

Zeitschrift für Theaterstudien

Journal of Theatre Studies

DramArt

▪ Revistă de științe teatrale ▪

Numărul 3 | 2014

Universitatea de Vest din Timișoara

Facultatea de Muzică și Teatru

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

West-Universität Temeswar, Hochschule für Musik und Theater, Department:
Musik – Theater, Darstellende Kunst - Schauspiel (Rumänische und Deutsche
Sprache) ▪ West-University of Timisoara, Faculty of Music and Theatre,
Department: Music – Theatre, Performing Arts-Acting
(Romanian and German language)

Coperta / cover: Diana Andreescu



Editura Excelsior Art

ISSN 2285-9969; ISSN-L 2285-9969

Zeitschrift für Theaterstudien

Journal of Theatre Studies

DramArt

▪ Revistă de științe teatrale ▪

Numărul 3 | 2014

Editura Excelsior Art

ISSN 2285-9969; ISSN-L 2285-9969

Timișoara Capitală Culturală Europeană în 2021 – oraș candidat
Timișoara – Bewerberin um den Titel Europäische Kulturhauptstadt 2021
Timișoara European Capital of Culture in 2021 – candidate city

Colegiul de redacție / Redaktionskollegium / Editorial Board:

Dr. Daniela Șilindean (Universitatea de Vest din Timișoara)
Dr. Alina Mazilu (Universitatea de Vest din Timișoara)
Simona Vintilă (Universitatea de Vest din Timișoara)

Redactor șef / Redaktionsleiter/ Editor-in-Chief:

Prof. univ. dr. Eleonora Ringler-Pascu (Universitatea de Vest din Timișoara)

Colegiul științific / Wissenschaftlicher Beirat/ Scientific Board:

Prof. univ. dr. George Banu (Université Sorbonne Nouvelle, Paris)
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. dr. Karoline Exner (Konservatorium Wien Privatuniversität)
Dr. Elisabeth Grossegger (Institut für Kulturwissenschaften und
Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften)
Prof. univ. dr. Veronique Liard (Universite de Bourgogne, Dijon)
Prof. univ. Mag. Eva Tacha-Breitling (Konservatorium Wien Privatuniversität)
Prof. univ. dr. Cornel Ungureanu (Universitatea de Vest din Timișoara)
Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu (Universitatea de Arte „George Enescu” Iași)
Prof. univ. Nikolaus Wolcz (Columbia University New York)
Prof. univ. dr. Violeta Zonte (Universitatea de Vest din Timișoara)

Adresa de contact / Kontaktadresse / Address for contact:

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru

Departamentul:

Muzică – Teatru, Artele Spectacolului - Actorie (limba română și germană)

Bd. Piața Libertății 1 RO-300077 Timișoara,

Tel./Fax.: 0040-256-592654

E-mail: dramart@gmail.com

Sumar / Inhaltsverzeichnis / Contents

1. Studii teoretice / Theoretische Studien / Theoretical Studies9

1.1. *Priviri asupra spectacolului / Blick auf die Vorstellung / Views on the Performance*.....9

Elisabeth Großegger

Eine „Botschaft symptomatischer Bedeutung”.
Die Saisoneroöffnung des Burgtheaters 1914 11
(Un mesaj al sensurilor simptomatice. Deschiderea stagiunii
la Burgtheater 1914 / A Message with Symtomatic Meaning.
Season Opening at the Burgtheater 1914)

Carola Heinrich

Russia in Translation.
Zur Identitätskonstruktion in der Republik Moldau22
(Russia in Translation. Despre construcția identității în
Republica Moldova /*Russia in Translation.*
About the Construction of Identity in the Republic of Moldova)

Shane Kinghorn

Speaking Machines: the ‘Dialectical’ Voice
in Contemporary Verbatim Theatre38
(Mașini vorbitoare: vocea „dialectică” în
teatrul contemporan verbatim / Sprechende Maschinen:
die „dialektische“ Stimme im gegenwärtigen Verbatimtheater)

Eleonora Ringler-Pascu

Rimini Protokoll Performance *Prometheus in Athen*46
(Rimini Protokoll Performance *Prometeu în Atena /*
Rimini Protokoll Performance *Prometheus in Athens*)

**1.2. Perspective interdisciplinare /
Interdisziplinäre Standpunkte / Interdisciplinary Approaches** 61

Edwin Vanecek

Heinrich von Kleist,
Prinz Friedrich von Homburg - Was vom Drama blieb 63
(Heinrich von Kleist, *Prințul Friedrich de Homburg* –
rămășițele unei drame / Heinrich von Kleist,
Prince Friedrich of Homburg – the Remains of a Drama)

Violeta Zonte

Otrava egalitarismului – singularitatea creatoare a celor puțini 73
(Das Gift des Egalitarismus – die schöpferische Einmaligkeit
der Wenigen / The Poison of Egalitarianism –
the Creative Singularity of the Few)

Verena Koch

Autonomie der Kunst 88
(Autonomia artei / Autonomy of Arts)

Elena Sukhina

Improvisational Theatre
in Response to the Challenge of the Foreign 95
(Teatrul de improvizație ca răspuns la provocarea străinului /
Theater der Improvisation als Antwort
auf die Provokation des Fremden)

Petru-Silviu Văcărescu

Aesthetic Modality of the Body 111
(Modalitatea estetică a corpului /
Ästhetische Möglichkeiten des Körpers)

**1.3. De la text la spectacol /
Vom Text zur Inszenierung / From Text to Stage** 129

Mirela Puia

Posibilul „după Cehov” 131
(Das Mögliche „nach Tschekhov” / The Possible “after Chekhov”)

Simona Vintilă

Fat Men in Skirts... at the German State Theatre from Timișoara..... 140
 (*Grăsani în fustă*... la Teatrul German de Stat din Timișoara /
Fette Männer im Rock... am Deutschen Staatstheater Temeswar)

Mariana Șarba

Analiza procesului scenic
 în teatrul muzical: *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini 148
 (Analyse des Bühnenprozesses im Musiktheater: *Der Barbier aus Sevilla* von Gioacchino Rossini / Analysis of the Dramatic Art in Musical Theatre *The Barber of Sevilla* by Gioacchino Rossini)

Andrea Wolfer

Moral über All.
 Studie zu Arthur Schnitzlers dramatischem Text *Reigen* 164
 (Morala mai presus de orice. Studiu de caz asupra textului dramatic *Hora iubirilor* de Arthur Schnitzler / Moral Everywhere. Case Study on the Dramatic Text *La Ronde (Reigen)* by Arthur Schnitzler)

Flavius Retea

Dramatismul adolescenței în
Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind..... 172
 (Das Drama der Jugendlichen in Frank Wedekinds *Frühlingserwachen* / The Drama of Adolescence in Frank Wedekind's Play *Spring Awakening*)

2. Atelier / Werkstatt / Workshop..... 189**Claudiu Dogaru**

Teatrul de amatori 191
 (Laientheater /Amateur Theatre)

3. Interviuri / Interviews 201**Ani-Rafaela Carabenciov, Eleonora Ringler-Pascu**

ANYA 17, Seeking for the Lost Identity..... 203
 (*Anya 17*, în căutarea identității pierdute /
Anya 17, auf der Suche nach der verlorenen Identität)

4. Critică de teatru/ Theaterkritik/ Theatrical review 215**Eleonora Ringler-Pascu**

Eröffnung des *steirischen herbst*-Festivals mit einer
Performance-Party: Needcompany *All Tomorrow's Parties* 217
(Deschiderea Festivalului *steirischer herbst* cu spectacolul
performance: Needcompany *All Tomorrow's Parties* /
Opening of the Festival *steirischer herbst* with the performance:
Needcompany *All Tomorrow's Parties*)

Autorii / Autoren / Authors 221**Notă:**

Autorii își asumă răspunderea integrală pentru conținutul științific al manuscrisului transmis și pentru acuratețea datelor.

Anmerkung:

Die Autoren übernehmen die gesamte Verantwortung für den wissenschaftlichen Inhalt ihrer Beiträge und für die Korrektheit der Daten.

Note:

The authors assume the whole responsibility for the scientific content of their manuscripts and the accuracy of the data.

1

Studii teoretice

Theoretische Studien

Theoretical Studies

1.1.

Priviri asupra spectacolului

Blick auf die Vorstellung

Views on the Performance

Eine „Botschaft symptomatischer Bedeutung“. Die Saisonöffnung des Burgtheaters 1914

A Message with Symtomatic Meaning.
Season Opening at the Burgtheater 1914

ELISABETH GROSSEGGER

(Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien)

Abstract:

After the assassination of the successor to the Austrian-Hungarian throne and his wife on June 28th 1914, a mourning period was not imposed. The court theatres were instructed, however, to remain closed until the beginning of the holiday season. While after the declaration of war to Serbia (on 25th July), the court theatres were told to open regularly at the beginning of September. Emperor Franz Josef argued against the opening of the stage when in August the Allies entered war. Due to the “Kriegsparagraph” actors had to work for reduced fees, otherwise they would be dismissed and the theatres would remain closed. This produced a discourse concerning the value of theatres during times of crisis. – Finally both court theatres were reopened on October 18th which is a multiple date of remembrance: the Battle of the Nations near Leipzig and the birthday of Prince Eugene. Three persons of the cultural memory – Radetzky, Wallenstein and Prince Eugene – acted on the stage as a measure of confidence-building. The premier that the director had planned for the Burgtheater re-opening, Kleist’s *Hermannsschlacht*, was finally placed in the programme in December 1914. At a time when the general euphoria about war had already decreased the audience reacted in a differentiated manner. Next to patriotic enthusiasm the reviews already show doubts and concerns. In the following years the programme of the Burgtheater avoided any reference to the world events and offered besides classics a sort of escapism to the audience.

Keywords:

Burgtheater re-opening, assassination of the successor, declaration of war, “Kriegsparagraph § 15”, cultural memory, Kleist’s *Hermannsschlacht*, *theatre and war*

Die erste Nachricht von dem „schauerlichen Verbrechen“ war „einige Minuten nach 12 in Wien ein[getroffen]“, vermeldete das Extrablatt der „*Neuen Freien Presse*“ am Nachmittag des 28. Juni 1914 (Abb.1). Die Nachricht hatte sich als Gerücht schnell verbreitet. Sie erreichte auch den Direktor des Burgtheaters Hugo Thimig (1854-1944), der dem – wie viele andere – „keine Glaubwürdigkeit beimaß“. Da eine Bestätigung nicht zu erlangen war, bereitet er wegen der Erkrankung eines Schauspielers eine Ersatzvorstellung für den Abend vor. Erst am Nachmittag um ¼ drei Uhr erhielt er mit dem allerhöchsten Befehl das Burgtheater am Abend geschlossen zu halten, die Bestätigung der Ermordung des Thronfolgers und dessen Gattin. Zwei Stunden später folgte der Auftrag, die Hoftheater auch an den beiden folgenden Tagen (am 29. und 30. Juni) – vor Beginn der Theaterferien am 1. Juli – geschlossen zu halten. Die Abendvorstellung des 28. Juni sagten auch alle anderen Wiener Theater ab, sie nahmen ihren Spielbetrieb jedoch am folgenden Tag wieder auf, da keine allgemeine Hoftrauer angeordnet wurde.¹

Anfang September hätten die Hoftheater traditioneller Weise nach den Sommerferien wieder eröffnet werden sollen. Hieß es nach der Kriegserklärung Österreich-Ungarn an Serbien (am 25. Juli) noch, dass die Hoftheater auch heuer „regelrecht“ eröffnet werden sollen, so sprach sich der Kaiser nach den weiteren Kriegserklärungen „gegen das Spielen seiner Theater“ aus. Thimig versuchte bei seinem obersten Chef, Obersthofmeister Fürst Alfred von Montenuovo (1854-1927), für den Spielbetrieb zu wirken, mit dem Hinweis, dass „die beschlossene Schließung des Burgtheaters auf die Stimmung der Wiener wie die Kunde von einer verlorenen Schlacht wirken würde.“² Für den Direktor des Burgtheaters war es geradezu die Mission des Theaters zu spielen, „und zwar nur wertvolle literarische Stücke zu ganz niedrigen Preisen für die mittleren Schichten des Volkes“.

Obersthofmeister Montenuovo wies alle Argumente seines Hoftheaterdirektors mit einem „bitte keine Politik!“ zurück. Er hatte sich mit dem Leiter der Berliner Hoftheater, Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1858-1922) ins Einvernehmen gesetzt, und verlangte Bezugskürzungen auch für die Wiener Hoftheater. Ausgehend von einem „verminderten, wenn nicht gar geschwundenen Theaterbedürfniss von Seiten des Publikums“³ sollte der Spielbetrieb auf vier

¹ „*Neue Freie Presse*“ 17903, 29. Juni 1914, S. 6.

² Franz Hadamowsky (Hg.): *Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen*, Böhlau Verlag, Wien-Graz-Köln 1962, S. 222.

³ Ansprache Direktor Thimigs an die versammelten Schauspieler (September 1914). Zit. nach Gertrude Srnicek: *Die Burgtheaterdirektion Hugo Thimig*. Diss. phil. Wien 1949, S. XIV.

Tage in der Woche eingeschränkt und die Eintrittspreise verringert werden. Die Gehaltskürzungen der Schauspieler betrug jeweils ein Drittel, die Spielhonorare wurden um die Hälfte gekürzt, bei Wahrung eines Minimaljahreseinkommens (von 7200 Kronen). Dieser Gagenkürzung mussten alle Mitglieder zustimmen, darunter vor allem jene, deren alte Verträge noch keinen § 15, den sogenannten „Kriegsparagraphen“ enthielten. Andernfalls eben dieser Kriegsparagraph zur Anwendung käme und das Theater gänzlich geschlossen bliebe. Vor allem die Weigerung des Hofopernpersonals die herabgesetzten Gagenverträge zu akzeptieren, verzögerte die Wiedereröffnung, ließ man den Direktor des Burgtheaters wissen.

Am 13. Oktober erfuhr Thimig „vertraulich“ vom Kanzleidirektor der Generalintendanz, Hofrat Viktor Edler von Horsetzky (1853-1932), dass „möglicherweise Sonntag, den 18. d.M. die Hoftheater eröffnet werden sollen“; aber auch am folgenden Tag war noch nichts entschieden. Die nächtliche telefonische Nachfrage der Zeitungsredaktionen, ob die ausgesandte Notiz der „Korrespondenz Wilhelm“ betreffs die Eröffnung des Burgtheaters am 18. Oktober stimme, verneinte Thimig, da er als Direktor nicht verständigt worden war. Als er die Meldung dann in den Morgenblättern des 15. Oktober las, überreichte er seiner vorgesetzten Behörde sein Rücktrittsgesuch. Um Hofrat Horsetzky zu schützen, der die Nichtverständigung des Burgtheaterdirektors als sein Versehen zugab, zog Thimig sein Rücktrittsgesuch schließlich zurück.

So fand am 18. Oktober die Eröffnung des Burgtheaters gleichzeitig mit dem Hofoperntheater bei ausverkauftem Hause (zu halben Preisen) statt. Das offizielle Communiqué, das die Wiedereröffnung der Hoftheater angekündigt hatte, enthielt den Satz „Dieser Botschaft ist symptomatische Bedeutung beizulegen.“⁴ Der 18. Oktober wurde nicht zufällig gewählt, handelt es sich doch um ein mehrfach besetztes Datum, dessen sich die Zeitgenossen bewusst waren. So schrieb Max Kalbeck im „*Neuen Wiener Tagblatt*“: „Unter glückverheißenden Wahrzeichen sind die beiden Hoftheater gleichzeitig wieder eröffnet worden: am 18. Oktober, einem Sonntag guter Botschaften, dem Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht und dem Geburtstag des Prinzen Eugen.“⁵

Seit den 1820er Jahren gedachte Wien am 18. Oktober des in der Völkerschlacht bei Leipzig (16.-19. Oktober 1813) von Österreich und Preußen gemeinsam errungenen Siegs gegen Napoleon. 1824 war an diesem Tag das von Pietro de Nobile entworfene *Äußere Burgtor* feierlich eröffnet worden. Die Abendeinnahmen des 18. Oktober waren in beiden Hoftheatern seit 1821 „Zur Feyer des Jahrestages der Schlacht von Leipzig“ den „Aushilfskassen des k. k. Invalidenhauses“

⁴ „*Wiener Allgemeine Zeitung*“ 10958, 19. Oktober 1914, S. 3.

⁵ „*Neues Wiener Tagblatt*“, 19. Oktober 1914.

zugeflossen; im Burgtheater wurde – um die Einnahmen zu erhöhen – aus diesem Anlass sogar meistens eine Premiere angesetzt. Nach der Revolution von 1848 entfiel der Hinweis auf den Jahrestag; die Benefizeinnahmen des 18. Oktober zugunsten des Invalidenhauses blieben allerdings bis zur Übersiedlung der Hoftheater in die neuen Häuser an der Ringstraße aufrecht.

1865 wurde der Erinnerungstopos der Völkerschlacht bei Leipzig mit der Enthüllung der *Reiterstatue Prinz Eugens* in Wien am Geburtstag des Prinzen als Gedächtnisort überschrieben: Der Erinnerungstag der deutschen Freiheit wurde vom habsburgischen Gesamtstaats-Konzept überlagert. Aus Anlass der Enthüllung des Prinz Eugen Denkmals am heutigen Heldenplatz brachten drei Wiener Theater Prinz Eugen Stücke zur Aufführung. Auf den Vorstadttheatern erinnerte man sich an die Siege Prinz Eugens gegen die Osmanen; das Burgtheater stellte mit *Am Tag von Oudenarde* Prinz Eugens Sieg im spanischen Erbfolgekrieg ins Zentrum. (Abb 2). Für den Wiedereröffnungsabend 1914 hatte Direktor Thimig drei Programmteile zu der im Communiqué angekündigten „Botschaft symptomatischer Bedeutung“ zusammengestellt.⁶ Mit einem Feldherren-Programm und mit Feldherren-Musik wurde die erste Kriegsspielzeit am Burgtheater eingeleitet. Der Abend war Abbild jener „heldischen Zeit, [die] aufgegangen“ schien. Das Publikum im Theater fühlte sich „vom Ernst und der Größe der Stunde durchschauert“ und meinte einer „Festvorstellung“ beizuwohnen. Drei große Feldherren – Radetzky, Wallenstein und Prinz Eugen – versicherten Österreich seiner Größe und Wehrhaftigkeit. Auf Grillparzers Verse an Feldmarschall Radetzky als gegenwartsabbildender szenischer Prolog vor dem nachgebildeten erleuchteten Kriegsministerium mit der Radetzky-Statue in der Abenddämmerung folgten die Lager szenen aus Schillers *Wallenstein* mit dem „kühnen Reiterlied“.⁷ Im Epilog siegte Prinz Eugen *Am Tag von Oudenarde* gegen die französische Armee. Gespielt wurde in „einem lebendigen, fortreißenden Tempo“. Zur Freude der Kritik hatte man Weilens Text nach fast vierzig Jahren aus dem „Staub des Archivs“ hervorgezogen: „Die saubere Arbeit enthält alle jene Stichworte, welche das Publikum jetzt verlangt.“ „Jede anzügliche Verszeile“ wurde freudig beklatscht. Ein wenig beeinträchtigte den „aktuellen Reiz des Stückes“ nur, dass Prinz Eugen „mit Hilfe und zugunsten der Engländer“ bei Oudenarde gekämpft hatte.

Emotional gestützt wurde der Abend durch entsprechende Musikauswahl. „Tönende Siegeshoffnungen“ erklangen mit *O du mein Österreich* und dem

⁶ Die Hofoper eröffnete mit Richard Wagners *Lohengrin*, in der Neuinszenierung unter Gustav Mahler und Alfred Roller von 1906.

⁷ *Wallensteins Lager* hatte als Neuinszenierung am 24. Juni 1914, kurz vor den (um einige Tage verfrühten) Sommerferien Premiere gehabt.

Radetzkmarsch. Gott erhalte und Heil dir im Siegerkranz „besiegelten musikalisch die volkstümliche Allianz“. Wuchtig und feierlich erschallte zum Schluss „das alte, rhythmisch so merkwürdige Eugenius-Lied“. „Sein unsterblicher Sang bei Fackelbeleuchtung“ ließ das „freudig überraschte Publikum“ an die Möglichkeit glauben, diesen Krieg gewinnen zu können. Der Austausch sozialer Energie ergriff die, die gekommen waren, ihre Sehnsucht „nach einem bindenden Gemeinschaftsgefühl“ wurde gestillt. Das Burgtheater war wieder „Nationaltheater“ und „erstes Theater des Reiches“. Bald schon nach Beginn der Vorstellung hatte sich das Schauspiel „von der Bühne nach dem Zuschauerraum verschoben“.⁸

Die Zusammenstellung der drei Teile am Wieder-Eröffnungsabend schien zwar programmatisch, hatte jedoch nur Stellvertreterfunktion: Eigentlich hatte der Direktor des Burgtheaters Kleists am Burgtheater noch nicht gespielte *Hermannsschlacht* geben wollen, das seiner Meinung nach genau „der Stimmung der großen Zeit“ entspreche und „einen sicheren Erfolg“ bringen würde. Obersthofmeister Montenuovo lehnte den Vorschlag allerdings ab: Er fand das Stück „allzu deutsch, d.h. lediglich deutsch“. Und gab zu bedenken, dass man „jetzt Rücksicht auf die Ungarn und Slawen nehmen [müsse], die mit uns zusammen im Felde stünden.“ In der Reaktion des Burgtheaterdirektors spiegelten sich die kulturpolitischen Versäumnisse der Hoftheaterbehörde der vergangenen Jahrzehnte: Thimig „stockte die Antwort“.⁹

Heinrich von Kleist (1777 – 1811) hatte die *Hermannsschlacht* 1807 nach Preußens Niederlage gegen Frankreich geschrieben.¹⁰ Bereits im Jänner 1809 war Kleists *Hermannsschlacht* dem Burgtheater zur Aufführung angeboten worden.¹¹ Die Analogien zur Gegenwart und die Niederlage Österreichs gegen Frankreich in der Schlacht bei Wagram (5.-6. Juli 1809) verhinderten damals eine Aufführung. Die Uraufführung 1860 in Breslau schließlich war ebenso wenig ein Erfolg wie eine Festaufführung aus Anlass der 50-jährigen Wiederkehr der Völkerschlacht bei Leipzig 1863. Erst die Aufführungsserie des Meininger Hoftheaters nach

⁸ Rezensionen in: „*Wiener Allgemeine Zeitung*“, „*Reichspost*“, „*Wiener Abendpost*“, „*Neues Wiener Tagblatt*“, „*Illustriertes Wiener Extrablatt*“, „*Neues Wiener Journal*“ 19. Oktober 1914; „*Neue Freie Presse*“, 20. Oktober 1914.

⁹ Thimig Tagebucheintragung 25. September 1914. Vgl. Hadamowsky, 1962, S. 224.

¹⁰ Lange Zeit galt das Werk als „Mobilmachung“ gegen die Franzosen. Heute sieht die Literaturwissenschaft das nicht mehr so eindeutig. Vgl. Barbara Vinken: *Bestien. Kleist und die Deutschen*. Merve Verlag, Berlin, 2011.

¹¹ „Hundertsechs Jahre ist dieses Drama alt und hundertfünf Jahre liegt es schon im Burgtheater dem es zgedacht war.“ Leopold Jacobson, „*Neues Wiener Journal*“ 7590, 11. Dezember 1914, S. 3.

dem deutsch-französischen Krieg ab 1875 machte das Werk bis 1890 in ganz Europa bekannt.¹² Auch in Wien war die Meininger Inszenierung elfmal gezeigt worden. Die Premiere am 15. Oktober 1875 war zum Vorteil des Journalisten-Vereins gegeben worden, wodurch „überaus günstige“ Kritiken für das Gastspiel gesichert wurden. Jahre später erinnerte sich das Publikum vor allem an die „kostbaren Pelzkostüme der Meininger Aufführung“.¹³ Im Dezember 1898 hatte auch Adam Müller-Guttenbrunn das neu erbaute Kaiser-Jubiläums-Stadttheater mit der *Hermannsschlacht* eröffnet. Schon bald verschwand das Stück jedoch wieder vom Spielplan, da die Vorstellungen, so jene am 22. Dezember 1898 „bei ziemlich geringer Anzahl der Besucher“ stattfanden.¹⁴

Unmittelbar nach der Wiedereröffnung des Burgtheaters kündigte Thimig die *Hermannsschlacht* als erste Premiere der Saison an. Und brachte das Werk in sorgfältigster Vorbereitung im Dezember 1914 heraus, zu einem Zeitpunkt als die erste Kriegseuphorie bereits abgeflaut war.¹⁵ Für den Obersthofmeister, der zwei Akte während der Generalprobe inspizierte, ebenso wie für den „ganzen Hof“ blieb das Stück „eine recht unnötige Hinweisung auf Deutschlands Einheit unter Preußens Führung.“¹⁶ Diese Meinung vertrat auch Felix Salten (1869-1945), der die Schlacht im Teutoburger Wald als personifizierten Kampf sah, den „Preußen und Österreich [...] um die Vorherrschaft in Deutschland miteinander führten.“¹⁷ Die Schlacht im Teutoburger Wald, bei der Hermann der Cherusker mit Marbod dem Sueve gegen den Römer Varus kämpften, stand dem Großteil des Publikums von 1914 jedoch stellvertretend für Preußens (Hermann der Cherusker) Allianz mit Österreich (Marbod der Suebe) gegen Frankreich (Varus der Römer). – „Mit der Figur des Marbod wurde dem Kaiser von Österreich gehuldigt“ brachte es die „*Neue Freie Presse*“ auf den Punkt.¹⁸ Tatsächlich war das bislang kaum gespielte

¹² Das Meininger-Gastspiel im Theater an der Wien dauerte vom 25. September bis 31. Oktober 1875. Die *Hermannsschlacht* stand vom 15. bis 27. Oktober elf Mal am Programm.

¹³ Leserbrief im „*8 Uhr Blatt*“ 55, 7. November 1914, S. 4.

¹⁴ Leserbrief im „*8 Uhr Blatt*“ 54, 6. November 1914, S. 4.

¹⁵ Im Burgtheater wurde die *Hermannsschlacht* vom 10. Dezember 1914 bis 1. April 1916 dreizehn Mal angesetzt. 1914 gab es fünf Vorstellungen, am 10., 12., 13., 19. und 21. Dezember; 1915 fanden sechs Vorstellungen statt, am 2. und 7. Jänner, am 25. Februar, am 25. März, am 8. und am 31. Mai; 1916 stand das Stück noch zweimal, am 18. Jänner und am 1. April am Spielplan. Die ersten drei Aufführungen waren ausverkauft.

¹⁶ Thimig Tagebucheintragung 13. Dezember 1914. Vgl. Hadamowsky, 1962, S. 227.

¹⁷ Felix Salten, Feuilleton Belage „*Fremden-Blatt*“ 342, 1. Dezember 1914, S. 15.

¹⁸ „*Neue Freie Presse*“, 11. Dezember 1914, S. 2.

Stück im ersten Kriegsjahr auf zahlreichen Bühnen zu finden; am königlichen Hof- und Nationaltheater München, am königlichen Schauspielhaus Dresden und am Schauspielhaus Frankfurt.¹⁹ In Wien wurde die Aufführung von der Presse wohlwollend aufgenommen. „Dem großen Zug der Zeit gemäß“ wies die Inszenierung „ein durchaus festliches Gepräge“²⁰ auf. (Abb. 3)

Die Berichterstattung des Krieges hatte sich bei strenger Zensur auf „Meldungen vom Kriegsschauplatz“ zu beschränken. Kommentare und Meinungen waren nicht erwünscht. Das schränkte den Wirkungskreis der Journalisten erheblich ein und ließ Pläne entstehen anderswo meinungsbildend wirken zu können. Ein solches erwünschtes Feld waren auch die Theater: So wurde an Direktor Thimig der Vorschlag herangetragen, er möge doch gelegentlich den Herausgeber der „*Neuen Freien Presse*“ Moritz Benedict (1849-1920) um Rat fragen und „ihn ein bißchen mit hineinreden [lassen] in Theatersachen“.²¹ Die Kulturjournalisten ordneten sich in ihren Rezensionen weitgehend dem offiziösen Anspruch unter, aber verklausuliert und in einem Halbsatz versteckt finden sich doch immer wieder „Perlen einer Wahrheit“.

Die Mehrheit der Kritiken und Besprechungen der Premiere der *Hermannsschlacht* am Burgtheater würdigten vor allem die Aktualität der Aufführung, den „Widerhall der eigenen Zeit“ dieses „großartigsten Tendenzstück[s] das unsere Literatur besitzt.“²² Denn „vor der Dichtung steht der bewußte Gedanke und die bewußte Absicht. Sie will unter dem Bilde der Vergangenheit unmittelbarste Gegenwart darstellen, die Schlacht am Teutoburger Wald ist jene Tat, die Kleist von den vereinten Reichen Deutschland und Österreich fordert, deren Herrscher [Wilhelm und Franz Joseph] uns in Marbod und Armin [Hermann] entgegentreten.“²³ 1914 erschienen „Kleists einst so ferne Ideale in der unlösbaren Einheit der beiden Heere, die voll Begeisterung gegen den Feind ziehen zum Schutz ihrer Ehre“ verwirklicht. Die Analogien schienen nun „stärker geworden als je und das Werk zeitgemäßer“.²⁴

„So manches Wort schlug zündend ein, das so klingt als ob es für die heutige Zeit geprägt worden wäre. [...] Das räuberische England hat die Rolle des einstigen Rom übernommen und über die deutsche Kulturnation des XX. Jahrhunderts erfrecht man sich an der Seine und an der Themse so abzuurteilen wie dies die Römer über die ‚germanischen Horden‘ getan haben. Und der Fürst der Ubier, der von einem freien Deutschland nichts wissen will und sein Schicksal bis zum

¹⁹ „*Der Humorist*“, 29, 30, 31 vom 10., 20. Oktober und 1. November 1914.

²⁰ „*Neue Freie Presse*“, 11. Dezember 1914, S. 15.

²¹ Thimig, Tagebucheintragung 14. Jänner 1917. – vgl. Srnicek, 1949, S. 14.

²² „*Neue Freie Presse*“, 11. Dezember 1914, S. 1.

²³ Alexander von Weilen, „*Wiener Abendpost*“ 285, 11. Dezember 1914, S-1-4, 1.

²⁴ Alexander von Weilen, „*Wiener Abendpost*“ 285, 11. Dezember 1914, S-1-4, 3.

äußersten mit dem Roms verbindet, erinnert er durch sein Auftreten nicht auch an das Englands, das sich seinen Platz im Weltkrieg an der Seite der Slawen und Wälschen gewählt hat, trotz seiner Stammesverwandtschaft mit den Deutschen? [...]“²⁵

Hatte die Zensur das Stück, das die „Uneinigkeit altgermanischer Stammesfürsten“ mit der „Uneinigkeit [der] beginnenden Freiheitskämpfe des Jahres 1809“²⁶ in Analogie setzte, aus eben diesem Grund verhindert, so sei das nicht dem Stück, sondern vielmehr dem Burgtheater anzulasten, vermerkte der Rezensent der „Reichspost“ kritisch: „Die *Hermannsschlacht* ist heute burgtheaterfähig, wie sie es vor hundert Jahren gewesen wäre, aber das Burgtheater hat über 100 Jahre gebraucht bis es *Hermannsschlacht*-fähig geworden ist.“²⁷ Und nach Meinung der „Neuen Freien Presse“ hatte das Burgtheater „mit diesem so lange mißachteten Werke [...] den Hochpunkt seiner Kriegssaison heute schon erreicht.“²⁸ Die „Österreichische Volks-Zeitung“ sah in der *Hermannsschlacht* „strategisch und taktisch“ einen Sieg des Burgtheaters. „In der mit Stimmung wie mit reinem Sauerstoff gesättigten Luft des Hauses leuchtete jedes der deutschen Worte Hermanns und seiner Getreuen in verstärkter Helle.“²⁹

Auch wenn sich manche Kritiker vor Begeisterung fast überschlugen, beim Publikum blieb sie aus: Zwar wurde berichtet „Man hat mit Beifall und mit starker innerer Anteilnahme die *Hermannsschlacht* aufgenommen: als das große Drama einer großen Zeit.“³⁰ und „Am unmittelbarsten klang der Beifall nach dem dritten und dem Schlußakt, in dem man Zusammenhänge mit den Ereignissen, Hoffnungen und Wünschen unseres Tages am lebendigsten verspürte“³¹ „besonders nach jenen Auftritten, in denen von der Vernichtung der Feinde Deutschlands die Rede war.“³² doch trotz des „Gesamteindruck[s] von seltener Größe“, ließ der mäßige nur nach den kräftigsten Szenen starke Beifall befürchten, „daß dem Theater der große Erfolg nicht zuteil werden wird.“³³ Denn „das Publikum angelte mit Herz und Ohr, in der Kleist’schen Dichtung nach Gegenwartsschlagern, fand aber mehr Stichworte für die Logik der Feinde als für die der eigenen Sache und applaudierte ziemlich verlegen.“³⁴

²⁵ A. Schreiber, „*Deutsches Volksblatt*“ 317, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

²⁶ Hans Brecka, Feuilleton „*Reichspost*“ 589, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

²⁷ Hans Brecka, Feuilleton „*Reichspost*“ 589, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

²⁸ „*Neue Freie Presse*“, 11. Dezember 1914, S. 3.

²⁹ Balduin Bricht, „*Österreichische Volks-Zeitung*“ 342, 11. Dezember 2014, S. 2-3, 2.

³⁰ Leopold Jacobson, „*Neues Wiener Journal*“ 7590, 11. Dezember 1914, S. 3.

³¹ „*Neue Freie Presse*“, 11. Dezember 1914, S. 15.

³² A. Schreiber, „*Deutsches Volksblatt*“ 317, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

³³ Hans Brecka, Feuilleton „*Reichspost*“ 589, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

³⁴ Alfred Polgar, „*Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*“ 50, 14. Dezember 1914, S. 1-2, 2.

So wie Alfred Polgar (1873 – 1955) hatten wohl auch noch andere im Publikum in der Aufführung eine Berechtigung gefunden für jene Frage, die nicht gestellt werden durfte: Was will Österreich in diesem Krieg der Nationalitäten? Zwischen den hurrapatriotischen Zeilen versteckt, finden sich Hinweise auf „die Ausbrüche des ungezügelter Nationalhasses, der das Stück durchweht, [und uns zu denken geben könnte] [...]. Wir haben ihn heute nicht. [...] Wir hassen weder die Franzosen, noch die Engländer noch die Russen.“³⁵ Und Felix Salten konnte sich gar „eine Zukunft denken, in der die Menschen zu solchem Hass, zu solch furchtbaren Ausbruch des Zorns den Kopf schütteln.“³⁶ Zwiespältig der die Wiener Moderne in die Pflicht nehmende Grund dafür: „Wenn das Stück [...] nicht eine volle Wirkung ausübte, liegt das an unserem verdorbenen Geschmack, dessen Nerven von einer dekadenten Dichtergeneration gründlich verdorben worden sind.“³⁷

Kritisiert wurde an der Aufführung auch der vom neu engagierten Regisseur Arthur Holz (1876 – nach 1920) geprägte Stil, die „durchwegs gleichmäßige Wucht“, der allzu deutliche Zeigefinger, jeder der Sätze schien „zweifach unterstrichen“ und der Mangel an „leichter, konversationsmäßiger Pointierung“.³⁸ Vielleicht wäre die Aufnahme beim Publikum im Oktober 1914 noch eine andere gewesen, im Dezember jedenfalls blitzten bereits Bedenken auf, denn „Alle die Dinge die bei uns im ehrlichen Kampf verpönt gelten, begeht Kleists Hermann.“³⁹ „Die Vaterlandsiebe versengt sein Herz und in ihre Flamme stürzt, was sonst Großes und Gutes in seiner Seele lebte. [...] Das eigene Selbst verrät er, um das Vaterland nicht verraten zu müssen.“⁴⁰

Wollte das Burgtheater im ersten Kriegsjahr mit den Neuinszenierungen noch eine „Beziehungen zu dem Weltgeschehen herstellen“, so gab die Direktion dies bald auf.⁴¹ Ab Jänner 1916 wurde wieder täglich gespielt, denn der Besuch hatte alle Erwartungen übertroffen. Shakespeares Komödie *Was ihr wollt* wurde der größte Erfolg, den das Burgtheater mit einer Neueinstudierung im Ersten Weltkrieg errang.⁴² Dafür, dass „feindliche“ Autoren vom Spielplan ausgeschlossen bleiben

³⁵ E.P. „*Arbeiter-Zeitung*“ 343, 11. Dezember 1914, S. 2-3, 2.

³⁶ Felix Salten, Feuilleton Beilage „*Fremden-Blatt*“ 342, 1. Dezember 1914, S. 15.

³⁷ „*Das interessante Blatt*“ 51, 17. Dezember 1914, S. 15.

³⁸ Alexander von Weilen, „*Wiener Abendpost*“ 285, 11. Dezember 1914, S. 1-4, 4.

³⁹ Felix Salten, Feuilleton Beilage „*Fremden-Blatt*“ 342, 1. Dezember 1914, S. 15.

⁴⁰ Alfred Polgar, „*Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*“ 50, 14. Dezember 1914, S. 1-2, 1.

⁴¹ Curt Kronfeld: *Burgtheater und Weltkrieg*, Verlag Moritz Perles, Wien, 1917, S. 5f, S. 31.

⁴² Die Neuinszenierung stand vom 11. März 1916 bis 31. März 1929, 83 mal am Spielplan.

mussten, entschädigten im Laufe der Kriegsspielzeiten die „österreichischen“ Autoren, zu denen auch die tschechischen und ungarischen gerechnet wurden. Nach der ersten Saison war klar, dass „das Publikum dieselbe Kost verlangte wie in Friedenzeiten. Die Aktualitäten: patriotische Festspiele und dergleichen waren bald überwunden, man nahm sie wie auch in Friedenzeiten als Ausnahme hin. Es hörte befriedigt ernste und klassische Werke an, die sogar um etwas mehr geboten wurden, als sonst – und es freute sich doch hauptsächlich mit lustigen Stücken – wie in Friedenszeiten. Der nationale Ursprung des Stücks spielte dabei keine Rolle, soweit das zu beobachten war, [...]. Ja es soll und muss auch während des Krieges das Theater offenbleiben. Die Zeit ist für das Theater nicht zu ernst und das Theater ist nicht zu ernst für die Zeit. Diese Forderung hat schon Schiller in seinem *Wallenstein Prolog* ausgesprochen, sie ist im Wesen der Kunst begründet dass eine vorsätzliche Betonung des völkischen Momentes fern gehalten werde.“⁴³

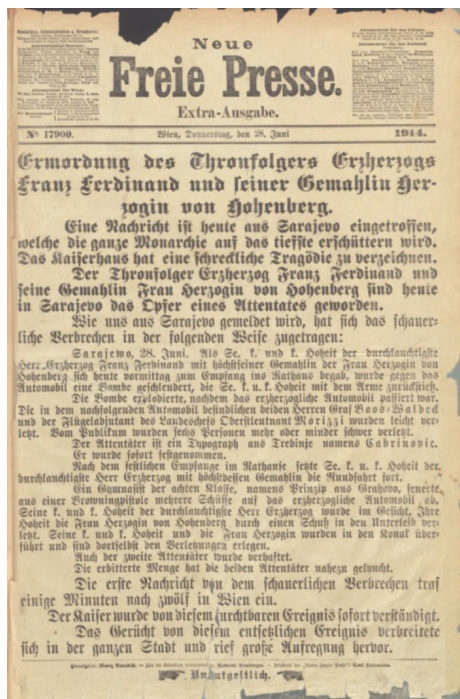


Abb. 1 Extrablatt der „Neuen Freien Presse“ 17900 Extraausgabe, 28. Juni 1914, S. 1.
[Anno, Österreichische Nationalbibliothek, onb.ac.at/ONB_LMT3.pdf]

⁴³ Heinrich Teweles: *Theater und Krieg*, „Prager Tagblatt“ 211, 1. August 1915, S.11. – Zur Situation in Deutschland vgl. Holger Kuhla, *Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis. 1914-1918*, in: Joachim Fiebach, Wolfgang Müller-Benninghaus (Hg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berliner Theaterwissenschaft 3, Vistas, Berlin 1997, S. 63-116.

***Russia in Translation. Zur Identitätskonstruktion in der
Republik Moldau***

*Russia in Translation. About Identity Construction in the
Republic of Moldavia*

CAROLA HEINRICH
(Universität Wien, IKT)

Abstract:

The territory of today's Republic of Moldova was claimed for centuries by both, Russia and Romania. Despite its independence in 1991 the country is caught 'in-between', in a net of tensions between constructions of the 'East' and the 'West'. Applying translational theory, the impact of the Soviet Union and its successor state Russia on identity construction as the former hegemonic power and its expression in contemporary Moldavian theatre will be analyzed and interpreted. Exemplified in *Fuck You, Eu.ro.Pa!* by Nicoleta Esinencu (2005) and *DRUJBA* by Ion Borș (2012) the depiction of 'the Russian' is studied. The alternating power dynamic and its corresponding staging are analyzed, and a resulting contemporary identity concept will be deduced.

Keywords:

The Republic of Moldova, translation, identity construction, contemporary theatre, post-Soviet, Nicoleta Esinencu, Ion Borș

Die Republik Moldau ist seit 1991 erstmals unabhängig, doch werden ihr seither „erhebliche Identitätsprobleme“¹ attestiert. Das Land steht in einem Verhältnis wechselnder, von der jeweiligen innenpolitischen Entwicklung abhängiger Spannungen, einerseits mit Russland, andererseits mit Rumänien. Der ehemalige Mitgliedsstaat der Sowjetunion hat sich gerade seit den Wahlen 2009 Richtung ‚Westen‘ orientiert und sich der Europäischen Union angenähert.

¹ Dietmar Müller, *Wechselhafte Vergangenheit. Moldau – Moldova – Moldawien – Bessarabien*, in: „IDM – Das Magazin für den Donauraum und Mitteleuropa: Sonderheft Republik Moldau“, Nr. 1, 2013, S. 4.

Klaus Bochmann beschreibt die Moldau als einen jungen europäischen Staat, der „den Prozess seiner Selbstvergewisserung bzw. Identitätsfindung noch nicht abgeschlossen hat und sich in einem Interessenkonflikt zwischen Russland, Rumänien und den einheimischen Eliten befindet“². Man könnte also argumentieren, dass das Land eine Zwischenposition in einem Spannungsfeld zwischen den Konstruktionen von ‘Ost’ und ‘West’, zwischen einem Eurozentrismus und einem Orientalismus einnimmt, wie dies Marija Todorova in ihrem berühmten Werk *Die Erfindung des Balkans*³ für den Balkan reklamiert. Während Todorova sich auf die semi- oder quasikoloniale Beziehung des Balkans zu Westeuropa bezog, richtet dieser Beitrag seinen Blick nach Osten, in Richtung der früheren Brudernation Russland.

Die Sowjetunion und ihr Nachfolgestaat Russland werden hier als eine postkoloniale Hegemonialmacht betrachtet. Ziel ist es zu zeigen, wie dieses Zentrum die Konstruktion einer kollektiven Identität steuert. Die Analyse erfolgt aus der Perspektive der Theorie der Translation (kulturelle Übersetzung). Der Beitrag geht von einem Verständnis von Translation als De- und Rekontextualisierung von Inhalten und einer daraus resultierenden konfliktiven Aushandlung von Differenzen, in diesem Fall von konkurrierenden Identitätskonstruktionen, als einem performativen Akt aus. Durch diesen Prozess der Übersetzung wird Identität konstruiert. Zur Analyse werden zwei exemplarische Werke herangezogen: das Drama *Fuck You, Eu.ro.Pa!* von Nicoleta Esinencu und die Performance *DRUJBA* von Ion Borș. Dabei soll ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, wie die verschiedenen Ausdrucksformen von Sprechtheater und Performance eine kulturelle Translation ermöglichen und damit eine mögliche Identitätskonstruktion steuern.

Eingangs soll auf die zugrundeliegende historisch-politische Situation eingegangen werden, um anschließend in der Analyse einen Blick auf die gegenwärtige Theaterszene der Republik Moldau zu werfen: Das Monodrama *Fuck You, Eu.ro.Pa!* der rumänischsprachigen Autorin Nicoleta Esinencu und der darin vermittelte Widerstreit zwischen der Sowjetunion und Europa werden analysiert. Das Stück stellt nicht nur eine klare Absage an die Vergangenheit dar, sondern wirft auch einen ungewissen Blick in die Zukunft. In der Performance von Ion Borș mit der sowjetischen Kettensäge der Marke DRUJBA, die auch titelgebend ist, stehen sich nicht mehr zwei Nationen oder Großmächte gegenüber,

² Klaus Bochmann: „Vorwort“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 11.

³ Siehe: Marija Nikolaeva Todorova, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Primus, Darmstadt, 1999.

sondern Gegenwart und Vergangenheit werden miteinander konfrontiert. Er entlarvt die Gegenwart als bloßes Abbild der Vergangenheit und klagt damit die Wiederkehr des vermeintlich Vergangenen an.

1. Ein chronischer Konflikt

Das Gebiet der heutigen Republik Moldau ist von einer wechselhaften Geschichte geprägt: „Selbst für osteuropäische Verhältnisse wechselte das entsprechende Gebiet oft die staatliche Zugehörigkeit, seine territoriale Gestalt sowie seine Bezeichnung, meistens infolge von Kriegen“⁴ urteilt Dietmar Müller. Im Kontext der rumänischen Geschichte bezeichnete Moldau ein Fürstentum, das zuerst seit dem 14. Jahrhundert unabhängig war und schließlich im 16. Jahrhundert unter der Herrschaft des Osmanischen Reichs stand. Das Gebiet der heutigen Republik Moldau wurde 1812 am Ende des 7. Russisch-Türkischen Krieges im Frieden von Bukarest an das Russische Reich übergeben, wo sich die Bezeichnung Bessarabien etablierte.⁵ Doch dies stellte nur den Anfang einer Reihe von Wechseln der territorialen Zugehörigkeit dar: Infolge der Russischen Februarrevolution 1917 erklärte sich die Moldauische Demokratische Republik zuerst unabhängig, bis sie schließlich 1918 in das Großrumänien der Zwischenkriegszeit integriert wurde. In den Kriegsjahren zwischen 1940 und 1944 wechselte Bessarabien mehrfach zwischen Rumänien und der Sowjetunion hin und her, bis es schließlich von 1944 bis 1991 als Moldauische Sozialistische Sowjetrepublik einen Teil der UdSSR bildete. 1991 wurde die Republik Moldau mit dem Zerfall der Sowjetunion erstmals zu einem unabhängigen Staat.

Die verschiedenen Zugehörigkeiten brachten auch eine wechselnde Identitätspolitik mit sich, die sich gerade in der Republik Moldau stets in einer rigiden Sprachpolitik äußerte. Während des 19. Jahrhunderts, im Geiste des erwachenden Nationalbewusstseins, als Teil des Russischen Reichs wurde das Rumänische immer mehr aus dem öffentlichen Raum verdrängt, bis schließlich 1854 das Russische zur einzigen offiziellen Sprache erklärt wurde.⁶ Im selben Zeitraum siedelte Russland in dem Gebiet verschiedenste ethnische

⁴ Dietmar Müller, „Moldau – Moldova – Moldawien – Bessarabien. Namen, Territorien, Identitäten“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 15.

⁵ Vgl. Andrei Cușco, Igor Șarov, „Bessarabien im russischen Zarenreich (1812-1917)“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 38.

⁶ Ebd., S. 17.

Volksgruppen an, Bulgaren, Gaugasen, Deutsche, Russen, Ukrainer und Juden, sodass der Bevölkerungsanteil der Rumänen auf 48% schrumpfte.⁷ Für die Integration Bessarabiens in Großrumänien stellte dies eine nicht unwesentliche Herausforderung dar. Rumänien reagierte mit der Entsendung von rumänischen Beamten in alle staatlichen Bereiche, was den Unmut insbesondere der nicht-rumänischen Minderheiten hervorrief.⁸ Während des Zweiten Weltkriegs wurde die ethnische Identität der Bewohner der Moldau nicht mehr durch administrative Maßnahmen zu ändern versucht, sondern Flucht, gezielte Deportationen und Vernichtung von beiden Seiten formten die ethnische Vielfalt der Region maßgeblich um.⁹ Dieses Leid und die repressive Identitätenpolitik setzten sich auch mit weiteren Deportationen von zehntausenden Moldauern, Todesurteilen in Schauprozessen und der Hungersnot 1946/47 auch nach Kriegsende fort.¹⁰ Sprachpolitisch wurde bereits 1941 die kyrillische Schreibweise verpflichtend eingeführt. Es fanden in der Zeit der Zugehörigkeit zur Sowjetunion zwei parallele, teils widersprüchliche Prozesse statt: eine Russifizierung und Sowjetisierung einerseits, und die Förderung einer moldauischen Nationalbewegung als eine vom Rumänischen distinkte Sprache, Kultur und Geschichte, andererseits.¹¹ Auch während der stufenweisen Öffnung infolge der Reformbewegungen Gorbatschows ab 1985 spielte die Sprach- und Identitätsfrage eine Schlüsselrolle: Intellektuelle schlossen sich zusammen und forderten den Status der moldauischen Sprache als Staatssprache und die Rückkehr zum lateinischen Alphabet, was sie 1989 schließlich auch durchsetzen konnten.¹² Diese Veränderungen motivierten jedoch eine Gegenreaktion der russischsprachigen Bevölkerung sowie der Gaugasen und Bulgaren, die schließlich 1990 im Transnistrienkonflikt und -krieg 1992 gipfelte und zur Ausrufung der international nicht anerkannten Transnistrischen Moldauischen Republik führte.¹³ Die Debatte um eine ethnische Identität und

⁷ Mariana Hausleitner, *Deutsche und Juden in Bessarabien 1814-1941. Zur Minderheitenpolitik Russlands und Großrumäniens*, IKGS, München, 2005, S. 25-28.

⁸ Alexandru-Murad Mironov, „Bessarabien in der Zwischenkriegszeit (1918-1940)“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 64-65.

⁹ Müller, 2012, 21-22.

¹⁰ Ebd.

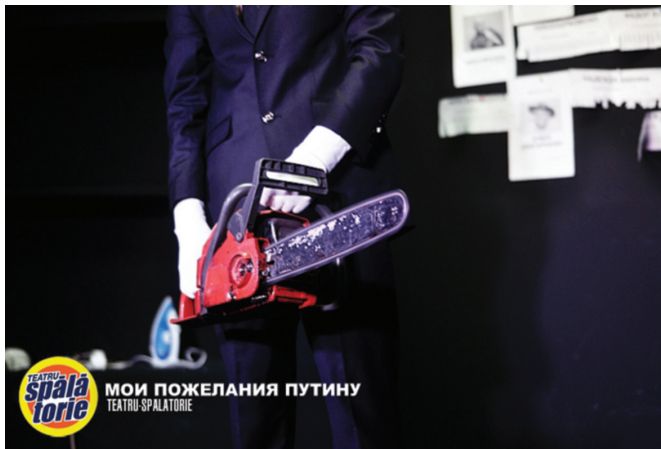
¹¹ Müller, 2013, S. 6.

¹² Igor Cașu, „Die Republik Moldau 1985-1991 – von der Perestrojka zur Unabhängigkeit“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 114.

¹³ Müller, 2012, 24.

eine darauf basierende Nationenbildung ist bis heute nicht abgeschlossen und äußert sich in den politischen Auseinandersetzungen zwischen den Rumänisten, die die rumänischsprachige Bevölkerung als Teil der rumänischen Kulturnation verstehen und eine Wiedervereinigung mit Rumänien anstreben, und den Moldovenisten, die einen von Rumänien unabhängigen und eigenständigen moldauischen Nationalstaat propagieren.¹⁴ Nach den Wahlen 2009 kam es zu schweren Ausschreitungen, woraufhin Neuwahlen abgehalten wurden, aus denen die proeuropäische Allianz der Oppositionsparteien als Sieger hervorging. Die Regierung ist stark nach Europa hin ausgerichtet, trat 2009 der Östlichen Partnerschaft bei und unterzeichnete im Juni 2014 das Assoziierungs- und Freihandelsabkommen mit der EU, worauf Russland mit wirtschaftlichen Sanktionen reagierte. Innenpolitisch ist die Republik Moldau zwischen einer weiteren Annäherung an die EU und einer Anlehnung an Russland gespalten, zwischen einer Eurasischen und einer Europäischen Union, zwischen einer geopolitischen West- oder Ostausrichtung.

Diese Spaltung spiegelt sich auch im Theaterbetrieb wider, der sich in rumänisch- und russischsprachige Theaterhäuser teilt, nur sehr selten finden sich zweisprachige Theater. Die hier behandelten AutorInnen sind Teil der Theatergruppe des *Spălătorie*-Theaters („Wäscherei“), eines der beiden unabhängigen Theater Chişinău, die es geschafft haben, die sehr traditionelle und noch von den russischen Theaterhochschulen geprägte moldauische Theaterszene zu erneuern.¹⁵



Die Kettensäge als Instrument; *Drujba* von Ion Borş, aufgeführt am Teatru Spălătorie in Chişinău 2012, © Nata Moraru.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Irina Wolf, *Reges Bedürfnis nach Neuem*, in: „Aurora. Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft“, 26. November 2013, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/wolf_mold_frm.htm [letzter Zugriff: 10. November 2014].

Dieses Theater stellt eine Ausnahme im moldauischen Theaterbetrieb dar, da es sowohl rumänische, als auch russische sowie zweisprachige Stücke zur Aufführung bringt. Das *Spălătorie* widmet sich dem aktuellen sozial- und politikkritischen Theater und bemüht sich um einen regen internationalen Austausch. Thematisch beschäftigt es sich vorrangig mit der Gegenwart und ihren Problemen und Verheißungen, geprägt von Korruption und Migration, von neuen Medien und neuem Elend.¹⁶ Es will dabei nicht nur dokumentieren, sondern auch die Bürger miteinbeziehen und aktiv auf sie einwirken.¹⁷

Weder noch: Nicoleta Esinencu *Fuck You Eu.ro.Pa!*

Die schon erwähnte Autorin Nicoleta Esinencu ist die international wohl bekannteste moldauische Dramaturgin, wiewohl auch die umstrittenste. Ihre Texte sind stark politisch und sozial motiviert und thematisieren unter anderem Rassismus, Holocaust, den Transnistrienkonflikt und Gewalt. Ihre Sprache ist wie ihre Themen: hart und direkt, provokant und sexualisiert, gespickt mit Schimpfwörtern. Doch gleichzeitig zeichnet sie sich durch eine rhythmisierte Poetik aus, charakterisiert durch Auslassungen, Aufzählungen und Wiederholungen. Das hier behandelte Stück mit dem streitbaren Titel *Fuck You Eu.ro.Pa!* löste vor allem in Rumänien politische Kontroversen, aber auch in ganz Europa hitzige Debatten aus. In ihrer Heimat wurde es kurzzeitig abgesetzt und musste umbenannt werden. Gleichzeitig ist es auch ihr erfolgreichstes Stück. Es wurde sowohl national als auch international auf zahlreichen Bühnen inszeniert, unter anderem auch am *Teatru Spălătorie*.

Das einaktige Drama kommt bis auf Titel und Gattungsbezeichnung komplett ohne Nebentext aus. Das Drama ist hier zwar als Monolog ausgewiesen, die Bezeichnung als Monodrama ist allerdings treffender, da beide zwar von einer einzigen Person gesprochen werden, doch bildet das Monodrama eine eigene, abgeschlossene Form, während der Monolog eine abhängige Form darstellt, die Teil eines größeren dramatischen Konstrukts ist.¹⁸ Die meisten Inszenierungen wählen die Darstellung durch einen Schauspieler, die Inszenierung von Alexandru Berceanu am Theater „Fani Tardini“ in Galați 2005 stellt hier allerdings einen Sonderfall dar, weshalb sie in dieser Analyse als Referenz dienen soll. Das Monodrama wird hier

¹⁶ Vgl. Irina Wolf, *Theaterlandschaft Republik Moldau. Die Exotik der Gegenwart*, in: „Nachtkritik“, 2009, http://nachtkritik-spieltriebe3.de/index.php?option=com_content&view=article&id=47%3Atheaterlandschaft-republik-moldau&catid=34%3Anicoleta-esinencu&Itemid=127&lang=de [letzter Zugriff: 11. November 2014].

¹⁷ Wolf, 2013.

¹⁸ Vgl. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, EIKON, Cluj-Napoca, 2010, S. 65.

von drei Schauspielern verkörpert: das dramatische Ich wird gedoppelt und von einer stummen Nebenfigur begleitet. Über die Figur, das dramatische Ich, werden im Theatertext keinerlei Vorinformationen gegeben. Es gibt keine Informationen im Nebentext, kein Name oder Alter wird angegeben: Merkmale wie Geschlecht, Generation, Nationalität oder sozialer Stand erfährt der Leser erst im Laufe des Textes. Es gibt keinerlei auktoriale Figurencharakterisierung, was Alina Nelega als ein *eu gol*, ein ‚leeres ich‘ bezeichnet.¹⁹ Die Figurencharakterisierung erfolgt ausschließlich figural: implizit, durch ihr sprachliches Verhalten und explizit über Eigenkommentare in den Monologen. Mit dem Fortschreiten des Theatertextes erfährt der Leser, dass das dramatische Ich die Stimme einer jungen Frau ist. Ihre Sprache ist wütend, unverschämt und provokant: durch Schimpfwörter, Fäkalsprache, Sexualisierung und Sarkasmus schreit das dramatische Ich gegen Konventionen, vermeintliche Wahrheiten und Doppelmoral an. Das dramatische Ich, als fiktive Figur ist aber gleichzeitig auch das Erzählsubjekt: Es berichtet von der Vergangenheit und kommentiert, beispielsweise die damalige kindliche Perspektive, die nun als Naivität abgetan wird. Dadurch, dass die Stimme einer einzigen Person gehört, die die Welt um sich herum konstruiert, ist aber auch die Perspektivenstruktur vorbestimmt: der Leser oder Zuschauer erhält ausschließlich den Blickwinkel des dramatischen Ichs auf die Handlung. Die Form ist dennoch eine dialogische, denn die Figur spricht zu einem fiktiven, auf der Bühne nicht anwesenden Dialogpartner: ihrem Vater. Das Stück beginnt, indem sie ihn in einer Art Beichte direkt anspricht: „Tata, trebuie să-ți spun ceva...“²⁰. Dieser Satz wiederholt sich im Laufe des Stücks immer wieder und signalisiert einen Themenwechsel oder Zeitsprung und treibt damit die Geschichte voran. Das Bild des Dialogpartners wird durch Bestätigungen oder Widerreden, die eine Reaktion des Gegenübers implizieren, heraufbeschworen. Der Text ist in Prosa geschrieben, aber von Aufzählungen, von Pausen, die auch optisch abgesetzt sind, und Umbrüchen unterbrochen, welche die implizierten Repliken des nicht sichtbaren Dialogpartners anzeigen. Diese Pausen und Absätze strukturieren und rhythmisieren den Text und markieren Themen- oder Zeitsprünge. In der Form ist dadurch schon eine Art der Inszenierung inbegriffen. Die Sprache ist daher eine grundlegend szenische: Sie strukturiert den Text und bestimmt die Sprechdynamik, ist somit Motor des Stückes, der die Entwicklung vorantreibt. Die namenlose junge Frau, das dramatische Ich, bereitet sich darauf vor, ihren Vater zu beerdigen. Sie spricht zu ihm und beginnt eine Serie teilweise

¹⁹ Vgl. ebd., S. 82.

²⁰ „Papa, ich muss dir etwas sagen...“, Nicoleta Esinencu, *Fuck You Eu.roPa!*, Solitude, Stuttgart, 2005, S. 5/33 (alle Übersetzungen dieses Stückes aus der zweisprachige Ausgabe übersetzt von Helga Kopp).

unzusammenhängender Erzählungen, Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend („Copilăria mea a fost...“²¹). Sie zeichnet ihre eigene Entwicklung nach und mit ihr auch das Schicksal ihres Landes: eine Zeit, zu der die Moldau noch Teil der Sowjetunion war, den anschließenden Wandel, den Krieg, die prekäre wirtschaftliche Situation der neunziger Jahre sowie Korruption und Migration, welche die heutige Situation prägen. Eine „Erzählung vom Erwachsenwerden in der obszönen Leere einer Umbruchgesellschaft“ nennt Petra Kohse dies in ihrem Stückporträt²². Die Rückblenden erstrecken sich über eine Zeit von etwa 25 Jahren, die die tertiär gespielte Zeit bilden. Eine primäre Handlung existiert nicht, wir erfahren lediglich die Vorgeschichte der Figur. Der dramatische Konflikt wird in Form eines identitären Konflikts nach innen verlegt, in das Bewusstsein der dargestellten Figur, „das schizophrene Modell der Verdopplung des Ichs“²³ nennt dies Alina Nelega. Diese Zweiteilung greift Berceanu in seiner Inszenierung auf. Er teilt die Figur in ein vergangenes Ich, ein junges naives Mädchen in Schuluniform mit rotem Pioniershalstuch und ein späteres Ich, eine emanzipierte und rebellische junge Frau. Diese Darstellung als zwei Hälften derselben Person wird durch die Tatsache unterstützt, dass die beiden Darstellerinnen, Cristina und Lidia Uja Zwilling sind. Entwicklung der Figur und Situationsveränderung werden dabei einzig von der Sprache getragen, das Drama folgt dabei allerdings einem sehr traditionellen Aufbau, der auch die folgende Analyse strukturiert. Einer Exposition des Themas gleich wird zu Beginn des Stückes der Konflikt gelegt: Der Widerspruch zwischen der von den sozialistischen Lehren geprägten Kindheit und dem heutigen westlich beeinflussten Leben und somit die zugrunde liegende Opposition zwischen der Sowjetunion und Europa. Die Sprecherin beginnt die Erzählung von ihrer Kindheit in der Moldauischen Sozialistischen Sowjetrepublik in Form eines Essays für einen ausgeschriebenen Wettbewerb zum Thema „Ce mi-a dat țara mea și cu ce am răsplătit-o eu?“²⁴, was eine klare Referenz auf die soziale Verpflichtung jeden Bürgers im Sozialismus dem Staat gegenüber darstellt. Mit einer fast schmerzhaften Ehrlichkeit konfrontiert sie ihre sozialistische Erziehung mit der heutigen westlichen Jugendkultur („Eu n-am știut cine-i Harry Potter. Și cred că nici acum nu știu. La școală noi toți eram

²¹ „Meine Kindheit war...“, ebd. S. 7/35.

²² Petra Kohse, *Stückporträt A (II) RH +. Sie ist eine Kamera*, in: „Nachtkritik“, 2009, http://nachtkritik-spieltriebe3.de/index.php?option=com_content&view=article&id=46%3Astueckportraet-a-ii-rh-&catid=34&Itemid=79&lang=de [letzter Zugriff: 10. November 2014].

²³ „modelul schizofrenic, de dublare a eului“, Nelega, 2010, S. 72.

²⁴ „Was hat mir mein Land gegeben und wie habe ich es ihm vergolten?“, Esinencu, 2005, S. 6-7/35.

nepoței lui Lenin. Noi citeam cărți despre Ion Soltâs²⁵), stellt sie in Frage und schreibt sich in den sowjetischen Referenzrahmen mit seinen Heldenmythen, Märtyrertum und Vaterfiguren ein. Das dramatische Ich lehnt die Erziehung im Sinne des Sozialismus mit seiner dogmatischen Moral ab und kommt zu der Erkenntnis, dass sie nie dem entsprochen hat, was man von ihr erwartet hat, noch schlimmer, dass es ihr sogar Lust bereitet hat, nicht ein Teil des Ganzen zu sein und gegen Konventionen zu verstoßen. Und so wie sie ihre Pioniersuniform ablegt, möchte sie sich auch der vermeintlichen Zugehörigkeit und des mit ihr einhergehenden Zwangs entledigen.

Mai târziu am aflat că atunci când vrei să faci ceva nedemn de comportamentul unui pionier e destul să-ți scoți cravata. Nu ai cravată, nu ești pionier.

Astfel după-amiezile, [...] după ce aruncam în dulap uniforma școlară, eu nu mei eram nepoțica lui Lenin.²⁶

Dieser Konflikt wird gesteigert, indem dem Blick zurück in die heute als aufgezwungen erscheinende Kindheit ein verklärtes Bild von Europa als Sehnsuchtsort entgegengesetzt wird. Das Stück drückt den Wunsch aus, die Sowjetunion abzulegen und Europa zu kaufen. Europa wird als Gegenpol zur Sowjetunion konstruiert, als ein projiziertes Ideal, „eine Art American Dream“²⁷. Europa waren „Kaugummis aus Italien, Kekse aus Frankreich und deutsche Schokolade“²⁸. Europa war ein Konsumgut, das man „für 7 Rubel kaufen“ konnte, greifbar nah, aber „nur alle zwei Monate“²⁹ erreichbar. Es ist eine idealisierte buntere Welt, die die bittere Wirklichkeit versüßte („În fiecare zi cumpăram o gumă de 15 copeici. Băgam în ea o mină de la un creion colorat. Acum guma mea avea culoarea Europei“³⁰).

²⁵ „Ich wusste nicht wer Harry Potter ist. Und ich glaube, ich weiß es auch jetzt noch nicht. In der Schule waren wir alle die Enkel Lenins. Wir lasen Bücher über Ion Soltâs“, ebd., S. 7-8/35-36.

²⁶ „Später stellte ich fest, dass wenn man etwas tun wollte, das dem Verhalten eines Pioniers unwürdig war, es ausreichte, das Halstuch auszuziehen. Wer kein Halstuch hat, ist kein Pionier. Und so war ich an den Nachmittagen, [...] nachdem ich meine Uniform in den Schrank geworfen hatte, nicht mehr die kleine Enkelin Lenins“, ebd., S. 8/37.

²⁷ „Era un fel de American Dream“, ebd., S. 10/38.

²⁸ „gume din Italia, biscuiți din Franța și ciocolată nemțească“, ebd. S. 10-11/38.

²⁹ „doar o dată în două luni [...] puteam sa [sic!] te cumpăr cu 7 ruble, Europa!“, ebd.

³⁰ „Jeden Tag kaufte ich einen Kaugummi zu 15 Kopeken. In diesen steckte ich die Spitze eines Farbstiftes. Jetzt hatte mein Kaugummi die Farbe Europas“, ebd.

Doch über Nacht löst sich dieser Gegensatz plötzlich auf: Die Sowjetunion und mit ihr die sozialistische Ideologie verschwinden plötzlich. Dieser Wechsel mit dem in ihm enthaltenen Wertewandel stellt den Höhepunkt des Stücks dar.

Nu a trecut mult timp...
 Tata a venit ca de obicei beat.
 Toată noaptea a futut-o pe mama.
 Dimineața am aflat că Uniunea Sovietică nu mai e.
 Tata era fericit.³¹

Die Klimax bildet den Moment des Umschwungs. Auf den Wandel folgen Elend und Enttäuschung, Rebellion und Wut, die wie in einer Abwärtsspirale thematisiert werden, die eine Art retardierendes Element darstellt. Der Wandel wird auch über die Sprache, durch den Buchstabenwechsel markiert („Apoi la școală am început să scriem cu alte litere“³²).

Russland als Nachfolgestaat der Sowjetunion ist dem dramatischen Ich egal, es ist ihm fremd und gleichgültig wie jedes andere Land auch („Pe mine nu mă interesează câți Saddami Husseini mai are de găsit America. Sau că rușii au mărit producția hârtiei igienice cu 5 la sută“³³). Auch wenn die Figur anklagend, respektlos und abschätzig über die Sowjetunion spricht, so hinterlässt ihr Zusammenbruch und damit ihr Verschwinden eine Leere, die sie nicht zu füllen vermag. Das, was sie ihr Vaterland nennt, existiert nicht mehr („Se pare că eu n-am avut țară în copilărie“³⁴). Der Bedeutungsverlust resultiert aus seiner Funktion als Gegenpol Europas, der nun wegbreicht. Die Sowjetunion ist durch ihren Wegfall der Motor der Translation, macht sie also erst möglich: Das Bild und die Rolle Europas werden in einen neuen postsowjetischen Kontext übertragen. Der Kontext ändert sich, doch Europa wird über dasselbe Attribut definiert: Konsum. Doch ändert sich die Wertung. Die anfängliche Liebeserklärung an das vermeintliche Traumland Europa („Europa... Te iubeam tot atât de mult sau poate și mai mult“³⁵) wird zu einer schneidenden Anklage der unendlichen Auswahl und vermeintlichen Wahl, des automatisierten und entmündigenden Wohlstands („Acolo... La tot pasul

³¹ „Es ist noch nicht lange her... Papa kam wie üblich betrunken nach Hause. Die ganze Nacht hat er Mama gevögelt. Am Morgen erfuhr ich, dass es die Sowjetunion nicht mehr gab. Papa war glücklich“, ebd., S. 12/39.

³² „Und dann fingen wir in der Schule an, mit anderen Buchstaben zu schreiben“, ebd.

³³ „Es interessiert mich nicht, wie viele Saddam Husseins Amerika noch finden muss. Oder dass die Russen 5% mehr Toilettenpapier produzieren“, ebd., S. 22/49.

³⁴ „Mir scheint, ich hatte in meiner Kindheit kein Land“, ebd., S. 12/39.

³⁵ „Europa... Ich habe dich genauso sehr geliebt, vielleicht sogar noch mehr“ ebd., S. 19/46.

distribuitoare. [...] Alege-ți! Ce păcat că nu o mestecă pentru tine. Ar fi minunat! [...] Eu ți cer bilet la Paris, el îmi dă bilet la Hanovra. Domnule, nu tu hotărăști unde merg eu! Da?³⁶). Der Sehnsuchtsort Europa wird durch Ironie und Sarkasmus, die bis ins Absurde führen, entwertet. Europa rückte näher, wurde realer, doch verlor auch seinen Zauber, der in Enttäuschung umschlägt („Mă apropiam de tine, Europa! Trădare... Puțin câte puțin! Trădare... Familial! Familiar! Național! Internațional! Statal! Antistatal!³⁷). Darin spiegelt sich auch die Entwicklung der Figur, von einem naiven, verträumten Kind zu einer zynischen, wütenden Frau wider. Als die Figur Europa schließlich kennenlernte, jagte es ihr Angst ein („Îmi era frică, tata. Îmi era frică s-o văd³⁸) und sie musste feststellen, dass sich das ‚Dort‘ gar nicht so sehr von dem ‚Hier‘ unterschied: „Pur și simplu ți schimbă roțile... Pur și simplu... [...] Aici, de fapt, când te-ai gândi, e același lucru³⁹. Doch von welchem ‚Hier‘ sprechen wir? Nach dem Wegfall der Sowjetunion wird versucht, Moldau als Gegenpol zu Europa zu etablieren. Es findet somit eine Verschiebung der Opposition statt. Die Figur findet sich in einem „Neuen Land“⁴⁰ wieder, das sich nicht vom Schmerz der Vergangenheit und der Zerrissenheit lösen kann („Tata, mie nu-mi place în cur. Asta îmi amintește de Patrie. Când iubești și te doare. Oamenii, aici, tata se nasc Romeo și Juliete. Ei nu-și imaginează viața fără suferință⁴¹). Wie die Sowjetunion, so wird auch das ‚neue Land‘ durch Verpflichtung und Leid charakterisiert und „im Nationaltheater [findet immer noch] die Premiere von *Das Leben Lenins* statt“⁴². Damit wird nicht nur die Rolle der UdSSR als Gegensatz zu Europa, sondern auch deren Charakteristiken auf die Republik Moldau übertragen. Die Sowjetunion wird als Teil des ‚Eigenen‘ erkannt und akzeptiert. Das ‚neue Land‘ ist „irgendwie nicht mehr sowjetisch, aber im Grunde auch nichts anderes“⁴³ konstatiert Petra Kohse treffend. Die

³⁶ „Dort... Automaten auf Schritt und Tritt. [...] Such dir eine aus! Wie schade, dass er nicht gleich für dich kaut. Das wäre toll! [...] Ich will eine Fahrkarte nach Paris, er gibt mir eine Fahrkarte nach Hannover. Mein Herr, nicht du bestimmst, wohin ich fahre! Klar?“, ebd., S. 23-25/50-51.

³⁷ „Ich kam dir näher, Europa! Verrat... Nach und nach! Verrat... Familiär! Vertraut! National! International! Staatlich! Antistaatlich!“, ebd., S. 14/41.

³⁸ „Ich hatte Angst, Papa. Ich hatte Angst davor, es zu sehen“, ebd., S. 19/46.

³⁹ „Sie wechseln ganz einfach nur die Reifen... ganz einfach... [...] Hier ist es, wenn ich recht überlege, eigentlich nicht anders“, ebd., S. 21/47-48.

⁴⁰ „Noua mea țară“, ebd., S. 22/49.

⁴¹ „Papa, ich hab’s nicht gerne in den Arsch. Das erinnert mich an mein Vaterland. Wenn du liebst und es weh tut. Die Leute hier, Papa, kommen als Romeos und Julias zur Welt. Ein Leben ohne Schmerz ist für sie unvorstellbar“, ebd., S. 15/42.

⁴² „Ia teatrul Național va avea loc premiera spectacolului *Viața lui Lenin*“, ebd., S. 22/49.

⁴³ Kohse, 2009.

Übersetzung ist hier also nicht einseitig, sondern stellt einen wechselseitigen Prozess dar, aus dem alle Beteiligten verändert hervorgehen. Das Stück stellt den Versuch dar, das ‚eigene‘ Land über ‚fremde‘ Länder zu erfinden. Dieses Land in einer fernen Ecke Europas ist gefangen zwischen zwei Sprachen, zwei Kulturen und gegensätzlichen Wertvorstellungen. „Die meisten [...] sind am Morgen Moldauer, am Mittag Rumänen und am Abend Russen“⁴⁴, so beschreibt Nicoleta Esinencu diese paradoxe Situation selbst. Was also bleibt, ist ein ewiges Dazwischen, zwischen alten Vorbildern und Feinden und neuen Gegensätzen in einem andauernden Kampf um Selbstdefinition durch das Aufräumen mit alten Lügen und falschen Erwartungen. Und so steht am Ende des Stücks immer noch die unbeantwortet gebliebene Frage „Für welches Land bin ich?“. Dieses steht inmitten des Prozesses der Trennung und Aushandlung, zwischen veralteten Feindbildern und neuen Abgrenzungsversuchen.

Tata, acesta este un eseu pentru un concurs anunțat de clubul tinerilor prim-miniștri.

Ce mi-a dat țara mea și cu ce am răsplătit-o eu?

Tata, eu n-am să particip la acest concurs.

Eu nu corespund cerințelor.

Eu nu am trei copii.

Unul pentru tata, unul pentru mama și unul pentru țară.

Tata, eu am doi frați mai mari.

Tata, eu sunt a treia.

Tata, eu sunt pentru țară.

Pentru care țară sunt eu?⁴⁵

Die scheinbar unausweichliche Katastrophe, auf die sich das Stück zuzubewegen scheint, wird in der letzten Szene durch einen Aufbruch ersetzt, der eine

⁴⁴ Nicoleta Esinencu, *Ich lebe eben in dieser Scheiße*, Interview von Ines Kappert, in: „taz. die tageszeitung“, 17. Juni 2008, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printessorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F06%2F17%2Fa0160&cHash=8dcd971036> [letzter Zugriff: 10. November 2014].

⁴⁵ „Papa, dies ist ein Essay für einen Wettbewerb, den der Club der jungen Premierminister ausgeschrieben hat. Was hat mir mein Land gegeben und wie habe ich es ihm vergolten? Papa, ich werd an diesem Wettbewerb nicht teilnehmen. Ich erfülle die Anforderungen nicht. Ich habe keine drei Kinder. Eines für Papa, eines für Mama und eines für das Land. Papa, ich habe zwei ältere Brüder. Papa, ich bin die dritte. Papa, ich bin für das Land. Für welches Land bin ich?“, Esinencu, 2005, S. 28/54.

Art Bekenntnis zum eigenen Land darstellt. Die Translation dient hier der Emanzipation. Und daher kann dieser letzte Absatz auch metaphorisch gelesen werden: Sie ist die Dritte, die Jüngste; sie steht für das ‚Neue Land‘; sie steht zwischen ihren zwei großen Brüdern, den ehemaligen Vorbildern und übermächtigen Nachbarn, zwischen der Sowjetunion und Europa, und bricht in eine ungewisse Zukunft auf. Das Stück endet, wie es beginnt: Den Anfang bilden alphabetisch aneinander gereihte Krankheiten, von A wie Adipsie bis S wie Sklerose; das Ende ist eine weitere Aufzählung, diesmal von Medikamenten. So stellt dieser schmerzhafteste Versuch der Selbstverortung vielleicht auch einen Heilungsprozess dar.

Alte Freunde: DRUJBA von Ion Borș

Der Titel der Performance von Ion Borș enthält eine Reihe von Vorinformationen für den Zuschauer, denn er vereint verschiedene Bedeutungssphären: *DRUJBA* ist einerseits die Marke der alten sowjetischen Kettensäge, die auch Protagonistin der Performance ist; *DRUJBA* ist andererseits auch der Name der längsten Pipeline, die Anfang der sechziger Jahre gebaut wurde und von Russland aus die sozialistischen Bruderstaaten mit Öl versorgt hat; *DRUJBA* bedeutet außerdem ins Deutsche übersetzt ‚Freundschaft‘ und offenbart durch den russischen Titel die Auseinandersetzung mit Russland.

Mit dem Bau der Pipeline wurde 1960 begonnen und sie ging 1964 komplett in Betrieb. Sie führte von Almetjewsk in der Sowjetunion über die Ukraine, Weißrussland, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn bis in die DDR und sicherte die Versorgung der ‚befreundeten‘ sozialistischen Ostblockstaaten im Westen der Sowjetunion mit russischem Öl, daher auch der Name. Sie war damit ein Symbol, aber auch ein Garant, dieser Freundschaft. Durch zahlreiche Abzweigungen wurde die Pipeline zu einem umfassenden Netzwerk erweitert und ist noch heute Europas wichtigste Versorgungsquelle für Öl, somit aber auch ein Sinnbild für die wirtschaftliche Abhängigkeit Europas vom russischen Energielieferanten.

Die Performance wurde am *Teatru Spălătorie* im Rahmen eines umfassenderen Happenings mit dem Titel *Moi poжелania Putinu* (‚Meine Wünsche an Putin‘) im März 2012 in Bezug auf die russischen Präsidentschaftswahlen uraufgeführt. Die knapp sechsminütige Performance wird von nur einer Person aufgeführt und auf der Bühne wird kein Wort gesprochen. Dadurch wird die Sprache als Bedeutungsträger ausgeblendet und nur die Handlung kann eine Veränderung herbei rufen und Sinn generieren. Da der Performance kein fixierter Text und damit keine feste Bedeutung zugrunde liegt, ist sie auch stark von der Aufführungssituation abhängig. Die Performance-Kunst entwickelte sich historisch aus der bildenden Kunst und ist als Gattung zwischen Kunst und Theater angesiedelt. Die Aufführung in einem

Theater und von Seiten einer Theatergruppe rückt diese Performance hier in die Nähe des Theaters. Allgemein kann man festhalten, dass der Schwerpunkt bei der Performance mehr auf der Handlung und Präsentation liegt und weniger auf der Nachahmung und Repräsentation.⁴⁶ Erika Fischer-Lichte formulierte dies als eine stärkere Gewichtung der performativen Dimension der Bedeutungserzeugung gegenüber der referentiellen Dimension, das heißt, dass nicht die Darstellung von Inhalten, sondern der Vollzug der Handlung im Vordergrund steht.⁴⁷ Wobei diese performative Funktion auch dem Theater innewohnt und somit nicht als Unterscheidungsmerkmal dienen kann.

Die Handlung kann wie folgt zusammengefasst werden: Eine rote Motorsäge liegt in Richtung der Zuschauer auf dem Boden eines leeren, schwarzen Bühnenraumes. Der Darsteller, Ion Borș, betritt in einem eleganten schwarzen Anzug mit schwarzer Krawatte die Bühne und stellt sich dem Publikum zugewandt hinter die Säge. Der Innentasche seines Anzugs entnimmt er ein Paar weißer Stoffhandschuhe, die er anzieht. Er wirft die Kettensäge an und bedient diese rhythmisch, erhobenen Hauptes und in gerader Haltung mit starrem Blick ins Publikum. Nach einer kurzen Pause ertönt die russische Nationalhymne vom Band und er stimmt mit der Motorsäge in die Melodie ein. Mit dem Ausklingen der Hymne legt er die Säge in die Mitte des Bühnenraumes zurück, entledigt sich der Handschuhe, die er anschließend auf der Säge drapiert und verlässt die Bühne.

Die Kettensäge wird hier zu einem Musikinstrument, das heroisch die russische Nationalhymne erklingen lässt. Putin erklärte im Jahre 2000 nach seiner Wahl zum Präsidenten diese Version mit der Melodie von Alexander Alexandrow zur Nationalhymne, die das „Patriotische Lied“ ablöste, das ab 1990 als Nationalhymne fungiert hatte. Dabei griff er auf die Hymne der Sowjetunion zurück, die Stalin 1944 statt der Internationale eingeführt hatte. Die Melodie ist dieselbe, nur der Text wurde von Sergei Michalkow umgeschrieben, der auch schon die Hymne der Sowjetunion gedichtet und nach Stalins Tod umgedichtet hatte. Auch die einzige auftretende Farbe, das Rot des Gehäuses der Säge, entfaltet eine symbolische Kraft: Einerseits steht rot für Kraft und Macht, aber auch für Gefahr und Aggression im Allgemeinen; andererseits ist rot die Farbe der Arbeiterbewegung und die Farbe der Flagge der Sowjetunion. Weiterhin verweist die Kettensäge nicht nur mit ihrem Namen, sondern auch mit ihrem Antrieb, einem Benzinmotor, auf Öl als Energiequelle und damit auf die Macht

⁴⁶ Vgl. Elisabeth Jappe: *Performance-Ritual-Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel, München und New York, 1993, S. 9.

⁴⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

des Energielieferanten. In der Motorsäge, diesem Überbleibsel einer anderen Zeit und Machtordnung, ist die Sowjetunion als Machtzentrum inhärent.

Freundschaft wird dadurch als Abhängigkeit entlarvt, damals wie heute. Zwischen der Sowjetunion, die über die vermeintliche Freundschaft ihren Machtbereich sicherte, und dem heutigen Russland, das durch wirtschaftliche Abhängigkeit Macht über die zentraleuropäischen Staaten ausübt, wird eine Analogie eröffnet. Damit wird eine vermeintliche Kontinuität der Unterdrückung durch den großen Nachbarn im Norden seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute suggeriert. „In der öffentlichen Darstellung [werden] die Russen weitgehend mit dem Sowjetsystem, und die KP wiederum quasi symbolhaft mit diesem identifiziert“⁴⁸, urteilt Larisa Schippel treffend. Ein Thema, das gerade durch die jüngsten politischen Geschehnisse in der Ukraine wieder aktuell wurde. Dieselbe Aggression und derselbe Zwang in neuer Gestalt: Ein kühler Geschäftsmann, in elegante Kleider gehüllt und mit reiner Weste, symbolisiert durch die weiße Farbe der Handschuhe, der sich die Hände nicht dreckig macht, aber durch wirtschaftliche Interessen auch weiterhin Europa dominiert. Die Gegenwart wird somit als bloßes Abbild der Vergangenheit enttarnt, die denselben Regeln folgt. Fast 25 Jahre später hat sich trotz eines neuen politischen und wirtschaftlichen Systems im Grunde nichts geändert.

Anders als in Nicoleta Esinencus Stück wird hier nicht der Wechsel, sondern die Kontinuität inszeniert. Der neue postsowjetische Kontext führt in diesem Fall nicht zu einem Wandel, sondern zu einer Wiederholung. Der Prozess der De- und Rekontextualisierung führt hier zwar zu einem veränderten Umfeld, symbolisiert durch den eleganten Anzug, der die Uniform des Arbeiters ersetzt, doch der Prozess der Aushandlung scheitert, denn es entsteht nichts Neues, wie Bhabha dies postuliert.⁴⁹ Der Konflikt scheint eingefroren. Hier gibt es keinen Akt der Emanzipation, ganz im Gegenteil, die russische Hegemonialstellung wird bestätigt. Die Performance nimmt somit die untergeordnete Position an und akzeptiert diese. Sie ist damit Ausdruck einer Hoffnungslosigkeit und Resignation, doch gleichzeitig auch ein Ausdruck von Angst und eine wütende Anklage. Die Kunst ist in diesem Fall eine engagierte, eine zielgerichtete und anklagende, die sich klar für eine der beiden Seiten ausspricht und zu keiner Aushandlung bereit ist.

⁴⁸ Larisa Schippel, „Rumänen / Moldauer“, in: Klaus Bochmann, et al. (Hrsg.), *Die Republik Moldau. Republica Moldova. Ein Handbuch*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, S. 183.

⁴⁹ Vgl. Homi K. Bhabha, „Wie des Neue in die Welt kommt. Postmoderner Raum, postkoloniale Zeiten und Prozesse kultureller Übersetzung“, in: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg, Tübingen, 2011, S. 317-352.

Zwischen Anklage und Aussöhnung

Die beiden hier betrachteten Werke liefern eine unterschiedliche Interpretation der gegenwärtigen Situation. Der Kontext wandelt sich in beiden Fällen und impliziert dadurch die Notwendigkeit, seine Position in einem veränderten Zusammenhang neu zu verhandeln. In Nicoleta Esinencus *Fuck You Eu.roPa!* bewirkt dies eine Verschiebung der Opposition und eine Neubewertung der Rolle Russlands, als Nachfolgestaat der Sowjetunion, und Europas. Wo diese beiden Gegenpole aufeinandertreffen und sich überlappen, dort wird die moldauische Identität ausgehandelt und konstruiert, dort entsteht in einem hybriden Zwischenraum etwas Neues, das ‚Neue Land‘. Die Übersetzung gelingt und stellt einen Akt der Emanzipation dar. In *DRUJBA* von Ion Borș scheitert diese Übersetzung allerdings. Der neue Kontext wirkt wie eine Verkleidung, der dieselbe Opposition und die darin enthaltenen überholten Feindbilder reaktualisiert. Festgeschriebene Rollen wiederholen sich und der Aufbruch zu etwas Neuem erscheint unmöglich. Und so wird diese Perspektivlosigkeit wütend zum Ausdruck gebracht. Diese beiden Positionen offenbaren eine neue Opposition in der moldauischen Gesellschaft, die sich in einem Prozess des Übergangs befindet, wobei sich noch herausstellen muss, ob dieser Transformations- und Translationsprozess gelingen kann oder zum Scheitern verurteilt ist.

Speaking Machines: the ‘Dialectical’ Voice in Contemporary Verbatim Theatre

Mașini vorbitoare: vocea „dialectică” în teatrul contemporan
verbatim

SHANE KINGHORN
(Manchester Metropolitan University)

Abstract

Studiul explorează eficacitatea politică, analizând două exemple recente de teatru verbatim, *Sochi 2014* (2014, Tess Berry-Hart) și *Home* (2013, Nadia Fall), ambele expun elemente de dramaturgie ‘epică’ și intenții ‘democratice’ care includ o multitudine de voci marginalizate, atrăgând atenția asupra situației comunităților fără drept de vot.

Paget (2007) întrevide o legătură cu stilul de prezentare a genului specific pentru Brecht și Piscator, și anume cu ‘tradiția întreruptă’ a teatrului politic. Practicile verbatim deschid un spațiu în cadrul căruia metodele contradistinctive ale lui Stanislavski și Brecht pot coexista. Dacă există o obligație implicită de a impune structura narativă și de a încuraja relația emoțională cu individul, atunci apare întrebarea dacă acestea se află în contradicție cu impulsul brechtian de a plasa în prim-plan cadrul social nemijlocit. Studiul examinează integrarea și sublinierea mărturiei pentru o prezență autenticatoare și viața actorului, funcție interpretativă (‘fantoma’ protagoniștilor absenți ale căror cuvinte publicate și voci sunt captate prin interviu). Totodată se pune întrebarea dacă piesele montate în Islington și South Bank, London, încurajează un angajament politic sau dacă doar reflectă unanimitatea liberală a audienței.

Keywords:

teatru verbatim, Tess Berry-Hart, *Sochi 2014*, Nadia Fall, *Home*, dramaturgie ‘epică’, intenții ‘democratice’, angajament politic

Documentary theatre practice has reached a stage in the UK where formal and technical innovations have opened up the space for material that is less in

service to issues-based content, and beginning to offer alternatives to realist approaches. Yet the cyclical debates that have dominated critical responses to the genre – concerning degrees of authenticity – still refuse to release their grip. Documentary theatre habitually places the audience and actor in a unique relationship to the performance text, and to the integration and foregrounding of technology as ‘authenticating’ presence. The notion of ‘ghosting’, or literally ‘speaking for others’ has informed discussion of the verbatim genre; that is, where the performer substitutes for the ‘absent protagonists’ whose words and voices have been captured through interview and edited prior to the event. Carol Martin, in *Bodies of Evidence*, cites Richard Schechner’s theory of ‘restored’ or ‘twice restored’ behaviour in her analysis of the tropes of ‘twice-behaved behavior’ apparent in documentary theatre. She states that “as a condition of performance, the actors... perform both as themselves and as the actual personages they present. The absent, unavailable, dead, and disappeared make an appearance by means of surrogation.”¹

Since its resurgence in the late 1990s, a period of international political and religious crises, the documentary genre’s intrinsic claims to ‘authenticity’ and ‘truth’ have dominated critical discussion. Inevitably, a form of theatre concerned with potent social issues, which intends to contemplate ethical and political questions, carries with it specific expectations and responsibilities. We should not, though, proceed with the assumption that audiences to non-fictional work of this kind are easily duped. If the steady rise of documentary practice from the subsidised margins to mainstream status is attributable to a collective quest for factual accuracy, desire for unmediated information has been tempered by exposure to the conventions of the form – and awareness of its limitations. As Janelle Reinelt states: “audiences *know* that documents, facts, and evidence are always mediated when they are received; they know there is no raw truth apart from interpretation”².

There are several definitions within the broader category of ‘documentary’ theatre. Academic analysis has been concerned with exposing the extent to which each of these forms or ‘tendencies’ has refined or obscured its sources and materials. The plays I will be referring to in this paper – Nadia Fall’s *Home*, first shown in the National Theatre’s temporary studio theatre, The Shed, in 2013, and Tess Berry-Hart’s *Sochi 2014*, in the Hope Theatre, London, in 2014 – fit the typical

¹ Carol Martin, *Bodies of Evidence*, in: Carol Martin (editor), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2012, p.18.

² Janelle Reinelt, *Toward a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence*, in: Carol Martin (editor), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 39.

definition of *verbatim* theatre. We should avoid further confusion by using that term from now on, with the understanding that the material intrinsically *lacks* the authenticating presence of the court transcript or legally encrypted document – that would make it *tribunal* theatre – and feature instead the assemblage of ‘private narratives’, thus inferring great authority to ‘moments of utterance’³. Do private narratives, though, infer any *less* authority than ‘factual’ sources?

Since the pioneering documentary theatre of the nineteen-sixties, postmodernist discourse has already destabilised the notion of self-evident truth, destabilising also the notions of ‘authorship’ and ‘authority.’ Verbatim theatre is often misconceived as a form where presentation of the two is inseparably entwined, but we should attempt to separate *fact* from *truth*: if there is unease about the latter, facts we can trust more securely. By the time we encounter its manifestation in verbatim plays, something worth talking about has undoubtedly *happened* in real life, and has already been evidenced and reported in various ways; the reciprocal relationship between verbatim theatre and journalism was widely debated in immediate response to the resurrection of the form. *Sochi 2014* contrasts media commentary of the run-up to the 2014 Winter Olympics with testimonies from LGBT citizens in Russia whose voices are silenced by laws forbidding gay ‘propaganda’. *Home* takes us inside an inner-city hostel, Target East, to hear the untold stories of its residents and staff.

Within pluralist models of twenty-first century verbatim theatre (of which *Home* and *Sochi 2014* are typical), the assembled presence of individuals speaking *about* an event or situation proposes a number of competing truths, often deliberately juxtaposed in the editing so that, in the absence of conventional narrative structure, ‘dramatic’ conflict ensues from the clash of opposing points of view. Duška Radosavljevic refers to this inclusive policy as recognition of “the potential of theatre to democratize without proselytizing”⁴.

Little wonder that, within such a loose and subjective dramaturgical weave, we find it difficult to single out the reassuring thread that we might identify as authoritative; but then, the inclusion of marginalised voices is intended to *challenge* the authority of the ‘official’ narratives that conspire, through various operations of power, to exclude them. The Target East hostel depicted in *Home* shelters vulnerable young people who would otherwise be homeless; the testifiers in *Sochi 2014* have been silenced, in their homeland, by state-sanctioned persecution. Thus, the impression of postmodern montage in the formal construction of the work assumes a *political* guise and thus, as Amanda

³ Carol Martin, *Bodies of Evidence*, in: Carol Martin (editor), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2012, p.18.

⁴ Duška Radosavljevic, *Theatre-Making*, Palgrave Macmillan, 2013, p.149.

Stuart Fisher argues, the spectator is brought into an encounter with *testimony* rather than documentary. Stuart Fisher's distinction is instructive, as she sees a crucial difference in verbatim plays that intend to tell a community's story (as *Home* does) and those such as David Hare's *The Permanent Way* (2003) that use verbatim text "simply as another form of research". She calls for a shift of emphasis in the assessment of verbatim practice, since "generating a 'technical' or even 'factual' truth is not necessarily [its] function, nor should the question of *truth* be expected to form the grounds of its critique"⁵. Her concluding statement – drawing from Shoshanna Felman's definition of the 'performative speech act' – repositions private narratives as being legitimised in their moment of expression by the individual – or verbatim *subject* – speaking of *lived experience*: "It is this act of speaking out in verbatim theatre, and the promise that this bears witness to a concrete situation or moment in history, that constitutes the truth claims of this practice."⁶

We should proceed with caution however, in asserting the *testifier's* ownership of the material, when clearly, the *actor's* interpretation of it is crucial to its dissemination. According to Radosavljevic, verbatim theatre 'allows for the *actors'* authority to assert itself at least through virtuosity if not through literal authorship' and becomes, in performance, 'ultimately more of a vehicle for an actor's artistry than that of a writer or director'⁷. Expressing a similar concern, Liz Tomlin sees that 'the perspective of the *artist* holds the ultimate authority, both over the political conclusions of the piece itself and over the representations of the individuals involved'⁸. The issue of 'authority' over the text will inform our discussion of verbatim theatre, as we interrogate the degrees of autonomy negotiated through its unique staging strategies.

Tomlin's discussion of fragmented and plural narratives, in her monograph *Acts and Apparitions*, is central to the concerns explored in this paper, and deserves further consideration. Tomlin begins with Lehmann's critique of a model of theatre that draws its representations from 'real' life. He argues that a theatrical representation of problems that are defined as 'political' in real life will do nothing to disrupt, and may even confirm, the existing consensus. Such a theatre, he continues, will inevitably *mirror* public discourse, and acts to obscure existing power relations. Rather than use the term 'postdramatic', Tomlin positions the

⁵ Amanda Stuart-Fisher, "That's who I'd be, if I could sing": Reflections on a verbatim project with mothers of sexually abused children', in: *Studies in Theatre and Performance* 31:2, 2011, pp.193-208.

⁶ Amanda Stuart-Fisher, "That's who I'd be, if I could sing": Reflections on a verbatim project with mothers of sexually abused children', p.197.

⁷ Duška Radosavljevic, *Theatre-Making*, Palgrave Macmillan, 2013, p.129.

⁸ Liz Tomlin, *Acts and Apparitions*, Manchester, 2013, p.123.

radical narrative as “allied to performance texts that offer, not the traditional linear and coherent narrative of the dramatic, but fragmented and plural narratives, with no recognisable plot structure to offer up an authorised ‘meaning’ to the spectator”⁹. However, she cautions that “[t]he shift away from dialogue... might also be read as better *concealing*... the still existent author”¹⁰. Tomlin cites Jon Erickson, who argues that, despite the multiplicity of performers, much avant-garde practice essentially operates from ‘a base in monologue’ where performers “are not “people” in the characterological sense” but “*speaking machines* for some overall intent of the group or director”¹¹. He concludes by wondering “if splitting one monologue into many vocal parts really does indicate ‘multiplicity’ or if it ends up indicating the opposite: a weird kind of conformity. One might then view the multiplicities of the fragmented self as conducive to the habitation of an immense totalizing voice, which is everyone’s and no one’s.”¹²

Tomlin acknowledges that political corruption and deception revived theatre practice that might, once again, seek to demystify the ‘official’ version of events, as the early Marxist documentary theatre had advocated, but sees that the Marxist ideology of the earlier documentary became an impossible position to sustain. Her concern is that artists working within a testimonial verbatim practice almost always hold a commitment to a particular narrative of opposition. *Sochi 2014* is careful in its construction to include material from both the oppressors and the oppressed; the presence of various narrative strands and perspectives suggest a dialectic, but the ideological gulf between them is so vast that is clear from the outset where our allegiances should lie. There would be few advocates of Putin’s federal law attending a performance above an Islington pub.

In discussion of its performance strategies, verbatim practice has been widely perceived as a space where the contradistinctive approaches of Stanislavski and Brecht might co-exist; but if there is an implicit obligation to impose a narrative structure and encourage emotional connection with individuals, does this contradict the Brechtian impulse to foreground their immediate social framework? In the case of *Home* and *Sochi 2014*, as with verbatim plays in general, the subject matter is specific, geographically and politically. Verbatim theatre is promiscuous and opportunistic: the roving reporter of theatrical genres, driven by an instinct for the next big story to move from one trouble spot to the next. In this, there is rigidity to verbatim theatre that should preclude generalised application of ideological bias, in its representation of events or in their reading. It must be informative; it

⁹ Idem, p. 58.

¹⁰ Idem, p. 64.

¹¹ Jon Erickson, 2003, in: Liz Tomlin, *Acts and Apparitions*, Manchester, 2013, p. 64.

¹² *Ibidem*.

must be *current*. It has very little capacity for analysis and reflection; there is no guiding, authorial voice; metaphors may emerge by accident, never by design; it is interested more in the telling than the showing. It is a test of nerve: how do you keep audiences interested in the delivery of testimony, when the events described have already happened elsewhere? A degree of investment in character – which implies empathetic engagement – is an inevitable consequence of the actors' submergence in role.

Verbatim practice adheres to conventions in theatre that require strict parameters. Formally, the genre is limited because it is anchored to a version of mimesis that has little or no capacity to misrepresent its source, to distort the accurate reflection of its material referent. Any doubt in the accuracy and clarity of its corporeal apparitions, failure to recognise their equivalent in the 'real' world, would destabilise the fragile apparatus supporting the central conceit: that its absent protagonists have been summoned to the stage to speak their truths.

Arguably, though, a barrier to full emotional investment as an audience is achieved through 'ghosting', through our constant awareness of an 'Other' whose origin and habitat is known to exist somewhere in the world outside the stage. So, despite evidence of the actors' Stanislavskian investment in 'character' and submergence in 'role', the notion that verbatim theatre may represent a continuation of the British tradition of naturalism is misplaced. I have often thought it closer to the work of Beckett than any of the naturalists. The off-stage space is divested of its naturalist function (as extension of the constructed world) – there is no apparent continuation of fictional life indicated beyond the stage; bodies and voices exist only as surrogates; their identity is temporally frozen, and consigned, night after night, to project accounts of lived experience from spaces that are, more often than not, devoid of any superfluous signifying elements. Yet there is a parallel, in that we are shown how things *are*; we are not invited to imagine that things could be otherwise.

Speaking against naturalism, Brecht is first and foremost a dramaturg; his preoccupation with emotional alignment with the characters' 'super-objectives' lies chiefly with the Aristotelian structure of narrative. In his formulation of the antithesis to his Epic model, a cause-and-effect narrative equals a cathartic sense of closure, and thus negates our capacity to act. Brecht's parables bear as much persuasive symmetry as the conventional narrative arc, albeit that the currency is moral rather than emotional: the pay-off is not cathartic, but still imbues some kind of ethical responsibility. How should we *act* upon our knowledge? Do we still believe that we have the capacity to generate change?

If verbatim theatre so often leaves audiences feeling informed but powerless, it is because the technique of direct address that the material demands casts the audience as 'interviewers' with no questions. Indeed, the introductory note in

Home states: “The residents and workers at Target East are all speaking to an interviewer who, in performance, becomes the audience throughout.”¹³ We are offered insight, but no opportunity for intervention. Because the contexts or ‘given circumstances’ are known to be real, the re-enactment of selected episodes offers no alternative, no possibility that outcomes could be any different: we can only watch, with a mute sense of helplessness, as events play out to their inevitable conclusion. The valiant activism depicted in *Sochi* fails to prevent the Games from going ahead with its full cohort of competitors and sponsors; the final words are spoken by an athlete: “The fact that we know we can’t change anything shouldn’t stop us from trying”¹⁴. *Home* leads us to the closure of the Target East hostel due to local funding cuts; it becomes all but impossible to read the play as anything other than a narrative of defeat. Recent history, devoid of allegorical function, cannot be undone, and we are too close to it to be able to foresee how we might draw lessons from it. At worst, it tends to reaffirm what we already know on a factual basis, and uphold the liberal consensus in our interpretation of events.

We are all familiar with – perhaps cynically immune to – the image of the helpless child that stares from the promotional material of numerous aid charities appealing to the Western world. The causes and organisations are various, but the strategy is universal: it aims for immediate emotional detonation, hoping for our subsequent enlistment and financial support. The positive interpretation is that we are given the choice to *act* and thereby imbued with the power to intervene, to circumvent the inevitable, to participate in narratives whose outcomes are yet to be decided. Awareness of a particular humanitarian crisis may prompt us to further inform ourselves of its wider political context. Arguably, verbatim theatre selects individuals or mascots, the characters caught up in political crossfires whose stories invite a response that Lib Taylor has called ‘emotional enlistment’, whereby empathy with their subjective experience – their testimonies – triggers allegiance (or ‘enlistment’) to the wider causes they represent:

“In the context of contemporary distrust of grand narratives, fact-based dramas about the failures and corruption of institutions can generate emotional enlistment and channel it towards a demand for the reform of institutions and the public sphere. This may not be the politics of revolution but it is the politics of reform.”¹⁵ Rather than perceiving the accumulation of testimonies as a monologic, choric mass, Taylor sees their potential to “cultivate emotional engagement as a way of puncturing... insensitive complacency”¹⁶. Action may not be immediate, but

¹³ Nadia Fall, *Home*, Nick Hern, 2013, p. 10.

¹⁴ Tess Berry-Hart, *Sochi 2014*, 2014, p. 42.

¹⁵ Lib Taylor, 2011, ‘*The experience of Immediacy: Emotion and enlistment in fact-based theatre*’ in: *Studies in Theatre and Performance*, 31:2, pp. 233 – 234.

¹⁶ Idem, p. 234.

verbatim plays undoubtedly generate awareness; it is ultimately your decision as to how you decide to utilise it. Ideally, then, ‘enlistment’ may change the way you perceive a marginalised group, donate to charity, interact with discussion threads, prioritise your cultural consumption, encourage you to the polling station, and even change the way you vote. It is perhaps a reflection of our times that the call to political engagement should be perceived as a consequence of emotional engagement, the antithesis of Brecht’s formal legacy. Had we the tools of revolution to hand, would we know how to use them? Does Taylor’s neoliberal position actually come close to an echo of those closing words in *Sochi 2014*? “The fact that we know we can’t change anything shouldn’t stop us from trying”¹⁷.

¹⁷ Tess Berry-Hart, *Sochi 2014*, 2014, p. 42.

Rimini Protokoll Performance *Prometheus in Athen*

Rimini Protokoll's Performance *Prometheus in Athens*

ELEONORA RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract

The three author-directors Helgard Haug, Stefan Kaegi and Daniel Wetzel explore under the label Rimini Protokoll a theatre of non professional performers, so called "experts", who present their own live stories, generating in this way a kind of new wave of documentary theatre. The aim is to bring real life to the stage, so that the role gives the performers the opportunity to act the present in the present. The performative act blows the borders between reality and fiction, between staging and everyday life underlining the *live*-character of the event. The performance based on *Prometheus Bound* after Aeschylus, presented in Athens at the festival 2010, demonstrates that theatre can be a forum for social-political discussions, this time the main item being the Greek crisis.

Keywords

Rimini Protokoll, Aeschylus, Prometheus, performance, theatre as an open forum, Greek crisis, Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, *Prometheus in Athens*

1. Begriffsbestimmung: „Performance“

Der Begriff „Performance“ bezieht sich auf Darstellung und Ausführung, wobei er als unscharfe Bezeichnung für ganz unterschiedliche Arten von Aktionskunst und intermedialer Kunst gilt. Performance ist eine emblematische Kunstform der Zeit geworden, in der Selbst-Bewusstheit und Reflexivität, Simulation und Theatralität, die in allen Bereichen des Lebens wichtig sind, vorkommen. Performances können aus sozialen Ritualen bestehen, als bewusste oder unbewusste Übernahme von Rollen erfolgen, Protest oder Konvention, profitversprechendes Business, reines Entertainment oder avantgardistische Kunst – kurz gefasst, sie sind kulturelle Praktiken, die erst in der Bezugnahme auf das soziale Feld, in dem sie stattfinden, verstanden werden. Die Kultur- und Sprachwissenschaften fokussieren Performance/Performanz im Zuge des „cultural

turn“ über den praktischen Vollzug, die ihrerseits die hergestellte Materialität von Kultur, die Frage nach der Tradierung und der Transformation kultureller Regeln, Normen und Werte auch in der Praxis¹ beanspruchen. Festzuhalten ist, dass die Studien über das performative einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des alltäglichen Lebens und den damit verbundenen Ritualen und Dramen leisten.

Das Aufkommen des *performance*-Begriffs in der Sprechakttheorie von John Austin signalisierte in den 1960er Jahren einen Bedeutungswandel. Performanz und Performativität galten in seiner Auffassung als Begriffe, die in Anlehnung an die magische Funktion der Sprache zur Beschreibung von Sprachereignissen fungierten, in denen keine Trennung von repräsentierendem Sprachgebrauch und Ritus oder Handlung stattfindet. Sprache wird in diesem Sinn als „verkörperte“ Sprache verstanden und damit als kommunikative Handlung begriffen.²

Judith Butler verweist auf die Doppeldeutung des Wortes „performativ“; einerseits versteht sie es als dramatisch, dass etwas wiederholt gezeigt wird, andererseits als nicht-referentiell, nämlich ohne explizit auf etwas zu verweisen. Diese Auffassungen zeigen die Beziehung zwischen Theater und Performance, die das vertrackte Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation, Realem und Fiktivem, Singularität und Wiederholung betrifft. In der Performance-Kunst und zugleich im experimentellen Theater wurde eine Ästhetik des Performativen entwickelt, für die der Vorrang der Verwandlung und das Prozesshafte der Aktion/Handlung grundlegend sind.³ So werden unterschiedliche Implikationen des Performativen angesprochen: in der Ethnologie, mit Bezug auf öffentliche Ereignisse wie Feste, Rituale, Zeremonien; in der Medienwelt, als perfektionierte Hochleistung einer Show verstanden; in der sogenannten Aktionskunst, als ein prozessästhetisches Ereignis, bei dem die Handlung des agierenden Künstlers in einem Echt-Zeit-Raum als Kunstwerk gilt. Performance verbindet Elemente der Malerei und Plastik, des Theaters und der Musik, der Literatur, des Tanzes, der Architektur, der Fotografie und der Medien mit Ausschnitten des Alltags zu einem übergreifenden intermedialen Handlungszusammenhang. Und gerade in diesem Punkt ähnelt Performance dem Theater, welches mit denselben Gestaltungsmitteln arbeitet.

„Im Theater als der «Produktion von Präsenz» werden Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit, einst genuine Kennzeichen der Körperkunst Tanz, zu Kennzeichen des theatralen Geschehens und zum Symbol für die

¹ Vgl. Karl-Heinz Hörning/Julia Reuter (Hrsg.), *Neue Positionen zum Verhältnis Kultur und sozialer Praxis*, transcript, Bielefeld, 2004; Jens Kretschmer/Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, Fink, München, 2003.

² Vgl. John Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Reclam, Stuttgart, 1972.

³ Vgl. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

Dynamik des Sozialen. Performance ist daher nicht nur eine Bezeichnung für eine spezifische theatrale Praxis, sondern meist eine ästhetische Praxis, die sich intermedial zwischen Theater und Tanz, Musik und bildender Kunst konstituiert und sich hier als eine wandelbare und innovative künstlerische Form zeigt.⁴

Das Besondere besteht darin, dass Performance keine vorgegebenen Rollen heranzieht, sondern über die PerformerInnen nach selbst erfundenen Handlungskonzepten agiert. Performances spielen sich zwischen Aufführungskunst und kommunikative Praxis ab, denn sie sind als zeitlich begrenzte Aktionen konzipiert. Performance betont das Hier und Jetzt des Geschehens und konzentriert sich auf den Prozess. Performance-Theater verbindet spielerische und szenische Ansätze mit einer formalen Ästhetik, die keine schauspielerische Darstellung ist, die keine geschlossene Handlung mit Charakteren behauptet und keiner Logik in der Vermittlung einer Geschichte verpflichtet ist. Im Theater, insbesondere im postdramatischen Theater⁵, ist das faktische Handeln eingedrungen; der Realitätseinbruch hat sich erweitert, der Akt und der Moment der Kommunikation hat sich gewandelt. Theater wird unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen, Ereignis und Selbstrepräsentation des Künstlers / der Künstlerin, eine Inszenierung von Authentizität. Als Beispiel erwähnt seien die Bühnenexzesse von Frank Castorf, die *Hamlet*-Experimente von Christoph Schlingensief, die Aktualitätsbezogenheit in Jelineks Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), die den Einbruch des Realen mittels der Problematik der Finanzkrise demonstriert. Festzustellen ist, dass innerhalb dieser performativen Aktionen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Inszenierung und faktische Alltäglichen zugunsten des *live*-Charakters gesprengt werden. Ein Statement von Schlingensief zur Illustration: „Ich will das Leben überzeugen, dass es zum großen Teil inszeniert ist, und das Theater, dass es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt.“⁶ Das Phänomen der kulturellen Grenzüberschreitung im Bereich der Medien, der Alltagsprozesse mittels unterschiedlicher Kunst-, Musik-, Tanz-, Sprach- und Medienbezügen erzeugt einen neuen Stil der intermedialen Wahrnehmung und Erlebnisweise.⁷

⁴ Gabriele Klein/Wolfgang Sting, *Performance als soziale und ästhetische Praxis*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hrsg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, transcript, Bielefeld, 2005, S. 13.

⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2008 (4. Auflage).

⁶ Vgl. <http://www.schlingensief.com/theater.php>. (Zugriff: 24.08.2014).

⁷ Vgl. Ringler-Pascu, „*Tempo! Tempo!*“ - *theatrale Studie und Performance*, in: *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance*, Ana R. Calero Valera und Brigitte E. Jirku, Würzburg (Hrsg.), Verlag Königshausen&Neumann, Würzburg, 2013, S. 57-67.

2. Rimini Protokoll *Prometheus in Athen*

2.1. Rimini Protokoll – Theaterauffassung

Das Regieteam Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel arbeitet als Kollektiv unter dem Label Rimini Protokoll an einer neuen Form des Dokumentartheaters, das explizit die Performer und ihre Probleme in den Mittelpunkt stellt. Die drei Theatermacher führen schon aus der Studentenzeit gemeinsame Projekte am Gießner Institut für Angewandte Theaterwissenschaft aus und entwickeln seit dann sämtliche Performance-Projekte, die sich als Ziel setzen die Mittel des Theaters zu erforschen, das darin besteht „ungewöhnliche Sichtweisen auf unsere Wirklichkeit zu ermöglichen“⁸. Rimini Protokoll versucht das Theater „neu“ zu erfinden, wobei keine professionelle Schauspieler auftreten und die tradierten Kommunikationssituationen durchbrochen werden. Die sogenannten „Experten des Alltags“ – Immigranten, Arbeiter, Architekten, LKW-Fahrer, Teenager, Arbeitslose, Call-Center-Angestellten, alte Damen u.a. werden nach einem aufwendigen Castingprozess zu Performern ihrer eigenen protokollierten Geschichte und bringen somit Subjekte auf die Bühne, die sie präsentieren und nicht repräsentieren, ohne eine feste Rollenzuschreibung zu verfolgen. Die Experten vertreten bestimmte Erfahrungen, Kenntnisse und Fähigkeiten, denn implizit hängt es von ihnen ab, welche Themen angeschnitten bzw. aufgeführt werden, welche Figuren, Texte und Räume entstehen.

„Wir beginnen die Arbeit an einem Stück nicht im Proberaum, sondern nähern uns mit dokumentarischen Verfahren einem Thema an. Wir versuchen, etwas rauszukriegen, zu sortieren und mit anderem Material zu montieren, so entwickeln wir das Stück. [...] Uns interessiert die Theatralität des Alltags. Wir wollen die Wirklichkeit nicht abbilden, nicht dramatisieren, sondern auf die Bühne holen und ausprobieren, was passiert. Wir wollen Theater ohne Theater machen, das nichts mit Handwerk oder Schauspielkunst zu tun hat.“⁹

Ziel ist Authentizität auf der Bühne durch autonom variierende Aufführungen zu erzeugen, wobei festzuhalten ist, dass die Gruppe von Experten nur über einen geringen Improvisationsfreiraum verfügt. Die gesamte Inszenierung stützt sich auf schriftlich ausgearbeitete Regieanweisungen zu Sprache und Handlung, basierend auf die Statements der Mitwirkenden, die über ihren Alltag berichten und so als Darsteller an das Protokollierte angewiesen sind, um die Erfahrung des Realen zu vermitteln. Gerade aus diesem Grund gehören plötzliche Erinnerungsstörungen, Versprechen oder Unsicherheiten zur Performance als

⁸ <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html>. (Zugriff: 16.09.2014).

⁹ Petra Rathmanner, *Filmlandschaft. Mnemopark kommt ins Tanzquartier Wien. Ein Interview mit Stefan Kaegi*, in: „Wiener Zeitung“, 6.10.2005

integrierte Elemente, die für Aufrichtigkeit und Authentizität stehen. Bei Rimini Protokoll sind Autor, Erzähler und Protagonist bzw. Experte nicht in einer Person vertreten, denn die protokollierte Erinnerung des Experten spiegelt sich in ihrer Übereinstimmung mit der dargestellten Figur wieder und nicht mit dem vom Regisseur festgeschriebenen Text. Ein besonderer Verfremdungseffekt entsteht dadurch, dass ein determinierter zum Protokoll ausgearbeiteter Ausschnitt aus dem Leben des Experten, von diesem gespielt, ihn von sich selbst entfremdet. Die vom Regieteam protokollierte Erinnerung erfasst in Worte die identifikationsstiftende Erinnerung, die jedoch ein permanentes Wechselspiel zwischen dem performierten autobiographischen Spiel des Experten und dem fremd festgeschriebenen Erinnerungskonzept generiert.

Die Projekte von Rimini Protokoll beanspruchen für die performativen Aufführungen einen besonderen Raum, einen sogenannten „performativen Raum“¹⁰, der sich örtlich und zeitlich für das Vorgeführte eignet. Zum Beispiel wird die Stadt zum Spielraum, an den sich das Protokoll anpasst bzw. dem sich die Experten anzugleichen haben. Die Performance verwandelt sich in gegenwärtige Kunstgegenwart, indem sie ihren Einmaligkeitscharakter erfüllt, die Verbindung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Subjekt und Experten, realem und imaginärem Ort in einem neuen zeitlich begrenzten Spielraum herstellt und damit ein „Museum des Augenblicks, das Figuren unserer Zeit auf Zeit zusammenstellt – sortiert mal nach Wissensgebieten, mal nach Berufen, nach Alter, nach Schicksalen“¹¹ entstehen lässt.

Dokumentarisches Material wird mit subjektiven Erfahrungen konfrontiert, das Gesellschaftliche mit dem Individuellen verbunden. Es ist kein explizit politisches Theater, denn eindeutige Thesen, Mitteilungen oder Meinungen werden gemieden. Dennoch verweisen die verschiedensten Projekte auf Aspekte, die mit aktuellen sozial-politischen Fragen in Verbindung zu bringen sind – *Ein szenischer Lauschangriff* (1998), *Kongress der Schwarzfahrer* (2000), *Raubkopie: Boxenstopp* (2001), *Staat. Ein Terrarium* (2002), *Call Cutta* (2004), *Mnemopark* (2004), *Cargo Sofia* (2006), *100% Berlin* (2008), *100% Wien* (2010), *Bodenprobe Kasachstan* (2010), *Lagos Business Angels* (2012) u.a.

Die Themen und vor allem die mitwirkenden Menschen prägen die Inszenierung in gleichem Maße wie das Regiekollektiv selbst. Die „echten Menschen“ sind das Markenzeichen von Rimini Protokoll, denn sie gestalten die Aufführungen

¹⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 199.

¹¹ Florian Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll*, in: Miriam Dreyse, Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, Berlin, 2007, S. 43.

durch ihre Geschichten, Erfahrungen und Persönlichkeiten. Als ein Theater der Partizipation und zugleich ein erzählendes Theater, dominiert die direkte Ansprache des Publikums, das auch in die Performance einbezogen wird, wobei der Monolog, das Erzählen der Performer stets im Vordergrund stehen. Für Rimini Protokoll ist die Poetik des Sehens, des Zusehens und des Zuhörens wichtig.

2.2. Performance *Prometheus in Athen*

Die Performance *Prometheus in Athen*, eine Konzeption und Inszenierung von Helgard Haug und Daniel Wetzel, am 15. Juli 2010 beim „Athens & Epidaurus Festival 2010“ im Odeon des Herodes Attikus uraufgeführt, in Kooperation mit der Kulturhauptstadt Istanbul 2010 und Stiftung Zollverein, mit Unterstützung des Goethe Instituts Athen, basiert auf das antike Drama *Der gefesselte Prometheus* von Aischylos, das die Geschichte des mythologischen Titanen thematisiert, seine Rebellion gegen die ungerechte Gewaltherrschaft des Zeus, implizit gegen die Autorität. Der Prometheus-Mythos¹² dient als Raster für die gegenwärtige Performance, wobei *Prometheus in Athen* eine einmalige Aufführung ist, die einerseits die patriotische Verbundenheit mit dem Mythos unter Beweis stellt, andererseits die Aufklärung und die verzweifelte Stagnation gegenüber dem Staat, der offenbar seine Bürger enttäuscht und betrogen hat, zum zentralen Thema der Diskussion macht. Ausgangspunkt des Projekts sind eine Reihe von Fragen – was wissen und was denken die zeitgenössischen Bewohner Athens über Aischylos *Prometheus*, was denken und was erhoffen sich die Athener vom Staat Griechenland? Rimini Protokoll geht grundlegenden gesellschaftlichen, ethisch-moralischen Fragen nach, indem sie die Bevölkerung der Stadt Athen aufgerufen hat sich mit dem Mythos bzw. dem antiken Drama auseinanderzusetzen, mit der Aufforderung sich mit den dramatischen Figuren zu identifizieren.

Das Projekt *Prometheus in Athen* kann als Weiterführung der Performance *100% Berlin* (2008) betrachtet werden, wobei diesmal der Ursprungsort der Demokratie und der antiken Tragödie als Spielraum fungiert, wo die Menschen den prometheischen Gedanken einer besseren Zukunft weiterzuführen versuchen, sich gegen die Staatsgewalt, den Gesetzgebern und den politischen Machthabern auflehnen, Widerstand leisten und sogar mit dem Gedanken der Flucht aus dem krisengeschüttelten Griechenland spielen. Es sind gemeinsame Manifestationsformen, die an die kompromisslose Haltung des antiken Helden erinnern. Anhand eines Fragen-Katalogs werden die Athener mit den Mythen, die sie in sich tragen, und den Sorgen des Alltags konfrontiert.

Die konkrete Herangehensweise und Arbeitsmethode besteht in diesem Fall in der Auswahl von zehn Athenern, die aufgefordert wurden sich mit einem der

¹² Vgl. Eleonora Ringler-Pascu, *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010.

antiken Helden der Aischylos Tragödie zu identifizieren und zugleich in einer Art Kettenreaktion andere Mitspieler aus der Bevölkerung zu bestimmen, die zuletzt ein 103-köpfiges Ensemble für die Performance bilden, eine Zahl, die den offiziellen statistischen Daten des Bevölkerungsspiegels für das Jahr 2010 entspricht und einen geschätzten Mittelwert von 3% illegaler Migranten zu den 100% Athenern hinzufügt¹³. Die Einzelschicksale bilden zusammengenommen einen Querschnitt, eine Art Seismograph der griechischen Gesellschaft bezogen auf eine bestimmte Zeit, das Jahr 2010.

Vor den 4.000 anwesenden Zuschauern im Herodion Amphitheater entsteht eine spontane Gemeinschaft zwischen Experten und Publikum, denn die Antworten auf die unzähligen Fragen, ob bejahend oder verneinend, widerspiegeln die Stimmung eines Landes, die Gefühle eines Volkes, das Verunsicherung, Wut, Ärger, Stolz und Solidarität erlebt.

„We are Athens.

We were selected because we represent the population statistically.

We are no actors.

We are one protagonist with 103 heads.

Our city is our stage.

Our living rooms are our dressing rooms.

We are looking at the city from 103 perspectives.”¹⁴

Als kompakte, dennoch heterogene Gruppe versammeln sich 103 Athener Bürger an dem Abend vom 15. Juli 2010 in der Arena des Amphitheaters. Sie entstammen verschiedenen Generationen, von Kleinkindern bis zu betagten Senioren (einer 92-jährigen Dame), ihre Berufe und Biographien sind höchst unterschiedlich. Zu den Athener „Experten des Alltags“ gehören Schüler, Studenten, Hausfrauen, Psychologen, Handwerker, Apotheker, Immigranten, Sportler, Ingenieure, Bauarbeiter, Architekten, LKW-Fahrer, Ärzte, Teenager, Rechtsanwälte, Arbeitslose, Taxifahrer, Rentner, Künstler, u.a., alle mit ihren eigenen protokollierten Geschichten. Die in der Materialbox¹⁵ enthaltenen protokollierten Minibiographien verbergen sich hinter den Statements der Protagonisten. Zum Beispiel, beim Anklicken des Statements „I live anxiously“¹⁶

¹³ Vgl. <http://www.rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/2-2-homepage.html>.

¹⁴ Ebenda. „Wir sind Athen. Wir wurden ausgewählt, weil wir die Bevölkerung statistisch repräsentieren. Wir sind keine Schauspieler. Wir sind ein Protagonist mit 103 Köpfen. Unsere Stadt ist unsere Bühne. Unsere Wohnzimmer sind unsere Umkleidekabinen. Wir betrachten die Stadt aus 103 Blickpunkten.“ (Übers. ERP).

¹⁵ Vgl. <http://www.rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/2-2-homepage.html>.

¹⁶ Giorgos Metaxas, <http://www.rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/2-2-homepage.html>. „Ich lebe besorgt.“ (Übers. ERP).

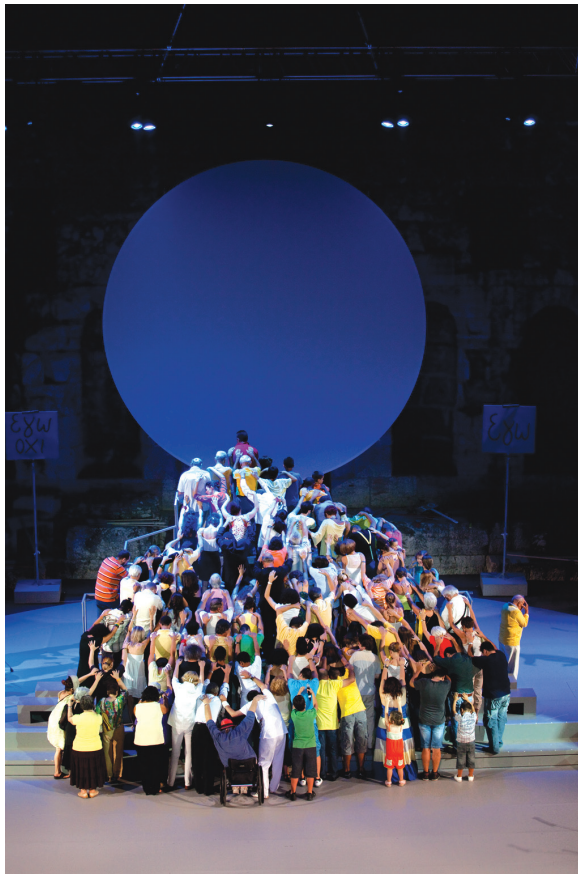


Abb. 1: Rimini Protokoll, *Prometheus in Athen*, 15. Juli 2010, Athen
(Foto: Ellen Bornkessel / Stiftung Zollverein)

erfahren wir einiges über Giorgos Metaxas, 25 Jahre alt, Informatikstudent am Technischen Institut aus Athen, der den Prometheus Mythos mit der gegenwärtigen Situation in Griechenland vergleicht: “Our country is Prometheus and the International Monetary Fund is the New Hephaistos who puts us in chains.”¹⁷ Oder ein anderes Beispiel ist das Statement „I am growing up strangely“¹⁸ von Achilleas Dimitropoulos, 31 Jahre alt, Softwareingenieur, der sich mit Okeanos identifiziert, dem Gott der Logik und Versöhnung, wobei diese Werte mit der

¹⁷ Ebenda. „Unser Land ist Prometheus und der Internationale Weltwährungsfond ist der neue Hephaistos, der uns Ketten anlegt.“ (Übers. ERP).

¹⁸ Achilleas Dimitropoulos, <http://www.rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/2-2-homepage.html>. „Ich wachse seltsam.“. (Übers. ERP).

extremen Situation Griechenlands nicht vereinbar sind. Und so kann sich jeder Interessent durch die Materialbox durchkämpfen und sämtliche protokollierte Minibiographien erfahren, die einzelne Erfahrungen in den Vordergrund bringen, die das Verständnis der Aufführung der Rimini Protokoll Performance erleichtern und mit sämtlichen kollateralen Informationen vervollständigen.

Die Dramaturgie des *Prometheus in Athen* weist zwei Szenenarten auf – Gruppierung und individueller Auftritt, begleitet von Videoprojektionen und musikalischen *live* Einlagen, die vom theatralischen Standpunkt die statisch wirkende Atmosphäre auflockern. Die ersten Szenen bestehen aus fotografisch anmutenden Zusammenstellungen der Protagonisten, die sich nach verschiedenen Kriterien gruppieren, die an statistische Informationen erinnern. Danach erfolgt ein individueller Gang, ein Herauslösen aus der Gruppe, indem jeder einzelne sich dem Publikum vorstellt. Jeder Akteur gerät ins Rampenlicht und wird direkt mit dem Publikum konfrontiert. Die Art, wie sich die einzelnen vorstellen, beweist, dass keine professionellen Schauspieler am Werk sind, denn ihre Körperhaltung und auch ihre Stimmführung drücken Emotionen aus, die sie nicht kaschieren. Leichte Unbeholfenheit, teilweise unsicheres Auftreten tragen dazu bei, dass darin Glaubwürdigkeit und Authentizität zu erkennen ist. Die ungewollten Fehler, die sich im Laufe der Aufführung ereignen, sind eigentlich integrativer Teil der Inszenierung, denn die Arbeit am „Nichtperfekten“ zeichnet die Produktionen von Rimini Protokoll aus.

„Das Unsichere, das Fragile ist der konstituierende Moment für das, was viele als authentisch wahrnehmen.“¹⁹ Es sind Momente des Einbruchs der Realität, wobei



Abb. 2: Rimini Protokoll, *Prometheus in Athen*, 15. Juli 2010, Athen
(Foto: Ellen Bornkessel / Stiftung Zollverein)

¹⁹ Florian Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung*, S. 27.

echte Menschen und keine professionelle Schauspieler sich ins Spiel stürzen, und dieses mit Verantwortung und Ernsthaftigkeit durchspielen. Die Erfahrung des Realen, des Gegenwärtigen verwandelt sich vor den Augen der Zuschauer als Zeichen des theatralen Geschehens in eine Produktion der Präsenz, des Hier und Jetzt. So erscheinen der Reihe nach 103 Personen, die sich ritualhaft vorstellen – Name, Alter, Beruf und teilweise motivieren, warum sie sich mit der ausgewählten dramatischen Figur identifizieren. Danach schließen sie sich der entsprechenden Gruppe an, die jeweils ein Schild mit dem Namen einer der Helden aus der antiken Tragödie trägt und damit die Zugehörigkeit zu der dramatischen Figur signalisiert, mit der sie sich identifizieren wollen oder können. Die meisten wählen Prometheus, die Figur des emanzipierten antiken Rebellen; andere bevorzugen Zeus, Kratos, Bia, Hephaistos, Okeanos, Io oder Hermes, mit den verschiedensten Begründungen. Der Reigen der 103 sich vorstellenden Athener geht in ein Spiel über, wobei unzählige ethische, moralische und politische Fragen fallen, hergeleitet teils aus der Aischylos Tragödie *Der gefesselte Prometheus*, teils aus der Alltagswelt der Protagonisten. Die Fragen kommen aus dem *Off*, als wären es göttliche Stimmen, die sich an das Volk richten. Eine ungewöhnliche Choreographie entsteht aus der Regruppierung der agierenden Experten, die sich auf der Bühne in zwei distinkte Gruppen aufstellen, das bejahende „Ich“ und das verneinende „Ich nicht“ Segment.

Die Wiederaufnahme der Performance *Prometheus in Athen* innerhalb der Wiener Festwochen im Juni 2012 auf der Bühne des Volkstheaters bringt Ausschnitte aus der Videodokumentation der Uraufführung, gefilmt von Athina Tsangari (HAOS Film). Auf einer Riesenleinwand auf der Hinterbühne werden Ausschnitte aus der ursprünglichen Produktion projiziert und somit kann das Publikum die virtuelle Performance von 2010 mit Hilfe der medialen Übertragung nachempfinden. Somit erscheinen der Reihe nach 103 Personen, die sich in ihrer Muttersprache – Griechisch – vorstellen, wobei ihre Aussagen dem Wiener Publikum mit deutschen Übertiteln übermittelt werden. Während sich diese ritualhafte Vorstellungsphase als gefilmte Performance abspielt, treten einige der Protagonisten, die ursprünglich in dem Athener Projekt mitwirkten, *live* auf die Bühne auf, als würden sie aus der Projektionsleinwand austreten. Die sechs auftretenden „Experten“ sprechen Deutsch oder Englisch, spielen die Fragen von einst nochmals durch, wobei sie das Videomaterial kommentieren und sich neu positionieren. Die Experten vertreten die ursprüngliche 103-köpfige Gruppe und führen von der Bühne des Volkstheaters aus gleichzeitig einen Dialog mit dem virtuellen Medium Film und dem Publikum. Die zwei Autoren-Produzenten, Helgard Haug und Daniel Wetzel entwickeln damit ein Performance-Format bei dem die *live* Protagonisten eine Verbindung zwischen der Verfilmung und dem „Jetzt“ ihrer *live* Performance herstellen. Es entsteht eine Mischung aus Interview, Dokumentation und

Inszenierung, eine Art „reality“ Theater, das von einigen Stimmen als „new wave“ des Dokumentartheaters bezeichnet wird. Dabei stellt sich unmittelbar die Frage, was noch von dem gesamten ursprünglichen Konzept gültig ist bzw. was sich verändert hat, denn es handelt sich um ein Segment aus Griechenlands Gegenwartsgeschichte, das dokumentarisch aufgenommen und nach zwei Jahren erneut aufgegriffen wurde. Die Neuaufnahme des Projekts vor den damals umstrittenen Neuwahlen in Griechenland beweist, dass Theater ein wichtiges Forum für Debatten darstellt, für sozial-politische Fragen, für die Neudefinierung der Demokratie, für Klärung eigener Positionen etc. Dazu eine Aussage von Kai Strittmatter: „Manchmal hechelt das Theater seiner Zeit hinterher, manchmal eilt es ihr voraus, und in manch seltenen Momenten holen die Zeitläufe es ein und wirbeln es empor. Als Helgard Haug und Daniel Wetzel von Rimini Protokoll den Auftrag erhielten, *Prometheus in Athen* zu inszenieren, konnten sie noch nicht ahnen, welch ein Tsunami im Frühjahr 2010 über Griechenland hereinbrechen würde. Ihr Stück war nicht als Großkommentar zur Krise gedacht. Aber es wurde einer. Wenn Athen die Krise ist und die Krise Athen, dann ist ein Stück über Athen mit statistisch repräsentativ ausgewählten Athenern ein Stück über die Krise.“²⁰ Auf jeden Fall ist die Performance *Prometheus in Athen* mehr als nur performative Krisendarstellung Athens bzw. Griechenlands. Es steht außer der Euro-Krise auch noch etwas anderes zur Debatte, nämlich der Gedanke der Demokratie und des europäischen Projekts, nebst den Hinweisen zu den Ursprüngen des europäischen Theaters und schließlich auch die Selbstpositionierung zur gegebenen Situation. Ein Statement der Produzenten erklärt die Ästhetik ihres Verfahrens: „Wir glauben nicht an die Authentizität des ersten Moments, des spontanen Auftritts, sondern an den Prozess des Theaters als einen der Authentifizierung. Die Akteure des Bildes sprechen zu dir, während du es entstehen lässt. Es passt nicht in eine einzelne Kadrierung, sie unterlaufen dein Bild. Wir zeigen Leute, die zeigen.“²¹ Der Text, entstanden aus Fragestellen und Zuhören, Aussagen, Kommentare, Geschichten der interviewten Experten nebst statistischen Daten, verwandelt sich in ein Protokoll, das eine „geskriptete Realität“²² festhält. Der fixierte Text, der von den Experten ausgesprochen wird, ist eigentlich eine von ihnen ursprünglich stammende Formulierung, die ihren Fähigkeiten angepasst wurde,

²⁰ Kai Strittmatter, *Hier spricht das Volk*, in: Über Prometheus in Athen 2010, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 1.

²¹ Helgard Haug, Daniel Wetzel, *Rimini Protokoll. Weil sich die Realität der Begegnungen immer neu überschreibt*, in: Camera Austria, 1.06.2011, www.rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/2-2-homepage.html.

²² Vgl. Florian Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung*, S. 39.

um ihn auf der Bühne oder einem anderen performativen Raum auszusprechen. Das entstandene dokumentarische Manuskript gilt einerseits als Textbasis der Performance, andererseits dient es als Ablauf und Gedächtnisstütze, denn die Experten sollen sie selbst bleiben, sich selbst und ihre Leben inszenieren bzw. zeigen, ohne der Routine zu verfallen. „Eigentlich liegt die Stabilität des Stückes in seiner Instabilität. Es darf kein abgespieltes Stück werden.“²³ – gilt als Hauptregel für alle Experten, die „sich“ stets neu erinnern sollen. Dieses Statement verdeutlicht die Vorgehensweise an der Rolle, eine Art „readymade“ ihrer eigenen Erinnerungen, die als Protokoll festgeschrieben zur Vorlage wird, die dazu dient, es dem Publikum zu übermitteln. Die Logik des Protokolls prägt den Text und generiert zugleich die Struktur, den Rahmen der Inszenierung. Authentizität ist das Resultat eines protokollierten Textes, der die Realität festhält und zugleich auch das Resultat der Inszenierung. Das biographische Material der einzelnen Beteiligten stellt jeweils einen Mosaikstein in einer Makrostruktur dar, die als Gesamtheit neue Assoziationsräume auf der mentalen Ebene im Kreis der Zuschauer schaffen, wobei diese die gezeigten Mikro-Geschichten gegenüberstellen und eventuell reflektieren.

Die Fragen an und aus dem Publikum beweisen, dass es sich nicht um ein geschlossenes System handelt, sondern eher ein offenes Forum entsteht, das Positionierung verlangt. Rimini Protokoll arbeitet mit den Mechanismen der Interaktion, die das Publikum auffordert sich selbst zu definieren und zugleich sich dem ritualhaften Reigen der Experten anzuschließen. Begriffe wie soziale Identität, Demokratie und Repräsentation sind somit ins Zentrum der Performance gelangt, wobei die verschiedensten Akzentverschiebungen neue Positionen aufkommen lassen. Die dramaturgische Strategie der Performance *Prometheus in Athen* ermöglicht das Entstehen einer zeitweiligen Gemeinschaft von Identitäten, indem die antike griechische Tragödie als Ausgangspunkt eines gegenwärtigen Mythos gilt, i.e. eine hypothetische transnationale europäische Gemeinschaft, die im Mikrokosmos Athen ein Modell für ein Makrokosmos vertritt. Athen fungiert zugleich als die mythische Quelle des Theaters und der Demokratie, Werte, die auch in der Gegenwart weitergeführt und neu definiert werden soll(t)en.

Die Doppelung des performativen Raumes – Athener Amphitheater und Wiener Bühnenraum des Volkstheaters – erlaubt der Erinnerung und dem gegenwärtigen Erleben zu einem Erfahrungsraum zu verschmelzen; virtueller und realer Raum überlappen sich, wobei sich die Zeitebenen von gestern und heute in einem „Jetzt“ überlagern, in einem sogenannten Echt-Zeit-Raum, das präsenste Publikum

²³ Eva Behrendt, *Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten*, in: Miriam Dreyse, Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007, S. 69.

einbeziehend. „Hier stehen Menschen auf der Bühne, die, wie ihr Land, wieder bei Null anfangen müssen. Manche sind aufgewühlt und kämpferisch, andere resigniert, alle von existentiellen Zweifeln bedrängt – und im Publikum lauter Mitbürger mit den gleichen brennenden Fragen.“²⁴

Die protokollierten Minibiographien der sechs mitwirkenden Experten stehen den Zuschauern in Form eines flyerartigen Programmhefts zur Verfügung, ähnlich mit den Daten aus der schon erwähnten Materialbox, die auf der *Homepage* von Rimini Protokoll zu finden ist, ein Anlass zum Nachdenken, zur Reflexion über die übermittelten Fakten. Bei all der Vielstimmigkeit ist das Protokoll monologisch und so ist auch die Kommunikation der vielen Protagonisten, die eigentlich eine Stimme vertreten, ihre eigene Stimme, die sich aber im Chor der Athener als das Volk integriert, mit den eigenen politischen, sozialen und zugleich intimen Erfahrungen.

Der Ingenieur Giorgos Emmanoulidis, 31 Jahre alt, identifiziert sich mit Bia (der Gewalt), und argumentiert: „Menschen, die nicht viel sagen, haben meistens Recht.“²⁵ In Thessaloniki als Verkehrsdienstleister tätig, denkt er daran Griechenland zu verlassen, da er, enttäuscht von der allgemeinen Lage, außerhalb des Landes Arbeitsmöglichkeiten suchen möchte. „Wir leben in einer Diktatur des Konsums, in der die Menschen nur am sozialen Status interessiert sind. Für die Arbeit kriegt man nicht das bezahlt, was einem eigentlich zustünde, und mit der berühmten griechischen Gastfreundschaft ist es beim Anblick des ersten illegalen Einwanderers auch schon wieder vorbei.“²⁶

Die Psychologin Marianna Dragasaki, 34 Jahre alt, identifiziert sich mit Io. „Ich glaube, dass es mir dieses Vor-etwas-auf-der-Flucht-Sein einen Grund liefert, um mein Leben, für meine Träume, meine Beziehungen und mein Glück zu kämpfen.“²⁷ Ihr Lebenslauf verzeichnet Höhen und Tiefen, insbesondere wegen ihrer Haftstrafe (Handel mit Kokain), die sie schließlich dazu führte nebst ihrem Job als Psychologin für eine Consultingfirma bei Streetworkprojekten psychosoziale Unterstützung anzubieten, anderen zu helfen, die sich im Leben nicht mehr zurechtfinden.

Die Kommunikationsexpertin Jonida Kapetani, 36 Jahre alt, gebürtige Albanerin, identifiziert sich mit Prometheus wegen seiner „Aufsässigkeit“ und mit Okeanos wegen seines Wunsches, Frieden zu stiften.²⁸ Die Enttäuschung ihrem Studium

²⁴ Kai Strittmatter, *Hier spricht das Volk*. Über Prometheus in Athen 2010, S. 1.

²⁵ Giorgos Emmanoulidis, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 2.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Marianna Dragasaki, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 2.

²⁸ Vgl. Jonida Kapetani, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 3.

entsprechend (Betriebswirtschaft) keinen Arbeitsplatz in Athen zu finden, bewog sie Griechenland zu verlassen und nach London auszuwandern. „In einer Wirtschaftskrise arbeitslos zu sein, zwingt einen zu radikalen Entschlüssen.“²⁹

Der Ökonom Pavlos Laoutaris, 59 Jahre alt, fühlt sich mit Hephaistos verbunden, weil dieser feste Regeln befolgen muss, aber gefühlsmäßig bevorzugt er die Figur des Prometheus, weil er ein „echter Missionar“ ist und Autoritäten in Frage stellt.³⁰ Seine Beschäftigung als Arbeitsökonom an einer EU-Behörde und Projektmanagement-Lehrender an der Hochschule für öffentliches Management erlaubt ihm viel zu reisen und an Entwicklungsprojekten in Benin und Togo mitzuwirken bzw. damit sich für interkulturelle Solidarität zu engagieren.

Der Regisseur Prodomos Tsinikoris, 30 Jahre alt, geboren in Wuppertal (Deutschland), nach Schulabschluss nach Thessaloniki gezogen, identifiziert sich mit Io, weil „auch ich noch keine Heimat gefunden habe.“³¹ Er arbeitet als Theaterregisseur an verschiedenen Projekten, unter anderem an einer Performance über griechische Migration für das Berliner Ballhaus Theater und pendelt dementsprechend zwischen Griechenland und Deutschland. „Das heißt nicht, dass ich umziehen werde. Ich will nicht weg von Athen. Wir, das griechische Volk und vor allem die jungen Menschen, müssen in unserem Land bleiben, den Saustall aufräumen und von ganz vorne neu anfangen.“³²

Die Schauspielerin und Theaterwissenschaftlerin Agorita (Eri) Bakali, 42 Jahre alt, fühlt sich am engsten mit Io verbunden und stellt eine Analogie mit der sie verfolgende Fliege her, die sie mit ihrer griechischen Herkunft in Verbindung bringt. „Diese Fliege verfolgt einen ein Leben lang. Auch wenn man gerade so einen Moment hat, wo man meint zu wissen wer man ist und was man will, dann sticht sie zu, um einen ja nicht vergessen zu lassen – du bist Griechin! Und alle machen mit und zeigen mit dem Finger auf einen...“³³ Dies erklärt sich dadurch, dass sie mit 21 Jahren nach Wien zog, wo sie auch ihren Wohnsitz hat, aber ihre griechischen Wurzeln nicht leugnen kann bzw. will. Andererseits gibt es keine direkten Bezüge zu den anderen Figuren aus dem antiken Drama. „Ich agiere nicht bewusst wie eine der Figuren aus dem Prometheus. Ich durchschaue strategische Machtspiele normalerweise sehr spät.“³⁴, lautet ein weiteres Statement.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Pavlos Laoutaris, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 3.

³¹ Prodomos Tsinikoris, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 4.

³² Ebenda.

³³ Agorita (Eri) Bakali, in: *Rimini Protokoll. Prometheus in Athen*, Wiener Festwochen 2012, Programmheft, S. 4.

³⁴ Ebenda.

Die Konfrontation mit dem eigenen biographischen Material in Anwesenheit der Zuschauer macht den individuellen Bezug der einzelnen Darsteller zur Inszenierung kenntlich und stellt zugleich eine Provokation für beide Seiten dar. Hervorzuheben ist die Tatsache, dass unspektakuläre Aspekte des Alltags sich in globalisiert Spektakuläres verwandelt. Ein gesellschaftliches Experiment, innerhalb dessen die mitwirkenden Menschen auf ihre Weise interessant und wertvoll sind, wirft individuelle und zugleich allgemeine Fragen auf. Die Realität jedes einzelnen verschmilzt mit der Realität der anderen und zugleich mit der Fiktion, davon ausgehend, dass die Bearbeitung des dokumentarischen Materials ihrerseits die Veränderung der Realität mit sich bringt und somit die Theatralität des Alltags generiert, ein Alltag, der für sich theatral ist und dieses Experiment herbeiführt.

1.2.

Perspective interdisciplinare

Interdisziplinäre Standpunkte

Interdisciplinary Approaches

**Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* – Was
vom Drama blieb**

Heinrich von Kleist, *Prince Friedrich of Homburg* – Remains
of a Drama

EDWIN VANECEK

(Konservatorium Wien Privatuniversität)

Abstract:

Heinrich von Kleist's play is seen here as a dramatization of his own writing process. In the play, the main character, the Prince of Homburg, is depicted as Kleist's literaric alter ego. It is the time of a war on the eve of a major battle. At the beginning, the prince is shown in a dream-like state, whereby elements of this state still reach his consciousness. Only through this dream experience the prince does gain conscious knowledge of the existence of the subconscious – a sphere prior to his language. Back in reality the prince now is torn between the experience of the pre-verbal sphere and the conscious reality of language. From now on his yearning to consciously experience the world of the subconscious and the pre-verbal will determine his further actions. Back in the reality of war, Prinz Friedrich Homburg is supposed to verbally write down the orders he received. Yet, consumed by his wish to rationally understand what happened in a pre-rational world, he is incapable of literally writing down the orders which he was supposed to. At the same time it is out of this incapability that the further events in the drama will develop. Kleist hereby shows the prince as the creator of his own play, which was eventually caused by his efforts and the impossibility to grasp the outer verbal subconscious through the only language we have.

Key words:

dramatization and reflexion on the writing process, language philosophy, the subconscious, the pre-resp. outer verbal sphere, reality and language

Mein Freund, das grad ist Dichters Werk,
 Dass er sein Träumen deut' und merk'.
 Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
 Wird ihm im Traume aufgetan:
 All' Dichtkunst und Poeterei
 Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*

Prinz Friedrich von Homburg schafft sich selbst sein Schauspiel. Er selbst bewirkt die Geschehnisse aus denen sich das Drama *Prinz Friedrich von Homburg*¹ zusammensetzt. Entstanden aus seiner Erfahrung des Traumes in einem Zustand des Halb-Wachens und Halb-Schlafens zu Beginn des Werkes, ist das Stück die Reaktion auf etwas, das dem Prinzen in dieser Situation tatsächlich vorgespielt wurde. Zwischen Wirklichkeit und Traum – beide sind ihm dabei gleichviel gewesen – im Zustand des Wach-Traums, in dem sich der Prinz zu Beginn des Werkes befindet, in einem Wahr-Traum, erlebt er die Geschehnisse, dessen Deutung ihn zum Schaffen seines Dramas bringen werden. Und dieses Werk entsteht, da er tatsächlich nicht schreiben kann, was er schreiben soll.

Die Reiterei, die Obersten im ganzen Heer, sind schon voraus ins Feld gezogen, doch ihr Kommandant, der Prinz von Homburg, ist verschwunden. Und er wird gefunden „mit bloßem Haupt und offner Brust“ – sein Geist ist also frei, sein Fühlen offen „halb wachend und halb schlafend“.² Bereits mit dieser Regieanweisung zeigt Kleist die folgende Szene als ein Geschehen, der Wirklichkeit entrückt. Es finden auf der Bühne jetzt keine reale Aktionen statt, sondern vielmehr kommt es zur Darstellung einer Traumsequenz. Es ist Krieg, die Nacht vor der alles entscheidenden Schlacht. Im Krieg wird etwa eine schlafende Wache mit dem Tod bestraft, der Prinz ist kein Wachsoldat, doch als einer der obersten Befehlshaber befindet er sich kurz vor der Schlacht nicht im Feld bei seinen Offizieren im Befehlszelt mit den letzten Vorbereitungen zur Schlacht befasst, sondern in der Umgebung, in einer Szene, die kein Kriegsschauplatz ist, kein Feld, sondern das vollkommene Gegenteil davon, ein künstlich gestalteter Schlosspark, französisch stilisiert, denaturiert – dort liegt unter einer Eiche der Prinz im Halbschlaf, nicht erschöpft vom Krieg, sondern träumerisch sich einen Lorbeerkranz flechtend, als siehe er sich im Traum schon als Sieger der künftigen Schlacht. Doch niemand weckt ihn in dieser Szene von einem nächtlichen Spiel in diesem Idyll. Nur einige Fackeln leuchten, die Feldherren erscheinen, der oberste Feldherr, der Kurfürst, in Begleitung der Hofdamen, und deren Fräulein

¹ Heinrich von Kleist, *Prinz von Homburg. Ein Schauspiel*, in: ders., *Dramen*, Dritter Teil, dtv, München, 1964.

² Heinrich von Kleist, *Prinz von Homburg*, S. 215.

treten vorsichtig aus dem Inneren des Schlosses heraus auf eine Rampe und erblicken von dort aus den Prinzen, versammeln sich leise um ihn und betrachten ihn. Eher ein Schäferspiel und keine Szene zwischen zwei Feldherrn nur wenige Stunden vor einer Schlacht ist dieses Bild. Es ist ein galantes Spiel, das sich hier abspielt, so als wäre es das Ende einer unbeschwertten Abendgesellschaft, als sollte dieser jetzt noch ein unbeschwertes Spiel folgen und nicht eine Entscheidungsschlacht beginnen. Dafür ist das Heer im Feld schon gerüstet und alle Kommandanten sind dorthin aufgebrochen – doch der Prinz von Homburg und sein oberster Feldherr, der Kurfürst, sind dieser Wirklichkeit entrückt, in dieser Szene vor dem letzten Kampf – denn diese Szene ist ein Traum.

Eine Traumsequenz ist es mit der Kleist nun sein Spiel beginnt. Und diesen Traum, den zeigt er als ein Spiel, als einen Trick, der dem Prinzen hier vorgespielt wird und auf diesem Trick ist die gesamte folgende Handlung und damit das Zustandekommen des gesamten Stückes aufgebaut. Das Drama entsteht als das Ergebnis aus diesem Halbtraum, aus diesem Gefühl des „Es ist ein Traum! Ich will ihn weiterträumen!“. Aus dieser Sphäre zwischen Traum und Bewusstsein beginnt nun das gesamte Drama zu entstehen – doch es entsteht aus einem großen Irrtum heraus, indem nämlich der Traum des Prinzen für ihn kein Traum bleibt, sondern zu einem Teil seiner Wirklichkeit wird. „Gleichviel“, die häufigste Phrase im Stück, bezieht sich nun zunächst auf den Zustand in dem der Prinz sich befindet als er erwacht – da sind ihm Traum und Wirklichkeit gleichviel wert. Sein Traum, die Szene zu Beginn im Schlosspark, ist, sobald er erwacht, zu einem Teil seiner Wirklichkeit geworden. Immer wieder spielt die Erinnerung an dieses Traumerlebnis in seine Wirklichkeit hinein, lässt ihn nicht mehr los, ja, sie bestimmt und leitet letztendlich seine bewussten Entscheidungen, die er in der Wirklichkeit nun treffen wird. Es ist so kein vollkommener Traum mehr aus dem der Prinz erwacht, sondern vielmehr sind es Teile aus diesem Zustand des bewussten Träumens, die ihm nun eben als Bewusstsein und als Traum „gleichviel“ bedeuten.

Und diese Verbindung von Bewusstem und Unbewusstem, von Traum und Wahrheit, dieses Gleichviel, das ist der Trick, den ihm nun seine Logik spielt: Der Traum des Prinzen ist ihm nun kein Traum mehr, er ist ihm jetztgleichviel wert wie die Wirklichkeit. Nach und nach werden immer neue Teile aus diesem Traum nun zu Teilen seiner Welt und Homburg weiß es, er glaubt es nicht nur, nein, er hat den Beweis vor sich, er hält ihn tatsächlich in seiner Hand – den Handschuh seiner Verlobten, den er aus seinem Traum aus der Welt des Unbewussten tatsächlich hinüber in die Welt des Bewusstseins genommen hat. Natalie, seine Verlobte, war ihm erschienen in seinem Traum – doch „der Nam ist mir, seit ich erwacht, entfallen“³ sagt der Prinz. Er weiß also in seiner Wirklichkeit nun nicht

³ Ebenda, S. 222.

ihren Namen, jedoch weiß er gleichzeitig absolut sicher, diesen Namen in einem vollkommenen Traum tatsächlich gekannt zu haben. Durch den Handschuh wird der Prinz in der Welt der Sprachlichkeit nun ständig an den Zustand zwischen vorbewusster Sprachlosigkeit und ihm bewusster Sprachlichkeit erinnert – er hat den Handschuh bei sich, es ist der Beweis für den Prinzen, dass er tatsächlich in der Sphäre des Unbewussten war, er war ja da, muss da gewesen sein, der Handschuh ist das Symbol dafür, dass tatsächlich ein Teil aus dem Vorsprachlichen hier ist, bei ihm, jetzt, als er schon schreiben soll und damit sein Drama beginnt. Und dieser Teil ist der Grund weshalb das vorliegende Drama zustande kommt.

„Der Nam´ ist mir, seit ich erwacht, entfallen“⁴ sagt Homburg. Kleist zeigt damit die Einsicht des Autors in die Welt des Vorsprachlichen, er weiß im Zustand der Wachheit, dass er im Traum den Namen wusste und er weiß, als er erwachte: Das war der Augenblick in dem diese Welt des Vorsprachlichen sich vor ihm wieder verschlossen hat.

Zugleich ist dieser Handschuh der Grund weshalb es dem Prinzen nicht möglich ist zu schreiben. Es ist ihm nicht möglich die Befehle seines vorgesetzten Feldherrn aufzuschreiben, davon ist er abgelenkt. Und dennoch kommt sein Drama gerade eben deshalb zustande. Der Prinz ist damit nun zu einem Autor geworden und der wird nicht danach handeln was er aufschreibt, sondern eben danach was er nicht aufschreibt. Sein Drama kommt zustande, da sein Schreiben durch seine Beschäftigung mit dem Vorsprachlichen gestört wird, es ist also ein Werk, das zustande kommt da er tatsächlich eigentlich nicht schreiben kann.

Es ist ein Trick, der wurde der Logik des Prinzen mit der Erfahrung seines Traumes gespielt. Und in einem kurzen Moment, noch am Ende dieser Traumepisode, stellt Kleist diesen Trick dar. Der Kurfürst windet seine Kette um den Kranz des Prinzen, als wäre es ein zweiter Kranz für ihn, als würden ihm nun zwei Kränze geflochten, der eine als Feldherr, der andere als Dichter – und spielen nun mit dem halbwachen Prinzen eine Krönungszeremonie. Doch dabei ergreift er einen Handschuh seiner Verlobten Natalie. Dass Homburg etwas an sich genommen hat, das sieht der Kurfürst, fragt ob es der Kranz war, da antwortet Natalie sofort, „Nein, Nein!“⁵ – sie weiß also, dass er etwas genommen hat und lässt es ihm und sie verschwinden alle wieder.

Das Drama vom Prinzen von Homburg kommt zustande – und kann nur zustande kommen – da der Autor des Stückes, der Prinz, die ganze Zeit über immer noch beeinflusst ist von den Geschehnissen des Traumes. Und was dort geschehen war, das ist der Grund vom Schreiben dieses Dramas. Und als diesen Grund zeigt Kleist, dass ein Teil der Welt vor der Sprache aus dieser Sphäre hinüber in die

⁴ Ebenda.

⁵ Ebenda, S. 218.

wahre Welt des Sprachlichen genommen wurde – der Handschuh von Natalie – und sie lässt ihn diesen einen Teil aus dem Unbewussten in die Welt seines Schreibens hinüber nehmen. Es ist dies der Ursprung, die Geburt von diesem Drama – Natalie ist es, die dem Autor das ermöglicht, Natalie – die am Geburtstag des Herrn Geborene – das war der Moment von dem aus das Stück beginnt.

Kleist zeigt mit dieser Erkenntnis des Prinzen nun die Erkenntnis zweier Welten: Durch die Traumerfahrung ist es dem Prinzen möglich zwischen einer Welt seines Bewusstseins und einer anderen Welt, der des Unbewussten, zu unterscheiden. Eine Welt, von der er später schreiben soll – und es um den Preis seines Lebens nicht können wird. Im Traum wurde ihm nun die Existenz einer Welt des Vor- oder Außersprachlichen mit absoluter Sicherheit bewiesen, doch wird er nie in diese Welt eintreten können. Die Welt vor seinem Bewusstsein, vor seiner Sprache, in dieser Welt, da kannte er den Namen der Erscheinung in seinem Traum, Natalie. Jetzt, in der Welt seines Bewusstseins im Moment seines Erwachens, ist dieser Name verloren. Und hin und hergerissen zwischen der Welt des Traumes, die sich ihm als er erwacht verschlossen hat und dem was aus dieser Welt ständig in die seines Bewusstseins herüberspielt, wird er die Handlungen setzen, die das Zustandekommen des gesamten Stückes bewirken.

Homburg wird also schuldlos gleichsam in die Irre geführt, er wird in eine Situation gebracht, aus der heraus sein Drama entstehen wird. Doch es ist eine Situation, in der er eigentlich nicht sein sollte. Nun zurück in der Welt seines Bewusstseins soll er Befehle aufschreiben, die ihm diktiert werden, aber er kann es nicht. Immer wieder ist er dabei abgelenkt von der Frage nach den Geschehnissen in seinem Traum, ständig versucht er, was sich dort in der Welt vor seinem Bewusstsein abgespielt hat, sich in der Wirklichkeit mit seiner Vernunft zu erklären – er hält doch in seinen Händen den Handschuh als den Beweis für die Existenz einer Erscheinung aus dieser Welt, deren Namen er wusste – bevor ihm diese Welt bewusst werden konnte.

Kleist zeigt Homburg als einen Autor, dessen Stück entsteht, da er die Erlebnisse des Traumes zu deuten versucht, da er also seine Erfahrung aus der Sphäre des Vorsprachlichen mit der Wirklichkeit verbinden möchte – in diesem Kampf *um* sein Schreiben, im Kampf darum, das zu schreiben woraus ein ganz anderes Werk als dieses hätte werden sollen, eines, das entstanden wäre, hätte er schreiben können, was ihm diktiert wurde. Als dieser Kämpfer, als ein Autor der nicht schreiben kann was er schreiben soll und dessen Werk nun aus diesem Kampf heraus entsteht, wird er in Frage gestellt. Als ein Dichter handelt der Prinz vollkommen verständlich, nämlich als einer, der in seinem Schreiben von seiner Erkenntnis einer Welt vor seiner Sprache geleitet wird. Und damit nun beginnt sein Drama zu entstehen.

Zugleich aber ist dies nicht das Drama, das eigentlich entstehen soll, denn die

Anweisung dafür kann er ja nicht aufschreiben. Was hier also entsteht ist ein Drama anstatt eines anderen, zu dem es hier nie kommt. Und dies ist der Akt seines Schreibens, der Akt des Zustandekommen seines Werkes, das entsteht anstatt eines anderen – es ist der Akt eines Schreibens, das entsteht aus dem unmöglichen Versuch heraus, den Befehl, den Zwang zu schreiben, zu befolgen und dabei von der Existenz der Sphäre vor seiner Sprache nicht behindert zu werden – dieser Akt seines Schreibens wird nun im Drama vorgestellt.

In einer Traumsequenz liegt der Anfang seines Dramas, das der Prinz nun beginnt zu schaffen. Kleist hat mit Homburg nun eine Darstellung des schaffenden Dramatikers, als sein *alter ego* hergestellt. Zugleich hat er die Welt des vollkommenen Traumes, die des Unbewussten, weiter definiert als die Welt des Vor- oder Außersprachlichen. Und von der Handlung, die in dieser Sphäre geschehen ist, davon, was dort mit dem Autor geschehen ist, konnte er tatsächlich einen Beweis herüber in die Welt des Bewussten mitnehmen, den Handschuh von Natalie, den der Prinz als ein Zeichen der Gewissheit dieser Welt vor seiner Sprache hinüber in die Welt der Sprache nehmen konnte. Es ist ein doppelter Beweis, den Homburg für die Existenz einer außersprachlichen Sphäre hat: Er weiß mit vollkommener Sicherheit, dass er den Namen der Frau, die ihm erschienen ist, dort, in der Welt vor der Sprache gekannt und erst im Augenblick des Erwachens vergessen hat. Und jetzt ist diese Gewissheit nicht mehr rein ideell, sondern er hält den tatsächlichen Beweis dafür in seiner Hand – ihren Handschuh. Hin und hergerissen ist der Prinz nun zwischen der Gewissheit von der Existenz einer vorsprachlichen Sphäre und seinem ständigen, brennenden Wunsch jetzt, nachdem er von dieser Sphäre vor der Sprache wissen kann, sie ganz mit seiner Sprache zu verstehen. Und nun ist es dieser eine Wunsch, der die gesamten weiteren Handlungen des Prinzen in diesem Drama bestimmen wird. Sein gesamtes Handeln ist begründet in diesem einen, sein Handeln alleine bestimmenden Drang diese beiden Welten zu verbinden – die Welt seiner Vernunft, seines Bewusstseins, seiner Sprache, mit der anderen Welt, die ausserhalb von all seinem Verstehen liegt. Das gesamte Stück entsteht so als die Auswirkung der Erfahrung einer Welt vor seiner Sprache – die wurde dem Autor im Traum aufgetan und im Wissen von ihr sofort verschlossen. Und das Zustandekommen dieses Stückes ist aufgebaut auf diese Traumerfahrung. Es ist nichts anderes als die Darstellung der Erkenntnis, die durch die Traumerfahrung überhaupt erst möglich wird – die Erkenntnis einer Welt vor unserer Sprache.

Es ist dieser enorme Wunsch nach der Verbindung des Vorsprachlichen und seiner Sprachwirklichkeit, wovon die Handlungen des Prinzen bestimmt werden. Und Kleist zeigt nun wie Homburg zu einer tatsächlich auktorialen Figur wird – denn nur durch seine so bestimmten Handlungen und deren Unterlassen kommt das folgende Stück überhaupt zustande.

Durch die Erkenntnis des Traumes wurde dem Prinzen die Unterscheidung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten überhaupt erst möglich. Es ist ihm also durch den Traum erst möglich von der Existenz des Außersprachlichen zu erfahren. Eine Erfahrung, die allerdings nur im Bereich des Bewussten, des Sprachlichen, gemacht werden kann – und dies auf Kosten der Zerschlagung der vollkommenen Welt des vorsprachlichen Unbewussten. Doch erst diese zerstörerische Sprachlichkeit ist die Bedingung dafür sein Werk zu schaffen. Den Traum als Traum zu benennen, das ist der Moment der Erkenntnis von der Existenz einer Sphäre, die eben durch diese Erkenntnis verschlossen wird – den Traum als Traum wahrzunehmen ist die Gewissheit von der Existenz einer anderen, unbewussten Welt, die durch diese Gewissheit erkannt und verschlossen wird. Sie erkennen zu können, das ist der Grund weshalb sie sich verschließt – und dieses Verschließen ist die Bedingung überhaupt von ihr wissen zu können. Es ist eine Welt, die also für Homburg als den Schöpfer seines Dramas, nur in ihrer Abwesenheit anwesend sein kann. Für ihn bedeutet das, was dort im Traum geschehen ist, wird ihm verschlossen, sobald er erwacht. Doch die Gewissheit von dieser Welt vor seiner Sprache, die lässt ihn nicht los. Und nun soll er schreiben: Jetzt, in der Welt seiner Sprache, da steht er nun bereit dazu was ihm angesagt wird aufzuschreiben – und er kann es nicht. Kleist zeigt den Prinzen nun zu Beginn seines Dramas, es ist der Anfang seines Schreibens und er zeigt den Prinzen nun nicht mehr als eine dramatische, doch eine rein literarische Gestalt – in diesem Fall als den Autor seines Dramas und wie er zu diesem Autor wird. Und der wird nun von seinem Schreiben permanent abgehalten, er kann tatsächlich nicht schreiben und er wird es nicht können, selbst als es um sein Leben geht. Was er schreibt ist was er schreiben kann vom Anfang des Prozesses vom Schreiben dieses Dramas.

Es ist ein Trick, der mit ihm gespielt wurde. Die Gewissheit des Autors von der Existenz der Vorsprachlichkeit, dass er tatsächlich in dieser Welt war – diese Gewissheit sollte er vielleicht gar nicht haben. Unter dem Eindruck dieses Wissens schreibt er nicht so wie er schreiben soll, denn was er da tut, das ist viel eher ein Kompromiss von Schreiben. Dennoch kommt sein Werk eben aus diesem notwendigen Kompromiss und nur deswegen zustande. Dass es ihm gelungen war was nicht gelingen hätte sollen, nämlich einen Teil aus der Sprachlosigkeit in die Welt seiner Sprache zu bringen. Denn, dass dieser Teil nun tatsächlich da ist, das ist genau was ihn vom Schreiben abhält. Alle seine Kammeraden, Grafen, Rittmeister, die schreiben was ihnen diktiert wird, Homburg kann das nicht. Was er schreiben soll, das ist für ihn nicht einmal richtig vorhanden, er hört es nicht wirklich, er ist abgelenkt von der Existenz eines Teils des Unbewussten hier in der Welt des Bewussten. Und danach handelt er, weder richtig noch falsch, nur anders als es vorgesehen war. Seine Vernunft hat ihm diesen Trick gespielt –

sein Kurfürst, sein oberster Befehlshaber, war es, der war der Grund weshalb der Autor anstatt, so wie er sollte, ein anderes Drama zu beginnen, jetzt nur einen Wahrtraum deuten kann – der Prinz dichtet nach dem wie der Kurfürst ihm im Traume mitgespielt hat: Er dichtet nach seiner Vernunft in seiner Sprache.

Und er schafft weiter sich sein eigenes Stück, das schafft er selbst und für sich allein. Die Figur des Prinzen Friedrich von Homburg erscheint in seinem Stück als jemand, der sollte doch etwas anderes schreiben, ein anderes Drama, das aber nie zustande kommt – denn genau dieses Stück kann er nicht schreiben. Er kann nur handeln und sich sein eigenes Stück als einen Kompromiss – doch am Ende siegreich – erschaffen.

In einem Zustand genau an der Grenze zum bewusst Erfahrbaren, als er seinen Traum erleben konnte, da waren dem Prinzen beide Welten gleichviel. In der Darstellung des Aktes vom Schreiben an sich aber wird gezeigt, das dies nicht mehr der Fall ist: „Das Diktieren in die Feder macht mich irr –“⁶ sagt er. Der Konflikt zwischen dem was er schreiben soll und dem was er davon schreiben kann, ist also bereits vorhanden, Homburg ist gelehrt vom Verlangen die Welt des Vorsprachlichen in seinem Schreiben zu erhalten. Und tatsächlich handelt er dann danach was aus diese, Konflikt entsteht und nicht nach einem anderen Plan, so wie es ihm diktiert wird. Dem Befehl folgend – wie er ihm diktiert wird – soll der Prinz abwarten und erst bei einem vereinbarten Zeichen – sollte es überhaupt dazu kommen – aktiv in das Geschehen eingreifen. Doch als er das schreiben soll, schafft er bereits sein eigenes Stück und dabei kann er keinem anderen Befehl mehr folgen als dem, jetzt sein eigenes Drama zu beginnen, gelehrt von der Gewissheit des Vorsprachlichen und bestimmt vom Drang diese Welt vor seiner Sprache hier in der Welt seiner Sprache zu verstehen.

Die Handlungen des Prinzen, die sich daraus ergeben, führen zum Sieg. Doch es ist völlig unklar ob die entscheidende Schlacht wegen oder trotz dieser Handlungen gewonnen wurde. Das ist aber egal, denn es geht nicht um die Handlung die aus seinem Hin-und-Hergerissen-Sein zwischen Sprachwirklichkeit und Vorsprachlichkeit entstanden ist, sondern darum, dass es nicht möglich ist seine Taten, die daraus entstanden sind, eindeutig zu bewerten.

Das Stück, sein Stück, das so gleichsam aus einem Schreib-Kompromiss entstanden ist, steht also da anstelle eines anderen, das vielleicht entstanden wäre, hätte er die Befehle genau aufgeschrieben – was ihm ja in seiner Situation zwischen bewusster Sprache und halbbewusster Vorsprachlichkeit nicht möglich war. Das Stück, das er also von dieser Situation unbeeinflusst hätte schreiben sollen gibt es nicht. Gleichzeitig ist es nicht möglich die Handlungen, die eben unter diesem Einfluss zustande gekommen sind – also das vorliegende Stück – in irgendeiner Weise zu bewerten. Das Werk, so wie es hier steht, ist einfach

⁶ Ebenda, S. 233.

notwendig gewesen, es hat sich so ergeben müssen. Homburg, sein Schöpfer, hatte keine andere Möglichkeit gehabt. Und dieses Stück steht da so wie es da stehen muss und es kann mit unserer Vernunft und der Sprache unserer Vernunft nicht bewertet werden.

Sein Stück konnte der Prinz beginnen, indem er es sich nicht hatte diktieren lassen. Das war auch nicht möglich gewesen, denn er befindet sich ja in einem Zustand, in dem er aus dem Bereich des Unbewussten herausgetreten war, hinein in die bewusste Welt der Sprache. Und als er nun in dieser Welt schreiben soll, da wird dieses Schreiben kompromittiert durch das Erleben einer Welt des Unbewussten, einer Welt, die sich ihm verschließt in dem Augenblick als sie ihm bewusst wird. Diese Welt mit seiner Sprache zu erkennen, bedeutet sie verloren zu haben. Und was dem Autor bleibt ist das große Verlangen diese Welt vor seiner Sprache mit seiner Sprache zu entdecken. Auf eben dieser Unmöglichkeit beruht das gesamte Stück, aber nur durch diese Unmöglichkeit kann es überhaupt entstehen.

Im Stück wechseln die Episoden in denen er schreiben soll aber nicht kann mit denen ab, in denen gezeigt wird weshalb er nicht schreiben kann. Das Stück entsteht, in dem der Autor, Homburg, die Sphäre des Vorsprachlichen so weit erfahren kann, dass sie ihm zu einem Wahrtraum wird, zu jener Szene zu Beginn des Stückes, die er immer wieder zu verstehen, zu deuten versucht und in diesem Deuten, in dieser Wahrtraum-Deuterei sein Werk schafft. Es ist ein Werk, das also zustande kommt, da er ein anderes schreiben sollte, aber es nicht schreiben kann. Dies ist der Trick, der dem Autor vorgespielt wurde: Er wurde dazu verleitet und in die Irre geführt, von der Existenz einer Welt des Vorsprachlichen zu erfahren. Kleist zeigt durch den Prinzen einen Autor wie er getäuscht wird und wie er gleichsam in das Schreiben dieses Stückes hineingetäuscht wurde.

Und natürlich kann der Prinz nicht mit vollkommener Sicherheit schreiben, dass ihm ein Unrecht angetan wurde – denn was in der Traumsequenz am Anfang geschehen ist, das weiss er nicht. Das Einzige was er weiss und auch beweisen kann ist, dass diese Welt tatsächlich existiert – und im Moment seines Bewusstseins sich ihm verschließt. Doch nun soll er genau das aufschreiben was in der Welt vor seiner Sprache geschehen ist – sonst wird er hingerichtet.

Der Schöpfer des Werkes ist zum Tod verurteilt. Er hat sich den Befehlen, die er nicht aufschreiben konnte, widersetzt. Der Autor soll also dafür bestraft werden, dass seine Erkenntnis der vollkommenen Welt vor seiner Sprache – etwas wofür er überhaupt nichts kann – ihn von seinem Schreiben abgehalten hat. Doch er kann erlöst werden, unter einer Bedingung: In zwei Worten soll er schreiben, dass ihm Unrecht getan wurde. Das hieße jetzt, mit seinem ganzen Bewusstsein in die Welt des Unbewussten zu gelangen und alles, was vor der Sprache war, mit der Sprache zu erfassen – das wird er niemals können. Zum Preis der Sprache hat er den vollkommenen Traum verlassen müssen, hat sich vom Unbewussten

in die größtmögliche Nähe dazu begeben, zwischen das Nicht-mehr-Sprache und das Noch-nicht-Sprache, weg von dem was dort geschehen ist vor seiner Sprache. Könnte der Autor das dem Kurfürsten erklären, so wäre er sofort frei und erlöst. Einmal, da zeigt Kleist was Homburg schreibt und da steht: „Er schreibt. – Pause.“⁷ Einen Strich statt einem Wort, statt einem Gedanken ist es, was ein Autor von der Welt vor seiner Sprache schreiben kann, dann folgt eine Pause. Und so kann Homburg als der Autor seines Dramas nicht freigesprochen, sondern nur begnadigt werden.

Kleist baut sein Werk auf dem mit der Sprache Darstellbarem und dem ihr Entzogenen auf. Die Traumerfahrung, das eigentliche Bewusstwerden des Zustandes zwischen Unbewusstem und Bewussten, liegt diesem Schauspiel zu Grunde. Und dieses Bewusstwerden ist eben der Punkt an dem die vollkommene Welt des Unbewussten durch die Traumerfahrung erkannt und zugleich damit verschlossen wird. Kleist zeigt den Autor wie es nicht möglich ist diese Sphäre zugleich zu erkennen und sie in ihrer ursprünglichen – vorsprachlichen – Form zu erhalten. Sie zu erkennen erfolgt zum Preis ihrer Zerstörung und daraus findet er keinen Ausweg. Von dieser Sphäre schreiben zu können, würde ihn, den Verurteilten, retten – doch er kann es nicht. Mit seiner Sprache kann er nicht in die Sphäre vor seiner Sprache gelangen und sich dadurch retten.

Es ist die Voraussetzung des Schreibens, die Welt über die er schreiben möchte zu zerstören. Um sich zu retten, soll er schreiben was in ihrer Welt gesehehen war – er soll nicht über sie oder von ihr schreiben, er soll sie nicht be-schreiben, nein, mit seinem Schreiben in seiner Sprache soll die Welt vor seiner Sprache erklärt werden – nur „zwei Worte“⁸ sind es, die werden von ihm verlangt, dann wäre er frei. Es wären dies Worte in einer Sprache in der das Unbewusste Eins wird mit dem Bewussten, es wären Worte, die könnten die Welt vor der Sprache in der Welt der Sprache erhalten. Das wären Worten einer Sprache mit der er erklären könnte was da vor seiner Sprache geschehen ist – doch in der einen Sprache die er hat, gibt es diese Worte nicht.

Ein „Schauspiel“ nennt Heinrich von Kleist sein Drama *Prinz Friedrich von Homburg* – ein Spiel, das gesehen wird. Doch eben das, wovon er schreibt, ist wovon er schreiben kann und nicht wovon er schreiben sollte – davon ist nichts für uns zu sehen. In der Sphäre vor der Sprache, dort war Homburg schon ein Sieger, sodass er sich bereits seinen Lorbeerkranz windet. Erwacht und in der Welt seiner Sprache kämpft er einen Kampf mit seiner Sprache, darum, die Welt vor dieser Sprache zu verstehen. Doch dieser Kampf ist nie zu Ende für den Autor und dann kann er nichts mehr tun als weiter so zu schreiben, so wie er sich hier sein eigenes Drama erschaffen hat.

⁷ Ebenda, S. 269.

⁸ Ebenda, S. 268.

Otrava egalitarismului – singularitatea creatoare a celor puțini

The Poison of Egalitarianism – the Creative Singularity of the Few

VIOLETA ZONTE

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

The study focuses on some parallels between moral and ethics concepts/visions of the playwright Ibsen and the philosopher Nietzsche, both of them denying the “poison” of egalitarianism, the grading lie upon equality between mass and the superior human being. Concerning the concept of moral, a certain special fluidity can be remarked, a mysterious link, crucial for the absolute Self. Then the dominance of fanatic due to ethic nature, associated with a major effort of constructing and deconstructing the norms and moral values is present in the structure of both personalities. This ethic “fanatic” determines unpredictable links between the philosophy of Kant and Ibsen’s dramatic “system”.

Keywords:

Ibsen, theatre, relation to philosophy, Nietzsche, Kant

Credincioși viziunii elitiste, atât Nietzsche, cât și Ibsen, resping cu vehemență otrava egalitarismului, minciuna nivelatoare asupra egalității dintre omul turmei și omul superior. În concepția lui Nietzsche, „predicatorii egalității” sunt niște „tarantule”, ființe ascunse ale răzbunării. În sufletul acestor predicatori, răcnește nebunia tiranică a neputinței, pizma uriașă pe care o nutresc față de oamenii aleși. La care se adaugă invidia ținută în frâu, înfumurarea mohorâtă, gândul ascuns și josnic al răzbunării. „Vrem răzbunare, vrem să-i umplem de noroi pe toți cei care nu ne sunt asemenea... «Voința de egalitate», aceasta fi-va de acum înainte numele însuși al virtuții.”¹

¹ Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, traducere de Liana Marcu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 162.

În timpurile „umanitare”, nimeni nu va mai fi nici mai bogat, nici sărac, căci cine ar mai vrea să guverneze și cine ar mai vrea să se supună, dacă toți suntem egali ? „Nici un păstor, ci doar o turmă! Toți vrând la fel, ei vor fi cu toții la fel: căci cine simte altfel, se va duce de bună voie la azilul de nebuni.”²

Prin vocea Doctorului Stockmann, Ibsen denunță și el minciuna egalității sufletelor, plecând de la regnul animal și extinzând ideea asupra rasei umane. Astfel, un dulău mișos de la țară nu va semăna niciodată cu un pudel frumos, care descinde timp de câteva generații dintr-un neam ales. Creierul acestui pudel s-a dezvoltat altfel decât cel al dulăului obișnuit, astfel că din rândul acestor câini inteligenți sunt recrutați cățelușii pentru circ. Aceștia sunt învățați să facă tot felul de scamatorii și giumbușlucuri pe care cățelii de rând nu ar fi niciodată capabili să le învețe. Diferențierea între fapăturile aparținătoare regnului animal se extinde cu necesitate și asupra rasei umane, căci există o diferențiere majoră între „oamenii – dulăi” și „oamenii – pudeli”. În concluzie, nici cățelii nu pot fi egali, darămite oamenii!

În scena întâlnirii cu Brand, Prim-Pastorul susține cu vehemență egalitarismul, negarea și distrugerea oricărei personalități creatoare: „Căci statul domnule capelan / e-acum semirepublican; urând a libertății plagă, egalitatea îi este dragă.”³ În consecință, omul e dator să slujească în mod egal statului, să nu se revolte și, mai ales, să nu depășească cerința carenței colective: „Se cere un pas al tuturor: toți într-un pas și într-o carență; / metoda-i asta-i în esență”⁴.

În ceea ce privește solidaritatea socială, Ibsen mărturisește într-o scrisoare către Georges Brandes (24 septembrie 1871), că nu a înțeles-o niciodată și că acela care va avea curajul să se debaraseze cu totul de ea, se va scăpa de cea mai mare povară care apasă personalitatea. Temelia comuniunii asociative dintre oamenii de valoare nu poate fi decât respectul „inițiativei individuale” și ceea ce se leagă de ea în ordinea sufletească. De aceea, dramaturgul consideră că a face politică și a face parte dintr-un partid politic este un lucru demoralizator. Prin însăși structura lui elitară, Ibsen nu ar putea face parte dintr-un partid care ar avea majoritatea. Analizând raportul dintre majoritatea amorfă și minoritatea creatoare, Ibsen va da câștig de cauză celei din urmă. Din cine e formată „blestemata majoritate compactă”? se întrebă Doctorul Stockmann. Din cine e alcătuită majoritatea populației din orice țară? Din „oameni proști și obtuzi”, care formează majoritatea globului pământesc.

În scrisoarea adresată lui Brandes, Ibsen îl „denunță” pe Bjorson, care consideră

² Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, p. 74.

³ Henrik Ibsen, Brand, în: *Teatru*, vol.I., traducere de Horea Grănescu, E.P.L.U., București, 1966, p. 332.

⁴ Idem, p. 333.

că majoritatea are întotdeauna dreptate. Deși se distanțează mult de această concepție, îi dă totuși circumstanțe atenuante lui Bjorson, căci un politician cu simț practic e obligat să gândească așa. Afirmând atotputernicia creatoare a Eului, deschiderea vizionară a personalității spre spiritualitatea viitorului, Ibsen va susține că: „Minoritatea are întotdeauna dreptate... Mă gândesc la acea minoritate care merge înainte, lăsând majoritatea în urma ei. Socot că are dreptate acel care e mai aproape de a fi în înțelegere cu viitorul”⁵. (Dresda, 24 septembrie, 1871)

Nu întâmplător, Prim-Pastorul spune că Turnul Babel s-ar fi prăbușit din cauza personalităților, din neacceptarea uniformizării sociale: „n-aveau același pas și-nvăț / aceeași limbă-n meșteșug / și nu trăgeau la fel la jug; / erau, da, personalități”⁶. În replică, Brand evocă personalitatea lui Iacob, care a urcat pe scară până la cer în dorul său de absolut. Aceeași poziție radicală în ceea ce privește raportul dintre mulțime și personalitatea creatoare o are și creatorul Supraomului – Friedrich Nietzsche. Filosoful german consideră că Napoleon este ultimul îndreptar al omenirii pe această cale a marilor personalități. De aceea, filosoful îl glorifică pe acest mare om, unic și prea târziu născut, cel ce întruchipa în sine imaginea omului superior. „În fața devizei mincinoase a resentimentului care susține prerogativa celor mulți, în fața voinței de umilire, de înjosire, de nivelare și îndreptare spre amurgul omului, răsună tot mai puternic, mai simplu, mai pătrunzător, înfricoșătoarea și încântătoarea deviză contrarie a prerogativelor celor puțini.”⁷

Din păcate, prezentul e al mulțimii, astfel încât cine-ar putea să știe cine este mai mare sau

cine este mai mic? Mulțimea e formată din oameni mărunței, supuși, binevoitori și cenușii. Dându-li-se mereu dreptate acestor oameni mărunței, în felul acesta li s-a dat și puterea. Deținând puterea în stat, acești mediocri au pus monopol pe adevăr. Iar „adevărul” este astăzi ceea ce-a spus Predicatorul, ieșit el însuși din acești mărunței. Acest înfumurat, nu face altceva decât „să înalțe creasta” acestor mărunței și să zică despre sine însuși: „eu sunt adevărul”. De aceea, oamenii mărunți se simt stăpânii lumii. Ei predică neîncetat despre resemnare, prudență, trudă și considerație, despre mult prea măruntele virtuți. „Toți cei eufemenizați, toate odraslele de sclavi și corciturile de plebe mai ales – aceștia se vor stăpâni peste destinul omenesc – o! ce dezgust! O, ce dezgust!”⁸. Țelurile spre care năzuiesc ei din toate puterile sunt fericirea turmei, siguranța, lipsa de primejdie, iar cele mai de seamă cântece și lozinci ale lor se numesc „egalitatea drepturilor”.

⁵ Apud: Mihai Negru: Henrik Ibsen, în: Mihai Negru, *Henrik Ibsen. Viața și opera. Filosofia lui socială*, Editura Librăriei Stănculescu, București, 1920, p. 100.

⁶ Henrik Ibsen, *Teatru*, p. 334.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, p. 330.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Humanitas, București, 1996, p. 365.

Problematica moralei

Atât la Nietzsche, cât și la Ibsen, conceptul de morală se remarcă printr-o fluiditate specială, printr-o legătură tainică, dar crucială cu absolutul Eului. În viziunea lui Nietzsche, morala aristocratului este o rostire triumfătoare a Eului față de sine însuși. În consecință, structura acestei morale este departe de a fi impersonală sau abstractă, ea fiind „îmbibată” de clocotul vieții și de pasiune. Aristocratul trăiește plin de încredere și de sinceritate față de sine însuși, fiind pe deplin răspunzător de sine, putând să-și spună cu mândrie „da” sau „nu” – doar sie însuși. Aristocratul simte că el este cel care determină valorile, că pentru aceasta nu are nevoie să obțină încuviințarea cuiva, apreciind că „ceea ce-mi dăunează mie, este dăunător în sine”, el fiind acela care conferă cel dintâi prestigiu lucrurilor, care creează valori. El prețuiește tot ceea ce îi este propriu; o astfel de morală constă în glorificarea sinelui.⁹ Pentru aristocrat sau pentru orice personalitate creatoare, nu există binele sau răul în sine, căci numai din sine trebuie să se depășească orice lucru. Toate se sparg și toate se alcătuiesc din nou, căci etern își este sieși credincios „ciclul ființei”. Morala aristocratului este o auto-morală, o morală a naturii sale proprii, singulară și măreață. De aceea, libertatea înseamnă constituirea propriei sale morale, suficiență sieși, fără nicio intervenție sau interdicție din afară. „Ești tu în stare să-ți prescrii binele și răul, iar vrerea ta să-ți spânzure deasupra ca o lege? Ești tu în stare să-ți fii jude și răzbunător al legii tale proprii?”¹⁰

Acest tip de morală superioară și naturală se opune prin esența sa moralei anti-natură, adică moralei celor mulți. Lipsiți de orice simț al valorii, cei mulți subminează adânc instinctele vitale, încrederea noastră în viață și în noi înșine. Asistăm la conjurația celor suferinzi împotriva celor sănătoși și puternici. Această mulțime odioasă a confiscat virtutea, legea, dreptatea numai pentru ea, autoproclamându-se judecătoria omenirii. Cei mulți umblă printre noi ca întruchipări ale muștrării, ca avertismente adresate celor solitari de renunțare la adevărul Sinelui și de intrare în cadență.

În celebra sa lucrare *Știința voioasă*, Nietzsche proclamă tragicul adevăr: moralitatea nu este altceva decât „instinctul de turmă al individului”. Pretutindeni unde există morală, există norme și judecăți generale, iar acestea nu pot fi decât expresia nevoilor unei comunități sociale, reprezentând interesele celor mulți. În același timp, condițiile foarte diferite de dezvoltare și conservare a fiecărei comunități sociale în parte au determinat apariția unor sisteme morale foarte diferite. În concluzie, nu există o tablă unică de valori morale și nici un adevăr

⁹ Vezi: Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, traducere de Francisc Grunberg, Editura Humanitas, București, 1992.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, p.190.

moral universal valabil. Nedeținând niciun adevăr major, morala devine un atribut al gândirii colective, un agent al utilitarismului, al „armoniei” și consensului social. „Prin morală individul e instruit să devină o funcție a turmei și să-și atribuie valoare numai ca funcție a acesteia. Se impune a fi tu însuși, a te aprecia după propriile valori și a nu avea grijă ca prin acțiunile tale să nu dăunezi turmei.”¹¹

Morala aristocratică, credincioasă adevărului Sinelui, va rosti un „nu” apăsător față de tot ce-și este exterior sieși, față de tot ce se instituie ca fiind „non-eul său”. La polul opus se situează morala turmei (sau morala sclavilor), în sensul că aceasta e centrată pe exterior, având nevoie de stimuli exteriori pentru a putea acționa. Morala turmei își găsește un puternic aliat în creștinism, în numele unui Dumnezeu care proclamă condamnarea vieții însăși. Natura acestui Dumnezeu e dezvăluită de filosof în *Antichristul*. Dumnezeul creștinilor este un Dumnezeu al celor mulți și complexați, al bolnavilor, infirmilor și neputincioșilor. Primul ca și ultimul creștin declară război total personalităților, luptând de-a pururi pentru drepturile egalilor. În această dimensiune, creștinismul e dușmanul de moarte al spiritului, curajului, libertății și mândriei războinice. Datorită preoților, a pătruns în lume „teologia păcatului”, centrată pe ideea de vinovăție, suferință și pedeapsă. Pământul s-a transformat într-o veritabilă „Vale a Plângerii”, în care omul trebuie să sufere mereu sub supravegherea preotului. S-a ajuns astfel la acțiunea dezastruoasă de întemeiere a moralei pe religie, în care rațiunea bolnavă a preotului confundă adevărul cu efectul a ceea ce se crede a fi adevărat. Preoții au eliminat din imaginea divină tot ce e puternic, viteaz, măreț și mândru; s-a ajuns astfel la credința într-un Dumnezeu al sărmanilor, diformilor, bolnavilor, simbolul unui toiag „al oboselii existențiale”, scândură izbăvitoare pentru toți lașii care nu rezistă adevăratei lupte cu viața.

Această nefericită împletire dintre morală și religie, le-a așezat pe amândouă sub semnul „psihologiei erorii”. De aceea, Nietzsche consideră că, atât un om, cât și un popor, se află sub zodia pieirii, din momentul în care confundă propria sa datorie cu concepția generală asupra datoriei. Nimic nu slăbește mai adânc personalitatea, decât impunerea acestei datorii impersonale, jertfă singură în fața unui zeu absurd al abstracției. „Ce slăbește oare mai repede decât munca, gândirea, decât a simți fără trebuință lăuntrică, fără o adâncă alegere personală, fără bucurie, ca un automat al „datoriei”. E întrucâtva un fel de rețetă pentru decadență și pentru nerozie.”¹²

În viziunea lui Kant, datoria este forma sub care recunoaștem „voința bună” în natura Umană. Voința morală, adică „voința bună face ca datoria să fie o

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zaratuștra*, p.123.

¹² Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă*, traducere de Liana Mărculescu, traducerea versurilor de Simon Dănilă, Editura Humanitas, București, 1994, p. 124.

constrângere impusă de un „trebuie” interior, și nu de un trebuie străin ei, cum ar fi acel impus prin pedepse de instituțiile statului.”¹³

Recunoașterea existenței datoriilor morale în viața practică a omului presupune, de fapt, recunoașterea existenței unor legi morale „necesare și universale”. Problematika moralei ocupă un loc aparte în dramaturgia ibseniană, fiind reflectarea cea mai pură a principiului individualității. Expresie a atotputerniciei Eului în minunata și tragică sa înălțime, morala ibseniană sparge fără ezitare „tablele legii”, pentru a-și făuri propria sa cosmogonie. Vechile „table ale legii” sunt apărate de societate, care „proclamă zi de zi doctrina falsă că masa și mulțimea, majoritatea compactă, dețin monopolul moralității”¹⁴. Majoritatea însă, cultivă adevăruri vechi, matusalemice, lipsite de clocotul și pasiunea vieții. „Un adevăr de structură normală trăiește cel mult 20 de ani” – strigă Stockmann în fața mulțimii. Morala celor mulți e formată din aceste adevăruri vechi, zdrențuite, recomandate ca fiind „hrană spirituală sănătoasă”. În realitate, societatea nu poate trăi o viață morală sănătoasă dacă se întemeiază pe aceste adevăruri vechi, lipsite de orice energie vitală. Acestea sunt „originea scrobului moral care roade societatea noastră”, afirmă înfocatul doctor Stockmann.

În clasicul final din *O casă de păpuși*, la întrebarea lui Helmer dacă are totuși o morală, răspunsul Norei reflectă confuzia din trecut, dar și începutul eliberării viitoare: „Numai eu singură voi reuși să gândesc prin mine însămi și să-mi făuresc propria mea morală. Iată de ce nu mai pot rămâne la tine”¹⁵.

La temelia „scrobului moral” se află religia, cu rolul său de fundament al statului, de menținere a autorității și de înăbușire a revoltei spiritelor libere: „Statul vede în credință / puterea ce-l menține în ființă, / e scutul lui, securitatea, / morala apărând cetatea! / Știi: bun creștin, bun cetățean”¹⁶.

Prin atotputernicia statului, morala turmei e apărată de legi și de instituția bisericii: „prin dogma asta fără moarte / pășește fără de habar; / ajungi neîndoios la mal, / prin lege și prin ritual.”¹⁷ Măreața și tragică personalitate a lui Brand, aspra și inumană sa libertate îl distanțează major de minciuna credinței și de morala oamenilor obișnuiți. De aceea, Gerd, spirit al vechilor și sălbaticilor vikingi, îl

¹³ Friedrich Nietzsche, *Antichristul*, traducere de George B. Rareș, Editura Eta, Cluj, 1991, p. 13.

¹⁴ Immanuel Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor*, traducere de Bogoiu Filotheia, Mureșan Valentin, Ota Miki, Pârvu Radu Gabriel, Editura Humanitas, București, 2007, p. 239.

¹⁵ Henrik Ibsen, *Un dușman al poporului*, traducerea Sidonia Drăgușan și N. Filipovici, în: Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. II., E.P.L.U., București, 1966, p. 324.

¹⁶ Henrik Ibsen, *O casă de păpuși*, traducere de Radu Polizu-Micșunești și Florin Murgescu, în: Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. II., E.P.L.U. București, 1966, p. 180.

¹⁷ Henrik Ibsen, *Brand*, p. 331.

recunoaște în toată splendoarea sa: „ Ha ! Te cunosc! Cum oare / pastor te-am crezut? Pe el / și pe lume scuipe la fel! / Tu ești Omul! Cel mai mare.”¹⁸

Ridicând morală aristocratică pe cele mai înalte culmi ale Eului, Nietzsche citează dintr-o veche Saga scandinavă „De piatră-i inima ce Wotan în pieptu-mi așează”, preamărind această expresie a învingătorului, filosoful o recunoaște ca fiind „izvorâtă din sufletul unui viking mândru”. Un viking, care nu poate avea altă morală decât a binelui său propriu.

Mergând pe ideea kantiană fără să îi fi cunoscut vreodată sistemul filosofic, Ibsen face și el o demarcație esențială între datoria exterioară, străină ființării eului și datoria declanșată de dicteul interior, de intimitatea mecanismelor lăuntrice. Datoria abstractă, impersonală îl înstrăinează pe om de sine însuși, de ființa sa autentică. Percepută în subconștient ca o povară existențială ce trebuie dusă cu orice preț, datoria anihilează valorile vitale. În scena dintre Oswald și Doamna Alving, fiul află despre marea forță vitală a tatălui său, despre închisoarea căsniciei, cauză majoră a „uciderii” bucuriei de a trăi ce-i clocotea în sânge. „Mi se spusese, fusesem învățată să-mi fac datoria și alte lucruri de-astea în care am crezut atâta vreme. Nu mi se vorbise decât de datorie, de a mea, de a lui și mai știu eu cui. Cred, Oswald, că eu i-am făcut căminul nesuferit.”¹⁹

În scena dintre Doamna Solness și Hilde, cuvântul „datorie” desparte două universuri umane. Astfel, Doamna Solness se oferă să-i cumpere Hildei din oraș tot ce are nevoie (întrucât Hilde venise fără bagaj). Crezând că gestul vine din inimă, Hilde vrea s-o îmbrățișeze, până când înțelege că nu omenia i-a declanșat generozitatea, ci datoria. Datoria rece, impersonală a gazdei față de orice oaspete; nimic din suflet, nicio căldură umană, gesturi făcute pentru că așa trebuie, așa se face în situații de acest gen. „Da, a spus că se duce să-mi cumpere nu știu ce din oraș, numai pentru că e de datoria ei. Așa a spus... O, nu pot să sufăr cuvântul ăsta urât... oribil... Fiindcă sună atât de rece, de înțepat, de tăios. Datoria! Datoria, datoria! Nu găsești? Parcă te-ar împunge.”²⁰

La polul opus, se situează datoriile Sinelui față de Sine, datorii născute din unicitatea ființei noastre, din rotirea și rostirea față de lume. Datoria majoră constă în a fi liber cu tine și față de tine însuși. Datoria majoră constă în acceptarea „daimonului” tău interior ca singurul glas secret și autentic al ființei. Datoria majoră constă în a da viață și substanță numai acelor lucruri și concepte care sunt importante pentru tine, care te definesc ca personalitate. Datoria majoră constă în a fi tu însuși mereu, indiferent de ceilalți, de normele și prejudecățile sociale. Luptând din greu pentru trezirea celorlalți, Brand constată cu durere adormirea

¹⁸ Idem, p. 339.

¹⁹ Idem, p. 390.

²⁰ Henrik Ibsen, *Strigoii* în: Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. II., E.P.L.U. București, 1966, p. 245.

conștiințelor, înlănțuirea Eului în temnița societății: „dar nu-i unul dintr-o mie / să-ntrevadă și cunoaște / muntele de datorie / muntele pe care-l naște / vorba simplă a trăi.”²¹

Automatismul datoriei, încremenirea valorilor personale în morala colectivă sunt sinonime cu înstrăinarea și destrucția personalității. În marea scenă finală, Helmer încearcă neinspirat s-o oprească pe Nora, în numele respectării „îndatoririlor cele mai sfinte”, adică îndatoririle de soție și mamă. Replica Norei anunță debutul procesului de descoperire și de reconstrucție a viitoarei sale personalități. „Mai am și alte îndatoriri, tot atât de sfinte... Îndatoririle față de mine însămi... Trebuie să gândesc singură și să-mi fac o concepție personală despre viață.”²²

Eticismul ibsenian între imperativul moral categoric și arhetipurile inconstientului colectiv

Orice exeget al lui Ibsen remarcă predominanța unui fanatism de factură etică, asociat cu un efort major de construcție și reconstrucție a normelor și valorilor morale. În acest sens semnalăm justificarea apriorică a acestora în structura personalităților. Acest „fanatism” etic, această obligativitate necesară și universală a legilor morale, determină imprezizibile legături între filosofia kantiană și „sistemul” dramatic ibsenian. De altfel, Ibsen nu era străin de filosofie, posedând chiar și înaltul titlu de doctor în filosofie – honoris causa – al Universității din Upsala (Suedia, 1877), titlu de care a fost mândru toată viața.

În *Critica rațiunii pure*, Kant susține că toate fenomenele naturii (atât în spațiu, cât și în timp), sunt coordonate printr-o sinteză conștientă a intelectului nostru. Conștiința a dat naturii o lege universală, de la care nimic nu se poate abate, întrucât altfel nu ar putea exista. Astfel, există numai ceea ce intelectul nostru percepe, numai ceea ce se manifestă în el și prin el. „Concepte pure ale intelectului nostru sunt, deci, a priori posibile, ba chiar în raport cu experiența, necesare, numai deoarece cunoașterea noastră nu are a face decât cu fenomene a căror posibilitate se află în noi, a căror legătură și unitate se găsește numai în noi, prin urmare trebuie să preceadă orice experiență.”²³

În consecință, aprioricul nu provine din experiență, este independent de aceasta, dar se manifestă numai în experiență; în sensul că acolo se află baza și temelia acestuia. Aprioricul precede experiența, fără a fi vorba de o anterioritate psihologică, ci de o anterioritate epistemologică. În viziunea lui Kant, a priori sunt formele sensibilității, spațiul și timpul, formele intelectului, categoriile și ideile

²¹ Henrik Ibsen, *Constructorul Solness* în Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. II., E.P.L.U., București, 1966, p. 412.

²² Ibsen, *Brand*, p. 177.

²³ Ibsen, *Nora*, p. 181.

rațiunii. Aprioricul este „forma cunoștinței necesare și universale”, în opoziție cu noțiunea de *a posteriori* – care desemnează acea formă de cunoaștere care provine numai din experiență. Datorită acestui fapt, el are o valoare empirică, relativă.

În același timp, mai există și o lume situată în afara conștiinței, o lume a „lucrului în sine”. Lucrul în sine nu se poate cunoaște prin rațiunea noastră speculativă, ci printr-o facultate specială: credința. De aceea, lucrul în sine nu există în lumea științei, ci numai în domeniul moral. În calitatea sa de „lucru în sine”, moralitatea se confundă cu libertatea, în sensul că există în mod necondiționat, în opoziție fiind cu tot ce există condiționat din lumea fenomenelor sau a conștiinței.

În *Întemeierea metafizicii moravurilor*, Kant stipulează că principiul suprem al moralității este întemeiat pe rațiunea pură, independentă de orice experiență, reprezentată ca fiind bună în sine. Deci, legea morală aduce cu sine principiul unei necesități necondiționate, universal valabil, numit de Kant ca fiind „imperativul moral categoric”. Imperativul moral este absolut, iar motivul moral exprimă un bine absolut. Imperativul moral categoric elimină tot ce este empiric, ca amestec al realității exterioare, considerând că acesta ar dăuna purității moravurilor. Temeiul moralității nu poate fi luat din simțuri sau din noțiunea de fericire, ci doar din rațiunea pură. Datorită faptului că orice om posedă o „voință rațională”, el își poate avea în sine „sursa legislației morale”. În concluzie, nu avem nevoie de pedepse sau recompense nici în viața asta, nici în cea viitoare pentru a fi morali. Rezultă că a fi moral nu înseamnă altceva decât să-ți faci datoria dictată de propria ta conștiință. De aceea, regulile morale nu pot fi încălcate din constrângere exterioară sau de frica consecințelor ce decurg de aici. Înălțimea conceptelor morale decurge tocmai din puritatea originii lor; de aceea, ori de câte ori le adăugăm ceva empiric, exterior, nu realizăm decât un impropriu adaos la principiul moralității însăși. Numai genialitatea kantiană putea întemeia într-o formulă a priori principiul suprem al moralității ca principiu necesar și universal, detașat fiind de cel empiric, exterior. De aceea, principiul acțiunii morale este liber de orice influențe ale unor temeieri contingente pe care numai experiența le poate furniza. În numele acestei libertăți poți acționa într-un anumit fel și nu în altul, chiar dacă nimeni nu acționează astfel, ci numai tu.

Remarcabil ni se pare celebrul pasaj din *Critica rațiunii pure* (care marchează și finalul monumentalei sale lucrări), ales și ca epitaf pe mormântul lui Kant: „Două lucruri îmi umplu sufletul meu de mereu nouă și crescândă admirație și venerație: cerul înstelat deasupra mea și legea morală din mine”.

Alături de imperativul moral categoric, ni se pare absolut oportună „oprirea” asupra inconștientului colectiv al lui C. G. Jung, dată fiind dramatica încercare ibseniană de a trezi în personajele sale mândria, curajul și onoarea vechilor vikingsi demult dispăruți. În viziunea lui Jung,²⁴ cele mai multe dintre problemele

²⁴ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere Bagdasar Nicolae, Editura Științifică, București, 1969, p. 180.

omului contemporan sunt cauzate de faptul că a pierdut contactul cu străvechea înțelepciune, de neșters, depozitată în sine însuși. Sinele nu poate cunoaște desăvârșirea decât prin integrarea treptată a Sinelui inconștient, atemporal, în personalitatea noastră dependentă de timp. Limbajul secret și original al inconștientului colectiv este tradus prin arhetipuri, considerate de Jung ca fiind structuri psihice identice, comune tuturor, precum și „moștenirea arhaică a umanității”. În circumstanțe apropiate, arhetipurile generează gânduri, imagini, mitologeme, simțăminte și idei similare la oameni, indiferent de vârstă, clasă socială, pregătire culturală, localizare spațială sau temporală. În concluzie, întreaga zestre arhetipală a unui individ alcătuiește inconștientul colectiv, reprezentând într-un anume sens „sentimentele” tuturor experiențelor noastre ancestrale, fără a fi totuși aceste experiențe. Ori de câte ori se constată că un fenomen este caracteristic pentru toate comunitățile umane, el este negreșit expresia unui arhetip al inconștientului colectiv.

Asemănător ideilor platoniciene „arhetipurile îmbină etern valabilul cu individualul, generalul cu singularul – fiind comune tuturor oamenilor și totuși manifestându-se în fiecare ființă umană într-un mod care-i caracteristic.”²⁵ În ceea ce privește conținutul lor specific, considerăm ca fiind esențiale pentru cercetarea noastră următoarele principii arhetipale: Mamă – Tată și Animus – Anima. Arhetipul mamei își găsește corespondent în Mama-Natură, Zeița Fertilității. Matca Vieții, în timp ce arhetipul tatălui e personificat de Rege, Cârmitor, Legiutor. În timp ce mama e înzestrată din belșug cu Eros, tatăl este întruchiparea Logosului, mama simbolizează iubirea necondiționată, iar tatăl principiul rațiunii, judecății și discernământului. Arhetipul tatălui va determina ulterior relația noastră cu statul, legea și normele morale. În ceea ce privește relația bărbat – femeie, și această se întemeiază pe un fundament arhetipal. Plecând de la tradiția mitologică, Jung a denumit acest „arhetip contrasexual”: animus, în cazul femeilor și anima, în cazul bărbaților. În calitatea lor de aspect feminin al bărbatului și de aspect masculin al femeii, cele două arhetipuri funcționează ca o pereche de contrarii (syzgia); cu precizarea că animusul corespunde Logosului patern, în timp ce anima corespunde Erosului matern. Fiecare bărbat poartă în sine „ imaginea eternă a femeii, dar nu imaginea unei femei anume, ci o imagine feminin determinată. Această imagine este fundamental inconștientă, factor ereditar cu origine primordială. Femeia „e compensată de un element masculin și prin urmare inconștientul ei are, ca să spunem așa, o amprentă masculină... ca atare am numit factorul generator de proiecție al femeii animus”.²⁶

Această analiză a marelui psihanalist nu e deloc întâmplătoare, întrucât întâlnim

²⁵ Vezi: Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului*, Editura ANIMA, București, 1994.

²⁶ Antony Stevens, *Jung*, traducere de Oana Vlad, Editura Humanitas, București, 1994, p. 58.

în opera lui Ibsen multe femei-bărbat (Hilde, Hedda Gabler, Lona etc.) și mulți bărbați-femei (Hjalmar, Rosmer, Consulul Bernik etc.).

Instituția căsătoriei între adevăr și minciună

În viziunea lui Nietzsche, iubirea dintre bărbat și femeie trebuie să fie o torță ce le luminează drumul spre înălțimi, o forță și năzuință spre Supraom. Bărbatul trebuie să fie apt pentru război, iar femeia să-și dorească cu toată ființa să nască Supraomul. Iubirea ce-i leagă să fie mai presus de ei înșiși, iar ei să fie dornici de dans; căci pierdută va fi ziua în care nu au dansat niciodată, așa cum fals e orice adevăr care nu e însoțit nici măcar de un răs.

Departate de a fi o închisoare, căsătoria trebuie să fie o liberă asociere a doi oameni de valoare, capabili să nască o ființă superioară. „Căsătorie: numesc astfel voința de-a crea în doi o singură ființă, superioară celor ce-au creat-o. Acesta să fie sensul adevărat al căsniciei tale.”²⁷ Bărbatul îndreptățit să aibă un copil trebuie să fie stăpân pe el însuși, întrucât nu trebuie numai să sporească numărul speciei, ci și să-l facă superior, să plâsmuiască o roată ce se învâрте de la sine și să creeze un creator. Numai cu aceste idealuri, poate să înflorească grădina căsniciei. Din păcate însă, căsătoriile încheiate sunt adesea false încheieri. Făcute prea repede, ele se îndreaptă iremediabil spre ruptură. De cele mai multe ori, e de preferat această ruptură, căci „mai bine o legătură ruptă decât purtată-n umilință și minciună”.²⁸ Soții nepotrivii, a căror căsnicie e un adevărat iad, sunt cei mai răzbunători; neputând să se despartă de partenerul nepotrivit, fac întreaga lume să plătească.

Având în vedere că problematica mariajului reprezintă o temă centrală în dramaturgia ibseniană, temă ce va fi minuțios analizată într-o lucrare viitoare, ne mărginim să evidențiem legătura dintre iubire și libertate, dintre minciună și adevăr, ca fundament al oricărei căsnicii reușite. Atunci când Wangel (*Femeia mării*), rupe „lanțul căsniciei” și își lasă soția să aleagă în deplină libertate (între el și Străinul), abia atunci o câștigă pentru totdeauna: „Da, dragul și credinciosul meu Wangel, mă întorc la tine. Acum pot să-o fac. Pentru că acum vin la tine în libertate, de bunăvoie și... pe propria mea răspundere.”²⁹ Un alt mare flagel al căsniciei este minciuna, îngroparea cu bună știință de către unul dintre soți a unui adevăr compromițător din trecut. Aducerea acestuia la lumină declanșează o mare durere, dar și debutul unui autentic proces de eliberare, de asanare morală a vieții

²⁷ Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffe, traducere de Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, București, 1995, p. 83.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, p. 130.

²⁹ Idem, p. 285

de cuplu. De aceea, cea mai bună metodă de cunoaștere pentru un viitor cuplu constă în mărturisirea adevărului încă de la începutul relației. Este cazul Doamnei Sorby, care-și începe căsnicia cu bătrânul Werle printr-o sinceritate absolută: „Tatăl dumitale știe și cel mai neînsemnat nimic pe care vreun binevoitor apărător al adevărului ar putea să-l povestească despre mine. I-am spus tot. E primul lucru pe care l-am făcut când am băgat de seamă că are anumite intenții... Nici Werle nu mi-a tăinuit nimic despre el. Asta ne-a și legat cel mai mult.”³⁰

În ceea ce privește propria sa căsătorie, Ibsen a avut marele noroc de a găsi în soția sa o femeie superioară, atât prin educație, cât și prin caracter. Fiică a unui pastor din Bergen și a scriitoarei de origine daneză Magdalena Thorsen, autoare a unor lucrări foarte cunoscute în Scandinavia, soția sa, Suzannah Daae Thoresen, a fost exegetul cel mai important al operei sale. Ei, și numai ei, îi comunica Ibsen proiectele înainte de a se apuca de lucru și tot ei îi citea prima lucrările sale, pe care le discutau apoi îndelung împreună. Și tot ea a fost inspiratoarea puternicelor personaje feminine din opera ibseniană, personaje înnobilate de o necruțătoare independență și de o sete ancestrală de libertate. Asemeni doamnei Tolstoi, Suzannah Ibsen a fost aceea care s-a îngrijit permanent atât de aspectele practice ale vieții, cât și de cele legate de editarea și difuzarea operei sale. Dotată cu un excepțional simț al valorii, era pe deplin conștientă de genialitatea soțului său,

Suzannah Ibsen i-a fost alături până la capăt, acceptând cu înțelepciune toate sacrificiile exilului și afirmării soțului său. A făcut din căsnicia sa o legătură liber consimțită, respectându-i marea nevoie de libertate: „N-avu altă locuință / Decât rătăcitoarea-mi navă de poet. / Acest vapor ce se oglindește în marea limpede a libertății.”³¹

Nu a așteptat nici onoruri, nici bogăție și nu cerut niciodată nimic pentru ea însăși. S-a retras cu discreție în momentele de glorie, lăsându-i bucuria să-și culeagă singur laurii. Răspata ei a fost una singură – nemurirea, căci a trăit peste secole prin marile personaje ibseniene: „Copiii ei, familia ei, fură / Aceste făpturi de vis / Ce pe nesimțite se strecoară / Și trăiesc în întreaga-mi operă.”³²

Deși nu era o femeie frumoasă, prin personalitatea sa unică, prin elevația literară de excepție, Suzannah a fost muza tainică și iubită soțului său. „Chemarea ei unică / Fu să-mi inspire privirea, / Fără ca cineva să știe vreodată / Că ea era muza mea.”³³

³⁰ Henrik Ibsen, *Femeia mării*, traducere de Sidonia Drăgușeanu și Florin Murgescu, în: *Teatru*, vol. II., E.P.L.U., București, 1966, p. 272.

³¹ Henrik Ibsen, *Rața sălbatică*, traducere de Radu Polizu – Micșunești și Maria Alice-Botez, E.P.L.U., București, p. 74.

³² Ibsen, *Rața sălbatică*, p. 59.

³³ *Ibidem*.

În ciuda faptului că și-a dedicat toată viața operei soțului său, nu s-a așteptat la niciun cuvânt de mulțumire, la nicio recunoaștere din partea acestuia: „Și fiindcă ea nu aștepta / Chiar de la mine o mulțumire / Scris-am aceste versuri / În care-i zic: mulțumesc.”³⁴

Singurătatea între geniu și supraom

În scrisoarea adresată soacrei sale, Magdalena Thorsen (31 martie 1868), marele solitar își declină singurătatea ca fiind modul său de a fi: „... nu mă simt că sunt eu cu adevărat decât atunci când îmi mișc gândurile în singurătate”.

Aceeași aspră și tainică singurătate a fost condiția *sine qua non* a coborârii și ascensiunii în cosmogonia și eshatologia Eului său. Din misterul ființei sale, din nenumăratele răsărituri și apusuri peste fiordurile sufletului, din infinitul albastru al mării vechilor vikinci, din cumplitele furtuni de gheață, s-a născut creația sa. Dumnezeuul geniului știe că Ibsen nu a avut nevoie de nimic din afară pentru a crea. Își era suficient sieși în toată măreția sa. „Creația mea este rezultatul stărilor mele sufletești și al crizelor mele morale. Niciodată nu am scris nimic pentru faptul că aveam, așa cum se zice, «un subiect bun». Este o eroare absolută să se creadă că am voit să zugrăvesc viața lui Søren Kirkegaard în Brand. Pe Kirkegaard l-am citit puțin și l-am înțeles și mai puțin. Faptul că Brand e preot este un fapt fără însemnătate. Principiul «totul sau nimic» se aplică vieții întregi, dragostei, artei etc. Brand sunt eu în cele mai bune momente; precum și analiza personală a furnizat multe din trăsăturile personajului Peer Gynt... Multe lucruri din acest poem sunt inspirate din episoade din tinerețea mea. Propria mea mamă mi-a slujit ca model spre a desena figura Aasei (bineînțeles cu exagerațiunile indispensabile).”³⁵. Exilul său voluntar este tot rezultatul unei viziuni politice personale. Credincios trecutului istoric, atașat lumii mărețe și războinice a vechilor vikinci, Ibsen visează la viitorul măreț al Nordului. De aceea, când Prusia atacă Danemarca, Ibsen face un apel disperat către Suedia și Norvegia pentru a sări în ajutorul țării scandinave surori. Neimplicarea acestora a fost considerată de dramaturg ca fiind o nedemnă trădare a cauzei Nordului. Acceptarea pasivă de către patria sa, Norvegia a invaziei daneze, încălcarea nedemnă și lașă a tratatelor diplomatice dintre cele două țări surori îi provoacă o nemărginită durere. Sufletul său solitar și mândru este lovit pentru totdeauna. Norvegia nu e demnă să intre în „Walhalla Nordului”; iar într-o astfel de țară lipsită de măreție, el, Ibsen nu mai vrea să trăiască. Poezia *Un frate în suferință* redă dramaticul strigăt ibsenian în numele onoarei și respectării jurămintelor făcute: „Dar, tu frate norvegian, tu ai rămas teafăr / Pe pământul tău neutru, / Fiindcă ai uitat în clipa primejdiei, / Jurământul

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

făcut /... Repede părăsește-ți țara, / Străbate valurile mării / Deșteaptă-te curajos și puternic popor al Norvegiei! / Fratele nostru e în primejdie! Toată lumea pe punte /... Ne-am luptat noi până la sfârșit pentru cauza Nordului?”³⁶ Până în ultima clipă, dramaturgul a crezut în „puternicul viitor al Nordului”, în trezirea la viață a spiritului măreților vikingi. Dar, oamenii politici nu ascultă nicicând de chemarea geniilor, astfel încât autoexilul lui Ibsen a durat douăzeci și cinci de ani. Durerea despărțirii, sentimentul amar al trădării a fost atât de cumplit, încât a zdruncinat din temelii sufletul poetului. „O, țara mea, că-mi turnaseși din belșug / O băătură amară, sănătoasă și întăritoare, / În care, poet aproape să pier, / Regăsit-am puterea pentru lupta cea de toate zilele”. Suferința exilului l-a întărit și i-a purificat sufletul „aruncându-l” în marea creației: „O, țara mea care-mi dăduși toiagul exilului / Ție, care-mi dăduși această zestre de călătorie, /... Ție, totuși, îți adresez această salutare care vine de departe / Primește-o cu toată recunoștința mea, cu toate mulțumirile mele / Pentru dureroasele ceasuri care m-au purificat.”³⁷ Ceea ce e sublim, măreț și tragic în opera sa o datorează suflării de gheață a Nordului, de care nu s-a despărțit niciodată. „În inima mea, ca într-o grădină, fiecare plantă care a crescut, / Prins-a rădăcini în această amară vreme / Și, de crescură și se scutură, / O datorează suflării aspre a Nordului.”³⁸

Relația sa sufletească cu Norvegia nu a încetat niciodată, deși nu a uitat primirea rece a primelor sale piese. De departe, din exil, norvegienii erau văzuți ca fiind „poporul ales”, cu trădările și falșii săi idoli. De aceea, în toată opera sa se simte suflul dogoritor al focului din „amurgul zeilor”, dar și lumina soarelui care răsare din mare pentru un nou început. Este darul său pentru Norvegia sa, iubită, urâtă, disprețuită, dar înălțată printr-o tragică eliberare de sine însăși.

La vârsta de 70 de ani, bardul punea capăt autoexilului și se întorcea în Norvegia „greu de glorie”. Întreaga Scandinavie i-a sărbătorit geniul. În 1898, serbările închinare marelui dramaturg au fost adevărate serbări naționale, începând din Christiania și terminând la Copenhaga. Ceea ce nu au reușit oamenii de stat, a reușit Ibsen: geniul său a unit lumea Nordului în anotimpul marelui Amurg.

La rândul său, Nietzsche consideră singurătatea ca fiind o condiție esențială creației; căci acolo unde singurătatea încetează, începe piața. Numai acolo, într-o singurătate absolută, apar punțile și curcubeiele ce vestesc apariția Supraomului. Când Zarathustra a împlinit treizeci de ani, a părăsit ținutul său natal și s-a suit pe munte. „Acolo, bucurându-se de spiritul și singurătatea sa, a petrecut vreme

³⁶ Henrik Ibsen, *Scrisoare către A. P. Hansen*, Dresda, 28 oct. 1870, p. 100.

³⁷ Apud: Mihai Negru: Henrik Ibsen în Mihai Negru, *Henrik Ibsen. Viața și opera. Filosofia lui socială*, Editura Librăriei Stănculescu, București, p. 72. Toate poeziile citate sunt traduse de Mihail Negru.

³⁸ Idem, p. 84.

de zece ani și nu i s-a părut povară.”³⁹ Sătul de înțelepciunea sa, ca „o albină care a adunat prea multă miere”, Zarathustra s-a hotărât să coboare; căci oamenii au nevoie să știe despre vestirea fulgerului și despre apariția Supraomului. Renunțarea la singurătate, la înălțimea spiritului solitar, echivalează cu începutul sfârșitului. Coborârea profetului „veșnicei reîntoarceri” se face sub semnul soarelui, prin repetarea traseul său inițiativ. „De aceea, trebuie să cobor: așa cum faci tu și tu spre seară, când te scufunzi în spatele mării, ca să împrăștii lumii subterane lumina ta, tu, astru mare, nespuse de bogat.”⁴⁰

În înălțimile spiritului, în sfânta singurătate sunt vânturi aspre, căci te învecinezi cu vulturii și cu zăpezile veșnice. Prima etapă a legii proprii e singurătatea totală, aruncarea eului în golul spațiului. Eul descătușat trebuie să se ferească de cei mulți și de cei drepți... „Însinguratule, urmează-ți calea către tine însuși! Ea trece pe lângă tine însuși... Căci cel mai mare dușman pe care o să-l întâlnești o să fii tu însuși, o să-ți pari eretic, vrăjitor, nebun și ghicitor, răufăcător și necurat”.⁴¹

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, p. 65.

⁴¹ *Ibidem.*

Autonomie der Kunst

Autonomy of Arts

VERENA KOCH
(Anton Bruckner Privatuniversität Linz)

Abstract:

The study intends to provide insight into the situation of artists in Linz and connect this approach with my personal questions concerning the autonomy of the arts. The claim of the autonomy of the arts was looming since the age of Enlightenment. It is linked to the French Revolution and demands the liberation of the arts from feudalistic and clerical heteronomy: “Enlightenment is man’s leaving his self-caused immaturity” (Kant).

Art is no longer reduced to simple mimesis, *useful* and morally correct. It is no longer solely dependent on social influences. This claim can also be seen as an artistic reflex to the pressure that institutions were executing. I tend to believe that this claim for autonomy is also a reaction to pressure. Societal or even personal pressure is connected to fear and autonomy has the power to overcome fear.

Besides stage fright and thrill, the special exposure of performing artists offers fertile soil for many kinds of fear. There are numerous triggers for these fears and they are all connected to diverse dependencies: the fear of failing, the fear of dealing with criticism, the fear of confronting oneself with the emotions of a role, the fear of memorizing huge amounts of text, the fear of dealing with the director, the hierarchies, financial insecurity etc. And we may admit these fears as some of them are justified. But artistic autonomy demands that you pinpoint these fears and include them in the artistic process. The economic, legal and ideological independence of art is guaranteed by our western constitutions as freedom of the arts. Art and artists are protected against influences from the outside and instrumental use.

Keywords:

autonomy of the arts, power, stage fright, artistic autonomy, K. Stanislavski, V. Spolin, M. Csikszentmihaly, D. Sachser.

1. Begriffserläuterung. Die Wurzeln

Die Forderung nach Autonomie der Kunst als feststehenden Begriff bahnt sich an während der Aufklärung, verknüpft sich mit der französischen Revolution und fordert die Befreiung der Kunst von klerikaler und feudalistischer Fremdbestimmung: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.“¹

Im Wesentlichen ging es um drei Aspekte: dass künstlerische Ideen nicht mehr ausschließlich die Natur nachahmen müssten, dass sie weder nützlich noch moralisch gut sein müssten und dass sie nicht von gesellschaftlichen Einflüssen geprägt würden.

Diese Forderung nach Autonomie war auch künstlerischer Reflex auf den Druck, den die oben genannten Institutionen ausübten.

Ich denke, dass die Forderung nach Autonomie, soweit sie nicht selbstverständlich gelebt werden kann, immer auch einm Reflex auf Druck ist. Und dort, wo es um gesellschaftliche und private „Druck-Situationen“ geht, handelt es sich automatisch auch um Angst. Im Zusammenhang mit der Autonomie der Kunst geht es also auch um Überwindung von Angst.

Die Exponiertheit darstellender Künstler bietet – abgesehen von Lampenfieber und Nervenkitzel – viel Nährboden für Ängste. Gründe gibt es genug und sie liegen alle in diversen Abhängigkeiten: Angst vor Versagen, vor Kritik, vor der Emotion der Rolle, der riesigen auswendig zu lernenden Textmenge, dem Regisseur, der hierarchischen Strukturen, der finanziellen Unsicherheiten etc... etc... Man kann und darf diese Ängste haben, sie sind zum Teil begründet. Aber künstlerische Autonomie verlangt, dass man sie ortet, erkennt und in den künstlerischen Prozess einbauen kann.

Ich stelle mir vor, dass schon die steinzeitlichen Pferdchen in den Höhlen von Lascaux einer Sehnsucht nach Autonomie entsprangen. Vermutlich waren sie verbunden mit den Ritualen des Ortes, denn die Höhlen waren wohl Orte für steinzeitliche Riten so, wie Theater heute rituelle Orte für uns sind oder jedenfalls sein können... Ich will darauf hinaus, dass die Sehnsucht nach Autonomie so alt sein mag wie das künstlerische Schaffen der Menschheit.

Ökonomische, rechtliche und ideologische Unabhängigkeit der Kunst, heute die Unabhängigkeit von Staat und Wirtschaft, wird meistens in den bürgerlichen Verfassungen als Freiheit der Kunst garantiert. Kunst und Kunschtchaffende sollen auf diese Weise vor äusseren Eingriffen und gegen mögliche Instrumentalisierung geschützt werden. Dass dieser Schutz an allen Ecken und Enden, auch unmerklich,

¹ Vgl. Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, S. 2.

immer bröckelt, weil er mannigfaltigen Interessen unterworfen wird, ist jederzeit und immer wieder aufzuweisen und zu benennen.

2. Veränderung des Begriffs durch Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen

Die Befreiung des Kunschtchaffenden, die im 18. Jahrhundert als Zweckfreiheit der Kunst propagiert wurde (*art pour art*) hat sich mit der Gesellschaft geändert. Der Künstler war irgendwann befreit von der Strenge antiker und mittelalterlicher Verbindlichkeit und auf der Suche nach Kreativität, Erneuerung, Reflexion des Selbst- und Weltverständnisses. Ein weites Feld. Und ein anstrengendes dazu: Freiheit fordert und kann verwirren. Deshalb bin ich ein großer Fan von Handwerk und Kriterien.

Kunst muss – jedenfalls in weiten Teilen Europas – nicht mehr subversiv sein, um sich in gesellschaftliche Diskurse einzumischen und Theater hat dabei die spontansten, unmittelbarsten Möglichkeiten, sich gesellschaftlich zu positionieren und in Interaktion mit dem Rezipienten (hier Publikum) zu treten.

3. Bedeutung des Begriffs in einer demokratischen Gesellschaft heute

Die Freiheit der Kunst bedeutet also auch immer die Freiheit der Meinungsäußerung. Darin besteht ihre Autonomie, ihre Aufgabe und ihre Verantwortung. Künstlerische Freiheit ist Ausdruck, Indiz und wichtige Grundlage einer demokratischen Gesellschaft. Sie provoziert den notwendigen Diskurs. Deshalb bedarf die Kunst der sachgerechten Vermittlung. Also muss die Kunst und auch ihre Vermittlung verteidigt, gefordert und gefördert werden.

4. Bildungsauftrag / Kulturvermittlung der entsprechenden oberösterreichischen Institutionen

Junge Menschen haben heute früher und stärker das Gefühl der Verantwortung für die Gestaltung ihres Lebensweges. Man übernimmt nicht mehr automatisch den elterlichen Hof, das Geschäft oder wird verheiratet. Man muss sich also zwangsläufig autonom verhalten. Die Normen, an denen man sich orientieren kann, sind zudem sehr divergierend. Der Druck, dem man sich ausgesetzt fühlt, wächst. Um im Arbeitsumfeld durch Anpassung zu bestehen, schwindet die Streitkultur. Das habe ich in 30 Jahren am Theater deutlich beobachtet. Ich saß in den 80er Jahren in Frankfurt im Theater, und habe bestaunt, wie sich während der Premiere von *Der Müll die Stadt und der Tod* von Rainer Werner Fassbinder Ignaz Bubis und Daniel Cohn-Bendit so lange und laut angebrüllt haben (es

ging um den vermeintlichen Antisemitismus in Fassbinders Stück), dass die Schauspieler aufhörten zu spielen, um sich an der Diskussion zu beteiligen, was Theater kann / soll / darf und muss.

Die Premiere fiel der lauten, emotionalen Diskussion zum Opfer. Ich fand das spannender als einem stur zu Ende gespielten Theaterabend beizuwohnen; ich empfand die Form, die da stattfand als den eigentlichen unmittelbaren einmaligen Theaterabend.

Streitkultur fördert Autonomie, möchte ich behaupten und im Gegensatz dazu schwindet Autonomie mit zunehmender Angst vor Auseinandersetzung. Das ist jedoch kontraproduktiv, denn alle beruflichen Lebensabschnitte sind zunehmend unberechenbarer und von Risiko geprägt.

Wir sollten junge Menschen deshalb mit einem guten Selbstbewusstsein und der Fähigkeit zu autonomem Denken ausstatten. Die Freiheit im Kopf macht froh, mutig und kreativ. Und sie macht unabhängiger von der Macht des Geldes.

Um so erfreulicher ist das Bildungssystem, welches sich in Oberösterreich etabliert hat und welches der Variabilität des modernen Lebens mit kultureller Vielfalt antwortet. Ich habe das auch als Erziehende sehr schätzen gelernt.

5. Vermittlung und Autonomie für mich als freischaffende Künstlerin

In 25 Jahren an unterschiedlichen deutschsprachigen Stadttheatern habe ich feststellen müssen, dass es für Schauspieler nicht einfach ist, ihre Autonomie zu behaupten. Bereits in manchen Schauspielschulen gibt es bisweilen die These, dass erst eine gewisse Destabilisierung zu der gewünschten Durchlässigkeit führt und dieser „Technik“ bin ich auch als Schauspielerin in den unterschiedlichsten Probensituationen immer wieder begegnet. Da muss nicht nur eine Szene „geknackt“ werden, sondern am besten gleich der ganze störrische Schauspieler. Vor allem in den ausgeprägtesten Regietheaterzeiten konnte dieser Prozess „gerne“ schmerzhaft sein, Tränen, auch private, wurden interpretiert als Zeichen einer gelungenen Auseinandersetzung. Der Ursprung einer Blockade oder gelegentlichen Verweigerung war dabei nicht wirklich Gegenstand des Interesses. Das war dann das private Problem.

Tatsächlich ist es schwer, aber wichtig, im künstlerischen Prozess zwischen privat und persönlich genau zu unterscheiden. Auch im Hinblick auf das Thema „die Veröffentlichung des Privaten als Zeichen für Autonomie“ ist ein Missverständnis! Ein privater Moment auf der Bühne ist mir unangenehm, ein persönlicher höchst willkommen. Der Unterschied besteht für mich darin, dass der autonome persönliche Ausdruck im Gegensatz zum privaten das Ergebnis einer künstlerischen Auseinandersetzung ist. Mithilfe meiner kognitiven und emotionalen Erfahrung versuche ich unter Mitwirkung meiner sämtlichen Synapsen und Muskeln mit bewusst eingesetzten Mitteln eine Situation entstehen

zu lassen, die ich durch die ganzkörperliche Investition nochmal „erlebe“ und die durch diese meine Investition „lebendig“ wird. Ich bin als Ganzes das Medium für eine Szene und die zu erzählende Geschichte etc., aber eben nicht privat.

Je bewusster ich mit meinen Mitteln umgehen kann, je klarer mir der Ursprung eines Gefühls oder auch einer Blockade ist, desto besser steht es um meine Autonomie als Künstlerin.

Eines meiner Lieblingsbeispiele ist die Geschichte von den Madeleinen in dem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust. Beim Geschmack einer in den Tee getauchten Madeleine überfällt den Ich-Erzähler eine konkrete Erinnerung aus seiner Jugend: „Sicher muss das, was in meinem Inneren bebt, das Bild sein, die visuelle Erinnerung, die versucht, dem Geschmack zu mir zu folgen... bis an die Oberfläche“.²

Diese Episode und die Vorarbeit von Stanislawski hat Lee Strasberg zu seinem *sense memory* inspiriert: „emotional recall instead of the emotions themselves“.³ Wirkung und Beanspruchung sind übrigens ganzkörperlich und nicht zu verwechseln mit einem lauen „So-tun-als-ob“ sowie demonstrativem und kommentierendem Spiel.

Der handwerkliche Vorgang entspricht den Erkenntnissen der Neurobiologie: alle zuständigen Sensoren bergen dieses Erinnerungspotential und werden real beansprucht. Das persönliche Erlebnis wird zum Arbeitsmaterial, durch Techniken abrufbar gemacht.

Das bedeutet, ich bin als Schauspielerin nicht davon abhängig, auf eine vage Inspiration zu warten, sondern ich habe die Möglichkeit, durch genaue Beobachtung, auch Selbstbeobachtung und Techniken meine Rolle zu gestalten und ihr zudem durch meinen Subtext eine persönliche Haltung zu geben.

Ich habe also, egal in welcher Institution und in welchem Zusammenhang, die Autonomie meiner Mittel, bin dadurch sozusagen der Chef in meinem eigenen Haus und im besten und angestrebten Fall muss ich bei der Ausübung nicht mehr darüber nachdenken, was ich tue, getan habe und noch tun werde, sondern gerate in den Zustand des *flow*.⁴ Der Flowzustand entspricht einem Zustand optimaler Anpassung / Resonanz der inneren Anteile und der Umwelt, lässt sich quantitativ erfassen und beschreiben über die Messung der Herzfrequenzvariabilität. Dazu gibt es viel Relevantes in Büchern von Mihaly Csikszentmihaly und Dietmar Sachser nachzulesen.

² Siehe: Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2013.

³ Siehe: Wolfgang Wermelskirch (Hrsg.), *STRASBERG: Lee Strasberg, Schauspielen und das Training des Schauspielers*, Alexander Verlag, Berlin, 2001.

⁴ *Flow* (engl.) „Fließen, Rinnen, Strömen“ – bezeichnet das Gefühl der völligen Vertiefung und des Aufgehens in einer Tätigkeit.

Mir ist wichtig festzuhalten, dass Proben und Spielen ein angstbefreiter und freudvoller Prozess sein kann und nicht umsonst beginnt die Technik des *sense memory* ebenso wie Yogatechniken oder meditative Praxis mit Entspannungsübungen.

Man könnte die gesellschaftliche Aufforderung zu Zivilcourage und Autonomie *Empört Euch!* für die künstlerische Umsetzung folgendermaßen ergänzen: *Entspannt Euch! Erinnerst Euch!*

6. Lehren / Lernen

Wir wissen, dass die Garantie eines Jobs am Ende unserer Ausbildung nicht gegeben ist. Diese Unsicherheit kann unter den Studenten so wie überall sehr schnell zu Überambition, Hackordnung und vor allem Unfreiheit, Stress und Angst führen. Diese Überlagerungen des ursprünglichen Wunsches, sich mit der Berufswahl persönliche Kreativität und Freiheit zu erhalten, empfinde ich persönlich als große professionelle Herausforderung: Wie schaffe ich die Balance, gleichzeitig Struktur – das Wissen um Atem-, Stimm- und Körperbeherrschung – welche absolut diszipliniertes und auch nicht unbedingt individuelles Training voraussetzt, mit der Freiheit des Ausprobierens, Improvisierens, der Grenzüberschreitung und Lockerheit einer spielerischen Situation in Balance zu halten.

Die Antwort ist: Der Student soll sich seiner Möglichkeiten und damit seiner Autonomie immer bewusster werden, die gerade durch dieses Ausbalancieren entsteht. Das muss nicht einfach sein, das darf Mühe machen in der Erarbeitung, schmerzhaft Phasen bereiten, wenn es nur nicht immanent die Spielfreude und Kreativität beschneidet. Diese immer im Blick zu behalten und Raum zu lassen für ein angstfreies Experimentieren, auch das ist Aufgabe der DozentInnen und Pufferzone für die härter werdenden Bedingungen des „freien Marktes“.

7. Umsetzung in der praktischen Arbeit anhand von Beispielen

Ich bin überzeugt davon, dass dieser Beruf im wesentlichen über die Praxis zu erlernen ist und unterstütze deshalb im Rahmen meiner Regietätigkeit bereits in der Ausbildungsphase die Kooperation mit interessierten Theatern.

7.1. Autonomie fördern im Rollenstudium

Ich beginne das Kennenlernen und die Vorbereitung auf den Rollenunterricht mit Improvisation und Basisarbeit.

Viola Spolin behauptet, dass Begabung möglicherweise lediglich eine größere

individuelle Fähigkeit ist, Erfahrungen zu machen.⁵ In diesem Sinn kann Begabungspotential durch eine Förderung der Erfahrungskapazität angeregt werden. Dafür versuche ich, eine Atmosphäre zu schaffen, in der man Ängste zulassen, Situationen definieren kann, die Selbstwahrnehmung schult. Die entsprechenden Erfahrungen finden auf allen Ebenen statt: auf der intellektuellen, der körperlichen und der intuitiven.

Die intuitive Ebene wird durch Spielfluss und Spiellust gefördert.

Die Spielphantasie, der „schöpferische Akt“ wird durch dafür vorgesehene Übungen stabilisiert, Spielraum wird ausgelotet – wie weit kann ich gehen und, vor allem, was geht weiter oder ist möglicherweise das Gegenteil der herkömmlichen Annahme. Ich beziehe mich dabei gerne vorwiegend auf Übungen von Keith Johnstone und Viola Spolin und Stanislawski⁶.

Was den besagten *flow* betrifft, so ist er zwar von Csikszentmihalyi und Sachser analysiert und beschrieben, aber auch dieses Phänomen ist sicher so alt wie die Pferdchen in den besagten Höhlen von Lascaux.

Meditationstechniken, Gebete, gregorianische Gesänge, schamanische Riten, die Tarantella, der Tanz der Derwische, das alles sind alte rituelle Formen, die im wesentlichen die Hirnfrequenz senken, die Tätigkeit beider Hirnhälften angleichen und so einen entspannten Zustand befördern. Wir tanzen leider nicht Tarantella in unseren Stunden, weil ich davon keine Ahnung habe, aber wir beginnen meistens mit leichten Entspannungsübungen, um auch für den körperlichen Tonus eine gewisse Neutralität zu erzeugen als Ausgangslage für emotionale körperliche und stimmliche Aktion. Daneben verweise ich immer wieder auf gesellschaftliche Zusammenhänge und entsprechende Sekundärliteratur.

Sobald die Textarbeit beginnt, frage ich nach dem Ziel der Szene in eigenen Worten und wir erfinden Subtexte und eigene Paralleltexe, die einen persönlichen Zugang und eine persönliche Haltung zum Rollentext fördern, Humor und Spiellust freisetzen. Wir tauschen Rollen, wir verändern Szenen, die scheinbar schon „stehen“ – loslassen und verändern, das stabilisiert ebenso das autonome Selbstbewusstsein.

„Zuerst füttern wir unseren Vogel“, sagt Pippi Langstrumpf – ihr habt doch hoffentlich alle einen – und dann lassen wir ihn fliegen.

⁵ Vgl. Viola Spolin, *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, 1996.

⁶ Siehe: Keith Johnstone, *Improvisation und Theater*, Alexander Verlag, Berlin, 2010; Viola Spolin, *Theater Games for the Classroom. A Teacher's Handbook*, Northwestern University Press, 1986; Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Henschel Verlag, Berlin, 2007.

Improvisational Theatre in Response to the Challenge of the Foreign

Teatrul de improvizație ca răspuns la provocarea străinului

ELENA SUKHINA
(Moscow State University)

Abstract:

Implicațiile semnificative ale teatrului de improvizație în predarea limbilor străine n-au fost încă estimate corespunzător și explorate cu acuratețe. Pentru a completa acest aspect, prezentul studiu analizează fenomenul improvizației, relevă regulile și ideile corespunzătoare, demonstrează cum pot fi folosite jocurile și tehnicile relevante în orele de limbi străine, la nivel mediu și avansat. Pe lângă rolul instrumental pe care-l deține teatrul de improvizație în formarea vocabularului, acesta contribuie în mod substanțial la depășirea unei posibile „alienări“ a limbii străine și la dezvoltarea deprinderilor de comunicare.

Keywords:

improvizație, teatrul de improvizație, alienare, predarea limbilor străine, formarea vocabularului, deprinderi de comunicare

“As I grew up, everything started getting grey and dull”,¹ – this confession opens up *Notes on Myself* written by Keith Johnstone, a famous expert on improvisation. He continues to explore the unleashing power and freeing capacity of improvisation, bringing back the clarity of perception and ability to create. Apart from its artistic value, it proves to have a tremendous psychological effect, opening up the mind and healing the soul.

Just like K. Johnstone, many foreign language students reach a point where everything starts “getting grey and dull”, with long vocabulary lists awaiting memorization and stereotypical situations requiring a mere reproduction. Under

¹ Keith Johnstone: *Impro. Improvisation and the Theatre*, Routledge / Theatre Arts Books, New York, 1987, p. 13.

such circumstances, vocabulary acquisition often turns into an artificial process aimed at suppressing natural spontaneity of expression. Improvisation, however, may serve as a powerful tool in upper intermediate and advanced language courses – a tool whose full potential remains largely unexplored. Improvisational theater is instrumental in enhancing vocabulary acquisition, helping students to develop their speaking skills and boosting their confidence in spontaneous expression. Most importantly, improvisation is very efficient in overcoming the seeming “alienation” of a foreign language, bringing it closer to the learners and helping them to internalize it.

In a broader sense of the word, improvisation is *a practice of acting, reacting, making and creating on the spur of the moment, in response to the stimuli and signals of one's immediate environment*. In the context of drama, however, “improvisation” is frequently used as another way of referring to “improvisational theater”. Nowadays improvisational theater is very often taken to be synonymous with comedy. Indeed, its roots go back to an influential 16th-century theatrical phenomenon known as *commedia dell'arte*. 21st-century improvisation, with its many diverse forms, culminating in Harold, can be treated as a proud descendant of the *commedia*. There is, however, much more to it than a mere comical effect. According to Charna Halpern, Del Close and Kim „Howard” Johnson, improvisational theater is *„an art form that stands on its own, with its own discipline and aesthetics”*² or, to use Viola Spolin's wording, *“a living process”*³ It goes far beyond stand-up comedy routine and takes us into the realm of humorous – but also serious! – spontaneity and enlightening and liberating creativity. For the purposes of language teaching, improvisational drama can be defined more precisely as *a spontaneous performance, which arises out of certain initial suggestions and provisions and develops freely – as long as it does not violate a basic set of rules*.

With regard to the theater, improvisation has already been vastly explored and is still inspiring theater arts specialists to study its various forms and effects. The benefits of improvisational theater for acting as a whole (rather than purely improvisational acting as such) have also been proven and are widely exploited – in one form or another – in theater courses and scene rehearsals. Improv games and techniques elaborated by V. Spolin and K. Johnstone are used as a quick warm-up, an important tool for working on a ready-made scene or developing

² Charna Halpern, Del Close and Kim “Howard” Johnson: *Truth in Comedy. The Manual of Improvisation*, Meriwether Publishing Ltd., Colorado Springs, Colorado, 1994, p. 14.

³ Viola Spolin: *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1963, p. 384.

one's own, a powerful means of identification with specific characters and circumstances and the shortest way to ensure trust, chemistry and group mind in the team.

At the same time its significant implications for language teaching, though anticipated, are far from being properly evaluated or explored. This paper is intended to fill this gap and consider some of the techniques and benefits of improvisational theater in the foreign language classroom. Theoretical and practical observations made in this article are largely based on the author's experiment conducted for the Russian program at Portland State University in Oregon in 2005-2006 as part of her activities as a Fulbright scholar and later experiments performed in the framework of German and English courses at Moscow State University, Department of Foreign Languages and Regional Studies, in 2006-2014.

To approach the seemingly simple, but essentially complex phenomenon of improvisation, it is first necessary to outline the basic rules mentioned in the definition of improvisational drama and underlying skills required for impromptu activities. As presented in Scott Parker's manual based on K. Johnstone, D. Close and Ch. Halpern's works, they include 1) making and accepting offers, 2) „turning off the filters of the mind”, 3) focusing, 4) trust and risk taking, 5) physicality, 6) endowing, 7) building a group mind, and finally, 8) reincorporating and story building.⁴

The central notion of improvisation is an offer, which can be defined as “anything an improviser does or says”⁵. Any spontaneous statement an improviser makes is an offer, which should be accepted and built upon rather than blocked. According to C. Halpern, D. Close and K. Johnson, “Yes, and... is the most important rule in improvisation”⁶, and “agreement is the only rule that cannot be broken”⁷. If one of the actors involved in a scene makes a statement and – with it – an offer, his partners are expected to fully support and immediately incorporate it in the scene. Every “yes” expressed by the team is a building block, which makes it possible to carry on developing the scene and moving it forward. Besides, any improvisational game described in this paper starts with suggestions which can also be qualified as offers.

To be spontaneously creative and generate offers, improvisers have to “turn off the filters of the mind” and unleash the power of their imagination. They should

⁴ Scott Parker: *TA 241. Improvisational Acting I*, PSU F05, Section 1: The Skills, p. 1.

⁵ *Idem*, p. 39.

⁶ Charna Halpern, Del Close and Kim “Howard” Johnson, 1994, p. 46.

⁷ *Idem*, p. 35.

not observe the limitations normally imposed by the mind, which tends to discard free associations, random suggestions and on-the-spot decisions as superficial, light-minded or even stupid. In other words, actors should not judge their own ideas before letting them out. K. Johnstone told improvisers “to follow the rules and see what happens, and not to feel in any way responsible for the material that emerges”⁸.

Despite this seeming relaxation and freedom, though, they have to stay focused throughout an improvised scene – to be able to respond to the offers made by others and build upon them. Focus is one of the basic and most essential acting skills trained in drama classes, but for improvisation its importance is double that much. “Concentrate, watch and listen, while at the same time staying relaxed and open to spontaneous ideas, associations and connections”, – this could be the improvisers’ motto.

“Trust” and “Take risks” are further important rules. Trust is a cornerstone of improvisation, as it is required to learn any of the skills listed here. It is a multi-faceted notion, which implies trusting one’s fellow improvisers, on the one hand, and trusting the future at the very moment of making or accepting an offer and thus wandering off into the unknown, on the other hand. To demonstrate the first kind of trust, Del Close once dived off a balcony for his students to catch him and ended up breaking his collarbone.⁹ In reality, trust should not always be expressed in such extreme ways, though, according to C. Halpern, D. Close and K. Johnson, “falling off a platform doesn’t even come close to the fear an actor feels when he realizes he is not being supported in a scene by his fellow players”¹⁰. The second type of trust is usually referred to as “risk taking” and means being willing to act and react on the spur of the moment, trusting one’s own skills and those of one’s colleagues to make a success out of this hazardous enterprise.

Physicality, which is expected to accompany imagination and speech in improvisation, is of great – and sometimes underestimated – importance, too. Verbal activity alone cannot keep actors involved, committed and alert all the time. Their energy tends to wear off and the scene is likely to get stuck if they remain motionless and static throughout the performance. Apart from keeping it vigorous and lively, physicality may give powerful creative impulses and generate new offers arising out of movements and gestures. Therefore, “Keep things physical” is another rule to be followed by improvisers.

Endowing, which is also crucial to improvisation, can be defined as attributing characteristics to another person through one’s own behavior, attitude and speech

⁸ Keith Johnstone, 1987, p. 111.

⁹ Charna Halpern, Del Close and Kim “Howard” Johnson, 1994, p. 37.

¹⁰ Idem, p. 37.

(whereas characterization implies giving characteristics to oneself). According to S. Parker, the most helpful explanation of the idea of endowing comes from an interview with Sir Alec Guinness, the great British actor.¹¹ In reply to the question, “How does one play the part of a king?”, he said, “You don’t. Everyone else does.” S. Parker continues to explain that the audience recognizes the king among his knights due to the way everyone else treats him. “He is endowed with royalty by the other actors.”¹²

All the above rules cannot be followed, though, without building a group mind. It includes teamwork, but goes deeper than that and culminates in getting tuned to the same ideas, goals and patterns. According to S. Parker, a team of improvisers should “have the momentum” or be “in the zone together”.¹³ It enables them to create a scene or – at a higher level – include all the previously-produced scenes into a Harold, which is “the ultimate in improvisation”¹⁴, a longer and more complicated improvisational piece.

Finally, there should be a story behind any improv scene or piece. Therefore, it is essential to construct a story and keep moving it forward, incorporating and reincorporating seemingly unrelated characters, details and central themes and using all the skills discussed above.

Having outlined the basic rules of improv, let’s move on to a more detailed description of improvisational games which can bring excitement and motivation to foreign language classes. Most of the underlying theatrical ideas and suggestions come from Keith Johnstone’s method and Theatersports game categories¹⁵, although other important influences, such as Viola Spolin’s system of theater games¹⁶ in the first place, as well as contributions to the development of improvisational theater by Paul Sills, David Shepherd, Del Close and Charna Halpern, are also present here. The experiments conducted at PSU, Oregon, and MGU, Moscow, were largely inspired by the presentation of K. Johnstone, V. Spolin and other improvisers’ ideas by Scott Parker. For the purposes of foreign language teaching, though, they had to be reviewed, reconsidered and modified, based on the objectives defined and the results obtained in the foreign language classroom. With certain adjustments, the same techniques can also be used at lower levels of language proficiency.

¹¹ Scott Parker, PSU F05, Section 1: The Skills, p. 5.

¹² Idem, Section 1: The Skills, p. 5.

¹³ Idem, Section 1: The Skills, p. 6.

¹⁴ Charna Halpern, Del Close and Kim “Howard” Johnson, 1994, p. 17.

¹⁵ Keith Johnstone: *Impro. Improvisation and the Theatre*, Routledge / Theatre Arts Books, New York, 1987. Keith Johnstone: *Impro for Storytellers*, Routledge / Theatre Arts Books, New York, 1999.

¹⁶ Viola Spolin, 1963.

The games listed below are divided into three categories:

- a) warm-up games aimed at developing improvisational (primarily, story-telling) skills, which can be adjusted to any vocabulary topic, if necessary (“Yes, and...” and “Story, Story, Die”),
- b) general games which can be used for any vocabulary topic (“Act-out-this-Scene-...ly”, “Act-out-a-Story”, “Playbook“, “Dubbing”, “Typewriter”), and
- c) topic-specific games (“Emo Party”, “Experts”, “Interrogation”).

It is important to bear in mind that improvisational acting requires certain preparation – i.e. developing such skills as making and accepting offers and building up a story, – although with most of the students involved in the author’s experiment it worked out without extensive training. To make students familiar with general improvisational approaches and give them a “taste of improvisation”, it is helpful to start with “Yes, and...” and “Story, Story, Die” [category (a)].

“**Yes, and...**” is the foundation of improvisation, because it teaches students to accept and develop offers and builds up essential story-telling skills.¹⁷ It is a two-person game, which is more of a warm-up exercise. In real improv it may have an absolutely random start, but for the purposes of teaching it should be linked to a specific vocabulary section. The teacher or the class gives the participants a general suggestion for a topic or a more specific one for an activity, place, time, character, relationship and/or genre (let’s say, “Summer Weekend at a Country House”). Student 1 starts telling a story under these limitations by making an opening statement, such as, “It was a nice sunny day“. Student 2 accepts the offer, “Yes, and...”, and comes up with a second line – “and we were headed up to our country house”. Student 1 accepts the offer and suggests a third line, etc. Each new sentence should relate directly to the previous one and be specific enough to move the story forward rather than keep it general, neutral and bland.

Although the exercise is aimed at teaching students to accept and build upon offers, there might also be a conflict involved: “Yes, and there were just as many people headed up to their country houses around, because we were stuck in a terrible traffic jam.” Apart from giving a new direction to the story and providing inspiration for the players, the conflict often turns out to be a source of humor and fun. Both participants continue developing the story one line at a time until it reaches a logical conclusion.

“**Story, Story, Die**” involves four or more participants. They stand in a line facing the class, and the teacher (or a student appointed director) stands up facing them, with his back to the audience. The teacher gives a suggestion for a title, first line or an object or asks the class for such a suggestion related to the vocabulary topic currently studied. He points at any of the students and the latter starts telling a

¹⁷ Charna Halpern, Del Close and Kim “Howard” Johnson, 1994, p. 46.

story under the given limitations. The teacher allows him to keep going for some time, so that he sets the scene and establishes the direction of the story. Then at any moment the teacher points at a different student, who should pick up the story exactly where it was interrupted (even if it stopped halfway through a sentence or a word). The second student is also allowed some time to speak, after which the teacher interrupts him by silently pointing at any of the other students, etc. A lot of fun and tension arises when the teacher speeds up the game by switching over to new speakers with an increasing frequency and allowing the students less and less time to speak. At first he stops his students at the end of full-fledged logical parts, then halfway through passages, then in the middle of sentences, and finally, in the middle of words. The game continues until the story reaches a logical conclusion.

If an actor 1) fails to stop talking when the teacher points at a next speaker, 2) fails to pick up the story exactly where the previous person left it off or 3) if the next speaker pauses, repeats a word or does not make sense, the class shouts, "Die!" and the player leaves the game. So all participants should stay focused and ready to stop or take over the floor, when needed. They also have to listen to their partners very carefully, take their offers and develop them into a collective story. Thus, both games are aimed at warming up and developing basic improvisational skills, such as making and accepting offers, showing trust and taking risks, staying focused and relaxed at the same time, building a group mind and coming up with a story. "Yes, and..." is a typical story-telling training session, whereas "Story, Story, Die" has an element of real game and competition in it. Both games start with theme suggestions from the teacher or the class, so they can be easily applied to any vocabulary topic, in which case they should be followed by review and analysis of the language used.

Before proceeding to more advanced and complicated games, it is necessary to give several practical tips. Firstly, it is always best (though not essential) to have a quick improv warm-up, using exercises like "Yes, and..." and "Story, Story, Die". Secondly, the degree of spontaneity varies, depending on the teacher's intentions, the students' level and their willingness to improvise. The games described below should not be seen as rigid frameworks, but rather, as flexible entities which can be adjusted to specific pedagogical needs and levels of openness to improvisation. Thirdly, as has already been noted above in connection with "Yes, and..." and "Story, Story, Die", any improvisational game should be followed by review and analysis of the language used and the cultural background involved. Fourthly, students should be guided and encouraged to correct their own mistakes and come up with alternative variants by themselves. The teacher steps in when these attempts fail or when the need arises for deeper insights and introduction of new linguistic and cultural information. Fifthly, it is highly recommended to

have the students act out the problem spots of their scene again, paying attention to the correct use of the language from the point of view of the language standard. Finally, most of these games can be included in foreign language classes as a pre-activity performed before learning new vocabulary to identify and verify students' knowledge or a post-activity used to practice and reinforce the vocabulary already covered.

Now, let's continue to consider general games which can be used for any vocabulary topic (category (b)), starting with "Act-out-this-Scene-...ly", which is also perfect as a drill.

In "**Act-out-this-Scene-...ly**" there may be two or more participants. Depending on the topic, the teacher gives a suggestion for a scene. For example, it could be a clever Russian babushka selling her old shabby house to an American lady under the pretext that it is a Russian-type villa (topic "Housing"). The students are allowed to act out this scene spontaneously for some time (the teacher should set a time limit but be flexible enough to let them build up a more or less full-fledged story and reach a logical conclusion). The first run is neutral.

After watching the scene, the teacher analyzes the language used from the point of view of vocabulary, grammar accuracy and stylistic appropriateness and guides the students to correct their mistakes or come up with more appropriate variants by themselves. Then the audience gives the same participants a suggestion for the nature of the next run: "Now, play this scene humorously / hysterically / sarcastically / cheerfully / etc.", thus endowing the actors with a certain dominant emotion. They enact the same scene – or part of it – again with this specific flavor, giving a new meaning to the previously used words and expressions. After that, they get a new suggestion for the nature of the scene and act it out again under this limitation.

The idea behind this game is also used outside improvisational theater. Among other things, it was presented in the Culture and Language Teaching workshop held by Goethe-Institute in 2003 in Munich, in the context of building up reading skills. The question was "How shall we practice reading in foreign language classes (mostly with beginners and intermediate learners) and get our students to take turns reading out the same passage over and over again, without causing boredom and frustration?" As a solution to the problem, it was suggested that the teacher (or the class) should assign a new emotion, quality or character every time before reading out the required passage. For instance, "Read this passage sadly / as if you were scared / in a very low voice / like an old granny without glasses", etc.

Later on, this technique proved to be very practical and useful for the purposes of making students recite the poems they learned at home. Since it brought together elements of game, acting and exploration, it helped to take their minds away

from the seriousness and formality of the situation and enabled them to overcome shyness and embarrassment. When the same lines were recited over and over again with different intonation and implications, the combination of repetition and diversity resulted in burning the poetic text into their minds. Taking it a step further, the same technique was successfully transferred to funny scenes aimed at learning, practicing, correcting and improving vocabulary.

Needless to say, while playing this and other improvisational games, basic rules of improv should be observed, such as making and accepting offers, focusing, trust and risk taking, endowing, building a group mind, physicality, reincorporating and story building. In this case, they primarily apply to the first run of the scene. “Act-out-a-Story” and „Playbook” are normally two-person games too, though they might include a bigger number of participants.

In “**Act-out-a-Story**” the teacher chooses a situation to be acted out by two students, depending on the vocabulary topic concerned (for instance, “Transport”) and briefly explains it to them (let it be a situation in the Moscow subway). After that he sends Student 1 out of the classroom and gives a specific activity and objective to Student 2. For example, this person is going to be an old granny who gets on a crowded train where nobody wants to give up their seat to her. Her task is to avoid asking anyone directly but ultimately make sure that she gets a seat. Then the teacher sends her out and invites Student 1 to give him a different activity and a conflicting objective. This person is assigned the part of a devil-may-care teenager who gets on a crowded train, rushes to the next free seat and stays there, whatever might happen. Student 2 is invited back to the classroom, and both players start enacting the scene.

The rest of the class may be asked to assist them in creating the subway atmosphere with the use of movement and language (but avoid making the scene chaotic and uncontrollable!). As is usually the case with separate scenes and whole theater productions, the atmosphere plays a very important part, practically turning into one more powerful actor. In the situation described above, some students will contribute to creating the sound and movement background for the scene. Others will get emotionally involved and open up verbally, taking sides with either the granny or the teenager.

The benefit of this cooperation in creating and maintaining the atmosphere is that it proves to be a significant cultural and linguistic experience.

From the cultural perspective, the students learn to behave (or learn how people behave) in everyday situations arising in the countries where their foreign language is used naturally. Moreover, the impact of the atmosphere is so powerful that they often come up with native-like reactions and responses by themselves, which might be totally different from their styles of thinking and patterns of behavior in their home countries. In the Russian class at PSU there were several students who

took sides with the irritated granny and started complaining about the corrupted youth and bad morals, just like real babushkas tend to do in Russia. There were also other students who imagined that they were young people and came out in support of the teenager, arguing that the people of their generation might also be tired and sick and they might also need some rest in the subway, – again just like young people sometimes do in Russia. Those responses and reactions were so pervasive and contagious that they also affected other participants, making them share the dominant mood. Apart from that, the factor of endowment was obviously at work, with more active students assigning thoughts, feelings and attitudes to the less active ones.

From the linguistic perspective, the atmosphere of a scene is likely to prompt and generate a certain language, making the students more sensitive to stylistic and pragmatic peculiarities. Mutual efforts aimed at creating and maintaining the atmosphere contribute a lot to practicing spontaneous group interaction in public, taking the class away from conventional dialogue-based exercises to instances of monologue and polylogue. After acting out the scene, though, the teacher should definitely help the students analyze it and come up with more appropriate lexical and stylistic variants. Special attention should be given to the speech formulae typically used in similar real-life situations – in case of two-person communication or group interaction.

In “**Playbook**” the teacher gives Student 1 one or two pages of dialogue he can use (it should be based on active vocabulary and should be unfamiliar to the class and both players). He is allowed some time to read the text to himself. This student – let’s call him „book student” – is confined to these phrases but can use them in any order he likes and can also restructure them. Student 2, who can otherwise be referred to as „off-book”, asks the audience for a suggestion for a place and an activity (let it be a hospital and a visit to a sick friend). After that he starts the scene. This “off-book” student is free to say and do anything to create a logical story under the place and activity limitations that have been imposed by the class. However, he should do his best to prevent his “book” partner from getting stuck, looking for lines (thus, he is advised to continue talking when necessary, justify silences and find physical activity and movement). When responding and interacting, his “book” partner can only use lines from the dialogue, but should obviously develop good script and reaction techniques to move the scene forward. Instead of the “Dialogue” handout, it is also possible (and in many ways, even easier) to use separate cards with phrases, which should be scattered face-down around the classroom – on the floor, on the desks, on the windowsill, etc. As the “book” student walks around, he should pick them up one card at a time, read out the relevant phrase (however irrelevant it might sound!) and justify it with ensuing 2-3 sentences. Just like in the previous case, his “off-book” partner is

allowed to say or do anything under the place and activity limitations, but he is also there to help the “book” student out and move the story forward.

The card technique is often used in Theatersports performances, with rather informal phrases written down on the cards. For the purposes of language teaching, though, these lines can also be borrowed from sources other than informal dialogues. As an experiment, the students taught at PSU and MGU were offered sentences from formal, academic and literary texts they were currently reading and found that the game turned out just as funny and interesting. It was all the more useful, considering that the formal register of the language is known to be one of the weakest points and biggest challenges for many foreign language learners. O. Kagan and K. Dillon place the acquisition of formal, academic and literary language among the major pedagogical needs observed in the heritage language classroom¹⁸ – with certain adjustments, the same applies to foreign language teaching. “Playbook” is a fun way to build up foreign language speakers’ knowledge of this register and reinforce their speaking skills.

The next two games – “Dubbing” and “Typewriter” – involve a lot of physicality and theatricality and should be played at a relatively high level of relaxation and openness to improvisation, with well-developed abilities to adjust to, fit in with and develop an offer. “Dubbing” is built around a dialogue, whereas “Typewriter” is meant to develop monologue skills.

In “**Dubbing**” the minimum number of participants is four: two actors and two dubbing specialists. Depending on the ratio of spontaneity and precision, the participants get a topic (“Love”) or a specific situation for a movie (“A couple on the verge of a break-up”), as well as a suggestion for a genre (“comedy”). Once they have been given these suggestions, the actors in the foreground start acting out their scene spontaneously with movements and gestures, without speaking, but merely opening their mouths. The dubbing experts in the background have to speak for them, relying on what they see and interpreting it as they wish under the limitation of the given topic or situation. They should do their best to identify with the actors and literally turn into their voices, speaking as the actors open their mouths and changing their volume and intensity when the movie stars suggest such variations with their movements, gestures and facial expression. The dubbing specialists have to be aware of emotional charge and stylistic peculiarities. A lot of fun arises out of an occasional dissonance between the actors’ intention and the dubbers’ interpretation, as well as the actors’ mood and the dubbers’ rendering of their emotions.

¹⁸ Olga Kagan and Kathleen Dillon: *A New Perspective on Teaching Russian: Focus on the Heritage Learner*, in: “Heritage Language Journal”, Volume 1, Number 1, Spring 2003, <http://heritagelanguages.org/>.

“**Typewriter**” involves a minimum of three participants: a typist (or narrator) and two (or preferably, more) actors. The narrator sits down in front of an imaginary typewriter or – in a more modern version – an imaginary computer and asks the class for suggestions for a topic and genre (let’s say “Family Life” and “thriller”). After that he “types in” an appropriate title and focuses on the actors who start a spontaneous scene, using movements, gestures and facial expressions, but no words. As he watches them, the narrator should simultaneously “type” and tell the story, relying on what he gets to see and interpreting the actors’ characters, actions and emotions according to his own judgment. Throughout the story, the actors remain silent unless the narrator says, “And then she said...” / “And then he exclaimed...” When it happens, they speak up and say 1-2 phrases for their characters. As the story goes, the narrator responds to the actors’ body language, but the actors also take the verbal clues offered by the narrator for their further actions and feelings. The game requires a two-way interaction. It is obvious that the typist should build up good story-telling skills, but the other participants also have to develop the scene with enthusiasm and energy, jumping in to play characters, objects or background scenery and speaking up when necessary.

The degree of the initiative taken by the actors may be different and should be determined beforehand. In the above version, the narrator’s job is mostly restricted to taking clues from the actors, interpreting and connecting their scenes and finally bringing the story to a logical conclusion. The second and opposite version implies that the narrator sets the scene, provides exposition and announces characters, who should enter when needed. The actors then enact any stage directions given by the typist, play the scenes set up for them and move the story forward with his guidance.

To round up, all the games falling within category (b) are flexible enough to be adjusted to any vocabulary topic, depending on the initial suggestions made by the teacher and / or the class. However, the emphasis varies from game to game, with different benefits achieved in each particular case. “Act-out-this-Scene-...ly” allows replaying the same situation over and over again, making the necessary corrections and getting used to the standard and appropriate use of the vocabulary concerned. It also gives a perfect opportunity to see how the situation might change depending on the emotional coloring of the language. “Playbook” is the best way to practice using the words, expressions and phrases that should be part of the students’ active vocabulary. There is a limitation imposed on this otherwise improvised scene, which enables the teacher to include the expressions and phrases he wants to hear from the students. “Act-out-a-Story” has an element of pragmatics, encouraging students to use such language and in such a way that they can achieve their objectives. “Dubbing” makes it possible to develop dialogue skills with more emphasis on genre and style peculiarities. “Typewriter”

is, in turn, a monologue-oriented game with a focus on story-telling, where genre and style are just as important. So all these games can be used to acquire, practice, correct and improve vocabulary and should be chosen from this list, proceeding from specific needs and targets.

Topic-specific games, which fall into category (c) and obviously have a more limited range of application, include “Emo Party” (topic “Feelings and Emotions”), “Experts” (topics “Jobs and Occupations” and “Hobbies”), “Interrogation” (topic “Crime and Punishment”) and others. For the purposes of the present paper, these games will be left out, being reduced to a brief comment that they are specifically designed for the acquisition and consolidation of topic-related vocabulary. The underlying ideas, however, can be exploited to develop further improvisational games for other topics, employing the same formats, such as a party, TV interview or police interrogation, and the same principles, including the so-called “there-and-back” principle followed in “Emo Party”, interview based on guesswork like in “Experts”, and “one-line-at-a-time” technique used in “Interrogation”.

Having described improvisational games and their benefits in detail, let’s summarize the general merits of improvisational theater in the heritage language classroom. When used in language teaching, the biggest benefit of drama is that it makes the learning process less “serious” (the word “serious” being used here in its negative sense) and, therefore, less stressful and encourages students to try on new personal and linguistic images which they would not even consider otherwise. The fact that it is improvisational theater brings further advantages, as has been demonstrated by the experiments conducted in the Russian courses at PSU and later experiments at Moscow State University.

Firstly, it is an off-book activity, which spares students the trouble of having to memorize and merely reproduce scene lines. The author’s experience of foreign language instruction shows that in many cases memorization followed by a straightforward recital does not come naturally to foreign language learners. However, when given the chance to improvise around prosaic, dramatic or poetic texts (e.g. in “Playbook” or “Act-out-this-Scene-...ly”), students tend to feel far more comfortable and willing to repeat the same lines.

Secondly, improvisational acting enables students to employ a bigger scope of linguistic and cultural knowledge than they could otherwise use. Foreign language learners often have far more knowledge in store than they are given the chance to demonstrate and benefit from. In “Act-out-this-Scene-...ly” played to practice housing vocabulary, the PSU students came up with a big amount of cultural information, recreating images of Russian life, commenting on living conditions and housing problems in Russia and showing a fairly good knowledge of the Russian village. In “Act-out-a-Story”, which was aimed at reinforcing

transportation vocabulary, they tried on new linguistic images – that of a careless teenager and an anxious babushka, and, surprisingly, succeeded in imitating their manner and style of speaking.

Thirdly, when allowed this freedom, students normally come up with something they can really relate to, making their language use more personal and their knowledge – more internal and profound. Thus, when playing improvisational games, the students involved in the PSU and MGU experiments drew on their ethnic and religious experiences, their hobbies (e.g. poetry, music, and fashion), their own ideas of the beliefs and values of the relevant foreign language, etc.

Fourthly, improvisation inevitably brings forth mistakes and reveals weak points which would not be visible in a memorized and rehearsed kind of interaction. It is no secret that foreign language students may take the trouble to learn and reproduce a ready-made piece in a formal setting, but when it comes to spontaneous and chaotic real-life interaction again, wrong forms and patterns will move to the fore, overshadowing the rigorously-memorized standards. This is precisely what frequently happened to the vocabulary used in improvised scenes in the author's experiments. Love and family expressions in "Dubbing", descriptions of emotions in "Emo Party", university and job vocabulary in "Experts", as well as crime and punishment terms in "Interrogation", would suddenly give way to inappropriate expressions coined by the students' imagination or overheard from misleading sources. Faced with the necessity to speak spontaneously, many learners resorted to an oversimplified manner of speaking or literal translation from their native languages. It made the after-scene work very important, which involved discussing the vocabulary with the class, writing the trickiest items on the blackboard and asking one or several students to retell the scene based on those words and expressions. Only when used and corrected several times in near-natural situations, did vocabulary become part of internalized and intuitive knowledge.

All these points are further enhanced by the fact that improvisational drama does not merely refer to a spontaneous performance. Going back to the definition given at the beginning of the article, improvisation develops freely – as long as it does not violate the basic rules of improv. These rules accompanied by the development of relevant skills bring further benefits specifically to foreign language students. They learn to accept offers made by other speakers, which is not an easy thing to do. They are taught to "turn off the filters of the mind" and open up to new information, becoming more sensitive, receptive and responsive, while at the same time staying concentrated. They improve their ability to relax and focus simultaneously, which is again difficult to do in the context of a foreign language where everything seems to require a lot of mental effort. Building up a group mind is an equally important asset because foreign language groups

sometimes look like a melting pot of different national, ethnic, dialectal, religious and academic backgrounds. In that sense, developing a collective mind together with trust contributes a lot to establishing a friendly interpersonal relationship and fruitful linguistic environment.

This paper was intended to explore the world of opportunities arising out of improvisation when skillfully used in foreign language classes – or, to be more precise, the intention was to open the door to that world. The theoretical section introduced the notion of improvisation and its basic rules and relevant skills, on the one hand, and some of the challenges faced by foreign language learners at an upper intermediate and advanced level, on the other hand. As a solution to many of these problems, improvisational acting was suggested, and its implications and benefits for vocabulary acquisition and reinforcement in foreign language classes were discussed. The practical part, in turn, contained a description of improvisational games, including warm-up activities aimed at developing improvisational – primarily, story-telling – skills, general games which could easily be used for any vocabulary topic, and topic-specific games with a more limited scope of application. Each of these categories revealed a different focus, with a range of games meeting specific pedagogical demands and serving as a drill, a means of practicing certain phrases, a tool for improving dialogue or monologue skills, etc.

There is still a lot to be explored in the field of improvisational theory as applied to foreign language classes. This paper can only be seen as a starting point for an in-depth study and analysis of improv principles and techniques to be employed in foreign language teaching. Their implications extend far beyond conventional benefits typically attributed to drama and include such advantages as teaching students to make and accept offers, training them to focus and „turn off the filters of the mind” when necessary, encouraging them to trust and take risks and contributing to building up a group mind. To develop the idea of improvisational acting in foreign language classes, further insights should be gained into its implications and effects, including possible uses not only for vocabulary work, but also for other language teaching activities.

The games described in the practical section of this paper are designed to acquire, practice, correct and improve vocabulary with due attention to stylistics and pragmatics and should be chosen from the three categories, depending on specific pedagogical needs and targets. They are not supposed to offer ready-made solutions, though, but rather, to suggest new approaches and attitudes. All these games should serve as a source of inspiration for further pedagogical development. There is a lot of room for creativity, meaning that new exercises, activities and games can be conceived and implemented based on the principles and formats discussed.

The final important point is that despite the emphasis on upper intermediate and advanced classes, the same activities and techniques can also be used in foreign language courses at lower levels. They require certain adjustments, which involve relying more heavily on warm-up activities, making more initial suggestions, reducing the degree of spontaneity, and finally, using improv games not as a pre-activity performed before learning new vocabulary to check students' knowledge, but rather, as a post-activity for the purposes of practicing and reinforcing the vocabulary already acquired.

To conclude, improvisation offers vast and truly unique opportunities for foreign language teaching, which have merely been pointed out in this paper and are yet to be studied in more detail.

Aesthetic Modality of the Body¹

Modalitatea estetică a corpului

PETRU-SILVIU VĂCĂRESCU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Rezumat:

Studiul prezent reprezintă o incursiune în tema corporalității, care s-a bucurat, în istoria filosofiei, de o recunoaștere parțială, singura atenție sistematică venind din partea științei medicale, a fiziologiei și a biologiei. În acest sens, trupul a fost împins spre periferia gândirii raționale, fiind considerat de rangul doi, fond accidental, incomparabil cu esența și axiologia cunoașterii raționale. O incursiune interdisciplinară în istoria ideii de corp ne ajută să decriptăm sensurile pe care și le-a însușit acest „mare organism”, considerat, în mod tradițional, pe cel puțin trei paliere comprehensive: metafizic, teologic și științific, el fiind fundamentul oricărei creații umane. Abordarea corpului în contemporaneitate recurge la mai multe științe, impunând o schimbare a metodelor și a epistemologiilor în conformitate cu studiul senzațiilor, tehnicilor, consumurilor, sau al expresiilor.

În polemicile științei teatrale corpul este, poate, cel mai studiat element al spectacolului, întregul ansamblu ce vine să întregească unitatea procesului artistic, fiind integrată pe acest fir conducător al trupului. În mod ironic, acest organism viu se află deseori pus sub semnul „morții” și / sau al „absenței / prezenței”, sugerând o reînviere continuă și prezentă a artei teatrale. În ansamblul tradițiilor moștenite, constanta care unește manifestările teatrale este însuși actorul, iar, grație instrumentelor străvechi și tehnicilor corporale, el lărgeste câmpul posibilităților și se consacră unei extinderi progresive a mijloacelor sale de expresie.

Cuvinte cheie:

estetică, filosofie, fenomenologie, *bios-scenic*, corporalitate, Nietzsche, Craig, Genet, Artaud, Kantor, Barba, Mnouchkine

The theme of corporality had no substantial recognition offered by the history of philosophy, the only systematic attention coming from medical sciences,

¹ Translated into English by Eleonora Ringler-Pascu

physiology and biology. In this sense, the body has been pushed towards the periphery of rational thinking, being considered as second range, as an accidental matter, incomparable with the essence and axiology of rational knowledge. The binomial body-soul, inseparable from an existential point of view, had been decoded on the basis of the antipode “master-slave”, under the aspect of an axiological hierarchy through the ontological subordination of the body in front of the value essence given by the soul as a discursive reason. We may affirm that the body has been considered in a traditional way on almost three comprehensive levels: metaphysical, theological and scientific. Art did not deny the fanciful-naturalist exploitation of the body in the diverse forms of representation, but kept them in the spiritual-rationalist shadow of the European philosophy. The artist of the modern epoch inherits a dialectic tradition situated between the Roman-Greek background and the Jewish-Christian inheritance. On the one side the body is a microcosm, a veritable projection of the world in miniature, on the other side, being created in divine image, it becomes the obsessive remembrance of God. Finally, the body is remarked especially in the art of the Occident.

An interdisciplinary survey of history about the idea of the body helps us to understand the diverse senses taken over, as this “big organism”, on the one side neglected, on the other side due to its hyper-mediation, represented the basis of each human creation. Such a review reproduces the most material experience, its density, its imaginary echo, an experience that situates it at the encounter between the individual cover and the social experience, between the subjective reference and the collective norm. The body remains the zero-point between social area and subject, subject and representation. The material sensibility, the internal representations, the expressive manifestations and the passive awareness do not always belong to the same register of reference and behaviour. The data are dispersed and separated because the distances abound from the intimate feeling to the social manifestation, from sexuality to alimentary taste, physical techniques, aesthetic criteria imposed by the fashion and cosmetics of each epoch, behaviour models or fight against diverse diseases. In this sense, approaching the body from a contemporary point of view takes into account more sciences, thus imposing a change of methods and epistemologies, connected with the study of sensations, techniques or expressions.

The simple inventory of Marcel Mauss reveals the “total man”, many of his values being incarnated in the most concrete forms of using the body. In this respect, the theatrical art is no exception. Artaud prefigures the materiality of the “total actor” among other theatre creators, who neglected the importance of the body, or, on the contrary, used it in excess, and studied the theatrical art “on the leading line of the body”, understood in terms of Friedrich Nietzsche. Among the theatrical discussion, the body is probably the most studied element of a

performance as a total ensemble that completes the unity of the artistic process and is integrated on the leading line of the body. Ironically, this lively organism is very often under the sign of “death” and / or of “absence / presence”, suggesting a continuous rebirth present in the theatrical art. The constant element in the inherited tradition that unites the theatrical manifestations is the actor and due to the ancestral instruments and corporal techniques, as George Banu remarks, he enlarges the possibilities of expressive means. The actor, situated between his own interior and exterior expression, phenomenological distinction of the binomial body-soul, pre-expression and scenic *bios*, expresses the materiality of the human spirit, the rich inheritance known nowadays as corporality. Arianne Mnouchkine understands this materiality as the essence of theatre, as she considers that “what is not physical, is not theatrical” and the body of the actor is in fact a “writer in the space”, in other words, in the temporal dimension the body of the actor becomes, in fact, the writer of the theatre history.

This material essence in its psychosomatic relation is discussed by Tudor Vianu in his studies on theatre: “The actor is an artist of his body. The modification of physiognomy and corporal attitudes, the inflexions of the voice and the variety of the verbal flow are means which the actor uses in order to obtain that escape from a foreign individuality, characteristic for his art. His external appearance and his physical manifestation form a kind of soft paste that has given him the energy to create whatever shape he wishes. The actor may annul the reactions, reflexes or his habits in order to substitute them with movement adaptations, ticks or bodily own habits, representative for that individuality. From this point of view, one of the most essential characteristics of the acting gift is the physical mobility. No skill is too deeply rooted for an actor; any of them can be easily deconstructed or replaced, if needed.”²

I. Body and Expression – an interdisciplinary survey of the history about the idea of body

1. The expression of the disguised body – the disguised embodiment

From a historical point of view the first body that had established its place on the stage of the future theatre generated the revolutionary gesture of Thespis³, the coming out from the choir, forcing thus people to sit down in a semicircle in order to see better the “image” of the performer, so that they became the audience,

² Tudor Vianu, *Esența artei actorului* in: *Scieri despre teatru*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1977, p. 35.

³ In 534 B.C. during the Major Dionysian Feasts organised by Pisistrate at Athens, Thespis had presented the first dialogue between choir and actor, in: Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p. 61.

creating in this way the essence of the theatrical space – wherefrom the name of the genre derives, especially as the stage is attributed to Thespis and his legendary car with masks or costumes at his free disposal.⁴ Starting with this moment, the body of the actor knew its historical development, beginning with the Roman-Greek and the Jewish-Christian background, the modern mechanisation, the return to the primitive ancestral rituals, up to the postmodern de-spiritualisation. The body of the actor of ancient Greece was evaluated due to the mask and the costume, elements that are important as means of expression, even more than gesture and mimic art, especially taking into account their double function as ornamental element and symbolic significance. The extraordinary costume of the Greek theatre had two essential components, a multi-coloured tunic and a mantle, both contributing to the gigantic appearance of the bodies. In order to hide the visible disproportion due to the height suggested by the cothurnus and the wig, the actors used to introduce all kind of “padding” under their costumes, the effect being a harmony of the dimensions. It is to be noticed that the body expression in the ancient Greek theatre is taken into account under the aspect of the allusive elements with symbolic character, in comparison with its major importance in poetry and sculpture of the respective epoch. The mask and the costume that covered the whole body of the Greek actor were far away from suggesting a representative realism, as their expressive force suggested something conventional and a special style. The oversized body, achieved by the help of these stylistic elements, suggests the placement of the tragedy and the tragic choir in the domain of idealism (even if Platon refused the ideal dimension) through that what Schiller⁵ later referred to as “living wall which tragedy rises around in order to isolate itself from the real life with the aim to protect its ideal domain and its poetic liberty.”⁶

If we follow the historical roots concerning mask and costume, we may notice that this virtual wall of human over-costumed bodies had the function to suggest the ideal character of catching the essence through manipulation of the stylised appearance. Thus, the forced stylized bodies became means of expressing the poetic ideal. The effect of the tragedy consists in the opinion of Nietzsche⁷ in the fact that the state and the society, the abyss that separates a human being from other human beings, allow a feeling of unity that offers people the reidentification with nature.

⁴ See: Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971.

⁵ See: Schiller, Preface to *The Bride from Messina*.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, in: Victor Ernest Mașek, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, p. 207.

⁷ *Ibidem*, p. 208.

The obsession of the Greeks for proportion may be found for example in the oversized body of the actor. Lessing remarks in *Laocoon* the exaggerated dimensions in the case of Greek sculpture and discusses about the Homeric inspiration as principal source of ideal representation of corporality. In this sense, he remarks that Fidas recognizes that he had been inspired by Homer's verses using them as model for his *Jupiter the Olympic* and only due to this did he manage to achieve the image of God - *propemodum ex ipso coelo petitum*.⁸ Lessing completes this observation with the information that Homer had demonstrated a long time ago that there exists a special aspect achieved by exaggerating the dimension of feet, present in the verses where he compares the statue of Odysseus with that of Menelaus.⁹ Besides these aspects, we may add the idea that the mask and the costume of the performers of tragedies are the expression of the deductive character of the tragedy. The audience accepts to be "destroyed" by hyperbolic bodies that "announce" the suffering of the heroes. A rational care could have as effect that the performance is interpreted as being improbable, even useless. In turn, a docile reception of a representative illusion could prefigure the *Dionysian freedom* as Nietzsche comments in his *Birth of the Tragedy*. In order to find arguments for this aspect I brought a survey in the exegesis of Gianni Vattimo about Nietzsche's philosophy¹⁰. The problem of the relation of to be / to appear, central in the whole history of philosophy, is present in Nietzsche's conception about the "tragic" nature, around this concept his entire thinking system being concentrated. Beyond the idea of beauty or even over the formal canon he researches the relation between form – content, interior – exterior, essence – appearance. The human being of his epoch appears to him as being characterized by a total lack of form and content, and this fact explains why he considers form being a kind of "disguising". Disguise is for Nietzsche something that does not belong normally to us, because we adopt it deliberately with a special aim pushed by a certain need. If the decadent mask is the disguise of the weak person of the historical civilization, and, in general, each mask is born out of fear and uncertainty, Nietzsche adds a mask of undecadence – "born because of overabundance and free plastic force of the Dionysian principle."¹¹ It is known that the general thesis of Nietzsche's capital work *Birth of the Tragedy* expresses the complementarity of the two principles – Apollonian and Dionysian. Through the participation in the Dionysian procession, the common man suffers

⁸ *Ibidem*.

⁹ Homer, *Iliada*, Cântul III, v. 210-211, p. 60.

¹⁰ Gianni Vattimo, *Subiectul și masca, Nietzsche și problema eliberării*, Editura Pontica, Constanța, 2001.

¹¹ G. Vattimo, p. 38.

the first process of transformation: he feels as living as a satyr, as a foremost human-divine creature. To this vision comes another, that of the choir of the Styriads, seeing in it the fulfilment of an Apollonian state.¹² In this process the birth of the Apollonian appearance has special fictional and disguise features, rooted in fear and weakness – the transformation of common man into satyr is a form of a “mask”, a transformation into another being, corresponding to the need of flight from Dionysos. From now on one can notice that the tragic actions of the typical characters of the Greek tragedy are totally Dionysian and not any more the escape from the world of limits. On the contrary, they mark the transformation of man into a satyr, a break from a rigid way of thinking, a break without any rules and limits, even from the “sacred” ones as family.¹³ The genesis of the tragedy is a game of identification with something else then with oneself.

The discussion about the genesis and the significance of tragedy shows that in fact the release from art is the release from the Dionysian principle. In the tragedy the world of defined appearances is brought to a crisis on all levels, and only in this way man that became satyr conquers the possibility to produce appearances, unconditioned by fear. The thing from which Greeks run away is the world of consolidated *reality*, namely hierarchies, social and familial taboos. Only through this preliminary operation of reunion with the Dionysian essence of life and nature, the basis for a world of appearances that are not disguises or false fictions for him can be taken over, as they are adherent through the thousands of faces which Dionysus may have, represented by the masks of different tragic heroes. What Nietzsche calls in Schopenhauer’s terms “unity” of the essential being is only the force that produces the mask, like Dionysus who dies and revives, overcoming through himself the domination of individuality, regaining it and losing it again, like a mask.¹⁴

Vattimo remarks that the mask does not characterize the decadent man, but only the civilization, including the “tragic” one that becomes in Nietzsche’s thinking a system that functions as a model. The relation between the Dionysian and the Apollonian principle is not the same as the relation between two distinct historical moments, because the Apollonian principle is an intern configuration of the Dionysian principle. The bad mask is born thus inside the good mask as an answer to some needs that, after been satisfied, it gets a “historical legitimacy”. An attempt of disguising the Dionysian liberating force is tested by a series of theatre creators by trying to reintroduce metaphysics into theatre, in fact a voyage towards the mystery of the “unknown”. In this sense, Monique Borie remarks that

¹² See: Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*.

¹³ G. Vattimo, p. 40.

¹⁴ *Ibidem*.

Craig and Artaud search for a form of theatre that should not be any longer an instrument of representation, but of revelation. A theatre of *manifestation* capable to insert the presence of invisible in the visible and capable to open the realm beyond reality is a magic or metaphysic theatre.¹⁵ We notice that the comeback of the original mask is intended, a disguise that announces the comeback of metaphysics as an “artistic image of compensation”, prefiguring the invisible image of god, of the unknown and of absence. But this metaphysic disguise does not restore the original tragic unity, but brings to the “individual” inherited together with the death of the tragedy a “psychic voyage” seen through the prism of the disguised voyage of death.

In theatre, the disguised death is shown through the disguise of the cadaver in the “empty grave”. In fact, this is suggested by Genet through the figuration of empty catafalques whose monumental gravity suggests the unequivocal presence of disguised death. Borie remarks that Genet distinguishes between the monumentality of the solemn immobility of an inalterable figure that is defined by death and the monumentality as expression of a disappeared civilization that builds only false graves.¹⁶ The “big parade” with its pomp is organized around a simulacrum: the empty grave. The theatre is nothing else than a solemn act lacking the veritable efficiency, an act that creates an appearance always cold and sterile, whose construction, retaken over and over, is never finished.¹⁷ Thus results the definition given by Genet to *performance* – it is like to raise a tomb that never exists, that never existed and will never contain anything. Theatre is, in Genet’s vision, on its way towards invisibility, aspiring to it as the statues of Giacometti, because the actors do not get the massive effect of statues unless they are confronted with death. Thus, his dramatic figures need the materiality of theatre in order to fuse with their reflected image, that of ceremony and disguised death. During the game of the reflected theatricality the body loses its “reality” affirming the force of images through the disguise. If the Greeks imposed the superdimension and the monumentality of the body through mask and costume, Genet imposes the disguised body as a reflection of death, of absence, revealing thus the disguise of the tragic monumentality. The body disguised by ornaments is a statue-like body, clothed, covered, but without life and his hand “dreams” in the vision of the playwright a “vague gesture” reminding of the flap of a wing. Craig’s *supra-marionette* is a disguise imposed to the body of the actor, deprived

¹⁵ Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, Editura Unitext, București and Editura Polirom, Iași, 2007, p. 264.

¹⁶ Jean Genet, *Fragments et autres textes*, Galimard, Paris, 1990, in: Monique Borie, p. 302-303.

¹⁷ *Ibidem*.

of his artistic nature because in his vision “acting is no art!”¹⁸ Implicitly, the body of the actor cannot be an artistic reflection of itself. Craig eliminates all actors and actresses¹⁹ with the aim that the art of theatre could revive and thus he reminds of Flaubert’s solution, as he considered that the artist should be in his work like God: invisible and almighty; he should be felt as being present everywhere but never seen. He should be beyond personal emotions and nervous susceptibility.²⁰ Craig inherits the Euripidean tradition of “killing” tragedy. While Euripides attributes emotion and passion to gods and mortals too, a fact that prefigures the decline of tragedy, installing *realism*, Craig eliminates those emotions, feelings and passions in the name of a new disguise of realism, which he considers useless and perverted by the emotional state of the actor. This new disguise of realism prefigures the *super-marionette*. We notice that the instauration of the super-marionette projects the actor not as a human being, but as a symbol of a human being, a degenerated image of god (maybe one pre-Euripidean), just like the marionette symbolizes the human body, without flesh and blood, maybe only bones, this way suggesting the super-marionette (Über-Marionette).

Distinguishing Craig’s super-marionette and Genet’s ornamented body, Tadeusz Kantor brings a new element, the duality of disguise of the actor’s body, fact present in his manifest *The Theatre of Death*, a text impregnated with the echoes of the performance in the 70s, namely *The Dead Class*. The performance decodes the duality of disguise by the help of the mannequin as a prolongation of the actor’s awareness, or even consciousness, a clear answer given to the searches of the stage director in a space where the body and the object, the lively and the inanimate become inseparable. Kantor affirms in his manifest-text that the mannequins are doubles of the live characters, as if they had a supreme consciousness gained after consuming their own life. Mannequins had been wearing the sign of DEATH.²¹ If the mannequin is for Kantor the same as the super-marionette for Craig, the procedure of disguising the transcendent, and thus a model for the actor, the difference consists in the fact that Kantor is not interested in the prestige of the ancient sacred idols, specific for the disguise of the English stage director, but, in the banality of the degraded, inferior modern object. The model offered by Kantor to the actor is a transgressed disguise of the artistic canon, as these creatures are created after the image of man in a merely “quasiclandestin” way,

¹⁸ Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, Fundația „Camil Petrescu” and Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, București, 2012, p. 72.

¹⁹ *Ibidem* p. 83.

²⁰ G. Flaubert, apud: Craig, p. 83.

²¹ See: Tadeusz Kantor, *Le Theatre de la mort*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1977, pp. 215-224, in: M. Borie, pp. 277-296.

marked by the obscure, revolted human approach²², conceived in the contrary sense of ideal embodiment given by the symmetry and harmony of proportions.²³ Kantor believes that the mannequin is indispensable for his theatre, a theatre of death, because of its loaf of materiality due to these appearances, being a kind of “model” for the “live actor”, having the chance to become an “object of art”. We remark that the mask of the actor is only a sign of compensation, prefigured by the absence of its divine model, absence / presence through its metaphysical disguise under the sign of the “unknown” and of “death”. In the centre of this experience, the audience is involved in the revelation and fear to be face to face with the mask of god (tragedy) or with the absence or death (Artaud, Craig, Kantor, Genet etc.). Françoise Frontisi-Ducroux affirms that the mask proposes to sight an expression of possession and identification – “If man looks into the strange eyes of the mask, he can’t see himself up to that moment. In contact with the queerness he lives the feeling of his own queerness.”²⁴ This visual queerness suggests a double liberation of the Dionysian in the theatre *ceremony* that alternates between discharge, cathartic stillness and *mania*, that divine revelation and at the same time destructive madness.

2. The expression of the ideal body – the embodied number

The notion of *beauty* designs in the antiquity a different meaning in comparison with the present, as it is closer to the notion of harmony, symmetry and eurhythmy, signifying at the same time more moral and less aesthetic virtues. Beauty had no autonomous statute being associated with other qualities. Greek aesthetics was first of all embodied in sculpture, and only later on expressed in words, written by Homer and Hesiod, then taken over by the Pythagoreans. The canon of sculpture had been numeric and relied on a fix proportion. That who carved the well-known statue called *Canon*, Policleto, imposed the rules that will lead to a good proportion, and the principle that formulates the fact that the canon will not be based in the same way on the balance between these two elements. The canon of the carvers will follow in reality nature and not art, and the measure will follow the proportions as they appear in nature, especially a well-proportioned body, then the proportions of a statue. Vitruvius affirmed later on that nature created the human body so that all members correspond to certain proportions of his

²² See: Tadeusz Kantor.

²³ About the ideal embodiment see the next subchapter: *The Expression of the Ideal Body – the Embodied Number*.

²⁴ See: Françoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieux-masque, une figure de Dionysos d’Athènes*, Paris, Roma, 1991, p. 13.

whole image; so it can be noticed that the ancients arranged their works of art in such a way that the members had common dimensional relations with the whole image.²⁵ The Greeks considered that nature, and especially the human body, reveal definite mathematical proportions, so that art imposes for representation similar proportions. And Vitruv understood this aspect as he remarked that the well-known ancient painters and carvers used these proportions which are in fact the proportions of a handsome person, obtaining big and infinite merits.²⁶ The Greeks sustained the idea that the ideal body may be placed into a square: *aner tetragonos*, or *homo quadratus* in Latin. Vitruv will present a draft in this sense, placing the body into a square and a circle; this is a draft taken over along the history of art, especially in the famous drawing done by Leonardo da Vinci known as *The Vitruvian Man*.

The influence of the ideal body in the development of the Greek art is remarked by W. Tatarzewicz who asserts that the precision of measures may be debated, but there is certainly a general correspondence. Sculpture and architecture had similar proportions, and those of sculpture were at the Greeks synthetic proportions of live persons. Thus the proportions applied in architecture and sculpture too were their own proportions. All used proportions were related to the human scale.

Along certain cultural periods man considers his own scale of proportions being the nicest, modelling his artistic works taking them as pattern. This is characteristic for classical periods: the preference for natural human proportions, creating works of art at human scale. But there are also other periods that avoid these forms and proportions looking for bigger objects than the human ones, more perfect proportions than the organic ones. Thus taste, proportions, art and aesthetics are subdued to fluctuation. The Greek classical art was the result of an aesthetic that equalized the perfect forms with the natural forms, the perfect proportions with the organic proportions. The direct expression of this aesthetic was present in sculpture and indirectly in architecture. The Greek classical sculpture represented gods only under human form; the Greek classical architecture produced temples for gods, but their scale was based also on human proportions.²⁷

3. The expression of the sacred body – the embodied word

Another important aspect concerning the bodily expression is represented by *embodiment*. The Christian religion took over with success corporality from the ancestral rituals as being the basis of cult and integrated it in the Eucharistic

²⁵ Władysław Tatarzewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1978, pp. 103-104.

²⁶ *Ibidem*, p. 100.

²⁷ Władysław Tatarzewicz, pp. 116-117.

ritual. The whole liturgical ritual is, in fact, connected with corporality: the body of the officials, the believers, the saints, the transformation of bread and wine etc.; bodies that are part of a sacred “performance” in which the actants repeat infinitely in the same scenery with a vast specific property and grandiose costumes the metamorphosis of Christ’s body. From the baptismal service, first Holy Communion up to the wedding etc., the Christian cult confers a major importance to the passing of the body through earthly life, as in and through the body the way towards this world and the other one is done.

The hierarchic tradition between body and soul has its origin in the Hellenic world, being successfully integrated in the Christian tradition. The ascetic ideal of subduing the body for a future liberation of the soul from the slavery of the original sin is one of the fundamental principles on which spiritual life is based. Many references concerning the body are present in the *Old* and *New Testament*, but they will not represent a major source to be analysed by theologians. The spiritual thinking does not refuse the contribution of corporality, although it takes a central position in the Christian ritual, transforming it into a subject of history. The relation between the Catholic church and the theatrical activity had been from the beginning up to the recent homily of Pope Pius the XIIth very complex and often contradictory. The attitude of the church oscillates between strictness that damned any kind of exhibitions and the decision, only partially maintained, to make out of the theatrical activity an instrument for religious aims, without allowing any artistic autonomy. During the Middle Ages can be observed a certain enrichment of the religious theatrical performance by placing it at the entrance of the big cathedrals or even on stages in marketplaces. In the studies that inform about these aspects, the taste for artistic transfiguration is to be noticed.²⁸

4. The decoded expression – the physiognomic embodiment

Marin Cureau de la Chambre elaborates in the second half of the XVIIth century a dissertation about decoding the body signs and languages, called *The Art of Knowing Mankind*. It is a treatise about the science of physiognomy known as the art of decoding the body language, a kind of archaic physiology that had a great influence on the history of ideas, history of arts etc. The arts and sciences have a very old anthropological basis, rooted in the Roman-Greek antiquity, traditions of the Middle Ages in the Occident and Arabia, all of them being interested in systemizing the link between body and interior being, namely between what can be perceived as superficial subject and that what is profound, exposed and

²⁸ See: Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului, Evul mediu și Renașterea*, Editura pentru literatură universală, București 1966, vol. II, p. 113.

hidden, visible and invisible. This refers to the specific inside of psychological nature perceived through the prism of the character, passions, feelings, emotions etc. and the corporal perception through signs, marks, traces, indicators, physical aspects etc. The metaphor that translates the paradigm of the human expression is based on the physiognomic system – the eyes are the mirror of the soul, thus the gate or window of the heart being “opened” by the help of the glance, and emotions, passions, obsessions, hidden thoughts will be decoded through gesture and mimicry, the basis of expression through body language.

Regarding the bodily / corporal expression we may notice that there are two main directions: the first refers to fundamental sciences, especially comparative anatomy, that registered different forms of body language; the second refers to the sensitive way of expressing by the help of physiognomy, to the play of emotional expression under the aspect of an individual and independent language of feeling.

5. The expression of the archaic *mimesis* – the futurist embodiment

Further on we propose an analysis of two fundamental aspects referring to the series of polemics concerning the corporality of the actor, mingled along the centuries among realistic and non-realistic theatre. The original character of expressive corporality in archaic Greece has a long ritual tradition. We may distinguish two distinct levels in the organisation way of arts, a “constructive” and an “expressive” level, both of them having different components. The constructive art has at its basis architecture, completed by sculpture and painting, while the expressive art consists of a mixture of poetry, music and dance. The components of the second formed the so called “*triuna horeia*”²⁹. This kind of “art” expresses the feelings and impulses of man through words, melodic gestures and rhythm.³⁰

The stimulating force of dance, the expressive character (word, gesture, rhythm), the kinaesthetic experiences as the implicit “purification” prefigure the origin of the theatrical performance that will undergo during history a dissociative metamorphosis on the *realistic* plan and reversible in a *non-realistic* frame. Although the enunciations that formulate the series of polemics on theatre and its role placed between the “academic” classical realism and the “digital” apostasy suffer a kind of “exhaustion”, this is in many cases like in the non-realistic theatre definitive, as Sorin Crișan³¹ remarks. Taking into account John Gassner’s explanation, according to which the modalities of the realistic theatre are materialized in a “solid dramatic form”, while the non-realistic creations

²⁹ See: Władysław Tatarzewicz, p. 40.

³⁰ *Ibidem*, p. 40.

³¹ See: *Teatrul teatral. Stilizare și convenție conștientă*, in: Sorin Crișan, *Teatru, Viață și Vis*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, pp. 53-86.

had been experimental, evasive and out of joint, thus evanescent. Sorin Crișan concludes that nevertheless the theatricality that is preferred by modern creators becomes very often an operating means of renewing mentalities, even ideologies and morality. Through theatricality performance is estranged from the principles of narration, the attention being shifted from the *ways* of creation towards *creation* for itself.³²

Concerning the *mimesis* we will notice a significant shift provoked by the explosion of the imaginary and the techno-scientific progress. Besides *catharsis* it will gain visceral valence, while the second will assimilate purification through art on a transgressive, maybe even immoral basis. And the *triuna horeia*, the concept that led to their appearance, is redefined in the contemporaneity of the performance through the “expression” of *media*.

6. The expression of the represented body – the artistic embodiment

In the study *The Look of the Artists*³³ Henri Zerner proposes a debate on a series of prolegomena concerning the artistic modalities of the body, emphasizing the imagistic shifts prefigured during the essential passing from the XIXth to the XXth century. Zerner points on two aspects: the first refers to the “transparency of photography”, distinguishing the difference between “looking” at the material and “seeing” its content³⁴; the second aspect refers to the aesthetic effect resulting from the body images on Delacroix, a still retrograde example for that period of time. The body turns into a visual “poem” that cannot be invented or described in words because through its imagistic content it is an expressive, legible body.

In order to understand the perceptual force of the expressive legibility we will appeal on Rudolph Arnheim’s theory.³⁵ Thus, he postulates that through the process of seeing the conditions of forming concepts are satisfied, those who are accepted as being “perceptual concepts”, in spite of the tradition of limiting senses at the area of concreteness, while the concept aims abstractness.

Cinema will impose the model through the reproductive image, spreading in this way the criteria of beauty, the precision of making-up or the aspect of the visage, the veneration of slim, tanned bodies. The fascinating relation with the model, accessible and at the same time remote, inimitable and also “human”, urges the wish of beautification, transforming slowly the modality of dreaming

³² *Ibidem*, p. 53.

³³ See: *Istoria Corpului*, vol. II.

³⁴ Henri Zerner, *Privirea artiștilor*, in: *Istoria corpului*, vol. II, p. 92.

³⁵ Rudolph Arnheim, *Arta și percepția vizuală: O psihologie a văzului creator*, Ed. Polirom, București 2011, p. 55.

and of achieving beauty.³⁶ Thus, cinema will renew the world of the imaginary from the point of view of the aspect, being inspired by the specific tendencies of each epoch.

7. The postdramatic expression – the *techno-phenomenological* embodiment

During the era of information and digital technology the human body knows a series of transformations in the imagistic of performances, imposed almost by the logistic of the actual media. Starting with the development of the aesthetic surgery and the practice of modifying the body, from the bio diet and *body building* up to doping, the contemporary media accords a special importance to the examination of the body from the “techno-phenomenological” perspective. Grafting, sex transformations through surgery, improvement of performances through doping, “biotech” intervention etc. allow the appearance of a structural modified being through the association of a mutant-body. Thus a Sisyphus of performance is projected, whose modified body is a simulation of features and natural functions of the human organism aimed for an advanced functionality. If the mutant-body is claimed due to simulation of the natural, his imagistic representation manifests its expression through simulation of reality. Thus the imagistic representation of the body on the postdramatic stage presents an immersion in the virtual reality, a space without surface where the limit between exterior and interior is mingled because that what is interior lies outside, and what is exterior lies inside. The bodily expression does not tend any more towards imitating a real action, only a simulation of it. Hyper-mediatisation of the body in the field of “reality-web-theatre-environments” as the *webcam* in the private medium that offers the experiment of somebody else’s intimacy or the virtual games that simulate universal-human activities like “The Sims” or “SecondLife” etc., show the need of an immediate transparency of the real by the help of technical means, and also the need to simulate reality by the help of digital bodies.

Performance art always manifested on the visible fond and moving, being also present in the structure of the being – thus the audience is not interested in the pure geometry of space, but imposes an active seeing and a way of accommodation of ratio and memory in concordance with the sensibility of the stage; the playground is a space of doubtless forms, but also of the probability of a sensitive world. Seeing depends on movement and thus we see only what we watch.³⁷

³⁶ G. Viggarello, *O istorie a frumuseții*, p. 223.

³⁷ *Ibidem*.

II. Bodily expression – the pre-expressive embodiment

Cristian Ciocan analyses in his study *Embodiment, Study about the Phenomenology of Corporality*³⁸ the phenomenon of corporality starting from the studies of Husserl, Heidegger and Levinas. The first part of his work traces the most important thematic items connected with the phenomenology of corporality proposing a characterisation of the specific in the phenomenological analysis of the body. Our question is if we may discuss about the phenomenological distinction between the body and corpus of the actor? And if we establish it, then, we ask ourselves how it may influence the corporal training of the actor? Thus we propose to differentiate between the body of the actor and the scenic body.

While the investigations concerning consciousness, what it is, how it is structured became dominant in the scientific world, phenomenology³⁹ with its accent on the experience of the audience and performer attracted the interest as a frame for philosophical work in the analysis of performance. Phenomenology disputes semiotics and other systems of analysing performances based on understanding because the attempts to rationalize and explain in a certain way communication in theatre as a system of codes proved to be limited. Phenomenology accords priority to sensations, feelings and other emotional phenomenon and as consequence re-evaluates the descriptive modalities.

Nietzsche⁴⁰ proposes the body as a leading methodical line as the ego becomes through it the own model for all kind of knowledge of the exterior world and this discovery of one's own. It detects the illusory character of cognition. The subject that opens the horizon of the world and that of possible experiences is not ratio, but the body that experiments. This aspect reminds of the surrealist metaphor of Antonin Artaud according to whom the skin is the one through which metaphysics enters our spirit.⁴¹ Nietzsche implicates a materialistic reduction which may induce the idea that spirit is an instrument of the body, and the spiritual activities are thus reduced to physical activities, to movements of the body. To experiment intimate in the body means to invent by "intuition" the expressive body. The moment of spontaneity, essential principle of scenic improvisation, reveals out of that unconscious "non-text" (terms described by Nietzsche) through "intimate" experiment and "invented" through the expression of the scenic body. Thus, we

³⁸ See: Cristian Ciocan, *Întruchipări, Studiu de fenomenologie a corporalității*, Ed. Humanitas, București, 2013.

³⁹ *Ghidul Routledge de teatru și performance*, p. 327-329.

⁴⁰ See: Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*.

⁴¹ Antonin Artaud in: Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, București, 2010, p. 160.

talk about a first stage of self-discovery of the embodied corpus, a simple somatic stage based mostly on immediate perception then on rational implications.

We notice that each immediate experience is not produced on the level of ratio, but has to pass first of all through the filter of the body. During this stage of forming the scenic body the work of the actor tries to reduce the mental perception to a perception *in* and through the *body* of sensorial experiences. The phenomenological observations on the own body, of the own way of perception and the perception of the surrounding reality constitute the basis in forming the scenic body. The dimension of the proposed method on the leading line of the body determines better knowledge of the original phenomenon of the body, of their implications in the field of perception and the determined senses, being in fact the dough from which the expression of the scenic body will emerge and grow. Looking for rational explanations concerning the work of the actor with himself without experimenting through his own body and original perceptive senses will result in a rigid scenic body, lacking expression and an authentic behaviour on the stage.

Rediscovering and self-awareness of one's own body projects the essence of the acting art. Without his own body, the actor does not exist, but without expression, he risks to have no body. Expression is the result of a bodily pre-expressive experience in the perceptive field. The work on the pre-expressivity of the actor is useful in creating a "living body", as Eugenio Barba⁴² postulates. We may affirm that the study of the own corporal body will become a means to restore the movement of the scenic body offering him authentic means of expression.⁴³

In terms of phenomenology, the body is first of all a sensorial experience: pain, fatigue, hunger, thirst, cold, excitation etc. or as impulsive expression: amorous aesthetic, artistic, performative pulse etc. All these prove that we are embodied beings and that our presence in the world is co-determined by our body, that we action on the surrounding reality by its help and that exterior reality actions upon us also through the body.

The analytic auto-reflexive approach of phenomenology is a kind of reconstruction from zero of all that we are given, but always starting with the absolute data of consciousness. This is the starting point of the phenomenology of the body. We start from the primordial field of perception that is left after we have done the reduction of the world and of all its objects, including the other people, and then we may explore our original field of experience. Inside of this transcendental sphere we discover a certain kind of body that distinguishes itself in relation with the other bodies.⁴⁴

⁴² Eugenio Barba, *O canoe de hârtie, Tratat de antropologie teatrală*, Editura Unitext, Bucuresti, 2003, p. 181.

⁴³ *Ibidem*, p. 182.

⁴⁴ *Idem*, p. 30.

Another problem of phenomenology is the constitution of spatiality in relation with the corporal body. Husserl postulates that the own body is the single reality from which we cannot go away / depart. This anthropocentric vision will become in another context through the original sense “I can” the value of absolute master of the own bodily *centre*. The problem of the relation between the centre of a corporal body, spatiality and body of the other supposes an opposite direction to the phenomenological perception. The scenic body will look for the centre (the here) in the other scenic bodies, points or objects towards which he is moving. If a scenic body remains pitched in his own centre perceiving the distance from the *here* of his own body, then there is the risk that the scenic relation is happening *parallel*, altering the conflict. Avoiding the parallel play means to redirect the body (muscular principle at Stanislavski) by changing the own centre of perception towards the subject of the relation.

At the pre-expressive level the actor tries to maintain the energy in the sense of what Barba postulated in connection with the scenic *bios*. Starting from Barba’s thinking on the pre-expressive seen as a virtual level of organization⁴⁵ we may investigate and identify how the releasing of the corporal *bios* is produced. To feel inside that the body may mould itself beyond the limits of the perceptive horizon can be an imaginary pre-expressive experiment through which the actor prefigures a “phantom body”, a prolongation of the inner *bios*.⁴⁶ Manipulating the perceptive field may differentiate the duality corpus-body; the lack of tactility may give the sensation of estrangement of the body and seeing may action in favour (with closed eyes) or detriment (with opened eyes) of the eidetic vision.

A. Mnouchkine proposes the scenic action as the manipulating basis of the symptoms of the inner state – all these actions make the manifestation of the symptoms possible. Playing is a complex of symptoms. If there are no symptoms there are no diseases of the soul, no feelings, no state. It is important to give a form to these symptoms and thus action helps to reveal them.⁴⁷

The pre-expressive substratum is enclosed at the level of the global expression perceived by the audience. But it must be kept separate during the process of work so that the actor may interfere at the pre-expressive level as if in this phase the major objective would be energy, presence, the *bios* of his actions and not their significance. In this sense, the pre-expressive is an operative level (that cannot be separated from expression), a pragmatic category, practice that tends to develop and to organize during the process the scenic *bios* of the actor and to give birth

⁴⁵ See: Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, p. 159.

⁴⁶ Cristian Ciocan, p. 103.

⁴⁷ Arianne Mnouchkine, *Introducere*, Fundația „Camil Petrescu” and Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, București, 2010, p. 91.

to new and unexpected relations.⁴⁸ The difficulty to achieve the value that can be assumed by the notion of pre-expressive derives mostly from the reticence to take into consideration the point of view of the process. Our conditioned reflexes, when we speak of artistic products, push us to be preoccupied only by the way how the result functions. But it is necessary to be aware that understanding how the result functions is not enough to understand on which way we achieve that result.⁴⁹

In conclusion, joining the phenomenological distinction between corpus and body with the formula of pre-expressive acting art will be a translation of Barba's observations concerning the Oriental and Occidental actors.⁵⁰ Thus, we understand the phenomenological coordination between the corpus and the body of the actor, similar with the dance of oppositions. The scenic *bios* is born only by releasing the inner *bios* and the corporal immobility releases the mental movement and that of the body as a living auto-affected and respectively hetero-affected organism, being in the sphere of a perceptive field given by the scenic reality.

⁴⁸ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, p. 164.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁰ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, Editura Humanitas, Bucuresti, 2012, p. 13.

1.3.

De la text la spectacol

Vom Text zur Inszenierung

From Text to Stage

Posibilul „după Cehov”

The Possible “after Chekhov”

MIRELA PUIA
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

The Chekhov Machine is a play in which the contemporary playwright Matei Vișniec imagines a great encounter between Chekhov – the character, who is on his deathbed and his characters who have experienced death in his plays. It is an encounter in which these characters come to teach Chekhov, the doctor, a sick person and a writer, both as one should die and, above all, the way one should live. Matei Vișniec, a playwright who practices the theatre of the absurd, considers Chekhov the real predecessor of the genre. His heroes, who are in a perpetual state of non-evolution, fumble about in a world without meaning, go nowhere, live feebly, feeling alienated and anguished, in closed spaces where the impossibility to communicate drags them in a terrible, endless state where they wait for no one and nothing. In this unbearable universe, where their own existence lacks sense, time, which seems impossible to measure, is also stuck into nothingness. The heroes, who do not know what they live for, still have wishes and disappointments, but, all of a sudden, something happens and ends their peace of mind, but only for a short while. Time passes. The heroes return to the ordinary and to boredom and they continue to drag their life “like an endless routine”.

Keywords:

Chekhov, Vișniec, life and death, performance-project, time-mechanism

Prezentare generală

Am ajuns să propun ca proiect artistic textul lui Vișniec, *Mașinăria Cehov*, căutând textul cel mai apocaliptic al lui Cehov. Citind acest text l-am descoperit pe adevăratul Cehov, înconjurat de personajele pe care el le-a trimis în suferință, în nedevenire și, totodată, pe acel personaj principal din toate piesele lui Cehov – atmosfera.

La cererea cunoscutului regizor Petru Vutcărău, directorul teatrului „Eugen

Ionescu” din Chișinău, Vișniec va face un exercițiu de imaginație și va dezvolta personajele cehoviene dincolo de textele din care provin, deoarece, în opera lui Cehov, traiectul personajelor sale lasă loc continuu pentru noi viziuni și abordări. În ciuda acestei libertăți, nu poți continua traseul interior al personajelor neținând cont, cel puțin, de elementele liante prezente în operele dramaturgului Cehov. De aceea, Vișniec preia ca element fundamental al stării de spirit așteptarea. În toate scrierile lui Cehov lumea este aparent statică, în așteptare, dar totuși foarte dinamică la nivelul sensibilului. Personajele dramaturgului rus, preluate de Vișniec, au aceleași metehne, sunt deja învinse, trăiesc parcă în lumi paralele, de cele mai multe ori cu aceeași incapacitate de comunicare și de ascultare a celuilalt, într-o continuă așteptare a ceva sau a cuiva. Într-o scrisoare imaginată de Vișniec către Cehov, acesta scrie: „Ceea ce vreau să vă mai spun, Anton Pavlovici, este că teatrul pe care îl scrieți pare construit din fragilități și că m-ați emoționat întotdeauna prin atmosfera care se degajă din piesele dumneavoastră. De fapt, marele personaj pe care l-ați creat este atmosfera: un fel de ceață, în interiorul căreia ființele se comportă ca niște spectre, incapabile să comunice, alunecând întotdeauna pe șine care nu se intersectează niciodată, personaje evoluând în lumi paralele, personaje învinse de la început, de la intrarea lor în scenă, personaje veșnic stupefiate de ceea ce li se întâmplă

Timpuria moarte a clasicului Cehov, chinuita moarte este pentru Vișniec trecerea de UȘĂ - viața este sala de așteptare a morții. Peste tot sunt doar săli de așteptare, chiar și dincolo de ușă tot o sală de așteptare e. Fiecare își așteaptă rândul să treacă dincolo de ușă, pentru că acolo se află misterul, iar misterul este moartea. În acest moment are loc întâlnirea misteriosului Trecător al lui Cehov din *Livada de vișini* cu Vișniec, Trecătorul cel care are un rol esențial. Continuând exercițiul de imaginație propus de Vișniec și datorită faptului că acest gen de exerciții sunt oarecum familiare oricărui actor, așa putea asocia imaginea Trecătorului cu moartea, cu cel care ajută personajele și, implicit, pe Cehov să treacă peste frica morții. Trecătorul este cel care îi ajută să treacă *dincolo*. Din această așteptare pe care o remarcă Vișniec la personajele autorului rus, ia naștere atmosfera cehoviană atât de discutată, atmosferă care marchează esențial și textul lui Vișniec.

Imaginile care ți se derulează înaintea ochilor citind *Mașinăria Cehov* sunt incredibil de reale, simple și pline de substanță.

Suferința bolii, manifestarea ei grotescă și insultătoarea clipă de dinaintea morții se derulează pe parcursul întregului spectacol fără ca privitorul să perceapă noțiunea timpului, chiar dacă acesta este într-un spațiu în care timpul se scurge. Timpul devine, astfel, un alt personaj, absent ca temporalitate și ca devenire, absent ca trecere, dar incredibil de palpabil atunci când ești confruntat cu moartea. Acesta este momentul când în fața ochilor se derulează toate momentele esențiale ale vieții. Acesta este momentul în care se află Cehov ca personaj în

textul lui Vișniec: Cehov, scriitorul în ceasul al doisprezecelea, al mării întâlniri cu personajele nedevenite.

Citind prin această prismă textul lui Vișniec, modern, dar cu puternice repere în tradițional, fascinată fiind de atmosfera cehoviană redată cu atenție de dramaturg și cu imaginile dureroase înaintea ochilor, mă încumet să prezint în continuare mai detaliat posibilul decor și derularea acestui spectacol-proiect.

Prezentarea decorului

Spectacolul se va desfășura într-o sală tip studio, deoarece este foarte important ca publicul să se simtă integrat în această mașinărie Cehov, a timpului care nu trece. Un alt aspect în sprijinul acestei propuneri este faptul că acest tip de sală este mai adecvat existenței din ultimele clipe ale unui bolnav incurabil, care tinde spre încăperi întunecate, înghesuite, ascunse de ochii lumii care trăiește intens. Aceasta este retragerea personajului Cehov în static, în timpul și în ritmul personajului.

Pe toată suprafața sălii studio va fi amplasat un mecanism de ceas, funcțional. Acest mecanism va fi acoperit cu o podea realizată din sticlă securizată. Pe această suprafață, de jur împrejur, se vor așeza scaunele. Această variantă de podea ajută ideea spectacolului, deoarece dă senzația spectatorilor că sunt părtași la această mașinărie, fiecare dintre cei prezenți fiind parte din ea, asemeni fiecărui personaj, parte din marea mașinărie Cehov. Pe de altă parte, fiecare spectator fiind integrat în această atmosferă, se poate recunoaște într-unul sau altul dintre personajele cehoviene, în suferința, nerealizarea, umilința acestora.

În mijlocul spațiului de joc este amplasat axul ceasului cu două indicatoare: orarul fix și minutarul care se mișcă. Pe orar, care arată ora **12.00**, sunt fixate trei scaune dintr-o sală de așteptare, iar pe minutar este fixat un pat, patul de moarte al lui Cehov. Pe parcursul desfășurării spectacolului, minutarul se va mișca de nouă ori – nouă scene. Când minutarul se întâlnește cu orarul, patul și scaunele sălii de așteptare se unesc formând pe orar un sicriu, sicriul lui Cehov.

Derularea spectacolului

În momentul aprinderii luminii de spectacol, personajele vor fi așezate pe scaune, între spectatori. În spațiul de joc, ceasul indică ora **12:01**. Cehov stă pe marginea patului și scrie scrisori.

Pe unul dintre scaunele sălii de așteptare stă Trecătorul. Un element esențial în ideea spectacolului este acest personaj care, în textul lui Vișniec, apare în majoritatea scenelor. În acest proiect-spectacol, Trecătorul-moartea așteaptă venirea sicriului scriitorului, mort de tuberculoza în Germania. Repetarea propoziției: „Caut gara

Nicola.¹ este o evidență a morții lui Cehov. Trecătorul și Cehov stau spate în spate. Încă din prima scenă, Trecătorul îl previne pe Cehov că se apropie clipa marii întâlniri, când vor sta față în față. Din acest moment încep să intre în scenă, rând pe rând, personaje cărora Cehov le-a dat viață. Cehov doctorul, bolnav de tuberculoză, este îngrijit de Anfisa, bătrâna bună de optzeci de ani, care e asociată cu imaginea mamei și-a cărei dojană o ascultă cu supunere, continuându-și acțiunea de a scrie scrisori. Acesta este momentul nașterii. Cehov, personajul lui Vișniec, este hăituit și înaintea morții de disperarea scrisului, de personajele care nu i-au dat pace pe tot parcursul vieții, de personajele pe care le-a creat, dar și de cele pe care urma să le creeze, însă nu a mai reușit din cauza bolii: „primiți prea mulți vizitatori, zice Anfisa. Tot timpul, mereu e cineva la dumneavoastră. Până și străini. Toată lumea bate la ușă la orice oră din zi și din noapte. Eu una nu cred că e normal pentru un bolnav ca dumneavoastră. Uitați cum tușiți din nou. Toată noaptea ați tușit și ați scuipat sânge.”². La finalul scenei, Anfisa rămâne în scenă, împietrită într-o acțiune.

Ora **12:10**. Scena 2, intră Lopahin - personaj din *Livada cu vișini*, negustor bogat care cumpără livada de vișini a doamnei Ranievskaia. Lopahin se întâlnește cu Trecătorul, și el, la rândul lui, personaj în același text. Aceasta e singura scenă în care Cehov nu apare. În spectacol, pe parcursul acestei scene, Cehov scrie ca și cum ar rescrie scena Trecătorului din Actul doi, simțindu-se oarecum vinovat de prea scurta apariție a acestuia în text. Lopahin îi destăinuie Trecătorului dragostea neîmplinită pentru Ranievskaia, recunoscându-și vinovăția pentru tăierea livezii. Vișniec încearcă să îi dea lui Lopahin curajul necesar pentru a-și recunoaște ratarea în dragoste și, din acest motiv, îl pune față în față cu acest Trecător, pentru că este singurul în fața căruia ar fi avut curajul să-și recunoască dragostea și greșeala tăierii livezii: „Ce bucuros sunt că nu sunteți decât un trecător pentru că nu aș fi avut curajul să recunosc toate astea în fața altcuiva.”³.

În dialogul dintre Lopahin și Trecător apare un element esențial pentru parcursul întregului spectacol „Trecătorul: Ați auzit și dumneavoastră uruitul? [...] Uruitul ăsta vine mai degrabă din cer.”⁴. În ideea spectacolului, uruitul este zgomotul mașinării, este ticăitul ceasului, ultimele bătăi ale inimii, care, pentru oameni, vine din pământ, din lumesc, din carnal, dar pentru Trecător nu poate veni decât din celest. Acest „uruit” este coloana sonoră a spectacolului, care va înceta în momentul morții lui Cehov, liniștea de după fiind percepută de spectatori ca liniște mormântală.

¹ Matei Vișniec, *op. cit.*, p. 18.

² *Ibidem*.

³ Matei Vișniec, *op.cit.*, p. 25.

⁴ *Idem*, p. 23.

Ora 12:23. Scena 3. Are loc întâlnirea autorului cu Arkadina, personaj din *Pescărușul*, actriță, mama lui Treplev, femeie egocentrică și zgârcită. În prima parte a scenei, Vișniec încearcă să concilieze relația dintre Arkadina și Treplev, dintre mamă și fiu. În *Pescărușul*, Treplev afirmă „...îmi pare rău că mama mea e o artistă cunoscută. Mi se pare că dacă ar fi o femeie obișnuită, aș fi mai fericit.”⁵ Relația lor este, la Cehov, plină de răceală. Vișniec încearcă această conciliere prin trezirea sentimentului matern al Arkadinei care, la rugămintele lui Treplev, trebuie să-i bandajeze rana. Întâlnirea dintre Cehov și Treplev este, de fapt, întâlnirea de bilanț a autorului Cehov cu scriitorul Cehov, înfățișat de acest novice în ale scrisului. Este o întâlnire a lui Cehov cu el însuși, în oglindă, în care încearcă parcă să se încurajeze în ale scrisului, să prindă curaj, să-și spună ceea ce poate își dorea să audă de la literații vremii. „V-am citit povestirea din *Gazeta de Sank-Petersburg* - îi mărturisește Cehov lui Treplev – și am fost profund impresionat. Aveți talent Konstantin Gavrilovici. Cerul v-a dat un dar pe care majoritatea oamenilor nu-l au, talentul... Un dar care vă plasează deasupra altor milioane de ființe umane. E un dar pe care trebuie să-l respectați. Trebuie să-l acceptați, în același timp, ca pe o bucurie și ca pe o povară... Grație talentului dumneavoastră, viața dumneavoastră este deja plină de sens, în timp ce milioane de oameni încă băjbăie prin întuneric, căutându-și sensul vieții.”⁶

Aici, Cehov apare ca medic care va vindeca rana trupească, dar și rana sufletească a lui Treplev. Momentul împăcării dintre Cehov și Treplev este, de fapt, împăcarea medicului Cehov cu scriitorul Cehov. Dacă Treplev este singurul care moare în *Pescărușul*, în piesa lui Vișniec este unic supraviețuitor în casa de la moșie, renunțând să se mai sinucidă. El declară, în repetate rânduri, că se simte ridicol, dar cel puțin își acceptă rolul până la sfârșit, trăiește în continuare cu demnitatea de a accepta jocul unei vieți lucide. „Și asta pentru că nici măcar eu nu știu în ce constă adevărata mea rană. Când simte omul un vid imens în suflet se poate vorbi de o rană? Când simte omul că nu vrea să părăsească lumea asta, nici s-o accepte și nu vrea decât să trăiască așa ca un strigoii între două lumi, se poate vorbi de o rană? Și ce ar putea să facă săraca medicină împotriva vidului care te împinge din spate și te face să te rotești doar, fără încetare, în jurul vieții și a morții? Și asta fără să ai forța de a-ți asuma nici una nici alta.”⁷ Casa Arkadinei se transformă, pentru Treplev, într-un purgatoriu în momentul în care supraviețuiește actului suicidal. În acest context, eternitatea ne este sugerată ca un timp al înghețului și al zăpezilor. La Vișniec, casa Arkadinei, vizualizată ca purgatoriu, apare ca fiind un

⁵ A. P. Cehov, *Pescărușul*, în: A. P. Cehov, *Opere*, vol X, Editura E.S.P.L.A., Cartea Rusă, București, 1960, p. 178.

⁶ Matei Vișniec, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Idem, p. 32.

spațiu al amintirilor lui Treplev, cel exilat în viață, deoarece trăiește doar pentru că a ratat moartea de două ori. Arkadina, preocupată în destinul său pământesc doar de ceea ce putea fi prins, apucat, posedat, apare și ea lipsită de orice perspectivă într-un purgatoriu al sufletelor.

În *Pescărușul* lui Cehov, Treplev este cel care nu se va accepta niciodată pe sine, deoarece nu a fost niciodată acceptat de mama sa, Arkadina, de Nina, și, nu în ultimul rând, de societate. El nu pare să fi plecat niciodată de la moșie într-o călătorie inițiată. În exercițiul de imaginație dramatică propus de Vișniec, vom descoperi un Treplev mai puternic, care pornește în această călătorie, dar simte că se îndepărtează de el însuși și, astfel, are loc ratarea călătoriei, deși voința plecării a fost concretizată. „Iată în sfârșit ziua plecării, toată lumea s-a adunat să-mi spună la revedere, îi îmbrățișez pe toți, îmi iau valiza și plec, mă îndepărtez de casa în care m-am născut, de locul în care am trăit, mă îndepărtez de trecut pentru a-mi începe prezentul, pentru a-mi trăi visul atât de mult așteptat, plecarea, pentru a-mi începe călătoria la care am visat, călătoria visurilor mele. [...] A fost visul meu să plec, să-mi părăsesc casa și locul în care m-am născut, să fug de fapt, numai că, lucru extrem de ciudat, cu cât mă îndepărtez mai mult de cei de care am vrut să fug, cu atât am senzația că, de fapt, mă aflu pe drumul de întoarcere. Oare mă îndepărtez cu adevărat sau sunt pe cale să mă întorc acasă? [...] Cum să te îndepărtezi de un punct pe care îl porți fără încetare în tine, cum să te îndepărtezi de un centru al lumii care ești de fapt tu însuși? Orice călătorie este o deplasare în cerc, cum să te îndepărtezi în aceste condiții de centrul cercului?”⁸

Ora **12:30**. Scena 4. Intră în scenă Tuzenbach, locotenent și baron, spirit romantic și Solionîi, căpitan de stat major, ambii îndrăgostiți nebunește de Irina. Înaintea duelului, Vișniec le dă răgaz celor doi să-și deschidă inima unul în fața celuilalt, „ne-am sfâșiat piepturile și fiecare s-a uitat puțin în inima celuilalt.”⁹ Acest moment de destăinuire se derulează în timpul așteptării martorului, care se dovedește a fi însuși Cehov. Personajele rămân în stop-cadru în momentul așezării în poziție de tragere. Intervenția trecătorului este inevitabilă în această scenă prin replica: „Știu că gara Nicola este în direcția aceasta”¹⁰, Trecătorul anunță o inevitabilă moarte, moarte pe care o știi și cei doi participanți la duel: „Suntem iremediabil închiși într-un cerc care ne apasă de peste tot și care se face tot mai mic și care ne strânge, și noi... nu găsim altă ieșire decât prin moarte.”¹¹

Ora **12:37**. Scena 5. Este marea întâlnire a personajului Cehov cu înțeleptul Firs.

⁸ Matei Vișniec, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, în: Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov* Editura Humanitas, București, 2008, p. 119.

⁹ Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov*, p. 44.

¹⁰ Idem, p. 42.

¹¹ Idem, p. 40.

Această scenă este momentul adevărului lui Cehov, al introspecției, recunoscând în el două ființe: un doctor și un bolnav. Este scena cea mai evidentă a așteptării, a scurgerii timpului care se apropie de sfârșit „... dar omul bietul de el nu reușește să facă nimic. Omul visează și până la urmă e înghițit de propriile vise.”¹². Firs, după cum recunoaște Cehov, este un adevărat filozof. Este momentul conștientizării inevitabilei morți la o vârstă timpurie - jumătate din vârsta lui Firs.

Ora **12:45**. Scena 6. Intră în scenă Ana Petrovna, personaj în *Ivanov*, căreia Cehov i-a hărăzit o moarte ca a lui: sfârșește prin a muri de tuberculoză pulmonară. Momentul apariției acestui personaj în clipa morții autorului nu este întâmplător pentru că, spune ea: „Am venit să vă învăț să muriți”¹³, acum când bolnavul l-a ucis pe medic. Vișniec ne înfățișează o Ana Petrovna de o cruzime greu de imaginat. Cu toate că atitudinea lui Cehov pare detașată, obiectivă, lucidă, doctorul Cehov, fin cunoscător al naturii umane, este personajul cel mai uman din piesa lui Vișniec. La finalul scenei, Ana Petrovna aprinde lampa, încăperea fiind invadată de fluturi de noapte, care se izbesc de lampa aprinsă. Cehov, muribund, îi cere să stingă lampa, ea derulează încet un cearceaf alb peste trupul lui Cehov, acoperindu-l treptat de la picioare și sfârșind cu fața și creștetul muribundului, spunându-i că a stins lampa.

Ora **12:48**. Scena 7. Intră în scenă cei trei doctori Cebutâkin, Astrov și Lvov. Sunt reuniți în jurul patului pe care zace corpul lui Cehov, acoperit de cearșaful alb. Cei trei au fost chemați să constate decesul lui Cehov. Vișniec realizează o contopire a medicului Cehov cu cei trei medici din operele sale, pentru că aceștia, la căpătâiul lui Cehov, discută, emit păreri pro și contra cu privire la scriitorul Cehov. Este inedită intervenția Trecătorului care nu mai caută de această dată gara Nicola, ci cortegiul funebru al scriitorului Anton Pavlovici Cehov. Asemeni învierii Mântuitorului, Vișniec va imagina și întoarcerea lui Cehov printre cei vii, pentru a trăi în viitor, pentru a rămâne nemuritor. Totodată, Cehov va recunoaște pentru ultima dată că este omul paradoxurilor și al contradicțiilor în cea mai puternică și adevărată mărturisire imaginată de Vișniec: „În mine sunt prea multe contradicții. Cum să trăiesc cu toate contradicțiile astea? Călăul și victima coexistă în mine și ocupă părți egale... Câteodată caut disperat singurătatea... dar, de îndată ce sunt singur, mă plictisesc până la disperare și caut disperat societatea... Frumusețea mă fascinează, de fapt nu mă înclin decât în fața Zeului Frumuseții, dar toată viața mea nu am făcut decât să observ urâtenia, alterarea frumuseții, infirmitatea frumosului, modul în care frumusețea este cangrenată de moarte... Nu sunt religios, urăsc religia, îl urăsc pe Dumnezeu, dar în același timp mi-e sete de nemurire... De fapt, pe Dumnezeu îl urăsc pentru că nu există... Ideologii mă

¹² Idem, p. 49.

¹³ Matei Vișniec, *op. cit.*, p. 53.

fac întotdeauna să râd. Și întotdeauna am găsit că orice filosofie pozitivistă care promite o viață mai bună nu este decât un discurs tâmpit, reducător... și totuși nu mă pot împiedica să nu trăiesc în viitor, idolul meu este viitorul, memoria mea este întoarsă spre viitor”¹⁴. Gestul prin care Cehov îi întinde cearșaful alb Trecătorului și își acoperă fața cu o carte deschisă ne sugerează clar faptul că el își acceptă moartea fizică, dar știe că va dăinui prin cărțile sale.

Ora **12:53**. Scena 8. Pe lângă personajele din scena anterioară apar Olga, Mașa și Irina personajele din *Trei surori*. Visul lor niciodată realizat este de a părăsi micul oraș de provincie, care le devorează treptat tinerețea, pentru a se instala la Moscova. Apariția acestora anunță începutul unei petreceri în jurul muribundului Cehov. Împăcarea lui cu cele trei surori se concretizează prin încurajarea „...Deci urmează să plecați la Moscova... Bravo.”¹⁵. Petrecerea se încinge cu șampanie, Cehov simțindu-se obligat să se justifice: „... și totuși eu am iubit, toată viața mea am iubit [...] cu toate că toată viața am fost bolnav. [...] Sunt 20 de ani de când scuip sânge fără încetare.”¹⁶. La această petrecere, Trecătorul este inevitabil prezent. Personajele rămân în stop cadru într-o imagine de dans.

Ora **12:59**. Scena 9. Este întâlnirea lui Cehov cu cel mai vitregit personaj din scrierile sale, personaj în piesa *Trei surori*, băiatul Nataliei Ivanovna, un personaj de care Cehov abia își mai amintește și care acum este gardian la casa memorială a lui Cehov de la Yalta. Bobik îi reproșează lui Cehov „E adevărat că n-am fost niciodată un personaj în sensul plin al cuvântului și apoi dumneavoastră nu v-ați așteptat ca eu să pot crește, să îmbătrânesc chiar”¹⁷. Bobik îi povestește autorului toată viața lui, spunând „Nu știu cum a trecut timpul. Probabil că sunt foarte bătrân.”¹⁸. La finalul scenei, Bobic încremenește și el asemeni celorlalte personaje.

Ora **12:00**. Epilog. Trecătorul transformă cele două elemente de decor amplasate pe orarul și pe minutarul ceasului, în acest moment suprapuse, într-un sicriu. Sicriul lui Cehov. Tic-tacul sonor al ceasului se oprește. Imaginea din finalul spectacolului este alcătuită din toate personajele lui Cehov, aflate în încremenire în jurul sicriului. Tabloul final pe care ni-l înfățișează Vișniec este o încăpere în care toate personajele cehoviene sunt încremenite asemeni figurilor de ceară, de pe care vitregitul Bobik șterge, din când în când, praful. „Dintr-odată, însă, se încruntă (Bobik), atenția sa este atrasă de un fir de praf așezat pe mâneca lui Cehov. Se apropie și dă un bobârnac firului de praf. Cehov, devenit și el statuie

¹⁴ Matei Vișniec, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ Idem, p. 70.

¹⁶ Idem, p. 75.

¹⁷ Idem, p. 79.

¹⁸ Idem, p. 81.

de ceară nu mișcă [...] Personajele din încăpere rămân imobile, dar îl urmăresc pe Cehov. Este modul lor de a-i spune la revedere. Doar Trecătorul face un gest nervos cu mâna, ca și cum ar spune – fir-ar să fie, iar am ratat trenul.”¹⁹. Nemurirea a învins moartea. Și ca un final al exercițiului meu de imaginație, ticăitul unui ceas pornește, subliniind încă o dată că, pentru Cehov și personajele lui, timpul se scurge, dar nu trece, argumentând nemurirea lor.

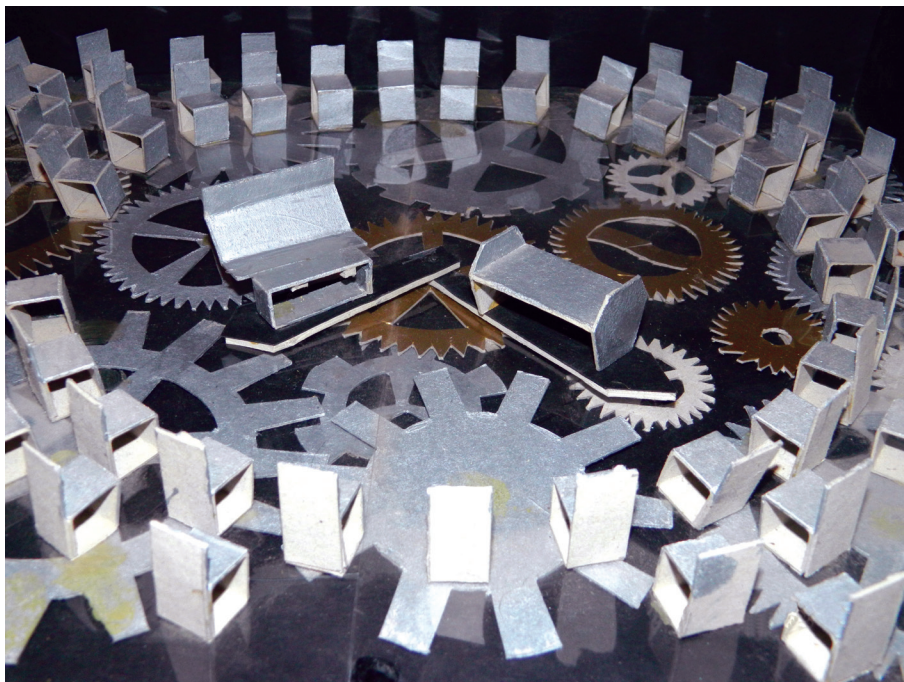


Foto: Machedă – *Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec

¹⁹ Matei Vișniec, *op. cit.*, p. 87.

Fat Men in Skirts...
at the German State Theatre from Timișoara¹
Grăsani în fustă... la Teatrul German de Stat din Timișoara

SIMONA VINTILĂ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Rezumat:

Nicky Silver este un tânăr furios, care se ascunde în spatele unei scriituri comice și care ne aduce în față furia unei lumi devoratoare de tot ceea ce a mai rămas viu și uman înlăuntrul ei, o metaforă a supraviețuirii într-un univers în care colapsul, absența divinității sau, mai degrabă, respingerea ei și anarhia sunt reguli importante de conviețuire.

Ce este normalitatea? Încotro ne îndreptăm? Fiecare dintre noi e pasager al aceleiași călătorii spre cunoașterea Sinelui. Fiecare dintre noi are o latură divină și una malefică, iar ceea ce ne diferențiază este doar dominația uneia din aceste laturi, în rest rămânem creații ale aceleiași Ființe Superioare, creații ale lui Dumnezeu. Nu am dorit să realizez un spectacol facil, un spectacol care să aducă în prim-plan comicul scriiturii, ci am folosit textul ca pretext, pentru a evidenția regresul pe care îl parcurgem ca ființe umane, devalorizarea spirituală a umanității în favoarea excelării agresiv-sexuale a acesteia. Am dorit doar să trag un semnal de alarmă asupra „calvarului” moral pe care societatea contemporană îl traversează, asupra absenței din ce în ce mai mari a procesului educativ în viața fapturilor plâpânde și pure cărora le dăm naștere, pentru ca, apoi, să le mutilăm existența datorită incapacității noastre de a ne duce misiunea la capăt.

Cuvinte cheie:

Nicky Silver, spectacol-dezbatere, spovedanie, dezumanizare, incest, viol, crimă, purificare

¹ Nicky Silver: *Fat Men in Skirts*, production of the German State Theatre from Timișoara, premiere on 16th of May 2010, directed by Simona Vintila with Horia Săvescu, Isolde Cobeț, Anne Marie Waldeck and Dirk Linke.

I have been wondering for a while about the evolution (involution?) of human beings, about their discovered or undiscovered depths, about their amplified inner reactions when exposed to critical situations which spread like a disease on their existential level.

Contemporary man is anxious, selfish, violent, tired and agitated. He is a being for whom living means running away from himself, isolating himself for fear of discovering that deep inside his soul there is emptiness. Contemporary man is increasingly more concerned about HAVING less than BEING.

His desperate need is to possess more and more; thus he becomes progressively unhappy with himself as well as with other human beings. Time has in his opinion no patience (as Romanian writer Marin Preda asserted in his novel *Moromeții*²). His life is so much on *fast forward* in order to accumulate as much as possible on a material level, not on a spiritual one. His frustrations derive from his own unhappiness and this leads to his isolation and insensitivity.

Contemporary man loses shape and humanity, because true happiness means internal freedom, only that he no longer recognizes it, he no longer feels it as such. He has been wiped out, his senses have been annihilated, he only suffers in order to feel that he is still human, he is still genuine.

The twentieth century has brought space and time together in a reorganised shape. Thus the new matrix space – time determined contemporary man to reconsider his contact with the outer and inner world, his understanding of now and then. A new imagistic revolution has come out: the power of words has been undermined by visual items. New doors have opened toward virtual worlds and suddenly computers took away the need for human interrelationship.

In such a twisted era, the contemporary man has started to create virtual communities, to adopt the online networking as *home*, and to consider himself part of a wonderful virtual family, without realising that virtuality does not equal reality. Virtuality creates spiritual damages, it destroys the boundaries between mind and soul, it modifies the ancestral human identity.

The gradual alienation of the individual is treated more and more as a natural progress of the contemporary society. Culture and education are *delivered* through television, radio or Internet; therefore, in a world governed by McDonald's, Facebook or MTV, cultural and educational values come to suit a throw-away society.

One's cultural identity reveals itself through the music one listens to, through the movies one watches, through the food one feeds oneself with, through one's political and religious views. Unfortunately, the main stream in the contemporary cultural matrix seems to have polluted the spirit so much, that all the moral values

² See: Marin Preda, *Moromeții*, volumul II, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1965.

are now upside down. The contemporary man seeks something and finds nothing, tries hard and does not succeed in anything. He is out of patience and seems to be chronically bored.

The contemporary drama draws attention to the fact that the rupture shall be seen from inside, from the isolated souls of all human beings living in this hopeless society.

In this respect, Nicky Silver's *Fat Men in Skirts*³ is an example of the contemporary man's tragic attempt to reconstruct himself, to rediscover his humanity. Silver's work is a desperate howl, that howl similar to the beatniks in the 50's, to the America devastated by neuroses, armed conflicts, political crashes, addiction to drugs, alcoholism and prohibition. It is more than a howl, it is a warning toward a society governed by immorality and lack of education, by violence and aggressive language.

The reality of Silver's play converges our existence day by day and its characters are passers-by on the top of despair. Silver catapults his characters on a journey back to the dawn of civilization, namely on a deserted island where the only creatures are wild monkeys. Both Phyllis Hogan and her son, Bishop Hogan, experience this plane crash as a representation of a surrealist world in which characters reveal themselves from the inside out, via their subconscious interrelationship.

The play, which has a very complex dramatic structure, comprises three acts and three different places of dramatic action: the island, Howard Hogan's house and a psychiatric hospital. The story of the play is as simple as tragic, absurd, grotesque as well as funny: Phyllis Hogan and her son, Bishop Hogan, are flying to Italy, in order to visit their husband and father, but, unfortunately their plane crashes on a desert island, far from civilization and with little hope for the two characters to get help and to survive.

Howard Hogan, a well-known film director, lives all this time a love affair with an actress, Pam, who plays a part in his recent movie. This affair seems to get more serious, as Pam gets pregnant and moves into Howard's house.

The first act describes Bishop's gradual transformation into a ferocious cannibal and a sexually devourer of his mother. The second act presents Phyllis and Bishop five years later, when the rescue team arrives on the island and takes them home. They land in a quite hostile environment: Howard does not seem to like their company, Pam acts like the maid in the house during the day, and lies hidden in the closet during the night.

Bishop's cannibal instincts are reminiscence of a puberty lived on the island,

³ Nicky Silver, *Fat Men in Skirts*, Vortex Theatre, 1989; first performance at the Woolly Mammoth Theatre Company in Washington, DC, 1991.

while Phyllis's fine spirit of observation is a "weapon" against the two lovers. The rescued ones discover quickly this love affair, so murder and devouring become the easiest way for revenge: Bishop kills in cold blood and devours the bodies of his father and his mistress. A year later we discover him in a psychiatric hospital for killing his mother.

The third act presents Bishop as a patient of doctor Nestor. He is now subject to emotional and psychological harassment, as we discover that Nestor reveals to us in the flesh of Howard, while Popo Martin, a schizophrenic patient of Nestor's, reveals herself as Pam. The phantom of Phyllis appears to Bishop permanently and they seem to carry on their incestuous relationship.

The play ends with Bishop's confession of the crimes and acts of cannibalism he performed since the plane crash on the island.

Nicky Silver is often described as a playwright of the absurd, but he is rather an angry writer who takes us on a journey to the tragedy of humanity, to a world of a furious human decay which touches the very depth of existence.

Fat Men in Skirts is a metaphor for the dehumanization and the ingestion of human essence who tries to survive in a world of collapse, a world that lacks divinity, a world where anarchy is at its best.

Nicky Silver's characters are very much shaped into the profile of obsessive neurotics. Bishop and Phyllis are two exponents of a pathological existence which is not comfortably bounded to a true social normality. Their plane crash on a desert island is a metaphor for the return to the ancestral human origins. The play outlines a perspective that reaches no time and no space, for human mind itself cannot be temporal or space-limited.

The concept of *beginning* appears as a leitmotif of the restoration and renewal. Silver is obsessed with pathology and thus he creates a sort of triangle of characters who devour each other in order to possess the other's nature, to sexually explore and assimilate this new nature. Bishop devours the remainings of the bodies in the plane. His basic instincts develop further and further until this need for devouring transcends the concept of normal nurture and transforms into a need for sexual possessing and harassment. That is why he violently rapes his mother and continues to live an incestuous affair with her, until death do them part.

The incestuous rape reveals the union between mother and child not only as a sexual interference, but a powerful attraction and secure amalgamation of two human bodies. This leads on a certain level to the boy's maturity: he comes to aspire to a world in which monkeys become superior to humans due to their ability of creating strong and well organised family cells; this world knows no concept of adultery and the leader of the family is also its protector.

Bishop is very much bewitched of the life of monkeys on the island. He feels like they are his mentors, they reshape his personality. He surpasses his limits, he

becomes connected to this carnal world, his spiritual and rational being develops into an instinctual one. Thus, his beloved Katherine Hepburn has no longer access to his world.



Foto: Nicky Silver, *Fat Man in Skirts...*, German State Theatre from Timișoara – Horia Săvescu, Dirk Linke, Isolde Cobet

The sadistic behaviour of Phyllis and Bishop, who devour other human beings, explains the search for a new beginning and the necessity of escaping an obsessive-pathological sadness which has its roots in a wrong family environment. Howard suffers himself for an unhappy and unfulfilled marriage with Phyllis, that is why adultery becomes a logical consequence of a family breakup. More than that, his professional failure multiplies his long acquired frustrations and facilitates his spiritual and emotional decline. Howard sees himself as a movie *creator*, not a simple movie director, because he comes to build the ship of his future existential shipwreck. He demolishes, in fact, the very basis of the family ground and thus he alienates himself from this family. He can only contemplate the smashing of his son and wife into the big ocean of despair, into the vacuum of the human decay.

The desert and the sea represent Phyllis's deep depression which derives from a traumatic childhood: as a little girl she has been deprived of her parents' affection and care; as a grown-up woman she experiences a meaningless life beside an egocentric and boring husband, who does not assume his responsibility as a family protector, as an adequate husband and father. He creates a frustrating environment instead of assuring harmony and comfort to his family.

Throughout the whole play, we come to understand Phyllis's obsession concerning her shoes. The shoe is a metaphor for the deep search of the human soul, a symbol of the psychic movement from the outside to the inside of her humanity.

Phyllis transcends in fact the trajectory of becoming, of regressing. She involutes from *maternal* to *vaginal*, from *mother* to *female*, from *wife* to *lover* to her son.

The shoes are the connection of the human being to the terrestrial level, to a very secure ground. The unpaired shoes reflect the lack of emotion and affection. In ancient times, people used to walk barefoot as a proof of their love, faith and respect toward God. The Hindu people were asked to leave their shoes outside the spiritual places and to pray barefoot. This tradition is to be seen nowadays in the Muslim religion, probably the only one that keeps this rule.

The Japanese rituals of convincing women to wear shoes smaller than their size are to be understood as an important method of keeping women at a distance, by forcing them to avoid temptations and stay at home. The shoes of a Geisha were so small, that her feet suffer anatomically deformation. Her fingers seemed to be part of the Geisha's outsole.

In Western Europe the father used to throw his daughter's shoe toward the groom, in order to transfer his authority to his daughter's husband.

The shoe represents for Nicky Silver his characters' journey to the primary substance of the universe. Phyllis becomes an affective cripple, whose marriage annihilates her inner feelings and maternal instincts. She finds herself wiped and deprived of her maternity. She no longer feels love and affection for her son. She only pays attention to her shoes and to her female appearance. This cannot lead but to Bishop's development of unconscious aggressive behaviour and sexual violence.

One can notice that Silver's characters interpersonal involvement is very reduced. Silver skilfully builds a family triangle with a well-defined psychological structure who struggles with adultery, disease, splitting and cultural aliasing. These characters experience neuroses and sufferings similar to those of the real contemporary world. In this respect, Silver draws our attention to the imminent dangers that threaten our society due to its eagerness of conquering materially less than spiritually, thus deconstructing a world based on sacralization. A society that bases its rules on *having* more than on *being* cannot achieve spirituality, it only loses identity and facilitates evil to master human souls.

Stalker⁴ and Fat Men in Skirts

Stalker and Bishop Hogan are two restless entities, incapable to a certain point, but who struggle for achieving enough resources to enter the world of absolute knowledge and inner discoveries. The tunnel represents the symbol of their ego's transcending to the very primary *truth*, to that zone which mingles with divinity and frees them from their inner swamp. Stalker is in my opinion the alter ego of Bishop's: they both configure the timeless understanding of their own destiny;

⁴ *Stalker* – film directed by Andrei Tarkovsky, 1979.

they both come to accepting their tragic human condition and have the courage to aspire and open the doors of the supreme truth, the supreme spiritual re-birth. In the performance I directed Bishop finds himself relating directly to the images that are projected on the screen. These images are to be perceived as a CT of the character's brain, of his inner convulses. Thus the performance emerges into a confession of a young man who appears to be dislocated from the parental universe, a young man who is rejected by his father's incapacity of accepting his own identity and by his mother's desire to reconquer her husband's love. Phyllis sends her own son far away from home, to a boarding school, even if he is a fragile disabled stutterer.

In fact, Bishop's being a stutterer derives from his early times as an embryo, and one can say that this is the result of the negative energies transmitted by two parents who are unable to build a proper family. The birth of their child unleashes in their souls the sour reality of their marital failure. Howard rejects Bishop because he sees his son as a perfect miniature of his own identity. The boy's disability mirrors his ego, his tortured soul that is aware of his incapacity of assuming responsibilities as a father, of his petrified emotions toward his wife. Phyllis is unable to overcome her own status, so she consciously and irreversibly sacrifices her own child, in order to rekindle the marital love.

The projected desert on the screen amplifies the blankness of the family triangle, Bishop-Phyllis-Howard, but it also brings to the auditorium a world of solitude, isolation and hopelessness. Paradoxically, the desert represents one of the most fertile scriptural symbols: an arid, unpopulated place, a realm of demons⁵, the location of Israel's punishment⁶ and Jesus's temptation⁷. As a universal approach, the desert, which is an area of sand and stones, suggests the creative force and the supreme purity, in spite of its motionless. It is the place where three great prophets of the world, Moses, Jesus and Mohamed had their revelations.

Bishop crosses an existential desert. It is for him the perfect place for his mental and physical alteration. The sand becomes a metaphor for his inner degradation and recomposition of his ego according to the universal laws. Bishop experiences the dissipation of his own disability and the rebirth of a new and stronger body.

The desert triggers for Phyllis new revelations. She comes to understand her former life as one of deceit and untruthfulness, more than that, she is aware of her own decay. The sand crushes her, puts her under pressure. It annihilates her emotions and deepens her depression. The desert cancels her entire being, forces her to mirror her unfulfilments and sufferings apart of civilisation. In

⁵ See: *Matei* 12, 14; *Luca* 8, 29.

⁶ See: *Deuteronomul* 29, 5.

⁷ See: *Marcu* 1, 12.

this wilderness, Phyllis gets to free herself from the mask of illusion and to contemplate the desecration of her own personality.

Bishop's journey to purity and spirituality is also revealed by the tunnel pictured in *Stalker*. The tunnel represents Bishop's eagerness and courage to confront himself with his demons. He finds his inner resources to repair and rebuild his existential trajectory. He understands his guilt and his confession opens the doors to future salvation.

By the end of this confession, Bishop comes to realize that humanity exists only in the light of truth and the truth lies in everyone's soul.

What makes it such an unusual piece of theatrical writing is not just the wildly imaginative desert island scenario at the heart of the story, but the powerful proximity of the humorous and the horrendous, the razor-sharp punch lines and the abysses that lie beneath them.

There ought to be a warning on Nicky Silver's plays: "Not for the faint of heart". But any survivor of a vicious emotional family war should appreciate the bizarre and funny world of Nicky Silver's *Fat Men in Skirts*, a tale of cannibalism, incest and murder. Silver's characters serve as "metaphors for everyone outside the mainstream who can't get in," the playwright said in a 1994 interview. "All the characters in my plays are me, me, me, desperately me!"⁸

⁸ Nicky Silver: Interview by Nancy Churnin, in: "*Los Angeles Times*", June 8, 1995.

**Analiza procesului scenic în teatrul muzical: *Bărbierul din
Sevilla* de Gioacchino Rossini**

Analysis of the Dramatic Art in Musical Theatre *The Barber of
Sevilla* by Gioacchino Rossini

MARIANA ȘARBA

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

The main aspects connected with the work of stage directors of dramatic or musical theatre concern the experience of these artistic creators. The opera stage director has to bring a rich experience in visual arts as the musical discourse must be enriched from this point of view. The “scenic” study and the detailed analysis of all sequences of a score, in fact specific methods of theatre studies, could emphasize the visible and invisible parts of the dramaturgic discourse, important components of the architecture of a musical performance. Reading the score or libretto like a dramatic text, one can find a close relation between music, word and stage. The tendency of stage directors, who bring a very special experience from the dramatic theatre, to renew the traditional opera performance by giving it a special dynamic and imposing their creative vision, is a specific manifestation in the 20th century, continued in the 21st century. Stage directors achieve in a personal vision that common language made up of the complete concordance among music sound, music signs of a score, linguistic signs of a libretto, in fact the matrix of the performance. As an example the analysis of the opera *The Barber of Sevilla* by Gioacchino Rossini, underlining aspects of dramatic art and the creativity of the Bulgarian stage director Plamen Kartalov.

Keywords:

musical theatre, dramaturgic discourse, “scenic” study, opera and theatre, stage director, tradition, new tendencies, Rossini

„Cea mai bună regie este regia invizibilă.”

K. S. Stanislavski

Ce anume atrage atenția unui regizor de teatru asupra unui titlu de teatru muzical? Există mai multe motive: primul ar putea fi fascinația ideii unei montări regizorale de mai mare anvergură; al doilea motiv, o regie de spectacol de operă însumează toate experiențele anterioare pe care un regizor le-a avut deja în teatru. Regizorul va trebui să aibă experiență și în artele vizuale, deoarece discursul muzical sau ceea ce se percepe auditiv trebuie îmbogățit și din punct de vedere vizual. Se mai poate întâmpla ca artificialitatea convenției teatrale, regăsită într-un spectacol de operă, să fie o provocare profesională pentru orice regizor de calibru. Ca regizor, trebuie să-ți formezi propria viziune asupra operei, să poți „naviga” între multe indicii: ce anume spune textul libretului, ce exprimă linia melodică, ce anume aduce în completare discursul muzical al orchestrei? Faptul că unii regizori apelează la caietele regizorale ale primelor montări ale operelor din secolele trecute, în special la cele din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, oferă posibilitatea de a compara producțiile originale cu cele actuale, și anume în ceea ce se referă la aspectele vizuale, la acea *disposizione scenichi*. “These works could now survive as fixed objects, preservable in their purity; that for each there was a single ‘correct’ performance against which deviations could be measured and brought back into line.”¹ Astfel se poate reconstitui autenticitatea și originalitatea montărilor, totodată dând posibilitatea, în special teoreticienilor și criticilor, de a surprinde schimbările care s-au produs de-a lungul timpului, devierilor sau revenirilor, în special cu referire la cheia regizorală. În ceea ce privește revenirea la stilul discursului muzical specific altor epoci, se remarcă dificultatea re-producerii acestuia: “In fact, it would be easier to re-create these original visual tableaux and acting convention convincingly than it would be to return to earlier operatic vocal and orchestral styles-features of musical interpretation that raise more troubling questions of historical performance practice.”²

¹ „Aceste lucrări ar putea supraviețui ca obiecte fixe, păstrate în puritatea lor; pentru fiecare în parte existase o singură formă de reprezentare ‘corectă’, față de care se pot măsura devierile sau se poate reveni la forma ei inițială.” Citat după: James Hepokoski, *Staging Verdis' Operas. The Single 'Correct' Performance*, în: Alison Lathan and Roger Parker (ed.), *Verdi in Performance*, Oxford University Press, 2001, p. 13. (Traducerea M.Ș.).

² „De fapt ar fi mai ușor de a re-crea aceste tablouri vizuale originale și convențiile teatrale, decât de a reveni la formele vocale de operă și la stilul de interpretare muzicală care implică mai multe întrebări legate de istoria practicii artei spectacolului.” Citat după: James Hepokoski, *Staging Verdis Operas*, p. 11. (Traducerea M.Ș.).

Studiul „scenic” și analiza detaliată a tuturor secvențelor dintr-o partitură, de fapt metode specifice în teatrologie, ar evidenția părțile vizibile și invizibile ale discursului dramaturgic, componente importante în arhitectura unui spectacol muzical. Respectarea corelației între secvențele discursului muzical și secvențele discursului dramaturgic este extrem de importantă, fiindcă, astfel, compoziția operei avansează spre schița unui concept teatral gândit cu minuțiozitate, muzica și dramaturgia fiind componente interdependente dintr-o compoziție unitară.

Afirmația lui Silviu Purcărete: „Un spectacol teatral este ca o compoziție muzicală”³ demonstrează legătura indisolubilă între muzică și teatru, montările fiind un exemplu edificator pentru viziunea regizorală, o reală partitură alcătuită din elemente vizuale, spațiale și sonore. Purcărete a deschis „porți”⁴ pentru alți regizori, promovând noi posibilități de exprimare în regia de operă, cea care presupune, în viziunea sa, muncă asiduă de documentare despre opera respectivă, înțelegerea contextului în care a fost creată, o analiză amănunțită a mesajului, până la alegerea mijlocului prin care se încearcă transmiterea lui către un public cu alte așteptări și repere culturale față de cele de acum două sute de ani.

Când un regizor ajunge în fața interpreților, direcția și mesajul artistico-regizoral trebuie să fie bine definite. Pe parcursul unei montări regizorale de operă se pot permite unele modificări, adăugiri sau completări, dar ideea de bază nu se schimbă niciodată în mod radical. Ca și în teatru, la fel și în operă, ideea principală este să se atingă acea stare de grație. Pregătirea începe în primul rând de la regizor. El va fi acela care, pe lângă o idee nouă pe care o va impregna următorului său spectacol de teatru sau de operă, va trebui să înceapă acest demers cu o schimbare la nivelul eului său. „Mă concentrez asupra prezenței mele, acum așa cum sunt. Atenția nu-mi pleacă spre exterior, ci sondează tensiunile pe care le simt în trup și mă ajută să vadă că nu au nici un sens. Nu am cum, gândind spectacolul, să fiu captiv al tensiunilor și ideilor mele preconceptuate, dar și deschis ca să primesc impresii noi. Deci, o dată ce se schimbă ceva în mine, mă trezesc ca și cum aș înnota într-un curent, diferit de cel de până acum. Această pregătire ne deschide spre o altă calitate de atenție, asemănătoare cu cea a actorului înaintea intrării în scenă.”⁵

Regizorul are libertatea, chiar dacă mai restrânsă, de a transforma partitura într-un *quasi* caiet de regie⁶ care să-i permită teatralizarea operei muzicale, în încercarea

³ Apud: Oltița Cântec: Silviu Purcărete, în: Oltița Cântec, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Editura Cheiron, București, 2011, p. 26.

⁴ Cf. Oltița Cântec, *op.cit.*, pp. 123-125.

⁵ Andrei Șerban, *O biografie*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 97.

⁶ Teza postulată de unii teoreticieni, că partitura unei opere este identică cu caietul de regie, este eronată, deoarece transpunerea scenică a acesteia presupune o interpretare personală, o cheie regizorală atât a discursului muzical, cât și a

de a o elibra din corsetul montărilor tradiționale.⁷ Dacă citim partitura și libretul ca pe un text dramatic, în cadrul căruia există o relație strânsă între muzică, cuvânt și scene, atunci analiza exemplară poate cuprinde acel complex, asemănător cu o structură teatrală, între elementele muzicale, dramatice și scenice.⁸

În montarea unei opere, regizorii acordă, în general, prioritate elementelor de compoziție, notațiilor muzicale, calității interpretative muzicale, neglijând deseori categoriile scenice și factorii teatrali. Marile excepții le întâlnim la montările novatoare ale regizorilor care provin din sfera teatrului – Luc Bondy, Peter Brook, Alexander Hausvater, Cătălin Ionescu-Arbore, Plamen Kartalov, Martin Kusej, Christoph Marthaler, Mihaï Măniuțiu, Silviu Purcărete, Einar Schleef, Andrei Șerban, Alexandru Tocilescu, Robert Wilson, Niky Wolcz. Regizorii menționați realizează, într-o viziune personală, acel limbaj comun, format din concordanța deplină dintre sunetele muzicale, însemnele muzicale și semnele lingvistice ale textului-libret, de fapt matricea spectacolului. Se remarcă tendința teatralizării opereii ca modalitate de reînnoire a unui gen prin definiție conservator, un fenomen ce se manifestă spre finele secolului XX, continuat în secolul XXI. Dacă urmărim elementele novatoare propuse de regizorii vizionari, observăm în primul rând dinamizarea spectacolului de operă prin modul cum rezolvă aceștia cheia lecturii scenice. Una din categoriile centrale în relația dintre compoziție și textul dramatic o constituie dispoziția elementelor spațiale și temporale, ținând cont de faptul că în operă sunt multe scene care nu se petrec în fața publicului, ci sunt doar amintite aluziv – de fapt un aspect studiat doar de teatrologie, încă neglijat de muzicologie. Spațiul dramatic vizualizat de regizor, materializat prin scenografie, se află în corelație cu timpul dramatic, care, la rândul său, se supune timpului

discursului dramaturgic. Studiul atent al caietului de regie și, pe cât posibil, a unei înregistrări video, pot servi drept punct de plecare pentru a constata în ce măsură jocul scenic relaționează cu textul/discursul muzical. Vezi: Arne Langer, *Ein Beitrag zur Problemgeschichte des Inszenierens*, în: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, editat de Hans-Peter Bayerdörfer, Niemeyer, Tübingen, pp. 177-189.

⁷ Walter Felsenstein, regizor de teatru și operă, întemeietorul prestigioasei Opere Comice (Komische Oper) din Berlin, schimbă modul de abordare a relației dintre jocul scenic și muzică, cunoscut în teorie drept „metoda Felsenstein” - o metodă bioinformativă care pune accent pe vizualizarea scenică a celor mai fine nuanțe ale partiturii. Vezi: Walter Felsenstein, Götz Freidrich, Joachim Herz, *Musiktheater – Beiträge zur Methodik- und Inszenierungs-Konzeptionen*, Reclam, Leipzig, 1970.

⁸ Julia Liebscher, *Opernkomposition als Theatertext. Raum und Zeit in „Cavalleria rusticana“ von Pietro Mascagni*, în: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Medienwissenschaft*, editat de Hans-Peter Bayerdörfer, Niemeyer, Tübingen, 1999, p. 286.

muzical, în cadrul căruia se desfășoară acțiunea personajelor, aceasta constituind obiectul evoluției discursului muzical-dramaturgic. Relaționarea discursului muzical cu discursul dramaturgic, în ciuda ambivalenței lor, într-o manieră de echilibru și armonie, reprezintă piatra de încercare în demersul regizoral de a crea arta adevărată. Ingeniozitatea montărilor moderne constă în imaginarea atentă a referințelor acustice⁹ într-un limbaj scenic adecvat, cu valențe estetice unice.

Analizând cu atenție montarea spectacolelor de operă puse în scenă de regizori cu o vastă experiență teatrală, vom observa cât de benefică este această simbioză între artele spectacolului, și anume combinarea operei muzicale cu cea teatrală într-un produs unitar sub aspect estetic. Spre exemplificare vom prezenta relația dintre compoziția operei și textul dramatic din spectacolul de operă *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini, în care am evoluat, subliniind unele aspecte din discursul muzical și cel dramatic, acestea formând o totalitate unitară.

***Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini**

Opera comică în două acte *Il barbiere di Siviglia* (*Bărbierul din Sevilla*), compusă de Gioacchino Rossini, este o parafrază a comediei *Le barbier de Seville* a lui Beaumarchais, libretul fiind scris de către Cesare Sterbini, și a avut premiera absolută în 20 februarie 1816 la Teatro di Torre Argentina din Roma, sub titlul inițial mai puțin incisiv: *Almaviva ossia L' inutile precauzione*.

Bărbierul din Sevilla al lui Gioacchino Rossini se deosebește de toate celelalte opere lirice prin libretului său de o calitate excepțională, prin minunata virtute de a se ridica la același nivel calitativ cu cel al discursului muzical. Această simbioză perfectă între „muzică” și „cuvânt” asigură acestei opere succesul de netăgăduit care durează de secole. „Cel care avea să însumeze, în opera sa dramaturgică, toată experiența unui veac de demascare și satiră, să transforme comedia clasică într-o armă de luptă și să aducă pe scenă îndrăznelile teatrelor de bâlci, este pe bună dreptate Beaumarchais, cel mai strălucit purtător de cuvânt în ascensiune în preajma revoluției franceze.”¹⁰ Rossini va prelucra în opera sa comică această tematică preluată din tiparele de *commedia dell' arte*, concentrând acțiunea în jurul personajelor-arhetip¹¹, adică bătrânul gelos, îndrăgostiții care-i deoacă planurile, valetul isteț care îi ajută să iasă din încurcătură – tipologii și situații specifice operei buffe. Dacă linia melodică este plină de spirit ludic, cu cadențe

⁹ Cf. Oltița Cântec, *Hermeneutici teatrale*, Editura Niculescu, București, 2010.

¹⁰ Valentin Lipatti, *Beaumarchais*, în: *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini, Caiet program, Opera Națională Română Timișoara, stagiunea 2007-2008, p. 6.

¹¹ Cf. Markus Kupferblum, *Die Neugierde aus dem Geist der Revolution. Die commedia dell'arte als politisches Volkstheater*, Facultas Verlag, Wien, 2013.

specifice muzicii stilului rossinian, acest fapt nu face decât să impregneze viața mesajului său, libretul fiind în deplină armonie și perfectă concordanță cu mesajul muzical.

Aparținând genului de operă comică, *Bărbierul din Sevilla* se remarcă prin structura sa episodică, acea înlănțuire de scene minimaliste, cu un pronunțat caracter comic. Acțiunea *operei buffa*, un element sintagmatic, este redată prin povestea de amor a contelui Almamviva și a Rosinei, doi *amorosi*, care sunt împiedicați, din start, să-și exprime deschis sentimentele, prilej de scene comice create prin stavila impusă de intrigantul gelos Don Bartolo, prin întortocheatele manevre ale lui Figaro de a-i ajuta pe îndrăgostiți, prilej de a detecta într-un final matricea paradigmatică.¹²

Analiza rolului *Rosina*

Rolul personajului feminin Rosina îmbină în cel mai echilibrat mod necesitatea existenței abilităților tehnico-vocale cu talentul actoricesc. Pentru această operă, Rossini a creat un discurs melodic ce se poate asemui cu o dantelărie muzicală, creată pe suportul notelor de pe portativ. Caracterul romanțat al întregii opere reiese din orice frază muzicală, fiecare dintre acestea fiind îmbogățită cu câte o „dantelărie” vocală.

Am debutat în rolul Rosinei în stagiunea 1994-1995, sub bagheta maestrului dirijor Ion Iancu, în regia bulgarului Plamen Kartalov, oaspete de la Opera Națională din Sofia, creator de spectacole cu o bogată experiență de teatru și operă, apreciat pe plan internațional pentru stilul aparte de abordare a unei lucrări artistice. Printre altele este cunoscut așa numitul „scoreboard”, caietul regizoral al lui Kartalov, în care se regăsesc schițe și adnotări, urmărind tact cu tact, frază de frază, scenă de scenă imaginea care corespunde sunetului și cuvântului rostit. În acest mod vizualizează elementele muzicale și inițiază o serie de tablouri succesive, respectând acea relație complexă între notele muzicale, ritm, tempo, sunet-cuvânt, coregrafie, scenografie, costume, efecte de lumină – cu scopul de a crea acea concordanță necesară într-un spectacol dinamic. Viziunea sa regizorală vizează, în mod evident, teatralizarea spectacolului de operă: „Voiam ca artiștii să se încadreze într-o concepție teatrală, pentru că Rossini este în sine un teatru muzical. Voiam să montez, pornind de la *commedia dell'arte*, mergând mai departe cu teatrul francez, de la Molière la Beaumarchias, spre *opera buffa* din

¹² Albert Gier, *Schreibweise – Typus – Gattung. Zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper)*, în: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Medienwissenschaft*, editat de Hans-Peter Bayerdörfer, Niemeyer, Tübingen, 1999, pp. 52-53.

Neapole. Toate acestea le-am citit în partitura lui Rossini, o muzică fantastică, care necesită cântăreți acrobatici, atleți, nu numai din punct de vedere vocal, dar și din punct de vedere teatral.”¹³

Noutatea montării spectacolului *Bărbierul din Sevilla* în viziunea lui Kartalov constă în folosirea unui număr de coduri teatrale, de mijloace specifice din arta spectacolului teatral, cu efectul de revigorare a spectacolului de operă prin dinamizarea acestuia. În primul rând, întreaga acțiune dramatică a fost perfect suprapusă cu partitura muzicală. Într-atât de riguroasă este această suprapunere, încât fiecărei note muzicale îi revine și un anumit mesaj dramatic. Spre exemplu, în scena a treia din actul I, Rosina apare în debutul ariei în pijama, pentru a respira, chipurile, aer proaspăt; este o scenă secvențială care îi permite un ingenios joc scenic al gesturilor minimaliste cu bilețelul pregătit pentru curtezanul ei. Regizorul introduce un element de mare efect comic, în situația în care Rosina încearcă, extrem de neajutorată, să coboare de pe balcon pe scara susținută de contele Almaviva, în travesti, și de însoțitorul său, Figaro, încercare de evadare eșuată din cauza apariției lui Don Bartolo, care își păzește cu strășnicie pupila. Un alt moment hazliu, propus în registru teatral, este ieșirea pe furiș a Rosinei, în stradă, flancându-l pe Don Bartolo, preocupat cu căutarea bilețelului scăpat *quasi* din întâmplare din mână de protagonistă. Un alt exemplu pentru jocul dinamic apare în celebra arie „*Una voce poco fa*” din scena a șaptea din actul I, când Rosina apare, din nou, în pijama ei roz, cu o scufiță de noapte nostimă, iar, imediat după recitativul de introducere, are la dispoziție doar câteva măsuri pentru a-și schimba complet ținuta, astfel încât, la începutul ariei, apare îmbrăcată în rochie de casă, frumos pieptănată, încălțată și gata să interpreteze una dintre cele mai dificile partituri lirice din punct de vedere al tehnicii vocale. Pe tot parcursul acestei scene, Rosina își face exercițiile de dimineată, își schimbă ținuta de la cămașa de noapte la rochia de zi, se încălță cu botinele corespunzătoare ținutei vestimentare, joacă șotron, etc. – o înlănțuire de scene minimaliste extrem de dinamice.

Viteza de reacție a fost numitorul comun sub care s-a lucrat la acest titlu de operă comică și a fost poate cea mai folositoare experiență de lucru la regie în cadrul unui spectacol de operă. Tocmai prin faptul că spectatorului nu i s-a acordat nici o secundă de relaxare, acțiunea rezultată din libret fiind foarte mult îmbogățită cu elementele de regie ce aveau ca origine teatrul, cu întregul său complex de tehnici specifice de exprimare artistică, activități și apariții scenice, realizate prin tandemul între limbajul actoricesc¹⁴ și cel muzical, au făcut ca această operă să

¹³ Plamen Kartalov, interviu acordat TVR Timișoara cu ocazia premierei din 25 aprilie 1995, Opera Națională Timișoara.

¹⁴ Bács Miklós, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, Editura Presa Universală Clujeană, Cluj-Napoca, 2012, pp. 14-20.

reziste peste zece ani în repertoriul curent al Operei timișorene. Poate că niciodată până la acest rol nu am realizat multitudinea de beneficii pe care le poate aduce o regie corectă, care să solicite interpretul cântăreț în așa fel, încât să ofere cât mai mult în jocul scenic, lăsându-i însă destul spațiu pentru a-și putea interpreta partitura muzicală. În cazul acestui spectacol, regia a venit să îmbogățească cu prisosință mesajul muzical, tocmai printr-un aport excepțional al artei actorului în cadrul unei regii de operă excelente.

Urmărind discursul muzical și concordanța cu discursul dramatic, dispoziția spațiului în cele două acte ale operei este importantă, deoarece libretul nu-i permite Rosinei o desfășurare a acțiunii decât într-un spațiu extrem de restrâns: balconul și încăperea care îi este destinată în casa lui Don Bartolo, fiind astfel sugerată starea ei de captivitate. Kartalov renunță la dispoziția clasică a spațiului, așa cum este sugerată de însuși Rossini. Spectacolul regizorului bulgar s-a deosebit în mod clar de orice altă montare de spectacol liric a Operei din Timișoara de până atunci, prin faptul că el a gândit întreaga scenografie pe o rotundă, montată în mijlocul tradiționalei scene, acționată în genul modernelor scene rotative de către mecanici. Aceasta „găselniță” regizorală a permis ca schimbările dintre scene să se facă mult mai rapid, deoarece panourile ce reprezentau diferitele încăperi ale casei lui Don Bartolo, loc unde se petrecea în majoritatea timpului acțiunea, erau mutate de către chiar interpreții personajelor. Prin această manevră regizorală se puteau utiliza în mod pragmatic recitativele ce nu presupuneau un efort tehnico-vocal deosebit, iar ea permitea soliștilor să facă acest surplus de efort în „mutarea paginilor” din poveste. Așa că, printr-o simplă manevră executată de către un solist sau altul, se făcea în mod elegant trecerea dintr-o încăpere în cealaltă, în timp util, fără ca spectatorul să fie supus supliciuului „schimbărilor de tablouri” unde, sub cortina trasă, muncitorii fac diferite manevre zgomotoase, necesare pentru scena care va urma.

Regizorul nu a lăsat nici o clipă de răgaz personajelor. Una dintre cele mai năstrușnice cerințe din partea acestui vizionar regizor de spectacol muzical, a fost aceea ca, pe parcursul vocalizelor extrem de dificile din celebra arie „*Una voce poco fa*”, Rosina să sară pe un joc imaginativ de tip șotron, accentuând în modul acesta caracterul adolescentin al personajului.

Pentru a înțelege mai bine ambivalența și metamorfozele personajului Rosina pe tot parcursul evoluției ei, voi puncta în continuare cele mai semnificative secvențe din cele două acte ale operei. Față de majoritatea altor mari compozitori de operă, Rossini are meritul de a fi gândit caracterul personajelor sale din această capodoperă lirică cu mult mai multe valențe, astfel ca ele să fie cât mai veridice. Întâlnim în personajul Rosinei toate trăsăturile caracteriale ale unei tinere adolescente, ingenuă în aparență și cochetă, dispusă să facă orice pentru a scăpa de sub tutela tutorelui ei, Don Bartolo, prototipul bătrânului gelos și al

bărbatului încornorat – arhetipuri¹⁵ derivate din *commedia dell'arte*, tipologii prezente ulterior în literatura dramatică, în comediile de moravuri ale lui Goldoni, comediile de caracter ale lui Molière, Marivaux, Beaumarchais.

În *intro*-ul actului I o vedem pe Rosina la balconul odăiței sale, ascunsă după draperia camerei, ascultând cu discreție simulată serenada pe care i-o dedică Almoviva, tânărul „necunoscut” care i-a cucerit inima, dar pe care încă nu l-a putut întâlni, din cauza severei supravegheri a tutorelui. Din discursul acestui personaj buff înțelegem că pupila sa, Rosina, îi va deveni curând soție și, astfel, putem percepe de ce aceasta își va folosi întregul arsenal de trucuri feminine pentru a scăpa din acest pericol iminent. Un prim prilej de a comunica cu lumea exterioară este scena balconului, când Rosina apelează la un șiretlic tipic în lumea teatrului, și anume va lăsa să-i cadă un bilețel care trebuie să ajungă în mâinile curtezanului necunoscut, cu îndemnul de a găsi un prilej pentru a-și dezvălui identitatea și, totodată, intențiile față de ea. Evident că acest îndemn de a-și dezvălui identitatea va fi folosit din plin pe parcursul operei, dat fiind faptul că Almoviva se va deghiza de mai multe ori drept tânărul îndrăgostit Lindoro, soldatul beat și profesorul de muzică Alonso – travestiul fiind mijlocul propice prin care se poate strecura în casa lui Don Bartolo pentru a-și întâlni iubita.

Rossini a avut generozitatea de a lăsa posibilitatea ca rolul Rosinei să poată fi abordat atât de către o soprană cât și de o voce de mezzosoprană. Astfel că aria „*Una voce poco fa*” (scena 7, actul I) are două variante interpretative, în două tonalități diferite – *mi major* pentru varianta de voce mezzo sau *fa major*, cu un semiton mai sus, pentru vocea de soprană. Am ales varianta mai înaltă a acestei arii, datorită tipologiei vocale de soprană lirico-lejeră în care m-am încadrat. Cortina se deschide odată cu primele acorduri ale acestei arii ce apare în partitura muzicală ca fiind Cavatina Rosinei. Rossini menționează deasupra notelor de pe portativ că: „Acțiunea se petrece în camera Rosinei unde trebuie să existe un pian și o măsura de scris, cu foi și pană în călimară. Rosina scrie o scrisoare...”¹⁶.

¹⁵ Constantin Ciopraga, *Arhetipuri și metafore fundamentale*, Editura Junimea, Iași, 1990.

¹⁶ Giacchino Rossini, *Der Barbier von Sevilla*. Komische Oper in zwei Akten, Klavierauszug mit Secco-Rezitativen in der Textbearbeitung von Otto Neitzel unter Hinzufügung des Dialoges, nach dem Autograph des Liceo Musicale zu Bologna, editat de Kurt Soldan, Edition Peters, C. F. Peters Verlag, Leipzig, copia partiturii din arhiva Bibliotecii muzicale a Operei Naționale Române Timișoara, p. 30. – K. Soldan menționează că în libretul în limba italiană scrisoarea apare ca scrisă deja anterior, iar Rosina doar o va sigila în timpul discursului muzical; în schimb, în varianta montărilor din Germania, în libret se indică faptul că Rosina se așază la măsura de scris pentru a-și concepe scrisoarea. Aceste diferențe nuanțează, în mod evident, jocul scenic și depinde de viziunea regizorală care variantă se potrivește cu modul de a „citi” partitura.

Această indicație a fost ignorată în regiile clasice de spectacol al acestei opere buffe. Kartalov a gândit schimbările de scene, însă mișcând rotonda montată în mijlocul clasicei noastre scene, astfel încât scena debutează, cu apariția Rosinei, încă în pat, făcându-și primele mișcări de gimnastică matinală într-o secvență nonverbală. Camera Rosinei apare în scenă odată cu personajul, astfel că cele patru sisteme muzicale, ce sunt interpretate doar de orchestră, vor avea ca suport vizual ceea ce face Rosina în acel moment pe scenă. Vizualizarea gesturilor Rosinei pe fondul muzical al orchestrei este o scenă mai degrabă teatrală decât de operă, fără ca aceste genuri să se concureze. În binecunoscutele variante clasice, cortina nu se ridică decât la sfârșitul acestui debut de arie excesiv de lung. Kartalov însă găsește o soluție, pe cât de simplă, pe atât de spectaculoasă, în așa fel încât discursul orchestral să aibă o corespondență vizuală, recurgând la segmentarea scenelor în secvențe minimaliste, asemănătoare cu tehnicile din cinematografie. După câteva mișcări de gimnastică, Rosina se întinde, somnoroasă și, ca și cum ar fi surprinsă, remarcă prezența publicului spectator ca fiind deja prezent în spațiul său scenic. Prima frază muzicală, ce dă și titlul ariei, „*una voce poco fa*” (am auzit o voce), o pune pe Rosina în situația de a lua publicul spectator drept complice la ceea ce va urma să se întâmple pe tot parcursul poveștii. Cele patru sisteme muzicale care despart cele două părți de arie vor fi prilejul potrivit pentru Rosina ca să-și schimbe ținuta, element subliniat în partitură prin termenul „*Verwandlung*” (schimbare/metamorfoză), un leit-motiv care se referă atât la schimbarea ținutei, la propriu, cât și la schimbarea modului de a gândi și de a acționa, la figurat. Astfel se prezintă în fața publicului, partener în acțiunea ei, într-o ținută decentă, așa cum se cuvine să se afișeze în societate o tânără aristocrată. Pentru mine, ca interpretă a acestui rol, acest moment îmi dădea fiori, la propriu, pentru că schimbarea ținutei, din cap până în picioare, se făcea în mai puțin de un minut. Dincolo de peretele fals, ce nu lăsa să se vadă toată această schimbare de ținută, mă așteptau două cabinieri care desfăceau șiretul corsetului, închideau corsetul rochiei, mă ajutau la închiderea șireturilor de la botine, la aranjatul coafurii, etc. Această a doua parte a ariei poate fi considerată ca o autocaracterizare a personajului feminin Rosina. De aici a pornit și acțiunea de decriptare a caracterului acestui personaj. Rosina spune despre ea însăși: „*io sono docile rispetosa, obbediente, dolce, amorosa, etc.*” (eu sunt docilă, respectuoasă, dulce și drăgăstoasă). Tot ea afirmă mai apoi că, dacă trebuie, se poate transforma cu ușurință într-o viperă: „*ma se mi toccano, dove 'il mio debole, saro una vipera*” (dar dacă cineva mă enervează, atunci mă pot transforma într-o adevărată viperă). Cunoaște sute de capcane pentru a reuși să-și atingă scopul final, așa că, sub această primă aparență adolescentină, personajul Rosina are nenumărate atribute feminine în stare latentă, sau nu, toate disponibile pentru a-și atinge scopul propus. Față de alte roluri de primadonă lirică, acest personaj are în caracteristica sa mult mai multe

„culori”, deci și complexitatea personajului este diversă. Calitățile interpretative ce țin de arta actorului își găsesc, în crearea acestui personaj liric, un loc prielnic. Din punct de vedere vocal, discursul muzical alternează notele lungi de doimi cu grupul de șaisprezecimi în cadrul aceleași măsuri muzicale, sunetele staccate alternând cu cele legate, compozitorul neratând nicio ocazie de a împodobi și din punct de vedere vocal orice frază muzicală. Pe aceste vocalize extrem de dificile, Kartalov i-a cerut Rosinei să joace șotron, astfel că, dacă punem la socoteală și acuta finală, această arie devine o demonstrație de forță în ceea ce privește dozarea aerului necesar respirației. „În artă nu există democrație. Dacă nu ești în stare de acest efort, există întotdeauna o altă soprană în așteptare, dispusă să-l facă.” obișnuia să spună regizorul Kartalov la lucrul cu soliștii vocali. Aria se încheie cu Rosina țopăind și făcând piruete în vârful patului, obiectul care-i servește drept miniscenă pentru jocul ei corporal, bogat în mimică și gestică, forme tipice de comunicare vizuală¹⁷.

Pe parcursul recitativului care urmează „*Si, si, l’o vincerò*”, Rosina are misiunea de a împinge decorul montat pe o axă din mijlocul rotondei, astfel încât, în doar câteva momente, publicul este transportat într-o altă încăpere, acolo unde va avea loc duetul Rosina – Figaro (scena 8, actul I). Duetul debutează, așa cum este previzibil, cu un recitativ, prilej bun în a face publicul meloman să înțeleagă încotro se îndreaptă acțiunea, astfel că, la momentul duetului propriu-zis, discursul muzical să fie lăsat pe prim plan. De asemenea, și acest duet se află sub spectrul tehnicii vocale de performanță. Una dintre frazele muzicale regăsite în acest duet poate fi folosită ca exercițiu vocal în studierea tehnicii vocale pentru viitorii interpreți vocali, și anume: „*gia me l’ero immaginata*” (mi-am imaginat asta cu ușurință). Pentru acest moment muzical, Rossini a lăsat posibilitatea interpretei personajului feminin de a-și alege cadențele cele mai potrivite ei, încât solista să poată fi avantajată din punctul de vedere al tehnicii vocale – respectiv prin limbajul corporal extrem de expresiv. Compozitorul este creatorul unui așa numit *Caiet de Cadențe*, unde propune, pentru fiecare moment mai dificil din punct de vedere vocal, mai multe variante cu valoare tehnică diferită. Pentru a facilita jocul scenic al acestui moment muzical dificil, regizorul a recurs la o „glumă” – Rosina se așază într-un fotoliu, parcă pregătită pentru a fi bărbierită de Figaro. Tot în jurul acestui fotoliu se va concentra discursul dramaturgic în timpul derulării discursului muzical, care, în acest fel, va câștiga în dinamism și va transmite intențiile genului de operă bufă¹⁸ prin comicul de situație creat.

¹⁷ Vezi: Bács Miklós, *op. cit.*, pp. 18-20.

¹⁸ Arne Langer, *Ein Beitrag zur „Problemggeschichte des Inszenierens“*, în: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Medienwissenschaft*, editat de Hans-Peter Bayerdörfer, Niemeyer, Tübingen, 1999, pp. 177-189.

Îngroșarea comicului spre parodie este subliniată la apariția surpriză a lui Don Bartolo prin manevra lui Figaro, care se ascunde în spatele fotoliului cu roțile, folosindu-l drept paravan cu care se deplasează pe scenă pentru a trage cu urechea la conversația protagoniștilor (scena 9 și 10, actul I).

Impresionantă și extrem de dinamică este concepută revederea Rosinei cu Figaro (scena 11, actul I), când acesta îi va dezvălui planurile de căsătorie ale lui Don Bartolo, pe fundalul unui joc scenic original: Rosina, după ce execută fel și fel de exerciții de gimnastică în prezența lui Figaro, părăsește scurt scena pentru a reveni îmbrăcată în rochie de mireasă, pe care i-o prezintă în postură de manechin, îndemnându-l să-și spună părerea, un comportament tipic feminin, însoțit de limbajul gestual¹⁹ specific. În timpul duetului și al jocului scenic, protagonista își etalează diverse stări emoționale, de la bucurie, la indignare, și, din nou, la speranță.

Pentru momentul care urmează, și care corespunde ariei nr. 7 din partitură, a lui Don Bartolo, se obișnuia la montările clasice ca acesta să-și cânte aria în așa fel, încât acest personaj să fie așezat în prim plan. Acest lucru nu se întâmplă în versiunea regizorului bulgar Kartalov, deoarece el oferă protagoniștilor posibilitatea de a relaționa pe același plan. Rosina va fi în timpul jocului scenic nonverbal partener egal de scenă cu Don Bartolo și se folosește de acest moment, un prilej tocmai bun ca să schimbe panourile decorului; totodată, acțiunea glisează cu ajutorul acestei manevre spre o altă încăpere în timp util, fără să fie necesară acea pauză de schimbare de tablou, atât de neplăcută, în cadrul unei regii de spectacol de operă.

Momentul confruntării Rosinei cu Don Bartolo (scena 12, actul I) oferă regizorului posibilități diverse de realizare a comicului de situație, pus în evidență cu multă ingeniozitate: când Rosina găsește motive pentru a explica apariția petei de cerneală de pe deget tutorelui ei suspicios, își pătează în formă jucăușă cu cerneală întregul braț, spre stupoarea partenerului de scenă; apoi, mergând în spatele lui Don Bartolo, îi imită mersul anevoios, în timp ce acesta continuă cu observațiile sale. În acest fel, recitativul prinde forme teatrale, încărcate cu elemente de comic de situație, spre amuzamentul publicului. Tot în această scenă interpreta Rosinei își poate etala întreaga paletă de tehnici din domeniul artei actorului în redarea stărilor ei sufletești, mai ales în cadrul jocului ei dublu, mimând inocența, obediența și măhnirea, când, de fapt, în sufletul domnește bucuria și speranța eliberării ei grabnice. Tot în ideea teatralizării spectacolului muzical, intrarea contelui Almaviva, în travesti, ca soldat beat, se realizează printr-o altă lovitură de teatru: el pătrunde în imobilul lui Don Bartolo cu un tun (amintindu-ne de baronul Münchhausen), obiect ce va fi folosit de Rosina drept

¹⁹ Vezi: Bács Miklós, *op.cit.*, p. 19.

balansoar, descongestionând în acest mod tensiunea creată și dublând, în același timp, efectul comic al situației.

Actul I se încheie cu acel vestit *Nr. 8. Finale*, notat în partitura muzicală care îi reunește pe toți cei șase soliști ai distribuției, ca mai apoi să fie susținuți atât de ansamblul coral, cât și de cel orchestral – „*La forza, la forza aprite qua*” (Armata, armata, deschideți odată). Momentul de încheiere al actului I se desfășoară într-o „dezordine muzicală” bine gândită de către compozitor, unde fiecare personaj spune cu totul și cu totul altceva decât cel de lângă el, și, cu toate acestea, senzația de idee conducătoare nu lipsește, deoarece tot acest discurs dramaturgic diferit de la un personaj la altul își găsește linia conducătoare tocmai în discursul unic, muzical, ce face ca această „harababură” muzicală să aibă sens. Componenta acustică e acompaniată de o dinamică susținută de mișcările minimaliste, dar hiperactive ale protagoniștilor, rezultatul fiind un tablou vibrant al derivei spre grotesc al acestui grup.

Din punct de vedere al jocului scenic, aceste ultime scene din actul I și acel *Finale* abundă în surprize: apariția Rosinei cu un stativ pentru perfuzie, în momentul când Don Bartolo leșină; intrarea ofițerilor, veniți să-l aresteze pe soldatul turmentat, alias contele Almaviva, călare pe niște cai-machetă imenși; Figaro, venit în ajutor, îl doftoricește pe Don Bartolo, înfășurându-i capul cu pansament asemenea unei mumii; la zgomotul produs de o împușcătură toți protagoniștii cad la podea; mecanismul rotondei este pus în mișcare și, astfel, publicul are prilejul de a vizualiza agitația tuturor protagoniștilor care discută / cântă grupați în diversele încăperi ale imobilului lui Don Bartolo. Ultimul tablou îi înfățișează pe conte și pe Rosina călare pe caii-machetă, sugerând intenția de evadare, stopată de Don Bartolo, care ține strâns în mâini frâul calului pe care se află adorata sa pupilă. Iată un șir de tehnici teatrale aplicate pentru a genera comicul specific teatrului, dar și operei bufă, de natură carnavalească²⁰, atât de benefice în spectacolele muzicale ale genului.

Actul II debutează pentru personajul Rosina cu momentul consemnat în partitura muzicală ca fiind „*Lecția de muzică*”. Pentru a rămâne în sfera comicului, discursul dramaturgic va apela, din nou, la travesti, Almaviva făcându-și apariția sub o nouă identitate, aceea a profesorului de muzică Don Alonso, pretinzând că este trimis de Don Basilio, acesta fiind, chipurile, bolnav. Reacția firească a lui Don Bartolo la apariția acestui personaj necunoscut este de a fi bănuitor și, astfel, va asista la lecția de muzică a pupilei sale, pe care o îndeamnă să-și etaleze cunoștințele muzicale. Aria Rosinei (scena 2, Actul II) este concepută intenționat pentru a fi plictisitoare; însuși compozitorul subliniază în recitativul de după

²⁰ Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation*, Francke Verlag, Tübingen, 1992, pp. 95-115.

arie acest lucru. Este un prilej tocmai bun pentru Rosina să-și etaleze ce are ea mai bun în tehnica vocală, deoarece partitura acestei arii este astfel scrisă, încât permite acest lucru. Recitativul imediat următor acestei „plictisitoare” arii începe cu afirmația lui Don Bartolo: „*Bella voce*”. Ne putem imagina ce responsabilitate apasă pe umerii interpretei rolului Rosina pe tot parcursul acestui moment muzical, care trebuie să aibă o execuție artistică impecabilă, astfel încât această replică al lui Don Bartolo să aibă sens. Întreaga virtuozitate artistică a solistei este dovedită prin ingeniozitatea jocului ei scenic, ca o completare a talentului vocal, deoarece regizorul a structurat acțiunea într-o serie de scene minimaliste, de mare efect. Astfel Rosina, în prezența tutorelui ei, cântă asemeni unei eleve disciplinate la pian, apoi îl acompaniază la flaut pe maestrul Alonso, alias Lindoro, identitatea sub pe care-l cunoaște pe curtezanul ei, el demonstrându-și talentul de violonist; rămași singuri, cei doi amorezi își continuă jocul ambivalent, Alonso fiind preocupat de a o acompania pe Rosina la pian, în timp ce ea se întinde jucăușă pe acest instrument, cu fața spre iubitul ei care îi sărută cu pasiune mâinile.

Vrând să dovedească faptul că muzica nu este mereu plictisitoare, Don Bartolo interpretează „*aria lui Caffariello*” unde schimbă textul²¹, și anume în loc de a-i dedica aria Gianinei, o va evoca pe Rosina. Dirijorul îl oprește din cântat și îi atrage atenția că a greșit textul, existând aici un schimb de replici cu maestrul dirijor. Acest moment are un efect de comic de situație deosebit asupra publicului meloman, care știe foarte bine că un dirijor nu îl poate pune niciodată pe solist într-o atare situație jenantă, mai degrabă, el, ca dirijor, având datoria să mascheze o asemenea situație de nedorit.

Momentul muzical care urmează, și anume Nr. 12., notat în partitura muzicală, corespunde celebrului cvintet muzical „*Bona sera, Don Basiglio*”. Acest moment muzical este susținut de cei cinci protagoniști – Rosina, contele Almaviva, Figaro, Don Bartolo și Don Basilio, într-un tempo alert, cu o bază orchestrală destul de subțire, tocmai pentru ca acest caracter comic al acestui moment, cât și întreaga operă să poată ieși cât mai bine în evidență. Scenic acest moment implică o serie de expresii corporale rapid executate, fiindcă situația creată prin apariția surprinzătoare a lui Don Basilio îi pune în încurcătură pe protagoniști. Comical de situație este întărit prin apariția lui Don Basilio cu un contrabas, instrument care va juca un rol important în generarea situațiilor pline de umor, aproape de grotesc. În momentul în care Don Bartolo realizează că i s-a jucat o festă, se va

²¹ În genere, aria pe care o va interpreta Don Bartolo este lăsată la latitudinea regizorului și a dirijorului; în partiturile italiene sunt interpretate diverse arii din operele lui Rosini, printre altele din *Cenerentola*; în partiturile franceze de obicei se interpretează aria „*Di tanti palpiti*” din opera *Tancred*. (Vezi nota din partitura apărută la Edition Peters din Leipzig din arhiva Bibliotecii Muzicale a Operei Naționale Române Timișoara, p. 241).

crea, din nou, un moment de busculadă. Urmează o serie de lovituri de teatru – Rosina se va lăsa convinsă de Don Bartolo că Lindoro împreună cu Figaro intenționează să o răpească pentru a o arunca în brațele contelui de Almaviva; crezându-se înșelată, îi va destăinui lui Don Bartolo intențiile lui Lindoro și ale lui Figaro de a o elibera.

Spre finalul operei, în scena 8, actul II din libret, respectiv terțetul cu nr. 15 din partitură, Rosina, Conte de Almaviva și Figaro sunt protagoniștii unui minunat și celebru moment muzical „*Ah, che colpo, ah, che colpo inaspettato*” (Ah, ce lovitură neașteptată). Scenic, acest terțet se desfășoară în fața treptelor care duc spre balconul de unde cei trei protagoniști intenționează să părăsească clădirea unde Rosina era ținută captivă. Pentru a dinamiza acțiunea, omul de teatru Kartalov recurge la câteva mijloace specifice artei actorului, mijloace simple, dar extrem de ingenioase: Figaro apare cu un cuțar imens, în care Rosina își împachetează, pe rând, rochiile; apoi, cei trei se vor învârti în jurul cuțarului, pe care se străduiesc să-l ridice pentru a-l duce pe balcon, unde vor descoperi cu stupeoare că a dispărut scara salvatoare care trebuia să-i ducă spre liberate, o adevărată lovitură de teatru, prevăzută și în partitură, în ideea de a crea suspans. Într-un final, situația disperată este salvată de apariția notarului, în persoana lui Don Basilio, cel care va oficia, în grabă, căsătoria Rosinei cu contele de Almaviva, care-și dezvăluie iubitei adevărata identitate. Dar lanțul surprizelor încă nu s-a încheiat: Don Bartolo intră brusc în scenă, cu tunul deja întâlnit în primul act, intenția sa fiind de a-l aresta pe contele Almaviva, dar, spre surprinderea sa, va trebui să accepte că cel înșelat este însuși el. În final află despre grabnicul mariaj al Rosinei cu contele de Almaviva, ultima farsă care i s-a jucat în propria casă. Această înlănțuire de momente dramatice se desfășoară vizual într-un ritm extrem de alert, fiind punctat de oscilația între suspans și rezolvare a conflictelor, alternanță ce generează acel flux continuu al jocului scenic, al modalităților de traducere în limbaj actoricesc²².

Finaletto II Nr. 17. „*Di si felice innesto serbiam, memoria eterna; io smorfo la lanterna; qui non ho ce far*” (Acum când suntem cu toții fericiți, nu ne rămâne decât să sărbătorim, iar eu am să sting această lanternă; aici nu mai e nimic de făcut) îi reunește pe toți ceilalți soliști și ansamblul coral, și va marca punctul final al operei. Rossini lasă această frază muzicală de final personajului Figaro, cel în jurul căruia se țese întreaga acțiune a operei buffe, *Bărbierul din Sevilla*. Pe tot parcursul acestui moment de final, în scenă sunt introduși, din nou, caii de butaforie, înalți de mai bine de patru metri, pe care încăleacă toți protagoniștii, inclusiv Rosina și contele Almaviva, sugerând parcă ideea că această poveste nu s-a terminat încă, ci că ea doar se mută în altă parte, în altă dimensiune.

²² Cf. Martin Esslin, *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1989.

În concluzie se poate observa că studiul „scenic” și analiza detaliată a tuturor secvențelor dintr-o partitură, de fapt metode specifice în teatrologie, evidențiază părțile vizibile și invizibile ale discursului dramaturgic, componente importante în arhitectura unui spectacol muzical, indiferent dacă se face referire la operă, operetă sau musical. Respectarea corelației între secvențele discursului muzical și secvențele discursului dramaturgic este extrem de importantă, fiindcă astfel compoziția operei avansează spre schița unui concept teatral gândit cu minuțiozitate, muzica și dramaturgia fiind componente interdependente dintr-o compoziție unitară. Literatura (textul dramatic), partitura și libretul, arta cântului și arta actorului, arta regizorului, creatorul ce concepe, organizează și realizează, în propria sa viziune, întregul joc scenic, prin care textul muzical, împreună cu cel dramatic, devin, prin contopirea lor, o realitate de viață, o poveste ce poate fi retrăită pe scenă, în interpretarea actorilor și unde muzica și întreg spațiu sonor, cu sunete frumoase, dar și cu zgomote, unde dansul și întreg ansamblul de mișcare scenică, decorurile și costumele, mobilierul și toate celelalte obiecte din spațiul scenic, efectele de lumină, dar și efectele sonore ne pot transpune într-o altă realitate, pe care numai rafinamentul și consistența artiștilor pot și știu să o creeze. „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.”²³ Pornim de la ideea de netăgăduit că artistul, fie el actor și, cu atât mai mult, dacă este actor-cântăreț, trebuie să aibă o voce clară, frumoasă și sonoră, deoarece ea este principalul instrument în susținerea oricărui demers artistico-interpretativ.

²³ Michaela Iordache-Tonitza, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p.23.

Moral über All

Studie zu Arthur Schnitzlers dramatischem Text *Reigen*¹

Morala mai presus de orice. Studiu de caz asupra textului
dramatic *Hora iubirilor* de Arthur Schnitzler

Moral Above All. Case Study on the Dramatic Text *La Ronde*
(*Reigen*) by Arthur Schnitzler

ANDREA WOLFER

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

The fragment from the bachelor paper describes in the form of a diary the preparation stages of the performance of the play *Reigen* (*La Ronde*) written by Arthur Schnitzler, performed at the graduation exam by the students from the Performing Arts Department in German language, West-University of Timișoara.

Keywords:

Schnitzler, *Reigen* (*La Ronde*), dramatic diary, performance

Arthur Schnitzler schrieb in seinem dramatischen Werk nicht die Tragödie seiner Zeit, sondern die aller Zeiten in der Tragödie seiner Zeit. Darum kann sich auch sein Schicksal, wie dies der Dichter ausdrückt, „nach seinen immanenten Gesetzen“ vollziehen. „Es wandelt weiter durch die Zeit unverwundet und unverwundbar, wenn es danach geschaffen ist, und stirbt immer nur an sich selbst.“²

¹ Andrea Wolfer, *Moral über All*. Studie zu Arthur Schnitzlers dramatischem Text *Reigen*, Ausschnitt aus der Bachelorabschlussarbeit, Deutsche Schauspielabteilung, West-Universität Temeswar, 2011.

² Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Fischer Verlag, München, 1968, S. 365.

1. Arbeit an dem Stück *Reigen*: dramatisches Tagebuch

3. April, 2011

Entschluss und demokratische Wahl für das Stück *Reigen* des Autors Arthur Schnitzler

Unsere sechser Gruppe³ erhofft sich ein „überaus süßes Leben“ – miteinander - und - vorläufig- nicht „das bittere Sterbenmüssen“. Ich halte Schnitzlers Band in meinen Händen und lese ermutigende Worte vom zukünftigen Kumpel Arthur - wenn Sie mir erlauben Sie so zu nennen, lieber Autor: „das ist auch wieder Jubel, gehaltenes, zartes, mitleidendes Mitjubeln bei unseren vergänglichen Freuden, unseren Eintagsschonheiten, unserem Glück, über das kein Gott wacht.“⁴ Oh, lieber Theatergott, wache über unsere kreativen Häupter und lass uns eine gute Aufführung zur Schau geben. Amen.

8. April, 2011

Ein erster Erfolg: Geduldig und aufmerksam haben wir das ganze Stück ein Mal zusammen durchgelesen, und die Darsteller für die entsprechenden zehn Dialoge stehen sogar fest. Ich bitte um Aufmerksamkeit! Den Anfang gestalte ich, als Dirne, mit meinem ersten Partner, dem Soldaten, der von Armand interpretiert wird, welchen ich mit dem Stubenmädchen teile, wofür sich Anne-Marie ins Zeug legt. Der junge Herr Vlad spielt den jungen Herrn, dem es intim mit der jungen Frau zugeht, unter dessen Maske ich mich verstecke. Ihr Ehegatte soll Armand sein, dessen geheimnisvolle Affäre das süße Mädel ist, oder mit anderen Worten Anne-Marie. Vlad entpuppt sich als Dichter und seine Muse ist anscheinend eine Schauspielerin, oder auch nicht. Hoch soll der Graf leben, denn er, Armand, mitsamt der Dirne, verbinden die Gestalten zu einem intimen Reigen, zu einem „zynischen Satyrspiel“.

Die erste Woche ist vorbei, demnächst entsteht die Liebelei!

11. April, 2011

Erste Szene, das ganze Paket: Situationen zur Improvisation, Einfühlen in die von Triebimpulsen dominierten Gestalten: eine Dirne und ein Soldat: zwei Individuen, der Fleischmasse gehörend, finden zueinander. Was sie verbindet: die Geschlechtsorgane. Was als gefühlslos, krass und unappetitlich vorkommt, soll allmählich zur Natürlichkeit aufgebaut werden, um dann dekonstruiert zu

³ Rollen dargestellt von den Studenten der Deutschen Schauspielabteilung der West-Universität Temeswar, bestehend aus: Vlad Cobeț, Armand Iftode, Anne-Marie Waldeck, Andrea Wolfer.

⁴ Heinrich Mann, *Reigen*, Fischer Verlag, München, 1968, S. 27.

werden, aber das ist ja das Faszinierende an der Arbeit. Die Improvisation fängt an: Die Dirne wartet auf ihren Sexpartner, nicht weil es ihr Vergnügen bereitet, sondern weil sie hungrig ist; nicht Appetit auf den Mann hat, sondern auf das Geld. Was die Beziehung der Liebespaare als erotisches Ultimatum bindet, gilt bei der Dirne als Dienst. Somit muss ich alle Schmeicheleien, Liebkosungen, Umarmungen, sanfte Berührungen, zarte Küsse, die ich bis jetzt kennengelernt habe, beiseite lassen, und lade meinen Körper mit einer kräftigen Häufung von Zerrungen, Anmachen und brutale in-sich-hinein-ziehen Bewegungen. Das Leben auf der Straße ist hart, denn nicht einmal den Luxus eines Puffs leistet sich diese Dirne. Sie umarmt mich mit all ihrer Brutalität, Vulgarität und Animalität, die ich irgendwo in mir zu finden suche, oder wenigstens die Anhaltspunkte, die ich nachahmen kann.

Mit immer sicherer werdenden Bewegungen lockt die Dirne den Soldaten an, einen der verzweifeltsten männlichen Kategorie Angehörigen, der zur Selbstbefriedigung kaum eine Chance findet, dennoch zum realen Durchdringen ans Glück.

All diese Hintergründe waren heute zu besprechen, damit wir in unserer Gestaltung dieser Charaktere glaubhaft rüber kommen. Und, obwohl mir die Dirne noch völlig fremd erscheint, habe ich einen Schimmer Schönheit in ihr gefunden, das ich mit allen –hoffentlich – zu teilen schaffe.

20. April, 2011

Obwohl eine Woche seit meinem letzten Eintrag vergangen ist, sind wir nicht einmal der Hälfte des Theatertextes nahe. Die ersten drei Szenen wurden gestellt, nur haben wir entschieden, noch eine Weile mit der Lektüre zu verbringen, um einige Textstellen auszulassen, die entweder das Tempo lindern, oder nicht unbedingt etwas besonderes aussagen. Somit verbringen wir die nächste Zeit noch am dramatischen Teil.

20. Mai, 2011

Das Schaffen steht still, die Zeit aber nicht. Inzwischen des theoretischen Teils bewusster geworden, und lahmhaftig des Spiels sind wir nun einen Schritt weiter. Den Eintrag füllt eine sexuelle Stimmung, die Hülle und Fülle des Raums eines jungen Herrn, der von Vlad dargestellt wird. Die junge Ehefrau, in ihrem starken Moment der Lust, darf ich zum Leben bringen, mit ihrer Sprache, die alles andere als tiefsinnig zu sein scheint, so wie es der junge Herr versteht – verstehen will. Die Stimmung wird angeheizt, die Schnüre werden locker, steif ist nur noch der Kopf des jungen Mannes. Das weibliche Subjekt ist enttäuscht, ihre Erwartungen ebenfalls, und ihre Moral ist auch ganz unten. Aber das ist ja der perfekte Moment um von Stendhal zu reden. In diesem Flair geht es in unserer heiteren Szene

weiter: die junge Dame legt sich den Schleier an – „es sind zwei“ – und flitzt sich versteckend nach Hause.

Es gelingt uns schon beim zweiten Mal die Situation bunt darzustellen, die Chemie hat irgendwie gestimmt, die Personen haben einen Funken Leben im Raum verteilt, ja, ein Skelett ist entstanden. Als Bühnenbild halten wir uns noch immer an Schnitzlers Angaben, aber wir sind offen für Innovationen.

Reigenmäßig verfolgen wir die junge Dame und erwischen sie zu Hause, in Gegenwart ihres älteren, ach, so intelligenten Ehemannes. Stimmung: vor dem zu Bette gehen monotones, leises Bücherblättern und eine ungewohnte Aufmerksamkeit seitens des Gatten. Diesen Gatten spielt Armand, wobei er noch am Experimentieren mit seinem pädagogischen, versteckten frauenfeindlichen Ton ist. Eine eher ruhigere Szene, denn im meeresweiten Ehebett herrscht eine Andeutung auf Intimität, die in fünf Jahren eh nur zwölf Mal geschieht. Beide im selben Bett, beide in verschiedenen Armen fremder Erinnerungen; gemischte Gefühle. Das Weib hört zu, der Mann spricht, denn er weiß ja ganz viel vom Leben.

Somit steht dies bis jetzt fest. Auf Armand warten noch Grübeleien, denn er hat ein schweres Los gezogen.

Die ersten Wochen sind vorbei, die letzten kommen noch herbei.

2. Juni, 2011

„Bereit sein ist viel, warten können ist mehr, doch erst: den rechten Augenblick nützen können ist alles.“⁵ Mit diesem Zitat Schnitzlers verbinde ich die Szene junge Frau – Ehegatte, an der wir heute noch gearbeitet haben. Wir sind ja noch in dem Stadium, in welchem wir die einzelnen Szenen festlegen, bevor wir in drei Tagen ein erstes Mal das ganze Stück durchspielen.

Also steht bis jetzt fest: Dirne – Soldat: gestellt; junger Herr – junge Frau: gestellt; junge Frau – Ehegatte: ist noch am Schleifen; Graf – Dirne: steht auch. Somit werde ich ab Montag die Einträge für die Gesamtarbeit vervollständigen können, denn momentan arbeiten wir noch einzeln.

In der Szene des Ehepaars wirkt der Akt auch unnatürlich, denn der Gatte spielt hier die Mutterrolle. Der Scheincharakter des Gatten stimmt überaus mit dem Scheincharakter der Ehe überein. Er erklärt seiner Ehefrau, wie schwer es den Männern ergeht, denn sie müssen „kämpfen und sterben! Vergiss das nicht, mein Kind!“⁶ Die Männer sind diejenigen, die es schwer haben, denn sie finden sich dazu gezwungen, sich den „tugendlosen“ Frauen hinzugeben – siehe Gatte – Junge Frau: „Denn wir sind ganz verwirrt und unsicher geworden durch die

⁵ <http://www.wortpfau.de/autoren/Arthur-Schnitzler-3.html> [Zugriff: 12. Juni 2011]

⁶ Arthur Schnitzler, *Reigen*, S. 57.

vielfachen Erlebnisse.⁷⁷ Die Ehefrau reagiert mit Fragen, und fragt so viel nach, bis der Gatte zugibt, dass er ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau hatte. Das Absurde, was dem Mann eigentlich in seinem Sinne sozusagen Macht verleiht, ist, dass es den Anschein hat, dass „alle diese Frauen jung sterben“, was ihm die Charakteristik verleiht, sich als Gott zu betrachten.

Er spricht und spricht, sie hört zu, er spricht, macht nur manchmal kurze Pause zwischen den unendlichen Passagen, damit er sich versichert, dass sie es verstanden hat. Nach dem Akt, wird noch kurz von Venedig gesprochen, er küsst sie auf die Stirn und wünscht dem „Kind“ eine gute Nacht.

An meiner Rolle als brave Zuhörerin fehlt noch Armands Leistung als Verfeinerung des Charakters des Gatten.

6. Juni, 2011

„Besser zu früh, als zu spät“⁷⁸, wie die Dirne in der letzten Szene sagt, wir haben den ersten Durchlauf geschafft. Eine Linearität ist entstanden, Augen und Ohren offen, denn ab jetzt muss es aufwärts laufen; unser Stück muss an Identität, Charakter und organischem Rhythmus gewinnen. Wie unser geistiger Begleiter, Arthur Schnitzler, sagte: „Auch das Chaos gruppiert sich um einen festen Punkt, sonst wäre es nicht einmal als Chaos da.“⁷⁹ Dieser feste Punkt ist in mehreren Dimensionen aufzufinden, und zwar benützen wir in unserer Inszenierung ein „Objekt“, das der Reihe nach, von der ersten Szene bis zur letzten einen gemeinsamen Weg mit uns durchläuft. Seine erste Erscheinung bei der Dirne als Accessoire, danach als Wischtuch verwandelt, zum Soldaten reist es als Taschentuch, weiter zum Stubenmädchen als Blüschchen, zum Dichter als Schal, usw. Noch recht festgelegt, welche Bedeutung es jeder Figur verleiht, ist noch nicht hundertprozentig, aber die Metamorphose, die jede Gestalt zweimal erlebt, durchläuft auch dieses rote Stück Stoff, und repräsentiert visuell den roten Faden der Handlung – besser gesagt: den *magenta* farbigen Faden, denn wahrscheinlich wird dieser Stoff bis zu der Endvorstellung bleiben.

9. Juni, 2011

Dank des zweiten Durchlaufs können wir jetzt alle ruhig aufatmen und klar denken, denn die Szene in ihrer eigentlichen Reihenfolge zu spielen lässt vieles ans Licht kommen, aber auch manches durcheinander geraten: Der Übergang dieses Stoffes muss begründet sein und das wichtigste ist ja, bei jeder der Figuren ein anderes Leben zu fassen. Dieser Schal bedeutet für mich die Vielseitigkeit der Annäherungen und die intimen Momente zwischen Menschen verschiedenen

⁷ Ebenda, S. 53.

⁸ Ebenda.

⁹ <http://www.wortpfau.de/autoren/Arthur-Schnitzler-3.html>. [Zugriff: 12. Juni 2011]

sozialen Ranges, verschiedener Bildung, die Art, die umgebende Welt zu sehen, und nicht zuletzt, den Unterschied zwischen Mann und Frau. Eigentlich steht unser Symbol für die Vielfalt der Menschen, die dasselbe verbindet: die Sexualität. Also, nach einem Durchlauf, wurden noch ein paar Szenen geprobt und es wird auf eine wichtige Antwort gewartet.

10. Juni, 2011

Die Antwort heißt: ja! Wir bekommen den Studiosaal des Ungarischen Theaters. Groß genug, intim passend: genau was wir benötigen. Jetzt werden die Auf- und Abgänge neu durchdacht, denn es sind auf einmal zwei Eingänge. Das wird auch schnell geklärt, nur ist noch das Bühnenbild zu bestimmen, an Ort und Stelle zu fixieren. Ein Sofa, das zum Bett wird, ein Tisch, zwei Stühle für das *chambre separee*, zwei Straßenlampen. Das alles steht fest. Die Kostüme werden auch in Frage gestellt, jedoch werden wir einen klaren Überblick erst dann haben, wenn wir die passenden Kostüme gefunden haben. Technisches wird also heute diskutiert, festgestellt, bzw. das ganze bis jetzt Festgelegte neu durchdacht. Wir sind jetzt richtig an der Arbeit.

16. Juni, 2011

Als Gesamtbild entsteht erst jetzt recht eine Konturlinie, die wir mit Arbeit, Spaß am Schaffen und Kreativität füllen müssen. Organisatorisches muss derweilen auch geklärt werden, denn alles muss stimmen: von dem Bühnenbild, den gesammelten Requisiten, zum Licht, Eintritt des Publikums, sogar ein Freiwilliger muss her, der beim Eingang das Publikum empfängt. Was in einem Theater den Schauspieler nicht direkt angeht, muss unsererseits schon prompt ausgedacht sein und organisiert werden.

Der Studiosaal haucht immer mehr wienerische Atmosphäre. Wir haben auch authentische Musik aus Österreich gefunden, das Bühnenbild ist noch fad, aber wir haben noch eine Woche Zeit alles zurecht zu bringen. Vom schauspielerischen Standpunkt wird der Text noch fixiert, von unseren Lehrern noch mehr ins Detail gegangen und nuanciert. Auf das heitere Zusammenspiel ist noch zu warten. Jetzt schon wünsche ich uns Toi Toi Toi. Die Zeit ist knapp.

18. Juni, 2011

Die letzte Woche steht vor uns und folgendes steht fest: Das Spiel erfolgt von Improvisationen zu verschiedenen Momenten, die motivierten Ein- und Ausgänge. Seitens des Schauspielerischen haben wir kein konkretes Dilemma, sondern als Gesamtbild der Ausstattung fehlt noch ein klarer Charakter, der alle Partikeln zusammen zu einem wirklichen Spektakel organisch zusammenfließen lässt.

2. Zur Darstellung vom Akt

Die Voraussetzungen stehen fest: zehn Figuren, zehn Orte, zehn verschiedene Arten sich privat zu treffen. Was sie gemeinsam haben: eine sexuelle Beziehung. Also haben wir uns auch zehn verschiedene Weisen ausgedacht, den sexuellen Akt darzustellen – passend zu der Situation, passend zu den Figuren. Interessant zu bemerken ist, wie manche Figuren sich verstellen, jeweils wie natürlich es für andere ist, und welche Nuance der Geschlechtsverkehr in jeder Szene dem Stück verleiht.

1. Szene: Dirne – Soldat: Die Situation ist vorhersehbar, nur geschieht es nicht nach den Regeln, sondern nach langwierigen Versuchen: gegen die Schwerkraft kämpfend, am Ufer der Donau, mit höchst angelegter Aufmerksamkeit. Kurz und kostenlos. Denn der Soldat verschwindet auch, sobald er dem Rufe des Triebinstiktes sorgsam gefolgt war.
2. Szene: Soldat – Stubenmädchen: kein großer Unterschied, nur ist das Bewusstsein davon befreit, dass die Befriedigung etwas koste (natürlich ist die Rede vom Soldaten). Nach dem Feste geht's ins Neste: auf der dunklen Wiese, zweimal lässt sich's betonen, wird der Akt durchgeführt, das dritte Mal wird's wohl bei der „blonden mit dem schiefen G'sicht" sein. Stubenmädchen bleibt wartend.
3. Szene: Stubenmädchen – junger Herr: eine eher konfuse Situation schwebt in dieser Szene; es geht um eine zum Zeitvertreib angelegene sexuelle Sache, die eher unkompliziert endet.
4. Szene: junger Herr – junge Frau: stürmisch angelangt, stürmisch abgegangen. Der unerwünschte Moment der Impotenz des jungen Herren weckt einen Wirbel in der jungen Frau und endet in einem oralen Akt. Sie befriedigt ihn. Er wird befriedigt. Ein trostloses Aktiv – Passiv Risiko. Ob es sich wohl für beide gelohnt hat?
5. Szene: junge Frau – Ehegatte: nach der pädagogisch angelegten Moral des alternden Gatten, spielt diese so wenig wie möglich mit: ein braver Sexualakt im nicht existierenden Ehebett. Ein Kuss auf die Stirn für „das Kind" und... gute Nacht.
6. Ehegatte – süßes Mädchel: der Wein steigt dem Mädchen wohl zu Kopfe, das Blut steigt sogar dem Ehegatten zu Kopfe, und so kommt es zu dem erwünschten Akt doch nicht, eher zu einer Selbstbefriedigung, die dem Mann aus seiner perversen Perspektive sogar passt. *Une chambre séparée, deux vies séparées*. Und zwei verschiedene Wege ins Leben.
7. Szene: süßes Mädchel – Dichter: in dem poetisch-lyrischen Dämmerlicht, das den Dichter entflammt, entführt sie die Lektüre auf ein indisches Schloss, in dessen Band auch die süße Verkörperung der Dummheit mit

- darf. Hinter einem Vorhang geschieht der Akt; mystisch und poetisch, hoffen wir nicht metaphorisch.
8. Szene: Dichter – Schauspielerin: lächerlicherweise beginnt diese Szene mit der betenden Schauspielerin. Dauert aber nicht lange, und der Dichter hängt schon mit Küssen an ihrem Hals. Der sexuelle Akt kommt unerwartet. Liegend auf dem Sofa, tabulos – anscheinend.
 9. Szene: Schauspielerin – Graf: dem Anschein nach, sich eine gute Gesellschafterin gefunden zu haben, geraten beide in eine Beziehung, die choreographisch den Vollzug des Aktes andeutet.
 10. Szene: Graf – Dirne: Was bisher gezeigt worden war, ist in dieser Szene längst geschehen. Morgens: die Dirne will sich ausschlafen, der Graf sich den Rausch aus den Kopf wegerinnern. Nach langen Grübeleien geht der Graf weg und die Dirne kann sich in Ruhe ausruhen, bis der Nächste an der Reihe ist, und der Reigen somit ins Unendliche weitergeführt wird.

Dramatismul adolescenței în *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind

The Drama of Adolescence in Frank Wedekind's Play *Spring
Awakening*

FLAVIUS RETEA
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

The fragment from the diploma paper “The Drama of Adolescence in Frank Wedekind's Play *Spring Awakening*” follows the journey of an actor, from person to the character of Moritz Stiefel. The road proposed by this paper is travelled from two perspectives, that of an actor with the struggles of learning how to walk, finding the right path, choosing the best company, understanding the importance of the journey once completed. The second perspective is that of the theoretician trying to place the character in a universal time-line and hoping to find an explainable mechanism for all the theatrical processes that took place during the birth of the play.

Keywords:

Wedekind, *Spring Awakening*, fear, choice, action, childhood, dual-view journey

1. Moritz Stiefel – prototip al eroului modern

În dramaturgia universală există o serie de roluri care devin în breasla actoricească, pe parcursul carierei, adevărate puncte de reper, spre care majoritatea dintre noi țintim. Hamlet, Iago, Mefisto, Nina sau Caligula, iar fiecare artist își are propriul catalog de roluri despre care se spune că devii actor, doar odată ce ai trecut prin ele. Fie că este vorba de aura și legenda pe care aceste roluri le-au acumulat în timp, de cât de „oferțante” sunt ele sau de importanța pe care o au, nu doar în contextul piesei, ci și în literatura dramatică, aceste entități dau greutate, un soi de misticism breslei noastre și ne forțează să forăm mult mai adânc în interiorul nostru. Aceste roluri ajung să ne învețe, să ne judece, să ne formeze, să

ne schimbe, pentru că au acest caracter brutal față de actorul care decide să se ia la trântă cu ele.

În toamna anului 2011, am avut minunata ocazie să mă întâlnesc cu un astfel de personaj, într-un cadru și mai incredibil, în montarea piesei *Deșteptarea primăverii* de către regizorul Cristian Ban, la Teatrul Național din Timișoara, iar rolul era Moritz Stiefel. Am ales să scriu despre experiența mea din perioada repetițiilor și despre descifrarea acestei piese din mai multe motive, atât profesionale, cât și personale. În opinia mea, Moritz Stiefel se încadrează în această galerie de personaje, în primul rând prin complexitatea sa, prin sentimentele extreme care se dezvoltă și evoluează în el pe parcursul piesei, dar și prin însemnătatea acestui rol în cadrul piesei. Cu siguranță este extrem de importantă și semnificația personajului în literatură universală, dar acest aspect este irelevant din punctul de vedere al abordării unui rol, după cum atrage atenția și Peter Brook: „Atunci, când ne întâlnim în drumul nostru cu un personaj, trebuie să uităm tot ce știam despre el până atunci și să învățăm odată cu el cine este.”¹ Moritz marchează, în dramaturgie, nașterea unui nou tip de personaj, multidimensional, un tipar al personajelor din teatrul contemporan, natura sa contradictorie spărgând concepția de erou sau anti-erou, acțiunile sale fiind foarte greu de etichetat din punct de vedere moral.

Din punctul meu de vedere, Moritz este un personaj extrem de periculos, care îți întinde mai multe capcane pe parcursul lecturii: prima poate fi de natură extrem de aparentă, el nefiind nici un personaj slab, nici mai puțin inteligent decât restul copiilor. A doua capcană a rolului, este o greșeală des întâlnită pe scenă, tentația de a judeca acțiunile personajului și de a aduce propriile tale comentarii vizavi de alegerile pe care acesta le face.

„Reacționăm emotiv la ceea ce se întâmplă în jurul nostru și lipim etichete pe propriile reacții. Uneori ele sunt cele care ne înting la acțiune. Alteori rămân în noi și se înecă în cuvinte. Ne plecăm ca arborii în vânt, dar trebuie să avem rădăcini, că să nu fim doborâți.”² Cuvintele lui Eugenio Barba sunt aplicabile în construcția oricărui rol, dar parcă și mai mult în cazul acestui tip de personaj. Înțelegerea textului, a relațiilor și, desigur, a contextului mediului în care acest personaj trăiește, trebuie făcute cu minuțiozitate și foarte exact. Acțiunile și sentimentele extreme, pe care personajul le propune, se află pe o linie foarte subtilă între „adevăr” și patetism și necesită, din punctul meu de vedere, o căutare interioară sinceră. „Libertatea înseamnă să uităm de propria persoană, să mergem dincolo de noi înșine că să ajungem la celălalt, în siguranță, fără teamă.”³

¹ Peter Brook, *Spațiul gol*, tradus de Marian Popescu, Editura UNITEXT, București, 1997, p. 47.

² Eugenio Barba, *Teatru. Singurătate, mesteșug, revoltă*, traducere de Doina Condrea Derer, Editura Nemira, București, 2010, p. 243.

³ Idem, p. 187.

Acestea sunt datele „actoricești” pentru care am ales să vorbesc despre acest rol, dar poate mai importantă este conotația personală pentru alegerea acestui rol. Perioada de lucru la *Deșteptarea Primăverii* a însemnat pentru mine ruperea unei bariere, debutul în teatrul profesionist, deschiderea unor noi orizonturi, o experiență incredibilă, legarea unor prietenii minunate și primul rol despre care pot spune că l-am „construit” în adevăratul sens al cuvântului. Introducerea în acest nou nivel al meseriei a reprezentat o presiune și un mediu care m-au motivat ca nimic altceva până atunci și aceste lucruri au alcătuit în sine o „școală”. Am cunoscut cerințele necesare într-un teatru profesionist, abordarea și energia pe care trebuie să o aduci în fiecare moment al repetiției, nu prin observația regizorului, a profesorului sau a colegiilor, ci prin atmosfera înconjurătoare care te face conștient și te motivează continuu. Repetițiile au fost primele momente în care am realizat importanța auto-disciplinei în contextul în care nu mai există un profesor sau un îndrumător care să te susțină în fiecare secundă. Independența a fost înspăimântătoare la început, însă, din acest „botez al focului”, am ieșit mult mai puternic, mai conștient de meseria mea și, în primul rând, mai bun, atât ca actor, dar și ca om, prin umilința față de meserie, dobândită după acest proiect.

2. *Deșteptarea primăverii* – viziunea regizorală

Regizorul Cristian Ban este un produs al Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj, descoperit de Teatrul Național din Timișoara în 2008, prin montarea piesei *Coca Blues* de Ioan Peter Pit. Pentru acest proiect, *Deșteptarea primăverii*,⁴ regizorul a dorit să se apropie cât mai tare de adevărul și prospețimea atmosferei din piesă, așa că a preferat, în detrimentul experienței și tehnicii, să lucreze cu studenți, în speranța că ei vor putea aduce energia tinereții.

Lumea pe care Cristian Ban o propune este, încă de la prima vedere, o lume plină de culoare, asemenea unui magazin de bomboane dulci care ascund amărăciunea unei societăți gri. Spectacolul nu este poziționat exact temporal sau spațial, având ca atmosferă vibrația anilor 50-60 (o altă perioadă puternic conflictuală a societății moderne), într-un mic orașel arhaic. Această lipsă a coordonatelor exacte sugerează caracterul valabilității în orice timp și spațiu ale poveștii, a personajelor și a conflictului, iar scurtele accente suprarealiste îi dau caracteristicile unui univers fantastic, cu care însă putem rezona cu toții.

„*Deșteptarea primăverii* este eterna poveste a luptei dintre generațiile care au de-a face cu schimbările emoționale și fizice ale adolescenței, în contextul în care nu impulsurile naturale ale tinerilor sunt corupte, ci încercarea adulților de

⁴ Frank Wedekind, *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național din Timișoara, premiera în 23.09.2011;

a le controla prin impunerea de tabuuri sau prin introducerea sentimentului de vinovăție. Acești copii se confruntă cu trupurile lor, care se metamorfozează, cu instincte, cu dorințe pe care încă nu știu să le numească, cu o avalanșă de întrebări despre lume și despre locul lor în lume.”⁵

Un aspect foarte important pe care a trebuit să îl avem mereu în vedere, creând împreună acest spectacol, a fost să diferențiem foarte clar lumea noastră de lumea adulților. O *nota bene* constantă a fost dorința regizorului de a exprima confuzia lumii noastre, față de noi înșine și față de cei din jurul nostru. Copiii lui Cristian Ban, înainte de primele momente surprinse în piesă, nu aveau probleme de a comunica între ei, puteau să meargă să înoate în râul de lângă orașel, fără să privească fetele diferit, nu aveau vise erotice și așa mai departe. În lumea propusă de el, copiii sunt surprinși în momentul de maximă confuzie, iar, astfel, având lumea dată dintr-o dată peste cap, revolta lor este justificată.

2.1. Viziunea asupra textului

În ceea ce privește varianta de text, a fost aleasă varianta traducătorului Simion Dănilă, care a suferit, la rândul ei, niște modificări, în primul rând în ceea ce privește numărul personajelor. Așadar, în spectacolul montat la Teatrul Național din Timișoara, s-au regăsit următoarele personaje: Melchior, Wendla, Moritz, Ernst, Hänschen, Martha, Ilse, Doamna Bergman, Doamna Gabor, Domnul Gabor, Profesorul Sonnestich, Doctorul și Domnul cu Masca. Motivul pentru excluderea unor personaje a fost, în primul rând, de ordin tehnic, pentru a crește dinamismul acțiunii și, nu în ultimul rând, pentru a focusa mai bine acțiunea pe Moritz, Wendla și Melchior. Ernst și Hänschen au primit partituri de la personajele Otto, Georg și Robert, astfel gașca băieților a devenit mai restrânsă și, într-un fel, mai unită. O altă intervenție importantă față de text a fost transformarea scenei cimitirului din piesa originală, într-un monolog în care Moritz încearcă să împărtășească din experiență morții cu foștii săi colegi, dar acest mesaj nu poate transcende bariera dintre cele două lumi. Alegerea schimbării acestei scene a avut loc în timpul lucrului, regizorul lăsându-și libertatea de a gândi ultima scenă, după ce a ridicat tot spectacolul și a avut, încă de la început, ideea de a face un final în funcție de linia și vibrația piesei până în acel punct.

Domnul cu Masca devine îngrijitorul caruselului, caruselul a cărui mișcare de rotație reprezintă ciclul vieții și este, pe lângă un loc de joacă, locul în care toate evenimentele importante ale piesei au loc. Astfel, Domnul cu Masca devine un „administrator” al vieții, păstrându-și rolul demiurgic din scriitura originală.

⁵ Extras din comunicatul de presă al Teatrului Național Timișoara, 17. 09. 2011.



Foto: *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național Timișoara

2.2. Viziunea asupra spațiului scenic

Caruselul este punctul central al piesei, locul unde copiii își împart bucuriile și tristețile: locul unde dansează și se joacă, locul în care Wendla este violată de Melchior, locul sinuciderii lui Moritz, locul în care Ernst și Häschen își mărturisesc sentimentele și locul în care, după moarte, revine Moritz. El reprezintă puntea de trecere dintre copilărie și momentul maturizării și este elementul care, în ochii copiilor, suferă o mare schimbare de percepție. Scenografic, punctul central este, de asemenea, caruselul, în jurul căruia sunt construite bucăți din lumea personajelor: hambarul – locul de întâlnire al băieților, aparținându-i lui Melchior, fiind singurul loc în care copiii sunt feriți de intervenția adulților; sala de clasă – atribuită profesorului Sonnenstich, proiecția autorității profesorele; camera Wendlei. Aceste patru tablouri scenografice delimitează și focusează acțiunea, fiind fidele ideii de discontinuitate a acțiunii pe care o propune și Wedekind.

2.3. Viziunea asupra costumelor

Costumele păstrează conceptul unei lumi colorate, elevii fiind îmbrăcați în uniforme școlare bleu-marin și cravate vișinii, părinții poartă, de asemenea, haine viu colorate cu nuanțe roșii, roz și galbene, freze și accesorii alese cu grijă, toate ducând cu gândul la anii 50-60, cu o influență americană.

2.4. Alegerea fondului muzical

Muzica, de asemenea, se încadrează în această perioadă, regăsind în coloana sonoră o trupă emblematică a anilor 60, The Kinks. Sunt folosite genuri

experimentale de muzică pentru a marca momentele de tensiune sau momentele cu conotații suprarrealiste, prin prezența partiturilor unor trupe precum Explosions in the Sky și MakeSayCanThink.

2.5. Viziunea de ansamblu

Toate elementele orchestrate de regizorul Cristian Ban se îmbină pentru a crea această lume, în care copiii și părinții sunt conduși în alegerile lor de frică, fie că este vorba de frica necunoscutului sau de frica responsabilității. Este o lume care funcționează din punct de vedere teatral și care oferă spectatorului, prin „ambalajul” creat, un fals sentiment de siguranță și, totodată, prezintă constant perspectiva unui „final fericit”. Rolul acestui spectacol rămâne același, de a trage un semnal de alarmă asupra unei probleme încă nerezolvate, comunicarea dintre părinți și copii.

3. Drumul către personaj

3.1. Lectura la masă, discuții pe marginea personajului

Întâlnirea mea cu acest rol s-a produs într-un moment în care teama a apărut chiar înainte de a înfrunta acest personaj: presiunea lucrului pentru prima oară într-un teatru profesionist, dimensiunea rolului primit și, bineînțeles, lipsa experienței pe scenă și în lucru. Încă de la prima lectură am realizat densitatea pe care Moritz Stiefel o emană și riscurile pe care acest rol le prezintă; cu toate acestea nu am preconizat nici jumătate din ceea ce avea să urmeze. Singurul atu pe care îl dețineam în acel moment era împărțirea perioadei de repetiții în două: trei săptămâni de repetiții, urmate de două luni de pauză și încă șase săptămâni de repetiții, ceea ce însemna că pot să îmi împart construcția rolului în trei etape. Prima etapă constă în familiarizarea cu textul piesei, colegii de lucru, regizorul, viziunea regizorală și schițarea unor caracteristici esențiale ale personajului. Perioada de studiu a piesei, așa numită „lectură la masă” a fost relativ scurtă, comparativ cu alte proiecte la care am participat: aproximativ 3-4 zile. Dacă în alte ocazii în timpul „lecturii la masă” regizorul se concentra pe anumite scene, situații și chiar subtexte din anumite replici, în acest caz, Cristian Ban a vrut doar să se asigure că fiecare dintre noi a înțeles foarte bine povestea, preferând ca situațiile, intențiile și subtextele să reiasă din lucrul „pe concret”.

Consider că regizorul a speculat în acest caz foarte bine importanța și puterea poveștii lui Wedekind și că timpul investit în clarificarea firului roșu al piesei a fost de bun augur. Fiecare repetiție era urmată de lungi discuții, în care fiecare căuta repere ale personajului și ale lumii din care fac parte, iar poate cea mai

importată referință pe care am primit-o în acel stadiu de la regizorul Cristian Ban a fost filmul rusesc *Stilyagi*, în regia lui Valery Todorovsky, din anul 2008.

3.2. Conturarea personajului

Crearea unui personaj înseamnă pentru mine bucuria și motivul pentru care practic această meserie. Călătoria și echipajul înseamnă mult mai mult decât vehiculul și destinația. Este foarte greu să vorbesc despre un proces de creație fix în acel moment al carierei actricești și, după cum spun toți marii teoreticieni, nu există o rețetă clară. Din câte am acumulat până acum pot să concluzionez că stilul meu de lucru este bazat pe principiul încercării. Așa cum ne mărturisește și Andrei Șerban în biografia sa, cuvântul pe care îl folosesc maghiarii pentru repetiție este „proba”, având același înțeles ca în română, probă sau încercare.⁶ În acest sens încerc să „mă repet” cât mai puțin și să probez cât mai mult, încercând, de asemenea, să găsesc un echilibru între momentul în care pun întrebări și primesc răspunsuri, cu momentul în care încerc să aplic răspunsurile găsite. Nu consider că este bine să ai toate răspunsurile de la început, pentru că, în primul rând, nu poți, iar, în al doilea rând, teatrul este, mai presus de orice, un meșteșug practic. Lucrul îți va răspunde de la sine la anumite întrebări, fără a avea nevoie de asistența regizorului sau a colegilor, și, de asemenea, lucrul va naște noi întrebări la care poate nici un membru al „echipajului” nu s-a gândit.

În acest punct al construcției am decis să fixez cât se poate de puțin în ceea ce privește personajul și să mă concentrez pe lumea propusă de regizorul Cristian Ban, o lume care poartă această aparență pe care o conține și Moritz: o lume plină de culoare, și, totuși, gri. Devenea din ce în ce mai clar că una din cele mai importante sarcini trasate de regizor, atât pentru cum îi va fi construită estetic lumea, cât și pentru construcția tuturor personajelor, este dozarea informației pentru a crea tensiune și pentru a conduce spectatorul spre o concluzie neașteptată. Acest lucru însemna pentru mine, ca actor, încă o provocare. Imprevizibilitatea de care avea nevoie regizorul trebuia să între în armonie cu credibilitatea și adevărul pe care le emană aceste personaje. Moritz trebuia să trăiască și să funcționeze ca o persoană normală și să nu pară un copil psihotic, ale cărui acțiuni nu își regăsesc fundamentul în interiorul frământat al adolescentului. În timpul lucrului trebuia să țin mereu cont de una dintre cele mai importante și cunoscute legi ale lui Stanislavski: „Acțiunea interioară conduce acțiunea exterioară.”⁷ Încă un motiv pentru care trebuia să mă apropii foarte mult de universul lui Moritz, să-i descopăr

⁶ Vezi: Andrei Șerban: *O biografie*, Editura Polirom, București, 2008, p. 224.

⁷ K.S. Stanislavski: *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatura și Artă, București, 1951, p. 32.

și să dezvolt un trecut al personajului, foarte dens și autentic, pentru a ajunge la ceea ce Eugenio Barba numea „memoria personajului”. „Memoria este suflul care ne dirijează acțiunea. Memoria este cea care ne permite să pătrundem sub pielea epocii și să descoperim multele căi care ne întorc la origine.”⁸ Prin felul în care îmi construieam povestea interioară și subtextele, trebuia să construiesc pentru spectator niște piste false, dar, privite retrospectiv, să aibă sens și chiar să conducă la concluzia fiecărei scene. Poate cel mai semnificativ episod a fost cel din construcția monologului ce precede întâlnirea cu Ilse, în care, deși Moritz vorbește despre sinucidere cu multă convingere și argumente, indicația regizorală a fost: „Eu nu trebuie ca spectator să cred că tu urmează să te împuști.” A urmat o perioadă de luptă cu Moritz și cu mine însumi. Era o întrebare la care trebuia să răspund singur, și abia mult mai târziu, spre finalul repetițiilor, am găsit răspunsul și soluția la această imprevizibilitate a personajului. În acel moment, Moritz nu își dorea cu adevărat să moară, el nu este stereotipul sinucigașului, ba dimpotrivă, Moritz iubește viața, iubește frișca, iubește să danseze și să se dea cu caruselul, cu siguranță iubește și fetele, poate chiar „temele la latină”, dar nu se poate bucura de nimic dintre acestea până nu își găsește adevărul existențial. Atunci, de ce se sinucide? Răspunsul la această întrebare îl voi găsi mult mai târziu în timpul repetițiilor.

Printre primele caracteristici de natură exterioară pe care le-am dobândit în perioada de improvizație a fost vocea, care, treptat și inconștient, a pus stăpânire pe mine. Am început să simt o anumită vibrație în vocea lui Moritz, cauzată de această frământare și neliniște, neputând să vorbească răspicat și încrezător precum Melchior. Era clar, încă de la început, felul în care lumea se raportează la Moritz. Deși avea atât de multe de spus și de întrebat, el nu era lăsat să vorbească sau nu era luat în serios, nici de colegi, nici de părinți, acest lucru bulversându-l și mai tare. Simțeam că Moritz trebuie să aibă un anume ritm în care vorbește, ca și cum se așteaptă ca cineva să-l întrerupă în orice moment, și o nesiguranță a vocii. Această nesiguranță nu este datorată capacității sale intelectuale, paradoxal, aceasta se naște tocmai din natura de „burete” pe care Moritz o dezvoltă. Disperarea de a afla adevărul la întrebările pe care le pune îl programează să asimileze orice informație legată de tema existenței și a transformărilor prin care trece.

„Ce lucruri ciudate, parcă își bate cineva joc de noi. Iubiții mei părinți ar fi putut avea o sută de copii mai buni decât mine. Numai că iată-mă pe mine aici, nu știu cum am ajuns, și tot eu trebuie să răspund pentru faptul că nu i-am scutit de prezența mea. Ce, tu nu te-ai gândit, Melchior, cum am ajuns noi în toată vâltoarea asta ?”⁹

⁸ Eugenio Barba: *op. cit.*, p. 128.

⁹ Frank Wedekind: *Deșteptarea primăverii*, traducere de Simion Dănilă, Editura

Citind piesa, mi-am adus aminte de un citat care este perfect aplicabil lumii lui Wedekind și relațiilor dintre personaje: „Martirii intră în arenă ținându-se de mână, dar sunt răstigniți unul câte unul. Prin însăși natura sa, orice spirit întrupat este osândit să sufere și să se bucure în solitudine.”¹⁰ Moritz, Melchior sau Wendla par să răspundă pasiv la dramele celor din jur, interiorul lor este însă un vulcan care clocotește în permanență și care îi copleșește, devenind incapabili să își mai asume și problemele prietenilor lor. Acest lucru însemna, în construcția personajului, un element esențial. Monologul interior pe care trebuie să îl asum acestui personaj trebuie să fie cât mai concret cu putință și cu un flux continuu. Riscul devine, astfel, ca orice scenă în minim două personaje să se transforme într-o serie de monoloage, însă Moritz nu se blochează total față de ceea ce îi spune Melchior sau invers. Monologul interior devine, în această situație, o a treia voce în dialog, care șoptește, în permanență, în urechea personajelor și nu trebuie sub nici o formă să se interpună în relația a două personaje.

Cea mai importantă descoperire în construcția lui Moritz din această perioadă a fost momentul identificării fizice cu mine. Începeam să descopăr, pentru prima oară în viață, cum pot transforma tipologia mea într-un avantaj pentru autenticitatea personajului. Urmând, din nou, îndrumările Stanislavskiene „trupul trebuie să fie în perfectă armonie cu interiorul.”¹¹ O statură robustă îl poate face pe Moritz și mai neîndemânatic, poate fi un motiv în plus al batjocurii de care are parte și poate contribui la nesiguranța sa în relația cu fetele. Acest contrast dintre forța fizică și incapacitatea de a se impune dezvoltă, pe lângă situații comice, o veridicitate a personajului care tinde spre izolare. De asemenea, această realizare m-a ajutat să fac o asociere extrem de importantă între Moritz și un alt personaj esențial din literatură universală, Piggy, grăsuțul astmatic din romanul *Împăratul Muștelor* al lui William Golding. Romanul îmi dădea mai multe informații în ceea ce privește datele acestei tipologii de personaj, dar și despre relația cu Melchior și poziția lui Moritz în grup. Este foarte important de delimitat totuși diferențele dintre cele două personaje. Subiectul romanului dezvoltă dezbateri asupra naturii umane, a evoluției artificiale, a luptei interioare dintre bine și rău și omul ca sclav al instinctelor primare. Deși se poate presupune că și în cazul piesei *Deșteptarea primăverii* copiii acționează pe baza impulsurilor, drumul inițiat parcurs de Melchior și compania este unul ascendent, spre deosebire de personajele din *Împăratul Muștelor* (cu excepția lui Piggy). De asemenea, lupta pe care o au de dus acești copii diferă esențial, deși ambii scriitori fac, prin opera lor, comentarii

Aramis, București, 1977, p. 13.

¹⁰ Aldous Huxley: *Porțile percepției*, traducere de Mihai Moroiu, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 10.

¹¹ Cf. Konstantin S. Stanislavski, *op. cit.*

cu privire la societatea în care au viețuit: copiii lui Wedekind au de înfruntat o generație conservatoare, strictă, și o doctrină religioasă tradiționalistă, obtuză; copiii lui Golding, în schimb, se confruntă cu o situație extremă, în care trebuie să lupte cu propria lor persoană, trebuie să se adapteze contrar felului în care au fost formați (sau chiar datorită acestuia) de societatea în care au crescut.

„Am făcut tot ce ar face și un adult. Unde am greșit?”¹² – este o asociere extrem de importantă între Moritz și Piggy.

3.3. Relația cu celelalte personaje

Paralela Moritz – Piggy poate funcționa având în vedere tipologia personajului, funcția lor din cadrul piesei și relația față de celelalte personaje. Ambele personaje întruhidează persoana cea mai sensibilă din grup, sensibilitate de pe urma căreia se profită pe parcursul acțiunii. Această caracteristică a personalității lor are o natură duală: creează iluzia unei persoane slabe și neimportante, această iluzie ascunzând, de fapt, „focul interior” care arde pentru viață și adevăr. Sunt persoane ai căror receptori analitici au o nestăvilită poftă de a înțelege lumea și de a găsi un raționament logic pentru orice. Pentru că nu își pot impune punctul de vedere, au nevoie de această relație de complementaritate cu liderul grupului: Melchior în cazul lui Moritz și Ralph în cazul lui Piggy, care acționează ca o portavoce în cadrul grupului. Relația cu persoana „puternică” are rolul de liant între ei și ceilalți, creând conexiunea fără de care Moritz / Piggy ar fi complet izolați



Foto: Melchior și Moritz, *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național Timișoara

de colegii lor. Melchior reprezintă sprijinul în preajma căruia se simte ocrotit și căruia i se poate confesa cu cele mai arzătoare probleme. Imediat după ce îi

¹² William Golding: *Împăratul muștelor*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 150.

pune lui Melchior marea întrebare: „Le-ai simțit până acum?”, Moritz recunoaște, dovedind gradul de încredere pe care i-l oferea:

„Moritz: Eu nu aș fi îndrăznit să întreb pe cineva.

Melchior: Păi și tu ai întreat, m-ai întreat pe mine.

Moritz: Sigur că te-am întreat!”¹³

Mai mult decât atât, Moritz îl desemnează că fiind persoana însărcinată cu „marea explicație”: „Dacă vrei să-mi faci o favoare, atunci dă-mi instrucțiunile în scris. Scrie-mi tot ce știi tu... în caz că e absolut indispensabil, ai putea să-mi desenezi și câteva detalii pe margine.”¹⁴

Înțelegerea acestei relații atât de complexe este crucială pentru dezvoltarea rolului și pentru autenticitatea unui personaj care își canalizează întreaga speranță într-un singur om.

În decursul primelor improvizații am încercat să-l privesc pe Melchior (Ionuț Iova) ca pe un frate mai mare, care are parte de iubirea părinților, respectul celor din jur, lejeritatea în a-și expune punctul de vedere, curaj și o maturitate care presupune înțelegerea unor aspecte ce țin de viață adultă. De asemenea, voiam să privesc aceste lucruri nu cu invidie, ci ca pe o „rețetă a succesului”, privindu-l pe Melchior încercând, într-un fel, o acțiune mimetică față de el. Evident că Moritz nu va reuși niciodată să devină Melchior, să își poată însuși calități, să performeze acțiunile eroului său, dar încercările vor contribui la chinul lui de a se integra, aducând o nouă doză de umor și dramă personajului. Am încercat în prima parte să îmi imaginez cum ar arăta Moritz în „hainele” lui Melchior, împrumutând gesturi și încurajându-se în relațiile de socializare. După câteva zile, am realizat un lucru incredibil, că această „copiere de personalitate” funcționa doar în două situații: fie când mă aflam singur, fie doar în compania lui Melchior. Odată ce trebuia să înfrunt întregul grup, toate încercările de a fi curajos sau de a fi sociabil ajungeau să se întoarcă împotriva mea. Încrederea pe care mi-o oferea Melchior nu se regăsea și în atitudinea celorlalte personaje.

„Ernst: Pun pariu pe cinci mărci că tu o să rămâi lefter.

Hänschen: Ce n-aș fi dat să te văd cum apeși pe trăgaci.

Profesorul Knuppeldick: Ești cel mai slab dintre toți.

Profesorul Sonnenstich: Rătăcit, împotmolit, depravat, risipit și desfrânat.”¹⁵

Felul în care este descris Moritz de către personaje nu reflectă personalitatea sa, dar explică lipsa de încredere în propriile puteri, cu rezultatul că începe el însuși să creadă despre el ce îi spun alții. Din acest motiv el nu se simte în stare să se comporte „normal”, iar relația dintre comportamentul său și reacțiile grupului intră într-un cerc vicios, amplificându-se direct proporțional una față de cealaltă.

¹³ Frank Wedekind: *Deșteptarea primăverii*, ed. cit., p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 22

Replicile acestea aveau să devină fundamentale pentru construcția monologului interior al personajului, măcinând constant în mintea personajului adevărata lui identitate. În textul original, aflăm mai multe despre raportul dintre Moritz și restul candidaților la „repetenție” la finalul scenei înmormântării, unde, discutând despre problemele lor școlare, Wedekind (păstrând cheia ironică) ne dezvăluie abia după moartea elevului Stiefel că nici unul dintre elevi nu avea o situație școlară mai bună.

În concepția acestui spectacol, Martha reprezintă un alt personaj-cheie în relație cu Moritz. Încă din debutul spectacolului, în prima scenă a caruselului, aflăm că Martha este îndrăgostită de tânărul Stiefel. Acest interes al Marthei apare și în textul original, când, în dialogul său cu Wendla, vorbind despre Melchior, Martha replică: „Are o frunte frumoasă, dar prietenul lui are o privire mai aprinsă.”¹⁶ Am încercat să dezvolt această posibilă poveste de dragoste și din partea lui Moritz, doar că, pe lângă incapacitatea sa de a relaționa cu fete, am vrut ca bariera dintre cei doi să fie mult mai mare prin momente total inoportune în care Martha se decide să acționeze. Fie că Moritz e în pragul unui leșin din cauza efortului din timpul jocului pe carusel, fie că îl surprinde în momentul în care acesta vrea să își scoată pistolul, Martha este constant respinsă de el, fără să știe exact motivele acestei respingeri atât de brutale, considerându-se ea vinovată pentru ele. Singurul moment în care cei doi ajung pe aceeași lungime de undă este în scena dansului, unde ideea unui cuplu Moritz-Martha devine foarte palpabilă. Acest moment era necesar pentru a potența și crește tensiunea între cei doi, cât și pentru a trezi așteptări din partea publicului față de posibilitatea unui final fericit. Am ales să nu rămân, așa cum se întâmplă în textul original, inconștient de sentimentele pe care Martha i le poartă personajului meu, simțind că, în acest mod, amplifică și mai mult în ochii spectatorului drama prin care trece Moritz.

Doamna Gabor reprezintă, în universul descris de Cristian Ban, atât speranța, cât și un element al coșmarurilor lui Moritz. Fascinația pe care tânărul o dobândește pentru „ciorapii albaștri” ai mamei lui Melchior îl înspăimântă și se naște inconștient în visele sale. Doamna Gabor este tot ceea ce îl intimidează pe Moritz: este femeie, are un caracter și o carismă explozivă și face parte din „tabăra” adulților. Acest ultim aspect este însă eronat, lucru de care Moritz își va da seama și va fi și motivul pentru care îi va cere ajutorul și va deveni, într-un fel, singura speranță pentru el. Vedeam în mama lui Melchior modelul „părintelui” pe care Moritz l-ar fi dorit și singurul adult cu care puteam lega o relație. În desfășurarea spectacolului, Doamna Gabor compune răspunsul scrisorii primite de la Moritz abia după momentul în care el se sinucide, această lipsă de sincronizare contribuind la efectul dramatic constituit de moartea lui.

Hänschen și Ernst sunt un cuplu „siamez” care are ca singur lucru în comun cu

¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

Moritz prietenia lui Melchior. Ar fi foarte interesant de studiat relația lor (lucru valabil pentru toate personajele) înainte de perioada pubertății, însă, în acest moment al vieții lor, cei doi nu fac decât să-l descurajeze și să-l desconsidere pe Moritz în majoritatea timpului. Îl consideră pe Moritz cel laș, deși ei sunt cei care



Foto: Moritz, Ernst, Melchior, Hänschen, *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național Timișoara

dau dovadă de lașitate în momentele critice: în scena discuției Melchior-Moritz, ei își recunosc frica față de „impulsurile bărbătești” abia după ce Moritz deschide acest subiect; în scena în care Moritz intră în cancelarie, este lăsat singur de cei doi, ca, mai apoi, ambii să nege orice conexiune cu această întâmplare.

În ochii celor doi, Moritz este o persoană care are tot ce își poate dori, dar nu este în stare să se bucure și să își organizeze viața:

„Trebuie să-ți închipui viitorul ca pe un castron plin cu lapte, cu zahăr și cu scorțișoară. Unul îl varsă pe jos și plânge, celălalt amestecă totul până îl trec sudorile. De ce să nu iei caimacul?”¹⁷

3.4. Elemente finale de construcție

În acest punct al repetițiilor aveam deja destul de multe detalii despre cum va arăta Moritz Stiefel. Îmi erau clare relațiile dintre mine și celelalte personaje, situațiile cerute de regizor în majoritatea scenelor și, în primul rând, vibrația pe care o emană acest personaj. Două întrebări esențiale rămâneau încă fără răspuns: de ce se sinucide Moritz și ce se află în spatele monologului de final, după momentul sinuciderii. În cazul primei întrebări, răspunsul a venit, într-un fel, normal, în

¹⁷ *Ibidem*, p. 73.



Foto: Moritz, *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național Timișoara

timpul lucrului, printr-un efect pe care îl consideram necesar, în primul rând pentru mine. Am încercat să transpun și să marchez foarte clar „acel” moment din fiecare scenă în care Moritz realizează că eforturile sale sunt zadarnice și să le încarc progresiv.

În cadrul construcției spectacolului în cauză, treptat el eșuează în relația cu prietenii de vârstă sa (scena hambarului), este incapabil să se relaxeze și să socializeze în special cu fetele (scena petrecerii de la carusel), îi este imposibil să treacă de frământările sale, de timiditatea sa și nu se poate concentra pe problemele școlare, lăsându-se umilit de colegi și profesori (scena sălii de clasă) și, în final, nu este în stare să primească nici atunci când îi este oferit ceva (scena cu Ilse). Lucrând zilnic pe acest schelet, am înțeles că, în realitate, drama lui Moritz a devenit incapacitatea sa de „a avea”, iar această scenă cu Ilse reprezenta punctul în care, el, exact ca și mine, a realizat aceasta în timpul repetițiilor. Perspectiva sumbră a unei vieți în care nu te poți agăța de absolut nimic pare un abis care, oricât de puternic te-ai dovedi, te copleșește. Acest lucru este întărit de replica Domnului Mascat în finalul piesei: „La urma urmei fiecare s-a ales cu ceva – dumneata cu certitudinea liniștitoare de a nu avea nimic...”¹⁸ Scena cimitirului, transformată într-un monolog, îmi puna mari probleme, pentru că acum Moritz se întorcea după actul sinuciderii, și aduce concluzia acestui cumul de experiențe ale tinerilor. Indicația regizorală îmi interzicea tonul moralizator sau nuanța nostalgică și mi se cerea o anumită bucurie, fără a minimaliza cele întâmplate. Nu înțelegeam exact sentimentul cu care Moritz transmite acest mesaj prietenilor săi, și, într-un fel, întregii lumi. În ultimele zile de repetiție, mă aflăm într-o pauză în parcul de lângă teatru și, privind copiii care părea foarte săraci și neîngrijiți, jucând fotbal, m-am trezit că mă uităm la ei de ceva timp cu un soi de bucurie,

¹⁸ *Ibidem*, p. 82.

dar și cu îngrijorare față de starea lor. Și am regăsit acel moment când, stând pe carusel, mă uităm la Melchior, Martha, Ilse, Hänschen și Ernst jucându-se, iar eu îi privesc și nu pot interveni, nu mă pot alătura lor și, privind cu drag la lumea pe care am lăsat-o, aș vrea ca ei să nu treacă prin tot ce am trecut eu și să le pot împărtăși din înțelepciunea pe care eu am dobândit-o. Moritz nu îi îndeamnă la o „revenire” la copilărie, dar încearcă să îi protejeze de trăirile extreme, rugându-i să nu uite „jocul”.

Alt detaliu important al rolului este, paradoxal, bucuria de viață pe care Moritz o emană în anumite momente. Căzusem în timpul repetițiilor în capcana trăirilor intense și dramatice, până în momentul în care am auzit din partea regizorului: „Flavius, nu e un film de Hitchcock.” Și, cu atât mai mult, pentru a potența suferința lui Moritz, aveam nevoie de bucurie. Am descoperit treptat cât de mult îi plac lui Moritz prăjiturile și sandwich-urile făcute de mama lui Melchior și câtă plăcere îi face să guste din ele. De asemenea, am găsit în Moritz un dansator excepțional, care are mai multă viață la balurile școlii decât oricare alt elev. Moritz a devenit și un povestitor plin de carismă, acaparant, fascinat de lumea de basm și de poveștile fantastice în care își găsește evadarea. Pornind de la povestea „damei de inimă roșie” – povestea pe care bunica lui Moritz obișnuia să i-o povestească atunci când era neliniștit, care întruchipează o regină frumoasă, cucerită pentru a fi, apoi, salvată, Moritz face o paralelă între această poveste și dorința unei întâmplări asemănătoare în viața sa – i-am însușit personajului o amuletă sub formă cărții de damă-inimă roșie. Rolul acestei cărți este de a simboliza exact această lume de basm, în care pentru Moritz povestea are un final fericit. În momentele cele mai grele folosește această carte ca pe un totem la care se roagă sau care îi aduce aminte de existența acestei lumi de basm, în speranța că îl va face suficient de puternic.

În ceea ce privește costumul, Moritz este, la prima vedere, îmbrăcat cu aceeași uniformă de școală ca restul elevilor. Am simțit însă nevoia de o mică alterație, care să îl distingă de restul grupului. Urmărind această tipologie de personaj, am observat că majoritatea oamenilor care se încadrează în aceasta dobândesc o lipsă progresivă de interes față de propria înfățișare. Am concluzionat, așadar, că Moritz trebuie, încă de la început, să fie mai neîngrijit decât restul băieților – cu părul nearanjat, cămașa cu mânecile suflecate, cravata deschisă și bocancii murdari. Aspectul fizic avea să se deterioreze din ce în ce mai tare pe parcursul piesei, reflectând starea interioară din ce în ce mai precară a personajului.

4. Note finale

Înțelegând viața lui Wedekind și motivele genezei acestei lucrări, am găsit noi justificări pentru acțiunile personajelor și implicațiile pe care acestea le

reprezintă în contextul social, cultural și religios al acelei perioade. Alegerea acestui rol pentru scrierea lucrării de licență nu a făcut prin acest studiu decât să aducă personajul Moritz Stiefel mai aproape de mine, atât din punct de vedere profesional, cât și personal.

Precizez că descrierea perioadei de lucru efectivă la acest spectacol am încercat să o redau cât mai aproape de realitate, fără să distorsionez sau să încarc cu alte informații dobândite pe parcurs pentru această lucrare. Douăzeci și unu de luni și paisprezece reprezentații mai târziu, atât spectacolul *Deșteptarea primăverii*, cât și rolul interpretat, au crescut împreună, s-au îmbogățit și au devenit mai mature, direct proporțional cu evoluția noastră ca actori. Sper ca, peste ani, spectacolul să rămână în repertoriul Teatrului Național, iar eu să pot reveni peste această analiză și să adaug alte aspecte, impresii și percepții.



Foto: *Deșteptarea primăverii*, Teatrul Național Timișoara

2.

Atelier

Werkstatt

Workshop

Teatrul de amatori

Amateur Theatre

CLAUDIU DOGARU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Abstract:

Amateur theatre is distinct from professional theatre. The present study intends to bring a brief historical view on the appearance and development of the amateur theatre, and it describes the specific forms of manifestation and its aesthetics. Even the definition lacks clarity and research should take into account this form of performance, focusing especially on its social implication / importance. The identity of amateur theatre may be defined through the identity of the amateur interpret / player. Thus, the diffuse history of this kind of theatre distinguishes two important stages in its evolution – the development during the Middle Ages and its evolution since the beginning of the 17th century, being a kind of contrasting folio for the contemporary phenomenon that helps to understand its historical dynamics.

Keywords:

amateur theatre, forms of manifestation, professional theatre, identity, entertainment

„Amatorul lucrează de plăcere morală, și
ce produce îi face totdeauna plăcere.”

(I. L. Caragiale, *Autorul și Artistul*)

Teatrul de amatori cunoaște o răspândire în cele mai diverse forme (teatru preșcolar, teatru școlar, teatru studentesc, teatru de salon, teatru de amatori din diverse profesii, brigăzi artistice), în primul rând ca formă nedefinită și, astfel, complementară față de teatrul profesionist. În acest sens, este necesară o analiză amplă asupra formelor de manifestare, a conținutului și a termenului artistic de teatru de amatori.

Teatrul de amatori este o formă frecventă de interpretare artistică și practică a unor texte dramatice. Importanța sa în domeniul socialului se poate constata luând

în considerare date mai recente, provenite de la diverse manifestări culturale. Se poate constata că există un număr considerabil de trupe, însă existența acestora trebuie să fie înregistrată și mai ales centralizată. Realizarea unei forme centralizate ar sublinia importanța culturală a acestui fenomen teatral și mai ales, faptul că acesta nu poate fi neglijat de teatrologi și de cercetători, așa cum s-a întâmplat până în prezent.

Fenomenul teatrului de amatori nu a fost întâmplător evitat de cercetare, dat fiind caracterul difuz al evoluției sale. Teatrul de amatori poate fi considerat un antonim al teatrului profesionist, studiat cu asiduitate de-a lungul epocilor, cu toate schimbările sale. Ca formă complementară, teatrul de amatori a cunoscut, la rândul-i, o serie de transformări, dar se definește mereu prin comparație și în relație directă cu teatrul profesionist.

Hubert Habig își propune o serie de întrebări cu ajutorul cărora încearcă să definească teatrul profesionist:

„Ce realizează actorul? Cine este cel pe care-l interpretează? Actorul interpretează personajul, spectatorul îl privește. Deci doar joacă sau ia în serios jocul? Este în permanență conștient de situația de joc, sau aceasta se pierde pe parcursul derulării acțiunii? Altfel spus – Cum trebuie interpretat rolul pentru a-l convinge pe spectator de viabilitatea acestuia? Ce se ascunde în spatele termenului joc, joc vizibil și ce fel de procese sunt receptate/văzute de spectator?”¹

Aceste întrebări sunt valabile și pentru teatrul de amatori, mai ales dat fiind faptul că acesta este, de regulă, inclus într-un sistem social, în cadrul căruia este mai mult sau mai puțin dependent de spectator. În cazul teatrului școlar, spectatorii sunt elevi, cadre didactice, părinți, familie și prieteni. Aceștia deseori recunosc în rolurile jucate câte o trăsătură particulară a interpretului sau proiectează câte ceva din identitatea lor. Astfel, interferențele din cadrul teatrului de amatori între identitatea privată și identitatea rolului oferă un teren de cercetare mai aparte față de teatrul profesionist, reprezentând un model specific care ar trebui studiat cu atenție.

Începuturile teatrului de amatori

Revenind la identitatea teatrului de amatori, aceasta poate fi definită prin identitatea interpretului amator. Astfel, în istoria difuză a genului ar fi de menționat două etape importante – formarea acestuia în Evul Mediu și evoluția sa începând cu secolul al XVII-lea, ca folie de comparație cu fenomenul actual, cu scopul de a înțelege dinamica sa istorică. Începuturile teatrului se identifică în Grecia antică,

¹ Apud: Silvan Wagner: Hubert Habig, în: Silvan Wagner (editor): *Laientheater. Theorie und Praxis einer populären Kunstform*, transcript Verlag, Bielefeld, 2011, p.13, (trad. din limba germană de Eleonora Ringler-Pascu).

iar cele ale teatrului de amatori abia în Evul Mediu. În acest sens teza postulată de Ekkehard Jürgens: „Teatrul a început în Atena antică, fiind deopotrivă un teatru de stat și popular. Aproape toți interpreții erau simpli cetățeni, și anume meșteșugari, negustori și în unele cazuri țărani, fără o pregătire artistică profesionistă. Publicul era format din amatori și astfel amatorii evaluau punerile în scenă și decideau premiile. Pregătiți artistic erau doar poeții, regizorii și câțiva interpreți, doar o mână de oameni.”²

Termenul de *amator* este dedus de Jürgens din grecescul *laos* = poporul, iar astfel se subliniază faptul că teatrul era, realmente, o instituție a cetățenilor. De aceea nu putem să ne referim la un teatru al amatorilor, pentru că în Antichitate încă nu exista un fenomen complementar. Teatrul de amatori, sinonim cu teatrul, își pierde în acest sens granița demarcatoare. Se mai poate evidenția faptul că în Europa centrală nu există o legătură directă, continuă între teatrul contemporan și cel antic, deoarece în Evul Mediu teatrul se află într-o strânsă legătură cu liturgicul. La începuturi, jocul actoricesc era asigurat prin personal clerical și doar mult mai târziu, când reprezentațiile s-au mutat din incinta bisericilor pe scările sau piațetele din fața portalurilor, s-a apelat la actori amatori, apoi la actori autorizați pentru a susține jocul dramatic. Paralel cu aceștia existau trupele ambulante de actori din vechime, formate din histrioni, jongleri sau menestrelți, care își câștigau existența cu diferite repertorii comice; aceștia intră în categoria de teatru de amatori, neexistând încă o formă instituționalizată de teatru profesionist și nici actori de profesie. Apariția acestora va fi semnalizată abia în secolul al XV-lea sub denumirea de *joueurs de personnages*.³

Steinbach subliniază diferența între clerici și amatori, cei care au contribuit la formarea fenomenului teatral. În Evul Mediu se dezvoltă primele forme ale teatrului de amatori, în cadrul căruia amatorii sunt interpreți, aceștia punând bazele unui teatru complementar față de cel interpretat de clerici. Teatrul de amatori medieval se caracterizează prin trei forme de manifestare: teatrul religios, teatrul laic și reprezentațiile teatrale de la curțile nobililor. Toate cele trei forme de reprezentare, chiar dacă disparate, au în comun limbajul popular care le deosebește de teatrul în limba latină al clerului.

Evenimentele spectaculare din această epocă și-au găsit modul de structurare și existență pornind, în primul rând, de la necesitățile spirituale, adunând toate categoriile sociale și crescând odată cu dezvoltarea orașelor. Un important factor

² Ekkehard Jürgens, *Am Anfang war das Laienspiel. Bürgertheater im alten Griechenland*, în: Jürgens Belgrad, *TheaterSpiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters*, Schneider Verlag, Hohengehren, 1997, p.13, (trad. din limba germană de Eleonora Ringler-Pascu).

³ Vezi: Ion Zamfirescu, *Istoria teatrului*, vol. II, Editura pentru Literatura Universală, București, 1966, p. 116.

în ceea ce privește popularitatea teatrului în Evul Mediu este numărul redus al celor care au parte de o educație cultă, a scrisului și a cititului, obligând, astfel, la o înclinație către artele vizuale, accesibile maselor. Această tendință aduce cu sine o nouă schimbare în mentalitatea omului acestei epoci: dorința de a da o formă noțiunilor și ideilor abstracte, prin forme vizibile, palpabile pline de culoare și dinamism – „Când gândirea care i-a atribuit o existență independentă vrea să fie văzută, nu poate realiza acest lucru decât prin personificare.”⁴

Se consideră că la bazele teatrului medieval se află origini religioase, iar biserica a folosit actul dramatic drept cenzor moral, prezentând multe părți întunecate, având ca scop educarea și controlul. Cu toate acestea, la începutul Evului Mediu, teatrul era suspectat de către clerici ca fiind un eveniment profan ce trebuia înlăturat. Așadar, toate afinitățile pentru mitologie îl duceau într-o zonă de superstiție păgână și cult.

Teatrul din Evul Mediu a crescut și s-a dezvoltat însă sub aripa bisericii. Creștinii au împrumutat chiar elemente din actul teatral, multe tradiții și manifestări religioase având un caracter dramatic. „Nava bisericii, era clădirea de teatru. Slujba religioasă în sine era concepută ca o reprezentație dramatică. Ceremonialul liturgic – cu mișcările lui pătrunse de solemnitate, cu gesturi rituale, cu rostirile meloapeice, cu obiecte de cult și cu forme simbolice – apărea ca o punere în scenă.”⁵

În secolele XVI și XVII, teatrul laic se regăsește, în special, în școlile confesionale, care din punct de vedere istoric reprezintă un element intermediar între identitatea de amator din Evul Mediu și cel prezent. Pe de-o parte, există teatrul ambulant ca formă de existență artistică profesionistă, deoarece actorii își câștigau existența din reprezentațiile lor; pe de altă parte, teatrul din școlile confesionale este instituționalizat, în comparație cu teatrul ambulant, iar din punct de vedere al calității se situează la un nivel mai înalt decât teatrul profesional. Teatrul laic din secolul al XVII-lea apare complementar la teatrul clerical, orientat strict spre biserică, spre deosebire de un teatru orientat spre profit.

Breslele meșteșugărești încep să se organizeze sub forma unor asociații de artiști amatori, independente față de cler, cea mai celebră fiind „Confrerie de la Passion” (Asociația Patimilor), recunoscută prin decret regal, specializată în Misterul patimilor lui Hristos, iar în acest decret este consacrat oficial și termenul de „mister” pentru noile montări. Misterul a avut un impact semnificativ supra comunităților, atât din punct de vedere cultural, cât și social. Evenimentele erau anunțate cu luni de zile înainte, implicând uneori un întreg oraș pentru

⁴ Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Univers, București, 1970, p. 322.

⁵ Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 20.

pregătirea montării. Spectacolul putea să dureze zile întregi, perioadă în care orice altă activitate era oprită. Personalul tehnic putea ajunge la 500 de oameni, iar actorii, deși fără pregătire profesională, erau extrem de dedicați acestor producții. Misterele sunt cu adevărat spectaculoase pentru publicul neavansat din punct de vedere cultural și al educației – decoruri fabuloase și lucrute în detaliu, costume strălucitoare, regii ingenioase, scene turnante, iar „toate aveau ca scop impresionarea unui public naiv.”⁶ Cu toate că, în esență, misterul, pe lângă surprinderea evenimentelor biblice, încerca să reprezinte și un prilej de meditație asupra destinului omenesc, reușea rareori să se concentreze asupra subiectului, pierzându-se în detalii și în efectul spectacular. „Ești uimit de inferioritatea față de teatrul antic: pe când acesta ajunsese la o atât de mare adâncime filozofică și perfecțiune artistică, teatrul medieval dă impresia unei penibile gângăveri copilărești.”⁷ Pe lângă elementele religioase, încep să își facă loc și elemente cu caracter profan – scene din viața cotidiană, țărani, curtezane, valeți, călăi, nebuni, momente comice până la bufonerie, conturând un realism profan cu care biserica nu este de acord. Istoricul literar francez Lanson comentează acest fenomen de evoluție a teatrului: „Înainte de toate ce îi place este viața, viața sa: din aceste drame pline de miraculos, nimic nu-l impresionează atât de mult ca realul... Farsa, cu realismul ei trivial și cu bufoneria ei cinică, năpădește Misterele și drama creștină este înăbușită sub bogăția excesivă a scenelor populare.”⁸

Evul Mediu a fost dominat în esență de teatrul religios, dar care a inspirat, în principal, scriitorii anonimi și trupe amatoare de teatru să folosească această formă spectaculară ca instrument de critică și satiră, într-un context diferit față de ce considerăm acum ca fiind teatru modern, mult mai dezorganizat sub forma sărbătorilor, festivităților publice și ceremoniilor de curte. Această perioadă a însemnat un proces lent de tranziție spre Renaștere, care a reprezentat o bază solidă pentru strălucirea teatrului din secolele premergătoare. Engels spunea despre Evul Mediu: „Imaginile luminoase ale Antichității, readuse la viață de Renaștere, au făcut să dispară stafiile Evului Mediu.”⁹

Evul Mediu european devine, progresiv, un loc în care carnavalul ocupă o poziție crucială în comunitate, într-atât încât biserica trebuie să accepte regulile acestor manifestații. Farsa devine cea mai vie formă a comediei și cunoaște un succes răsunător în secolele XIII-XVI. Trupele amatoare își dezvoltă un repertoriu bogat, redând aspecte din viața comună a satului sau din familii de mici burghezi,

⁶ Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, Editura Litografia și Tipografia Învățământului, București, 1957, p. 109.

⁷ Idem, p. 108.

⁸ Idem, p. 109.

⁹ Octavian Gheorghiu, *op. cit.*, p. 111.

apelând de multe ori la vulgaritate și grotesc, dar care denunță mult mai puternic abuzurile și desfrâul, războaiele, corupția statului și a justiției. „Dure, directe, cu un pronunțat gust pentru licențiozitate și batjocură, farsele dezvăluie și naivitățile, dar și violențele omului medieval.”¹⁰

Din punct de vedere dramatic, numeroasele analize ale acestei perioade ne pot conduce la concluzia că această cultură medievală ar fi mai puțin importantă din punct de vedere estetic și de o valoare literară nesemnificativă, fiind redusă la un element de carnaval sau sărbătoare. Luând în considerare că această epocă istorică se întinde între Antichitatea târzie și Renaștere, aproximativ între secolele V și XV, toate evenimentele istorice care au avut consecințe importante asupra socialului și a evoluției culturale, literatura dramatică reflectă, cu siguranță, toate aceste schimbări. Instaurarea feudalismului, creșterea influenței bisericii și ruptura acesteia în cele două mari ramuri, formarea multor noi popoare și culturi europene, răscoalele, războaiele și cruciadele au reprezentat „o acțiune istorică uriașă cu reflexe și urmări în toate domeniile de afirmare ale vieții europene.”¹¹

În Italia secolului al XIII-lea și al XIV-lea sunt considerate o perioadă de pregătire, numită și pre-Renaștere, prin reprezentanții săi Dante Aligheri, Boccaccio și Petrarca. Cu toate că Italia a însemnat poate punctul cel mai fierbinte, din punct de vedere cultural și științific, mai ales prin domeniul artelor plastice cu nume ca Michelangelo, da Vinci, Rafael, teatrul italian al Renașterii nu se va ridica, cel puțin la început, la nivelul celorlalte țări-fanion pentru această perioadă. Neavând o tradiție teatrală puternică din perioada medievală, dramaturgii italieni împrumută „fără discernământ și fără măsură”¹² din dramele grecești antice. În comedie, principalele influențe sunt dramaturgii Plaut și Terențiu, iar în tragedie, modelul este Seneca. Influențele erau, în schimb, atât de puternice, încât unii dintre autori își intitulau piesele „imitații originale”, iar tonul de manieră antică devenea artificial, atunci când se abordau subiecte contemporane. Familia Medici a cultivat în Florența ideea de serbare populară, în care erau promovate diverse arte și noi descoperiri științifice. Ideea s-a răspândit, mai apoi, în toată Italia. În acest cadru își face loc și teatrul, un gen de teatru popular, care deși încă nu avea o clădire sau un spațiu stabil, se desfășura pe scene improvizate, construite cu foarte mulți bani și cu mult efort, însă care aveau, de obicei, o singură reprezentație. Pe scenă se prezentau, de regulă, momente mitologice, încărcate, de un stil baroc, ținând spre grandios, cu o extremă atenție asupra detaliilor. Trupele de actori, pe de altă parte, s-au dezvoltat diferit față de cele din Franța sau Anglia, unde încă din perioada medievală breslele meșteșugărești s-au asociat în companii de

¹⁰ Idem, p. 166.

¹¹ Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 5.

¹² Vezi: Ion Zamfirescu, *op. cit.*

teatru, care considerau o onoare producția unui spectacol de teatru, al cărui text era scris chiar de către cineva din pătura burgheză. În Italia, trupele de teatru erau nomade și „încropite“ mai mult la întâmplare, iar actorii nu aveau un statut social, trăind în sărăcie și jucând pe scene mobile în piețe sau la răscruci de drumuri, în fața unui public adunat în mod aleatoriu. Giovanni de Medici, ajuns pe scaunul pontifical sub numele de Leon al X-lea, a înființat la castelul Sant' Angelo o scenă de teatru, care, mai târziu, va deveni un teatru de sine stătător.

Spre finalul secolului al XVI-lea, o nouă formă de teatru începea să se dezvolte în Italia, purtând caracteristici specifice culturii italiene, numindu-se *commedia dell'arte*. Această denumire vine de la faptul că cei care jucau nu mai erau amatori, ci aveau o pregătire profesională de specialitate, iar teatrul reprezenta singura lor ocupație și singurul mijloc de existență. La originile acestei noi specii par să stea comediile latine, mime, pantomime și satire, comediile clasice ale lui Plaut și Terențiu, dar și farsele populare. Din punct de vedere teatral, Germania se dezvoltase în timpul Evului Mediu în paralel cu Franța, iar din punct de vedere al genului și al influențelor, era un teatru religios de tipul misterelor. Cel mai important dramaturg al Renașterii germane este Hans Sachs, care a trăit la Nürnberg între anii 1494-1576, inspirându-se din teatrul antic. Dramele sale abundau de polemici înverșunate la adresa bisericii catolice, el fiind, la rândul său, un partizan al lui Luther. Dragostea sa față de om, evidentă din scrierile sale, a influențat mult mai târziu oameni importanți din cultura germană precum Goethe sau Wagner, care i-a și dedicat un loc în opera sa *Maestrul cântăreți din Nürnberg*.

Secolul al XVII-lea se definește ca perioadă dominată de curentul clasicist, având, din nou, ca model capodoperele Antichității, însă, de această dată, scopul artistului a fost să își desăvârșească opera din punct de vedere estetic. Strălucirea și grandoarea operelor din acest segment istoric sunt datorate, în mare parte, influenței pe care Franța și-a exercitat-o asupra întregii Europe, țară care, în acest secol, a cunoscut o stabilitate economică și socială, fapt care i-a permis o puternică investiție în zona culturii. Astfel, teatrul acestor timpuri se poate împărți în două perioade importante: perioada de incubație a clasicismului și a doua jumătate a secolului, în care teatrul se supune normelor clasiciste. Racine pregătește terenul pentru instalarea clasicismului prin opera sa *Andromaca*, Corneille își scrisese deja marile tragedii, iar Molière avusese premierele cu *Mizanropul*, *Școala femeilor* și *Don Juan*. O schimbare majoră în evoluția teatrului este că, spre deosebire de Evul Mediu și Renaștere, teatrul dobândește stabilitate și începe să fie accesibil unui public din ce în ce mai larg. Regulile clasice erau, de fapt, o reacție și un remediu împotriva libertății cu totul haotice a teatrului medieval. Secolul al XVIII-lea, numit și Secolul Luminilor, aduce noi căutări pe plan cultural, politic și social. Această perioadă este marcată de revoluția clasei burgheze și

începuturile unui nou fenomen – capitalismul. Creșterea numărului de spectatori de teatru continuă până în punctul în care devine o „teatro-manie”, transformând teatrul într-o unealtă de mediatizare a ideilor și problemelor care dominau acest secol. Voltaire influențează întreaga cultură franceză și europeană prin scrierile sale, iar prin lucrarea sa *Disertație asupra tragediei* impune o serie de noi reguli de estetică teatrală. El îl condamnă pe Shakespeare pentru „barbarismul” personajelor sale, Voltaire fiind promotorul unei tragedii solemne, dar îi apreciază englezului aspirația spre libertate și realismul pe care le-a avut cu mult înainte de secolul al XVIII-lea. În ceea ce privește dramaturgia, Voltaire a lăsat o moștenire bogată: *Merope* (1743), *Fanatismul și Mahomed profetul* (1741). Aceste scrieri au un puternic curent progresist, condamnând fanatismul religios și aprinzând în conștiința maselor noi concepte.

Revenind la secolul al XVI-lea, odată cu apariția *commediei dell'arte*, teatrul se instituționalizează, apar creații literare dramatice, scenografia, clădirile sunt destinate exclusiv teatrului, iar actorii au ca principală activitate actoria, astfel instituindu-se supremația teatrului profesionist, cel de amatori intrând într-un con de umbră.

Importante pentru o comparație diacronică sunt diversele forme de manifestare a teatrului de amatori, luând în considerare pregătirea artistică și calitatea reprezentărilor, acestea fiind precare. Însă ar fi benefică studierea în profunzime a formelor de manifestare a teatrului de amatori de-a lungul timpului, pentru a evidenția importanța acestuia, în comparație cu teatrul de profesie care, de fapt, se desprinde din acest gen de joc actoricesc. Aceste două tipuri de prestație s-au scindat în două forme estetice teatrale distincte, chiar dacă mai există unele tangențe. Trebuie însă diferențiat termenul de teatru de amatori privit diacronic, mai ales că, în prezent, sunt valabile cu totul alte valențe decât la începuturile sale.

Teatrul de amatori actual

Teatrul de amatori actual, spre deosebire de cel profesionist, se caracterizează prin lipsa unei pregătiri artistice profesioniste, printr-o slabă instituționalizare și prin lipsa unei orientări economice clare. Actorul amator nu își câștigă existența din această profesie, nu este dependent instituțional, deoarece poate fi subordonat mai multor instituții: școală, universitate, biserică, etc. Teatrul de amatori este exercitat de persoane care sunt interesate să se afirme într-un joc dramatic din dragoste pentru teatru, pentru a socializa și pentru a-și petrece timpul liber prin această preocupare artistică, ca hobby. Deci, teatrul de amatori actual nu poate fi definit cu precizie, este un negativ al teatrului „normal”, profesionist, instituționalizat. În prezent, teatrul de amatori reprezintă un domeniu difuz, deoarece un atu important îl reprezintă libertatea, în comparație cu Evul Mediu și

perioada barocă. Această libertate, la rândul ei, reprezintă o problemă cu care se confruntă actorul amator contemporan, de fapt cu o situație paradoxală, deoarece, în principiu, nu deține un spațiu fix, costume, tehnica necesară. Astfel, libertatea se confruntă cu îngrădirea acesteia, însă ea poate fi corectată prin subordonarea unei instituții, de exemplu școală, universitate, biserică etc..., prin organizarea proprie, apropiată de forma de organizare a teatrului profesionist. Libertatea rămâne forma inițială de dispoziție a teatrului de amatori, dar nu poate constitui scopul acestuia. Fiecare formă de teatru de amatori trebuie să țină cont de diverse aspecte: pregătirea actorilor amatori, finanțarea spectacolelor, instituționalizarea ansamblurilor teatrale. Evident că orice trupă de teatru de amatori se poate decide să accepte lipsa de formare artistică a membrilor, să nu le impună o calificare, ceea ce poate fi în detrimentul calității artistice a reprezentațiilor. Desigur că se poate decide ca finanțarea spectacolelor să nu fie o grijă – ceea ce poate îngredi calitatea publicității, costumelor, decorurilor etc. De fapt, este necesară o integrare între libertatea absolută și profesionalizare.

„Fără îndoială că un actor amator stăpânește mai puțin meșteșugul actoricesc decât profesionistul, are o cultură de specialitate mai puțin amplă și dispune de o experiență scenică restrânsă; dar aceasta nu constituie slăbiciuni impardonabile, deoarece nu ele sunt [...] parametrii de exercitare a artei sale, și implicit, nu ele determină criteriile după care se cuvine să i-o apreciem. [...] Nu tehnică de creație dusă până la măiestrie dorim acum la un spectacol de amatori, ci acel suflu răscolitor, ardent și sincer, care te captivează uneori până la uitarea-de-sine.”¹³ Dacă își impune obiective clare și anumite limite, în mod consecvent, teatrul de amatori are șansa de a se impune pe o durată îndelungată din punct de vedere artistic față de un teatru de profit.

În prezent există numeroase trupe de amatori care se manifestă în diverse festivaluri naționale și internaționale, și, nu de puține ori, se pot remarca spectacole care prin calitatea lor tind către o execuție scenică foarte aproape de profesionism. Trebuie menționat faptul că majoritatea acestor trupe sunt antrenate și conduse de către actori sau regizori profesioniști, ceea ce nu poate fi decât benefic în promovarea unor texte și a întreg fenomenului teatral.

În ultimul timp s-au dezvoltat în școli gimnaziale numeroase trupe de teatru și, de aceea, consider că teatrul de amatori poate fi privit și ca o rampă de lansare către teatrul profesionist. Nu de puține ori, elevi care au practicat în școli această formă de artă, și-au descoperit veleități sub îndrumarea profesorilor și a părinților, au urmat școli de specialitate ajungând să transforme un hobby într-o profesie.

¹³ Mihai Dimiu, *Teatrul. Artă și civism*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 279.

3.

Interviuri

Interviews

Interviews

ANYA 17, Seeking for the Lost Identity

Anya 17, în căutarea identității pierdute

ANI-RAFAELA CARABENCIOV

and

ELEONORA RINGLER-PASCU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Continental premiere of the contemporary opera *Anya 17* – an opera in a single act, dedicated to the victims of human trafficking, composer Adam Gorb, libretto Ben Kaye, director of the production Caroline Clegg, conductor Mihaela-Silvia Roșca, the 17th of October 2013, “Banatul” Philharmonic from Timișoara – a cooperation of the Foundation Pro Prietenia from Arad, the Friendship Foundation UK – România with the Faculty of Music and Theatre of the West-University from Timișoara

The contemporary opera *Anya 17*, with a provoking theme, achieved a successful result due to the support of the dean, PhD Violeta Zonte, who understood the significance of this cultural and political act, a mixed production, accomplished by the students from the Faculty of Music and Theatre from Timișoara in partnership with the graduates from the Royal Northern College of Music from Manchester, the Romanian National Opera and the “Banatul” Philharmonic from Timișoara. A decisive role belongs to reverend Brian Gregory, the dynamic force in the remarkable fulfillment of this project in Romania, who succeeded in combining an important political act, represented by the International Symposium “Human Trafficking – a multidisciplinary approach” (14th-18th of October 2013), with a special cultural act, the premiere of the opera *Anya 17*. After the world premiere in Liverpool, on the 7th of March 2012, and then the performance from Manchester (Great Britain), the *Anya 17* production registered a great success also in Timișoara, even if the public had not been accustomed with contemporary opera. The success is due to the tackled subject, namely slavery and human trafficking in the 21st century, a powerful story written by the librettist Ben Kaye and also due to the very suggestive music of the British composer Adam Gorb, who succeeded in expressing in a special musical language, accessible to the public the intensive feelings of the dramatic personages.

The subject of the opera, in short, as we can find out in the programme of the production, presented from the point of view of the librettist Ben Kaye, is the following: “Deceived with promises of love and a new life in the West, Anya is trafficked into a hidden world of violence, manipulation and sexual slavery. With her life spinning out of control, and as those around her turn to drugs, alcohol and fantasy, she tries desperately to cling to reality and to the hope of ultimate redemption. With her world growing ever darker, it seems that even the resourceful Anya must finally lose hope. Could death be the only way out?”

The victims of human trafficking, who in reality lost their right to liberty, identity and especially their hope to escape from the world of aggression, become visible on stage, their silence being converted into voices, that tell the sad stories about the unseen world of contemporary slavery.

The interpretation of all the singers was very natural, the message of the opera self evident. In spite of the fact that the soloists sing in English, we are convinced that each person from the audience could intercept what happens on the stage, vibrating emotionally with the characters. Through the eyes of Anya, the main character of the opera, interpreted with great expressivity and a profound knowledge of the score by the English soprano Andrea Tweedale, the audience may feel the deep pain and suffering of all the victims. Anya preserves with a superhuman effort her inner light, that glimpse of hope for escaping from the desperate world of modern slavery. Finally, she even succeeds to become free, but what is the price? The loss of her identity. Being free and safe, she will remember with great effort her name – Anya – a moving but sad moment, yet filled with hope, that she could find herself in time.

A very good role was delivered by the soloist Monika Szirbik-Szlahotka, mezzosoprano, interpreting the role of Natalie with special ease; she is known by the people from Timișoara, who saw her performing in two other contemporary operas: *Labyrinth* by Liana Alexandra și *Revolution* by Adrian Iorgulescu. The soloist Emese Sînmărtinean, soprano (Mila), although being at her debut in an opera, integrated perfectly in the ensemble. Thomas David Hopkinson, an English bass singer, gives vocal and scenic authority to his character (Viktor); being a ruthless pander, he awakens among the audience the feeling of revolt because of his brutal attitude, as he isn't impressed by suffering, kills without any remorse mentally or even physically girls or young women, caught in the trap of human trafficking, anonymous slaves, without any identity, their feature being only a number, a simple number, like Anya, identified with number 17. The character created by Amy Webber, an English soprano (Elena), portrays with realism and conviction the blind girl, her blindness being her punishment for daring to try to escape from the world of darkness, where all the victims lose their past and everything that reminds of a certain identity. From the cast we also

mention Traian Mișcu (Uri/Gabriel), a tenor at the beginning of his career, Corina Hamat, mezzosoprano (Carole), and Mario Agache, tenor (Dimitri).

The complexity of the orchestral writing must be underlined, as the composer uses only a single instrument from each group: violine I, violine II, viola, cello, contrabass, piccolo flute, oboi, clarinet, bass clarinet, bassoon, contrabassoon, horn, trompet, trombone, percussion and piano, in a very colourful orchestration which managed to give plasticity to the tensions of the subject. The clarity and accessibility of the musical language contrast with the moments, when the composer alternates modulations specific for the music of Eastern countries with elements of Western music, like jazz, pop or rock, introducing them gradually, as the action of the opera progresses, suggesting thus in a very personal and original manner the human trafficking from East to the West - a contrast between the innocence of the music spiced with folklore elements, especially at the beginning of the opera, and the neoexpressionist accents given by dissonances, which should underline the nature of the characters.

Last but not least the difficult task of the conductor, here Mihaela-Silvia Roșca, must be taken into account, proving her talent and experience as the chief conductor of the Romanian National Opera from Timișoara.

The director of the production, Caroline Clegg, managed to make accessible to the public a sordid subject and created through the performance a platform for debating with one's own conscience by exploring thoughts and feelings. The minimalistic scenes of the opera translate into theatrical images the nucleus of the action; these scenes succeed on a waste stage - the metaphor of the waste souls of the victims. Only the suitcases, present as properties suggest shifting from one place to another, from one world to another. Impressing, moving moments through the grave tones of the music, underlined by the gestures of the dramatic persons, loaded emotionally to a maximum (the personal confessions of the victims Anya, Mila and Elena, friends in a world of despair) contrast with horrible scenes, only suggesting – through allusions – violence and brutality.

The message and the mission of this contemporary opera composed by Adam Gorb is to provoke strong emotions in order to awake the conscience of people, to make them sensible in front of the horrors that happen daily in the world around and to convince them to become solidary with all those envolved permanently in the fight against this calamity of the 21st century – the human trafficking in Europe and the whole world!

(Translation into English: Eleonora Ringler-Pascu)

Interview with Adam Gorb, Timișoara, 18th of October 2013,
by Ani-Rafaela Carabenciov

Rafaela Carabenciov: *Mister Adam Gorb, please introduce yourself to the public from Timișoara!*

Adam Gorb: My name is Adam Gorb, I work at the Royal Northern College of Music in Manchester as head of School of Composition. When I have time, in holidays and weekends, I compose - I've been composing ever since I was a child, but I now have to be very strict for writing. I've written a lot for various ensembles, orchestras, chamber music, and more recently more vocal music, including the opera *Anya 17*.

R.C.: *Referring to **Anya 17**, how did you come to the idea to find this item? Please, tell us more about this opera, something about the musical language!*

A.G.: The idea belongs to the librettist Ben Kaye; we had worked together on two other projects, both about contemporary political issues; we had spent a long time not knowing what the opera was to be going about; so we thought the best thing was to find some modern day problem which could involve some kind of a love story, and some terrible thing happening. Ben brought me to the attention the terrible problem of slavery and human trafficking, particularly from Eastern to Western Europe. We researched, Ben particularly, films and articles; in fact the actual subject, the story of *Anya 17* is taken from a Swedish film, called *Lilya 4ever* and also from another TV documentary, or TV film, called *Sex Traffic*. So we've just taken various issues and Ben made up a story around it. And we were very careful to try and make the location not too obvious, so it is very much from an Eastern country to a Western in Europe.

Referring to the musical language – it is quite a complex thing, because I wanted to write music that was particularly appropriate for the theatre. I like to think I am searching all the time for a personal musical language. I hope that what I've written is clear and accessible to people who come to the opera. I suppose, one could say, it is a sort of dissonant form of tonality, but with elements from certain aspects of Eastern European folk music, but at the same time also some more Western areas of a jazz, pop and rock music as well. So I wanted to contrast maybe the innocence of the more folk sound which we hear quite a bit near the

beginning of the opera, and then gradually, more and more Western elements of jazz, music-hall and pop come in, as the piece progresses. But I did not want just to write just pastiche, I wanted to do my own version of it.

*R.C.: About the premiere in Liverpool, and then in Manchester, what was the impact on the public to the opera **Anya 17** in England?*

A.G.: Well, I'm not sure if I am the right person to ask this, but there was some very nice comment and a very good review in the *Sunday Times* in England. A lot of people said how much they enjoyed it.

I feel it is very important in writing a music theatre piece that people should know clearly what happens on stage and where the words should be heard, they should be heard clearly. I believe I do not want people wondering "why are they singing this?" – I use speaking as well as singing and they should be very natural, that's the way they might say it. I think if the public is somehow not aware of the fact that these are singer, but they are the characters, that is an important thing.

R.C.: About the performance in Timișoara, how do you feel as a composer about the result?

A.G.: Well, I came in quite late and I've just been here for the last three days before the premiere and it was very interesting, because I know that the British musicians have a particular way of working – they sight read very well, do things very quickly. And here there had been probably more rehearsals, particularly with the orchestra. I could see the orchestra improving as it got the final performance. Because I think that the orchestra here maybe is not so used to play new music as they play a lot of 19th century opera, it was quite difficult, but they rose to the challenge. It was very exciting to hear them playing and interpreting the music the way they did.

R.C.: How was the collaboration with the Faculty of Music from Timișoara? What do you think about the project?

A.G.: It certainly helped to make it happen because we approached the Arts Council just to have collaboration between the UK and Romania. And the way it happened is because the Arts Chancellor was interested in one country working with another country. As I think of course for the cast and for the director it is a big challenge for them, because singers here will be trained in a very different way, possibly, and so maybe the singers have not sung much modern music before. I think it is great, a wonderful friendship thing and music is an international language. So it is a very great way of networking and people meeting people from other countries, so I think the more of these collaborations, the better.

R.C.: Talking about your compositions, what did you write up to now? Tell us in a few words about opera and other genres!

A.G.: Lots of things. I have not written an opera before, but I've written with Ben Kaye two large scale oratorios, or cantatas, both on contemporary subjects; one was about a political prisoner, John Mc Carthy, who was imprisoned for many, many years, and the other was a big oratorio with the Royal Marine Band about the wars in Afghanistan and Iraq. I've written a lot for wind ensemble, because those pieces got lots of international performances; I've also written much chamber music, piano music, some songs, a ballet quite a long time ago which was performed by a leading ballet company. I'll do what people ask me, as I am inspired when people say "You write for this. Can we have it by that time?"

R.C.: Is there anything that you prefer, some political or social items?

A.G.: In writing dramatic pieces I like to keep in the present day, to do something contemporary, something people can identify with. I think it is important that younger people go to the opera, go to concerts and if the subject is too old fashioned they would not be engaged. But if it is something that they see, they read in the newspapers or they see on television and hear about, I think it might be of more interest and certainly it works with the theatre – that's the way I like to do it.

R.C.: About personalities, are there any composers that you know from Romania?

A.G.: I do not really – in England we know about George Enescu, the famous Romanian composer. Of course, I am very fond of Eastern European music generally. There is the very sophisticated Romanian and Bulgarian folk music, with very complicated rhythms, that I find fascinating, and of course Bartók, born in Romania and Ligeti, both were very strongly influenced. The Greek composers, too. So we are very aware of the country and the influences from there, but I need to find out more about some more contemporary Romanian composers.

R.C.: What about your opinion on contemporary music in general?

A.G.: I think when I've been at university doing my first degree more than 40 years ago contemporary classical music was very much more narrow and we were all taught that we had to think very much like after Schönberg and Weber in a very sort of a constructivist technical way of writing, which was not the sort of music that most people liked. It was seen as a sort of most advanced music and surrealism seemed to be the way forward, but the fact is that it did not communicate to most people. So new music now it's probably almost gone too much the other way. I think there are a lot of composers now who try to write very easy, nice music that everybody would like. There is too much, really, and it is

too easy to have access to so much music now. A composer has to decide certain directions, certain areas that are important for them and also to make a deeper study of that, rather than try to know everything, because there is so much that you can do anything now in music and maybe that's a bit dangerous. We need to be more strict with ourselves, to make our own rules again.

R.C.: What are your projects for the future?

A.G.: I would love to write a new opera, but there is nothing yet. Certainly *Anya 17* is being performed in Germany, next month, in repertoire, it is a full stage production in the theatre in Meiningen, and then there is another production in San Francisco next June as part of an USA contemporary opera festival; we hope that it will get then more after that.

As for new pieces I am writing a piece for a professional chamber orchestra in the North of England – the Northern Chamber Orchestra, then I am writing a piano piece for a fantastic English pianist, and I am doing a wing ensemble piece for an American ensemble for late 2014 and a saxophone quartet for an international saxophone festival for 2015.

That will keep me busy for the next year or year and a half, I think.

R.C.: I wish you good luck and a lot of energy.

A.G.: Thank you.

(Translation into English: Eleonora Ringler-Pascu)

Interview with Caroline Clegg, Timișoara, 18th of October
2013, by Eleonora Ringler-Pascu

Eleonora Ringler-Pascu: *Caroline Clegg, first of all welcome to Romania!*

Caroline Clegg: Thank you very much. It is great to be here!

E.R-P.: *What can you tell us about the story of the project **Anya 17**? How did it happen that you became the director of this contemporary opera?*

C.C.: I was asked because I was teaching at the Royal Northern College of Music and also because the last six years I have been working through theatre with my own company to campaign against slavery – modern slavery, so I have done lots of research and made the play *Slave - A Question of Freedom* with my own company, “Feelgood” Theatre Productions. So then I wanted to direct this opera because of the subject matter, as I am passionate that we can make a difference through theatre and opera, so it was my pleasure to direct this.

E.R-P.: *What do you feel about this subject, as we know that today is a special day in Great Britain and also in Europe?*

C.C.: The Anti Slavery Day was inaugurated three years ago in Great Britain by Sir Anthony Steen, who had been working for 20 years to get this on the statue books in Great Britain and it was very interesting because the first day, this is on the 18th of October every year, and exactly on the 18th of October in 2010 I made my first rehearsal for *Slave - A Question of Freedom*. So for me this day is very important to raise awareness internationally around the world, because this is a very, very big problem. There are more people, there are ten times more people enslaved in the world now than in Victorian times. So this is a big problem that we all have to tackle. Even if everyone of us did one small thing, even if only telling your friend that this is happening, trafficking and slavery is happening, we will slowly, slowly make a difference.

E.R-P.: *Can you tell us something special about the story of **Anya**, what moved you especially with reference to the opera **Anya 17**?*

C.C.: I think because *Anya 17* is a combination of true stories from many girls who have been in this situation. I also went to meet girls who were in a safe house in Sheffield called “City Hearts”, and the lady was at the performance last night.

It is very important to identify with one person, so that the audience then has a feeling, has an emotional connection to the character. And the drama then takes you. Through Anya's eyes we felt her pain, so it is a combination of all the stories. For me it is very special that it is told like this and it's not too complicated, because trafficking is very simple. It's wrong, but it's a very simple process and to be groomed in order to be trafficked can be as quick as six weeks. I have done research on this in Britain for another play of how very quickly a man can fall in love with a girl and the girl believes this man. It can also happen the other way – a girl can persuade a young boy or a young man to fall in love with them, so it's not just women, but predominantly women. So *Anya 17* is all these stories together.

E.R-P.: *What is your opinion about the performance here in Timișoara? How do you feel about it?*

C.C.: I feel very elated that we made this performance and the collaboration with the music department from the West University, the Philharmonic and the National Opera from Timișoara, and Mrs. Roșca who conducted – it was a wonderful team effort bringing together the Great Britain team and Pro Prietenia, the charity in Arad, and the Friendship Foundation from Yorkshire. Everybody made this happen because I think we are all passionate about it. The performance was brilliant, the singers were fantastic, the orchestra, some players from the opera house and some of the students from the music department – all made it happen on this one special night. This was the European premiere and I am very proud to say that it happened here, in Timișoara, with very special people. I feel honoured to have been part of it.

E.R-P.: *You mentioned Pro Prietenia from Arad, and we know that the premiere of Anya 17 is connected with a symposium. Can you tell us something about it?*

C.C.: Yes, it is the fifth symposium happening in Arad, and this is NGOs, governmental organizations and charities coming together to discuss how we can make changes for trafficking – against trafficking and also corruption, because the two go hand in hand. It is people from around the world come together for five days to talk about these issues and to make changes at political level with the police and the government, to try and inform and learn from each other and take these ideas back to their own countries. Nigeria, Great Britain, Switzerland, South Africa, from many countries around the world they came to Arad to make this and the delegates came last night to the performance. It is a very important thing happening here, in Romania, because it is a big problem in Romania too.

E.R-P.: *You told us that three girls, who were trafficked and brought back to Romania, were present at the event – the symposium and at the premiere in Timișoara. What did you feel meeting them here?*

C.C.: These were three girls who had been trafficked from Europe to Great Britain - one for begging on the streets, she was a girl who was deaf and had been used forced to beg, and two for sex traffick. “City Hearts”, the charity had helped and reverend Brian Gregory, who instigated this whole trip, so it is thanks to him there we are here; his charity is called the Friednship Foundation in Great Britain. They talked with the Human Trafficking Foundation in London and Pro Prietenia and together they helped to bring the girls back to Romania. They are in a safe house now in this area and they soon will be united with their families. For me to hug these girls, to hold them and to say “It’s OK now!”, and we gave them our flowers - this is the reason why we did it. I have these girls’ face in my mind now and that will drive me on to do more because this is why we are doing it – it’s for them. I am so pleased that they could be here and now their lives have changed again; so they are happy and they are not in slavery any more. For me I thank God - this is my only reward that they were here and had been rescued.

E.R-P: *Did you have any projects of this kind up to now?*

C.C.: Yes, this is my third project in England about slavery and trafficking and I am sure that there will be others. I have other projects about other things as well, but I think it is important that in the arts we can tell stories. I am not a doctor or a lawyer or the police, but I am a storyteller and if I can make these good stories to raise awareness – that is my small contribution.

E.R-P: *Can you tell us a few words about the work in your theatre company from Manchester and also about your projects that you had around the world?*

C.C.: I like to do theatre that is slightly different, theatre that would not be working inside a building. So for example I worked in Zimbabwe where we made *Romeo and Juliet*, using acapela singing, and drumming, and the cultural languages of the two tribes in Zimbabwe; we made this in a township there and then brought it to England. So I like mixing the different art forms - music, dance, singing. A lot of my work is physical theatre. I also work in directing opera – I worked with Welsh National Opera, English National Opera, Opera North. So my work is a mixture of theatres. I also love music-hall. I just directed *Kiss Me Kate* and many, many years ago I was in music-halls in London. I am passionate – I always try something different. My first show with Feelgood Theatre Productions was a music-hall set in the Second World War and for the start of the show it was in an aircraft hangar – I flew in an airplane, an old airplane, and the characters got off the airplane and then we went into the hangar and had the music-hall go. So I try to make things quite differently – plays performed in parks, where the audience moves around or in other spaces. I once made a *Dracula*, also in England. I do not just focus only on slavery, otherwise I would go crazy. There is a mixture in to my work as well and that is why I prefer to combine different art forms.

E.R-P.: *Do you think that other projects will follow with the Faculty of Music from Timișoara?*

C.C.: Absolutely, yes. We've been already sitting down last night and talking. This is just the first step of our work together.

E.R-P.: *Thank you. Wish you to fulfil many other projects.*

C.C.: I hope, thank you.

4.

Critică de teatru

Theaterkritik

Theatrical review

**Eröffnung des „steirischen herbst“-Festivals 2014 mit einer
Performance-Party: Needcompany *All Tomorrow's Parties*
Opening of the Festival „steirische herbst“ 2014 with the
Performance-Party: Needcompany *All Tomorrow's Parties***

ELEONORA RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Das legendäre belgische Künstlerkollektiv Needcompany unter der Leitung von Jan Lauwers und Grace Ellen Barkey provoziert bei der Eröffnung des „steirischen herbst“-Festivals mit dem Experiment *All Tomorrow's Parties*, uraufgeführt am 26. September 2014. „Ein Volk, das sich selbst in einer Party verliert, hört auf zu existieren. Doch gleichzeitig gilt es auch zu feiern, was uns noch verbindet, was wir Menschen teilen und was wir noch nicht verloren haben“¹ – eine dezidierte Aussage der Needcompany, die ihre Produktion dem Festival-Motto „I prefer not to... share!“ entsprechend gestaltet und auf die Stadt Graz zugeschnitten hat. Die zweiteilige Performance ist ein Spiel der Grenzüberschreitung auf der künstlerischen Ebene und umfasst Schauspiel, Figurentheater, Tanzmomente, *live* Musik, Videoprojektionen, Lichtspiele, Denk-Spiele, Bühnenbildkunst. In einem..vierstündigem zelebrierten Happening prallen Welten aufeinander, die den Eventcharakter und die Partystimmung untermalen, Kunst und Unterhaltung in einer Produktion vereinen.

Eine riesige Plattform, in der Mitte der „Helmut List“ Halle aufgestellt, bildet die Spielfläche, um die sich die Zuschauer bewegen, denn es gibt keine Sitzplätze. Kunst in Bewegung genießen, aus verschiedenen Perspektiven das Gesehene und Erlebte wahrzunehmen, ist die programmatische Ausgangsposition der Produzenten. Die zentral aufgestellte Plattform gehört zur Strategie des Zuschauens – wegen ihren großen Ausmaßen muss sich der Zuschauer entscheiden, was er sehen möchte, weil er nur einen Teil von dem, was sich auf der Spielfläche abspielt, mitbekommt. Somit besteht eine gewisse Freiheit in der Wahl des Kunstgenusses, wobei sich unzählige Möglichkeiten eröffnen.

¹ Needcompany, in: steirischer herbst. 26.09. - 19.10.2014, Programmheft, Graz, 2014, S. 5.

Ganz am Anfang begibt sich eine Gruppe Sportler in dem Rhythmus von Trommeln auf die Spielfläche und kündigt die Performance an. Ihr Aufruf ist mit ihnen die Kunstveranstaltung zu teilen – „Share beauty!“ und zugleich die Partystimmung zu akzeptieren, denn die Idee der Party ist das Zusammenkommen. Überraschung herrscht, als die Theatertheorien von Peter Brook unter die Lupe genommen werden und seine Auffassung über den leeren Raum dekonstruiert wird, alles nur um den Begriff Raum und Anwesenheit zu definieren. Der Moderator des Partyevents fordert die Zuschauer auf sämtliche Experimente durchzuspielen – die Augen zu schließen, um danach den Spielraum, die Protagonisten und die Präsenz der Energien mit ganz anderen Gefühlen wahrzunehmen, die Bewegung der Gedanken nachzuempfinden. Ziel und Aufgabe der Kunst ist Schönheit und Wahrheit in Frage zu stellen; Kunst stellt Fragen bzw. erfindet Fragen, meint Jan Lauwers, der vom Zuschauer erwartet, dass er sich entscheidet etwas zu sehen, das ihm unbekannt ist, bzw. das Sehen erlernt, um autonome Bilder und ihre Entwicklung richtig wahrzunehmen.

Eine karnevaleske Atmosphäre füllt den Raum, denn Protagonisten erscheinen in phantasievollen, schillernden, manchmal grotesk anmutenden Kostümen, wobei während ihrer Performance verschiedene Begriffe zur Diskussion gestellt werden – Schönheit, Wahrheit, Kunst, Theater, Freiheit, Politik, Natur, Liebe, Kommunikation, Leben, Chaos, Zeit, begleitet von sinnigen und zugleich Nonsens-Texten. In einem Babylon von Sprachen werden Texte auf den Projektionsflächen projiziert, mit dem Versuch Kommunikation zu vermitteln. Das WIR, bestehend aus Performern und Publikum, soll sich als Mikrokosmos im Makrokosmos empfinden, Gedanken wahrnehmen – gute und schlechte, die ihrerseits die Bühne erobern. Momente der Stille alternieren mit lauter Musik und frenetischen Tänzen. Beeindruckend und zugleich rätselhaft ist das monsterartige Zelt, das über die Protagonisten gestülpt, diese zu verschlingen scheint. Sämtliche performative Szenen, die sich vor den Augen der Zuschauer abspielen, konzentrieren sich auf Bewegung, die in einer chaotischen Ansammlung von Protagonisten endet. Live-Bilder auf den riesigen „Videowalls“ untermalen das gesamte Treiben auf der Bühne mit wirkungsvollen, manchmal schockierenden Bildern, die eine Reihe von Assoziationsketten generieren. Der Clown, eine zentrale Figur, als Metapher der Kunst gedacht, vervollständigt mit witzigen, sinnigen und sogar kritischen Bemerkungen das gesamte Bühnengeschehen, das Rituale darstellt, im Format eines Paradoxon, situiert zwischen Spielen und Performance.

Der Titel der Performance, *All Tomorrow's Parties*, inspiriert aus Lou Reeds' Song, rundet die gesamte künstlerische Veranstaltung ab, die im zweiten Teil sämtliche Verse daraus zitiert – „And what costume shall the poor girl wear / To all tomorrow's parties... She'll turn once more to Sunday's clown / And cry behind the door.“. Eine Story entsteht daraus, bebildert mit den Gestalten,

die sich auf der Bühne bewegen und zugleich als *live*-Videoprojektionen, den ganzen Raum erobern. Eine Bilderfolge mit tiefen Bedeutungen, eine ruhige Atmosphäre, melancholische Musik und lyrische Texte dominieren diesen Teil des Kunstevents, begleitet von der *live* musikalischen Darbietung des niederländischen Komponisten Rombout Willems.

Viel Bewegung und Musik, viele Bilder, viele Stories – eine bunte Welt bestehend aus Puzzleteilen, die sich je nach Wahrnehmung, Phantasie und Lust zu einem Ganzen zusammenstellen lassen, das ist die Einladung der Needcompany, die eine offene Theaterparty mit einer eigenen Theatersprache entwickelt. Dazu Jan Lauwers' Statement: „When you do an opening night for a fantastic festival like this one, what does it mean? What is the statement? In our work we always talk in a way about a human approach, about the love and the lust for life, the love for people, and we try to provoke some kind of freedom. Our aim for the audience is – try to open your minds.”²



Needcompany, *All Tomorrow's Parties*, steirischer herbst 2014 Foto: Wonger Silveri

² Jan Lauwers, *Open your minds. Grace Ellen Barkey and Jan Lauwers talk with Veronica Kaup-Hasler and Claus Philipp about the art of sharing on stage, changing common rituals and the politics of art*, in: herbst. Theorie zur Praxis, Magazin zum steirischen herbst, Graz, 2014, S.19. „Wenn man eine Eröffnungsfeier für so ein fantastisches Festival vorbereitet, was soll dies bedeuten? Welches ist die Aussage? In unserer Arbeit sprechen wir stets über menschliche Vorgehensweisen, Liebe, Lebenslust, Menschenliebe und wir versuchen eine Art Freiheit zu provozieren. Unser Bestreben für das Publikum – versucht euren Geist zu öffnen.” (Übers. E.R-P)

Autorii/Autoren/Authors

Claudiu DOGARU, Drd.

Studii: Artele spectacolului – Actorie, Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest din Timișoara (2006). Actor, cadru didactic asociat la Facultatea de Muzică, Departament: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Aria de cercetare: arta actorului de teatru, teatrul de amatori.

E-mail: claudiudogaru@gmail.com

Studium: Darstellende Kunst – Schauspiel – Musikhochschule, West-Universität Temeswar (2006). Schauspieler, Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Doktorand an der Theaterhochschule der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Mitarbeit am Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Forschungsschwerpunkt: Darstellende Kunst, Amateurtheater.

E-mail: claudiudogaru@gmail.com

Studies: Performing Arts – Acting, Faculty of Music, West-University of Timișoara (2006). Actor, associated teacher at the Faculty of Music, Department: Music – Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timișoara. PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureș. Teaching Assistant Collaborator of National Theatre „Mihai Eminescu” in Timișoara. Research area: performing arts, amateur theatre.

E-mail: claudiudogaru@gmail.com

Elisabeth GROSEGGER, Dr. phil.

Studii: Teatrologie și Romanistică la Universitatea din Viena. Lector la University of Miami, SUA, 1978–1981. Din 1982 colaborator la Academia Austriacă de Științe: Institutul pentru Cercetare Publică; Comisia de Istoria Teatrului; din 1999 Comisia de Studii Culturale și Istoria Teatrului și din 2009 director adjunct al Institutului de Studii Culturale și Istoria Teatrului (IKT). Publicații (selecție): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981), *Das Burgtheater und sein Publikum. Pächter und Publikum 1792-1817* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1987), *Der Kaiser-Huldigungsfestzug. Wien 1908* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,

Wien, 1992) und *Mythos Prinz Eugen. Gedächtnis und Inszenierung* (Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2014). Aria de cercetare: istoria teatrului și culturii festive din Viena (secolul al 18-lea și 20), „avangarda”, „Burgtheater“ și publicul, Prințul Eugen de Savoia pe scenă

E-mail: elisabeth.grossegger@oeaw.ac.at

Studium: Theaterwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien, 1978-1981 Lehr- und Vortragstätigkeit an der University of Miami, USA. Seit 1982 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Institut für Publikumsforschung, Kommission für Theatergeschichte, seit 1999 der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, seit 2009 Stellvertreterin des Direktors des IKT – Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte. Veröffentlichungen (Auswahl): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981), *Das Burgtheater und sein Publikum. Pächter und Publikum 1792-1817* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1987), *Der Kaiser-Huldigungsfestzug. Wien 1908* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992) und *Mythos Prinz Eugen. Gedächtnis und Inszenierung* (Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2014). Forschungsschwerpunkte: Wiener Theatergeschichte und Festkultur des 18. bis 20. Jahrhunderts, Theateravantgarde, Burgtheater und Publikum, Prinz Eugen auf der Bühne.

E-mail: elisabeth.grossegger@oeaw.ac.at

Studies: Drama and Romance Philology at Vienna University. Lecturer at the University of Miami, USA, 1978–1981. Since 1982 collaborator at the Austrian Academy of Sciences, Institute of Audience Research; Commission of History of Theatre; since 1999 at the Commission of Culture Studies and History of Theatre and since 2009 also deputy of the Institute of Culture Studies and Theatre History (IKT). Publications (selection): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981), *Das Burgtheater und sein Publikum. Pächter und Publikum 1792-1817* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1987), *Der Kaiser-Huldigungsfestzug. Wien 1908* (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992) und *Mythos Prinz Eugen. Gedächtnis und Inszenierung* (Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2014). Research area: history of theatre of Vienna and festivity culture (18th to 20th century), „avantgarde”, „Burgtheater“ and its audience, Prince Eugene on stage.

E-mail: elisabeth.grossegger@oeaw.ac.at

Carola HEINRICH, Mag., Drd.

Studii: Romanistică, Italianistică și Științele Comunicării la Universitatea LMU din München și Universitatea din Havana. Din 2011 studii doctorale la Universitatea din Viena cu proiectul *Translationen ‚der Russin/des Russen‘*; din 2012 la Institutul pentru Științe Culturale și Istoria Teatrului (IKT) din cadrul Academiei Austriece de Știință. Publicații: „Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine

cubano”, în: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‚postsowjetische‘ Drama in Rumänien”, în: Christoph Leitgeb/András Balogh (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsenz 2014; „*Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba*“, în: Birgit Aka/Verena Schmöllner (Hg.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014. Aria de cercetare: studii post coloniale și studii translaționale, literatura/teatrul/filmul postsovietic, din Cuba și România.
E-mail: carola.heinrich@assoc.oew.ac.at

Studium: Romanistik, Italianistik und Kommunikationswissenschaft an der LMU München und der Universität von Havanna. Seit Oktober 2011 Doktoratsstudium der Romanistik an der Universität Wien mit dem Projekt *Translationen ‚der Russin/des Russen‘*; seit 2012 am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte (IKT) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften tätig. Veröffentlichungen: „Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine cubano”, în: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‚postsowjetische‘ Drama in Rumänien”, in: Christoph Leitgeb/András Balogh (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsenz 2014; „*Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba*“, in: Birgit Aka/Verena Schmöllner (Hg.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014. Forschungsschwerpunkte: Post-colonial studies und Translational studies, postsowjetische Literatur/Theater/Film, Kuba, Rumänien
E-mail: carola.heinrich@assoc.oew.ac.at

Studies: Romanistic, Italianistic and Communication Sciences at the LMU University Munich and the University of Havanna. Since 2011 doctoral studies at the University of Vienna with the Project *Translationen ‚der Russin/des Russen‘*; since 2012 at Institute of Culture Studies and Theatre History (IKT) from the Austrian Academy of Sciences. Publications: „Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine cubano”, în: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‚postsowjetische‘ Drama in Rumänien”, in: Christoph Leitgeb/András Balogh (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsenz 2014; „*Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba*“, in: Birgit Aka/Verena Schmöllner (Hg.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014. Research area: post colonial studies and translational studies, postsovietic literature/theatre/film, Cuba and Romania.
E-mail: carola.heinrich@assoc.oew.ac.at

Shane KINGHORN, Drd.

Studii: Film și teatru la Universitatea din Reading (1990). MA: Practică teatrală avansată

(dramaturgie) la Școala Centrală de Vorbire Scenică și Teatru, Londra (1999). Secretar literar, regizor la Londra. Senior Lecturer in Drama, specializat din 2004 în cercetarea și predarea practicilor de teatru documentar sau verbatim, la Departamentul: Artă Contemporană, Manchester Metropolitan University, UK. Publicații: *‘Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre’*, în: *Performing Narrative*, ed. de Shirley, D. și Turner, J., MMU IPR (2013); *Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation*, în: *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol. XIII No. 22 (2012); *Sweat and Tears*, în: ‘A Lexicon of Training Terms’, *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol. 3 Issue 1(2012); Manager of Voices *Total Theatre Special: Dramaturgy: A User’s Guide* (1999), Tony Kushner, în: *Fifty Key Playwrights*, ed. de John Deeney și Maggie Gale, Routledge (2014). Aria de cercetare: studii doctorale cu tema *Imitations of Authenticity: the Uses (and Abuses) of Verbatim Practice*; cercetarea practicilor de teatru documentar sau ‘verbatim’ în Marea Britanie și Europa.
E-mail:s.kinghorn@mmu.ac.uk

Studium: Film und Drama an der Universität aus Reading (1990). MA: Fortgeschrittene Theaterpraxis (Dramaturgie) an der Zentralen Schule für Sprecherziehung und Drama, London (1999). Dramaturg, Regisseur in London. Senior Lecturer in Drama, seit 2004 Experte in der Erforschung und Lehre der Praktiken im Dokumentar- oder Verbatimtheater, am Department für Gegenwartskunst der Manchester Metropolitan University, UK. Publikationen: *‘Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre’*, in: *Performing Narrative*, Shirley, D. and Turner, J., (Hrsg.) MMU IPR (2013); *Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation*, in: *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol. XIII No. 22 (2012); *Sweat and Tears*, in: ‘A Lexicon of Training Terms’, *Theatre, Dance and Performance Training* Vol. 3 Issue 1(2012); Manager of Voices *Total Theatre Special: Dramaturgy: A User’s Guide* (1999), Tony Kushner, in: *Fifty Key Playwrights*, eds. John Deeney and Maggie Gale, Routledge (2014). Forschungsschwerpunkt : Doktoratsstudium zum Thema *Imitations of Authenticity: the Uses (and Abuses) of Verbatim Practice – Erforschung der Praktiken im Dokumentar- oder Verbatimtheater in Großbritannien und Europa.*
E-mail:s.kinghorn@mmu.ac.uk

Studies: Film and Drama at the University of Reading (1990). MA: Advanced Theatre Practice (Dramaturgy) at the Central School of Speech and Drama, London (1999). Dramaturg, director in London. Senior Lecturer in Drama, since 2004 specialised in the research and teaching of documentary or verbatim theatre practices, at the Department: Contemporary Arts, Manchester Metropolitan University, UK. Publications: *‘Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre’* in *Performing Narrative*, eds. Shirley, D. and Turner, J., MMU IPR (2013); *Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation* *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol XIII No. 22 (2012); *Sweat and Tears* in ‘A Lexicon of Training Terms’, *Theatre, Dance and Performance Training* Vol 3 Issue 1(2012); Manager of Voices *Total Theatre Special: Dramaturgy: A User’s Guide* (1999), Tony Kushner in *Fifty Key Playwrights*, eds. John Deeney and Maggie Gale, Routledge (2014). Research areas: theme of the PhD thesis

- *Imitations of Authenticity: the Uses (and Abuses) of Verbatim Practice* - research of documentary or 'verbatim' theatre practices in the UK and Europe.

E-mail: s.kinghorn@mmu.ac.uk

Verena KOCH

Studii: Universitatea de Muzică și Teatru din Frankfurt am Main (1986). Actriță, conferențiar în specializarea Actorie și improvizație la Universitatea Anton-Bruckner-Privatuniversität Linz din 1999 și colaboratoare a grupului de teatru Theatergruppe Malaria din Gallneukirchen începând din 2013. Angajamente ca actriță la teatrele din Frankfurt/M., Göttingen, Esslingen, Nationaltheater Mannheim și Münster, iar din 1998/1999 până în stagiunea 2010/2011 în ansamblul artistic la Landestheaters Linz. Din 2011 actriță și regizoare liber profesionistă. Diverse montări și spectacole: Städtische Bühnen Münster, Landestheater Linz, Brucknerhaus Linz, Deutsche Bühne Ungarn, Festival der Regionen, Landestheater Detmold, Festwochen Gmunden, Theater an der Rott etc. Roluri interpretate (selecție): Pauline Piperkarcka (*Die Ratten/ Hauptmann*), Karoline (*Kasimir und Karoline/ Horvath*), Sally Bowles (*Cabaret/ Kander-Ebb*), Lady Milford (*Kabale und Liebe/ Schiller*), Magenta (*Rocky Horror Picture Show/ O'Brien*), Mrs. Lovett (*Sweeny Todd/ Sondheim*), Gertrud (*Hamlet/ Shakespeare*), Charis (*Amphitryon/ Kleist*), Phoebe (*Wie es euch gefällt/ Shakespeare*), Amme (*Romeo und Julia/ Shakespeare*), Valerie (*Geschichten aus dem Wiener Wald/ Horvath*), Emmi (*Angst essen Seele auf/ Fassbinder*), Silvia (*Kasperhäuser Meer/ Zeller*), Deborah Singer (*Hiob/ Tachelet/ Roth*) ș.a. Regia producțiilor de teatru: *Ein mörderischer Heimatabend* (2001), *Schneewittchen ist erwachsen* (2002), *3 x Cevapcici* (2004), *Aschenputtel* (2005), *Rumpelstilzchen* (2011).

Alte informații www.zweitspiel.at

Studium: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (1986). Schauspielerin, Dozentin für Schauspiel und Improvisation an der Anton-Bruckner-Privatuniversität seit 1999 und freie Mitarbeiterin der Theatergruppe Malaria in Gallneukirchen seit 2013. Schauspielengagements an den Städtischen Bühnen Frankfurt/M., Göttingen, Esslingen, Nationaltheater Mannheim und Münster und 1998/1999 bis zur Spielzeit 2010/2011 im Schauspielensemble des Landestheaters Linz. Seit 2011 freie Schauspielerin und Regisseurin. Diverse Inszenierungen und Gastspiele: Städtische Bühnen Münster, Landestheater Linz, Brucknerhaus Linz, Deutsche Bühne Ungarn, Festival der Regionen, Landestheater Detmold, Festwochen Gmunden, Theater an der Rott u.a. Rollen als Schauspielerin (Selektion): Pauline Piperkarcka (*Die Ratten/ Hauptmann*), Karoline (*Kasimir und Karoline/ Horvath*), Sally Bowles (*Cabaret/ Kander-Ebb*), Lady Milford (*Kabale und Liebe/ Schiller*), Magenta (*Rocky Horror Picture Show/ O'Brien*), Mrs. Lovett (*Sweeny Todd/ Sondheim*), Gertrud (*Hamlet/ Shakespeare*), Charis (*Amphitryon/ Kleist*), Phoebe (*Wie es euch gefällt/ Shakespeare*), Amme (*Romeo und Julia/ Shakespeare*), Valerie (*Geschichten aus dem Wiener Wald/ Horvath*), Emmi (*Angst essen Seele auf/ Fassbinder*), Silvia (*Kasperhäuser Meer/ Zeller*), Deborah Singer (*Hiob/ Tachelet/ Roth*) u.v.a....

Regie der Theaterproduktionen: *Ein mörderischer Heimatabend* (2001), *Schneewittchen ist erwachsen* (2002), *3 x Cevapcici* (2004), *Aschenputtel* (2005), *Rumpelstilzchen* (2011). Weitere Informationen unter www.zweitspiel.at

Studies: University of Music and Performing Arts Frankfurt am Main (1986). Actress, assisting professor for Acting and improvisation at the Anton-Bruckner-Privatuniversität since 1999 und collaboration with the theatre group Theatergruppe Malaria in Gallneukirchen since 2013. Roles at the theatres: Frankfurt/M., Göttingen, Esslingen, Nationaltheater Mannheim and Münster; since 1998/1999 up to 2010/2011 in the acting ensemble Landestheaters Linz. Since 2011 free lancer as actress and theatre director. Diverse productions: Städtische Bühnen Münster, Landestheater Linz, Brucknerhaus Linz, Deutsche Bühne Ungarn, Festival der Regionen, Landestheater Detmold, Festwochen Gmunden, Theater an der Rott etc. Roles as actress (selection): Pauline Piperkarcka (*Die Ratten/ Hauptmann*), Karoline (*Kasimir und Karoline/ Horvath*), Sally Bowles (*Cabaret/ Kander-Ebb*), Lady Milford (*Kabale und Liebe/ Schiller*), Magenta (*Rocky Horror Picture Show/ O'Brien*), Mrs. Lovett (*Sweeny Todd/ Sondheim*), Gertrud (*Hamlet/ Shakespeare*), Charis (*Amphitryon/ Kleist*), Phoebe (*Wie es euch gefällt/ Shakespeare*), Amme (*Romeo und Julia/ Shakespeare*), Valerie (*Geschichten aus dem Wiener Wald/ Horvath*), Emmi (*Angst essen Seele auf/ Fassbinder*), Silvia (*Kasperhäuser Meer/ Zeller*), Deborah Singer (*Hiob/ Tachelet/ Roth*) etc. Theatre production: *Ein mörderischer Heimatabend* (2001), *Schneewittchen ist erwachsen* (2002), *3 x Cevapcici* (2004), *Aschenputtel* (2005), *Rumpelstilzchen* (2011). further informations www.zweitspiel.at

Mirela PUIA, Drd.

Studii: Filosofie la Facultatea de Litere, Filosofie și Istorie, Universitatea de Vest Timișoara, (1997); Artele spectacolului – Actorie, Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest din Timișoara (2002). Masterat, Arta regizorului de teatru la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografie „I.L. Caragiale” București (2007). Actriță, cadru didactic asociat al Facultății de Muzică și Teatru, Departament: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Domeniu de cercetare: Arta actorului de teatru, religia în teatru. E-mail: puiam@gmail.com

Studium: Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Hochschule der West-Universität Temeswar (1997); Darstellende Kunst – Schauspiel – Musikhochschule, West-Universität Temeswar (2002), Masterstudium im Bereich Theaterregie an der Nationalen Kunstuniversität für Theater und Film „I.L. Caragiale” Bukarest (2007). Schauspielerin, Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Doktorandin an der Theaterhochschule der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Mitarbeit

am Nationalen Theater „Mihai Eminescu” aus Temeswar. Forschungsschwerpunkt: Darstellende Kunst, Religion im Theater.

E-mail: piuam@gmail.com

Studies: Philosophy at the Faculty for Letters, Philosophy and History, West-University of Timișoara (1997); Performing Arts – Acting, Faculty of Music, West-University of Timișoara (2002). M.A. in theatre directing, National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale” Bucharest (2007); Actress, associate teacher at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music - Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timișoara. PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureș. Collaborations with the National Theatre „Mihai Eminescu” from Timișoara. Research area: performing arts, religion in theatre.

E-mail: piuam@gmail.com

Flavius RETEA

Studii: Artele spectacolului, Actorie – Facultatea de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara (2013). Actor. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara.

E-mail: retea_flavius@yahoo.com

Studium: Darstellende Kunst, Schauspiel – Hochschule für Musik und Theater, West-Universität Temeswar (2013). Schauspieler. Mitarbeit am Nationalen Theater „Mihai Eminescu” aus Temeswar.

E-mail: retea_flavius@yahoo.com

Studies: Performing Arts, Acting - Faculty of Music and Theatre, West-University of Timișoara (2013). Actor. Collaborations with the National Theatre „Mihai Eminescu” from Timișoara.

E-mail: retea_flavius@yahoo.com

Eleonora RINGLER-PASCU, Dr. habil.

Studii: Anglistică și Germanistică la Universitatea din Timișoara (1979). Bursieră Franz-Werfel la Universitatea din Viena. Doctorat despre teatrul lui Peter Handke - Universitatea din Viena (1997). Abilitare cu teza *Dramaturgia în secolul 20: experiment, antiteatru, teatru postdramatic sau neodramatic, reînțoarcere la tradiție*, Universitatea de Arte Târgu-Mureș (2013). Profesor universitar la facultatea de Muzică și Teatru, Departamentul: Muzică - Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea 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*,

ed. 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; Traducere - Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Domenii de cercetare: teatrul austriac contemporan, teatrul minorității germane din Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studium: Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Franz-Werfel Stipendiatin an der Universität Wien. Promotion über Peter Handkes Theater - Universität Wien (1997). Habilitation mit der Habilitationsschrift *Dramatik im 20. Jahrhundert: Experiment, Antitheater, postdramatisches oder neodramatisches Theater; Rückkehr zur Tradition* Kunstuniversität Târgu-Mureș (2013). Univ.-Prof. an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), 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*, Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu (Hrsg.), Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timișoara 2009; *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010; ; Übersetzung - Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Forschungsschwerpunkte: österreichisches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studies: English and German studies at the University of Timișoara (1979). Franz-Werfel Scholarship at the University of Vienna. PhD - Doctoral studies about Peter Handke's theatre - University of Vienna (1997). Habilitation thesis *Dramatics in the 20th Century: Experiment, Antitheatre, Postdramatic or Neodramatic Theatre, Back to Tradition*, University of Arts Târgu-Mureș (2013). Professor at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music - Performing Arts, Acting (Romanian and German language), 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, Timisoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*, ed. 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; Translation - Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Research areas: contemporary Austrian theatre, theatre of the German minority of Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Mariana ȘARBA, Dr.

Studii: Canto la Academia de Muzică „George Dima” Cluj-Napoca (1990), doctorat cu teza „Importanța creatoare a artei actorului în spectacolul muzical” la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Din 1991 solist vocal la Opera Națională Timișoara. Din 2007 cadru didactic asociat și din 2014 conferențiar la specializarea canto din cadrul Facultății de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara. Activitate artistică: roluri importante în producții de operă, operetă și musical. Publicații: *Importanța creatoare a artei actorului în spectacolul muzical*, în: Revista de studii teatrale „Symbolon”, 2012; *Arta actorului în teatrul muzical*, în: Revista de studii teatrale „DramArt”, 2012; *Geneza și evoluția spectacolului muzical*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2014. Aria de cercetare: teatrul muzical, ambivalența creatoare a artei actorului în cadrul spectacolului muzical.

E-mail: marianasarba@gmail.com

Studien: Gesang an der Musikakademie „George Dima” Cluj-Napoca (1990). Doktorat mit dem Dissertation „Importanța creatoare a artei actorului în spectacolul muzical” (Kreative Rolle der Schauspielkunst in der Musikproduktion) an der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Seit 1991 Solistin an der Nationalen Oper Temeswar. Seit 2007 Lehrauftrag und seit 2014 Dozentin für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater, West-Universität Temeswar. Künstlerische Tätigkeit: wichtige Rollen in Oper- Operetten- und Musicalproduktionen. Veröffentlichungen: *Importanța creatoare a artei acotorului în spectacolul muzical*, in: Revista de studii teatrale „Symbolon”, 2012; *Arta actorului în teatrul muzical*, in: Revista de studii teatrale „DramArt”, 2012; *Geneza și evoluția spectacolului muzical*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2014. Forschungsschwerpunkt: Musiktheater, schöpferische Ambivalenz der Schauspielkunst in Musikproduktionen.

E-mail: marianasarba@gmail.com

Studies: Canto at the Music Academy „George Dima” Cluj-Napoca (1990). PhD thesis „Importanța creatoare a artei actorului în spectacolul muzical” (The creative importance of the art of acting in musical productions) at the University of Arts Târgu-Mureș. Since 1991 soloist at the national Opera House Timișoara. Since 2007 associate lecturer and since 2014 associate professor at the Faculty of Music and Theatre at the West-University of Timișoara. Artistic activity: important roles in producții de opera, operetta and musical productions. Publications: *Importanța creatoare a artei acotorului în spectacolul muzical*, in: Revista de studii teatrale „Symbolon”, 2012; *Arta actorului în teatrul muzical*, in : Revista de studii teatrale „DramArt”, 2012; *Geneza și evoluția spectacolului muzical*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2014.

Research area: musical theatre, creative ambivalence of the performing arts in musical productions.

E-mail: marianasarba@gmail.com

Edwin VANECEK, Dr. M.A.

Studii: Muzică la Conservatrul de Muzică și Teatru, Viena, Cello Solo performance (1992), Germanistică și Americanistică la Universitatea din Viena, Limba și Literatura

Germană la Universitatea din Virginia (M.A., Ph.D.), distins cu Dissertation Fellowship for Literature 2000 la Universitatea din Virginia pentru proiectul *Cause and Interpretation* (2000/2001). Asistent la Departamentul pentru Limba și Literatura Germană a Universității Harvard, Cambridge Massachusetts; Professor de literatură germană la Universitatea din Massachusetts, Boston și la Universitatea George Mason, Virginia. Professor for German and Austrian Literature and Culture at Webster University, Vienna (2004). Din 2005 profesor pentru operă, lied și istoria oratoriului la Konservatorium Wien Privatuniversität (KWPU). Publicații: *Große Spiele – Schreiben in seiner literarischen Darstellung*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2005; *Auswege aus Literatur*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2009, *Ursache und Interpretation*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2013. Arie de cercetare: literatură și muzică, teatru muzical, libretto.

E-mail: e.vanecek@konswien.ac.at

Studien: Musikstudium am Konservatorium für Musik und Darstellende Kunst in Wien (heute Konservatorium Wien Privatuniversität, KWPU), Hauptfach Violoncello, Konzertfachdiplom (1992), Germanistik-Anglistik-Amerikanistik an der Universität Wien, Graduate Studies in Germanic Languages and Literatures an der University of Virginia (MA, Ph.D.) Auszeichnung mit dem Dissertation Fellowship for Literature 2000 der University of Virginia für die Dissertation *Ursache und Interpretation*, 2000/2001. Assistent am Department of Germanic Languages and Literatures an der Harvard University, Cambridge Massachusetts; Professor für Neue Deutsche Literatur an der University of Massachusetts, Boston und der George Mason University, Virginia. 2004 Professor für deutsche und österr. Literatur und Kulturgeschichte an der Webster University, Vienna. Seit 2005 Professor für Operngeschichte und Lied- und Oratorien-geschichte an der Konservatorium Wien Privatuniversität (KWPU).

Buchveröffentlichungen: *Große Spiele – Schreiben in seiner literarischen Darstellung*, Peter Lang Verlag, Wien, 2005, *Auswege aus Literatur*, Peter Lang Verlag, Wien, 2009, *Ursache und Interpretation – Aufsätze zur Literatur und ihrer Vertonung*, Peter Lang Verlag, Wien, 2013.

Forschungsschwerpunkte: Literatur und Musik, Musiktheater, Librettoforschung.

E-mail: e.vanecek@konswien.ac.at

Studies: Music studies at the Conservatory of Music and performing Arts, Vienna (Konservatorium Wien University) Diploma in Cello Solo performance, 1992, German Literature-English and American Studies, at the University of Vienna, Graduate Studies in Germanic Languages and Literatures at the University of Virginia (M.A., Ph.D.), awarded with the Dissertation Fellowship for Literature 2000 from the University of Virginia for the Dissertation-project *Cause and Interpretation*, 2000/2001. Teaching Assistant at the Department of Germanic Languages and Literatures at Harvard University, Cambridge Massachusetts; Professor of German Literature at the University of Massachusetts, Boston, and at George Mason University, Virginia. 2004 Professor for German and Austrian Literature and Culture at Webster University, Vienna. Since 2005 Professor for Opera and Lied and Oratorio History at the Konservatorium Wien Privatuniversität (KWPU)

Books: *Große Spiele – Schreiben in seiner literarischen Darstellung*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2005, *Auswege aus Literatur*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2009, *Ursache und Interpretation*, Peter Lang Verlag, Vienna, 2013.

Research areas: Literature and Music, Music-theater, Libretto.

E-mail: e.vanecek@konswien.ac.at

Petre-Silviu VĂCĂRESCU, Dr.

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); doctorat cu teza „Modalitatea estetică a corpului” la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Actor, lector universitar la Facultatea de Muzică și Teatru, Departament: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Publicații în reviste de specialitate: „*Symbolon*”, „*DramArt*”. Domeniu de cercetare: antropologie teatrală.

E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studium: Darstellende Kunst – Schauspiel – Musikhochschule, West-Universität Temeswar (2006); Masterstudium in Audiovisuellen Programmen, Filmhochschule, Nationale Kunstuniversität für Theater und Film „I.L. Caragiale” Bukarest (2009); Doktorat mit der Dissertation „Modalitatea estetică a corpului” (Ästhetische Möglichkeiten des Körpers) an der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Schauspieler, Universitätslektor an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Publikationen in Fachzeitschriften: „*Symbolon*”, „*DramArt*”. Forschungsschwerpunkt: Theateranthropologie.

E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studies: Performing Arts – Acting, Faculty of Music, West-University of Timișoara (2006); M.A. in Audiovisual Programmes, Faculty of Film, National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale” Bucharest (2009); PhD thesis „Modalitatea estetică a corpului” (Aesthetic Modality of the Body) at the University of Arts Târgu-Mureș. Actor, lecturer at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music - Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timișoara. Collaborations with the National Theatre „Mihai Eminescu” from Timișoara.. Publications in journals like „*Symbolon*”, „*DramArt*”. Research area: theatrical anthropology

E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Simona VINTILĂ, Mag.

Studii: Anglistică și Romanistică (1996) și studii aprofundate în anglistică și americanistică la Universitatea de Vest din Timișoara (1997); Actorie în limba germană la Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara (2002); masterat în regia

spectacolului contemporan la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș (2010). Actriță la Teatrul German de Stat din Timișoara; regizoare la Teatrul German de Stat din Timișoara și Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad; în prezent freelancer și cadru didactic asociat la Facultatea de Muzică, Departament: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Publicații: *Blessed*. Teatru într-un act, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Domeniu de cercetare: teatrul contemporan, istoria Teatrului German de Stat din Timișoara.
E-mail: simovintila@gmail.com

Studium: Anglistik und Romanistik (1996) und vertiefende Studien in Anglistik und Amerikanistik an der West-Universität aus Temeswar (1997); Schauspiel in deutscher Sprache an der Musikhochschule der West-Universität aus Temeswar (2002); MA in Regie des Gegenwartstheaters an der Kunstuniversität aus Târgu-Mureș (2010). Schauspielerin am Deutschen Staatstheater Temeswar; Regisseurin am Deutschen Staatstheater Temeswar und Klassischem Theater „Ioan Slavici” aus Arad; gegenwärtig free-lancer und Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Publikationen: *Blessed*. Teatru într-un act, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Forschungsschwerpunkt: Gegenwartstheatre, Geschichte des deutschen Staatstheaters Temeswar.
E-mail: simovintila@gmail.com

Studies: English and Romanian studies (1996) and British and American studies at the West University of Timișoara (1997); Performig Arts - acting in German language at the Faculty of Music at the West University of Timișoara (2002); MA in directing contemporary performance at the University of Arts from Târgu-Mureș (2010). Actress at the German State Theatre from Timișoara; director of productions at the German Theatre from Timișoara and the Classic Theatre „Ioan Slavici” from Arad; in the present freelancer and associate teacher at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music - Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timișoara. Publications: *Blessed*. Teatru într-un act, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Research area: contemporary theatre, history of the German State Theatre from Timișoara.
E-mail: simovintila@gmail.com

Elena SUKHINA, Dr.

Studii: Germanistică și Anglistică, Diplomă în Lingvistică și Comunicare interculturală (2002); Doctorat la Universitatea Lomonosov din Moscova cu teza „Zeit- und Raumdimensionen der nationalen Identität im Spiegel der Presse“ (2005). Studii aprofundate în cadrul Bursei Fulbright la Facultatea de Limbi și Literaturi Moderne și Facultatea de Științe Teatrale a Universității Portland Oregon (2005-2006). Bursieră Franz-Werfel la Universitatea din Viena (2007-2009). Lector univ. la Catedra de Facultatea de Limbi Moderne și Cercetări Regionale, Universitatea Lomonosov din Moscova.

Publicații: co-editor a seriei de manuale noi pentru școli (ed. de S.G. Ter-Minasova) din 2006; articole publicate în „Voprosi Filologii“, „Vestnik Moskovskogo Universiteta. Serie 19. Linguistik und interkulturelle Kommunikation“, „Rossija i Sapad: Dialog Kultur“, Moscova, volumele bursierilor Franz Werfel editate de A. Knafl, Praesens Verlag, Viena, etc. Aria de cercetare: metode ale teatrului în predarea literaturii și limbilor străine, lirica austriacă din secolul 20, I. Bachmann, conceptele sinelui și străinului, identitatea austriacă națională oglindită în literatură.

E-mail: elenasu@mail.ru, alenica25@yahoo.com

Studien: Studium der Germanistik und Anglistik, Diplom in Linguistik und interkultureller Kommunikation (2002); Doktoratsstudium der Kulturwissenschaft an der Lomonosov-Universität, Promotion zum Thema: „Zeit- und Raumdimensionen der nationalen Identität im Spiegel der Presse“ (2005). Aufbaustudium im Rahmen des Fulbright-Stipendiums an der Fakultät für Fremdsprachen und Literatur und der Fakultät für Theaterwissenschaften der Portlander Universität Oregon (2005-2006). Franz Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien (2007-2009). Lektorin am Lehrstuhl für Regionalforschung der Fakultät für Fremdsprachen und Regionalforschung der Lomonosov-Universität Moskau. Publikationen: Mitverfasserin der neuen Serie der Lehrwerke für die Schule (hrsg. von S.G. Ter-Minasova) seit 2006. Artikel in „Voprosi Filologii“, „Vestnik Moskovskogo Universiteta. Serie 19. Linguistik und interkulturelle Kommunikation“, „Rossija i Sapad: Dialog Kultur“, Moskau; Artikel in den Franz Werfel-Tagungsbänden herausgegeben von A. Knafl, Praesens Verlag, Wien, u.a. Forschungsschwerpunkte: Theatermethoden im Sprach- und Literaturunterricht, österreichische Lyrik des 20. Jahrhunderts, I. Bachmann, Konzepte des Eigenen, des Anderen und des Fremden, österreichische nationale Identität im Spiegel der Literatur.

E-mail: elenasu@mail.ru, alenica25@yahoo.com

Studies: German and English Studies, Diploma in Linguistics and Intercultural Communication (2002); Ph.D. program in the field of Cultural Studies at Moscow State University, thesis topic: „Time and Space Dimensions of National Identity through the Prism of the Press“ (2005). Postdoctoral Studies as a Fulbright scholar at the Faculty of Foreign Languages and Literatures and the Faculty of Theatre Arts, Portland State University, Oregon (2005-2006). Franz Werfel scholar at Vienna University (2007-2009). Lecturer at the Department of Regional Studies, Faculty of Foreign Languages and Regional Studies, Lomonosov Moscow State University. Publications: Co-author of a new series of school textbooks (ed. S.G. Ter-Minasova) since 2006; articles in „Voprosy Filologii“, „Vestnik Moskovskogo Universiteta. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication“, „Rossiya y Zapad: Dialog Kultur“, Moscow; articles in collections of Franz Werfel papers edited by A. Knafl, Praesens Verlag, Wien, etc. Fields of research: theatre methods and techniques in language and literature teaching, Austrian poetry of the 20th century, I. Bachmann, concepts of “own”, “other” and “alien”, Austrian national identity in the mirror of literature.

E-mail: elenasu@mail.ru, alenica25@yahoo.com

Andrea WOLFER

Studii: Artele spectacolului, Actorie în limba germană - Facultatea de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara (2011). Studii de masterat: Germana în context european – studii interdisciplinare și interculturale, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, Universitatea de Vest din Timișoara (2014 – prezent). Actriță la Teatrul Auăleu din Timișoara.

E-mail: wolferandrea@yahoo.com

Studium: Darstellende Kunst, Schauspiel in deutscher Sprache – Hochschule für Musik und Theater, West-Universität Temeswar (2011). Masterstudium (2014 – gegenwärtig) – Deutsch im europäischen Kontext – interdisziplinäre und interkulturelle Studien, Geisteswissenschaftliche Hochschule, West-Universität Temeswar. Schauspielerin am Auăleu Theater aus Temeswar.

E-mail: wolferandrea@yahoo.com

Studies: Performing Arts, Acting in German language - Faculty of Music and Theatre, West-University of Timișoara (2011). Master studies (2014 – present) – German in the European Context – interdisciplinary and intercultural studies. Actress at the Auăleu Theatre from Timișoara.

E-mail: wolferandrea@yahoo.com

Violeta ZONTE, Dr.

Studii: Facultatea de Filosofie-Istorie, Specializarea filosofie, Universitatea „A. I. Cuza” din Iași (1988); Doctor în Teatrologie/Filmologie, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București (1999). Profesor universitar și decan la Facultatea de Muzică și Teatru, Departamentul: Muzică - Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Publicații: *Metamorfozele conceptului de tragic*, Editura Mirton, Timișoara, 2000; *Ideea de magie la Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara, 2007; *Clasicismul în teatru*, Tipografia UVT, Timișoara, 2009; *Originea sacră a teatrului*, Editura Epica Magna, Iași 2007; *Existențialismul în teatru*, Editura Epica Magna, Iași 2008; *O analiză a poeziei stanslavskiene*, Editura Graphite, Timișoara, 2009. Aria de cercetare: filosofia teatrului.

E-mail: violetazonte@yahoo.com

Studien: Hochschule für Philosophie und Geschichte, Fachbereich Philosophie, Universität „A. I. Cuza” aus Jassy (1988); Doktorat in Theater und Filmwissenschaft, Nationale Kunstuniversität für Theater und Film „I.L. Caragiale” Bukarest (1999). Univ.-Prof. und Dekan an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Veröffentlichungen: *Metamorfozele conceptului de tragic*, Editura Mirton, Timișoara, 2000; *Ideea de magie la Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara, 2007; *Clasicismul în teatru*, Tipografia UVT, Timișoara, 2009; *Originea sacră a teatrului*, Editura Epica Magna, Iași 2007; *Existențialismul în teatru*, Editura Epica Magna, Iași 2008; *O analiză*

a poeziei stanslavskiene, Editura Graphite, Timișoara, 2009. Forschungsschwerpunkt: Philosophie des Theaters.

E-mail: violetazonte@yahoo.com

Studies: Faculty of Philosophy and History, Domain philosophy, „A. I. Cuza” University of Jassy (1988); PhD in Drama and Film, National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale” Bucharest (1999). Professor at the Department and Dean at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music - Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timișoara. Publications: *Metamorfozele conceptului de tragic*, Editura Mirton, Timișoara, 2000; *Ideea de magie la Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara, 2007; *Clasicismul în teatru*, Tipografia UVT, Timișoara, 2009; *Originea sacră a teatrului*, Editura Epica Magna, Iași 2007; *Existențialismul în teatru*, Editura Epica Magna, Iași 2008; *O analiză a poeziei stanslavskiene*, Editura Graphite, Timișoara, 2009. Research area: Philosophy of the theatre.

E-mail: violetazonte@yahoo.com

Editor: Corina Victoria Sein
Tehnoredactor: Zsolt Novac
Coli tipografice: 14,75
Bun de tipar: decembrie 2014

Apărut în 2014