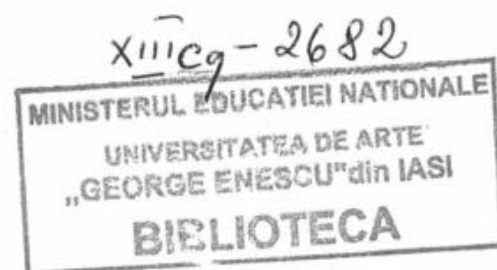


GEORGE BANU
Japonia, imperiul teatrului
Note de spectator



143 897

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași



Forick

colecție coordonată de Monica Andronescu

GEORGE BANU este profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle-Paris. Conduce revista *Alternatives théâtrales* și colecția *Le Temps du théâtre* la Editura Actes Sud. A scris numeroase volume de referință consacrate scenei contemporane și principalelor sale personalități, lucrări traduse în numeroase limbi, dintre care menționăm: *Livada de vișini, teatrul nostru; Reformele teatrului în secolul reinnoirii; Shakespeare – lumea-i un teatru; Nocturne, Scena modernă*, apărute la Editura Nemira. A primit de trei ori Premiul pentru Cea mai bună carte de teatru în Franța, a obținut Premiul de excelență UNITER și Premiul Prometeu 2007. Este președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și *doctor honoris causa* al mai multor universități europene.

GEORGE BANU

Japonia, imperiul teatrului
Note de spectator

Traducere din limba franceză

DANA IONESCU

Cuvânt înainte

CONSTANTIN CHIRIAC

Postfață

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

NEMIRA

Coperta: Cristian FLORESCU

Ilustrația copertei: Compania Heisei Nakamura, spectacolul *Natsumatsuri Naniwa no Kagami* (detaliu), Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

© Mihaela Marin

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BANU, GEORGE

Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator / George Banu;
trad.: Dana Ionescu. - București: Nemira Publishing House, 2015

ISBN 978-606-758-271-0

I. Ionescu, Dana (trad.)

792(520)

Georges Banu

L'ACTEUR QUI NE REVIENT PAS

Journées de théâtre au Japon

© Editions Flammarion, Paris, 1986

© Nemira, 2015

Redactor: Monica ANDRONESCU

Tehnoredactor: Irina POPESCU, Magda BITAY

Lector: Cristina NAN

Tiparul executat de Monitorul Oficial R.A.

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări,
fără acordul scris al editorului, este strict interzisă
și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-758-271-0

Pentru Roland Barthes și pentru Imperiul semnelor

*Am scris această carte în urma unui sejur la Tokyo și
Kyoto, unde am beneficiat de o bursă de studiu acordată
de Fundația Japoniei. Țin să le mulțumesc călduros pen-
tru ajutorul lor prietenesc lui Danièle Sallenave, Moriaki
Watanabe, Michel Wasserman și Masao Yamaguchi.*

Cuvânt înainte

George Banu este un mare povestitor, un filosof, dar și un poet ce nu se lasă demascat. Asumându-și „ratarea” profesiunilor de artist sau profesor, de fapt inventează poziția unică a cunoscătorului ce poate citi lumea de la formă la fond și invers, de la lumină la întuneric, de la înălțime la adâncime, stăpânind un „instrumentar” perfect tehnic, dar uimitor, îmbrăcat în poezia unei povești pline de miez filosofic.

Este ghiduș atunci când vorbește despre „ratarea” profesorului, pentru că niciun profesor din lume nu are experiența și opera lui.

Lucrarea de față este cel mai bun ghid profesionist în lumea artelor spectacolului, a expresiei și a simțirii japoneze, din câte cunosc.

Îmbrăcat zilnic în costumul lui Sancho Panza, el este în profunzimea căutărilor și demersurilor lui un Don Quijote.

Pentru cei ce nu aparțin culturii japoneze, cartea sa este un îndrumar de temelie ce alege apele de uscat, atât pentru un novice dornic de cunoaștere, cât și pentru un avizat ce primește limpezimi și bucurii nebănuite.

Este o pasiune a tânărului ce aleargă după experiențe extreme și culori cardinale, confruntată cu rafinamentul înțeleptului ce iubește infinitele Nuanțe, stăpânite de el cu știința secretă a celui ce cunoaște culorile radicale, care le-au compus.

De aceea, oriunde merge și ține o conferință ai impresia că el o organizează. Că se află Acasă!

CONSTANTIN CHIRIAC

SECVENȚE ALE EXCESULUI

Această carte se dorește a fi o carte de spectator cultivat. Nici expunere de specialist, nici jurnal de călător. În spectatorul cultivat regăsim ceva din amândoi, căci el dispune de o anumită cunoaștere, dar una limitată, însă inocența ce și-o păstrează nu-i permite să treacă la spovedanii. Fără a se elibera de atracția pe care o exercită precipitatele pure care sunt cunoașterea savanțului și libertatea amatorului, spectatorul cultivat visează la un conglomerat în care ele coexistă indestructibil, dialoghează, fiecare temperând radicalitatea celeilalte. Fiecare dintre cei doi termeni din această pereche îl corectează pe celălalt, ca să nu spunem că-l controlează. De dinamica unei asemenea înlănțuiri spectatorul cultivat devine conștient datorită alternanței dintre *eu* și *noi* într-un discurs voit bastard, substituit abia disimulat al unei schițe de autoportret în vizitatorul străin.

Spectatorul cultivat, ca mine, nu se prezintă dezarmat în fața teatrului japonez. El îi cunoaște principiile și datele, dar nu și adevărul material, expresiile particulare sau contextul, pe care

numai călătorind le poate descoperi. Le poate vedea. El aliază, prin urmare, o cunoaștere limitată cu o experiență pasageră, dar tocmai neîmplinirea fiecăreia le ușurează unificarea. Plecând în Japonia, îmi doream să văd ce nu putusem să citesc, iar scena trebuia să prelungească ceea ce scrisul nu revelase. Să prelungească sau să hrănească? În teatru, concretul joacă un rol în evoluția cunoașterii pentru că e înrădăcinat. Așa că ne oprim pentru a explora un zăcământ, dar, în același timp, riscăm foarte bine să ne rătăcim, să ne pierdem: concretul scenei alimentează o cunoaștere în aceeași măsură în care însuflețește un imaginar. Atâtea motive pentru a-l *vedea*.

Spectatorul cultivat circulă în teritoriul concretului, dar nu cu dorința de a-l cartografia. Nu are nici dorința de a face așa ceva, nici instrumentele necesare. Se oprește în fața secvențelor excesului care, numai ele, îi excită privirea până la o intensitate atât de mare, încât are sentimentul că vede ceea ce a citit, dar ridicat la cel mai înalt nivel de prezență. Excesul ia proporții, debordează, depășește informația și îmbată privirea. Iar de acolo poate apărea dorința de cuvânt. Secvențele excesului sunt aventurile lui în străinătate, pe câmpul delimitat al teatrului. Așadar, aici nu e vorba de a scrie încă o carte despre teatrul japonez, ci mai degrabă de a imagina o constelație ivită din secvențele excesului, acele secvențe în care miracolul scenei nipone se întâlnește cu amintirile scenei europene.

Intervine, fără îndoială, o anumită ușurătate pe care ne-am putea-o reproșa din cauza refuzului de a propune o perspectivă, de a organiza un întreg, dar intervine în egală măsură și o voință de a respecta detaliul în felul în care îl respectă japonezii

înșiși. Detaliul precizat, acela pe care îl putem decupa dacă ne apropiem de el cu grijă și minuțiozitate... Când îl miniaturizăm spre a concentra mai bine realul preferăm *privirea de aproape*. Această focalizare duce la uitarea contextului înconjurător, a spectacolului și a orașului, și permite descoperirea a ceea ce e *mic* – nu ca fragment, ci ca model concentrat. Când se spune că japonezii sunt sensibili la frumos și insensibili la urât e și pentru că știu să izoleze frumosul. Nimic altceva nu le poate distra atenția. Occidentalul, înzestrat mai degrabă cu simțul perspectivei globale, are nevoie să se îndepărteze în spațiu și timp, ca să facă o astfel de delimitare. De aceea, pentru el, coerența unui oraș reprezintă valoarea supremă, pe când japonezului îi este indiferentă. El e capabil să inventeze universuri autonome, suficiente pentru ele însele, el nu are nostalgia totalității. Microcosmosuri poetice. Haiku-ul, forma clasică a poeziei nipone, este un concentrat al universului, și nu al țândărilor sale. Incerte, secvențele excesului se situează într-un spațiu intermediar: pe de o parte, ele scapă puterilor unui întreg, dar, pe de altă parte, nu își sunt suficiente lor însele. Secvența excesului este mai mult decât un fragment și mai puțin decât un haiku. Întregul și partea, fiecare incomplet, coexistă.

Secvența excesului survine aici din caracterul actual al unei scene orientale, dar rămâne deschisă la chemarea celei de care ne îndepărtăm, fără a o părăsi: scena occidentală. Excesul permite un contact pasager între cea din urmă și scena japoneză. Semnalându-l ici-colo, nu vom dori cu obstinație să reducem necunoscutul la cunoscut și ceea ce este îndepărtat la ceea ce ne este familiar, dar vom căuta oricum acele poduri fragile, înălțate

peste prăpastia care le desparte. Nu un demers esențialist, ci doar o descifrare a unor relații, spre a evita și izolaționismul japonez, și determinismul occidental. Pentru o clipă doar. Într-o scenă ce dispare cât ai bate din palme, într-un gest iute, într-un corp istovit... Dacă excesul reunește, vocația lui este aceea de a nu dura. Prin urmare, scrisul poate fi pariul de a-i reține urma.

Miza spectatorului cultivat nu este sinteza, ci trecerea de la un teatru la altul. În secvențele excesului, ca atunci când se află sus, pe creste, la înălțimi amețitoare, el trăiește un extaz de-o clipă, provocat de alianțele neașteptate de la Soare Răsare până la Soare Apune. În clipa aceea, într-o fracțiune de secundă, în el parcă se reface tot teatrul. Pentru a se desface apoi. Ca un miracol. Așadar, prin însăși natura lor, secvențele excesului refuză constrângerile unei arhitecturi solid articulate. Nu pot să fie altceva decât explozii... în universul temperat al spectatorului cultivat. Conștient de asta, el vrea să le prelungească amintirea înainte de a reveni la sine.

Teatrul japonez se află la originea acestor secvențe ale excesului. Așa dispartate cum sunt, o imagine care mă bântuie, mereu aceeași, le unește: imaginea actorului care nu se întoarce. Dispariție străină Occidentului, pe care Japonia însă o îndrăgește. Acolo, actorul care se îndepărtează ne invită să-l privim cu atenția cu care îi privim pe muribunzi. Pe cei pe care îi privim pentru ultima dată. Înainte să fie prea târziu. Actorul care pleacă și nu se mai întoarce vestește o altă dispariție. Dispariția definitivă a morții, ale cărei umbre se ghicesc la marginea scenei.

ACTORUL CARE NU SE ÎNTOARCE

În Japonia, actorul părăsește scena și nu mai revine. În teatrul nō, *shite*, fantoma întrupată, iese primul. Împrumută podul *hashigakari* și, înainte să se ridice cortina, el face o pauză de o clipă și lovește scena, cu un gest din picior ce provoacă o rezonanță ca un urlet celest.¹ Când se îndepărtează, *shite* se vede din spate sau, la rigoare, din profil. Dispariția lui este la antipodul sosirii, este reversul chipului, ca și cum spectacolul s-ar închide chiar asupra lui. Fața și reversul. Se spune că o mare sculptură este aceea în jurul căreia ne putem învârti, care se lasă privită din toate părțile. Și ce este actorul nō, dacă nu o sculptură vivantă?

Shite pleacă și nu se mai întoarce. Trece în lumea fantomelor, unde va rămâne pentru totdeauna. Oare a fost pe deplin în lumea noastră? În definitiv, el rămâne pe veci între cele două lumi. O fantomă care se întrupează, dar nu se dezvăluie. Mască fiind, el vine să danseze și să cânte. Iar singurele urme ale unei prezențe umane sunt mâinile și, între mască și costum, linia gâtului. Un gât ridat, mâini zbârcite... Trebuie să ne imaginăm o ființă pornind de la aceste dezvăluiri. Vorbesc acum despre cunoașterea unui corp, și nu despre recunoașterea unui actor²,

¹ Teribila forță acustică a gestului se datorează vaselor de lut așezate sub podea, care amplifică sunetul. Uneori cortina se ridică fără cel mai mic sunet, iar *shite* alunecă în spatele ei, cu lejeritatea cu care a acceptat să răspundă la chemările lui *waki*, omul din colț.

² Scriind, am început să folosesc cuvântul *comediant*, pe care după aceea l-am șters, căci mi s-a părut impropriu pentru teatrul nō. Apoi m-am gândit

a cărui calitate se recunoaște în gravitatea vocii, în stăpânirea gesturilor, în simțul echilibrului și în capacitatea de a-și proiecta energiile. Aici, în nō, putem descoperi măsura unui artist, dar nu putem identifica niciodată un actor.

Shite se îndreaptă iremediabil spre ieșire. Nimic nu-l poate împiedica. Nimic nu-l poate distra. Actorul nu are niciun dram de atenție pentru publicul care aplaudă rezervat. Reținându-și aplauzele, ca și cum locul sau spectacolul, nu știm prea bine care anume, ar face ca ele să fie nepotrivite. Se aplaudă conștientizându-se transgresiunea gravă și, în același timp, din dorința de a recunoaște, oricât de discret, o satisfacție de natură estetică. Aplauzele cufundă actul religios în ambiguitate. La Tokyo, ca și la Paris. Căci într-o dimineață, la Catedrala Notre-Dame, după un concert de orgă copleșitor, susținut după slujba din ajunul Crăciunului, am remarcat aceeași reținere la aplauze. Aplauze aproape inadecvate. După liniștea adâncă, aceste aplauze timide fac legătura dintre teatrul nō și concertul de orgă, pe de o parte, și sentimentul religios și estetic, pe de altă parte.

Înrudirea merge însă și mai departe. Căci actorul care îl joacă pe *shite*, precum și muzicianul care cântă la orgă, rămân anonimi. Le-am admirat arta, dar nu le-am văzut chipul. Actorul pleacă și nu se mai întoarce, cu masca în mână, ca într-un spectacol regizat de Strehler sau de Mnouchkine. Strehler chiar povestește că a trecut prin două perioade diferite la Piccolo Teatro. Prima, în

la cuvântul *maestru*, dar acesta are un caracter prea ceremonial și strict. În cele din urmă, am ales cuvântul *actor*, care, în definitiv, aici se revelă în toată plenitudinea lui. De altfel, *shite* din teatrul nō înseamnă exact *cel care face*. Asemenea actorilor occidentali, actorii japonezi sunt ființe care acționează.

care actorii își aruncau masca oriunde în culise și se întorceau fără ea, iar a doua, în care se întorceau pe scenă cu masca ridicată pe cap. Masca și chipul, împreună. La polul opus, actorul nō nu se întoarce pentru a-și dezvălui o identitate care la aplauze îi va acorda, ea singură, prioritate esteticii. Oricum, aplauzele intervin ca să domolească și să tempereze ceea ce, altfel, ar rămâne prea atașat de religios. Îl aplaudăm pe cel care incarnează duhul ce se întoarce, dar el, actorul, nu se întoarce niciodată. Spectacolul se termină, dar enigma rămâne. Cine a jucat? Cine este mesajul acela necunoscut de acolo, de sus? Recunoaștem, după aplauze, că a jucat, însă tot nu-i identificăm agentul. Recunoaștem o funcție, dar, pentru moment, cel care a exercitat-o nu se dezvăluie. Asemenea organistului de la Notre-Dame, *shite* își face din anonim o vocație, vocație de artist aflat sub pecetea sacralului. Actorul nō, care nu se re-prezintă, refuză astfel ca profanul să reapară ca dublu al sacralului. Căci acela care a fost pe scenă o fantomă se poate întoarce în același loc doar ca individ. Actorul n-ar ști niciodată să se arate ca fiindu-și suficient lui însuși. Legitimitatea lui vine din altă parte. Dar această absență a corpului recognoscibil se echilibrează prin prestigiul abstract al numelui de care se bucură marii actori niponi. În Occident, se aplaudă corpul ce se arată privirii, în Japonia se celebrează numele. Numele lui Moretti sau Soleri, actorii care l-au jucat pe Arlechino la Strehler, nu vor avea niciodată prestigiul lui Kanze. Caracterului imediat al aplauzelor ce salută succesul pe scenă i se opune caracterul peren al unui renume ce aureolează o familie și urmașii săi. Faima ei depășește spectacolul.

Nici actorul din teatru kabuki nu se întoarce. Dar, înainte de a ieși, mărșăluiește pe *hanamichi*, podul de flori, etalându-și cel mai spectaculos mers, cea mai spectaculoasă privire (semn de concentrare), cea mai spectaculoasă rostire. Dacă actorul n-o se retrage, actorul kabuki se expune. Spectatorii întorc atunci capul pentru a-l admira în toată splendoarea lui, căci plecarea ține de ceea ce am putea numi un sfârșit glorios. Actorul n-o se disipează, actorul kabuki se dezvăluie intens. Iar această ultimă imagine se fixează. Definitiv.

În niciun spectacol care ține, într-o măsură mai mare sau mai mică, de tradiție, interpretul nu se întoarce. Manipulatorii din bunraku – ce poate fi mai opus iluziei?! – se retrag și ei, odată pentru totdeauna. Nici măcar cei care au pus în mișcare marionetele nu acceptă să revină pe scenă, cu gândul la insuportabila bănuială pe care o implică aplauzele. Acolo unde a domnit distanțarea extremă se evită ceea ce, pentru occidental, înseamnă manifestarea sa indiscutabilă: prezența pe scenă doar în calitate de interpret. Cel care a acționat nu se întoarce nici odată fără mască în fața publicului. Orientul nu suportă acest autodenunț. Funcția e prioritară față de identitate, masca față de chip și teatrul față de ființa singulară. „Aici“, spunea Jan Kott, „forma omenească nu poate fi decât trecătoare.“

În spectacolele japoneze moderne, dacă acceptă să rămână pe scenă la aplauze, interpreții nu acceptă, totuși, să se întoarcă. Adoptă o poziție imobilă, aproape sacrificială, până se stinge și ultimul ecou, însă refuză jocul occidental de intrări și ieșiri pe scenă. Acel du-te-vino între scenă și culise. Tanaka Min, marele dansator de *butō*, primește flori stând nemișcat și aplecat, dar

fără să iasă din scenă. Recunoaștem astfel finalul, însă nu și cursele dintre scenă și culise, dintre adevăr și neant. Rămânând pe loc, actorul transformă scena în loc unic al adevărului. N-o poate părăsi decât pentru a dispărea, pentru a fugi, pentru a se retrage o dată pentru totdeauna într-un spațiu de o altă calitate. Substituit al morții.

În Europa, fascinat de sacru – fie și prin opusul sacrului –, Genet le cerea actorilor care jucau în montări după piesele sale să nu se întoarcă pe scenă după final. „Nu trebuie să revină acolo, în sensul în care vreți să folosiți expresia“, scrie el în *Lettres à Roger Blin*. Când ai avut acces la altă lume, nu trebuie să te mai prezinți ca făcând parte din cea de aici. Actorul care pornește pe calea sacrului acceptă astfel și jertfa de sine. Actorul care nu se întoarce își primește recompensa altfel decât prin aplauzele care închid o reprezentație asupra ei înseși.

Dacă există o imagine a Japoniei pe care o voi păstra în amintire, aceasta este mersul spre culise, de unde nimeni – nici actorii, nici personajele – nu se întoarce. Ce am văzut? Ce am trăit? O ficțiune-eveniment. Pe de o parte, actorul utilizează semne străvechi ce ies la iveală, străbătând timpul, și, pe de altă parte, dispărând definitiv, conservă ambiguitatea de eveniment a spectacolului. Un eveniment ritualic. *Shite* este mesagerul unei realități secundare, pe care întoarcerea sa nu o denunță. Trecător fără chip, pleacă și nu se mai întoarce.

TAMASABURO, ACTORUL PERFECT

„Ce ți-a plăcut cel mai mult?“ l-am întrebat pe un prieten care tocmai vizitase Luvrul pentru prima dată. „Gioconda“, mi-a mărturisit el, fără complexe. Întorcându-mă din Japonia, la o asemenea întrebare aş răspunde ca el: „Tamasaburo, Gioconda teatrului kabuki“.

La *onnagata* comuni – actori care joacă roluri de femei – prezența corpului masculin nu dispăre de tot, ci coexistă cu semnele feminității. După criteriile japoneze, acesta este în general un fapt deosebit de apreciat. De aceea a fost adorat marele Utaemon. Dimpotrivă, la Tamasaburo coexistența masculin-feminin nu mai este sesizabilă și persistă doar mintal. Iar ambiguitatea, ca și în cazul Giocondei, domnește. Ne aruncă în vârtejul iluziei, pe care numai gândul îl poate domoli. Dacă ceilalți actori *onnagata* citează femeia, cu tot ce implică această abordare în privința distanței față de realitate, Tamasaburo o întruchipează în însăși esența ei. Corpul își interzice orice stabilitate și Tamasaburo alternează pași repezi cu stop-cadru, într-un dezechilibru din cauza căruia pare că poate să cadă. Se apleacă, se unduiește, se rupe în bucăți, pe scurt, datorită supleței coloanei vertebrale, orice verticalitate devine trecătoare. Astfel, prin asemenea vibrații, femeia se înfățișează ca ființă ce pare a fi la nesfârșit pradă dezintegrării, distrugerii. Corpul actorului *onnagata* de geniu reușește să concretizeze viziunea femeii japoneze.

A doua oară când l-am văzut pe Tamasaburo jucând stăteam departe, într-o lojă aflată mai sus decât sala, și, când a apărut pe *hanamichi*, podul de flori care străbate sala, nu i-am zărit decât picioarele. Parcă plutea pe deasupra capetelor, ca păpușa aceea *bunraku* care nici nu atinge pământul, cum zicea Claudel. Femeia luase înfățișarea unei marionete manipulate de o forță invizibilă și atunci, grație artei corpului său, Tamasaburo își amintea de originile teatrului kabuki, ieșit din formele primitive ale dansurilor de păpuși.

Tamasaburo uimește, dar, dincolo de stăpânirea unui limbaj, nu cumva asta se datorează și calității corpului său ușor, fragil, nervos? Ca occidental, nu cumva mă fascinează controlul pe care-l are asupra semnelor, precum și asimilarea „realistă“ cu corpul femeii? Nu e ușor, fără îndoială, să ocolești moștenirea *mimesis*-ului, chiar dacă în acest caz ea e atacată violent de convenție. Mi-am adus aminte în Japonia niște fotografii cu Mei Lanfang, mare actor chinez care l-a uimit pe Brecht la Moscova, în 1935. Era frumos, slab, elegant, cum e acum Tamasaburo. Oare n-a fost Brecht sensibil la toate tehnicile de distanțare, din cauza corpului actorului care juca o femeie? Ar fi reacționat el la fel în fața unui corp de actor bătrân, gras, masiv, ar fi avut revelația unui limbaj convențional, fără frumusețea „realistă“ a unei siluete? Întrebarea îmi revine în gând când mă uit la *Bâtlanul*, spectacol nō în care un adolescent zvelt dansează zborul păsării. Dacă actorul gras, cu gât ridat, care joacă rolul unei femei dansează atât de frumos, încât scoate la lumină emoția teatrului, actorul tânăr care atinge perfecțiunea (să fie aceasta o iluzie de occidental?)

trezește emoția personajului. Mie, recunosc, teatrul îmi face o plăcere din ce în ce mai mare, în măsura în care artei jocului i se adaugă concordanța dintre natura unei ficțiuni și adevărul unui corp. În această opinie se poate repera, fără îndoială, amintirea *mimesis*-ului. Un *mimesis* pe fondul unei convenții. Ele se temperează reciproc.

În kabuki se practică uneori, cu o artă extremă, o alăturare ce ne poate părea hibridă – amintire a originilor, când kabuki și bunraku erau încă apropiate –, a dramaticului și a epicului, a unui *eu* și a unui *el*. La sfârșitul spectacolului *Asagao Nikki*, Tamasaburo joacă *shamisen* și cântă dezamăgirea în iubire a unei tinere amante oarbe, în timp ce alături un recitator deplânge patetic aceeași suferință. Vocile lor se întretaie, își răspund, se înlănțuie: vocea interioară și vocea exterioară, personajul și povestitorul, subiectivul și obiectivul. Dar la asta se adaugă confuzia pe care o provoacă *onnagata*, în care bărbații joacă roluri de femei. Personajul astfel arătat nu are consistența iluzorie a personajului occidental: el e plasat de la bun început sub semnul îndoielii, îndoială care, în cazul lui Tamasaburo, îi conferă ficțiunii un caracter liric. Bărbatul cântă suferința unei femei și îi răspunde un alt bărbat, acompaniindu-l la *shamisen*. Iluzia și distanța se asociază, iar din simultaneitatea lor se ivește un miracol al teatralității: miracol al emoției imitate ca și cum ar fi fost trăită – ființa dă ceva din ea însăși în orice imitație făcută așa cum se cuvine, spun tratatele japoneze – și al cuvântului care o povestește cu emoție. Emoție dramatică și emoție epică reunite pe fundalul unei convenții teatrale.

MANIERISMUL LUI TAMASABURO

Două cărți deschise, două imagini își răspund, două chipuri se aseamănă, în lejera lor aplecare: *Doamna cu gâtul lung* de Pontormo și Tamasaburo, actorul *onnagata*, care de fiecare dată ne aduce aminte de tablou. El este actorul manierist. Întruchiparea lui desăvârșită.

Tamasaburo, aflat în trecere prin Paris, îmi mărturisește că i-a plăcut „preferința pentru decadență” a teatrului francez. Decadență ce dezvăluie o frumusețe artificială, provocare la adresa a ceea ce este util. Pentru el, teatrul începe atunci când ceea ce pare să facă parte din ordinea necesității și-a găsit soluția, căci atunci „poți să te machiezi în voie și e frumos. Poți să-ți dai cu ruj și asta e tot frumos. Ca să faci ceva artistic trebuie să fii decadent, să mergi dincolo de cotidian. Dar numai oamenii sunt decadenți, natura niciodată. Nici animalele. Putem spune că războiul e o decadență a societății, dar eu o prefer pe cealaltă, pe cea din artă.” Iar pe scenă el construiește o expresie a frumosului, care se întâlnește cu codurile manieriste, coduri adesea asociate cu decadența. Precum și cu gravitatea.

În kimono, Tamasaburo îmi arată cum își mișcă spatele, care are suplețea trestiei, căci actorul *onnagata* trebuie să se îndoie mereu, să se aplece, să se unduiască, să se dezechilibreze: faimoasa *linea serpentinată* manieristă îi agită corpul. Corp niciodată drept – verticala este permisă numai pentru a aminti că în spatele femeii se află un bărbat –, corp supus, corp oblic, corp care se înclină sau se întoarce fără a se îndepărta de criteriile frumosului.

Corp de artă. Corp ce învie „această femeie ideală pe care o port în mine și căreia doresc să-i surprind expresia supremă“. Așa cum pictura manieristă vrea să surprindă acel *disegno* interior.

Manierismul lui Tamasaburo, trebuie s-o spunem, nu provine doar din exigențele *emploi*-ului, ci și din calitățile corpului său. Actorul *onnagata* nu este manierist *a priori*, ci acest actor unic îi acordă această dimensiune. Tamasaburo procedează la „elaborarea unui corp feminin cu ajutorul propriului său corp“ și astfel propune o imagine perfectă. Nu, el nu expune distanța, ci iluzia care, pentru el, nu poate veni decât din ce e fals: Tamasaburo își asumă vocația ca pe una a falsului. „Nu mergem la teatru ca să vedem un personaj“, zice el. „Dacă-l căutăm, trebuie să-l căutăm în viață. La teatru nu putem arăta natura decât construită. Eu pornesc de la o imagine din gând, pe care încerc să mi-o formez, căci trebuie să ai știința de a-ți hrăni rolul pornind de la o imagine. Dinspre exterior spre interior, iată calea pe care o urmez.“ Dacă-i aducem aminte de povestea lui Utaemon al V-lea, care sub presiunea modernității a decis să joace cu doi sâni falși, Tamasaburo râde: „Da, putem să facem asta, dar numai ca să-i ridicăm și să-i aruncăm în aer în timpul spectacolului, unul după altul, ca să arătăm că totul e fals, fals.“ Nu este oare falsul principalul simptom al manierismului, pentru care contează doar arta ca artificiu?

Tamasaburo pozează și creează imagini memorabile. Toate trimit la acest manierism japonez, mai târziu concretizat în faimoasele litografii *ukiyo-e*. Aceeași unduire subtilă, același gust pentru descentrare, aceeași îndoire a genunchilor, căci acest *onnagata* genial, am mai spus, face să renască amintirile

artei (pe care uneori chiar le citează) și, totodată, produce fotografii virtuale: plasticitatea îl face să se preteze la fotografie în orice clipă. La fotografii făcute în gând. Seducția, lupta, ascensiunea – sunt în egală măsură „evenimente epice“, cum ar zice Brecht, și imagini. Imagini clasate, integrate în repertoriu, imagini care scandează partitura ca să fixeze adevărate clipe de eternitate. Acestea sunt *poze* și manierismul a adorat exact fixitatea pozei, a acestei expresii nenaturale și sublime a corpului. Dar poza nu este rodul subiectivității, al invenției, ci, dimpotrivă, al variației codurilor corporale cunoscute, moștenite, pe care actorul *onnagata*, asemenea pictorului manierist, le subminează, împingându-le până la expresia lor ultimă.

Yukio Mishima, de mult, l-a comparat pe Tamasaburo cu „o statueta de porțelan“; dar nu atestă el astfel fragilitatea tot atât cât răceala, calități proprii madonelor lui Parmigiano sau Bronzino, care, aproape toate, dezvăluie un vis de frumusețe în care eleganța e mai puternică decât neliniștea și freamătul decât mărturia: corpuri artistice în măsura în care sunt corpuri controlate.

Manierismul ține la emblemă, la cod, pe scurt, la secretul care cere o anumită lectură, o interpretare. În spatele imaginii se conturează de fiecare dată grila, căci această artă face apel la cunoașterea și la examinarea savantă: ea se situează la antipodul a ceea ce e naiv. Și actorul *onnagata* la fel, căci unghiul privirii, poziția mâinii, corpul înclinat indică un statut, o stare, însă în astfel de cazuri aproape că se poate crede că actorul răstălmăcește codul original: aceste mișcări, încă legate de real, păstrează urma lui și permit o lectură aproximativă. Pentru occidental,

actorul *onnagata*, opusul actorului *kathakali*, nu prezintă un limbaj la fel de închis, căci partitura lui e mai degrabă un conglomerat disparat de semne codate și de frânturi de expresie cotidiană. Între ele se produce un efect de clarificare reciprocă.

Corpul actorului *onnagata* se prezintă ca un corp nu codat, ci artificial, în care „realismul și convenția” se înlănțuie în măsuri variabile după roluri și opere, mărturisește Tamasaburo. Aici arta domină tot și de aici, fără îndoială, provine sentimentul că trupul manierist nu va fi întotdeauna decât un trup interior. Corp al închiderii.

Se pare că în Japonia *onnagata* a stat la originea kimonoului cu mânecă lungă, grație căruia se dansează cu gesturi ce capătă astfel și mai multă plasticitate. Patrick Mauriès remarcă importanța costumului pentru pictorii manieriști, la care „veșmântul suplinește arhitectura robustă a corpului prin aceea, mai delicată, (...) a dantelei, a damascurilor și a catifelelor de la Genova”. Noblețea materialelor textile și resursele lor grafice accentuează dimensiunea picturală a corpului. Acesta se mișcă, iar costumul îl însoțește și îl exaltă.

Actorul manierist îi impune vocii aceleași imperative neorganice pe care i le stabilește corpului. Această coerență motivează preferința pentru salturile vocale și rupturile de registru, pentru tonurile rare și pentru sincopă. Asistăm astfel la ceea ce unii au numit „regresia lumii organice” în arta manieristă. Artă a falsului, a buclei, a onduleului și a digresiunii. Aceste voci nu sunt vocile naturii: ele participă la construirea unor ființe artificiale, ființe ale limbajului. Voci ascuțite, voci ambigue, care perturbă frontierele sexului, ale personajului și ale

comediantului. Și întotdeauna îl plonjează pe spectator în brațele incertitudinii. Tamasaburo își mărturisește „iubirea plină de admirație” pentru Greta Garbo, la care vede expresia unei ființe cu dublă identitate: ea ar fi *onnagata* Occidentului, așa cum el e Gioconda Orientului. Amândoi la fel de imprecisi, la fel de ambigui. Actorul manierist se prezintă ca un „subiect scindat”, cu identitate schimbătoare. „Când joc nu mai știu dacă sunt bărbat sau femeie”, spune Tamasaburo.

Chipul actorului *onnagata* este adesea fără glas, pe când brațele lui vorbesc. Fără rezervă și fără cenzură. Se ridică în aer, se mișcă, se răsucesc, se îndepărtează unul de altul, se regăsesc, desfășurând astfel dimensiunea caligrafică a jocului. Dacă brațele se mișcă, mâinile știu să devină mereu languroase, „cu o conotație aristocratică”, sau să se așeze pe o carte. Mâna se cunună cu gândul, așa cum mișcarea secretă se unește cu personajul. „Maniera este un joc al mâinilor. Și expresivitatea lor”, precizează Tamasaburo, „e pusă în valoare de un ușor decalaj, unul abia sesizabil, în relația cu muzica. E un decalaj poetic, aproape același pe care trebuie să-l avem în relație cu viața.” Mâinile transcriu febra dinlăuntru.

Actorul manierist nu e doar feminin, căci este condamnat la tinerețe: ea face parte integral din definiția lui. O spune Ayame¹,

¹ Yoshizawa Ayame I (aprox. 1690–1721), celebru actor kabuki, după care vor urma alții ce vor purta același nume (Yoshizawa Ayame al II-lea, Yoshizawa Ayame al III-lea, Yoshizawa Ayame al IV-lea, Yoshizawa Ayame al V-lea etc.) și care făceau parte din aceeași familie. Acest nume de scenă l-a purtat unul dintre cei mai cunoscuți *onnagata* din toate timpurile. Este autorul unui tratat despre arta *onnagata*, fundamental în istoria genului.

care o precizează în ultimul capitol din învățăturile sale: „Chiar dacă a trecut de patruzeci de ani, actorului *onnagata* i se spune «tânărul *onnagata*». Faptul preocupă, căci ar fi fost de ajuns să i se spună «*onnagata*», dar adăugarea cuvântului «tânăr» arată că *onnagata* trebuie să vegheze fără încetare, astfel încât să nu-și piardă prospețimea și strălucirea. Nu pare mare lucru, dar cuvântul acesta, «tânăr», are o mare importanță pentru actorul *onnagata*.”

Da, dar Tamasaburo adaugă: „Mishima a scris pentru mine o piesă pe care am jucat-o acum douăzeci de ani. Cred că o mai pot juca. Tinerețea ține de artă și, cum în arta noastră trebuie să fii adult, ea nu poate fi limitată la vârstă.” Este vorba, fără îndoială, despre o vârstă, dar și despre un spirit și, când ajungi la prima, cel din urmă trebuie să dăinuie, căci în absența lui strălucirea manieristă se stinge. Iată de ce îi e frică astăzi, când murmură uneori: „Ca actor, mi-a trecut vremea.”

GRĂDINILE USCATE ȘI „TEATRUL DE CAMERĂ”

Atunci când o descoperi, grădina uscată surprinde prin dimensiunile ei mici, în contrast cu renumele ei mare. O uimire care aduce aminte de uimirea provocată de unele pânze ale lui Dalí, pe care înainte să le vedem ni le imaginăm întotdeauna mai ample. Așa că mai întâi trebuie să reconfigurăm

întinderea care este proprie grădinii uscate. Să integrăm caracterul concentrat al câmpului.

Grădina uscată se lasă investită de spirit și în același timp îl ia în posesie. Acolo unde din om nu rămâne decât mișcarea greblei care a dispus într-un anume fel pietrișul, pietrele par să aparțină locului, dar în realitate dispunerea lor se supune unei logici subtile, ale cărei principii au fost fundamentate de mari artiști. Suprafața aproape albă, pe care sunt răspândite pietre, nu are nici centru, nici mișcare articulată, ci este, dimpotrivă, „încadrată”. Un zid o închide la două colțuri, în vreme ce *engawa*, veranda templului, face unghi drept, al patrulea colț rămânând adesea nedefinit. Spațiul grădinii este nelimitat și în același timp delimitat. Un spațiu aproape gol, ce vorbește neconținut despre refugiul omului, spre a se deschide cât mai bine în fața celui care privește. Astfel, cu elemente din natură se creează o operă conceptuală și din această translație provine și forța grădinilor uscate.

Acolo, la marginea triumphiului, o imagine intervine: „teatrul de cameră” al lui Michel Vinaver, în care replicile se dispun în spațiu ca pietrele pe pietrișul japonez, între cuvintele abia rostite etalându-se plaje de tăcere. Și, de aceea, încep să privesc grădina uscată ca pe o „grădină de cameră”... Între două spații, două culturi, se ivesc metaforele și, dacă sunt corecte, ele scot la iveală în cele din urmă întrebări comune, răspunsuri care seamănă între ele. Aceste poduri fragile stau mărturie, dincolo de diferențele insurmontabile, pentru a revela o unitate primordială ce temperează sentimentul de insularitate pe care japonezii îl erijează adesea într-o izolare definitivă și indescifrabilă. Nu este vorba nici despre a-l nega, nici despre a-l exacerba, ci despre

a-l tempera, și de aceea ne ducem cu gândul la „teatrul de cameră” privind grădinile uscate. Iată folosirea ontologică a metaforei... Așa se explică frecvența unor cuvinte cum sunt *și* sau *ca*, pentru că e vorba mai degrabă de a afirma o legătură, adeseori imaginară, decât de a descrie o stare sau o artă. Dacă „miturile se re-gândesc între ele”, cum spunea Lévi-Strauss, și tipurile de teatru o permit.¹

HAINELE LARGI

Într-o după-amiază, văzând un actor kabuki, mi-am amintit metafora „hainelor largi”, folosită de Brecht pentru a se referi la relația actorului chinez cu semnele. Semnele îl așteaptă, zice el, cum își ia hainele vechi și largi, își așteaptă într-o lojă primii stăpâni, care au murit de mult. Ele au rămas acolo, intacte, neuzate, gata să fie purtate încă o dată de tânărul actor. Nu subminează „personalitatea celui care le îmbracă din nou” și nu cer decât un fel de ucenicie în vederea unei purtări corecte. Trecutul nu sufocă, ci însoțește corpul prezent, care e liber să se miște în „hainele vechi și largi”, cele pe care tradiția le-a conservat.

¹ Eugenio Barba, care a îmbrățișat această idee, scrie într-o carte recent apărută: „Tipurile de teatru nu seamănă unul cu altul prin spectacole, ci prin principiile lor.”

Brecht descria bine aceste „veșminte” făcute din gesturi și sunete: „sunt ample, impersonale, oarecum vagi”. În ele corpul se simte în largul lui. Lărgimii i se adaugă anonimatul. „Impersonale” – urmele s-au șters, dar nu și amintirea originilor. Nu ne mai aducem aminte ființele pentru a ne aduce aminte începuturile. Veșmintele-semn se disting prin vechime – trimit la un îndepărtat orizont de timp – și, de asemenea, prin starea lor. Nici urmă de degradare: Orientul evită lecțiile de conservare, căci, știm, e marcat de cultura obiectului intact, care a învins trecerea timpului, și nu de cea a obiectului uzat, care arată trecerea timpului.

În aceste „veșminte străvechi” rodește delicata sămânță a prezenței, ca și cum, ca să se manifeste, corpul ar integra timpul spre a ajunge, într-o explozie de frumusețe, dincolo de lume. În sufletul lui, actorul se antrenează pentru a reuși să se manifeste, căci aceste semne largi și străvechi îi pun la încercare dorința de a se exprima pe sine și corpul lui. Îi verifică forța identității. Fără ele, cum spunea marele maestru chinez Mei Lanfang, pe care Brecht l-a adorat și pe care japonezii îl admiră, actorul „ar fi în stare să inventeze lucruri ieșite din capul lui”. El nu se poate prezenta niciodată ca izvor, ci ca șuvoi de apă datorită căruia izvorul nu seacă.

ZIUA DE TEATRU

Ca și Greciei antice, Japoniei îi place „ziua de teatru“. Zeami a vorbit despre asta și chiar și azi teatrul nō și teatrul kabuki evită opera unică, preferând seria și combinatoria ei. În definitiv, se propune astfel un program care-și face o regulă din alternarea registrelor, din multitudinea de opere, după celebra normă *jo-ha-kyū*. Ceea ce genurile separă se regăsește în constelația unei zile: tragic și comic, nō și kyōgen, dans și cânt. Ne imaginăm parcursul unei zile nu numai după normele unei coerențe, ci, dimpotrivă, după cele ale eterogenității aparente care trebuie să se articuleze în mișcarea funcționând după legea accelerației. Se reunesc forme și elemente apropiate, dar distincte, care se succed, însă păstrându-și autonomia: nu se amestecă unele cu altele. În detrimentul fuziunii, ele preferă contiguitatea, ipoteza antică a coexistenței contrariilor. În definitiv, o zi de teatru, și nu o singură operă, combină ceea ce Shakespeare își lua, neselectiv, ca materie pentru teatrul său: contrariile lumii.

Brook a știut să regăsească această alternanță primordială, respectată în amfiteatrele din Grecia antică și în teatrele japoneze de azi, atunci când a cuplat *Osul*, o farsă africană, cu *Conferința păsărilor*, discurs inițiativ, de inspirație sufită. „Fără *Os*, *Conferința păsărilor* n-ar fi existat“, așa-i plăcea să spună lui Bruce Myers, unul dintre actori, căci Brook restituia astfel nu numai tradiția, ci și felul ei de a combina ceea ce e nobil cu ceea ce e inferior într-o singură zi, în care programul, nedorind să excludă nimic, reunea opere din registre diferite. Ziua de teatru

se situează între întrepătrunderea de tip elisabetan a genurilor și separația franceză a genurilor: ea asigură separarea, dar fără a suprima contactele. Are drept model corpurile chimice care nu se dizolvă unul în altul, ci pot coexista într-un regim autonom, respectat cu strictețe. Un program de teatru din Japonia îți arată și te face să accepți trecerea de la o entitate la alta, fără a cere ca una s-o absoarbă pe cealaltă. Cum se întâmplă odinioară în Grecia.

SPAȚIUL LUSTRUIT ȘI NOU

O prietenă coreeancă îmi spune: „Japonezii au luat totul de la noi, ca să-l lustruiască pe urmă.“ Ei cultivă, fără îndoială, fascinația obiectului lustruit, curat, fără accidente, fără nervuri. În teatrul nō, picioarele alunecă pe suprafața scenei într-o mișcare continuă, fluidă, iar legenda povestește că un mare maestru și-a pierdut concentrarea în ziua în care a zărit pe scenă o pietricică. Aici nimic nu contrariază suplețea mișcărilor, care se înlanțuie fără nici cea mai mică ezitare: numai pe o podea lustruită e posibil un asemenea mers. Teatrul nō impune poetica solului curat, similar celui *dōjō* din artele marțiale, cu care piciorul actorului nu trebuie să piardă nicio clipă contactul, în numele unei stabilități corporale fără nici cea mai mică oscilație.

Într-o zi în care un actor nō a vrut să arate niște figuri de dans pe un sol acoperit de un covor, demonstrația a fost scurtă pentru că i-a fost imposibil să meargă potrivit normelor. În nō, totul e înlănțuit coerent și perfecțiunea acestui teatru se datorează și artei de a reuni termenii reprezentației într-un ansamblu perfect.

Uneori, sub influența teatrului kabuki, se aduc pe scena nō elemente de decor ce trimit metonimic la un spațiu din lume: o grădină, un templu. (În acest caz, există un minim efect realist, care, de fapt, rămâne străin de teatrul nō.) Pe suprafața-oglină a scenei nō, suprafață ce reflectă actorul, se așază un clopot, un altar, ramuri de cireș, dar când se termină spectacolul, întotdeauna înainte ca actorii să iasă din scenă, aceste accesorii dispar. Câteodată, de pildă la o reprezentație nō dată în aer liber, la munte, femeile vin să curețe scena. Totul trebuie să rămână pur, curat. La fel, când se încheie ceremonia ceaiului, se curăță ustensilele (după care cele folosite la ritual se aruncă, ceea ce le subliniază raritatea) pentru ca ea să se întoarcă în punctul inițial, gata de un nou ciclu. Obiectele nu trebuie să păstreze urmele a ceea ce a fost.

„Japonezii spală până și cerul“, spunea Henri Michaux. Dar ceea ce îl exaspera pe el în viață poate fi seducător în teatru. Când nu rămâne nicio urmă pe sol după un spectacol nō, avem impresia că totul poate începe din nou, că ne-am întors la început. Ne întrebăm, oare chiar a avut loc o reprezentație sau a fost doar un vis din care pe scenă nu rămâne nicio urmă? Totul a dispărut. Și, neîndoios influențați de reprezentațiile tradiționale, mulți regizori occidentali vor azi ca scena să rămână curată

la sfârșitul spectacolului. Lecție despre anonimatul teatrului... urma trecerii sale trebuie să dispară. Statutul lui de artă efemeră se vede afirmat încă o dată, căci teatrul nō se asociază numai cu acele arte acceptate de Kashiwagi, personajul din *Pavilionul de aur*, artele în care Frumusețea nu durează. „Această frumusețe atât de trecătoare (...), care preface o clipă într-o durată pură; n-o vom revedea niciodată; aidoma efemeridelor, fapte care nu fac altceva decât să treacă, Frumusețea este emanație pură, abstracțiune desăvârșită a vieții înseși.“

Japoniei îi plac obiectele vechi care s-au păstrat intacte. Când se observă o deteriorare, oricât de mică, se trece imediat la restaurare. Templele și costumele, pagodele și scenele nō se supun aceluiași imperativ. În teatrul nō lemnul nou strălucește și nu se face nicio încercare de a-i conferi pe cale artificială o patină a timpului. Ceea ce e valabil și pentru costume. Modelul scenei sau aranjarea costumului funcționează după reguli vechi de secole, dar materialele își dezvăluie fără nicio ezitare nouitatea. Arta e veche, dar nu și instrumentele ei.

Probabil că spectatorii japonezi n-ar aprecia teatrul lui Brook, Bouffes du Nord și rănile lui, dar ar fi încântați de teatrul din Vicenza, care s-a păstrat intact: nu teatrul marcat de trecerea timpului, ci teatrul care a câștigat lupta cu timpul. Pentru japonezi, cicatricile lăsate de trecerea vremii sunt impudice. Trebuie eliminate de fiecare dată. Căci obiectele, ca și un templu sau o scenă, trebuie să pară nemuritoare. Relația lor cu timpul este alta decât relația oamenilor cu timpul.

Tatăl meu spunea: „Timpul înfrumusețează tot, mai puțin omul.“ Gânduri de occidental, care nu sunt valabile pentru

Japonia. Sau pe care mai degrabă le inversează, căci acolo se dorește o durată care să nu lase urme pe mască sau pe scenă în timp ce tinerii se înclină respectuos în fața bătrâneții corpului. Ne plac ridurile, dar fisurile sunt detestate.

PIAȚA ȘI DRUMUL

În cartea sa *Vivre l'espace au Japon*, Augustin Berque face o deosebire între cultura occidentală, cultură a pieței, și cultura japoneză, cultură a drumului. Această dihotomie poate funcționa și la nivelul scenei, care servește nu numai drept „cronică prescurtată” a vremurilor, cum spunea Shakespeare, ci și ca expresie concentrată a spațiului. Ce este „cea mai frumoasă scenă din lume” – cea a teatrului din Vicenza –, dacă nu o piață, asemenea orașelor din Italia, la care duc toate străzile? Și care este elementul matricial al spațiului nō sau kabuki, dacă nu podul, drumul? În teatrul nō există *hashigakari*, pod străjuit de pini, pe care pătrund în aceeași măsură și *waki*, personajul-medium, și *shite*, fantoma care se întrupează. Acest pod-drum va fi reluat în kabuki, care îl va plasa deasupra spectatorilor pentru ca actorii să-l poată traversa vertiginos, să se expună în toată strălucirea lor ori să-și facă o ieșire spectaculoasă. *Hanamichi*, podul de flori, este un drum al actorului. Drum pe care se oprește după ce a parcurs trei sferturi din el, într-o

postură care încântă publicul: acolo, aproape de scenă, e locul în care se concentrează privirile (se zice chiar că actorul kabuki ar fi un sfert om și trei sferturi monstru. Identitatea lui s-ar organiza după aceleași măsuri pe care le urmează drumul lui de actor, podul *hanamichi*. Despărțirea între trei sferturi și un sfert are și o denumire: *shichi-san*). În teatrul nō, primul pin este punctul de concentrare. Pentru aceste drumuri ale teatrului, în spirit japonez, refractar la simetrie, centrul nu se transformă niciodată în focar ce atrage atenția și actorul își etalează întotdeauna arta într-un loc care nu coincide cu centrul. Mereu același refuz. Ca într-un tablou sau ca într-un oraș.

Podul, insistă prietenul meu Masao Yamaguchi, joacă un rol primordial. Pe el se petrec toate întâmplările importante și în nō, și în kabuki. De altfel, și grădinile ne amintesc fără încetare valoarea podului – fie el reconstituit sau sugerat cu ajutorul unei pietre, dar mereu în miniatură –, ca și cum esențialul ar fi legat de experiența trecerii, a traversării. Și în zilele noastre, la Paris, un artist cum e Claude Régy ar putea să recurgă la podurile Japoniei ca să ajute actorii în această traversare incertă a culiselor spre scenă, care îl pasionează atât. Este visul lui, dar nu dispune de un spațiu intermediar, drum ce face legătura între exterior și scenă, exteriorul lumii și interiorul teatrului. Meyerhold l-a folosit pentru *Furtuna* lui Ostrovski. Reinhardt, la fel, însă la el a rămas mereu un element relațional, căci impreciziei trecerilor Occidentul îi preferă claritatea granițelor. Piața, niciodată drumul.

Scena occidentală se organizează după modelul pieței și Brook sau Strehler o tratează ca atare: ea este un loc de adunare,

de sociabilitate, dar și un loc al întâmplării. Acolo, ca să-l parafrazăm pe Claudel, „se întâmplă ceva“, în vreme ce pe drumul de pe scena japonează „vine cineva“.

ORIZONTALA ȘI VERTICALA

Scena occidentală se împlinește pe verticală. O verticalitate disimulată, căci nu se văd ștăngile de unde poate veni tot sau unde se poate retrage tot: decorul ori oamenii. Deasupra cadrului se deschide ținutul *Dumnezeului ascuns*, de care scena italiană rămâne inseparabilă. Dezvoltarea ei pe verticală conduce la un *dincolo spiritual* impus în cele din urmă de Europa creștină ca expresie scenografică. Locul teatral este spațializarea imediată, vizibilă, lizibilă, a unui univers mintal.

Japonia nu cunoaște ștăngile, iar scena kabuki, vastă, de o largime nemărginită, se etalează pe orizontală. Ea se deschide lumii și se refuză dualității ființei de aici și de dincolo: scena kabuki refuză supravegherea lumii. Are o întindere nedefinită, refractară la judecata exterioară. Nru se judecă realul și nu se fragmentează, ci se îmbrățișează în întregul lui... Și această orizontală cinemascopică, străină apelurilor la acel dincolo spiritual, se erijează în spațiu al acceptării. Totul se joacă aici fără excludere și fără evaluare. Arbitrajul nu poate fi decât fapta oamenilor și astfel, în absența oricărei judecăți divine, se

instaurează în Japonia domnia aprecierii etice, pe baza codului ce fundamentează consensul corpului social.

Dacă celebrul estetician Étienne Souriau opunea odinioară cubul și sfera, noi putem opune azi verticala și orizontală. Cubul și verticalitatea lui concentrează privirea, trimițând la un alt spațiu, invizibil, de altă natură, care-l subsumează, în timp ce scena panoramică și orizontală ei invită la descoperirea lumii unde planurile coexistă, destinele se întâlnesc, unde privirea se plimbă. Brecht a renunțat la verticalitate, dar a prezervat soliditatea cubului ca loc al demonstrației. Mai sceptic, Peter Stein a etalat în zilele noastre teatrul pe orizontală, fie pentru Gorki, fie pentru Cehov, ambii indiferenți la acel *dincolo* spiritual propriu Occidentului, și ne invită să parcurgem în toată libertatea acest spațiu al coabitării și al permisivității.

Cubul se organizează în jurul omului și al prezenței sale: centrul lui este ființa umană. Dar ochiul divin îl supraveghează. Pe de altă parte, întinderea scenei kabuki relativizează prezența omului, așezându-l, ca în lungile pânze epice – *emakimono* – la același nivel cu munții și apele, cu sălciiile și cu stâncile. Iată integrarea omului în lume, nu retragerea lui din ea. Antropomorfismul cubului, orizontală panoramică îi opune animismul, iar dualității, pluralitatea. Aici, nici urmă de intervenție divină sau de autoritate a centrului.

Scena kabuki sau bunraku refuză calificarea spațiului, dar nu și divizarea. Reprezentația nu-și construiește de fiecare dată ordinea plecând de la cei trei termeni ce organizează scena occidentală – înălțimea, dreapta, centrul –, dar spațiul este deja organizat, astfel încât să-i încorporeze pe diferiții interpreți în

funcție de misiunea lor: cânt, joc, acompaniament. Așa se explică eterogenitatea acestei întinderi, care astfel revelează spațial modul de producere a spectacolului. Cubul își face din actor principalul său agent, în timp ce, pe de altă parte, scena panoramică se refuză unor asemenea priorități. Prin urmare, nu numai lumea, ci și teatrul scapă ierarhiilor stabilite de verticală și de centru. Ca și pe scena epică, așa cum a descris-o Bernard Dort, spațiul se descompune în fâșii a căror succesiune nu implică nicio judecată și nicio valorizare. Scena kabuki e privată de vechiul ei principiu ierarhic, azi uitat. Și nu e niciun paradox, dacă ne aducem aminte că societatea japoneză valorizează toate structurile verticale, în vreme ce societatea occidentală are tendința de a le diminua importanța. Să fie teatrul această contraputere care în timpul reprezentației urmărește mai degrabă să echilibreze modelul social decât să adopte structura lui?

PRAGURI ȘI CULISE

În teatru, trebuie să găsești rezolvări pentru intrări și ieșiri. Misiunea e prozaică, dar imperativă! Cum să intri pe scenă? Cum să pleci din scenă?

Intrarea și ieșirea trimit la o altă chestiune: la spațiul teatrului, la frontierele lui. Unde se termină scena și unde începe lumea? Sunt ele tangente sau se întrepătrund, sunt departe una

de alta sau sunt înrudite? Dacă ne întrebăm pe unde se intră, răspunsul depinde de o altă determinare, una privind topografia spațiului extrascenic. De unde venim? Din lumea despre care bănuim că se află în continuitatea scenei sau din spațiul neutru al culiselor, un *no man's land* între două entități diferite? Teatrul realist se străduiește tot timpul să-și lărgască teritoriul ca să afirme că personajul părăsește scena spre a reintegra un spațiu al realului unde i se împlinește destinul. De acolo vine, desigur, atenția pentru planul secundar, acela pe care îl întrezărim când se deschide o ușă sau când se ridică perdeaua la o fereastră. De la scenă până în culise se angajează o înaintare gradată, ce caută să atenueze rupturile și să menajeze trecerile. Ca și cum scena nu s-ar deosebi de ceea ce e în afara ei prin natura spațiilor, ci numai prin gradul de densitate a realului. Așa se explică, de altfel, grija pentru alunecarea subtilă de la scenă la lume: ea anihilează culisele.

În schimb, artiștii care contestă convenția realistă, în special Brecht și Meyerhold, s-au străduit să le acorde culiselor statutul de zonă explicit teatrală. Ariane Mnouchkine chiar a pus la baza esteticii ei ridicarea culiselor la statutul de zonă rezervată actorilor, ca spațiu de trecere unde pregătirea actorilor se face sub ochii spectatorilor. De data asta culisele sunt asumate, deschise, fief al teatrului. Nu mai au nimic neutru, nici disimulat: teatralitatea lor se asumă din plin.

În fine, există alți artiști, ca Brook, care nu exacerbează într-o asemenea măsură puterile teatrului, aspirând mai degrabă să fluidizeze trecerea de la scenă spre lume, ca și cum una s-ar stinge în cealaltă. Facilitând comunicarea între interior și exterior, Brook

pune existența culiselor sub semnul incertitudinii. În spectacolele lui, actorii, ca să părăsească spațiul de joc, traversează adesea spațiul rezervat publicului, tratat cumva ca spațiu intermediar, ca interval, asemenea culiselor, unde teatrul se unește cu lumea.

În Japonia, abordarea culiselor diferă de la un gen la altul și marchează diferența dintre acestea. Teatrul nu începe în contextul unei atenții indecise, generalizate: mai întâi corul, apoi muzicienii și *tsurumi*, personajele secundare, după aceea *waki*, omul colțului, intră unii după alții. (Nimic din ruptura explicită proprie Occidentului și începutul unui spectacol nu seamănă cu acest timp suspendat când, în Europa, muzicienii din orchestră își acordează instrumentele.) Există spații pe care interpreții le părăsesc treptat și pe care le investesc încet, ca și cum teatrul nu ar încerca să estompeze pragurile, să dizolve entitățile. Ele nu sunt etanșe, iar trecerea de la viață la vis, de la lume la teatru se face fără zdruncinături, ca o derivă blândă. Apoi, în vreme ce un *koken* ridică silențios cortina multicoloră, în spatele ei se decupează contururile lui *shite*, care înaintează încet și, pas cu pas, alunecă pe lemnul translucid, fără să se precipite, fără să fie nicicum agresiv. Mai întâi uman și după aceea, fantomă, de fiecare dată, *shite*, prin felul în care ajunge pe scenă desfășoară o veritabilă estetică a apariției. În teatrul nō, procedeele de deschidere cultivă posibilitatea de a trece ușor din interior în exterior, din lume în vis, din trecut în prezent, de parcă n-ar fi vorba decât despre două stări de conștiință pe care actorul, în baza fluidității ce domnește între spațiul de joc și culise, le poate traversa cu suplețe. Intră și dispăre la fel de calm... cu o singură excepție: lovitură cu piciorul care punctează ieșirea finală.

Lovitură de picior care invocă forțele subterane, ca și cum în nō, unde distincțiile pe orizontală se șterg până la dispariție, distincțiile pe verticală ar rămâne pentru totdeauna, deosebirile între sus și jos, între lumea de aici și lumea adâncurilor.

Estetica apariției imperceptibile îi rămâne străină teatrului kabuki, unde intrarea personajelor e anunțată cu tam-tam, cortina ridicându-se în forță la marginea aceluia pod al florilor *hanamichi*: astfel, sunetul precedă imaginea, ca în basmele populare, în care un zăngănit de arme vestește intrarea eroului. În kabuki, totul converge în această explozie care se petrece pe scenă, de parcă ar fi un câmp de luptă ce nu poate fi investit decât în baza unei declarații de război. Aici se trece agresiv de afară înăuntru și asta accentuează separarea dintre cele două spații. În kabuki se cultivă această antinomie: venit din exterior, personajul se îndreaptă spre scenă ca spre ținutul suprem, ținut al împlinirii, unde urmează să domnească.

Dacă în teatrul nō deschiderea spectacolului vorbește despre trecerea fluidă din culise în spațiul de joc, în teatrul kabuki demarajul afirmă dorința de a cuceri platoul. Scena capitulează în fața învingătorului ajuns la ușile ei... și emoția publicului care ovaționează intrarea spectaculoasă arată cât de importante sunt pragurile. Încălcarea lor echivalează cu victoria, în vreme ce teatrul nō face orice ca să domolească puterea lor de a izola. Abordând culisele ca pe o întindere exterioară, mediocră, de unde vine personajul ca să acționeze pe scenă, tocmai pentru că le traversează cu atâta forță, se impune ca un erou. El este opusul unei fantome.

În nō, ca și în kabuki, se iese așa cum se intră. Adică scena n-a fost decât un detur valorizant? Sau, ipoteză și mai seducătoare, pentru a-i acorda actorului același statut ca personajului, căci, atunci când vine vorba despre reprezentație, o știm, el preia controlul asupra celui pe care-l reprezintă. În teatrul nō, actorul, ca o fantomă, se retrage, în teatrul kabuki, e mistuit de aceeași sete de glorie ca și eroul său cu ocazia accesului de pe scenă. Relația dintre public și actori e similară felului în care părăsesc scena: îi venerăm pe maeștrii nō, adorăm starurile teatrului kabuki.

CORTINE

În Japonia există cortinele de scenă și cortinele de actor. Într-un foarte frumos studiu recent Michel Wasserman face o paralelă între rolul cortinei în kabuki și rolul ei în opera occidentală din secolul al XVIII-lea. Cortina a apărut odată cu mașinăria folosită ca să uimească spectatorii prin metamorfozele decorului. Cortină care ascunde pentru a uimi... Cortină de scenă. Dar astăzi în teatrul kabuki se suprapun mai multe cortine, ca și straturile costumului. Prin urmare, nu se produce o revelație imediată, ci o descoperire treptată, apropiere progresivă de esență, pe care scena pare a o stăpâni. Un prim strat: cortina teatrului însuși. Cortina adesea împodobită cu motive

ornamentale tradiționale din brazi somptuoși și crengi înflorite. Numai după aceea observăm cortina cu dungi, cortina propriu-zisă din spectacolul kabuki. (Uneori, rar, în timpul reprezentației poate interveni o a treia cortină.) Cortina kabuki nu se ridică, nici nu se deschide la mijloc – cele două posibilități valabile pentru cortina occidentală –, ci o trage un *koken*, alergând tot mai tare de la stânga la dreapta, ca să urmeze ritmul tot mai accelerat al bățăilor în lemn ce se aud din culise. Corpul acestui *koken* se lipește de cortină, unindu-se cu forma ei, ca o bluză care se lipește de bustul umed al unei femei. Corpul devine una cu cortina, care nu se deschide prin manipulare mecanică: teatrul kabuki știe să-și păstreze caracterul de meșteșug.

Astfel trasă, cortina invită la descoperirea scenografiei de la un capăt la altul, între ele două neexistând nici cea mai mică ierarhie, în vreme ce cortina care se deschide la mijloc atrage privirea spre centru, de unde ea se îndreaptă după aceea spre margini. Cortina care se trage e un element epic. Cortina care se deschide la mijloc e un element dramatic. Prima ne aduce aminte de narațiunea gradată dintr-o *makimono*, pânza orizontală, iar cea de-a doua, cortina occidentală, cea care se ridică, nu mai concentrează privirea la mijloc spre a dezvălui imaginea în totalitatea ei. Derulării i se opune simultaneitatea și discursului, viziunea.

Felinarele aprinse și în afara, și înăuntrul teatrului arată, ca peste tot în Japonia, că în locul respectiv are loc o acțiune, un eveniment. În kabuki se adaugă semnalul cortinei, care dacă rămâne deschisă, oricât de puțin, știm că spectacolul nu poate fi întrerupt. Câteodată, un *koken* trage cortina aproape până la

capăt, înainte de a se așeza și de a rămâne nemișcat în colț, așteptând să se termine ultima tiradă pe *hanamichi*: atunci când actorul își face ieșirea, etalându-se în toată strălucirea, cortina se închide până la capăt și se anunță pauza. Cortina intervine ca semn absolut al sfârșitului, de care este inseparabilă. Iar în fața ei nu se va spune niciodată un monolog și nu se va dansa.

Cortina funcționează, așadar, ca un punct la capăt de frază, ce marchează întreruperea și permite un nou început. De la capăt. Japoniei îi plac limpezimea frazelor, a obiectelor, a imaginilor așezate una lângă alta. Ceea ce atestă o adevărată estetică. O estetică refractară la ansamblurile bazate pe fuziunea dintre termeni, pe înlănțuirea lor. Și, aici, cortina contribuie la afirmarea acestei separări. Într-un spectacol *rōkyoku*, cântecele din Osaka, un mașinist trage cortina după fiecare număr. Succedarea artiștilor pe scenă nu poate fi neîntreruptă. Ea, ca într-o frază, cere puncte de întrerupere, iar cortina este corespondentul lor în teatru. Și ce este cortina mică a lui Brecht, dacă nu un punct care scandează discursul?

În Japonia, prima cortină, cortina teatrului, nu-și arată doar propria ei funcție. Împodobită în funcție de natura spectacolului, de anotimp sau de loc, ea se prezintă ca un citat legând spectacolul de sistemul figurativ japonez – flori de cireș, brad, pod în ploaie –, căci teatrul nu este decât un episod din acest ansamblu cultural vast, ansamblu pe care cortina îl pune în legătură cu caracterul spectacolului. Acesta face parte din întreg. Prima cortină desemnează, așadar, pătrunderea în întregul spațiu al artei, în vreme ce a doua, cortina cu dungi ca la kabuki, se deschide spre teatru și activitatea lui. Cu o mișcare de o concentrare

treptată, prin intermediul celor două cortine, se trece de la artă în general la teatru în particular.

Dar există și cortine de actor. În teatrul nō, *shite* nu vine pe scenă din culise, ci din spatele ei, „din spatele oglinzii“, cum s-ar spune. Intră și alții pe acolo, bineînțeles, dar cel mai intens moment este clipa în care el se arată... La capătul podului, cortina multicoloră – cromatica ei strălucitoare surprinde aici, căci în nō domnește austerul – e trasă de un *koken* care folosește o prăjină. Așa că numai câțiva spectatori întrezăresc pe prag, în așteptare, un corp imobil. Clipă de eternitate înainte de a pătrunde în spațiul jocului și al mișcării. Mai târziu, la sfârșit, când *shite* se retrage primul, cortina, din nou ridicată, îi deschide de data aceasta drumul spre exterior – al teatrului, al lumii –, de unde nu se va mai întoarce. Cortina preamărește intrarea și ieșirea umbrei.

Actorul kabuki traversează limita cortinei. Cortină care aici produce un sunet puternic ori de câte ori se trage ca să intre un personaj, căci nu mai revine o fantomă, ci un personaj care se îndreaptă spre destinul lui. De data asta, cortina se vede mai puțin, dar se aude mai mult. Zgomot viu, nervos, zgomot care anunță o intrare nerăbdătoare. (În bunraku, din care se inspiră kabuki, se vede pe scenă până și cortina micuță care se trage repede ca să intre păpușarul.) Cortina deschisă cu o asemenea energie evocă o chemare irepresibilă, căreia se pare că nu-i scapă nici personajul, nici interpretul. Aceștia se lansează spre scenă cu aplombul tragic cu care se aruncă taurul în arenă. Dacă în nō cortina pregătește o alunecare, în kabuki ea anunță o explozie. Dar cele două cortine mărginesc un pod... dincolo de care se

deschide, ca să reluăm o expresie frumoasă a lui Antoine Vitez, *Marele Exterior*, teritoriul dispariției, ținutul din care nimeni nu se întoarce.

PAGINILE CHIPULUI

Machiajul este o scriitură. O scriitură a feței, pe care culorile și liniile alcătuiesc un alfabet cunoscut specialiștilor în kabuki. Dacă măștile nă ascund chipul lui *shite*, machiajul pune în lumină cu asupra de măsură chipurile actorilor care se expun pe *hanamichi*, lamentându-se fără nicio reținere sau luptându-se patetic. Chipurile lor pictate participă la această „nebunie a vederii” căreia îi dă naștere barocul teatrului kabuki.

Răsfoind tratate de kabuki, privirea se oprește pe paginile cu un scris bizar, desenat ca o caligrafie virtuală. Sunt paginile sprâncenelor răsucite, pensate, rotunde, sprâncene ce arată o stare ori divulgă un caracter. Pagina ochilor se intercalează între pagina sprâncenelor și cea a buzelor, fine, carnivore, perfide. Pe fundalul unui fard alb ce-i acoperă fața, fiecare interpret se dedică exercițiului unei adevărate scriituri. Scriitură-pictură. Ea se adaugă altora, cea a gesturilor și cea a veshmintelor.

Chipurile războinicilor din stilul *aragoto* seamănă cu un foc în care flăcările se agită frenetic, parcă animate de forțele subterane, incontrollabile, ce-și au sălașul în acești eroi.

Flăcările din astfel de incendii fizionomice se supun unui cod foarte precis, pe care marii maeștri își permit din când în când să-l modifice, schimbările rămânându-le după aceea, ca moștenire, urmașilor. Machiajul ține la fel de bine de legea care se transmite, ca și de darul care se oferă. Arta constă în a relua desenul moștenit, adaptându-l la datele unei fizionomii individuale. În spatele personajului publicul avizat se bucură să aprecieze deopotrivă farmecul unui actor, acest fior lejer ce însuflețește ordinea machiajelor canonice.

Pe chipurile aprinse pe care desenul flăcărilor respectă desenul mușchilor se detașează uneori de alte brazde, râuri și munți, lacuri și nori. Un machiaj celebru evocă păsări, altul, rotundul zorelelor sau un răsărit de soare. Pentru ochiul inițiat, chipul este un peisaj, un peisaj compozit, eterogen, care-ți aduce aminte dintr-odată de chipurile fantastice ale lui Arcimboldo. Recunoaștem aici aceeași dorință de a transforma chipul în teritoriul unei construcții mintale, în viziune plastică în care anatomia și natura dialoghează în jurul cercului ochilor, în jurul văii buzelor sau în jurul dealului nasului.

Fețele machiate, fețe „umbrite”, cum se zice în Japonia, uimesc prin vivacitatea culorilor (cuvântul *iro*, care înseamnă „culoare”, a ajuns în cele din urmă sinonim cu „farmec” și, mai mult, cu „frumusețe”). În Japonia, unde moderația cromatică e de obicei cultivată, teatrul kabuki nu ezită în fața extravagantei și a intensității. Aici, culorile trimit la povești din trecut, la cutume eroice ale samurailor însetați de sânge, la legături nepermise, la patimi fără margini. Prin franchețea lor, albul și roșul, negrul sau verdele fac mai mult decât să invite la lectură: ele

învie lumea samurailor plini de cruzime și a amantilor sinuci-gași, lumea patimii și a sângelui dintr-o Japonie „elisabetană“.

GEOLOGIA COSTUMULUI

Culorile de sub kimono trebuie să se asorteze cu cele de deasupra și o artă savantă codifică această relație. Veșmântul are o profunzime, o geologie a cărei coerență privirea o supraveghează.

Costumul erijază actorul, mai ales actorul nō, într-o statuie vivanță. Teatrul – fie el nō sau kabuki – acoperă corpul cu straturi de haine, care în cele din urmă le transformă în volume indiferente la proporțiile organice. Dar e interesant de semnalat că teatrul știe să folosească această stratificare, căci în timpul spectacolului se dezvăluie mai întâi un strat din costumele actorului, pentru ca după aceea să se arate altul, astfel încât culorile să fie adaptate mai bine la situație. Cum gesturile cu care se dezbracă parcă nu se mai termină, ne putem întreba dacă la sfârșit va mai exista vreun corp. Costumele participă la atracția japonezilor față de ambalaj, care în cele din urmă disimulează darul, esența, sau îl face să devină neimportant. În această privință, observațiile lui Barthes rămân incontestabile.

Costumul seamănă cu hrana sau mai degrabă cu principiile care o conduc. Este, mai întâi, obiect al privirii. Ca și actul de a mânca, exclude violența și dezintegrarea: se scoate ușor.

Nu nasturele, ci nodul domnește. Fără o închidere fermă, fără vreun obstacol de netrecut. Straturi, mereu straturi ce se retrag unul după altul: costumele nu invocă fantoma penetrării – orice percepție rapidă a corpului este exclusă –, ci pe cea a înaintării. Nu brutalitatea gestului care face nasturii să sară sau rochia să se deșire, ci înaintarea în relanti prin straturile dezvăluite. *Koken*, slujitorii scenei, trebuie să intervină, misiunea lor fiind și să vegheze la buna stare a costumului în timpul spectacolului, și să-i dezvăluie profunzimea, după desfășurarea rolului. Costumele are *oku*, termen care desemnează ceea ce e secret, greu de atins, pe scurt, profunzimea reală sau imaginară.

Uneori între nō și kyōgen se prezintă dansuri. Ele au frumusețea gravă a dansurilor lui *shite*, fantoma care se întoarce din partea cealaltă..., dar nu ajung nicicând să provoace aceeași încântare. Le lipsește somptuozitatea costumului. Fastul lui. Căci mâinile care se mișcă i se adaugă mâneca, parte ce amplifică gestul. Costumele îi conferă actorului o dimensiune teatrală. Dimensiunea excesului. Această dimensiune a cărei definiție hazardul lecturii a făcut s-o descopăr la Kafka. „Actorul trebuie să fie teatral“, îi spune el lui Gustav Janouch. „Sentimentele lui și manifestările lor trebuie să fie mai mari decât sentimentele spectatorului și manifestările lor, dacă se dorește provocarea unui efect căutat la cel din urmă. Dacă trebuie să acționeze asupra vieții, teatrul se impune să fie mai puternic, mai intens decât viața cotidiană.“

Așa impozante cum sunt, costumele au o măreție lejeră, căci știu să folosească prestigiul dimensiunilor, nu pe cel al greutateii. În Occident, capa țarului Boris e grea, costumele regilor au o

anumită greutate, în vreme ce roba fantomei nu e niciodată grea. Aici perturbă proporțiile corpului, care însă nu se imobilizează, practică în care se observă refuzul de a da o justificare „materialistă” lentorii din teatrul nō. Lentoarea ține de reprezentare – ca la Bob Wilson –, și nu este o consecință a vestimentației.

Costumul de-formează de fiecare dată corpul, dar dacă în nō apare ca multiplicare a straturilor, în kabuki se merge mai degrabă pe o dezvoltare la nivelul suprafeței. Actorul nō este un volum, actorul kabuki este o suprafață. Aceasta ține de natura celor două tipuri de scenă: cubul în teatrul nō și ecranul panoramic în kabuki.

Un artist, Hiroshi Hori, expune păpuși acoperite de văluri, văluri vechi care se adaugă, unele după altele, într-o compoziție cu adevărat arheologică. Costumul sfârșește prin a se transforma în esență... ca la marea dansatoare de buyō Katsuko Azuma, al cărei corp parcă se evaporă la finele spectacolului, sub elegia unui kimono și a straturilor în care e îngropat. În această ultimă scenă, Katsuko Azuma seamănă cu unul dintre acești o sută de poeți prezenți de secole în pictura japoneză. Prin intermediul costumului, corpul supus toposului picturii devine ireal.

Fastului vălurilor și amplorii tăieturilor li se opun dansatorii de butō, care afirmă atracția față de corpul liber, dezbrăcat. Îl înțelegem mai bine pe Tanaka Min, care dansează dezbrăcat, dacă-l comparăm cu actorii tradiționali și cu podoabele lor. Nuditatea lui nu este decât reacția violentă la splendoarea fără egal a costumelor nō și kabuki. El regăsește corpul prin negarea polemică a ceea ce Japonia adoră: ambalajul și forța lui de a anihila conținutul. Substanța. Carnea.

PERUCI LUDICE

Nici în teatrul nō, nici în kabuki – nici în cele pentru copii – n-ai nicio șansă să vezi păr natural. Toți actorii au perucă, și ea contribuind, sub semnul teatrului, la desemnarea unui personaj, căruia îi exprimă statutul și îi califică o anumită conduită. Peruca invită imediat la lectură, lectură adesea banală, căci se reduce la clasificarea oarecum rudimentară a rolurilor, pentru care și statutul social, și vârsta reprezintă informații de primă importanță. De altfel, peruca arată întregul vestimentar, iar machiajul dezvăluie identitatea femeilor sau a eroilor, a fantomelor și a amanților acționează pe scenă. În Japonia premisele sunt întotdeauna clare: aici nimic nu se descoperă, totul se arată din capul locului. Apoi acestei lizibilități inițiale actorului se străduiește să-i insuflă viață etalând tulburări individuale, rătăcirii și ameteții. Dacă suprafața se poate descifra, ceea ce se ascunde sub ea rămâne de descoperit.

Pornind de la certitudinile începutului pentru a ajunge la incertitudinile survenite pe parcurs, actorul apare ca ființă a intervalului, în același timp atenuând deosebirea prea pronunțată dintre social și individual, dintre o funcție și o pasiune. Se bazează deseori pe accesorii precum evantaiul ori sabia, prin intermediul cărora în anumite momente, printr-o anumită folosire, se fac anumite mărturisiri scenice. Astfel, în perfecțiunea dansului, obiectele cele mai apropiate, obiectele intimității cotidiene, obiectele bărbatului și ale femeii deopotrivă, vorbesc despre oameni sub ochii uimiți ai spectatorilor.

E clar că peruca nu va ajunge nicicând la o asemenea libertate. Dar, în ciuda acestui handicap ce există din capul locului, peruca sau, mai exact, perucile în general, peruci de diavoli sau de bătrâni vestiți, peruci de războinici fără pereche au valoare ludică. Supradimensionate fiind, fascinează prin volum și prin exces cromatic, etalând mereu negrul, roșul și albul, fără nuanțe și fără degradeuri. Datorită perucii, personajul este întotdeauna o ființă ieșită din comun, omenească sau supraomenească, o ființă care ignoră limitele și desființează interdicțiile. Peruca îi atestă această lipsă de măsură pe care dansurile o vor confirma după aceea, ele fiind, la rândul lor, tot expresii ale excesului, ale extravagantei. Ochiul exultă când vede coamele de păr care se agită furioase, codițele care se vântură în aer, șuvițele arzând care le dau bătaie de cap personajelor, creștele albe care se deschid ca niște imense flori tropicale sau părul mătăsos care seamănă cu crengile aplecate ale unei salcii plângătoare. Dincolo de a oferi informații, peruca oferă și plăcerea celei mai pure teatralități.

Peste ani aveam să înțeleg, la Tokyo, de ce tetralogia lui Molière, așa cum a montat-o Vitez, m-a trimis imediat cu gândul la teatrul japonez, teatrul unei tradiții pierdute și reconstituite imaginar, și pentru că acolo se recurgea la aceeași folosire ludică a perucii. Vitez a avut îndrăzneala de a o trata altfel decât ca pe un simplu ornament de natură socială, ca pe o podoabă rigidă din ținute de la Curte, și și-a îndemnat tinerii actori să se joace cu ea, să și-o ridice și s-o arunce în sus, s-o azvârle pe podea și s-o etaleze cu mândrie. Astfel, grație libertății extreme a con-

venției, actorul și personajul coexistă ca doi gemeni uniți în această făptură imaginară, figură teatrală care uimește spectatoarii dintr-o sală de teatru.

PLĂCEREA NAIVĂ

Ennosuke, marele maestru al teatrului kabuki, a restaurat de ceva vreme tradiția elementului tehnic a genului, la origine o artă a surprizei, a perplexității provocate de modurile de întrebuințare a unei scene extrem de tehnologizate. Ca să refacă legătura cu originile, Ennosuke se întoarce la autori altădată puțin jucăți, cum e Namboku (așa cum a făcut în Franța Antoine Vitez, care, pentru a reface legătura cu moștenirea arhaică a secolului al XVII-lea, i-a descoperit pe Garnier și pe J.-M. Villegier, zis Tristan l'Hermite). Atunci, o întreagă tradiție kabuki a prins viață din nou și alți actori merg pe drumul pe care l-a ales Ennosuke, căci publicul se arată mare amator de artificii tehnologizate: apariții, zboruri excentrice pe deasupra sălii de teatru, rupturi de stânci din care țâșnesc duhuri, intervenții ale fantomelor însoțite de focuri de artificii, acoperișuri smulse, case prăbușite etc., însă nivelul tehnic rămâne de fiecare dată rudimentar (cu excepția unei singure folosiri a laserului). Deși seamănă cu cele din science fiction, efectele nu sunt la fel, căci se realizează cu ajutorul echipamentului învechit din teatru. Prin urmare, uimirea provocată

nu poate fi decât una ludică. Efect al unei plăceri naive, ce recunoaște dedesubturile unei tehnologii primitive, artisanale, dar căreia îi place surpriza infantilă. Strigătele din public, amestecate cu hohote de râs, arată în ce măsură spectatorii sunt în același timp în afară și înăuntru, creduli și lucizi. Prin natura artisanală a mijloacelor folosite, teatrul kabuki este pentru filmele SF ce sunt caii de lemn pentru jocurile electronice.

CATCH ȘI KABUKI

Ennosuke aspiră la regăsirea vitalității originare a teatrului kabuki dându-i gustul inițial al unei interpretări evidente, al schimbării uimitoare de costum, al întâmplărilor nebunești, pe scurt, al apariției grosolane. Evidente. Imediate. Teatrul kabuki aderă la această estetică a bâlciului de care s-au îndrăgostit atâția regizori în anii '20. La ea se recurge întotdeauna din motive polemice. Din dorința de a provoca. Se atacă rafinamentul și nuanța, sensibilitatea și detaliul. Provocare teribilă într-o lume extrem de înclinată spre declin prin excesul de perfecțiune.

Așa cum îl concepe Ennosuke, teatrul kabuki are virtuțile luptelor, în sensul în care le înțelege Barthes. Acest sport ar fi, spune el, „un spectacol excesiv“, în care se caută fără încetare efectul și exhibiția, îngroșarea semnelor „absolut clare“. În fond, aici nu mai există niciun secret, nicio nuanță, ansamblul

organizându-se ca o punere în scenă elementară, primitivă, a vizibilului. Totul se arată într-o euforie a concretului, din care invizibilul pare să se fi retras definitiv. Stare a concretului ce se manifestă mai întâi prin amploare: gesturi singulare, sălbătice, a căror unică lege este lipsa de măsură. Gesturi care, asemenea gesturilor pe care le fac luptătorii invocați de Barthes, „duc intenția la cel mai înalt grad de evidență“, căci umflă, debordează, se extaziază și plăcerea tuturor spectatorilor ajunge la această imensă teatralitate. În *catch* „pudoarea se deplasează, fiind contrară ostentației voluntare a spectacolului“, scrie Barthes, făcând o constatare convenabilă pentru estetica unui kabuki primordial, pe care Ennosuke visează să-l reînstaureze. Un kabuki care știe să amplifice tot pentru a satisface așteptările unui public alcătuit din spectatori care „cad de acord în mod spontan asupra naturii spectaculare a acestui act“. Să spunem că, așa cum îl vede Ennosuke, teatrul kabuki se alătură spiritului vizibil la luptele *catch*, așa cum rafinamentul lui Tamasaburo trimite la o operă de Bellini; terenul kabuki se întinde între forța luptătorului și precizia acută a unei soprane. S-a întâmplat de-a lungul istoriei, se zice, ca acestea două să coexiste. Întotdeauna în contextul unei evidențe spectaculare, al convenției asumate, al vizibilității afișate, pe scurt, al tot ceea ce în Occident au în comun, dincolo de ce le desparte, *catch*-ul și opera.

EXPRESIVITATEA SPATELUI

Eduardo de Filippo, actorul napolitan pe care Nordul îl disprețuia, iar Sudul îl adora, n-avea egal în ceea ce privește expresivitatea spatelui. Mușchii se agitau, omoplatul stătea mărturie, umărul își arăta uimirea... discurs fără cuvinte, pe care toată sala îl aștepta fermecată. Actor din tradiția populară, Eduardo făcea astfel încât spatele să fie teatral: partea cea mai respinsă de codurile marii scene occidentale. Secole de-a rândul comediantul care juca întotdeauna cu fața la public n-a avut voie să-și arate spatele și a trebuit să aștepte reacția naturalistă și preferința ei pentru adevăr, ca Antoine să impună dreptul actorilor de a se întoarce cu spatele la public spre a dezvălui în felul acesta ceea ce oamenii nu spun și chipurile disimulează. Mărturiile spatelui sunt întotdeauna implicite.

Japonia n-a cunoscut o astfel de cenzură a spatelui, iar actorii kabuki se antrenează asiduă pentru a folosi la maximum această parte, pentru a-i conferi expresivitate și chiar forță de seducție. Mai ales *onnagata* au dezvoltat un veritabil repertoriu de posturi, căci senzualitatea eroinelor se exprimă adesea prin conturul gâtului și prin alura nobilă a cefei, o oază ce se ascunde sub învăluirea kimonoului. Acolo, în locul acela neascuns, în interstițiul acela luminos spectatorul identifică erotismul unei actrițe. La noblețea trupului dezvăluit se adaugă uneori emblemele scrisului, căci machiajul negru ce se pierde pe ceafă trădează, prin numărul semnelor desenate, statutul femeii: prințesă sau curtezană. În Japonia, nici limba, nici

scena nu uită niciodată să precizeze statutul, informație fără de care privirea e nedumerită și conversația, perturbată.

Tamasaburo arată într-o demonstrație posibilitățile coloanei vertebrale, un sprijin pentru orice actor *onnagata*. Spatele vorbește și, în același timp, captivează. Urmează emoțiile femeii trasând o linie ondulată, căci discursul său vrea să arate o ființă și, de asemenea, să încânte ochiul. În Japonia spatele are o dublă natură: psihologică și plastică. El reface legătura actorului cu tradiția stampe.

Yoshi Oida scrie în *L'acteur flottant* că în gândirea tradițională coloana vertebrală constituie un mijloc de comunicare spirituală pentru „marii inițiați”, de la Buddha la Iisus. Această observație preluată din scrierile sacre arată cât de importante sunt informațiile pe care le obținem descifrând corect sensurile spatelui. Spate care poate să afirme o identitate împlinită sau un eșec disimulat, spate al mărturisirilor făcute fără voie.

EXPERIENȚA CONCRETULUI

A reprezenta sau a nu reprezenta – aceasta e întrebarea în teatru! Totul se joacă între acești doi termeni. Iată de ce depind și practica, și definiția teatrului. Răspunsurile arată alegerea nu numai în cazul artistului, ci și în cazul spectatorului: la urma urmei, și el se confruntă cu aceeași întrebare de neocolit. Japonia

lasă să se întrevadă în ce măsură scena poate interesa ca spațiu unde „invizibilul devine vizibil”. Material. Concret. Spațiu unde corpul și obiectul surprind ceea ce nu se poate reprezenta și devin mesageri ai ceea ce nu se poate reprezenta. Căci ce este scena nō, dacă nu locul în care specificul imposibil de reprezentat al fantomelor își găsește concretizare fizică? „Un loc al prezenței. Teatrul este cel mai puternic atunci când ne dezvăluie lucruri ireale”, așa îi plăcea lui Kafka să spună.

Corpul omului apare pe scenă ca vehicul al invizibilului, dar nu va avea niciodată perenitatea unui corp statuar. Dacă a iubi corpul omenesc care întrupează ceea ce nu se poate reprezenta înseamnă a legitima teatrul ca activitate a concretului, a iubi corpul în reprezentările lui definitive – sculpturi, tablouri – înseamnă, dimpotrivă, a te îndepărta de teatru și de esența lui în numele unei nostalgii a durabilului care îi este străină. Teatrul, vedem în Japonia, se așază în această poziție intermediară între viață și artă, unde invizibilul capătă o anumită dimensiune materială, materialitate întotdeauna trecătoare. Să iubești floarea, zice Zeami, înseamnă să știi să iubești frumusețea unei zile: iată metafora marelui maestru nō. Floarea este această întrupare a frumuseții trecătoare, în urma căreia rămâi cu mâna goală. A iubi teatrul înseamnă a iubi mâna goală. *Shite* le conferă un trup fantomelor care au splendoarea statuiilor, dar nicicând durata lor. Vin ca să dispară mai bine după aceea: pe scenă concretul dispore întotdeauna în cele din urmă. Într-o frumoasă caligrafie a lui Sengai, pictor călugăr din secolul al XVIII-lea, este desenat acest personaj care spune în același timp: *Totul este în ordine! Nimic! Nicio problemă!* La fel, în mâinile jucătorului nu rămâne

în cele din urmă decât experiența. Actorul face parte din aceeași familie a călugărului sau a jucătorului. Asceza se unește cu jocul.

Un teatru care nu reprezintă, care expulzează concretul obiectelor și al imaginilor pentru a se lăsa numai în puterea vocii și a cuvintelor limitează imaginația spectatorului. Cel din urmă nu mai are puncte de reper, căci doar materialitatea păstrează această ambiguitate ce permite închipuirea, în timp ce, pus în fața cuvintelor, el nu poate decât să se lase purtat de ele, de constelațiile lor, de rezonanțele lor. Imaginația lui, astfel pasivă, nu mai e solicitată de un concret plural, acel concret în așteptare care îl pune la treabă. Vorbind despre teatrul din Bali, care ilustrează perfect, din punctul lui vedere, demersul oriental, Artaud recunoaște că e captivat de forța „de obiectivare” a scenei, care îi dezvăluie „o concepție concretă... despre abstract” și, observă el, „am impresia că cel mai mult ne surprinde și ne uimește această dimensiune revelatoare a materiei, care pare a fi răspândită în semne ca să ne arate identitatea metafizică a concretului și a abstractului”. Concretul scenei este o trambulină pentru abstract și o capcană pentru ce nu se poate reprezenta.

Japonia conservă resursele materiale ale teatrului, resurse a căror prezență hrănește imaginația spectatorului, însă care, prin puținătatea lor, scapă bogăției naturaliste. Aici concretul nu descrie – el nu are funcție de a conduce spre invizibil. De aici, din această experiență vine rezistența mea în ceea ce privește spectacolul văzut în seara întoarcerii, când numai frumusețea cuvintelor trezea nostalgia lecturii mai degrabă decât imaginația teatrului. Concretul scenei îi permitea să înflorească, îi aducea

fericirea, pe când absența se făcea ecoul unei lipse, a unei frustrări, oricât de frumoase erau frazele auzite. Lipsă a cărții. Lipsă a lecturii. Astfel, ne pare că adevărul e în altă parte, departe de acest teatru unde ne petrecem nopțile, în loc să ne aplecăm asupra tainelor ascunse într-o pagină admirabilă. În absența concretului, teatrul se trăiește ca o depozitare și astfel îl înțelege Japonia străveche. Acolo unde se întrupează fantomele, se arată ceea ce e dincolo.

EXTREMA DE SUS A CORPORALULUI

Actorul japonez își caută sprijinul în partea de jos. Variaza pașii, alternează sonoritățile atingerii, se îndoaie spre a atinge solul, îl lovește, îl izbește, arta lui trece prin relația cu podeaua de lemn sau cu pământul însuși. În Japonia, unde se spune că poți identifica omul după mers, actorul sau dansatorul încearcă să fie permanent în legătură cu spațiul de joc. Fiecare gen presupune un anumit tip de mers: în nō se alunecă, pe când eroul din teatrul kabuki merge parcă aruncând din picioare în exterior. Există, de asemenea, și formidabilele lovituri care punctează tăcerea în spectacolul nō sau articulează zgomotele în kabuki. A etala picioarele și a lovi scena cu piciorul sunt două mijloace de expresie la fel de bune... Un artist își dă măsura în funcție de cum stăpânește solul. Acum mai bine de douăzeci

ani Grotowski sau Barba făceau cunoștință cu Japonia, descoperind mai întâi pașii și numai după aceea vocile.

Specialiștii japonezi propun explicații de toate felurile pentru această legătură cu solul. De natură anatomică: o constituție a corpului diferită de cea a europeanului. De natură antropologică: munca în orezării trimite cu gândul la alunecare și la arta războinică a samurailor, care cere depărtarea unui genunchi de celălalt. De natură spirituală: așa se păstrează contactul cu pământul și cu energia pe care o depozitează. Și cu atâtea altele..., dar fără îndoială că, prin această intimitate permanentă cu pământul, Japonia se deosebește de Occident, care – Valéry a spus-o adesea – se angajează în înalt. Saltul este aici piatra de încercare a dansatorului, căci dorința de desprindere domină, în vreme ce jos trimfă voința de înrădăcinare.

În concepția lui Bahtin, civilizația europeană a cunoscut lupta între dorința de a domina, de a stabili o ordine, impusă de extrema de sus a corporalului și dorința de subversiune, de dezordine, venită din limita de jos a corporalului. Forțe obscure, respinse, devalorizate, apărute din sfera sexuală, perturbă echilibrul instaurat de rațiune: cultura carnavalescă destabilizează arta stabilită. În Japonia relația cu solul permite apariția unei alte extreme de jos, a cărei greutate pentru orice formă spectaculară se dezvăluie. Este prezentă de fiecare dată, iar o altă deosebire între nō și kabuki decurge din relația stabilită în limita de sus a corporalului – în nō chipul e acoperit de mască, iar în kabuki e pictat – și extrema de jos. Între ele există o tensiune pe care orice spectator avizat o urmărește cu atenție.

În Japonia, chipul e acoperit de mască sau se pictează aproape pentru ca picioarele să se poată mișca mai bine. Prin ștergerea chipului, cu tot ce implică el în materie de expresie individuală, în avantajul energiei pe care o degajă picioarele ce lovesc pământul, se face deosebirea dintre o cultură, cea occidentală, întemeiată pe personalitatea singulară, și una, cea orientală, al cărei orizont este anonimul.

Profesorul Gunji, celebru specialist în kabuki, spune într-un text foarte frumos că termenul ultim al dansului japonez este imobilitatea. Sfârșitul mișcării... Iată cum se explică, sugerează el, perfecțiunea la care ajung dansatorii experimentați care, cu picioarele lipite de podea, abia mișcându-se, aproape că se opresc. Stabilesc o relație ca aceea pe care o are copilul cu solul. Am văzut un dansator experimentat care, prin naivitatea gesturilor sale abia schițate, prin libertatea mișcărilor și prin lejeritatea salturilor mici, întrușipează copilăria regăsită. Astăzi, numai Cunningham seamănă cu el.

ACTORUL DESCARNAT

Fiecare apariție a lui Utaemon, bătrânul actor japonez, este un eveniment: mergem să vedem arta împlinită a lui *onnagata* pe cale de dispariție. La început, străinul nu înțelege de ce această patimă... îi scapă și privirea specializată, și mitologia

interpretului. Pe scenă, orice mare actor în vârstă învie prin fragmente – dar memoria e întotdeauna fragmentară! – ansamblul repertoriului său și astfel îl trimite pe spectatorul însuși la propria lui biografie. În arta cinematografică se pot asambla și proiecta una după alta aparițiile actorului în diverse momente ale parcursului său, în timp ce la teatru doar cei care l-au urmat reușesc să facă astfel de apropieri în gând. În lipsa acestui trecut împărtășit, nu vedem decât un actor care îmbătrânește, iar acel *onnagata* mitic al Japoniei ne pare, la prima vedere, doar un *onnagata* istovit. Am avut o asemenea dezamăgire văzându-l pe Utaemon, care mi s-a părut doar un actor care-și supraviețuiește lui însuși, un pom uscat, din care nu mai recunoaștem decât un schelet. Prima lui apariție la Kabuki-za m-a tulburat: câțiva pași abia schițați, un corp suferind de artroză, pe scurt, o fantomă... a artei dispărute.

Ceea ce la Tokyo ține de o prestație măsurată la Paris, într-un program evident extins, devine culmea artei minimaliste, a acestei arte a „non-reprezentării” la care aspiră orice mare maestru căruia i se apropie sfârșitul. La Paris, Utaemon mi-a părut o ipostază a actorului grüberian împlinit, actorul căruia i se cere adesea „să aibă inima caldă și gura rece”. Bătrânul *onnagata* îmbrățișa patimile stinse ce izbucnesc în țipete stridente de-o clipă, patetică punctuație a unei iubiri nefericite și a unei tinereți îndepărtate. Gesturile lui, sunetele lui, pașii lui nu s-ar deschide spre continuitatea unei interpretări fără fisură – dimpotrivă, erau scandate, sincopate, rigide. Utaemon sacrifica înlănțuirile fluide ale frazei manieriste de dragul cuvintelor solidificate și al mișcărilor limpezi. Crea pe scenă echivalentul unui haiku.

Utaemon a dansat la Paris *Sumidagawa*, adaptare a unei piese nō pentru kabuki: aici personajul și actorul se confundă, pentru că maestrul joacă o femeie în vârstă, care pleacă să-și caute fiul, pe care nu-l va găsi decât în mormânt. Femeia înlăcrimată nu deosebește tipătul unei păsări din partea locului și are impresia că recunoaște glasul fiului pierdut pentru totdeauna. Între nō și kabuki, între trecut și prezent, între viață și moarte, deloc virtuoasă, Utaemon, cu gesturi reținute, cu mișcări frânte, cu un echilibru incert, se leapădă de orice contaminare sentimentală. Nu e liric și, fără ornamente sau strălucire, ajunge la expresia „osificată” dragă lui Artaud. Nimic superfluu, niciun farmec efemer aici, unde economia e lege, iar interpretarea are rigoarea unei schițe. Bătrânul *onnagata* mi-a amintit de acel Faust octogenar al lui Minetti, care, îmbrăcat într-o cămașă albă, abia dacă atingea degetele Margaretei... nimic mai mult pentru a exprima vertijul patimii.

La nouăzeci de ani, când își pune costumul, pregătindu-se să joace *Oedip la Colonos*, Alexis Minotis e întrebat: „Ce veți juca?” „Sofocle”, răspunde el, cu o intuiție de geniu. Nici pe el însuși, nici personajul, ci autorul... numai vârsta îi permite astfel de libertăți unui actor. Și astfel ajunge să întrupeze o idee a teatrului însuși.

Utaemon mi-a părut la propriu figura actorului descarnat. Ce este actorul descarnat, dacă nu alegoria unui fel de a supraviețui pe scenă? Utaemon e *onnagata* care se pregătește să moară dansând... alegorie în care derizoriul și macabru se însoțesc pe fundalul victoriei în fața fricii. O alegorie nu înfricoșează niciodată, ci pune pe gânduri.

O LIVADĂ DE VIȘINI METONIMICĂ

Orice regizor care pune în scenă *Livada de vișini* se întreabă dacă se impune să arate livada, pomii. Se poate materializa pe scenă ce se trăiește în imaginație, cea a stăpânilor și cea a lui Lopahin? Pentru primii, domeniul e intangibil, iar importanța i-o atestă însăși existența lui în *Dicționarul enciclopedic*, în vreme ce pentru Lopahin, chiar dacă dorește să o facă rentabilă, livada este mult mai mult – „cea mai frumoasă proprietate din lume”. Fiul de țăran le supralicitează discursul, hiperbolizând. Iată de ce Lopahin se implică fanatic în vânzarea livezii: pentru el, nu se pune problema să o lase altcuiva, unui străin, lui Deriganov, căci el, nu Gaev sau Liubov, e adevăratul amant al livezii. Posedat, Lopahin vrea s-o ia cu orice preț. Este lupta lui cu o minune din copilărie.

De obicei, livada nu se înfățișează pe scenă, ea rămânând și pentru personaje, și pentru spectatori, în sfera imaginației. Strehler a pornit de aici, dar în același timp a întins o pânză acoperită de frunze, învăluind în ea sala și scena: suferim împreună înstrăinarea livezii. Freamătul pânzei urmează, în ecou, starea personajelor. Panica lor. Nostalgiiile lor. Livada e seismograful care înregistrează starea ființelor. La polul opus, Brook nu arată nimic. Andrei Șerban pune ici-colo câte un copac răsucit, creând un decalaj între discursul despre livadă și realitatea ei. Niciuna dintre soluții nu e satisfăcătoare, căci niciuna nu surprinde în același timp concretul și ce implică el.

În Japonia, am descoperit abordarea metonimică a livezii. Un copac uriaș, enorm, care n-are nicio legătură cu un vișin – mai degrabă te trimite cu gândul la stejarul secular – umple scena. Acest copac aduce concretul, însă fără nicio urmă de vocație realistă: ține de real și de vis în același timp. Este un vișin metonimic. La unison cu Shakespeare, care în prologul din piesa *Henric al V-lea* îi cere publicului să-și imagineze o mulțime de oameni pornind de la o mână de soldați, francezi sau englezi, prezenți pe scenă. Un concret minimal funcționează de fiecare dată ca suport, căci la teatru imaginația de aici pornește. Metonimia, fie ea a unei livezi de vișini sau a unei legiuni, permite coabitarea concretului cu abstractul într-un du-te-vino inepuizabil. Ireală și verosimilă, materială și imaginară, livada face din scenă o răspântie, în impuritatea și în vitalitatea ei. Metonimia renunță la lecția concretului parcimonios, la limita dispariției. Ea servește de intermediar între o prezență și o absență, le asigură echilibrul. În materialitatea ei, livada de vișini surprinde imaginarul livezii, așa cum manechinul lui Kantor surprinde imaginarul copilului.

GREUTATEA LUCRURILOR

Termenul japonez *mono-no aware* se traduce, spune Augustin Berque, prin „greutatea lucrurilor”, greutate ivită din armonia dintre subiectiv și obiectiv, dintre emoție și lucruri.

Această comuniune, fără îndoială, nu rămâne străină de raritatea lucrurilor. În *tokonama*, altarul frumuseții rafinate în casele japoneze păstrându-și gustul pentru vechi sau, în anumite vitrine ce reiau aceleași legi, există puține obiecte. Între ele sunt spații și grație vidului – vidul care le leagă, cum zicea Braque – acest ansamblu capătă o mare forță. Trei mici sfere de un albastru pal și o tulpină, un bol de ceai și o caligrafie: lumea obiectelor se organizează după regulile artei. Dar putem să interpretăm mai liber faptul că obiectul nu apare ca obiect artistic stabil constituit: nu ne pare a fi creație a geniului unui artist singular, ci rod al unei cunoașteri estetice virtual divizibile, al unei cunoașteri a frumosului ale cărui secrete se învață. El subzistă ideii că accesul nu ne este interzis, căci, spre a se împlini, „greutatea lucrurilor” nu cere nici mare vocație, nici geniu, ci numai calitățile unei ființe care asimilează atent legile transmisibile ale frumosului. Astfel reușește să comunice cu ajutorul obiectelor a căror manevrare sau organizare îi permite *eu*-lui să se manifeste cu discreție.

Teatrul tradițional ajunge adesea la „greutatea lucrurilor”. La această coexistență a subiectivului cu obiectivul. În spectacolul nō *Settai* (*Bun venit*), *shite* poartă o mască străveche, străbătută în profunzime de forță, o forță primitivă, în timp ce un șal alb îi acoperă capul și umerii. De data asta nu mai vedem, ca de obicei, gâtul, singura zonă vie dintre mască și costum: actorul ia întru totul înfățișarea unei statui. Una dintre acele statui care străbat secolele, reprezentări ale Madonei sau ale lui Buddha din secolele XII–XIII. Dar în spatele măștii se înalță o voce profundă. Încet, corpul începe să se miște... oare

această statuie vivanță nu este chiar materializarea visului lui Craig? Craig, care dorea ca actorul și jocul lui subiectiv să aibă caracterul unei manifestări obiective, să ajungă la „greutatea lucrurilor“.

Dacă în teatrul nō ființa vie are virtuțile neînsuflețirii, în bunraku marioneta accede la atributele viului. Dar și într-un caz, și în celălalt există întotdeauna o întâlnire între înșuflețit și neînsuflețit. Ea se află chiar în inima lucrului pe scenă. Privind una dintre cele mai frumoase secvențe din bunraku – moartea vulpii albe – simțim încă o dată „greutatea lucrurilor“. O parte întreagă a spectacolului povestește suferința vulpii, care, după ce a fost femeie, se întoarce, părăsită, la condiția ei de animal. Pe marea scenă panoramică vedem vulpea singură, înconjurată de o mulțime de ființe străduindu-se să înșuflețească marioneta și să-i povestească durerea. Cinci cântăreți la *shamisen*, patru recitatori, trei manipulatori de decor și, ascunși, nu știu câți muzicieni... toate pentru a exprima chinul vulpii. În bunraku se vede munca omului, care este absentă, însă, în grădinile uscate, ceea ce nu înseamnă că nu ne putem închipui omul împingând pietre sau greblând pietrișul. „Greutatea lucrurilor“ nu e un fapt al naturii. E rezultatul retragerii omului în spatele lucrurilor pe care le pune la locul lor și astfel subiectul se integrează în lume, căci, scrie Berque, aici este vorba despre o „subiectivare a lumii centrifuge, nu a celei centripete, temeiul narcisismului. În asemenea condiții, natura omului se poate acorda cu natura lucrurilor, cu lucrurile naturii, și poetul le poate stabili misiunea de a-i exprima sentimentele: aceste frunze de toamnă *sunt* melancolia, propria mea melancolie...“ În

Europa poate că livada de vișini a lui Cehov ajunge la această „greutate a lucrurilor“. Povestea copacilor doborâți de secure și cea a stăpânilor care pleacă sunt una și aceeași.

Mishima citează o străveche culegere de povești medievale, în care stă scris că, „după o perioadă de o sută de ani, obiectele din cămin se prefac în spirite și aruncă un blestem rău peste sufletele oamenilor; de aceea spiritul respectiv se numește Tsukumogami sau Spiritul Nefericirii“. Bizară coincidență, dar dulapul despre care vorbește Gaev în celebrul său monolog și care în montarea lui Strehler a absorbit amintirea copilăriei pierdute are, și el, tot o sută de ani.

„Greutatea lucrurilor“ poate deveni „capcana lucrurilor“, iar în Japonia oamenii sunt suspicioși față de ceea ce persistă. Există viață furată... acolo unde există „durată solidificată“, în jurul unui sertar, al unui obiect de mobilier sau al unui fotoliu. Japonezilor le place să arunce obiectele vechi și să dea foc păpușilor vechi ca să „curețe casa“, spre „a preveni dezastrul... și astfel încât să nu se transforme totul în Tsukumogami“. Spirite ale nefericirii. Oricum, privind măștile timpului ale lui Zeami, imposibil să nu ne imaginăm un nō jucat pe o scenă din lemn ars cu unelte de odinioară. Poate că atunci frumusețea spectacolului ar deveni supraomenească și ar vrăji spiritele, căci în Japonia, unde există respect pentru memorie, există o teamă față de obiectele care întrupează memoria. Întâlnirea lor pe scenă ar risca să fie percepută ca fiind malefică, iar teatrul nō ar putea fi echivalentul Pavilionului de Aur, cel căruia trebuie să-i dăm foc ca să scăpăm de sub puterea lui.

KITSCH-UL SAU ÎNCERCAREA ASIMILĂRII

Există o Japonie pe care o iubim și o Japonie pe care o detestăm. Uneori întâi o iubim și apoi o detestăm, uneori o iubim și o detestăm în același timp. După atracție urmează repulsia, dar ineditul acestei ambivalențe vine mai degrabă din intensitatea acestor sentimente decât din alternanța lor ritmică; altfel, nu este vorba decât despre relația banală dintre oricare turist și țara pe care o străbate. Simultaneitatea surprinde și mai mult când o vedem pe o scenă. În afară de teatrul nō, trebuie s-o spunem, rareori putem accepta scena japoneză ca întreg, iar ochiul, pe care nu-l putem stăpâni, separă, deosebește, respinge acolo unde spectatorul oriental refuză astfel de aprecieri. Mărturisesc că am trăit experiența separării, absurdă din punctul de vedere al japonezului, dar plauzibilă din punctul meu de vedere. Experiență a privirii străine, fascinată de descoperirea corpurilor ce desfășoară arta teatrului, îngrozită de lucrurile din jurul ei. E posibil să iubim corpurile și să urâm decorul?

Pe scena bunraku păpușarii conduc perfect gesturile acestei marionete care povestește despre animale prefăcute în oameni pentru a-și potoli setea de iubire, în timp ce pe panouri pictate în culori vii vedem valurile mării, cireșii înfloriți sau o pădure în ninsoare. Într-un spectacol de tobe Taiko vedem adevărate reușite ale toboșarilor, lupte sublime între o tobă și un flaut, în vreme ce pe cicloramă se proiectează peisaje dintr-o Japonie turistică sau ecleraje ce rivalizează cu firmele strălucitoare care

luminează orașul. Nuanțe de roșu sclipitor, de albastru necrutător, de soare la asfințit – toate însoțesc un spectacol vital, sănătos, direct. În kabuki intră în joc aceleași opoziții între forța gesturilor, energia țipetelor și, pe de altă parte, kitsch-ul scenografiei care înfățișează holde de grâu pictate, trunchiuri de copac din carton presat și vapoare din placaj. Totul amintește de decorurile din Occident, așa cum erau ele înainte de Meininger, Antoine și Stanislavski: decoruri care nu sunt nici cele ale iluziei, nici cele ale distanței, ci pur și simplu decoruri din vechiul teatru. (Antoine Vitez și Yannis Kokkos au încercat în *Pescărușul* să le restituie ca o viziune a teatrului de altădată.) Decorurile acelea semnalează locuri, locuri deschise în general, lipsite de orice atenție la detalii și de orice calitate plastică. Să fii spectator de kabuki înseamnă și să vezi așa ceva și să ai nostalgia calității unui zid de Peduzzi, a unui loc din Rieti, a unei perspective oferite de Kokkos. Kitsch-ul scenografic îl pune la încercare pe occidental. La o încercare a urâteniei.

Un prieten îmi răspunde la aceste observații susținând că teatrul kabuki înseamnă exact energia jocului și oroarea scenografică. Și că astfel se apropie de melodramă, gen lipsit azi de aură. Așadar, ar trebui să trecem peste această rezervă ca să acceptăm teatrul kabuki în întregul lui, fără restricții, fără fisură. Ceea ce e foarte greu pentru europeanul interesat de kabuki ca model, nu ca manifestare istorică. Și, din această perspectivă, kitsch-ul e problema. Cum să-l suporti lângă excesul interpretării și al forței mitice ale unui actor în inima artei lui? Cum să accepți cealaltă Japonie, cea care ne trimite la un trecut de care ne credem eliberați? Poate moderând prestigiul genului kabuki

pentru a-l privi cu acest amestec de fascinație și indulgență cu care privim arta circului, a circului de odinioară, care nu și-a sacrificat naivitatea de dragul mirajelor tehnologiei. Căci iubim arta atletilor, ca și desuetul prost-gust al accesoriilor și al decorurilor. Poate că trebuie să învățăm să vedem în kitsch-ul din kabuki o persistență nostalgică – a-l sacrifica ar însemna a mutila teatrul kabuki –, aceeași ca a artelor bâlciului, pe cale de dispariție în Occident. Pentru noi, kitsch-ul este o încercare a asimilării. Asimilare a privirii japoneze.

O VIAȚĂ DE OM

Pentru Zeami, nu există numai talentul, ci și vârstele. În arta nō, imobil în segmentul lung de timp, cum ar spune Braudel, interpretul, jurat morții, va fi mereu altul toată viața lui. Dacă în Europa, pentru Stanislavski și Brecht, actor înseamnă în general o persoană adultă, dacă pentru Stanislavski și Jovet pregătirea unui elev nu implică înscrierea lui într-o durată de viață, Zeami invită la un parcurs de la copilărie la bătrânețea maestrului. De la o etapă la alta, actorului i se cere să integreze în arta sa specificul vârstei. Zeami își întemeiază tratatul pe acest oximoron special, care face legătura între imuabilul artei nō și actorul configurat de roata vârstelor, alianță între etern și efemer, atât de dragă Japoniei.

Teatrul nō nu presupune doar deprinderea unor tehnici, ci și o recunoaștere de sine constantă. Tratatul îi cer interpretului să-și recunoască ipostaza de om în permanentă mișcare, dar fără a lăsa în urmă experiența precedentă. Actorul nu-și schimbă vârsta cum își schimbă pielea șopârta: el păstrează beneficiul spiritual al vârstei. În declinarea vârstelor, așa cum o face Zeami, întrezărim dincolo de actor însuși destinul unei ființe, căci există o legătură între nō, arta cea mai anonimă, și identitatea individuală a unui interpret. Acestea sunt interdependente și colaborează sub ochiul vigilent al spectatorului invitat să vegheze la menținerea echilibrului just dintre ele. De altfel, pentru Zeami, însăși plăcerea de a vedea presupune, de asemenea, capacitatea de a deosebi, fără a le disocia vreodată, arta nō, care durează, de ființa care o întrupează, miezul de coajă.

În frumosul lui catalog al vârstelor, Zeami pornește de la ceea ce este înăscut pentru a ajunge la ceea ce este dobândit și, în cele din urmă, la un fel de lejeritate ultimă, lejeritate a vechilor maeștri, care ajung la destinația finală a călătoriei începute cu șapte ani în urmă: atunci se dezvăluie *tonalitatea* unui talent și părintele trebuie să fie atent la corectitudinea diagnosticului, ca să nu se înșele asupra „impulsului inițial”. Mai târziu, interpretul accede la *gratie* și Zeami pune în gardă cu privire la iluzia seducătoare a celei din urmă: ea surprinde, uimește, șochează în fiecare clipă, însă „aceea nu este floarea adevărată, este doar floarea unei clipe”, floarea vârstei care trece. Ceea ce este înăscut se află deja la apogeu și apoi nu va face decât să intre în declin. (La Napoli se castrau cântăreți tineri, cu voci angelice, știindu-se foarte bine că era singura intervenție

chirurgicală prin intermediul căreia laringele lor își putea păstra puritatea, astfel glasul lor rămânând adolescentin.)

Actorul nō nu se revoltă împotriva acestei cezuri biologice și, recurgând la exercițiu, la meșteșug, Zeami îl invită să treacă pragul. Odată împlinit ciclul a ceea ce este înnăscut, începe ciclul a ceea ce este dobândit, fără a se da uitării aventurile începutului: ele supraviețuiesc ca reminiscențe vrăjite. Prins între un trecut radios și un viitor incert, actorul trebuie să aleagă, căci este ultima clipă, între a ceda și a urma calea artei nō. Dacă i se dedică acesteia din urmă, trebuie să-și „dedice toată viața”, pentru că, după noviciatul adolescenței, poate să refuze sau să accepte să intre în ordinele teatrului nō.

Evoluția se face respectând cu mare grijă palierele, pas cu pas, vârstă cu vârstă. Arta nō urmează îndeaproape curba vieții și nu exclude nicio vârstă, de vreme ce „floarea”, de fiecare dată alta, poate înflori pe tot parcursul unei biografii. Măsura de precauție care trebuie luată constă în a desemna corect „floarea” fiecărui ciclu. Și această serie de mutații se traduce prin schimbări de nume de la o vârstă la alta, alunecare onomastică ce marchează parcursul unui mare actor.

Zeami face din alianța între sămânța vârstei și secretele seriei calea de urmat pentru a ajunge la înflorirea supremă. Va dura puțin, căci carantina atrage declinul: fiind de scurtă durată, perfecțiunea e cu atât mai prețioasă în arta nō. Odată atinsă această graniță, ca să nu decadă, interpretul trebuie „să se arate a fi și mai sever cu el însuși”. Niciun compromis, nicio complexitate: intransigența nu poate fi decât fără fisură.

Tratatele lui Zeami identifică miracolele ce trebuie îndepărtate, sugerând misiunile de îndeplinit, oferind sfaturi despre stil ce trebuie luate în seamă. Iar justetea lor se confirmă încă o dată astăzi. Astfel, după ciclul a ceea ce este dobândit urmează ultimul ciclu, cel al transiterii, iar atunci când a trecut de cincizeci de ani actorul trebuie să-și aleagă „un secund”, moștenitor virtual al unei cunoașteri dobândite pe calea nō. Atunci, când e deja în vârstă, maestrul își sacrifică uneltele și face din „non-reprezentare” idealul artei sale, artă supremă, care amintește de celebrul alb peste alb al lui Malevici. Când se ajunge la splendoarea imobilă a non-interpretării, arta nō se împlinește. Și, odată cu ea, se împlinește o viață de om.

PRIVIREA FIXĂ

În nō, fantomele se obiectivează. Se arată atunci când le cheamă ca *waki*, dar apoi cel din urmă nu mai întreține niciun contact cu ele. Privirea lui se îndreaptă în altă parte și fixează un punct pierdut în neant. Departe. Nicăieri. Și în acest timp în fața lui dansează și cântă ființe venite de dincolo. Par ivite dintr-un peisaj mental... Pe scena nō fantomele prind iar viață la chemarea lui *waki*, însă fără să rămână prizoniere. Acel dincolo se prezintă în fața noastră „osificat”, cum ar spune Artaud, însuflețit de aceeași preferință a Japoniei pentru os, pentru creangă, pe

scurt, pentru schelet, al omului sau al copacului. În nō, unde fantomele își împlinesc anatomia, *waki* se lasă pradă meditației, pentru care privirea fixă stă mărturie. Odată sosită fantoma, spiritul ei se luminează. N-are nimic din obscuritatea romantică. Teatrul nō n-are nimic a face cu un subiect pradă fantasmelor.

Fantomele se deplasează liniștite. La lumină. Nimic întunecat și aici arta nō se apropie încă o dată de Artaud, care cerea ca suferințele trupului să se confrunte cu lumina zilei. Prin duritatea lor, aceste fantome rezistă. Mișcarea dintr-o lume în alta nu reclamă nici clarobscurul, nici noaptea tulburată: ea se petrece, așadar, la lumină. Lumina privirii fixe. Lumina concentrării.

MASCA VEDE

Un prieten japonez, obișnuit cu teatrul nō, îmi spune într-o zi: „Nu omul privește, ci masca vede.“ Antinomie poetică, mister ce trebuie păstrat.

Arta nō, ce caută să șteargă subiectivitatea spre a accede mai bine la lumea spiritelor care bântuie, fantome neliniștite, demoni întotdeauna răzbunători, nu poate exista în lipsa măștii, instrumentul ei esențial. Zeami crede chiar că, de vreme ce pe scenă chipul fără mască este insuportabil, actorul are obligația să-i confere fizionomiei sale trăsăturile unei măști. În nō există, prin urmare, masca pe care actorii o poartă și masca pe care o

integrează. Arta nō se întoarce la kyōgen, corespondentul ei în registrul comic, spre a elibera chipul ale cărui resurse le exploatează, chipul a cărui putere de a surprinde, de a se transforma, de a-și schimba expresia o explorează. Chipul traduce întâmplările personajelor cu identitate vag conturată, masca fixează atitudinile fundamentale. Primul participă la mișcare, al doilea blochează durata. Chipul vorbește, masca exprimă.

În nō, mai întâi din punct de vedere tehnic, actorul nu-și poate îndrepta privirea spre sală din cauza fantelor prea mici din mască și Hideo Kanze îmi spune cât de greu e pentru *shite* să vadă mai departe de un metru, pe când vocea trebuie să pătrundă în toată sala. Masca nu e frumoasă decât dacă rămâne imobilă, în vreme ce vocea, ea, trebuie să se unească cu vestita mișcare în valuri *jō-ha-kyū* – început, accelerare, domolire. Vocea se agită, masca tace.

„Omul privește, masca vede.“ Observație care ne invită să facem o deosebire între resursele măștii și limitele celui care o poartă. Cel din urmă nu poate decât *să privească*, acțiune disprețuită de spiritul oriental, care prețuiește *văzul*. A privi înseamnă a arunca asupra lumii o privire generală, globalizantă, nediferențioare, o privire ce trece peste suprafața lucrurilor. Actorul privește fenomenele, masca le sesizează esența.

Tradiția occidentală recentă a făcut din mască un instrument de camuflaj și disimulare, în vreme ce teatrul nō o transformă într-un proiector ce dă spre miezul lumii. Masca vede... Actul contează mai mult decât obiectul și astfel masca impune autoritatea unui verb: a vedea... arată într-o direcție, dar nu dezvăluie niciodată ce vede.

ROLUL SECUNDAR

Știm, așa-numiții *koken*, asistenți de scenă îmbrăcați în negru, cu chipurile acoperite de un văl ce intervine pe scenă în timpul reprezentației, i-au fermecat pe Meyerhold și pe Eisenstein. Cei doi vedeau în ei recunoașterea teatrului ca artă a convenției. Mai recent Mnouchkine i-a folosit în montările ei după Shakespeare.

Acești *koken* aranjează costumul actorului, netezesc un pliu, ridică unul dintre straturile veșmintelor de scenă „geologice”, aduc sau retrag accesorii. Pentru o scenă lungă, *koken* aduce un fel de taburet pe care stă actorul, în timp ce el se lasă pe vine și se întoarce cu spatele la public, ca să reafirme negrul ca semn al invizibilității. „Sunt în negru, sunt invizibili.” A fi *koken* înseamnă a avea o mulțime de sarcini. Într-o zi văd unul care vine să aducă taburetul, așază costumul, strânge pantofii de pe scenă, după care așteaptă să recupereze taburetul. Japonia a pus la punct o adevărată taylorizare a muncii acestor *koken*.

Fiecare actor kabuki și nō e îmbrăcat de un *koken* care știe secretele costumului și preferințele artistului de care se ocupă. Misiunea lui e să satisfacă nevoile rolului, precum și pe cele ale corpului: servește de intermediar între acestea două.

Jucând Tezeu, Antoine Vitez înțelege că în teatrul clasic actorul nu poate renunța la garderobieră, însuși actul de a juca implicând existența ei secretă, ascunsă. Teatrul oriental se supune aceleiași legi, căci aici actorul nu este niciodată autonom: Teatralitatea lui presupune întotdeauna o dependență și o ierarhie. Maestrul este inseparabil de *koken*.

Cel din urmă acționează, dar și vede spectacolul, nu ignoră niciun detaliu. Nimic. Și astfel, în cele din urmă, el ajunge să-l cunoască cel mai bine. În Japonia, descoperim cu surprindere, mai mult decât maestrul, rolul secundar – *koken*, coristul, muzicantul care cântă la *shamisen* – este cel care asigură transmiterea moștenirii teatrale. Îi ajută pe tineri să învețe și pe maeștri să-și amintească. Funcția lui apare astăzi acolo unde începe o competiție mascată, dar reală, între tată și fiu. Succesul de la televiziune sau din film – japonezii adoră serialele istorice – face ca actorii tineri din Japonia să fie căutați mai repede decât dacă ar fi jucat roluri importante în trecut și astfel se creează concurența. Rolul secundar servește de tampon între tată și fiu. Indiferent de conflictele lor, el își îndeplinește misiunea: să comunice cunoașterea tradițională pentru ca genul kabuki să supraviețuiască într-o manieră corectă. Arta cea mare depinde de rolul cel mic.

MICUL LIBRET

Într-o sală din Kyoto stă lângă mine o doamnă în vârstă, la care totul e rotund – obraji, ochelarii, corpul – și e cufundată în lectura libretului spectacolului nō pe care-l vedem. Mai mult ascultă decât vede. Bătrâna doamnă îmi aduce aminte de o gravură celebră de la Teatro San Carlo din Napoli, unde, în toiul distracției generale, un spectator stă chircit și-și citește

libretul. Fiecare urmărește cu plăcere trecerea de la carte la scenă. Compară, confruntă, observă greșeli și salută reușitele. Întotdeauna în relație cu modelul teaurizat prin scris.

Libretul din teatrul nō, pe care specialiștii îl au acasă, iar începătorii îl cumpără de la librăria teatrului, cuprinde opera scrisă în japoneza veche, pe care o înțelegem numai când o citim, aproape ca piesele lui Shakespeare la Londra. La asta se adaugă acele *kata* desenate, posturile transmise din generație în generație, pe care actorul nō le folosește pe scenă. Imaginea e punct de reper pentru spectator/cititor, fiind utilă și pentru comparație: desenul din libret e vechi, corpul de pe scenă e actual. Între cele două trebuie să existe o adecvare totală.

FIUL INDISPENSABIL

În lipsa fiului, nu e posibilă nicio tradiție. Deși la originea anumitor forme se află uneori femei – Okina pentru kabuki –, numai bărbații le împlinesc și numai ei sunt în măsură să le asigure perezitatea. Teatrul japonez face din bărbat inima și centrul lui.

În romanul său despre familia Kanze, cea mai vestită familie din teatrul nō, Nobuko Albergy erijează filiația stabilită între tatăl fondator, Kan'ami, și Zeami, fiul lui cel genial, în matricea acestei arte a perfecțiunii. Greutățile vor apărea mai târziu, în urma morții premature a lui Motomasa, succesorul în linie

directă al lui Zeami, când va apărea și o ramură impură, adultezină, cea a lui Moyoshige. Arta nō se împlinește datorită bărbatilor și e interzis chiar și să dezvălui secrete reprezentantelor sexului opus, a căror vocație în Japonia de azi este să rafineze privirea, să vegheze la respectarea normelor și la pedagogia noilor spectatori.

Nici kabuki nu face compromisuri cu ceea ce este nepermis, scena rămânând strict interzisă femeilor. Prostituația care explică prezența tinerelor lasă loc homosexualității aproape erijate în practică indispensabilă exercitării corecte a artei lui *onnagata* pentru care, după celebrele „spuse ale lui Ayame“, să trăiești ca femeie e obligatoriu pentru o conduită profesională ireproșabilă.

Teatrul interpretează lumea, dar nu acceptă, pentru a se perpetua, decât calea virilității. Iată de ce este indispensabil fiul. Iată de ce, pentru o familie, nimic nu e mai important decât șansa de a avea un fiu. Fără a-i lăsa nici cea mai mică libertate de a alege și uneori, chiar dacă e evident că nu există niciun dat pentru așa ceva, fiul e dăruit teatrului cu jurământ încă de la naștere: misiunea lui este aceea de a duce mai departe un nume și de a răspândi un renume. S-a născut dintr-un prinț al scenei și nimeni nu-i va contesta legitimitatea. Fiul indispensabil va fi mereu fiul admirabil.

Dar, dacă acest fiu nu există, niciun maestru nu va accepta să i se stingă numele și familia, căci ele sunt rațiunea lui de a fi. Printr-un șiretlic pe care Japonia l-a acceptat, își alege un tânăr cu care se înrudește mai de aproape sau mai de departe, pe care și-l face fiu adoptiv. Lui îi comunică știința sa și îi

dăruiește numele său. În Japonia, nu ești nimic, dacă nu ai un nume, dar numele fără fiu... prin urmare, adopția va fi subterfugiul care va salva o filiație amenințată. Cu ajutorul ei, un candidat fără nume va avea acces la scenă și o familie va putea fugi de un sfârșit care ar fi de netolerat. Însă mai mult decât fiul legitim, fiul adoptiv va trebui să-și cucerească renumele prin strălucirea artei sale, căci pentru cel de rang inferior în ierarhie doar succesul va putea șterge amintirea originii sale impure. Nu se spune chiar și azi despre Tamasaburo, „e splendid, chiar dacă e fiu adoptiv“?

În Japonia nu e de ajuns să fii bărbat ca să te integrezi în lumea teatrului tradițional, trebuie să fii și fiu. În afara familiei, nu există nicio speranță de a ajunge pe scenă... Dacă Japonia a păstrat teatrul nō sau arta kabuki, asta se datorează persistenței acestor moravuri conservatoare pe care timpul nu le-a schimbat în niciun fel. „Fiul nostru“ – această expresie familiară oricărui maestru – capătă o valoare simbolică în Japonia. Ea ține la distanță sfârșitul.

GIDAYU SAU ABSOLUTUL POVESTITORULUI

Pe scena nō, kabuki sau bunraku se desfășoară o mulțime de activități, întotdeauna la vedere, ceea ce nu e valabil pentru muzicianul din kabuki, disimulat în spatele unei gelozii.

Nimeni nu se ascunde, totul se petrece în fața ochilor noștri: totul e extrem de evident. Fiecare activitate ce acompaniază jocul și actorii are maestrul ei, școlile ei, ierarhiile ei. În ciuda locului lor, acești actori nu sunt prin nimic mai puțin importanți, iar occidentalul necunoscător trebuie să învețe să privească marginile și să-i aprecieze pe cei care le ocupă.

Amplasarea pe margini a participanților care comunică permanent cu actorul și susțin buna desfășurare a acțiunii erijează principiul dialogic în impuls al lucrului în teatru, principiu care, se înțelege de la sine, nu se rezumă la schimburile de replici dintre protagoniști. El se află chiar în centrul activităților scenice.

Un pic ridicată, în dreapta scenei, se detașează masa pe care *gidayu* îi pune textul. Începe cu primele aspecte ale povestirii, pentru ca apoi să se îndrepte spre personaje, pe care în bunraku le interpretează proteiform. *Gidayu* dezvoltă o extraordinară retorică a afectelor: suflă, șoptește, vocea devine amenințătoare sau feminină, strigă ori se bucură. Dinamismul acestui șuvoi de sunete se echilibrează prin imobilitatea absolută a povestitorului. Neîncetat aplecat asupra cărții, dând plin de elan pagină după pagină, *gidayu* trezește o suită de personaje la sonorități descifrabile, uneori chiar prea explicite pentru urechea occidentalului. Folosește în discursul său stereotipuri vocale – râsete, plânsete, batjocură –, astfel încât nimic dintr-un personaj să nu rămână ascuns. Ființa apare sub controlul total al lui *gidayu*, pe buzele căruia i se văd soarta, firea, vocația. *Gidayu* este stăpânul ex-centric al scenei.

Arta marilor *gidayu* constă în a izola personajele, a le separa net glasurile prin rupturi și șocuri sonore care pun pe

jar publicul japonez. Astfel se trece de la tonul lacrimogen impus femeilor de regulile de conduită la cel mai îngrozitor urlet... se cultivă contrastul, care este evident și îi vrăjește pe spectatori. Dar ceea ce riscă să pară o adăugire dispartă de clișee vocale – adevărate măști fonice ale fiecărui personaj – accede la o unitate grație devotamentului nemărginit al lui *gidayu*. El exclude orice distanță și face din istoria tragică a eroilor istoria lui. *Gidayu* se consumă și, nici departe, nici în siguranță, arată care e prețul unei vieți de om. Și astfel, la agonia personajului se adaugă consumul, deloc închipuit, al povestitorului.

Spre deosebire de povestitorii tradiționali, *gidayu* nu e izolat pe un covor, singur, față în față cu un public pe care să-l încânte cu povestea lui, căci aici personajele ale căror întâmplări le povestește se mișcă, se agită, dispar sub ochii noștri... la niciun alt povestitor nu mai există o asemenea materializare. El nu doar evocă ființe, ci le face să apară, le dă cuvântul sau le face să tacă, le împinge în peripeții sau le lasă pradă îngrozitoarelor lor suferințe. Într-o lume a excesului, plină de puteri demiurgice, *gidayu* este absolutul povestitorului.

Ochiul liber al spectatorului cultivat, spectatorul occidental, are privilegiul libertății de mișcare: încă poate să asocieze, să confrunte ori să compare ceea ce pentru specialist e deja izolat de granițele separatoare dintre genuri. Iată de ce într-o zi mi se impune o opoziție poetică puternică: cea care pune față în față *gidayu* din kabuki și din bunraku cu *waki* din teatrul nō. Tot în dreapta, unul este pe scenă, la un colț, *waki* prins în întregime în ficțiunea operei, în timp ce celălalt, *gidayu*, se află deja pe

margini pentru a supraveghea discret scena în ansamblul ei. Amândoi imobili, se deosebesc unul de altul prin relația pe care o stabilesc cu cuvintele: *waki* e mut, *gidayu* e vorbăreț. Unul e sinonim cu economia, celălalt, cu locvacitatea. Unul privește spre trecut, celălalt povestește prezentul. Unul invocă fantomele, celălalt convoacă personajele. Unul pare lovit de sterilitate a afectelor, celălalt e copleșit de afecte, unul își amintește, celălalt creează, unul veghează, celălalt supraveghează. *Waki* și *gidayu* – ei arată ceea ce desparte teatrul nō de teatrul kabuki.

SUDOAREA ACTORULUI

În Japonia am văzut sudoarea actorului. Așa cum am văzut și la spectacolele de la Odin Teatret. Sau pe fața lui Niels Arestrup când juca Lopahin în *Livada de vișini*, montată de Brook. Sudoarea aceea, sudoarea teatrului, este ambiguă.

În spectacolul *Berenice* pus în scenă de Moriaki Watanabe actorii transpiră mult din cauza consumului fizic intens. Ca niște adevărate pânze freactice, pe chipurile lui Titus și al lui Berenice curge neconținut apa ca în izvoare. Sudoarea atât de prezentă nu mai arată numai efortul, ci și participă la o atmosferă tragică. Sudoarea suferinței din dragoste. Și sfârșește prin a lua parte la ficțiune. Sau cel puțin are posibilitatea de a o percepe astfel, însă actorii, ștergându-se de transpirație după fiecare ieșire și revenind

pe scenă ca niște boxeri care se întorc după pauză, când bate gongul, îndepărtează această posibilitate ca sudoarea să se alăture din plin ficțiunii. Atunci, ea rămâne doar o mărturie de controlat a trudei. Niels Arestrup care, și el, transpira mult, a luat o batistă. Batista lui Lopahin. Și astfel, datorită lui, sudoarea era sudoare a personajului, dar și a actorului. Era a amândurora.

În kabuki, dificultățile rolului sunt solicitante pentru mulți actori. Există un foarte mare consum al corpului, dar chipul pictat disimulează sudoarea ale cărei picături perlate se estompează pe albul machiajului. Nu le vedem decât de aproape. Chipul ce camuflează semnele efortului seamănă atunci cu opera de artă care, și ea, în spirit japonez, trebuie să îndepărteze orice semn vizibil al subiectivității. Aici, spune marele maestru kabuki Nakamura Tomijirō, „nu trebuie să trădezi niciodată oboseala sau efortul, căci arta actorului trebuie să fie asemenea veșmintelor făpturilor celeste: fără cusături la vedere.” Sudoarea este cusătura. Și ea este ascunsă.

Grotowski povestește că la un spectacol al Operei din Pekin se ridică în slăvi prestația tatălui, însă fiul era privit cel puțin cu rezervă. Însă el nu reușea să facă o deosebire între arta celor doi, așa că a întrebat pe cineva, care i-a răspuns: „Fiul transpiră, tatăl nu.” În teatrele tradiționale, pentru că face efortul prea vizibil, sudoarea își pierde vocația impersonală și corpul actorului o investeste abuziv.

Pe de altă parte, în bunraku sudoarea recitatorului face parte din însăși frumusețea prestației lui. Strigă, cântă, plânge, se lamentează, jucând rând pe rând tineri și bătrâni, tați nefericiți și femei abandonate. Dar nu întrupează niciodată total un

personaj, ci povestește o serie din faptele lui, trecând de la unul la altul. Nefiind asimilabil cu un singur personaj, sudoarea lui nu va pătrunde niciodată în ficțiune, pentru a rămâne numai aici, alături de munca povestitorului. Dacă este exterioară situației jucate, nu e deloc exterioară spectacolului. Ea mărește puterea celui din urmă. Chipul asudat al lui Takemoto Tadayu stă mărturie pentru implicarea lui absolută în actul de a povesti; ea nu parazitează spectacolul, dimpotrivă, se prezintă ca versantul lui uman, căci, deși au emoții teribile, marionetele nu transpiră. Privilegiul omului este acela care echilibrează prin materialitatea sudorii, ca și prin violența tipetelor, abstracțiunea eroilor din lemn lustruit.

În plan B, într-un teatru mic din Tokyo, Tanaka Min dansează într-o seară cu trupul înfășurat într-un văl, semănând cu acele făpturi obscure, nocturne, pe care butō le identifică adesea cu întregul spațiu uman. Se mișcă încet, cu momente lungi de concentrare, aproape imobile, și sudoarea trandafirie apare imediat... mai târziu cad picături chiar pe podea. Corpul se scurge, dar în același timp sudoarea îl ridică de la pământ, îl netezește, îl purifică. În cele din urmă, apa mușchilor va fi îndepărtat tot. Atunci sudoarea nu mai exprimă doar efortul, mereu la limita suportabilului. Se înscrie chiar în spectacol și-și împlinește expresia. Truda dansatorului l-a ajutat să-și regăsească specificul pielii, configurația venelor. Sudoarea a eliberat corpul. Prin urmare, totul se joacă între sudoarea ce arată doar

participarea fizică¹ – sesizabilă, căci rămâne exterioară ficțiunii – și sudoarea care poate fi semn ce frizează sensul. „Semnul care sângerează”², spunea Danièle Sallenave.

ECONOMIE ȘI RISIPĂ

Niciun actor nu ignoră celebrul sfat al lui Zeami, cheie de boltă pentru fiecare: „Mișcă-ți spiritul de zece ori câte zece, iar corpul să ți-l miști de șapte ori câte zece”. Dacă exercițiile eliberează spiritul, pentru a desăvârși expresia, corpul va trebui să aibă o rezervă și să fie de acord să arate mai puțin, pe scurt, să fie de partea gândului. Aici economia expresivă face legea, economie care trimite la exigențele janseniste. Arta nu este raciniană.

Ea cere economie aproape ca să explodeze mai bine, căci după o lamentație lungă a unui personaj rătăcit, demon sau prințesă, poate să urmeze o deflagrație violentă, moment în care corul prinde avânt, muzicienii accelerează ritmul, iar *shite*

¹ Nu asta vor să spună Hallyday și atâția cântăreți rock când își etalează transpirația nu numai pe scenă, ci și în reclame? Transpirația nu e înșelătoare. Ea arată adevărul. Dăruirea de sine. Participarea. Pe de altă parte, la spectacolul *Cendres* de Brecht, Eugenio Barba, care aranjase niște mășute cu băuturi pentru primele rânduri de spectatori, voia să pună în opoziție acest confort cu efortul actorilor. Pe de o parte sudoarea, pe de altă parte berea.

² *Le signe qui saigne* – joc de cuvinte în lb. franceză (n. tr.).

dă cu piciorul în podea când mai tare, când mai încet, mișcări de perucă, vârtejuri furioase... atunci arta nu ajunge la apogeul hiperexpresivității, pentru ca după aceea să se domolească și să pună în lumină mai bine virtuțile calmului regăsit. Acest acces de febră îi permite să restaureze economia abandonată pentru o vreme. Recunoaștem aproape aceeași articulare între litotă și desfășurarea ei punctuală din *Fedra* sau *Berenice*.

Pe de altă parte, teatrul kabuki face din risipă regula de aur, căci acest anti-nu explicit în general seduce, fascinează, stupefiază. Este o artă „barocă”, după cum arată și denumirea lui. Aici se exagerează tot ce există pe scenă, au loc lupte sângeroase și sinucideri patetice, căci lupta va fi mereu una a excesului. Exces care interzice orice asimilare a teatrului cu cotidianul, cu normalitatea... Nu spunea Ayame că actorul kabuki este „de treizeci de ori om și de șaptezeci de ori demon”? Aici domnește lipsa de măsură. Dacă teatrul nu amintește de Racine, teatrul kabuki trimite la Claudel, mereu gata să dea foc scenei și s-o umple de sânge, să-i pună în mișcare capacitățile de consum și să-i risipească energiile fără margini. Oare nu este *Pantoful de satin* marele kabuki al teatrului francez? Da, teatrul kabuki e claudelian.

În comparație cu arta nu, relația economie-risipă subzistă, însă inversată, de vreme ce în centrul acestei dominante efervescente expresive, al acestui fast al scenei, se detașează uneori clipe de singurătate, clipe de nefericire în care îndrăgostiții se pregătesc de moarte, iar mama plânge sfârșitul fiului. În kabuki, economia rămâne indisociabilă de femeie, fie ea tânără sau bătrână... ea aduce o liniște monumentală și recursul la semnul discret, la antipodul semnului exacerbat, amplificat și superbă,

aceea cultivată de stilul eroic al războinicilor neobosiți. *Onnagata* salvează economia pe scena kabuki. Nu l-am auzit pe Tamasaburo spunând din lojă: „Astă-seară am fost foarte reținut“?

În teatrul nō economia este esențială, pe când în kabuki contează mai mult risipa: fiecare gen acordă o șansă, fie ea minimă, aspectului opus pentru a cultiva o dialectică internă, din care și Zeami, și Ayame fac virtutea supremă a oricărui spectacol reușit. Nu contează dacă publicul e aristocrat sau nu!

În jurul aceleiași axe se învârteste în Japonia înfruntarea dintre tradiție și avangardă, căci prima, asimilată exercițiului sistematic al economiei de semne, a generat reacția perturbatoare a artiștilor moderni care apără excesul expresiv, explozia eliberatoare, refuzul absolut al rezervei. Mai excesivă decât oricare alta, avangarda japoneză, de la Terayama la Hijikata, de la teatru la dans, a făcut din risipă o cale spre renaștere. Japonia modernă n-a asistat la stingerea acestui conflict între economie și risipă, care agită de secole meditația nō sau calmează agitația teatrului kabuki.

A VEDEA

În *Țara zăpezilor*, romanul lui Kawabata, un profesor japonez, Shimamura, îndrăgostit de Occident, se hotărăște să studieze dansul său, temându-se pentru puritatea închipuirii lui, ca și cum realul n-ar putea decât să dezamăgească imaginea

falsificată de spirit. Profesorul, el, întreține apoi raporturi intime cu dansul japonez, ale cărui arcanе le posedă și pe care-l cunoaște desăvârșit, după care deviază spre a se consacra dansului occidental, pornind de la „o erudiție livrescă“. Cu dansul occidental se încapățânează să păstreze o relație pur mentală, la antipodul unei relații concrete, imediate, cu dansul japonez. Și astfel, Shimamura își alcătuiește propria lui versiune a dansului occidental, pornind de la încrederea acordată cuvintelor. Uitând cu obstinație concretul, cu ochii la o frumusețe străină, alege calea spre un ideal pe care numai gândul îl poate construi, orizont intelectual, perspectivă teoretică.

În schimb, artiștii occidentali în carne și oase, de la Craig la Meyerhold și Eisenstein, de la Brecht la Artaud, au avut un șoc de natură estetică abia atunci când *au văzut* teatrul occidental. Fiecare recunoaște că vederea, niciodată privirea, i-a dezvăluit ce era cu adevărat diferit în acest teatru. Lui Meyerhold bagajul său teoretic, documentarea lui, i-au părut întotdeauna superflue în comparație cu spectacolul kabuki pe care l-a văzut prima dată la Paris. Atunci, recunoștea el, „mi s-a părut că nu citisem nimic, că habar n-aveam de kabuki.“ Eisenstein, care cunoștea Japonia și mai bine decât Meyerhold, a avut și el nevoie să vadă turneul lui Ichikawa Sadonji ca să descopere în sfârșit mecanismele teatrului kabuki. Pentru Brecht, în preocuparea lui pentru China, și pentru Artaud, cu interesul lui pentru Bali, a fost esențial să vadă actorul-dansator, care se prezenta ca model exemplar, ușurându-le astfel misiunea de a-și formula propriul lor program teatral. Iar

Claudél n-a putut scrie *La Connaissance de l'Est* decât după ce a fost fermecat de teatrul nō.

Artiștii japonezi, la rândul lor, pornind în căutarea reînnoirii, au simțit aceeași dorință de cunoaștere directă, fără intermediar, a teatrului occidental. Osanai Kaoru va accelera includerea modelului teatral european după ce va străbate principalele capitale, de la Moscova la Paris. Programul lui, fondat pe o cunoaștere livrescă și pe o experiență concretă, va duce la instaurarea teatrului *shingeki*, teatru de tip occidental, începând din anii '20.

Se impune să facem o distincție: majoritatea artiștilor occidentali au avut o cunoaștere evenimentială a scenei japoneze – Sada Yacco, o actriță de la începutul secolului, cu turnee pe celebrul traseu al Nordului, pe care Moscova și Berlin erau puncte esențiale, se află la originea acestor surprize radicale. Vedere meteorică... Pe de altă parte, artiștii japonezi practică mai degrabă impregnarea și durată – Copeau va avea chiar un asistent japonez –, căci se întorc la Tokyo după opriri prelungite în Occident. Dacă privirea artistului european se lasă impresionată de evenimentul oriental, cea a artistului japonez cere maturarea lentă și acomodarea treptată. Consecințele vor fi expresia acestor două abordări, de vreme ce, dacă pentru occidentali revelația japoneză va avea efecte imediate, distincte, reperabile asupra planului mutațiilor estetice personale, pentru japonezi lungile lui sejururi în Occident vor sfârși prin a impune un gen teatral azi deplin integrat: *shingeki*.

Shimamura refuză să vadă dansul occidental pentru a-l configura mai bine ca orizont mintal; artiștii, pe de altă parte, nu pot efectiv să se definească în relație cu teatrul Celuilalt fără

a-l vedea. Abordarea lor nu ține de idealul pur, ci e concretă, servind drept sprijin pentru îmbunătățirea practicii curente pe scenele lor naționale ori pentru reformularea marilor axiome teoretice. *Vederea*, inevitabil imperativ pentru omul de teatru!

A vedea sau a gândi o practică: alternativa poate exista chiar în interiorul unei culturi și îmi revine în gând răspunsul pe care mi l-a dat Masao Yamaguchi despre ce gen de teatru preferă: „Îmi place să mă gândesc la teatrul nō, dar să văd teatru kabuki.“ Plăcerea de a-ți imagina și plăcerea de a experimenta, plăcerea de a-ți închipui și plăcerea de a trăi. Ca pentru spectatorul care sunt și care ar putea parafraza cuvintele prietenului japonez: „Îmi place să mă gândesc la tragedie, dar să văd Shakespeare.“

IGNORANȚA BENEFICĂ

Artiștii au suferit șocul revelator al teatrului Celuilalt, dar întotdeauna în contextul accesului imposibil la deplinătatea lui. Nici Brecht, nici Artaud, nici Claudél, nici Yeats nu aveau cunoștințele culturale sau lingvistice ale spectatorului cultivat din China, din Bali sau din Japonia. Vedeau imagini fără să audă cuvintele, admirau gesturile fără a le cunoaște codul. Și totuși, ei au fost spectatorii geniali ai secolului!

Intuițiile lor veneau, fără îndoială, dintr-o „așteptare critică“ pe care fiecare o are în sine. „Așteptarea critică“ este așteptarea

unui artist revoltat împotriva artei din epoca sa ori împotriva culturii vremii, artist care, apelând la teatrul Celuilalt, ajunge să recunoască obiectul căutării sale. Cel din urmă stă măturie la proces, în lipsa probelor concrete pe care regizorul occidental le orientase deja împotriva unui teatru care-l exaspera. „Așteptarea critică” este fermentul care poate da naștere acestor scrieri eliberatoare, hrănite de revelația teatrului oriental.

E limpede că și Claudel, și Brecht, Artaud sau Yeats cunoșteau sistemul de gândire de la baza civilizațiilor ale căror spectacole le admirau, dar acești refugiați la umbra marilor forme tradiționale ale Orientului nu se puteau apropia decât de contururile lor. Fără acces la caracterul real al detaliilor, le era cu neputință să zăbovească asupra relației dintre un gest și un cânt, dintre vechimea unui semn și geniul unui interpret. Privirea lor nu putea fi decât imprecisă, incertă, deci, inherent liberă și, pentru că erau parțial dezinformați, acești spectatori în stare de așteptare critică au putut transforma teatrul Celuilalt în utopie fertilă.

În spectacolele uimirii orientale exista suficient concret pentru ca imaginația să înflorească și, în egală măsură, suficientă obscuritate pentru ca abordarea etnografică să nu funcționeze. Marii vizionari au scris, așadar, pe obiecte care scăpau înțelegerii lor și, în același timp, le confirmau vocația înăscută. Scrierile ce atestă șocul asiatic se nasc, să nu uităm, acolo unde o dorință se întâlnește cu o incompetență.

Antoine Vitez făcea uneori un exercițiu hazardat: teatru nō cu elevi lipsiți de orice informație preliminară. Fără cunoștințe și fără călăuză, grupul se încredea numai în drumul marcat de

cuvinte. Vitez dorea ca astfel să găsească climatul unei incertitudini fecunde, căci voia să plece de la text fără a cunoaște forma scenică prestabilită, așa cum, pe de altă parte, Claudel descoperea forma fără să se poată bucura de splendoarea textului. Astfel, suficient de detașat, spiritul poate umbla dintr-o lume în alta și poate inventa „clasicii celorlalți”. În vreme ce în fața Orientului spectatorul occidental păstrează o doză benefică de ignoranță și actorul, o justă măsură a dezinvolturii, sunt șanse ca acest Orient să se dovedească o sursă fecundă, nu doar o sursă de informare. Întâlnirea se împlinește, atunci, fără uitare de sine și fără rătăcire în celălalt, se situează pe terenul tranzacției, al me-lanjului, al impurității, pe scurt, pe terenul a ceea ce facilitează schimbarea în teatru. Și, astfel, facilitează nașterea.

BRECHT ȘI JAPONIA

În Japonia te gândești adesea la Brecht. Anumite detalii, anumite accente dezvăluie o paternitate căreia îi iau întreaga măsură... Într-un muzeu de artizanat caligrafia ce slujește drept deviză parcă vine direct dintr-un poem de-ale ei: *usibility equals beauty* (utilitatea este egală cu frumusețea).

Până și în limbă se observă un „spirit brechtian”, căci aici orice conversație cere precizie în ceea ce privește situația par-tenerului, vârsta, statutul social. „Contextul clarifică tot”, scrie

Berque, pentru că japoneza este „o limbă lococentrică”, în care subiectul trebuie să se definească de fiecare dată în relație cu un ansamblu de date precise. Spunând asta, întâlnim însuși principiul gândirii brechtienne, reticentă la scopurile care neglijează particularul, preferând în mod vizibil generalul.

Toate tehnicile de distanțare se regăsesc în Japonia (prea puțin contează dacă pentru public ele nu afectează funcționarea iluziei așa cum o afectează pentru noi). Dar niciodată nu le-au recunoscut mai bine ca în *rōkyoku*, melodiile din Osaka, străveche formă de spectacol care-și trăiește sfârșitul. Pentru această liturghie a vieții cotidiene povestitorul alternează dramaticul – joacă personaje și întâmplări – cu epicul – cântă acompaniat de un muzicant *shamisen* ascuns în spatele unui panou.

Într-o alternare atât de evidentă dintre dramatic și epic la un singur actor e ușor de recunoscut o variantă arhaică a distanțării. Dezvăluită ca un pupitru de montaj. De altfel, pentru cineva ca Antoine Vitez sau Peter Brook, distanțarea funcționează cel mai bine în spectacolele simple, naive – spectacole de amatori.

Parcă spre a trasa simbolic originile lui Brecht în Japonia, am redescoperit într-o librărie prima ediție a pieselor nō traduse de Waley, din care Brecht a luat *Cel care spune da, cel care spune nu*. Pe această carte cu coperte îndoite, salvată din inundații, a lucrat Elizabeth Hauptmann ca să traducă în germană piesa lui Zenchiku, în această carte Brecht s-a confundat ore în șir. Departate de Europa, trăiesc, pentru prima dată, atracția fetișistă a unei cărți.

MESAJUL LUI EISENSTEIN

Orice scenă japoneză tradițională reprezintă un spațiu încărcat, unde nu regăsim această distincție francă, obișnuită pentru omul de teatru occidental, între scenă și extrascenă. În țara în care centrul lipsește, marginile sunt hotărâtoare. Nu sunt în poziție de subordonare, iar aceia care le ocupă nu sunt de rang inferior. Asta l-a surprins pe Eisenstein, care credea că a detectat la kabuki un tipar de activitate artistică refractară la ierarhiile obișnuite din Europa: pentru regizorul rus, fiecare artă pe care o convoacă teatrul kabuki, ca pentru fiecare artist, își asumă vocația fără a se supune niciunei autorități superioare. Are autonomie, grație căreia se poate înscrie în acest ansamblu în care nu există ierarhie, iar oprimarea puterii centrale nu are dreptul la replică. Pornind de la o astfel de interpretare a artei kabuki, Eisenstein apără arta cinematografică sonoră în momentul în care ea e în plină glorie căci, precizează el, ea nu implică în mod obligatoriu supunerea imaginii față de sunet și, la fel ca în Japonia, se poate folosi contrapunctul. În filmul sonor nu e vorba pur și simplu despre a instaura o autoritate, căci paritatea trebuie să fie regulă. Numai cu ajutorul ei filmul sonor poate ocoli capcanele realismului mimetic, pentru ca imaginea și sunetul să poarte un dialog liber, fără ca unul să se impună în fața celuilalt. Teatrul kabuki i-a inspirat lui Eisenstein acest tip de relație, iar el, asemenea lui Brecht, a integrat astfel Orientul în disputele cele mai aprinse din Europa anilor '20.

Dar textul lui Eisenstein, sunt convins, ascunde un mesaj și mai secret, strict codat, de data asta un mesaj politic. Artistul de geniu, care înțelesese deja exigențele de tactică în țara sovieticilor, se oprește la teatrul kabuki pentru a exprima camuflat convingerile sale cele mai intime, pentru a le arăta pe cele mai periculoase. Într-o vreme în care discursul oficial nu mai conținea cu elogiile la adresa doctrinei oficiale a centralismului democratic, adevărat cămin al totalitarismului stalinist, Eisenstein apără o artă venită din Japonia pentru tot ceea ce dezvăluie ea în privința forței de rezistență la influența centrului. O artă a cărei esență cere tot timpul reinvestigarea autorității unice, o artă a reevaluării permanente a raporturilor de putere. În acest omagiu putem citi, dincolo de cuvinte, ecoul formulei troțkiste interzise, celebra „revoluție permanentă”. Nimic mai opus stalinismului inchizitorial și nimic mai riscant decât să exprimi astfel de convingeri! Eisenstein a îndrăznit s-o facă, folosind teatrul kabuki ca pe un ecran, așa cum mai târziu Boukharine avea să apeleze la Shakespeare pentru a-și face autocritica, smulsă cu forța în chinuri, prin celebrele replici ale lui Richard al II-lea, înainte de a fi ucis la porunca unui membru al familiei Bolingbroke, asimilat cu un stăpân de la Kremlin. Orice dictatură invită la etalarea cu rafinament a unor asemenea mesaje cifrate, în care dorința de adevăr se însoțește cu speranța de viață, în care curajul se confundă cu lașitatea. Mesaj lansat la vremuri rele pentru cititorii care vor veni...

ÎNTÂLNIREA CU SHAKESPEARE

Shakespeare a fost tentația Orientului. Câte decepții n-a produs el, la început, pentru spectatorul care eram, mereu confruntat cu aplicarea mecanică a tehnicilor și semnelor de joc orientale, total improprii textelor elisabetane. Parabolele la care Evul Mediu a făcut apel se definesc prin propensiunea pentru alegorie și parabola mistică unde orice apariție se detașează grație unei imagini emblematice, lizibilă și imuabilă; aici fiecare virtute și fiecare viciu sunt reprezentate cu o forță vizuală ce captivează publicul numeros care se îmbulzește pentru a asista la Misterele și Miracolele care au constituit gloria Europei medievale. Această lizibilitate persistă la elisabetani, dar diminuată, ca un reziduu ce progresiv își pierde valoarea în numele individualului, al caracterului unic și al agitațiilor sale. Shakespeare va impune diversitatea relațiilor între istorie și persoană, între funcție și identitate: ele sunt mobile, iar textul le restituie dinamica. Aceasta-i victoria Renașterii: în locul emblemei se impune individul. Când actorii orientali încearcă să adopte bagajul instrumental moștenit, ei ratează tocmai această fluiditate descoperită și cultivată de elisabetani: totul e fix, etichetat, caracterele și evaluarea lor. Asistăm pe scenă la o revenire descurajantă la vechile imagini ce definesc static natura și identitatea personajelor: nimic nu le modifică. Ni se narează istoria lui Lear sau Macbeth cu mijloace care le sunt străine și cele două ramuri teatrale nu se altoiesc corect. În sală

noi constatăm eșecul operației și visăm la disocierea lor, la autonomia fiecăreia. Căsătorie ratată, am deplâns-o de atâtea ori!

La Sibiu, în cadrul festivalului, am avut revelația contrarie, aceea a posibilității unei „regândiri“ a textelor elisabetane din perspectivă orientală, dar nu prin simpla reutilizare a semnelor clasate și inventariate. Acolo am descoperit varianta de neuitat a lui *Titus Andronicus* semnată de regizorul Yasuda. El evocă scena japoneză prin costume de o frumusețe fără de seamăn, dar exclude violența acestui text sălbatic, crud și agresiv, căci el nu utilizează nici repertoriul sangvin al Europei, dar nici pe acela, mult mai bogat, al teatrului kabuki, expert în expresia exacerbată a crimelor și asasinatelor. Yasuda are intuiția genială de a evoca scena barocă pe care o exaltă un Ennosuke, dar degajând-o de cultul performativ al maestrului japonez, repertoriu gestual identificabil, însă lipsit de exces spectacular, neliniștitoare viziune prin baletul savant al mișcărilor și albeața generală a platoului. Acolo unde curge sângele și cuțitele se împlântă, se instalează strania liniște a crimei mintale, a cruzimii pure, a distanței între corpuri ce nu se ating. Din aceste confruntări barbare nu rămâne aici decât un praf alb, imaculat, fără urmă de sânge. Regizorul nu mai împrumută sistematic un limbaj străin, ci imaginează un dispozitiv care deplasează opera într-un context necunoscut și ne invită să o privim dintr-o perspectivă inedită, ca și cum ea ne-ar parveni de altundeva, ca și cum noi i-am fi primii descoperitori. *Titus*, exemplar ce seduce prin dubla apartenență, la teatrul elisabetan și la kabuki, de astă dată inspirat asociate.

Apoi am descoperit alte variante „shakespeariene“ venite din imperiul teatrului japonez. Un *Macbeth* esențializat care, amintindu-l pe Kurosawa, nu încerca să adapteze versiunea cinematografică a acestuia, ci reușea să-i regăsească spiritul nocturn, grație unei distribuții restrânse: un nucleu redus de actori asuma istoria aceasta de „zgomot și furie“. Ce diferență față de *Macbeth*-ul lui Ariane Mnouchkine care aglomera scena și îneca opera sub acumularea de actori ce sufocau spectacolul. O variantă de film istoric, a cărei degenerescență am deplâns-o la București.

Japonia, din ce în ce mai mult, sacrifică azi practica grefei și riscul de refuz pe care ea îl comportă pentru a opera dialoguri profunde ce atestă o posibilitate de comunicare pe care, acum o admit, nu o credeam posibilă. Și cum să uit acel *Hamlet*, pus în scenă de Yoshihiro Kurita unde prințul adopta poziția omului din colț, a lui waki, ce-și amintea de întreaga istorie de la Elsinore ca de o poveste de altădată, neuitată, ca de o vizită a fantomelor pe care memoria sa le reînvia. *Hamlet* devenea un nō!

Și în acest voiaj retrospectiv un loc aparte îl ocupă extraordinarul spectacol cu *Romeo și Julieta* al lui Omar Porras unde se hibridează semnele orientale și cele occidentale, producând o impuritate seducătoare, poetică. Toată arta teatrului reunită pentru a nara istoria amantilor nefericiți.

Întâlnirea cu Japonia a devenit posibilă și Shakespeare servește de punte ce leagă două culturi.

KABUKI LA THÉÂTRE DU SOLEIL

Arta kabuki nu m-a trimis cu gândul la Théâtre du Soleil decât în prima zi, la Minami-za, sala din Kyoto. Ceea ce nu s-a mai repetat. Modelul și cercetarea lui Mnouchkine au rămas separate, aproape la distanță una de cealaltă, ca și cum între ele ar exista un prag, o frontieră. Realitatea spectacolului japonez, experiența lui prelungită nu aduc nimic sau aproape nimic pentru a-l înțelege pe Shakespeare, așa cum e el montat la Théâtre du Soleil. Mnouchkine a spus-o – era vorba despre a aborda kabuki ca formă teatrală imaginară –, dar numai călătoria mi-a confirmat ceea ce la Paris putea părea o strategie de discurs. E limpede că localizăm anumite împrumuturi și unele returnări, ceea ce nici că se poate întâmpla mai clar decât după ce citim: între teatrul kabuki, așa cum îl vedem noi, și kabuki, așa cum l-a visat Mnouchkine, există distanța dintre documentar și poveste, dintre realitatea unei forme și ficțiunea sa. La Théâtre du Soleil această expresie japoneză violentă și disparată, în care jocul uimește privirea occidentală, în timp ce scenografia, care stă sub semnul kitsch-ului, îi rămâne adesea străină – între cei doi termeni există o distorsiune pe care străinului îi e greu s-o depășească –, capătă o senzualitate plastică, o coerență inexistentă în modelul original. În creația lui Mnouchkine, teatrul kabuki participă la o altă ordine, cea a unei estetici diferite, căci în cazul ei trimiterea la Japonia implică o idee a Frumosului ireal, dar plauzibil. De aici vine

originalitatea puternică a garanției că există un dincolo, o întâlnire la mijloc de drum între vis și adevăr.

La începutul anilor '80 aceste montări după Shakespeare au fost un șoc vizual, așa cum fuseseră spectacolele de balet ale lui Diaghilev în Rusia în prima parte a secolului XX, întreținând cu Japonia aceeași relație decorativă pe care balerinii ruși o întrețineau cu Rusia. De altfel, fascinația pe care au exercitat-o, de la Paris la San Francisco, se explică prin motive aparent politice: dacă Diaghilev vrea să reinstaureze o plăcere pur teatrală a pânzelor, a culorilor, a spațiilor, după domnia naturalismului, veritabil inamic al bucuriilor de natură plastică oferite de scenă, Mnouchkine convoacă toate plăcerile materialelor folosite în teatru – cromatismul lor, forța tactilă la vremea când austeritatea decorului brechtian se apropia de sfârșit. De fiecare dată exuberanța unei scene ce regăsește în exces resursele Frumosului închide un ciclu epuizat, un ciclu „materialist“.

Dacă în spectacolele kabuki montate la Théâtre du Soleil prelucrarea nu mai face posibilă recunoașterea, în adaptările după *Cocoșul de aur* făcute la Paris de marele maestru Ennosuke citarea directă ne ajută să înțelegem ușor grefele operate. Ceea ce la Mnouchkine și la scenograful ei, Guy-Claude François, era de ordinul imaginarului devine la Ennosuke monedă de schimb pentru o tranzacție îndoielnică: miraculosul rusesc fiind din momentul acela banalizat, i se caută echivalentul de azi, în cazul de față exotismul oriental. Lucrând astfel încât teatrul kabuki nu mai e de recunoscut – numai datorită celor câteva urme care se păstrează se poate localiza referința –, Mnouchkine reinstaurează Frumosul în teatru, iar Ennosuke,

păstrând arta kabuki ca atare – simbolurile vestimentare și machiajul sunt aproape întotdeauna recognoscibile –, face un transplant mecanic, lipsit de caracter organic și de suplețe. Între cei doi artiști observăm diferența dintre abordarea artei kabuki ca matrice pentru un proiect nou și recursul la ea ca la o rezervă de citate. În cazul lui Mnouchkine, este vorba mai degrabă despre o ficțiune decât despre un împrumut, mai degrabă despre o utopie decât despre o utilizare.

VIZIUNEA LUI GENET

Artaud, se știe, a avut revelația Orientului datorită splendorilor balineze pe care le-a văzut, la fel ca aproape toți cei care au vorbit despre China și Japonia. Craig, ca și Brecht, Claudel, ca și Meyerhold și Eisenstein, au scris, combinând ce e adevărat cu ce e utopic, plecând de la concretețea unui spectacol sau a unei demonstrații orientale ce se ridicau la nivelul așteptării lor. Există numai câțiva scriitori, precum Yeats sau Pound, care au avut doar o viziune livrescă asupra artei nō.

Oricât de uimitor ar părea, Genet, care nici nu l-a văzut, nici nu l-a cunoscut, a inclus Orientul în concepția lui despre teatru. Așa cum îl formulează în *Scrisori către Roger Blin* ori în prefetele și însemnările sale, ceremonialul seamănă cu expresii ale teatrului tradițional japonez și această paternitate

atât de puternică, deși aparent întâmplătoare, nu are cum să ne lase indiferenți. Exigențele lui Genet parcă vin direct din codul teatralității nipone. Așadar, în absența oricărui contact concret, fără a-l cunoaște, Genet aspiră, într-un fel, la kabuki. La excesul său. La somptuozitatea sa. Dorința unui scriitor se întâlnește cu o formă care îi este *a priori* străină. Ceremonialul despre care vorbește Genet nu e grec, ci japonez. A-și pune în scenă operele plecând de la această constatare nu ar însemna a-și imagina un ceremonial – idee sortită întotdeauna eșecului –, ci a folosi un ceremonial adaptându-l, transferându-l în plan imaginar, așa cum a făcut Mnouchkine în montările pieselor lui Shakespeare.

Frumusețea se dezvăluie pe scenă, afirmă Genet, în lipsa atitudinii veriste și a preocupării pentru cotidian. Pentru el, teatrul nu se află la granița cu viața, ci la granița cu moartea. Și, pentru a ajunge acolo, doar hiperbola mijloacelor sale poate duce la un răspuns. Dar nu cumva, imaginându-și-le, Genet se apropie de descrierea unui kabuki? Atunci când visează la costume care să fie ca niște „monumente greu de purtat” sau, la fel, atunci când cere ca ele să fie „masive în exces, dar nu de nerecunoscut”, căci și teatrul kabuki a ales să mărească pentru scenă veșmintele de curte. Genet nu regăsește doar spiritul unei forme, ci și spiritul principiilor ei.

În ceea ce privește actorul, Genet refuză gesturile uzuale spre a-și imagina un alfabet de posturi convenționale menite scenei, posturi pe care interpreții trebuie să le „învețe”. Dar, în afară de acest imperativ despre care s-ar putea spune că e convenabil pentru orice gen de teatru tradițional, Genet a mai formulat

unul, cu trimitere mai directă la kabuki. Atunci când recomandă ca fiecare actor „să-și încheie sclipitor gesturile și râsul”, acest scop îi convine actorului kabuki care, înainte de a ieși din scenă, se expune pentru ultima dată, într-o imagine somptuoasă, pe podul de flori. Genet își exprimă o singură dorință: dar de unde vine ea? Din ce vis comun?

Chipurile, susține Genet, nu trebuie să fie machiate, ci pictate pentru ca astfel să sublinieze teatralitatea, însă fără a sacrifica dinamica unei fizionomii. În spatele machiajului există întotdeauna un mușchi. Mărirea expresiei faciale nu trebuie să implice imobilizarea ei. Între cele două există o tensiune care trebuie păstrată, nu o excludere care trebuie făcută: chipul pictat, și nu doar masca, kabuki, și nu doar nō, iată ce vrea Genet. Mai mult, intervine un accent pentru a evidenția și mai tare această întâlnire neașteptată, căci, în spirit oriental, Genet dorește ca machiajul să fie nu doar violent, ci și „asimetric”. A respinge simetria înseamnă a respinge o cultură. O civilizație. Civilizația centrului.

Genet fuge de întuneric, dar altfel decât Brecht. La el, nu este vorba în primul rând despre denunțarea iluziei, ci despre a sublinia răspunderea față de un ritual care nu suportă nici eschiva, nici camuflajul. Pentru actor, lumina aproape capătă sensul unui contract moral, căci ea „îi va face rău”, spune Genet, „dar a fi luminat atât de tare poate îl va obliga”. Domnia obscurității ia sfârșit, în favoarea acestei insuportabile și dificile lumini care nu ascunde nimic, care dezvăluie tot, dar fără a sacrifica puterile ceremonialului. În viziunea lui Genet, ceremonialul nu se poate încheia decât în plină lumină, negrul desparte și numai lumina unește. „E nevoie de focuri ca să se stabilească complicitatea.”

Acolo, lumina are o altă vocație decât la Brecht. Sensul unei tehnici reiese din programul din care face parte.

În privința relației dintre public și spectacol, Genet cere libertatea din care Orientul a făcut regulă. „Trebuie să putem intra și ieși în plin spectacol, fără să deranjăm pe nimeni”, scrie el, care regăsește, încă o dată, atmosfera unui spectacol tradițional. În regimul luminii, al responsabilității față de ceremonial, dar și al relaxării la nivelul percepției, Genet vrea să unească în același act teatral exagerarea și frumusețea, pentru ca, unite, ele să înlocuiască expresia realistă, strâmtă, inadecvată la exigențele acestei teatralități evidente, minunate, de care se simte atras. Asemenea gesturilor, accesoriile „le-am dori ample”, sugerează el, cerând în același timp renunțarea la tot ce e urât, căci până și ceea ce e abject în teatru trebuie „să încante, să uimească mereu prin eleganță”. Este legea oricărui teatru tradițional oriental. Brecht vorbea despre „veșmintele de mătase” dintr-un oraș nebun în Opera din Pekin, Genet visează la „cârje înfășurate în catifea roșie ca purpura”. Realul, oricât de îngrozitor ar fi, se supune convențiilor teatralității, supremă garanție a anihilării principiului mimetic.

Teatrul tradițional japonez cultivă travestiul și talentul aproape că se măsoară printr-una din performanțele lui. Este o preferință contagioasă și uneori femeile, la rândul lor, au devenit o companie în care e exclusă prezența celuilalt sex. În dansurile străvechi, *omoé* sau *buyō*, virtuțile masculinului și ale femininului se puteau substitui între ele, ca și cum teatrul ar instaura un corp cu granițe fluctuante, nu un corp imaginar de dinainte de separarea sexelor, ci un corp ideal, care poate transcende această

separare pe durata unei reprezentații. La fel, spune Genet, actorii „trebuie să știe că sunt o înfățișare încontinuu străbătută de feminitate sau de opusul ei, dar gata să joace până la abjecție ceea ce, virilitate sau contrariul ei, se joacă oricum.“ Acolo ajung cei care acceptă „să trudească în fața oglinzii nu ca gigolo, ci ca actori“. Travestiul nu ca act de narcisism, ci ca verificare a unei vocații teatrale, iată ce propune Genet, bântuit, fără să știe sau fără să mărturisească, de nostalgia după *onnagata*, faima teatrului kabuki.

Genet, s-a spus, are și intuiția actorului care nu se mai întoarce, care, în clipa în care rolul s-a încheiat, nu se mai integrează în scenă pentru a-și păstra mai bine separarea de real. Așadar, teatrul supraviețuiește mai departe ca un miracol pe care l-am trăit, dar al cărui caracter ireal nu vrem să-l demascăm, căci, după plecarea actorului care nu se mai întoarce, „fiind sub vraja a ceea ce se întâmplă după ieșirea lui, îl regretăm în continuare și după ce a dispărut“. Ocrotirea irealului care s-a întrupat...

În afară de astfel de asemănări de natură mai degrabă morfologică – am putea adăuga fastul ca distanță –, se mai impune una cu caracter general. Ceremonialul la care visează Genet, așa cum l-a analizat Monique Borie într-o carte despre locul mitului în teatrul contemporan, nu are valoarea pe care i-o dau societățile tradiționale. El se prezintă ca „o celebrare a nimic“, este un ceremonial-simulacru, mai aproape de „a părea“ decât de „a fi“. Prin urmare, nu este vorba aici despre a stabili un contact cu puterile supraomenești, ci despre a învia splendoarea străvechilor imagini mitice. Vraja rămâne, așadar, de ordin estetic. Și

astfel se desăvârșește relația lui Genet cu teatrul kabuki, încă de la origini o versiune profană a teatrului ritualic. Genet nu caută o forță, ci o bucurie, o bucurie a teatrului împins până la extreme. Fără îndoială că această așteptare l-a făcut să se apropie, printr-un fel de hazard obiectiv, de modelul unui teatru atât de legat de kabuki, în care Frumosul este violent, sălbatic, agresiv.

GOETHE ȘI MIZAGUCHI

În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, tânărul se desăvârșește cu ajutorul teatrului. Hoinărind prin Germania cu trupe ambulante... Iar educația lui se împlinește atunci când joacă, în sfârșit, *Hamlet*. Teatrul l-a ajutat, dar scopul poate fi deturnat și se poate spune că, asumându-și riscurile lipsei de siguranță și pericolele trupelor din străinătate, și-a dus la bun sfârșit rolul. Între viață și scenă există o continuitate și o influență reciprocă. Nu asta istorisește și Mizoguchi în *Povestea crizantemelor târzii*, în care urmașul unei familii de mare însemnătate în teatrul kabuki nu ajunge să cinstească prin arta sa numele faimos pe care-l poartă decât după ce s-a perindat prin teatre mediocre, după ce a învățat ce înseamnă rușinea și neputința? Între aceste două opere care vorbesc despre educație prin teatru pentru teatru există, la origine, o despărțire. Cineva părăsește o familie ca să intre în alta, vulgară, carnavalescă, familia actorilor. În sânul

ei se desăvârșește formarea prin reacția pe care mizeria morală a acestor colectivități itinerante i-o stârnește unui tânăr în căutare de sine. Teatrul ambulant ca experiență de viață e o zdruncinătură de natură etică.

În ultima vreme Brook a afirmat din ce în ce mai des și a căutat legătura dintre calitatea ființei și calitatea artei, între viață și scenă. Astfel i se alătură lui Goethe, ca și lui Mizoguchi: ființa actorului îi hrănește talentul.

Putem presupune și că exercițiul teatrului înseamnă o îmbunătățire a omului: influența nu are sens unic, ci dublu. Convingerea că ceea ce arată actorul nu e doar cuprinderea artei sale, ci și portretul lui secret (putem citi aici refuzul de a identifica teatrul cu o artă a disimulării) duce la dorința de a integra biografia în joc. Viața formează pentru teatru și teatrul formează pentru viață. Întotdeauna pe fond de probitate morală. Zeami, întemeietorul teatrului nō, îi învăța pe actori că „a acționa cu îndreptățire și sinceritate duce la înflorire, în această lume a florii minunate, cu zece mii de virtuți“. De la Goethe la Mizoguchi și de la Zeami la Brook se afirmă o viziune asemănătoare: actorul ca ființă în formare. Ea se află la antipodul altei viziuni: actorul ca ființă disponibilă, în stare de vacuitate. Orice discurs despre actor sfârșește prin a trimite și la omul care este actorul, la omul care ar trebui (sau ar putea) să fie. El rămâne inseparabil de un model și de o conduită.

IUBIRILE LUI ONNAGATA

Mishima a scris o nuvelă frumoasă al cărei titlu nu exprimă un nume, o întâmplare, o idee, ci doar un personaj: *Onnagata*. Așa cum cineva scria în Europa *Arlechino*. Rolul reprezintă în vremurile integre sinele după model antic și, în cele din urmă, se constituie în ființă autonomă, ființă a teatrului. A fi acolo unde ficțiunea se însoțește cu biografia.

Onnagata, spune tratatul secret al lui Ayame, trebuie să trăiască în corp de femeie în timpul vieții. Trebuie să mănânce și să acționeze după coduri, să nu uite niciodată de curtoazia de care trebuie să dea dovadă o soție, nici de seducția pe care trebuie s-o exercite amanta. Să nu uite niciodată ficțiunea sexului său. Regăsim aici panica extremă în fața realului, care parcă îl pândește pe *onnagata*. Ca să se apere trebuie să-și facă refugiu din celălalt sex. Refugiu care transformă în destin identitatea lui feminină, identitate artistică. Mishima surprinde în nuvela lui splendoarea și nefericirea unui *onnagata*, care, fiind femeie, ajunge să înțeleagă „eternul feminin“, feminin absolut, dar cu prețul teatralizării proprii vieți. „Această iubire a lui *onnagata* prindea forma pe care numai teatrul o oferise“ și nu-și dădea seama că „se comporta ca un personaj dintr-un spectacol de teatru“. Așa sună în text comentariile cinice ale unui tânăr universitar, îndrăgostit de un *onnagata* genial. Însă se teme de teatrul din viață, ba chiar îl detestă, căci nutrește o convingere, o convingere de savant care-l face să creadă că adevărul e de o singură parte: cea a realului. În cuvintele lui se simte disprețul

și ne putem întreba dacă astfel nu-și trădează locul subordonat într-o lume a teatrului kabuki, îmbătat de teatru până la pierderea de sine. Poate că a iubi teatrul în viață este manifestarea ultimă a încrederii în teatru: universitarul încă n-a ajuns în acest punct.

Mishima vorbește despre un dublu eșec: mai întâi, eșecul profesorului, iar după aceea eșecul lui *onnagata*, la fel de tragic – în timpul repetițiilor la un spectacol modern se îndrăgostește atât de tare de regizor, încât îi cere o întâlnire prin intermediul unui tânăr profesor, supliciu fără margini pentru cel din urmă, care, alunecos, îi sugerează regizorului să-l atace pe *onnagata* de care el însuși este îndrăgostit, dar care iubește pe altcineva. Pe cineva care aparține unei alte lumi, cea a teatrului Nou, pe care o întruchiează regizorul – regizor tânăr, voluntar și autoritar¹ –, așa cum *onnagata* întruchiează teatrul vechi. Când pleacă împreună la sfârșitul spectacolului, putem spune că vedem aici reconcilierea dintre simbolul tradiției și cel al modernității, însă știm că, de fapt, urmează conflictul. Pregătit de exclus, cel care simbolizează o lume și mai diferită, lumea cunoașterii. Regăsim aici trei universuri diferite: universitatea, teatrul kabuki și teatrul nou. Iubirea crede că poate depăși obstacolele ce separă, dar nu reușește niciodată. Nuvela *Onnagata* vorbește despre neputința lui în fața granițelor de netrecut. Acolo unde la început mi s-a părut că văd o *mise en abîme* a sexualității am văzut, când m-am

¹ *Onnagata* „sperase la un regizor mai în vârstă, mai copt – prin asta voia să zică mai suplu“. Bătrânețea nu sperie în Orient.

întors din Japonia, alegoria unei înfrângeri a dorinței puse față în față cu izolarea unei lumi. Cea a teatrului kabuki.

Mishima, care descria arta lui *onnagata* ca artă a „focurilor ce strălucesc brusc în zăpadă“ – efemerul corpului investește splendida durată a semnelor –, își încheie povestirea cu câțiva fulgi de nea ce cad pe corpul în flăcări al lui *onnagata*. Viața se alătură teatrului, dar zăpada de afară, știm, va învinge focul dinăuntru.

BROOK, VITEZ ȘI „PĂSĂRILE“ DIN JAPONIA

Cum se poate reprezenta pasărea? Întrebare la care și Brook, și Vitez au căutat răspuns în ultima vreme. Unul pentru *Conferința păsărilor* de Attar, celălalt pentru *Bâtlanul* lui Axionov. Brook a adoptat ansamblul de principii pentru coexistența omului și a păsării: actorii care mânuiesc marioneta reprezentând pasărea ne lasă să vedem în același timp silueta în miniatură a păsării și pe cea reală a actorului. În teatrul nō regăsim uneori aceeași soluție. Îmbrăcat în alb, cu fața neacoperită, tânărul actor care joacă bâtlanul în piesa nō a lui Zeami poartă pe cap miniatura păsării. Dacă pașii de dans, mișcările, fluiditatea întâmplărilor au ceva special, acesta este micul bâtlan care exprimă ceea ce actorul nu poate decât să sugereze: pasărea ca specie. Aici

există o fixitate a relației dintre bătlan și pasăre, în timp ce Brook le pune să joace alternativ, pentru a conduce lucrurile înspre dispariția treptată a marionetei, în favoarea corpului actorului. Punctul de plecare rămâne, oricum, asemănător.

Ca să monteze *Bătlanul* lui Axionov, Vitez a prins aripi uriașe de bustul actriței, metonimie a pasării și a zborului ei. Nu mai vorbim despre om și pasăre, ci despre *omul-pasăre*. Într-un spectacol *gagaku* observ aceeași soluție pentru dansul păsărilor: dansatorii purtând aripi se mișcă pe fundalul sonor al unei muzici străvechi. Sunt, și ei, *oameni-pasăre*, dar, dacă la Vitez actrița juca cu fața descoperită, ei au chipurile ascunse sub un voal alb. Dincolo de diferențe, „păsările” din Japonia ne amintesc de „păsările” din teatrele noastre. „Se regândesc” unele pe altele.

YOSHI ȘI TOSHI

Această omofonie, evident amuzantă, omofonie ce evocă anumite cupluri celebre din filmul mut, cum e cuplul Stan și Bran, nu e deloc o glumă. Ea îi aparține echipei lui Peter Brook și se referă la cei doi membri japonezi ai trupei. Primul, Yoshi, actorul, lucrează cu ei încă de la început, de la exercițiile pe care le făceau pentru *Furtuna* în 1968, la Round House, iar al doilea, Toshi, muzicianul, a fost cooptat mai târziu. Yoshi este

pe scenă, Toshi stă la margine. Coprezența lor s-a impus mai ales la *Mahabharata*. Yoshi și Toshi – nici unul, nici celălalt nu aparțin în întregime teatrului. Îndoiala permanentă cu privire la existența lor la Bouffes du Nord îi face și mai stranii. Ei sunt mereu de aici și din altă parte, sunt „zburători”, ca să folosim cu îndreptățire epitetul lui Yoshi Oida din cartea lui autobiografică. „Zburător” rimează cu „călător”!

Cu Yoshi pe scenă și cu Toshi la margine, Brook reconstituie în filigran schița teatrului nō, umbra lui îndepărtată, pe care o recunoaștem uneori, când ni se încețoșează privirea și amintirile se întorc.

FALSURILE ȘI MADAME DE SADE

Pe vremea când era la început, Mishima era atras de Occident, de extremele lui cele mai intense și, fiind pasionat de *Daphnis și Chloé*, a adaptat celebra idilă în *Tumultul valurilor*, așa cum, pornind de la mitologia lui Sade, a scris o piesă care se joacă des, o piesă în care șapte femei așteaptă sosirea Marchizului. Așteptarea lor nu are nimic neliniștitor, nimic nu o tulbură, în timp ce eroinele țin o adevărată atmosferă la la Marivaux, căci Mishima pare să-și însușească faimoasa frază a lui Patrice Chéreau: „Marivaux deschide ușa și intră Sade.” În acest salon numai dantelă, amenințarea vine de la Marele

Exterior și interiorul feminin, budoar ocrotit, se arată ca o citadelă asediată de erou, care în cele din urmă, la ultima replică, își anunță sosirea.

Cum să abordezi această explicită falsificare a unei piese din secolul al XVIII-lea? Cum o montezi, oare poți face abstracție de originea japoneză a autorului sau de faptul că opera aparține contemporaneității? Fără îndoială, însă atunci *Madame de Sade* n-ar fi decât o lucrare de rangul al doilea, ca pastişele japoneze după pânzele pictate de Van Gogh la vremea începuturilor. Scoase din muzeul din Amsterdam și desprinse din context, energia lor conflictuală se dezamorsează și lucrările se aşază modest printre operele minore în linia lui Hokusai. Neidentificată, *Madame de Sade* riscă și să fie considerată vreo scriere a unui autor inferior lui Marivaux, căci nici dialogul din piesă nu are rafinamentul acestuia, cum nici intriga nu are cruzimea lui. O astfel de ipoteză are doar valoare teoretică, de vreme ce, ca în cazul unui tablou falsificat, la o analiză mai atentă s-ar descoperi originea îndoielnică, lucrările respective ar fi localizate și, cine știe, s-ar și avansa unele nume plauzibile. Aici autentificarea produsului e de interes, din moment ce trimite la o contextualitate care se cere pusă în scenă.

Iată ce a înțeles Sophie Loucachevski în admirabilul ei spectacol, iar soluția aleasă își păstrează și azi valoarea exemplară. Artista a hotărât să facă o răsturnare de situație și să-i trimită pastişa adresantului. Astfel montarea i-a răspuns acestui „fals” din secolul al XVIII-lea cu un kabuki „fals”, în care șapte actori francezi joacă cele șapte femei de la Mishima. Pe scena occidentală năvălea astfel figura augmentată a lui *onnagata*.

Scenografia luxoasă a lui Yannis Kokkos evoca în același timp laboratorul patimilor lui Sade și splendoarea mătăsurilor din teatrul kabuki, iar interpreții nu căutau nici să-și disimuleze masculinitatea, nici s-o etaleze agresiv; scopul era să refuze iluzia unui kabuki adevărat și să provoace ca un spectacol de travestiți. Nici anihilarea într-o formă de împrumut, nici agresivitatea unei homosexualități exacerbate. Integrând și una, și alta, dar niciodată invaziv, spectacolul se desfășura în posturi splendide și ținute somptuoase, în oglinzile și în imaginile lui conturându-se portretul lui Mishima, sedus de Marchiz și prins în mrejele Japoniei pe veci, îndrăgostit de bărbați și având nostalgia feminității a cărei esență *onnagata* o va întrupa pentru totdeauna.

UN „BARBAR” ÎN TEATRUL NŌ

Când ne lăsăm purtați de splendoarea dansurilor nō cu pași numărați și mișcări stricte, *shite* pare să urmeze încă de la origini aceleași traiectorii, iar muzicienii parcă lansează aceleași strigăte. Din sală scrutăm kantianul cer nō în semiobscuritate, unde cei în vârstă somnolează, își consultă libretul și câteodată ridică ochii ca să privească ultima scenă prin ochelarii cu lentile groase. Legănată de această frumusețe imobilă, sala care dă uitării trecerea timpului și e departe de istorie parcă trăiește o clipă de veșnicie.

Pentru un cititor al lui Zeami cum sunt eu, mare este surprinderea în fața unui asemenea public, care aparent nu influențează în niciun fel spectacolul, căci maestrul întemeietor insistă să amintească de „concordanța” obligatorie, adaptarea caracterelor din nō la specificul publicului dintr-o anumită seară. Precizările maestrului tulbură atât prin minuțiozitatea, cât și prin justetea lor, confirmată de-a lungul multor secole. Unele dintre aceste principii se regăsesc uneori, sub o formă mai puțin normativă, în tradiția de meșteșug din Occident, tradiție pe care istoricii o echivalează cu ceea ce ne place să numim cultura teatrală a scenei europene. Alții, mai modești, vorbesc despre legile meseriei... Tratatelor lui Zeami se apleacă asupra unui teatru nō care nu disprețuiește relația cu spectatorii, niciodată reduși la o prezență incertă: arta care astăzi pare a fi la polul opus oricărui determinism exterior a fost la origine o artă contextuală. Actorul trebuie să știe să-și adapteze jocul la exigențele nopții, să sesizeze specificul publicului, să-i atragă atenția ori să-l liniștească manipulând abil complementaritatea *yin-yang*. În lipsa ei, adevărata reușită în teatrul nō e compromisă.

Frazele lui Zeami arată o atenție extremă față de public, atenție ce părea pierdută. Ea supraviețuiește în kabuki, unde interpreții nu ignoră niciodată spectatorii, pe care doresc să-i păstreze în stare de alertă etalându-și arta și uimindu-i prin performanțele lor pe scenă. Teatrul kabuki ascultă sala. Își asumă statutul de artă contextuală. Și astfel povețele lui Zeami par valabile și azi, mai degrabă lângă un Tamasaburo decât lângă un Kanze. Să fie adevărat? Nu cumva e iluzia spectatorului grosolan care sunt, spectator mai sensibil la reușitele artei kabuki

decât la vibrațiile subtile ale teatrului nō? Oare cel din urmă a renunțat la principiile lui sau eu, puțin inițiat, nu percep „concordanța” subterană dintre planetele care evoluează pe suprafața netedă a scenei și bătrânii care-și primesc semnele lor celeste? Parafrazând titlul cărții lui Henri Michaux, mă întreb dacă nu cumva am fost un barbar în teatrul nō.

ȚIPETE ȘI APLAUZE ÎN IMPERIUL NUMELUI

La sfârșitul unui spectacol nō sau kabuki, ici-colo câteva aplauze acompaniază dispariția actorilor, în timp ce spectatorii se îndreaptă deja spre ieșire, cu o grabă care, în cazul occidentalilor, ni se pare o impolitețe sau chiar o grosolănie. Dacă persanii lui Montesquieu au fost șocați când au văzut oameni care-și lovesc palmele una de alta în semn de mulțumire, ca niște copii care se bucură, Japonia se află la polul opus: felul în care spectatorii se grăbesc să iasă la sfârșit îl surprinde pe european, această absență a unei deosebiri între teatru și viață: ce sunt aplauzele, dacă nu o prelungire și o graniță care izolează spectacolul? Există aici ceva din asta și ține mai degrabă de un obicei străin pe care-l acceptăm, dar la care renunțăm mai repede. Lângă uși, plasatoarele le mulțumesc spectatorilor că au venit să vadă reprezentația, dar le răspund doar câțiva occidentali șocați de această grabă

generală. Sala se golește în câteva minute, ușile se închid și gurile de metrou nu mai fac față mulțimii care se revarsă ca un șuvoi de primăvară. Așa se încheie o zi de teatru tradițional în Japonia.

În teatrul nō, chiar și după un dans spectaculos ori după un recitativ superb, nicio dovadă a satisfacției spectatorilor nu întrerupe spectacolul. Domnește liniștea. Odinioară nici nu se aplauda la spectacolele nō. Dar să nu uităm că și în Occident calitatea tăcerii arată adevăratul impact al scenei asupra publicului. (Francis Poulenc prefera liniștea mută, care aduce un omagiu muzicii într-o catedrală, în detrimentul entuziasmului din sălile de concert. În *Spațiul gol*, Brook face o deosebire între aplauzele spontane și forța tăcerii, mărturie a rezonanței unui spectacol și a anvergurii lui.) Într-o zi, la sfârșitul unui spectacol nō în care *shite* fusese interpretat de cel mai mic dintre frații Kanze, am văzut mâini gata să aplaude, care s-au oprit însă în ultima clipă. În fața artei lui nu te puteai înclina decât în tăcere. De obicei, numai *shite* primește aplauze când iese din scenă. Apoi aplauzele se îndreaptă, mai disparat, spre *waki*, *tsure*, personaje secundare, și după aceea spre muzicanți (nu se aplaudă un singur instrumentist, ci tot grupul și astfel publicul refuză să facă vreo deosebire între arta unora și arta celorlalți). Aplauze lipsite de căldură și de patimă. Ca și cum publicul ar vrea să stea mărturie pentru o plăcere de natură estetică și să se smulgă el însuși din starea de vis al cărei sfârșit îl marchează aplauzele. Teatrul nō este o călătorie, iar aplauzele ne spun că ea a luat sfârșit.

Nu cumva aceste aplauze timide au influențat teatrul occidental din anii '60-'70, un teatru care, avându-și originea în ritual, dorea, și el, să limiteze, să refuze până și aplauzele? Nu e loc de

aplauze acolo unde teatrul se vrea mai mult decât o artă: așadar, iată ce se caută! Și teatrul nō oferă un model asemănător. Dar oare el se poate importa fără a nega artificial obiceiurile occidentale? Uneori, când spectacolul ajungea la aceeași intensitate, ceea ce s-a întâmplat doar la câteva dintre ele, mai ales la ale lui Grotowski, cenzurarea aplauzelor își pierdea caracterul străin, deplasat. Și această pierdere era acceptată ca și cum ar fi decurs din însăși natura operei. Oricum, chiar și la Grotowski, era nevoie de adevărate strategii pentru a împiedica sau pentru a limita aplauzele. Cea mai frecventă, inspirată și ea din Orient, era refuzul actorilor de a se întoarce pe scenă... prin urmare, aplauzele se stingeau de la sine. După aceea teatrul occidental a redescoperit gustul aplauzelor și, odată cu el, a redescoperit tot ce îl leagă de tradiția sa: cadrul, cortina, roșul și aurul. Aplauzele participă la această memorie care ne atrage și pe care astăzi încercăm s-o înviem. Fără complexe și fără rele intenții.

Cutuma este să nu se întrerupă un spectacol nō, spre deosebire de unul kabuki. Se aplaudă intrarea unui star (dar obiceiul e de dată recentă), anunțată de zornăitul perdelei de lângă *hanamichi*, unde se află, după cum am spus deja, cel mai bun punct pentru expunerea actorului, la 3/10 din scenă. Acolo se oprește într-o postură, un fel de oprire asupra imaginii corpului decenrat, ca să se bucure de entuziasmul spectatorilor. Se aplaudă și după un dans uimitor sau când iese din scenă protagonistul pe același pod de flori. Se aplaudă des, fără îndoială, însă aplauzele nu sunt niciodată unanime, ci dispartate. Nu există un consens în această privință și se observă mai degrabă agitația publicului

ce reacționează fără încetare la ce se întâmplă pe scenă. Publicul este febril, excitat, dar spectatorii nu sunt niciodată la unison.

Cei de la balcon salută actorul prin strigăte. Celebrele *yago*. Strigăte scurte, puternice, explozii ce izbunesc din rărunchi și ne amintesc de strigătele din artele marțiale. Ele recompensează calitatea unei posturi sau eleganța unui dans, dar în același timp îi dau energie actorului, care le apreciază mai mult decât aplauzele. Asemenea strigăte se aud tot timpul la etajele superioare: le aparțin experților din galerie. Un profesor japonez mărturisește că visează ca la pensie să-și petreacă ultimii ani acolo sus, ca să strige *yago* împreună cu specialiștii în kabuki, căci *yago* cere concentrare și forță, inteligență și cunoaștere. Cel care strigă trebuie să surprindă și să urmeze *timing*-ul actorului, în lipsa căruia își ratează intervenția care, altfel, riscă să perturbe interpretarea, în loc s-o ajute. A striga este o artă. O artă pe cale de dispariție, căci, se zice, oamenii nu mai știu să lanseze un *yago* ca odinioară. Această dispariție a unei cutume explică de ce astăzi unii actori kabuki plătesc profesioniști ai artei *yago*. În Japonia, ei, nu aplauzele, atestă succesul adevărat.

Ce se strigă? Cel mai adesea numele familiei de artiști kabuki din care face parte actorul – nume cunoscut experților – sau, uneori, bizar, adresa lui personală, cartierul, locul de naștere. Toate acestea arată cât de vaste sunt cunoștințele celor care strigă. Mai banal, se strigă și „Bravo! Ești cel mai bun!” (Se povestește că după război, în vremea ocupației americane, a avut loc un celebru șir de *yago*: „Ești cel mai bun! Ești cel mai bun din lume! Ești McArthur!” Altă dată, un strigăt tulbură liniștea: „Ești demn de bunicul tău! Respectul meu profund!”). Dar nu contează atât

ce anume se strigă, cât mai ales felul în care se strigă, cât de scurte sunt aceste explozii sonore de la balcon, ce putere directă, imediată, au ele. Se aplaudă în grup, dar de strigat, fiecare strigă singur. Iar strigătul e ca o fotogramă a sinelui. A relației corporale pe care o are fiecare cu spectacolul. A energiei sale. Strigătul este recompensa pe care o acordă spectatorul japonez. „Niciodată n-o să știu să strig cum trebuie”, îmi spune un prieten francez, care vede kabuki la Tokyo de zece ani. „Și, chiar dacă aș ști, n-aș striga, pentru că un european nu face așa ceva.” Dacă ar striga un european, ar părea o dorință suspectă de a afirma o integrare care, pentru japonezi, e de neconceput. Rezervat japonezilor, *yago* este interzis din punct de vedere moral unui străin, celui venit din exterior: acestea sunt strigăte în imperiul numelui, imperiul Japoniei.

Théâtre du Présent a lansat în anii '30 ceea ce se numește „kabuki roșu”, în care autoritatea incontestabilă a familiei nu mai avea nicio legătură, actorii pierzând astfel privilegiul numelui și al acelor *yago* care-i poartă în timpul spectacolului ca pe niște sportivi care joacă în fața publicului. Când domnia familiei e abolită, imperiul numelui intră în declin, însă nu fără a lua cu el aura aceea pentru care stau mărturie strigătele. Strigătele și numele sunt strâns legate unele de celelalte.

La spectacolele tradiționale nu vedem niciodată manifestări comunitare de ampoare. La kabuki se strigă, se aplaudă, se fluieră: mulțumirea păstrează o varietate de manifestări, dar fără a se constitui vreodată într-o expresie colectivă. Teatrul tradițional japonez este un teatru fără ovații. Fără acest efect unificator al aplauzelor care transformă publicul într-o ființă colectivă,

imensă, multiplă, teribilă, în care spectatorul se pierde. Într-un teatru în care se joacă kabuki sau bunraku nu vom auzi nicio dată tăişul sabiei scoase din teacă la Orange sau la Verona.

În Japonia se întâmplă frecvent ca la sfârşitul unei reprezentaţii să se aplaude un nume abstract mai degrabă decât o fiinţă în carne şi oase. În definitiv, oamenii salută arta actorului care şi-a cinstit propriul nume, căci, dacă actorul însuşi trece, numele lui trebuie să rămână. La sfârşitul spectacolului, în clipele în care se strigă nume cu voce tare, se exprimă tot fetişismul onomastic din Japonia. În bunraku, un *koken* strigă pe scenă numele actorilor şi al muzicienilor, unul câte unul. Le recită ca şi cum ar recita un poem al cărui ecou prelungit se aude până în culise, spre care recitatorul pleacă la auzul unui ultim nume, care se disipează la infinit. Urma numelui... Când îşi aude numele, fiecare actor de pe scenă se înclină şi atunci publicul aplaudă o performanţă şi în acelaşi timp o apartenenţă sau, mai degrabă, felul în care performanţa a cinstit apartenenţa, numele căruia îi slujeşte arta. La Issehala, unde am văzut un spectacol nō în aer liber, la sfârşit se strigă numele, dar actorii nu mai ies în faţa publicului. Se aplaudă numai ficţiunea numelui. „Pentru un actor, mai mult decât aplauzele, contează renumele“, îmi spune maestrul de dans Fujima. Mai mult decât clipa, reverberaţia în durată. Continuitatea graţie căreia numele se îmbogăţeşte odată cu trecerea timpului. Pentru actor, nimic nu e mai important decât investirea cu un nume, *shumei*, ceremonie care îi înscrie arta efemeră în cuprinderea istoriei. Prin nume, el învinge eferitatea teatrului. În primăvara anului 1985 au avut loc vreme de trei luni festivităţile de investire pentru cele mai prestigioase

nume din kabuki, Danjuro. Spectatorul cedează la presiunea numelui, la forţa lui de atracţie, chiar la magnetismul lui. Nu vine numai să admire un actor, ci şi să-i aducă un omagiu numelui pe care-l poartă. Poate că din această fascinaţie a apărut preferinţa japonezilor pentru firmele de renume, căci ce este o firmă, dacă nu un nume? El reprezintă o garanţie care le lipseşte tuturor celor care nu au un nume de familie glorios, cu o istorie în spate. Numele este un reper pentru cel care primeşte – spectatorul – şi un sprijin pentru cel care oferă – actorul – şi astfel, în definitiv, faima numelui scurtcircuitează preţul aplauzelor.

În marile săli de sumo se strigă şi numele unor coloşi de două sute de kilograme, care se luptă pentru supremaţie. Când face anunţurile, recitatorul îşi mişcă unduios evantaiul şi, mai nou, ai senzaţia că recită un poem, nu anunţă un nume. În micile săli de rakugo, străvechea artă a povestitorului, la fiecare număr nou un tânăr prezintă o pancartă pe care e scris numele artistului care, singur pe scenă, istoriseşte poveşti moderne sau vechi. La intrarea în sală nicio imagine nu atrage privirea şi nu poţi să citeşti decât plăcuţele cu numele celor care vor arăta ce pot. În alte părţi tradiţia cere ca numele actorilor să fie scrise pe steaguri, obicei în care Massao Yamaguchi vede o reminiscenţă a unei străvechi practici sacrificiale. În sălile ascunse din undergroundul japonez, de exemplu, la sfârşitul unui spectacol de Tanaka Min, se anunţă şi numele muzicianului, al inginerului de lumini şi, în cele din urmă, al maestrului de dans. Numai Terayama, se pare, a avut îndrăzneala de a respinge acest cult al numelui. Sau mai puţin al numelui pe care-l aplaudăm, al silabei care dăinuieşte de-a lungul timpului, în vreme ce trupul moare

și aplauzele se sting. Numele nu este decât ecoul lor fix, cristalizat ca un fluture în chihlimbar.

Se întâmplă adesea ca japonezii să aplaude puțin chiar și la sfârșitul unui spectacol modern, ca și cum trecerea de la teatru în viață n-ar trebui să se prelungească prea mult. (De altfel, în viața de zi cu zi oamenii se părăsesc rapid, fără nicio trecere. Japonezii reduc la maximum starea intermediară a despărțirii pe prag, stare pe care mediteraneenii o prelungesc cu mare plăcere.) Ieșind de la o montare a *Livezii de vișini* la Teatrul Imperial, aud comentarii pline de entuziasm – „Ce spectacol extraordinar! –, dar nu urmează aplauze. Acestea rămân fără vlagă. După o reprezentație cu un star de muzical, e de ajuns un singur bis pentru ca mulțimea să plece apoi în grabă. Uneori, la final, actorilor le place să-i ofere publicului imagini fixe, care par o adaptare făcută de *shingeki*, teatrul de tip occidental, a unor posturi celebre, imortalizate pe *hanamichi*. Se aplaudă astfel întregul care este trupa, într-o regrupare imobilă, în care nu se mai face diferența dintre actori și roluri, care devin inseparabili. Actorii se arată ca personaje, iar publicul aplaudă aceste forme în care se condensează reprezentația, așa cum aplaudă la sfârșitul unei mișcări din kabuki: aplauzele nu intervin decât atunci când se marchează un punct în sintaxa reprezentației. Puțin contează dacă se face în timpul spectacolului ori abia la final, ca în *shingeki*. Japonezii stăpânesc arta opririi, a stopcadrlui, a planului fix și se întâmplă des să ceară aplauze încremenind într-o imagine, imagine străveche, pe care spectatorii o recunosc. În spectacolul lui Tomio Umezawa, spune Tamasaburo, publicul, cucerit, se manifestă imediat ce reperează o postură tradițională. Aplaudă

actorul-idol, la care forma mișcărilor e de o frumusețe ce dăinuiește de veacuri. Se aplaudă trecutul, dar și prezentul. Se aplaudă actorul care joacă, dar și moștenirea pe care astfel o învie. În rakugo, deși oamenii se amuză copios, se aplaudă numai când intră și iese povestitorul și astfel numărul său se diferențiază clar. De o parte și de alta a lui stau aplauzele, care afirmă autonomia fiecărui artist. Ele subliniază statutul separat al povestitorilor în curgerea spectacolului, în care uneori vedem până la douăzeci de povestitori. Aplauzele izolează, separă, diferențiază.

Economia lor ne-ar putea face să punem semn de egalitate între spectatorul japonez și spectatorul rezervat. Opinie pe care trebuie s-o respingem în clipa în care vedem un spectacol de operă într-o seară, când entuziasmul atinge o intensitate egală cu triumfurile din Europa. Aici se aplaudă la orice întrerupere, iar ovațiile nu se mai termină. (Oricum, regăsim preferința japoneză pentru stopcadru, căci și la operă se poate vedea, la prima ridicare a cortinei, întreaga distribuție reunită într-o imagine imobilă.) Reprezentația e primită cu exaltarea din sălile occidentale: s-au importat o artă – opera – și în același timp expresiile succesului.

În Japonia se aplaudă altfel, nu după intensitatea plăcerii, ci în funcție de natura spectacolului. Fiecare își impune regulile lui pentru aplauze, ca și pentru oricare altă expresie a satisfacției. Separării dintre limbaje și tradiții îi corespunde specificul modalităților de receptare. Oricât de slabe ar fi, aplauzele reprezintă, totuși, un numitor comun minimal. Ele atestă de fiecare dată existența spectaculosului.

DE LA DAR LA FLORI

În afara cutumei, nu există nicio regulă care să le interzică femeilor să lanseze *yago*, și totuși, deși există printre ele specialiste în teatrul tradițional, nu le-am auzit strigând. Dar le-am văzut oferind daruri. Darul este pandantul strigătului.

În marile săli de kabuki nu se mai fac daruri – acolo, gestul ar părea nepotrivit –, dar în sălile mici mai există oameni care îndrăznesc să facă acest gest, căci darul a fost marginalizat treptat. Această practică s-a estompat pe măsură ce s-a diminuat familiaritatea dintre un teatru și publicul lui. Atunci, observăm în Japonia, darul în sine a fost înlocuit de flori. Transferul a avut loc chiar la nivelul a ceea ce am putea numi filogeneza *hanamichi*. La începutul spectacolelor kabuki se puneau flori pe această pasarelă ce leagă scena de restul spațiului de joc, căruia, astfel, i se spunea *podul darurilor*. Mai târziu, s-a produs o mutație pe verticală, florile fiind versiunea nobilă a darului de odinioară, și podul a devenit *podul de flori*. Oricum, utilul a fost luat în considerare pentru a i se alătura simbolicului.

La Asakusa, cartier cunoscut, unde își are originea teatrul kabuki, încă există săli care au vitalitatea teatrului brut, așa cum îl descria Brook. Bătrâni și renegați, tineri îngrijiiți și femei trecute își încrucișează drumurile în fumul de țigară și în bătaia ventilatoarelor. (Absența unei interdicții – aceea de a fuma – și absența unui confort – aclimatizarea – vorbesc de la sine despre măsura în care un astfel de loc scapă normelor pentru spațiile calificate). Sticlele trec de la unul la altul, la fel cum prietenii își

zic pe nume, strigându-se unul pe altul. Elementele de decor, ușile, pereții se transportă trecând prin sală, într-un răs general. Nici cea mai mică urmă de crispare. Pe scenă se observă difuzoare imense, lângă un decor kabuki în miniatură, disparitate ce dezvăluie pentru ea însăși conținutul unui spectacol în care se amestecă elemente tradiționale cu cântece moderne, teatrul și televiziunea, vechiul și noul. Numai un spectacol de succes la public își poate asuma cu atâta franchețe eterogenitatea Japoniei de azi, dubla sa fascinație. Și asta, ca să-l cităm pe Brook, grație indiferenței absolute la criteriile stilului și la tot ce presupune el la nivelul coerenței. În aceste spectacole pot coexista elemente, altminteri, antinomice: fără îndoială că subminează unitatea, dar mențin vitalitatea fără constrângerile unui act teatral imediat, direct, liber. În cazul unui dans kabuki vecin cu un tube, nu perfecțiunea acestor elemente contează, ci puterea felului în care ele se conjugă.

Acolo, la Mokubakan, în cartierul din Asakusa, în timpul unei melodii care a cufundat tot publicul în tristețe, am văzut o femeie în toată firea ridicându-se, ducându-se spre scenă și dându-i două cutii tinerei care susura la microfon. Cea din urmă s-a înclinat în semn de mulțumire și atunci femeia a atins-o ușor, mișcându-și brațul ca și cum ar fi mângâiat propria ei imagine – ea însăși așa cum se visa sau – cine știe? – imaginea fiicei sale. Darul permite intimitatea de o clipă dintre spectatoare și cântăreață. După acest scurt contact, cea din urmă s-a întors la locul ei și a cântat mai departe, cu darurile în brațe. Nu numai că nu le-a lăsat, ci, dimpotrivă, le-a întins ca pe niște ofrande pe care le primise și le acceptase. Și toată sală trebuie s-o știe.

Febra cadourilor ajunge la paroxism în spectacolele lui Tomio Umezawa, pe vremuri star de cartier. Televiziunea l-a făcut idolul de azi al tinerelor, dar și al femeilor trecute de prima tinerețe... Toate se înghesuie să-l vadă când joacă. Potrivit obiceiurilor din Asakusa, Umezawa combină cu brio performanțele unui *onnagata* cu cele ale unui rocker, trecând cu o ușurință ieșită din comun de la un sex la altul, chiar de la un gen la altul.

Ori de câte ori e recunoscut, primește aplauze frenetice. Nu trebuie decât să muște din batistă atunci când joacă o tânără deznădăjduită – gest celebru în kabuki –, și toată sala intră în extaz, salutând gestul atât de cunoscut. Exact ca atunci când Bécaud reia refrenul *L'important c'est la rose...*, vechiul kabuki entuziasmează și acum.

Mai mult decât aplauzele, darurile izbucnesc. Se oferă cutii și sticle. Dar și bani. Nu numai teancuri vulgare, ci salbe de bancnote ca salbele de flori din Tahiti. Se observă aici o confuzie uimitoare: categoria utilului se păstrează, dar împodobește deja aspectele simbolicului: banii-floare.

Și Umezawa se joacă apoi cu banii. Improvizează o adevărată scenetă comică. (Să fie improvizație sau obiceiul de a da bani cere un scenariu gata pregătit? A doua ipoteză mi se pare mai plauzibilă.) Un membru al trupei ascunde sub un colț de masă niște bani pe care o să-i găsească altul, dar la sfârșit vine Umezawa și face dreptate, cu atât mai mult cu cât împarte cu muzicanții suma primită, în văzul tuturor... Prin urmare, bancnotele devin un fel de accesorii teatrale, căci aici oamenii se joacă apoi cu darul. Este un fel de a accepta și de a mulțumi... Făcând o improvizație cu cadoul primit, interpretul îl transferă

în planul artei și, odată cu el, îl transferă și pe cel care l-a oferit. Cel din urmă capătă astfel valoare și câteodată, în sate, oamenii aproape că se ruinează într-o moment de exaltare, care-i face să arunce pe scenă sume mai mari decât salariul lor pe o lună. Plăcerii de a oferi, actorii îi răspund cu arta lor și, cum darul este integrat în joc, donatorul devine, la rândul lui, actor pentru comunitatea din care face parte. Este văzut. Este admirat. Artistul de succes respectă legea schimbului simbolic pe care o presupune orice dialog care are la bază un dar. Într-adevăr asistăm la un *potlach*, așa cum îl descria Mauss.

În alte părți, acest caracter imediat al schimbului a dispărut. Schimbul continuă să existe, însă el are loc între două nume abstracte, căci, dacă darul rămâne la vedere, el se exercită în afara spectacolului. La Seibu, teatrul unui lanț de magazine aflat în dezvoltare, holul de la intrare e plin de buchete. Pe fiecare dintre ele putem citi două nume, al celui care oferă florile și al celui căruia ele îi sunt destinate. Nume. Mereu nume. Aici, unde spectacolele țin puțin – numai câteva zile –, florile n-au timp să se ofilească. Trăiesc atât cât trăiește spectacolul și astfel cel care dăruiește îl însoțește pe cel căruia îi aduce un omagiu. Și numele celor doi se unesc grație florilor. Dar această alianță prelungită a pierdut intensitatea schimbului scurt care la Asakusa se face la marginea scenei. Ea este intermediată. Redus la numele lui, actorul nu este decât un recipient și, fără contactul cu acela care oferă, nu mai poate răspunde. Se trece de la *potlach* la *cult*, iar în multe teatre intrarea nu mai are senzualitatea sălilor din Asakusa. Ea amintește mai degrabă de apartamentul lui Madame din *Menajerele*

de Genet, unde nenumăratele cârâieli vorbesc mai ales despre moarte. Vitalitatea darului se transformă în celebrare funerară.

Între aceste două variante se conturează un al treilea, unul intermediar. E posibil să ne pară cunoscut, la prima vedere, însă nu e: aici, la sfârșitul spectacolului, spectatorii înșiși le aduc flori actorilor, și nu angajații teatrului, cum se întâmplă de obicei în Occident. Nu pot uita tristețea fetelor cu brațele pline de flori de lângă fosă, pe care Seiji Ozawa și cântăreții îmbătați de triumf nu le-au băgat în seamă. Flori care n-au putut ajunge pe scenă, flori degeaba... În fond, redescoperim vechiul obicei al darului, dar rămas fără nicio urmă de utilitate sau subiectivitate. Între prăjituri și o sticlă de saké, pe de o parte, și eleganța orhideelor, pe de altă parte, stă toată diferența dintre o subiectivitate care se afirmă și una care se disimulează. Există aici o pierdere a concretului și a ambiguității lui, în favoarea unui semn înțeles și, astfel, după ezitățile mărturisirii urmează elocvența unei comunicări.

Niciun gest de a oferi un buchet de flori nu mi se pare mai încărcat simbolic decât acela făcut de bătrânul maestru butō Kazuo Ohno față de tânărul Tanaka Min. Nemișcat, cel din urmă primește florile – fără să se încline câtuși de puțin, ceea ce rar se întâmplă în Japonia – până când un oarecare, cu ochelari și costum reiat, urcă pe scenă. Și el are un buchet de flori. Pune buchetul pe brațul dansatorului. În chip de omagiu. Artistul bătrân îl salută pe cel tânăr... Dar imediat, atins de demonul umorului, Ohno face un gest de o familiaritate surprinzătoare: pipăie mușchii acestei statui care îl ignoră. Ca și cum ar vrea să vadă dacă e om... și atunci apare zâmbetul.

Atenuând ceea ce e serios în ritualul florilor, Ohno ne amintește că în Japonia bătrânii maestri știu să râdă.

Florile sunt accesoriul festiv al oricărei premiere, ca la serile de gală de la Opera din Paris. Există, așadar, florile pe care le oferim, dar și cele de care teatrul are nevoie, căci sunt indispensabile pentru scena primirii. La un spectacol de Tanaka Min, într-un spațiu cunoscut din oraș, se aduc în ultima clipă jerbe, coșuri, buchete. Apare, deci, un paradox poate surprinzător: spectacolul, el, se reclamă de la estetica austerității extreme, de la concentrarea asupra sinelui, care respinge orice ornament, dar tot ceea ce-l înconjoară respectă cu grijă tradiția japoneză. *La mise en cause* se oprește la liziera de flori.

La Mokubakan, unde se regăsesc ritualurile, însă preschimbate, perturbate de modernitate, intrarea e înconjurată de flori. Flori multicolore, dar flori rigide, fără viață, flori de plastic. Acolo unde teatrul kabuki stă cot la cot cu „tuburile” televiziunilor nu e nicio reticență la noile materiale. Florile stau mărturie pentru supraviețuirea ritualului străvechi, care se acomodează la condițiile prezentului.

Într-o seară asist la o repetiție generală a unui spectacol butō, dans tradițional, susținut de Katsuko Azuma. La intrare, obișnuitul aranjament floral. Pe fiecare buchet, o semnătură, un mesaj. Ceea ce surprinde este punerea în evidență, aproape ostentativă, a florilor oferite. De fapt, este vorba doar despre o deplasare a obiceiului de a juca alături de daruri și astfel de a accentua și darul, și persoana care îl oferă. Spectacolul mă uimește. Un prieten mă conduce spre loja artistei. Ca să-mi mulțumească pentru vizită, ea alege câteva flori la întâmplare și

mi le dăruiește. Și așa ele se întorc la spectatorul fericit care am fost. În comparație cu darurile, care sunt întotdeauna mai personale, ele au o mai mare libertate de circulație. Florile au virtutea anonimatului, a ștergerii identității.

În Japonia, drumul de la dar la floare este drumul de la teatrul brut la teatrul nobil, din jos în sus, de la *potlach* la *cult*.

ÎN AER LIBER, LA PRIMA VEDERE

Teatrul tradițional japonez e un teatru în aer liber. Chiar și astăzi putem vedea vechi scene de teatru nō în curtea templelor. La Nishi-Honganji există încă scena de Nord și cea de Sud. Acolo trebuie să te așezi pe *engawa*, veranda de la marginea templului, ca să poți observa perfecțiunea acestui platou asimetric și, în același timp, ordonat. În același loc în care admirăm mișcările din spectacol te lași fascinat de brazdele trase în grădinile uscate sau de căderile de apă din grădinile umede. Ceea ce confirmă întru câtva faptul că Japonia nu e tocmai interesată să varieze funcțiile proprii ei arhitecturi. La Miyajima, străvechea scenă nō, înconjurată de apă, este în aer liber. Uneori se joacă teatru nō în sătucul Issehala, aflat între munte și o curgere neliniștită de apă. Clădiri în aer liber, spectacole în aer liber. Dar astăzi s-au construit săli de teatru care cuprind totul, scena și celelalte. Acoperișul, a cărui existență e

absurdă în interior, există numai pentru a aminti natura originară a spectacolului. Spectacol în aer liber. Asemenea acoperișului gigantic sub care se întrec luptătorii sumo într-o sală de sport imensă. Iată-l acolo și pe el, ca un organ vechi, care nu mai folosește la nimic, în afară de a evoca originea luptelor sumo, luptă ritualică în aer liber. Cât despre kabuki, la fel ca în nō, atunci când arta s-a profesionalizat a fost nevoie de un acoperiș care să asigure regularitatea reprezentațiilor. (De-a lungul secolelor, conducătorii au garantat dreptul la acest acoperiș, reluat și tot așa, din motive de neînțeles, ceea ce e amuzant. Puțin importă motivele de luptă, ceea ce contează este recunoașterea importanței, simbolice sau de alt fel, pe care o are acoperișul în sălile de teatru kabuki.)

Teatrul în aer liber este inseparabil de lumina zilei. Ca în Grecia sau la Londra în vremea lui Shakespeare. Dar, dacă în Occident s-a ajuns în cele din urmă la teatru cu lumina stinsă – Wagner a adus schimbarea, fără îndoială, destul de târziu –, în Japonia lumina rămâne aprinsă și azi în sălile închise. Un clarobscur ce nu reduce publicul la un singur corp, cu ochii la cadrul luminat. Nu cumva acest clarobscur nu este, de fapt, o zi falsă, o amintire a exteriorului, care acum nu mai este ocrotit de un acoperiș?

Teatrul vechi nu este o activitate nocturnă în Japonia. (De altfel, cu excepția spectacolelor cu o declarată dimensiune occidentală, nici nu prea se joacă teatru seara.) Dimpotrivă, este una diurnă. Tradiția teatrului ca activitate diurnă n-a dispărut la Tokyo, iar orele la care au loc reprezentațiile nu încetează să ne surprindă. Spectacolele kabuki încep dimineața, la ora 11.

Altele sunt programate la ora 13.00, la 14.00 sau la 16.00... Aici teatrul n-ar ști să fie legat nici de obscuritate, nici de noapte. El iubește lumina. Lumina din care Brecht a dorit să facă regimul teatrului său. Dar, dincolo de o ideologie teatrală, descopăr într-o zi în ce măsură obscuritatea este înscrisă în memoria spectatorului occidental, chiar în experiența lui corporală. Atunci când un efect tehnic a creat negrul în timpul unei reprezentații de kabuki, am simțit o plăcere vie, bruscă, neașteptată, plăcerea întunericului cunoscut. În Japonia, în această falsă zi continuă am recunoscut o dată noaptea sălilor europene și imaginarul ei.

În clarobscur ești împreună cu alții, pe întuneric ești singur... Paznic al nopții.

În Japonia lumina este cea care uimește. Evită orice redundanță, căci oare cu ce ne confruntăm prin intermediul unui spectacol nō? Cu o poveste cu fantome în plină zi. Fantomele au forța de a se întrupa în miezul zilei, la „cea mai lungă oră”, cum spunea Nietzsche. Ziua nu împiedică dialogul cu lumea cealaltă. Nu cere noaptea și convenția ei spectaculară. Ca și Opera din Pekin, teatrul kabuki adoptă această convenție și vedem adesea lupte nocturne purtate în plină lumină. Prin urmare, confruntarea câștigă în teatralitate datorită vizibilității sale extreme. Lumina este inseparabilă de scena japoneză. Pentru a arăta fantome care se întorc sau luptători care se sfășie.

Aceste vechi teatre în aer liber respectă întotdeauna ciclurile anului, cu o aplicare ce vrea să sublinieze legătura profundă, mereu prezentă, pe care continuă s-o întrețină cu natura. Metamorfozele ei au, pentru Japonia, o mare încărcătură afectivă și simbolică, a cărei importanță e confirmată de fiecare cod, în

fiecare anotimp. Teatrul se adaptează la această mentalitate colectivă, iar repertoriul nō și kabuki este ales în primul rând în funcție de luna în care se joacă spectacolele și, scrie Michel Wasserman, vara, când e cald, se preferă îngrozitoarea poveste a lui Namboku, *Fantome la Yotsuya*, care „îți îngheață spatele”. Repertoriul este, prin urmare, sezonier.

Pentru a accentua și mai apăsă relația cu o anumită perioadă a anului, sala Kabuki-za este împodobită cu imitații de frunze de arțar roșii, cele care anunță toamna în Japonia de la început de septembrie. Această natură falsă este pandantul zilei false, ele dezvăluind împreună în ce măsură teatrul nō, ca și teatrul kabuki, nu vrea să renunțe la ultimele urme ale ideii originare de artă în aer liber. Fără îndoială că încetează să fie o experiență trăită pentru a se erija în semn ce-și exercită în continuare puterea asupra practicii actorilor și a spectatorilor deopotrivă. Inseparabil de teatru, acest fals joc în aer liber provoacă uneori regretul după celălalt. După cel adevărat. Cel din care astăzi nu se mai păstrează decât convenția.

O TREABĂ DE FEMEI

În Japonia teatrul e o treabă de femei. Numai ele sunt peste tot și numai vârsta variază, căci, dacă la un star de musical se înghesuie liceeni, Tamasaburo și Ennosuke fascinează mai ales

femeile care au jur în cincizeci de ani. Numai în teatrul nō se amestecă reprezentanții celor două sexe, ca și cum această artă veche ar atrage oamenii în vârstă, pentru care astfel de deosebiri nu mai contează. Japonia ne dezvăluie aceste solidarități sexuale, o obișnuie pe care Occidentul a pierdut-o. Seara, bărbații se înghesuie în sălile de *pachinko*, joc de noroc cu bile care se aruncă, asemenea jeturilor de apă din arteziene, în vreme ce ziua sălile de teatru se umplu de femei. Teatrul, activitate diurnă, rămâne apanajul lor. Pe de altă parte, ele au interzis noaptea. Diviziune a plăcerilor, diviziune a ciclurilor, diviziune a sexelor.

Memoria teatrului, nu cea a muncii actorului, ai cărei depozitari principali sunt maestrul sau *koken*, ci aceea a receptării, este o memorie a femeilor. Memorie a mamei. Sau a bunicii. „Când eram adolescent eu și mama ne trezeam devreme. Pregăteam cutiile cu mâncare și plecam la teatru, la Kyoto“, îmi povestește un cunoscut critic de teatru japonez. Un japonez tânăr, care a studiat cândva în Franța, citează fără încetare comentariile bunicii. De la ea a învățat tot. Dar ce e valabil pentru teatru e valabil și pentru arta ceaiului sau pentru ikebana, arta florilor. Memoria culturală a Japoniei este acum feminină.

Spectatoarea sosește la teatru înarmată. Aduce cărți și cutii. O să plece înapoi la fel de încărcată. De data asta, încărcată de daruri și de suvenir. Mai ales femeile nu vin niciodată la un spectacol kabuki cu mâna goală: au o adevărată pasiune pentru cărat genți. De acasă la teatru și de la teatru acasă. Ca agent intermediar, femeia duce și aduce, dedându-se astfel la un adevărat substitut al unei activități, activitate care în Japonia trebuie să însoțească întotdeauna plăcerea.

În spectacolele nō se vorbește japoneza veche, pe care japonezii de azi o înțeleg la fel de puțin cum descifrează francezii de azi limba lui Rabelais. Ca să urmărești reprezentația trebuie să citești textul în timp ce ea se desfășoară. Spectatorul obișnuit are la el colecția de texte din repertoriu, din care poate alege, așa cum au cunoscătorii de operă din Italia, în funcție de spectacolul anunțat, libretul. Texte uzate, cu coperte îndoite și pagini jerpelite. Texte ale spectatorului. Libretul îi este indispensabil expertului care, dacă nu are așa ceva, poate cumpăra de la intrare. Acolo găsește textul, dar și principalele posturi ale actorului, așa cum arată ele în momentele-cheie: în libret cuvântul se unește cu desenul și acest dublu grafism informează spectatorul, permițându-i să urmărească la fel de bine înlănțuirea cuvintelor și a mișcărilor corpului, cântecele și posturile *kata*. Teatrul nō trebuie ascultat în aceeași măsură în care trebuie urmărit cu privirea. Odată am auzit în liniștea sălii cum cineva dă pagina. Cel mai frumos zgomot într-o sală de teatru. Lui Yeats i-ar fi plăcut la nebunie acest zgomot al concentrării. Dar și al supravegherii. Supraveghere a cititorilor-spectatori cufundați în cărțile lor. În timp ce urmărește textul spectatorul avizat când ascultă, când privește. Auzul este continuu, vederea este parțială; sunetul este inepuizabil, în timp ce din imagine nu prindem decât momentele cele mai puternice. Ca în oricare ceremonie. Iar teatrul nō este o ceremonie.

Spectatoarea nu vine la spectacol doar cu libretul, ci și cu o cutie cu orez și pește crud. Mai rar la reprezentații nō, dar foarte des la kabuki. Spectacolele sunt lungi și trebuie să se hrănească. Și la Paris a apărut obiceiul de a mânca la teatru când au început

să se facă spectacole mai lungi. Dar aici spectatorii mai puțin avizați decât omologii lor japonezi își devorau sendvișurile și berea la La Cartoucherie, la spectacolele după Shakespeare regizate de Ariane Mnouchkine, sau la Chaillot, când se juca *Pantoful de satin*, în regia lui Antoine Vitez. La *Mahabharata* lui Peter Brook, un spectacol extrem de lung, unii își luau aceleași măsuri de precauție ca în Japonia și veneau cu provizii. Durata spectacolului implică, normal, nevoia de a te hrăni. Dar ceea ce în Franța este o excepție în Japonia este regulă.

În pauza unui spectacol kabuki un sfert din spectatori rămân la locul lor și mănâncă, respectând curățenia, pe când la Paris, la La Cartoucherie sau la Chaillot, la sfârșit sălile sunt pline de gunoi (Nu cumva din cauza lipsei de obișnuință? Din cauza unei inadaptări?) La Tokyo, nici urmă de așa ceva. Niciun gunoi. De altfel, între două reprezentații la Kabuki-za, fiecare de cinci ore, există o singură pauză, de numai douăzeci de minute. Iar sala rămâne la fel de curată. Așa cum pe scenă nu rămân urme după spectacolul care ia sfârșit, nici în sală nu vor rămâne niciodată urme după pauză. Ca și cum nu s-ar fi întâmplat. Totul poate începe iar.

Sălile sunt echipate pentru a satisface nevoile de hrană, nevoi cărora le acordăm, totuși, prea multă importanță. La Kabuki-za există nouă restaurante, cu prețuri din ce în ce mai mici: cu cât urci mai sus, cu atât prețurile sunt mai mici. Ca să fie sigur că găsește un loc, spectatorul fără cutie trebuie să se înscrie, imediat ce sosește la teatru, la un ghișeu special. După aceea, în pauză, are loc un adevărat asalt, toate restaurantele umplându-se în câteva minute. Niciun scaun liber. Cei de la lojă au avantajul

de a fi serviți pe loc și chiar de a mânca și de a bea mai departe în timpul spectacolului. În cele din urmă, principiul lojilor amintește cel mai bine de principiul originar al unei săli kabuki. Și în subsolurile Teatrului Imperial există o mulțime de restaurante de diverse feluri, cum aici reprezentațiile în stil occidental au o durată limitată. Alimentația participă la ritualul teatrului, nu contează de ce natură e și nu există nicio sală importantă fără o asemenea aglomerare de spații culinare. Inseparabilă de hrană, activitatea teatrală își afirmă astfel normalitatea. Nu este o paranteză a vieții pentru spectator, care nu vrea să facă o deosebire între privat și public. Ele sunt imposibil de separat.

TEATRUL CA TURISM

Sub Tokugawa, Japonia se închidea asupra ei înseși și contactele cu exteriorul au fost suspendate. Ceea ce a dus la dezvoltarea turismului național și, statisticile o dovedesc, japonezii circulau intens în arhipelag. Aceste peregrinări sezoniere au dus la apariția unei industrii importante a suvenirilor, căci fiecare călătorie, fie și una de câțiva kilometri, însemna multe daruri mici cumpărate. Orice deplasare e legată de obiceiul de a face daruri. *Aventura în Japonia*, micul roman al lui Thomas Raucat, descrie ironic acest obicei național.

A merge la teatru capătă același sens ca a merge la malul mării sau undeva la munte pentru a vizita un templu. Seamănă cu a face turism. Asta explică, fără îndoială, avalanșa de magazine de la fiecare etaj. Acolo poți găsi orice: de la paltoane la jucării, de la gadgeturi la prăjituri uscate și murături care se mănâncă la orice fel de mâncare, de la timbre la cravate cu desene inspirate din machiajul kabuki. Vânzătorii strigă, spectatorii cumpără. Pauzele nu sunt numai pentru hrană, ci și pentru activități comerciale, de care, de altfel, teatrul nu se desparte niciodată: fie în magazinele din clădirile teatrului, fie în sala însăși, care ocupă un etaj într-un mare magazin ca Samaritaine sau Printemps. Una nu o jenează pe cealaltă. Așa cum, în jurul marilor temple publice, proliferază negustorii – religia nu-i exclude –, și teatrele încurajează același lucru. Sălile nu se izolează de circuitul comercial, căci pentru spectatoare merită plăcerea de a vedea, de a mânca și de a cumpăra. Niciuna dintre aceste acțiuni nu are prioritate, ci e vorba doar despre o anumită succesiune. Ele vin una după alta. La sosire, femeile aduc cutii. La plecare, iau cu ele cutii. Teatrul se află între aceste două momente.

Pe lângă numărul foarte mare de magazine, există, la fel de surprinzător, foarte multe telefoane publice. În pauză se stă la coadă și oamenii chiar se enervează, ceea ce nu e deloc obișnuit în Japonia. Foaierul seamănă cu bursa de afaceri, unde agenții se reped la telefon ca să-și informeze patronii despre cum decurg operațiunile. În Occident, spectatorul adoptă un comportament, astfel încât să se separe de lume, în timp ce în Japonia publicul păstrează permanent legătura cu exteriorul, pauza permițând restabilirea imediată a contactului. A merge la teatru

nu înseamnă a te izola de lume. Oamenii mănâncă, fac cumpărături, dau telefon: nimic mai străin publicului japonez decât extrateritorialitatea teatrului occidental! Teatrul nu este decât o oprire pe drumul magazin-templu-bursă. Împrumută elemente unul de la celălalt, iau unul imaginea celuilalt, fără nicio ierarhie, fără niciun complex¹.

TEATRUL NŌ ȘI CADRELE

Într-o seară în care se sărbătorea vinul franțuzesc la Kyoto, oamenii de afaceri degustau încântați soiuri de Bordeaux și de Bourgogne. Când adoptă un obicei occidental, se întâmplă adesea ca un japonez să devină expert emerit. În cai sau în Gallé, în muzică sau în alcool. Dorința de cunoaștere perfectă este, în Japonia, mai puternică decât oriunde în lume.

Occidentalul care vine în Japonia cu gândul la modelul japonezului competitiv, auster și totdeauna în formă,

¹ Grupările moderne au protestat față de acest obicei, înființând mai întâi teatrele itinerante: faimoasele teatre din „cortul roșu” și „cortul negru”. După aceea, alegând locuri diferite, în general mici, în care nu se amestecă nicio altă activitate, dar ne putem împiedica să comparăm sălile acelea mici cu unele baruri din Tokyo, în care încap numai câțiva oameni? Teatrul și barul experimentează spațiul în același fel. Iată specificul unei generații, fără îndoială revoltate, precum și specificul unei culturi.

descoperă surprins cât de important este alcoolul în Japonia. Se bea mult, de obicei în grup. Se bea pentru relaxare și mai ales pentru a nu-i mai evita pe ceilalți, pentru a-i aborda, a le vorbi, a intra în dialog. Și astfel, sub efectul eliberator al Sfintei Iubiri, un industriaș reputat, scund, nervos și irascibil, a început să-mi povestească despre pasiunea lui pentru teatrul nō. Nu s-a mulțumit doar să-mi explice, ci foarte repede, când se-rata era în toi, a trecut la acțiune plin de entuziasm. Mai întâi, adoptând pozițiile de plecare, după aceea însoțindu-și gesturile cu sunet și în cele din urmă cu câteva mișcări admirabile. Corectitudinea detaliilor și precizia liniilor m-au uimit și, după ce i-am făcut complimente potrivit etichetei, m-am hotărât să încalc regulile discreției și să-l întreb de unde vine cunoașterea lui desăvârșită. „Iau lecții de la un maestru bătrân“, mi-a mărturisit mândru omul de afaceri care, de altfel, a ridicat în slăvi vinul franțuzesc.

Atât de neglijat în săli, teatrul nō atrage și ca exercițiu estetic privat. Dacă femeile se înghesuie în sălile de kabuki, există și destule cadre superioare care se formează prin arta nō. Și astfel această artă secretă este, încă o dată, rezervată unei elite. Nu elită de clasă, ca odinioară, ci elită economică.

Preferința acestor japonezi de vază pentru teatrul nō ne trimite cu gândul la acel *fin de siècle* de la Viena, la reuniunile descrise de Schnitzler, la acele serate muzicale la care lui Paul Klee îi plăcea să meargă. La Kyoto am descoperit că nu toți campionii informaticii au abandonat ceea ce a ironizat Occidentul tehnologic: splendidul gust pentru diletantismul artistic, căci a învăța teatru nō este exercițiul preferat al multor patroni japonezi.

Dacă l-am transfera în Occident ar însemna să ni-l imaginăm pe Tapie cântând la clavecin... Ipoteză absurdă! Nu pentru că Tapie n-ar fi în stare de așa ceva, ci mai ales pentru că Europa a sacrificat puterea pedagogică a lui *a face* de dragul consumației artistice. Cadrele superioare umplu sălile de concert, dar cine se mai dedică azi viorii? Câți dintre fanaticii operei mai iau lecții de canto? Niciunul, cu excepția unei prietene, femeie de afaceri, care crede că așa evadează din mediul ei.

FOTOLIUL SAU LUPTA CU STRĂINUL

Felul în care se așază spectatorii la diferite tipuri de spectacole – de la nō la kabuki și de la sumo la Rakugo – exprimă raportul Orient-Occident. Există în general o bipartiție înscrisă în însăși realitatea locului. Sala de rakugo are în mijloc rânduri de scaune rabatabile, ca în Occident, iar pe laturile triumphiului se află mai multe *tatami*, așezate lejer, pe care spectatorii pot sta ca în Japonia, după ce se descalță și-și pun pantofii în niște cutii ascunse chiar în fața lor. Nu trebuie decât să ridice capacul, pe care după aceea se vor așeza: acolo-și pun pantofii și, odată comozi, încep să asculte. În sălile de rakugo se simte frecvent dispoziția din spații de teatru improvizate, unde se observă aceeași coexistență a două zone: una, cea mai apropiată de *tatami*, unde se așază oamenii chiar și pe

jos, și alta, mai departe, în care scaunele instaurează implicit o diferență de nivel. Panta de vizibilitate nu este, deci, aici decât o soluție artizanală pentru un element de ambiguitate ce ține de o civilizație. Acolo vedem femei în vârstă oprindu-se fără nicio ezitare – pentru ele, poziția preferată nu poate fi, fără îndoială, decât cea japoneză, iar bărbații vârstnici trec pe lângă ele fără să le acorde nici cea mai mică atenție. Aleg în funcție de ce locuri sunt disponibile. Nu se respinge din start nicio ipoteză și se ia o hotărâre după o stare de fapt. Spectatorii în vârstă mai occidentalizați nu-și iau geanta la intrare, ci vin să o caute după aceea sau se rezumă la a-și ține pantofii pe genunchi. Coexistența scaun-*tatami* se erijează în model de topografie culturală.

În această privință sala de sumo rămâne simptomatică: desenează, ca într-o diagramă, istoria. Și deplasările ei. Primele rânduri de locuri sunt despărțite de mici pătrate individuale, cu perne roșii, numerotate. Acolo, fără să le pese câtuși de puțin de convivialitate, se instalează *à la japonaise*, bineînțelese descălțați, specialiștii în lupte. Cei care vor să observe de aproape și cel mai mic detaliu fără să fie deranjați. Au privilegiul apropierii și, de asemenea, pe cel al solitudinii: nimic nu-i poate perturba. Închis în pătratul lui, fiecare face din luptă unicul centru al atenției sale. Aceste locuri ajung la prețuri exorbitante, ceea ce nu înseamnă că n-am văzut în rândurile cele mai scumpe câte un tânăr modest. Își mărturisea astfel pasiunea pentru sumo.

Mai departe se deslușesc deja pătrate mai mari, pentru patru sau șase persoane, delimitate de bare metalice. Există acolo o scrumieră și un ceainic ce recunosc, ele singure, că aceste locuri

sunt spații ale privirii, ca și spații de convivialitate. Acolo se mănâncă, se bea ceai, se stă de vorbă. Angajații aduc tot timpul rezerve de alimente, sticle de bere și ceai. Acolo, în pătrat, o familie își poate petrece o după-amiază la sumo așa cum parizienii își petrec câte o dimineață la țară. A merge la sumo seamănă cu o ieșire în familie. Tatăl se uită, mama se întoarce cu spatele la luptă ca să discute cu o prietenă care a venit s-o vadă, iar fetița e foarte preocupată de o bandă desenată. Plăcerea de a asista la o competiție se combină cu aceea de a socializa. Prin această dispoziție din stupul alcătuit din pătrate de șase persoane, sala de sumo amintește de distribuirea de odinioară a publicului de kabuki, distribuire astăzi dispărută. Ca să înțelegi atmosfera de pe vremuri e de ajuns să mergi la sumo, unde încă se păstrează parcelizarea, absentă din teatrele kabuki. În fine, departe de arenă, în înălțime, există fotolii ca în Occident, locurile cele mai scumpe. Se observă aceeași individuație ca în rândurile cele mai bune, dar apropierea este mai mică. Fotoliul este perna săracului. Între ei, pătratele și sociabilitatea.

Marile săli de teatru, de la Shinbashi Enbujō la Kabuki-za, folosesc discret această dublă posibilitate. Pentru majoritatea locurilor s-a impus fotoliul și numai în loje se poate sta fie ca în Japonia, fie ca în Occident. Loja face posibilă alegerea: și, astfel, și loja este un lux. În lojă, alt privilegiu, poți să bei ceai pe tot parcursul spectacolului – ai la dispoziție ceainice și cești – sau chiar să mănânci – mâncarea ți se aduce la comandă. Loja păstrează relația tradițională cu kabuki, relație care seamănă cu cea dintre englezi și scena elisabetană. Astfel, paradoxal, ceea ce a fost inițial ceva obișnuit devine o excepție și ceea ce

avea un preț modic ajunge la unul oneros. Dacă loja îi permite spectatorului să se așeze *à la japonaise*, în sală doamnele în vârstă știu cum să submineze Occidentul: își pun pantofii în fața fotoliului pe care se instalează după aceea, cu genunchii îndoiți, după obicei. În definitiv, dorința de a sta în poziția japoneză pe un scaun occidental arată că plăcerea spectacolului rămâne inseparabilă de memoria corpului. Ca să iubești deplin scena trebuie să regăsești comoditatea de la tine de acasă. Din moment ce oamenii mănâncă și stau de vorbă ca acasă, de ce-ar avea corpul un alt tratament? Iată coerența care le salvează pe doamnele bătrâne când se așază pe fotoliile lor, cu genunchii îndoiți, după ce se descalță. Îndoindu-se la cincizeci de centimetri de sol, corpul uită Occidentul. Lupta cu fotoliul este lupta cu străinul.

OROLOGII ȘI OBICEIURI VECHE

Echipamentul din oricare mare teatru japonez dispune de un sistem multiplu de cronometrare. În foaiere și în sală, peste tot, există orologii (fără semnalizare luminoasă, stinse în timpul spectacolului, ele continuă să funcționeze lângă scenă), panouri electrice care indică durata pauzelor și, în același timp, marchează trecerea acestui timp. Se fac anunțuri, se pun anunțuri scrise în punctele strategice ale foaierei. Obsesia timpului te trimite cu gândul la anumite teatre germane. Dar, în

comparație cu cele din urmă, originalitatea teatrului japonez vine din refuzul lui tacit de a se plia pe constrângeri de timp, constrângeri recente, străine de spiritul vechiului teatru, flexibil în această privință. Amplasând toți acești indicatori cronometrici, administratorii teatrelor urmăresc să provoace o schimbare a comportamentului tradițional după modelul occidental – orologiul are vocație pedagogică –, numai că publicul format după obiceiurile de altădată s-a dovedit a opune mare rezistență la schimbare. Confruntându-se cu această intoxicare tehnologică, ezită, astfel încât „marginile reprezentației” devin incerte. Se observă de obicei dezinteresul spectatorului japonez față de încadrarea în timpul unui spectacol, atât de respectat în Occident. Aici, dimpotrivă, oamenii ajung cu oarecare întârziere, se foiesc în sală la primele dansuri de pe scenă, își aranjează pachetele o vreme, de parcă reprezentația nici n-ar fi început cu adevărat: spectacolul începe, confuzia domnește în rândurile spectatorilor. Zeami însuși susține că teatrul nu trebuie să țină cont de această dispoziție a publicului și să o accepte, făcând astfel încât spectatorii să se concentreze treptat. Prin urmare, sunt permise cu plăcere zgomotele de frontieră, zgomotele incertitudinii, ale teatrului care-și duce publicul într-o anumită stare. Potrivit tradiției, un spectacol nu începe cu o serie de dansuri într-o agitație aproape generală (mulți spectatori sunt în continuare la cafenea de unde, prin intermediul unui circuit de televiziune, pot afla când sosește *waki*), care nu încetează nici măcar în clipa în care intră muzicienii. Abia după ce apare *waki* ultimii întârziați își ocupă locurile și, încetul cu încetul, liniștea se instalează în sală. În ușile din teatrele de la Kyoto se observă

fante, corespondent arhaic al circuitului de televiziune al Teatrului Național de Nō din Tokyo, grație căruia spectatorii pot urmări spectacolul și-și pot alege momentul intrării.

În Japonia nu trebuie să schimbi niciodată locul, căci un loc gol nu înseamnă implicit absența persoanei care-l ocupă. Posesorul locului poate să vină oricând. Fie pentru că întârzie în foaier, loc în care se face conversație și se prezintă kimonouri, fie pentru că vrea să vadă numai anumite părți din spectacol. De fapt, spectatorul japonez nu se supune unor constrângeri de timp drastice. Ceea ce nu-i deranjează în niciun fel pe actori, mai ales în kabuki, unde zgomotelor din sală le răspund adesea zgomotele pe care le fac mașiniștii pe scenă, ascunși în spate ca să schimbe decorul cât mai repede cu putință. Pentru reprezentație, surpriza scenografică e mai importantă decât liniștea, liniște care nu e un imperativ pentru creație, așa cum ne-a obișnuit Occidentul. Publicul alternează concentrarea cu relaxarea.

NEATENȚIA SELECTIVĂ

În Japonia se doarme mult în locuri publice. Tineri și bătrâni, elevi și profesori, bărbați și femei. Pe o bancă de la metrou, în sala de așteptare, în spatele unei ferestre. Somn urgent. Somn parcellar. În aura care învăluie această țară suntem înclinați să vedem semnul epuizării, mărturia unei vieți de

muncă, trăite mai presus de puterile fiecăruia, fiecare luându-și revanșa prin cea mai mică relaxare. Francezii trăiesc mai presus de mijloacele pe care le au, japonezii trăiesc mai presus de puterile pe care le au. Însă trebuie să evităm semnul de egalitate dintre somnul în public și oboseală, căci somnul acesta e bun și pentru relaxare, pentru relaxarea indispensabilă celui care se concentrează. Există mai multe explicații pentru obiceiul japonezilor de a dormi în locuri publice.

Și la teatru, unde nu dispare agitația din viața de zi cu zi, se doarme mult. Spectatorii moțâie și percep spectacolul fragmentat. Nu există o înlănțuire, ci mai degrabă secvențe ce alternează cu lungi frânturi negre. Fără îndoială că durata spectacolelor, precum și cunoașterea repertoriului explică, cel puțin parțial, o asemenea deconcentrare, accentuată și mai tare de obiceiul de a mânca în timpul reprezentației sau de a ieși din și a intra iar în sală, oricât de silențioase ar fi mișcările. Aici nu se vine numai pentru a vedea o poveste, ci și pentru a admira arta unui maestru, iar această artă nu se arată decât în anumite momente, urmărite, ele însele, cu extremă atenție. Spectatorul se adaptează la spectacol, în funcție de care alternează starea de veghe cu somnul. Se abandonează somnului așa cum omul care merge cu metroul, deși moțâie, nu ratează stația la care trebuie să coboare. Somn de spectator avizat. Neatenția lui e selectivă. Refuză continuitatea în favoarea discontinuității sau admiră mai degrabă arta actorului decât imprevizibilul evenimentului.

Această analiză se poate contesta pornind de la *shingeki*, unde se face teatru în manieră occidentală, teatru mai puțin cunoscut care, în plus, se dezvoltă el însuși în jurul poveștii. Și

acolo se doarme, chiar dacă povestea cere încontinuu atenție, iar actorii nu-și arată arta în momente precise, bine determinate, ușor de reperat pentru spectatori. Dar, în realitate, în ciuda tuturor acestor diferențe, publicul nu e dispus să-și sacrifice obișnuințele, somnul fiind un efect complementar luptei cu fotoliul. Și aceasta este o formă de rezistență occidentală. Nici natura diferită a reprezentației, nici cea a locului nu schimbă complet comportamentul spectatorului japonez.

Neatenția selectivă o regăsim și în Europa. La operă, din secolul al XIX-lea, de exemplu, când în saloanele lojelor de la Scala se țineau saloane literare – povestește Stendhal –, se bea șampanie și bărbații le făceau curte femeilor frumoase, spre a se întoarce în sală numai la marile arii. Să nu uităm că în veacul al XVIII-lea teatrele de kabuki erau legate direct de saloanele de ceai printr-un fel de pasarelă. Teatrul tradițional a fost considerat întotdeauna o artă care nu exclude distracția: bucuria spectatorului se conjugă cu plăceri de altă natură. Înălțurilor, relațiilor, nu li se acordă nicio atenție. Spectatorul de operă sau kabuki alege plusul și evită minusul. Când nu mai e un accident – cum este perceput la prima vedere –, ci, dimpotrivă, o practică a spectatorului pus în fața duratei unui spectacol și a cunoștințelor despre repertoriu, somnul devine o abordare ontologică pură. El permite o întoarcere asupra sinelui pentru a percepe mai bine spectacolul în momentele din starea de veghe. Hrănindu-ne, ne menajăm corpul, iar prin odihnă îl pregătim pentru clipe alese. Prin urmare, nimic nu-i scapă acestui public de specialiști.

Nimic nu dezvăluie mai bine această folosire a somnului decât efectul de oglindă scenă-sală, atât de prezent într-o

reprezentare. Cum au terminat de cântat, majoritatea coriștilor închid ochii. Ca și spectatorii. Ca să se concentreze, ca să se odihnească sau „ca să-și reprezinte propria lor absență”, cum ar spune Moriaki Watanabe? După care îi deschid cu precizie, exact când începe intervenția următoare. În acest timp *waki* se uită neîncetat la *shite*, fantomă ce răspunde la chemările sale, și astfel pe scenă coexistă privirea trează și somnolența. Pe de altă parte, la spectatori cele două se succed într-un ritm ce rămâne încă secret. Astfel teatrul scapă oricărei cenzuri: păstrează prestigiul artei, însă fără a renunța la relaxare.

ZEUL CU MASCA

Iată titlul cărții lui Gérard Mantzel despre sărbătorile din Japonia. Autorul a străbătut Arhipelagul pentru cercetarea sa și o asemenea încrâncenare le-ar putea conferi practicilor citate caracterul excepțional al acestor manifestări pe cale de dispariție, pe care orice etnolog trebuie să le menționeze. De fapt, nimic din așa ceva, sărbătorile fiind în zilele noastre la fel de frecvente ca în vremea în care se petrecea povestea din romanul *Kyoto* al lui Kawabata. Sărbătoarea a făcut mereu parte din peisajul japonez, rural sau urban. Pare o forță străveche, împlânzită pentru totdeauna, la Curtea de la Tokyo, printre insigne multicolore și flori de plastic. Sărbătoarea e o izbucnire. O energie din alte

timpuri, actualizată. Am văzut tineri cu celebrele care, *mikoshi*, într-o stare de exaltare extremă de-a lungul unui întreg cartier din Tokyo, străbătând un oraș sau coborând în apa Oceanului. Carele purtate pe umeri sunt o imagine a Japoniei: imaginea acestei forțe subterane și inepuizabile pe care o întrețin artele marțiale. Dar, dacă în luptă fiecare e singur, aici fiecare participă la o comunitate, fie ea trecătoare, și această apartenență l-a fascinat pe Mishima, care după ore întregi de antrenament a avut în cele din urmă forța fizică de a se alătura celor care cărau pe umeri acele *mikoshi*. El, singuraticul, a vorbit atunci despre descoperirea unei solidarități.

Ceea ce mai supraviețuiește în Europa doar în câteva sate din Est face parte din rituri respectate în Japonia, în marile comunități urbane. Coabitează cu tot ce este informatizat. Japonia nu va înceta să fie țara în care obiceiurile și formele se suprapun, și nu se substituie unele altora. Aici totul se păstrează într-o structură geologică aparentă care, după Eisenstein, nu conține să-l surprindă pe occidental: Japonia poate actualiza în orice clipă formele de spectacol pe care le-a cunoscut de-a lungul istoriei sale.

La țară putem vedea *kagura*, dansuri străvechi, în care dansatorii poartă măști. Un bătrân și apoi un copil reiau figurile de odinioară pe o estradă, figuri simple, repetitive, în care evantaiul joacă întotdeauna rolul principal. Cu capul ascuns după niște colivii supraréaliste, reprezentând ghivece de flori sau colivii de păsări, țărani dansează pe pământ, sub privirile sătenilor amuzați. În curtea unui templu din capitală asistăm la un ritual al păpușilor, cărora li se dă foc în fiecare an pentru ca spiritul lor să nu se întrupeze și să invadeze viețile familiilor.

Tokyo a refuzat să plătească acest preț al modernității care ar fi putut fi uitarea sărbătorilor. Aici, ele izbucnesc în oraș. Iar orașul le așteaptă.

Într-o zi, într-un templu răsună tobe și de departe se zăresc mișcările ondulate ale dansatorilor ce întruchipează dragoni și alte făpturi stranii. Ceremonia amintește de mișcările arhaice din gagaku, dansuri din secolul al VIII-lea, care erau prezentate la Curte. Muzica reia aceleași sunete, mișcările sunt naive, dar costumele și măștile sunt o încântare. Apropiindu-ne, descoperim că spectacolul îi e destinat unui cupl de tineri căsătoriți. Iată ce le pecetluiește unirea, iată ce dar li se oferă, așa cum în Europa se reînsuflește o mască elisabetană pentru noaptea nunții și astfel înțeleg că nu există nimic mai somptuos decât un spectacol deghizat în dar. Dar fugitiv, dar definitiv. „O să dansez pentru tine“, îi spune Carmen lui Don José. Din acest dar nu mai rămâne nimic, doar o amintire, însă darul spune mai mult decât orice altceva. În acest dar desăvârșit ce lega două ființe de templu se afla zeul cu mască.

BUYŌ ȘI OMOÉ

În Japonia, am spus, se păstrează genurile și formele antice. În săli mizere, ca și la Osaka, unde bătrânii cântă povești pentru alți bătrâni așezați ici, colo, printre fotolii goale: acolo se

vede iminența sfârșitului, și totuși nici asta nu va muri. Ori în săli somptuoase, punct de întâlnire pentru orice locuitor din Tokyo, venit să aducă un omagiu unei mari școli de dans. Aici se lasă moștenire o artă și întotdeauna se găsește cineva care simte că are datoria de a o salva. După război actorii nō lucrau ziua în uzine și noaptea se antrenau în continuare ca să nu-și piardă meșteșugul și să-și păstreze arta, în vremurile grele în care McArthur se lupta cu vechea Japonie. Astăzi se spune că arta bunraku a decăzut pentru că e foarte dificilă, pentru că trebuie să exersezi peste cinci ani ca să reușești să manevrezi brațul unei marionete și poate chiar mai mult ca să ai dreptul să renunți la cagula disciplinei și să-ți arăți chipul fără mască, asemenea maeștrilor, trecând astfel de la invizibil la vizibil. Oricum, bunraku va ști să-și găsească urmașii lui, căci în Japonia numai oamenii mor, artele niciodată. Regizorul Suzuki povestește că un mare maestru, deja în vârstă, credea că arta kabuki e în declin și-și dorea să-l facă pe el urmașul lui. Un singur succesori este de ajuns pentru ca secretele să se transmită, dar succesori trebuie să fie fără pată și fără nicio slăbiciune.

Familiile păstrează cu cerbicie ceea ce este amenințat. Ele asigură viața ori supraviețuirea vechilor forme. Prin intermediul secretelor transmise și al responsabilității pe care o presupune această practică, *buyō* și *omoé*, două dansuri de odinioară, există și azi și-l uluiesc pe spectatorul care le descoperă.

Între *buyō* și *omoé* există toate jocurile de ambiguitate a sexelor, de o incertitudine atât de dragă japonezilor. *Buyō*, dans de femei, cucerește prin energie, prin violența extremă a mișcărilor și prin soliditatea pozițiilor: dansatoarea

înfăptuiește ceea ce în alte părți reprezintă virtutea expresiilor pentru corpul masculin. Mai întâi singură, apoi acompaniată, Katsuko Azuma conturează o imagine surprinzătoare a femeii, iar atracția vine exact din transgresie, din contrastul uimitor dintre codul obișnuit al comportamentului feminin, rezervat, șters, și forța pe care o transmit dansatoarele de *buyō*. Pe de altă parte, în *omoé*, bărbații se lansează în mișcări de o rară fluiditate, unde totul nu e decât o înlanțuire fără crispări și fără oprire. De data aceasta, bărbatul atinge o culme a supleții asociate cu feminitatea. Deturnarea a avut loc recent și în Japonia corpul e pus adesea la o astfel de încercare, încercare de a transcende sexele și codurile atât de respectate în comportamentul de zi cu zi. În *buyō* și în *omoé*, între dansator și acea imagine a corpului pe care o propune are loc, de fiecare dată, o inversiune: arta destabilizează ceea ce natura sau norma au fixat prea adânc. Travestiul actorilor kabuki sau această deplasare a actorilor țin, în fond, de aceeași subversiune, cea pe care o generează artificul și falsul, atribute ale artei.

JIUTA-MAI, CA PRIVIREA LUI LIUBOV

N-am văzut *Jiuta-mai*, dansul acela imposibil de găsit la Tokyo, dar meteorit la Paris. În seara aceea urmăream interpretarea excesivă, fără precauție și fără economie, a unei tinere

actrițe care o juca pe Medeea. *A urmări* – iată cuvântul, cuvânt al detașării, și nu doar al implicării, cuvânt ce exprimă rezerva! Văzându-i energia lipsită de măsură, energie a cărei dezlănțuire părea uneori abuzivă, nu-mi rămâne decât să mă odihnesc din când în când ca să încerc să-mi reprezint celălalt spectacol, necunoscut, rar, *Jiuta-mai*... Oare ce să fie dansul acesta?

M-am întâlnit în noapte cu Peter Brook: „Nu se face aproape nimic. *Jiuta-mai* e ca un Beckett adaptat la dansurile gheșelor.“ Mai târziu, cuvintele dansatoarei aveau să-mi confirme diagnosticul pus de Peter Brook, căci, spune ea, la început a trebuit să învețe „imobilitatea în mișcare“ pentru ca după un timp să treacă la „mișcare în imobilitate“. Două fațete ale aceleiași căutări, care se opune cu obstinație retoricii pasiunilor.

Brook continuă, precizând: „E ca și cum ai monta *Livada de vișini*, reducând tot la Liubov, care-și ridică ochii și se uită la casa care se pierde în abur. Atât! Privirea lui Liubov.“ Privire umedă, aproape înlăcrimată, cum ar fi zis Cehov, căci dansatoarea leagă fixitatea de o postură și trecerea infinitezimală de la o stare la alta. „Așa și privirea lui Liubov...“ – iată comparația lui Brook, care, judecată acum, surprinde esența dansului *Jiuta-mai*, comparație ce unește Orientul cu Occidentul, astfel încât unul să-l pună în lumină pe celălalt.

KARAOKE ȘI CONFESIUNILE DISIMULATE

Pachinko, jocul acela pe care l-a descris Barthes, unde te așezi în fața unui fel de automat amplasat pe verticală, cu zeci de bile, este un joc pentru singuratici. În țara „grupismului“ el a avut un succes ce contrazice orice afirmație excesivă despre incapacitatea japonezilor de a rămâne singuri (de altfel, în Japonia s-a și inventat un nou mijloc, unul și mai fătis, pentru cei care vor să se izoleze în oraș: walkmanul). Deși orice tentativă de a generaliza o mentalitate japoneză e sortită eșecului, jocurile naționale oferă, totuși, indicii despre dorințele și idealurile țării respective.

Karaoke e un fel de psihodramă practică în orașe de grupuri mici. Oamenii se pun într-o situație spectaculoasă și, fiecare e, pe rând, actor și spectator. Într-o sală minusculă, plină de casete, poți să bei ceva și ai ocazia de a cânta în public, nu întâmplător, ci, să spunem, într-un cadru instituționalizat. Clientul vrea un whisky și un cântec. Uneori rămâne la bar, alteori se urcă pe o estradă ca să îngame o melodie a cărei orchestrație se aude din spre bar, în timp ce el cântă cuvintele afișate în timpul acesta în imagini video în care se văd râuri, sălcii și japoneze frumoase. Fiecare se duce să se manifeste, dar, deși unii sunt mai talentați și alții mai puțin, nimeni nu ia nimic în râs. În clientelă se amestecă grupuri de adolescenți și adulți, uneori și oameni aproape de pensie, funcționari și studenți, ziariști, un doctor, un profesor. Unii au venit în grup, alții nu. Locul nu are nimic dintr-un club

închis. Cântă toții, dar niciodată în grup, ci întotdeauna unul după altul, schimbând tot timpul locul spectatorului cu locul actorului. Circuitul e neîntrerupt. Până târziu în noapte.

Cum se explică apariția acestui obicei surprinzător, în care spectacularul, atât de absent în viața de zi cu zi a japonezilor, ocupă prim-planul scenei? Originea lui este exact asta: frustrarea pe care o decompensează, noaptea, karaoke. Eticheta cere suprimarea oricărei confesiuni, a oricărei încrederi, iar prin karaoke oamenii se eliberează, cei care se cenzurează prea mult reușind astfel să se exprime prin cântece, să se arate prin intermediul acestei situații dramatice, minuțios elaborate. Karaoke este pentru exprimarea subiectivă ceea ce este Hyde Park Corner pentru exprimarea politică.

COPILUL STĂPÂNIT DE ARTĂ

Copiii se integrau cu naturalețe în improvizațiile propuse de grupul lui Peter Brook în satele africane. Adesea însuflețeau ei înșiși spectacolul, venind cu o energie în mișcare ce sfida orice opoziție. Brook a fost fascinat de această fluiditate. „Un copil nu întrerupe niciodată curgerea“, spune creatorul... „Viața curge în el... El nu se joacă, el e imaginea vieții care curge... Așa, suntem în contact cu ceva foarte prețios.“

Și în Japonia, în teatrul nō sau kabuki, se folosesc copii. În aer liber, la munte, văd un spectacol nō în care *waki* e un copil. Scena e înconjurată de flăcări fremătând, mișcându-se în prim-plan, în timp ce în spate actorii, concentrați, se mișcă riguros pe fundalul unei păduri, vag luminate. Se ridică luna pe cer și nu lipsește decât lacul pentru o reconstituire în întregime a scenei cu teatrul lui Kostia din *Pescărușul*. În afară de foc și de lună, există până și strigătul spre dincolo, căruia de data asta i se răspunde. În piesa lui Cehov, Nina este cea care invocă, pe când aici o face băiatul și mai plâpând decât fetița venită „de pe celălalt râu“. Ca și pentru ea, misiunea pare grea... și copilul care are misiunea de a chema fantoma nu mai are exuberanța micuțului din Africa. Investit cu o astfel de misiune, integrat într-o ordine a spectacolului, el are rigiditatea unei ființe sortite jertfei. Jertfă a teatrului nō și a artei lui.

Lângă pomi și lângă foc, în liniștea de la munte, rostirea mecanică, scandată, nu ne arată deloc copilul ca „imagine a vieții care curge“, ci, dimpotrivă, ne dezvăluie copilul contra-naturii. El pare domesticit, îmblânzit, ca pinii ale căror crengi le dăm la o parte cu niște bețe tari. Corpul lui se supune codurilor din artă. Coloana vertebrală îi e dreaptă, pașii îi alunecă atent, mișcările îi sunt precise. În pădurea de la Issehala acest copil japonez mi-a adus aminte de un altul pe care l-am văzut la Nancy, un micuț spaniol care în fiecare an, de Crăciun, cântă sublimul cânt al Sibilei din înaltul amvonului. Nu greutatea puterii apasă pe umerii acestor copii – ca pe umerii *Meninelor* pictate de Velásquez –, ci greutatea artei. O artă

aproape de religios. Inserarea corpului de copil în spațiul sacru tulburat, căci există o tensiune permanentă între fragilitatea lui și însemnătatea sarcinii pe care a primit-o. Acestui copil nu i se încredințează o misiune secundară, ca aceea încredințată micuțului din cor. El nu este la periferia ritualului. El se află în centru. Centru care îl face nesigur. De aici, fascinația. Accidentul amenință ordinea ceremoniei.

Recunoaștem aici cuvântul de ordine care normează comportamentul japonez: trebuie să mergi mereu dincolo de resurse! Cea mai bună cale de a ajunge acolo rămâne punerea într-o anumită situație, testul față în față. Și ce poate fi mai relevant decât să joci nō sau kabuki alături de maeștri reputați? Sau să însuflețești partide de sumo, pe un teren ce creează un contrast violent între copilul care strigă ca să impulsioneze confruntarea și uriașii care încearcă să câștige lupta?

Copiii conduc luptele tinerilor luptători, iar bătrânii le iau locul când se face turul marilor campioni (pe teren nu sunt niciodată adulți, căci ei stau întotdeauna lângă. Ei judecă lupta, nu o impulsionează.) Și în teatrul nō se trece direct de la copil la bătrânul maestru. Cuplul copil-bătrân este frecvent în Japonia. Extremele vieții. Copilul supus legii semnelor și artistul bătrân, maestru al semnelor. Între ei doi, adultul care străbate „imperiul semnelor“. El e pe drum... Știm de unde a plecat, știm încotro se îndreaptă. Maturitatea nu este decât o trecere.

În Japonia, atunci când nu reușește să se impună, actorului i se ia apărarea, spunându-se că „încă nu e suficient de bătrân“. Aici sfârșitul aduce împlinirea. „Noblețea eșecului“, a bătrâneții, a dispariției. Și Tanaka Min, celebru dansator butō, călăuzit

de visul occidental al anonimatului, îi mărturisește partenerului de discuție: „Dacă o să trăiești suficient de mult, o să mă vezi cum dispar.“ Orizont japonez.

DINCOLO DE MEMORIE: EFEMERUL

Toată Japonia pare țara transiterii de învățătură și în acest spirit trăiesc și teatrul, și spectatorii. Școlarii învață dansuri kabuki, iar fetele merg la atelierele lui Katsuko Azuma să învețe *buyō*. Și mai ales actorii nō își vând scump cunoașterea, alături de tehnocrați de rang înalt sau de intelectuali interesați de trecut. Uneori toate acestea trimit cu gândul la Viena *fin de siècle*, unde, în cercurile cultivate, a te iniția în muzică spre a face muzică acasă era o regulă. Nici acolo, nici la Tokyo, nu era vorba despre a face o carieră, despre a se consacra scenei, ci mai degrabă despre a exersa o artă pentru a deveni un amator luminat, un spectator cultivat. În romanele lui Schnitzler se face muzică și se vorbește la fel de mult, fără nicio deosebire: a face muzică și a vorbi despre ea devin una. Și astfel se lărgeste „cercul cunoscătorilor“: educația pregătește pentru plăcerea spectacolului. Formând oameni, educația îi dezvăluie fiecăruia propriile limite – unuia limitele vocii, altuia puterea ei – și astfel trasează exigențe concrete ale scenei. Arta se exersează numai în particular, căci s-a ajuns la înțelegerea a ceea ce înseamnă împlinirea

în fața unui public. Și la Viena, ca și la Tokyo, educația aduce o cunoaștere și cenzurează o iluzie. Pregătește un spectator care va fi la fel de lucid în relația cu artiștii, pe cât este cu sine însuși. Prin urmare, educația vine din iluzie și în același timp ascute capacitatea de apreciere: nu există judecător mai sever decât amatorul conștient de lipsurile lui. Nivelul muzicii la Viena sau al teatrului la Tokyo nu este străin de cultul învățaturii.

A asemenea Viena cu Tokyo în această privință înseamnă a face o legătură între teatrul japonez și opera europeană. Ca să înțelegi teatrul nō sau kabuki trebuie să te inspiri mai degrabă din criteriile belcantoului de la Milano sau Napoli. Acolo, corpul trebuie să adopte un sistem normativ comunicat de-a lungul timpului, iar spectatorul inițiat poate să judece maniera de a transmite o moștenire și de a exprima o identitate, de a se înscrie într-un trecut și de a afirma o distanțare. Nici la operă, nici într-un spectacol nō tradiția nu interzice expresia individuală, ci doar pune la încercare dorința ei de a se manifesta. Codul nu elimină *eu*-ul, ci îl verifică: forța lui, energia lui, tenacitatea lui. Și, trebuie să recunoaștem, *eu*-ul astfel verificat sfârșește prin a deplasa codul, modificându-l. Schimbările nu sunt explozive, devastatoare, romantice. Acolo unde există un cod și posibilitatea de a șoca domnește estetica clasică. Iar ea cere educarea creatorilor și, în egală măsură, educarea spectatorilor. Acolo unde schimbarea are loc la nivelul nuanțelor, trebuie să cunoști bine legea ca să recunoști cuprinderea noutății minimale. În lipsa predării, artele clasice ale tradiției n-ar putea constitui această elită care știe să pună față în față performanțele lor din vechime cu expresia *vie* a corpurilor de astăzi.

A preda înseamnă a păstra o amintire și, în același timp, a o transforma în termen de comparație pentru o artă a prezentului.

„Vie comoară națională” – distincție orientală, acordată maestrilor de mare valoare. Expresia îi amuză pe occidentali, care nu văd în ea decât o retorică din politica culturală, asemănătoare cu cea practică în țările estice, care introduce titluri precum „artist emerit”, „artist al republicii” sau recunoaștere supremă, „artist al poporului însuși”. Dar, dacă în statele estice astfel de formule participau la o voință de democratizare caricaturală, în Japonia expresia „vie comoară națională” mărturisește vocația profundă a artei celui care e numit astfel. Acolo, o ființă poate avea valoarea unei biblioteci, iar un corp, valoarea unui galerii de artă dintr-un muzeu. Reluând o distincție pe care o făcea Pierre Nora, „vie comoară națională” nu denotă o fixare a istoriei, ci o supraviețuire a memoriei, nu conservarea inertă, ci conservarea activă, nu scrisă, ci orală. Aici, să reținem, nu se fac înregistrări, nu se fac stocări, aici cunoașterea se absoarbe. Arhivele acumulează, oamenii asimilează. Maestrul, cel care deține arcanele artei, este, parafrazându-l pe Pierre Nora, „o ființă a memoriei”, pentru care transmiterea cunoașterii este la fel de importantă ca expresia. De aceea predă.

Transmiterea nu se face pe o cale unică, ci pe una dublă. Maestrul îi încredințează cele mai mari secrete unui singur discipol – unul singur, cel mai bun, este de ajuns pentru asigurarea moștenirii –, iar elevilor le divulgă meșteșugul. Între ei există aceeași diferență dintre testament și predare. Discipolul ales duce mai departe arta maestrului și o dezvoltă, în același timp lăsându-se examinat de învățăceii avizați.

Moștenirea de elită și transmiterea generalizată de cunoștințe asigură păstrarea unei arte.

Maestrul care-și alege urmașul și care în același timp predă își pune în ordine și succesiunea, și supravegherea. El democratizează cunoașterea și-și singularizează exercițiul. Plecând de la o asemenea situație putem desluși enigmatică mărturisire a lui Antoine Vitez: „un teatru de elită pentru toți“. Nu o artă a naturalului, deschisă față de toată lumea, ci o artă a convenției specifice, savurată de un public educat. Măiestria și transmiterea cunoașterii împreună. O individualizare și o distanțare. „Comoara națională vie“ și „teatrul de elită pentru toți“.

Trăind, actorul japonez teaurizează trecutul. El se încarcă de trecut, dar, dacă ajunge la culmea artei sale, va ști să nu cedeze sub presiunea greutății, dimpotrivă, căci, spune Zeami, „teatrul nu începe când am uitat tot“. Ca și tragerea cu arcul. Sau arta sabiei. Dincolo de memorie trebuie să se împlinească efemerul acțiunii. Una fără cealaltă, rămân neîmplinite. Ca să înflorească, floarea clipei trebuie să uite pământul din trecut, din care i-a venit însă puterea. Așadar, memoria teatrului nu își face o glorie din afirmarea efemerului, nu din negarea lui. Efemerul apare pe culmea memoriei, dar *ceea ce trece* va hrăni apoi *ceea ce rămâne*. Teatrul nu, cum susținea Zeami, pecetluiește alianța dintre diamant și cireș, dintre ceea ce dăinuie și ceea ce nu trăiește decât o zi. „Cupă de argint plină cu zăpadă înghețată.“

BUTŌ SAU SUBVERSIUNEA

În cazul unei ipoteze teoretice, numai exemplaritatea legitimează recunoașterea, recunoaștere pe care se întemeiază intenția. Să recunoaștem, așadar! Acum ceva ani, în planul B de la Tokyo doar câțiva străini veneau să-l vadă pe Tanaka Min dansând, în timp ce la Muzeul de Arte Decorative de la Paris o mulțime de oameni se grăbeau să intre la spectacolul lui, susținut în anul 1978, în cadrul Festivalului de Toamnă. Așa cum s-a întâmplat și la Festivalul de la Nancy în anul 1980, când publicul i-a descoperit pe Kazuo Ohno ori pe Sankai Juku, talente scoase la lumină de Jean Kalman. După aceea, invitați imediat în capitală, dansatorii de butō au uimit scena occidentală și, din triumf în triumf, au ajuns în cele din urmă, ca și Sankai Juku, în saloanele de la Maison Blanche ca să susțină reprezentații private pentru Nancy Reagan.

Ce au descoperit oamenii prin intermediul dansului butō? Ce orizont de așteptare a satisfăcut el? Ce a scos la lumină? Cum s-ar putea explica metamorfoza a ceea ce până nu de mult a rămas marginal în Japonia, iar aici primea suprema consacrare? Aici putem observa, sunt sigur, urmele unei recuperări izvorâte din impulsuri profunde. Ficțiunea japoneză pe care Occidentul a scos-o la suprafață plecând de la butō dezvăluie o puternică dorință de se închipui pe sine: acest succes este un simptom.

În Japonia, marii maeștri fondatori Hijikata și Ohno provocau la început scandaluri de proporții, însă cerând în același timp închidere și concentrare pentru butō. Acest gen își face

o vocație din izolarea în cerc restrâns, spre a se cristaliza și mai bine în abces al unui corp social a cărui vocație este unanimismul, corp social pe care el îl va ignora mult timp. Succesul genului butō în Japonia se va limita la cercul unei societăți secrete, a unei puteri de conspirație, a unei arte *à part*. Butō se dorește a fi o practică a marginilor și artistul se asimilează cu *buraku-min*, ființa exclusă, ființa impură, ființa din exterior: străinul din interior.

Chiar prin sursele sale, butō nu și-a recunoscut încă de la început referințele majoritar japoneze: își face măștri din artiști occidentali care spulberă construcția rațiunii, lăsându-se în voia puterii unui corp nesatisfăcut: Lautréamont și Nietzsche, Artaud și Bataille, suprarealismul și Klossowski. De altfel, nici nu se revendică din *Hochkultur* japonez, ci, dimpotrivă, din cultura țărănească și practicile ei primitive. Cu genunchii îndoiți, dansatorul butō va sta numai la sol, precum cei care trudes în orezării. Prin urmare, Hijikata nu se va inspira din nō și gagaku, ci din dansurile agricole, din cabaret și de la circ. Din tot ce respinge Japonia tradițională și imperială.

Dacă în Țara Soarelui Răsare, în mijlocul adepților, butō se confruntă cu atitudinea rezervată, cu refuzul, în Occident face furori imediat. Se conturează, deci, ca cealaltă față, neașteptată, ignorată, a Japoniei, Japonia animată de un violent apetit pentru autodistrugere, Japonia lucrurilor cu neputință de stăpânit, nicidecum cea a ordinii și a legii, care întrupează formele tradiționale recunoscute. Fără a eșua în motivații de o natură sociologică, putem spune că la ora trezirii japoneze în fața evoluției internaționale – trezire întemeiată pe omogenitatea

națională și de grupism –, butō aducea proba unei alte imagini, una diferită, haotică, htoniană, suicidară. Oare astfel nu se mai potolea frica prea mare față de Marele cel nou? Și oare dansul butō nu-l arăta prea vulnerabil, mai fisurabil decât îl făceau să pară indicii de competitivitate internațională? Butō sau virtualitatea fracturii.

Succesul internațional al dansului butō nu aduce numai eliberare, ci trezește și un anumit sentiment de vină. Fie că recunoaște, fie că nu, te face să te gândești la Bombă. Aceste cranii rase, aceste guri deschise, aceste torsiuni, aceste răni, această spumă putredă ce infectează corpurile – toate ne aduc aminte de fantasmеle de la Hiroshima. Spectatorul de la Paris sau de la New York primește, în schimb, spectrul vinei, a ceea ce nu i se poate face Omului. „Dansul tenebrelor” îi lansează în față însăși întruparea dezastrului, dinaintea căruia atinge îngrozit rănilile și, în aplauze, cere iertare. În dansatorul butō, Occidentul regăsește imaginea actualizată a lui Hristos.

Intervine și un al treilea motiv, unul de natură culturală. El privește recunoașterea de sine în celălalt. Butō afirmă în același timp originea occidentală și diferența față de Occident, iar coabitarea lor intrigă. Dacă formele străvechi – nō, bunraku, chiar și kabuki – sunt adevărate stânci ale trecutului, cu atât mai mult butō pare o expresie a prezentului. Nu are la bază o gramatică gestuală riguroasă, comunicabilă, ci acordă dreptul strigătului original, confesiunii grupului, anihilării normei, pe scurt, tuturor celor care sunt interzise în țara tradiției. Ceea ce Occidentul admiră este, în egală măsură, o reflectare de sine și o brutalitate a artiștilor în conflict cu moștenirea savant conservată. Ne place

costumul butō, care ne aduce aminte de geometria costumelor kabuki, ne lăsăm pradă spasmelor violente, cu gândul la ordinea secretă pe care o urmează mișcările actorului tradițional, ne ating apa, pământul și gunoaiile de pe scena butō, ceea ce ne amintește de scena înghețată a teatrului nō, în care se oglindește actorul, vedem efortul și epuizarea dansatorului, știind în același timp că actorii kabuki își ascund sudoarea sub albul machiajului. Butō afirmă o dezordine, o murdărie, o trudă acolo unde în general domnesc ordinea, frumusețea, seninătatea. Trebuie să pătrundă pe scena japoneză „realitatea de rangul al doilea”, cea a mizeriei umane și materiale, al cărei susținător a fost Kantor în Occident. Din butō se degajează forța unei răzvrătiri estetice, răzvrătire ce și-a găsit parțial amorsa în această gândire periculoasă care merge de la Sade la Bataille și pe care Occidentul însuși a acceptat-o precaut. Butō se află în punctul în care se întâlnesc două refuzuri: refuzul originalității în Orient și refuzul corpului în Occident. Între cele două, o refracție reciprocă. O dublă perversiune.

Fractura, vina, recunoașterea – iată cei trei termeni care fondează ficțiunea japoneză elaborată de Occident plecând de la butō. Se impune însă apariția unui al patrulea termen, la fel de dinamic și de imprecis, cel al dialecticii hegeliene. Acest termen trimite la energia surselor, căci butō se prezintă și ca o expresie care, dincolo de cultură, se unește cu pulsarea primitivă a originilor. Desființând „imperiul semnelor”, butō lasă să se deverseze lava fără niciun cod și fără nicio constrângere. Este vorba despre a ajunge „la esența tradiției, însă fără a-i împrumuta formele”, spune un comentator. Iar Tanaka Min își însușește

afirmația când mărturisește că a vrut să fie „un dansator foarte tradițional...”. Sensul profund al cuvântului *avangardă* este *foarte tradițional*. Extremul contemporan și extremul din vechime sunt unul și același. Ohno dansează nō din propria lui amintire, Hijikata recuperează violența inițială, erotică, sălbatică, a teatrului kabuki.

Japonia are o extraordinară putere de conservare și ceea ce la început ținea de particular și de marginal devine acum o formă aproape codificată. De aceea Occidentul nu prea mai este interesat: vede în dansul butō o stagnare a formei și o recurență a temelor care-l pregătesc pentru instituționalizarea occidentală. După era perturbării, a început era glaciațiunii.

TRECUTURILE LUI KAZUO OHNO

Se știe că *memoria-obișnuință*, aflată la originea reflexelor motorii, se constituie prin repetiție, în timp ce *memoria-amintire* se poate fixa subit, fără efort sau redimensionare, printr-o singură revelație. Bergson făcea și o deosebire între reflexele dobândite prin muncă și amintirile care te muncesc.

L-am văzut o singură dată pe Kazuo Ohno dansând *Argentina*. Și de-atunci nimic nu s-a clintit în amintirea mea. Nici esplanada din La Défense, nici prietenii care mă însoțeau, nici asfințitul, nici parcare. Totul prinde viață din nou ca o piatră pe care

apele timpului o izbesc, dar n-o erodează. Și astfel, spectacolul lui Ohno, care purta în suflet amintirea definitivă a uimitoarei dansatoare spaniole, devine la rândul lui amintirea definitivă a unui spectator uimit. Amețitor joc al prăpastiei. *Argentina* înseamnă o adevărată memorie multiplă. Kazuo Ohno dansează și astăzi *Argentina* și nimeni nu sesizează acest declin al ființei a cărei repetare ar constitui, după Blanchot, sursa societăților noastre. Amintirea lui Ohno e salvată grație coregrafiei, care îl animă la fiecare reprezentație. Pe ea se formează și o *memorie-obișnuință* a cărei vocație este resuscitarea *memoriei-amintire*. La început, aducându-și aminte de *Argentina*, Ohno a imaginat un dans, iar acum dansează ca să-și aducă aminte de *Argentina*. În spectacolul lui, cel care invocă fantoma și cel care o întrupează sunt unul și același, *waki* și *shite* se confundă. Ohno împinge teatrul nō spre o concizie extremă, căci îi reduce dubla vatră la una singură. Un corp unic cu călătoria, între aici și dincolo. Ohno face din *Argentina* un nō personal.

Repetiția nu deteriorează acest nō special, ci, dimpotrivă, îi rafinează arta. Ohno a plecat de la ceea ce, în sine însuși, a rezistat deja la trecerea timpului, coregrafia purtând semnătura lui Hijikata, la aproape treizeci de ani după primul șoc: după aceea trecutul lui, prin reluări, se obiectivează. Ohno devine și actorul care reînsuflește, și spectatorul care privește un trecut altădată individual, dar care, prin reluări, se obiectivează. *Argentina* ține, prin urmare, de rit și de aceste „figuri” ce populează universul lui Genet: pentru el, *Argentina* funcționează, fără îndoială, ca Madame. Se află sub imperiul veșmintelor sale, al gesturilor, sub presiunea ordinului îndepărtat: visul și memoria se confundă.

Întâlnirea cu Genet e și mai profundă, dacă observăm că reconstituirea unei asemenea imagini fantasmatică n-are nimic regenerator. Fuziunea cu un model ce pare să-i scape duratei și degradării nu e decât un fals salut. Dacă orizontul lui Solange e sclavia, orizontul lui Ohno e destrămarea memoriei. Ohno încheie spectacolul nu cu imaginea regeneratoare a corpului în sfârșit regăsit, crispat într-un ultim salt de reconciliere între om și imaginea de odinioară, ci cu alienarea unei vedete devorate de pofta de succes. Pentru el, ca și pentru servitori, simulacru nu este accesul la adevăr, ci o ascensiune fugitivă și fulguranță în planul Frumuseții. „A apărea, a străluci, a muri.” Ohno ridică în slăvi Imaginea și Reflexia. Practică citarea, așa cum se face în Orient, dar în același timp îndrăznește să-și dezvăluie neantul. Ohno este păzitorul unei memorii dezvrăjite.

L-am văzut dansând pentru a doua oară. Într-un apartament. De data asta, dansa amintirea mamei lui. Mișcări mici. Legănări. Poziții fetale la sol. Totul, pe fond de fragilitate, căci artistul e bătrân, iar corpul îi e fragil. Impresia mea n-a mai fost atât de puternică de data asta, căci nu mai era vorba, ca în cazul spectacolului *Argentina*, despre interiorizarea unei figuri exterioare, ci despre reînsuflețirea unei memorii absolut personale. Memoria nu mai era epică, devenind exclusiv lirică. Fantoma nu mai vine de afară, ci direct dinăuntru. Originea ei este o subiectivitate închisă asupra ei însăși, pentru care amintirea mamei este o axă organizatoare, teritoriul lui fiind cuprins între trecut și viitor, cum spune Ohno însuși.

„Ai vrea să trăiești cărându-ți toate trecuturile în spate, dar într-o zi ele te vor dărâma. Un singur trecut este de ajuns”, așa

sună sfatul primit de Ohno de la mama sa. Voia să-l apere de pericolele din această peșteră cu minuni unde, oricum, el rămânea mai departe, transformându-și prin dans pașii de bărbat în pași de femeie. El este *onnagata* sublim al memoriei perfecte.

CONSERVAREA ȘI PIERDEREA

Meyerhold vitupera memoria scenei occidentale, care a pervertit trecutul scenei, căci, deplângea el, n-a existat nicio conservare, iar deteriorarea a fost totală. N-a existat această continuitate a dialogului, ca „un pod de trecere“ pe care Orientul a știu să-l arunce între epoci. Meyerhold nu este primul care a inițiat un astfel de proces – poate că a fost acuzatorul cel mai agresiv! –, căci de la Craig la Copeau și Dullin, de la Eisenstein la Brecht și mai târziu de la Grotowski la Barba, omul de teatru european deplângea cu amărăciune slăbiciunile mnemonice ale scenei și-i aducea un omagiu calității memoriei asiatice. Capacitatea ei de a conserva i-a fascinat de-a lungul secolului pe marii regizori.

Tratatele japoneze, de la Zeami la Ayame, restituite publicului în epoca noastră confirmă această părere generalizată. Pentru teatrul nō sau kabuki, arta interpretului, au insistat ei, nu se rezumă la joc, ci și la transmiterea corectă. Responsabil cu păstrarea moștenirii ce i s-a încredințat, el se înscrie într-un lanț pe care nu trebuie să-l întrerupă cu niciun preț, iar dacă

filiația familială domnește în lumea teatrului este și cu scopul de a comunica știința arhaică fără greșală, căci „nimic nu se pierde“. Scena orientală își teaurizează trecutul. Constituie ceea ce Brook numește „marea tradiție“, pe care el a dorit să o regăsească, opusă „micii tradiții“, a cărei păzitoare depreciată este scena occidentală.

Dorința de un limbaj specific, autonom, la polul opus iluziei naturaliste i-a dus pe regizori spre această căutare a memoriei scenei. Localizând-o în Japonia ori în China, ei au transformat scena orientală în mitologie, scena orientală neuitând, tot repetă ei, ce a generat și această moștenire nu trece prin deteriorarea ce pare să afecteze teatrul occidental. Elogiul Orientului este legat de luptele Occidentului: el se înscrie într-o strategie.

Convingerea că memoria orientală este infailibilă se destramă când asistăm la o repetiție a unui spectacol kabuki. Există mai întâi acest exercițiu cu justificare exclusiv financiară de a prezenta mai ales florilegii din mai multe opere, așa cum la Scala nu se cânta niciodată *Balul mascat* integral, ci întotdeauna amestecat cu fragmente din operele lui Verdi, Puccini și Donizetti. Ceea ce în Occident ține de spectacolul susținut în beneficiul societăților caritabile e regulă la Kabuki-za! Ceea ce pune în valoare actorii, fără îndoială, dar întotdeauna cu prețul autorilor: performanța îi face să se aplece asupra discursului, iar prezentul corpului, asupra trecutului cuvintelor. Dar, jucat integral, textul va fi tratat mereu ca un scenariu din *commedia dell'arte*. Respectându-i structura, interpreții își iau, totuși, toate libertățile în ceea ce privește realitatea concretă a operei. Ceea ce ne duce la origini, căci oare n-a abandonat Chikamatsu teatrul kabuki de

dragul marionetelor, exasperat fiind de dezinvoltura cu care actorii tratau textele? Pentru interpretul japonez, legea vine de la scenă, niciodată de la piesă. Prima va fi întotdeauna respectată, iar a doua, răstălmăcită. Preocupați să impună un Orient mnemonic exemplar, oamenii de teatru din Occident n-au observat această articulare între perenitatea scenică și dezmembrarea textuală.

Văzând cât de atent e Ennosuke, în timpul unei scurte repetiții pe care o coordona, ca fiecare *kata* să iasă perfect, dar cât de indiferent e la textul îngăimat fără relief, mi-am dat seama de inversarea totală a raportului pe care Occidentul îl cultivă între pierdere și conservare. În Japonia se apără de secole autoritatea actorului asupra textului. Principala preocupare este realizarea corectă a fiecărei *kata*, căci nu personajul, ci fiecare *kata* este „partenerul, umbra” interpretului. În Europa relația este cu totul alta, pierderea se situează de partea scenei, în vreme ce memoria lucrează admirabil împreună cu textul. Și, dacă secretele lui Champmeslé, pe care Racine îl adora, au dispărut, cântecele lui Berenice au rămas neschimbate. Occidentul a păstrat ceea ce Japonia a sacrificat. Complementaritatea dintre ele este absolută.

Orice teatru din lume a ales între ce moare și ce dăinuie. Ideea conservării totale n-a fost decât o armă de luptă inventată de regizorii în conflict cu scena amnezică. Un artificiu de gândire, nimic mai mult.

UMBRA GLORIEI

Actorul japonez nu primește niciodată imediat întreaga recompensă pentru arta lui. Aplauzele sunt puține, strigătele, ici-colo... dar, am mai spus, există numele. El cristalizează pasiunea pentru teatru în Japonia. Prin arta sa, actorul crește prestigiul numelui sau, dimpotrivă, îl coboară, căci părăsind scena fără a se mai întoarce el trece în imperiul numelui.

La Hiroshima am văzut ce știam deja – bomba a lăsat umbre, umbrele oamenilor care pe 6 august 1945, la ora 8.45, așteptau –, dar la muzeul Universității din Waseda am văzut tot ce nu știam. Teatrul desenează, și el, umbre. Acolo, pe un *kakejiku*, descoperi, pecetluite pentru totdeauna, urmele efemerului: potrivit unei vechi tradiții, câțiva actori celebri au acceptat să-și pună chipul machiat pe hârtie virgină. Înscriu astfel amprenta unor ființe care s-au confruntat cu invizibilul și care, înainte de a recuceri lumea, fixează trăsăturile propriilor chipuri. Este amprenta întoarcerii. O amprentă vagă ca o umbră. Umbra unei treceri. Și în același timp umbra unei dispariții¹. Nu a unei ființe vii, ca la Hiroshima, ci a unei ființe imaginare înainte ca actorul să se despartă de ea. Oricum, cele două umbre nu sunt străine una de alta: ele stau mărturie pentru ceea ce rămâne acolo unde efemerul domnește, viața și teatrul. Umbra este ultima urmă înainte

¹ Se spune că în argila din care se fac statuile înfățișând călugări plecați pe lumea cealaltă se amesteca cenușa, astfel încât chipul să se conserve mai bine. Ceea ce rămâne este mereu o temă legată de memorie.

de ștergere. Bomba și teatrul. Dar dacă la Hiroshima umbra fixează anihilarea, la Waseda ea arată și dispariția unui personaj, și dispariția gloriei actorului. A actorului care, după ce a jucat, își lasă chipul pe hârtia din *kakejiku*, înainte de a șterge pictura care-l împodobește. Umbra de la Hiroshima – umbra de la Waseda: ultimele urme înainte de neant. Amintirea unei umbre... Amintirea umbrei...

MASCA RĂNITĂ

Din greșeală am rănit o mască de femeie. De atunci cicatricea ușoară a rămas acolo, definitivă, început al unei alianțe ce mă leagă de această prințesă îndepărtată. Tăietura, unde numai perfecțiunea feminină îi conferă expresiei un omenesc tulburător, iar întâmplarea aduce o identitate pentru ceea ce nu era decât un model. Masca rănită este unică, ființă plăsmuită prin manevrarea unei mâini nepricepute.

Masca de femeie, a cărei „expresie este infinită”, cum zicea un poet japonez, privește în depărtare. Această privire ce ajunge cel mai departe de sine, privire ce pare destinată liniei orizontului, graniță unde puterea ochilor se epuizează și unde doar masca poate pătrunde. Această privire nu este deloc exploratoare; este indiferentă. O trăsătură continuă pare a uni ochii măștii rănite cu acest orizont imaginar spre care parcă se îndreaptă

întotdeauna. Dar, știm, privirea se îndepărtează de lume ca să se întoarcă mai bine spre interior. Ceea ce pare o îndepărtare de exterior nu e decât o concentrare asupra peisajului interior, imobil și sigur.

Pentru mască eu nu exist decât datorită rănii, căci, altfel, nu mă cunoaște. Ea refuză comunicarea pe care masca din *commedia dell'arte* o are cu cel care o privește de aproape: cel din urmă e întotdeauna un om. Masca occidentală e un partener, masca orientală e o călăuză.

Oare masca de femeie cu gura întredeschisă vrea să vorbească sau mai degrabă să tacă pentru ca astfel să se închidă mai bine în sine? Dacă privirea exprimă o hotărâre, gura rămâne nehotărâtă. Și în ceea ce pare sculptat pentru eternitate se desenează astfel linia unei umbre. Ce tăcere închide ea? Ce cuvânt o va putea alunga? Ce murmur o va putea întrerupe? Viața unei măști creează un contrast între privirea întoarsă spre lume, interioară, și gura ce parcă ar vrea să le comunice celorlalți urmările acestei călătorii lăuntrice. Cine poate să audă confesiunile unei măști?

EXPRESII-ÎN-DAR

Japonezilor le place să-și dăruiască expresii. Daruri imateriale, care se așază înlăuntrul fiecăruia. Daruri de care oamenii nu se despart, daruri ce aduc aminte de semeni și de trecut.

Daruri care nu supraviețuiesc celui care le face. Daruri pe care fiecare le poartă veșnic cu sine. Daruri care nu se supun legii schimbului: nu putem decât să le primim, să le lăsăm să crească și apoi să le luăm înapoi.

Expresia-în-dar nu este o pastilă de înțelepciune și, incompletă, rămâne solidară și cu clipa aceea în care ați primit-o, și cu acela care v-a oferit-o. Împreună, expresiile-în-dar alcătuiesc o secvență de memorie care încorporează tot: fraza are un sens puternic, cert, dar nu se poate împlini decât în compania altor amintiri. Slujește mai degrabă memoria decât rațiunea sau cunoașterea. Iată de ce expresia-în-dar nu se poate cita, căci ceilalți nu văd decât sens acolo unde cel care a primit-o vede un chip, aude un glas, își amintește un peisaj. Expresia-în-dar face parte din darurile acelea imateriale la care visa un personaj al lui Mishima în *Pavilionul de aur*: daruri care nu ocupă spațiu, dar investesc memoria. Ecouri de viață fixate în cuvinte cu alură impersonală: „teatrul kantian este teatrul nō“, „actorul privește, masca vede...“, „îmi place să mă gândesc la teatrul nō, dar îmi place să văd teatru kabuki“... Subiectivitatea amintirii colorează obiectivitatea scopului și astfel expresia-cadou devine o amprentă a celui alt asupra sinelui. Amprenta unei ființe. Umbra ei literară.

DEDICAȚIA

În Japonia am citit numai cărți cu dedicație. Pentru o femeie. Pentru un prieten. Îmi plac aceste dedicații, căci ele relativizează brusc și scrisul cel mai savant. Dincolo de operă, dincolo de talentul sau de erudiția ei se profilează o ființă secretă, anonimă, importantă și toată cartea abia dacă poate să cinstească această prezență ce-i rămâne străină cititorului. Ea destabilizează autoritatea scriitorului, care mărturisește că cineva e mai presus de truda sa. Dedicția exprimă și beneficiarul unei alegeri. Pe primul și pe cel mai bun cititor. Deși nu cred că însemnările de aici reprezintă o operă, mi-ar plăcea să le dedic lui Y. Inițiala îmi aduce aminte de doi prieteni... Grădinile și spectacolele nu valorează nimic dacă nu le putem adăuga amintirea oamenilor.

Postfață

**TEATRUL TRADIȚIONAL JAPONEZ:
NŌ, KYŌGEN, BUNRAKU, KABUKI**

Această scurtă prezentare a genurilor tradiționale încă practicate pe scenele din Japonia nu are pretenția de a oferi o istorie generală a teatrului din Țara Soarelui Răsare, ci își propune doar să traseze câteva repere de natură istorică și tehnică, repere prin intermediul cărora cititorul să poată aprecia mai bine frumoasele texte pe care George Banu le-a scris despre aceste spectacole.

Formele esențiale din teatrul tradițional sau „clasic” japonez sunt, pe de o parte, nō și kyōgen, pe care de altfel nici nu le putem separa, în măsura în care cel de-al doilea se joacă, în mod normal, în cadrul celui dintâi. Lor li se adaugă, pe de altă parte, kabuki și teatrul de marionete, cărui astăzi i se spune bunraku. În continuare vom schița istoria acestor forme, în ordine cronologică.

JEAN - JACQUES TSCHUDIN

TEATRUL NŌ

Repere istorice

Teatrul nō sau nōgaku, sub forma în care îl cunoaștem azi, a apărut în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, în vremea lui Muromachi (1336–1573). Departate de a se fi ivit din neant, el este rezultatul sincretic al întâlnirii dintre mai multe genuri de spectacol – dans, pantomimă, farsă, demonstrație de acrobație, de jonglerie sau dresură –, foarte frecvente în epocă. Aceste spectacole se dezvoltaseră în secolele precedente, combinând elementele autohtone cu influența din China dinastiei Tang: dansul *gigaku*, muzica și dansul de la curte, *bugaku* și *gagaku*, și, sub numele de *sangaku*, divertismentul popular, în genul circului, originar din Asia centrală.

Dintre formele ce coexistau în prima parte a veacului al XIV-lea reținem în principal formele *dengaku no nō* și *sarugaku no nō*. Primul domnește la Nara și la Kyoto, unde datorită grației poetice și eleganței coregrafiei, ajunge să fie preferat la Curte. Cel de-al doilea este divizat în două tendințe: una, predominantă în regiunea Omi, se apropie de

dengaku prin eleganța ei rafinată, iar rivala ei, Yamato, se conturează dintr-o perspectivă mai realistă, printr-o trivialitate, o violență chiar, încă aproape de lumea rurală și de viața oamenilor din popor.

Transformându-se, acest *sarugaku* din Yamato, încă frust, dar dinamic și ambițios, se va impune în cele din urmă, dând naștere celui nō pe care îl cunoaștem noi. La formarea sa au contribuit mai mulți factori: mai întâi, existența unui om de mare talent în fruntea uneia dintre trupe, Kan'ami (1333–1384), spirit deschis, lucid, care nu ezită să recunoască plusurile genurilor rivale și care nu încetează să experimenteze. Și aceasta pentru a încorpora în arta sa ce au ele mai bun. El vrea nu numai să tempereze realismul grosolan al mimilor (*mono-mane*) din *sarugaku* până la farmecele mai subtile (*yūgen*) din *dengaku*, ci și să evidențieze dinamismul spectacolelor, în care a introdus cântece și dansuri dintre cele în vogă la momentul respectiv, ținând îndeosebi la *kusemai*, cu muzica lui ritmată de tobe în miniatură.

Planurile lui n-ar fi avut sorți de izbândă în lipsa unui sprijin consistent și, datorită unui context favorabil, Kan'ami le-a primit chiar de la șogunul Ashikaga Yoshimitsu. Într-adevăr, în anul 1374, la recomandarea unuia dintre sfetnicii săi și în pofida obiceiurilor din cercul lui, tânărul conducător asistase la un spectacol de *sarugaku* susținut în capitală. Sedus de jocul lui Kan'ami și de farmecul fiului acestuia, cel care avea să fie Zeami (1363–1443), șogunul i-a invitat la Curte și a devenit protectorul trupei. Sub înaltul lui patronaj, Kan'ami și Zeami au fost în contact direct cu o Curte de mare rafinement, fief al artei și al poeziei, unde au găsit un public de cunoscători ale căror exigențe și încurajări nu puteau decât să stimuleze trupa.

În timpul domniei lui Yoshimitsu și, într-o mai mică măsură, a primilor doi succesori care i-au luat locul, Zeami s-a bucurat de o

poziție cvasioficială, iar trupa lui, Kanze-za, domina trupele rivale. Datorită acestor condiții favorabile și-a putut aprofunda arta pe toate planurile: reflecția teoretică și elaborarea tratatelor (azi disponibile în traducere) ce stabileau „tradiția secretă a teatrului nō”; compoziția dramatică, incluzând scrierea a numeroase librete, noi sau adaptate; scena, favorurile de care se bucura permițându-i să joace des și să-și testeze lucrul teoretic în practică.

Totuși, după mai mult de o jumătate de secol în care s-a aflat sub protecția șogunului, soarta lui Zeami avea să se schimbe din senin: în anul 1429, Yoshinori, al treilea urmaș al lui Yoshimitsu, îi va interzice accesul la Curte și peste câțiva ani îl va trimite în exil vreme de trei ani, bătrânul actor ajungând pe îndepărtata insulă Sado. Măsurile represive i-au vizat direct pe Zeami și pe ai lui, nu teatrul nō în sine, căci noul șogun avea să protejeze mai departe această formă de expresie teatrală. Mai mult decât la o repunere în discuție a opțiunilor fundamentale de scenografie și dramaturgie, asistăm la o dispută de familie, Yoshinori acordându-i tot sprijinul probabil din pricina unui complot politic, nepotului lui Zeami, On'ami Motoshige (1398–1467), al cărui stil, e drept, se vădea a fi mai flamboiant și mai departe de stilul preconizat de unchiul său.

Pentru că Motomasa, fiul în care Zeami își pusese la început toate speranțele, a murit de tânăr, în fruntea trupei au ajuns Motoshige și, în celălalt gen al lui Zeami, Konparu Zenchiku (1405–1470), asigurând astfel viitorul teatrului nō, dezvoltând și rafinând învățăturile maestrului. Odată cu instaurarea regimului Tokugawa, la începutul secolului al XVII-lea, genul cunoaște o importantă ascensiune în plan social: cum legăturile cu originile sale populare slăbesc, devine un spectacol rezervat clasei războinicilor, rolurile fiind interpretate de

trupe ce depindeau direct de marii seniori feudali. Această schimbare din teatrul nō a avut două consecințe majore asupra viitorului genului: accentul pus pe formalism și alunecarea spre această lentoare sobră, ceremonială, spre aceste aspecte care par să-l caracterizeze astăzi, dar care nu erau dominante în vremea când spectacolele lui Zeami se jucau într-un ritm mult mai rapid. De partea cealaltă, de-acum închis, cu câteva excepții, la Curte și în castele, indiferent la evoluția societății, teatrul nō s-a rupt de publicul alcătuit din oameni simpli. Ținut departe de aceste categorii urbane care vor înflori spectaculos în vremea lui Takugawa (1603–1867), genul își va pierde definitiv ancorarea în concret, unul din punctele de plecare de la care porniseră inițial Kan'ami și Zeami.

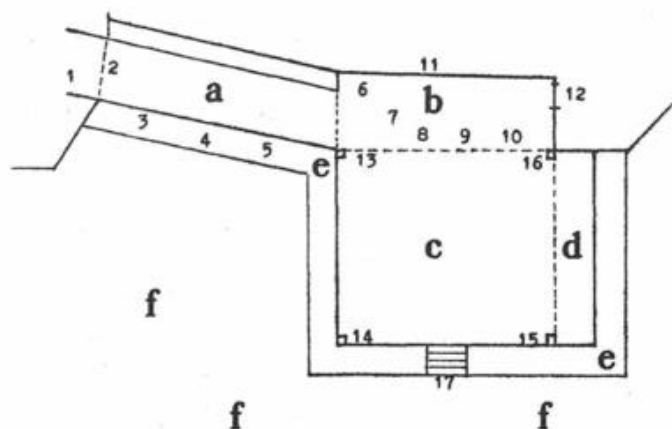
După prăbușirea regimului lui Tokugawa, soarta teatrului nō e dintr-odată repusă în discuție și genul a fost gata să dispară din cauza vântului modernizării ce bate în Japonia în epoca Meiji (1868–1912). Când rămâne fără protectori, teatrul nō se trezește pur și simplu în stradă, fără teatru, fără mijloace de subzistență. Mai rău, fără public! Dar din fericire, datorită eforturilor unui actor pe nume Umewaka Minoru, se găsesc noi sponsori, mai ales în jurul Curții imperiale, beneficiind, de asemenea, de recepția favorabilă a unor oaspeți străini de seamă sau mai târziu de intelectuali din Occident care, în lucrările lui Fenollosa, Noël Péri și mulți alții, îl ridică în slăvi. Recunoscut repede ca o mare formă „clasică” ce scapă presiunilor exersate de adepții modernizării cu orice preț și, într-o anumită măsură, imperativelor comerciale, teatrul nō reușește să supraviețuiască aproape intact și, odată războiul terminat, să se instaleze într-o formulă de-acum a lui: artă tradițională conservată cu grijă, mai degrabă prosperă, venitul provenind mai mult din rețeaua de școli de artă de

agrement, unde mii de amatori studiază, contra unei sume mari de bani, dansul (*shimai*) și muzica (*utai*), decât din spectacole.

Scena

Scena de teatru nō, la începuturi amplasată în aer liber, a fost transferată ca atare, păstrându-i-se acoperișul pe patru stâlpi, în interiorul noilor săli. În afară de evidentele rațiuni de ordin estetic, structura s-a menținut și dintr-o necesitate de ordin tehnic, stâlpii fiind repere indispensabile pentru actorul care, fiindcă poartă mască, vede numai parțial scena. Scena în sine (*hon-butai*) constă într-un pătrat împrejurul căruia există șase metri, plus un spațiu puțin mai mare de un metru, rezervată corului (*ji-utai-za*), și, mai departe, în spate, un spațiu de vreo doi metri și jumătate în adâncime (*ata-za*), destinat muzicanților. De-a lungul părții din spate se întinde un fel de pasarelă (*hashigakari*), care duce la intrarea actorilor (*agemaku*), aflată pe partea dreaptă a scenei. Având acoperiș și o balustradă spre public, acest pod are trei pini, așezați la aceeași distanță unul de celălalt, repere vizuale indispensabile pentru *shite*. Ansamblul este ridicat mai puțin de un metru și pe scenă sunt plasate, în puncte strategice, niște urne mari, pe post de cutii de rezonanță. Dispus la nivelul sălii, un strat de pietriș subliniază conturul spațiului tehnic, iar o scară care nu se mai folosește coboară din scenă spre locurile de onoare. În teatrul nō nu există decoruri, panourile din fundal, cu motive vegetale de bun augur – pini bătrâni și noduroși, bambuși sau crengi de prun –, fiind elemente permanente. Totuși, această precaritate e contrabalansată de accesorii rare, adecvate, care au un rol esențial în scenografia anumitor spectacole.

LA SCÈNE DE NÔ



a. *hashigakari*

1. *kagami-no-ma*/culise
3. *san-no-matsu*/al treilea pin
5. *ichi-no-matsu*/primul pin

b. *ato-za*

- | | |
|--|---|
| 6. <i>kôken</i> -za/locul asistenților | 7. <i>taiko</i> /toba plată |
| 8. <i>ôzutsumi</i> /marea tobă de mână | 9. <i>kozutsumi</i> / mica tobă de mână |
| 10. <i>fue</i> /flaut | 11. <i>kagami-ita</i> /linie despărțitoare decorată cu un pin maiestuos |
| 12. <i>kiridoguchi</i> /ușă joasă | |

c. hon-butai

13. *shite-bashira*/stălpul *shite* 14. *metsuke-bashira*/stălpul-reper
15. *waki-bashira*/stălpul *waki* 16. *fue-bashira*/stălpul flautului
17. *kizahashi*/trepte

d. *ji-utai-za* (corul)

e. rama de piatră

f. publicul

Reprezentare

Spectatorul, astăzi instalat într-un fotoliu care-i oferă o vedere generală a spațiului scenic, se află în fața acestui dispozitiv construit din lemn natural, gol și în întregime vizibil. Purtând costume din epoca lui Tokugawa, muzicienii intră primii și, după ce traversează pasarella, se instalează în spațiul ce le este rezervat. Această „orchestră” e alcătuită dintr-un flaut traversier (*fue*), două tobe în formă de clepsidră, una mare (*ōzutsumi*) și una mică (*kozutsumi*), o tobă plată (*taiko*), așezată pe un șevalet și la care, spre deosebire de celelalte două, se folosesc bețe. Apoi e rândul corului să-și ocupe locul. Îmbrăcați în același tip de costum, actorii din cor, de obicei opt, intră direct pe o ușită (*kiridoguchi*) amenajată lângă partea din dreapta a scenei și merg să se instaleze în spațiul special amenajat pentru ei.

Piesa în sine, adesea precedată de dansuri, poate începe și un personaj secundar, *waki* (în traducere literală, „cel de alături“), înaintea primului pe pasarelă. Cu chipul descoperit, îmbrăcat cu un costum mai degradat tern, seamănă aproape întotdeauna cu un călugăr, acompaniat uneori de unul sau de mai mulți însoțitori (*tsure*) în pelerinaj. După ce se prezintă și explică scopul periplului său, lasă corul să reia tema călătoriei. Odată încheiată introducerea, adevăratul personaj al spectacolului, *shite* (în traducere literală, „cel care face“), de cele mai multe ori purtând o mască, își face prima apariție (*mae-jite*), uneori alături de însoțitori, și intră într-un joc „întrebare-răspuns“ (*mondo*) împreună cu *waki*. După ce s-au oferit informațiile necesare pentru desfășurarea spectacolului, *shite* reprezintă prin dansul lui (*kuse*) o întâmplare din vremuri vechi, în general legată de un anumit loc, după care părăsește scena o vreme pentru a se întoarce întruchipând personajul evocat

mai înainte (*nochi-jite*). Când *shite* își schimbă costumul are loc un interludiu comic, *ai-kyōgen*, în care un personaj comic comentează parodic, într-o limbă populară și pestriță, faptele povestite în prima parte. Apoi *shite* revine, în culori noi, pentru un dans lung, exprimându-i starea adevărată: divinitate revelată, el dansează pentru a-i asigura pe locuitori că îi ocrotește; reîncarnare spectrală sau demon demascat, revine într-o coregrafie intensă, scurtcircuitată de violențe intense, vremurile bune din viața lui de altădată, lupta care-l va costa viața, pierderea omului drag, călugărul dorind să aline prin rugăciunile lui suferințele sufletului său tulburat ori să-l exorcizeze.

Această schemă se articulează, trebuie s-o spunem, pe o mișcare în cinci timpi, *jō-ha-kyū*, în care termenul central este el însuși subdivizat în trei părți. Un preludiu (*jō*) cu prezentarea lui *waki*, o dezvoltare (*ha*), în ordine dialogul dintre *waki* și *shite*, dansul celui din urmă, apoi întoarcerea sa după reîncarnare, și un final (*kyū*). După cum vom vedea, piesele însele sunt clasate în funcție de aceste considerații legate de ritm, iar celebra „zi de nō” se desfășoară după același principiu, începând adesea după un dans ritualic, cu o piesă de tip *jō* și încheindu-se cu una de tip *kyū*, între momentele de nō intercalându-se interludii comice. Oricum aceasta este structura stabilită de Zeami, dar febrilitatea vieții moderne nu favorizează respectarea ei și, cu unele excepții, spectacolele pe care le putem vedea în zilele noastre nu prezintă decât două-trei piese, uneori mulțumindu-se chiar și cu una.

Măștile

Măștile (*men*), confecționate din lemn, se pot clasa în opt categorii, în funcție de tipul de personaj pe care-l reprezintă: *Okina-men* (bătrânul sfânt); *Jinki-men* (ființa supranaturală); *Jō-men* (bătrânul); *Otoko-men* (bărbatul); *Chigo-men* (băiatul); *Onna-men* (femeia); *Uba-men* (bătrâna). Ultima categorie include măștile destinate unui personaj specific, nu unei anumite întrebuintări.

Repertoriul

În afară de dansul *Okina*, invocație ritualică ce nu poate decât să deschidă spectacolul, dramele nō se împart în cinci categorii, în ordinea *jō-ha-kyū*:

JŌ. Pieseze zeilor (*kami-mono*): aduc în scenă o divinitate care, înfățișându-se sub o formă omenească în prima parte, își ia înfățișarea ei adevărată în partea a doua, când dansează pentru prosperitatea țării.

HA (*prima mișcare*). Pieseze războinicilor (*shura-mono*): provenind din marile cronici despre războinici, mai ales din *Heike monogatari* și *Genpei monogatari*, prezintă războinici morți în luptă, condamnați să se lupte fără încetare în lumea budistă *asura* și care, după ce și-au re trăit sfârșitul violent, se liniștesc datorită rugăciunilor călugărului.

HA (*a doua mișcare*). Pieseze femeilor (*onna-mono*): în general inspirate din poveștile clasice din epoca Heian, cum sunt *Genji monogatari* sau *Ise monogatari*, eroinele își regăsesc frumusețea și tinerețea spre a-și evoca mitic vechile iubiri.

HA (a treia mișcare). Piese „lumii reale” (*genzai-mono*): au mai multe subclase și se mai numesc „piese diverse” (*Zatsu-mono*). Eroul nu este o fantomă, o divinitate ori un duh rău sau bun pe care-l invocă *waki*, ci o ființă din lumea reală, ceea ce, de altfel, nu exclude fantomele!

Având o dimensiune mai pronunțat realistă, piesele pot avea o distribuție relativ mare și actorii joacă adesea fără mască (cu excepția rolurilor feminine). Din această categorie fac parte dramele despre nebunie (*kyōran-mono*), cu eroine care își pierd mințile de durere sau din iubire.

KYŪ. Piese finale (*kiri-mono*): concentrându-se pe o figură dinamică, chiar violentă – demoni, zei-dragon etc. –, conduc spre încheierea spectacolului cu un dans însuflețit, deosebit de spectaculos.

Deși de-a lungul secolelor s-au compus mii de piese, repertoriul celor cinci școli de teatru nō active astăzi cuprinde doar vreo două sute cincizeci, aproape jumătate dintre ele atribuite lui Zeami.

TEATRUL KYŌGEN

Trebuie să facem o deosebire între *ai-kyōgen*, gen care se înscrie direct în drama nō (unde, când *shite* își schimbă costumul, un actor *kyōgen* recapitulează pentru spectatori, simplu și trivial, ceea ce tocmai s-a jucat atât de solemn), și farsele reprezentate între piesele nō, care oferă publicului un moment de relaxare, de râs copilăresc,

fără pretenții. Parțial improvizate pe câteva structuri de bază, aceste piese *kyōgen* „adevărate” (*hon-kyōgen*) au început să fie conservate prin scris în epoca Tokugawa, dar școlile respective le apărau de privirile indiscrete, spre deosebire de libretele din teatrul nō care, fiind tipărite, erau destul de răspândite. Repertoriul marilor școli din zilele noastre variază între două sute și două sute cincizeci de piese, scrise în cea mai mare parte de autori anonimi.

Există diverse sisteme de clasificare, după genul de umor, după statutul personajelor, după numărul lor etc. Comic de situație, comic de limbaj, *slapstick* – teatrul *kyōgen* recurge la toate resursele comicului, dar rămâne în primul rând un divertisment dansat și cântat, încă departe de comedia de moravuri, deși conține evidente elemente de satiră socială în galeria lui de portrete: călugări indignați, țăăranoi de provincie, negustori scăpătați, soacre, soții capricioase și soți ursuzi, intrigile lui Torōkaja și Jirōkaja, valeți, parșivi ori naivi.

Caractere reprezentate în realitate, majoritatea personajelor din *kyōgen* sunt interpretate cu chipul neacoperit, dar pentru a juca personaje feminine precum Ono no Komachi (poetă celebră de la mijlocul secolului al IX-lea), animale ori diverse fapte divine, demonice sau spectrale, actorii își pun măști cu trăsături caricaturale.

TEATRUL BUNRAKU

Repere istorice

Acest teatru de marionete, a cărui denumire propriu-zisă este *nin-gyō-jōruri*, e cunoscut astăzi sub numele de *bunraku*, de la Bunraku-za, practic singurul teatru profesionist care a activat în epoca modernă (din 1872, când s-a deschis Teatrul Național de Bunraku, până în 1984). După cum arată și denumirea, spectacolele asociază arta marionetelor (*ningyō*) cu cea a recitativului (*jōruri*). Folosirea păpușilor sau a marionetelor vine din istoria îndepărtată a artelor spectacolului în Japonia, mai ales a celor practicate de grupuri sosite pe continent în secolul al VII-lea, ai căror urmași au alcătuit trupe ambulante care și-au răspândit arta străbătând țara în lung și în lat.

Pe de altă parte, povestitorii popularizaseră un tip de recitativ acompaniat de un fel de liră, *biwa*, istorisind legende populare, texte budiste și narațiuni despre mari bătălii care marcaseră sfârșitul epocii Heian. Termenul *jōruri* trimite direct la o poveste de dragoste care s-a bucurat de mare succes la vremea aceea (*jōruri-hime monogatari*), despre iubirile frumoasei prințese Jōruri (în care s-a încarnat momentan o divinitate din panteonul budist) și ale viteazului Yoshitsune, eroul emblematic al cavalerilor japonezi.

Chiar dacă la spectacol participă artiștii care manevrează păpușile, pentru ca astfel interpretarea lor să aibă un conținut dramatic, a fost nevoie de un al treilea element, *shamisen*, ca să apară genul în care își are originea teatrul de păpuși așa cum îl știm noi. Provenind din Okinawa, acest instrument cu trei coarde a ajuns în Japonia în

a doua jumătate a secolului al XVI-lea și, fiind mai lejer și mai ușor de manevrat decât *biwa*, a cucerit imediat și povestitorii profesioniști, și publicul lor. Peste câteva decenii a avut loc joncțiunea: unindu-și forțele, povestitorii de *jōruri*, interpreții de *shamisen* și marionetiștii aveau să deschidă sălile de teatru, lansând un gen nou, *ningyō-jōruri*.

Totuși, acest gen de spectacol nu va atinge perfecțiunea decât mai târziu, în epoca Genroku (1688–1703), grație colaborării excepționale dintre un mare cântăreț, Takemoto Gidayū (1651–1714), și un dramaturg de geniu, Chikamatsu Monzaemon (1653–1724). Puțin mai târziu își va aduce contribuția un marionetist, Yoshida Bunzaburō (?–1760), revoluționând tehnicile acestei arte ancestrale prin hotărârea ca o păpușă să fie manevrată de trei persoane, ceea ce i-a conferit interpretării o suplețe și o complexitate fără rival. Cu tehnica lui rafinată, cu noile lui melodii și cu un repertoriu de înaltă ținută, *bunraku* și-a trăit epoca de aur, care a fost însă de scurtă durată. Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, sălile destinate acestei arte au început să întâmpine dificultăți și au ajuns să se închidă unele după altele, fiind învinse de un kabuki triumfător, cu atât mai mult cu cât vedetele genului din urmă îi reiau libretetele. Genul va supraviețui cu mare greutate, practic fără a mai crea (deși au existat ici-colo câteva încercări neconvingătoare după război), înainte să se transforme într-un superb obiect cultural.

Păpușile

Sunt marionete manipulate manual, având cam jumătate din dimensiunile unui om, manevrate de trei persoane: maestrul care suportă greutatea marionetei, controlându-i cu mâna stângă mișcările

capului, fizionomia (ochii, sprâncenele, buzele, uneori nasul sunt mobile), atunci când îi mișcă brațul drept cu mâna lui dreaptă. Primul asistent se ocupă de brațul stâng al păpușii, în timp ce al doilea are grijă de mișcările picioarelor sau de iluzia prezenței lor pentru figurile feminine, care nu au picioare. Numai personajele principale beneficiază de un asemenea rafinament, iar celelalte, cu chipuri încremenite, se mulțumesc cu un mecanism mai simplu, manevrat de o singură persoană. Manipulatorii sunt îmbrăcați în negru, au capul acoperit cu o cagulă, în vreme ce maeștrii apar adesea cu chipul neacoperit, mai ales în piesele „istorice”.

Scena

Spectatorul este separat de spațiul de joc printr-o balustradă lungă, joasă, după care urmează încă una la aproximativ 90 de centimetri de sol, în spatele căreia lucrează manipulatorii, căreia nu li se vede decât bustul. Recitatorul (*tayû*, maestru în *gidayû-bushi*, stilul narativ creat de Takemoto Gidayû) se instalează pe un fel de estradă joasă, pe pupitrul din fața lui stă libretul, iar cântărețul/ cântăreții la *shamisen* stau în stânga. Textul depinde în întregime de interpretarea lui *tayû*, care asigură recitativul propriu-zis, dar și toate dialogurile (*serifu*), adaptându-și vocea, intonațiile, fizionomia la tipul personajului. Naratorul e intens implicat și, de-a lungul spectacolului lui i se alătură mai mulți maeștri. Manipulatorii nu intervin decât prin mișcările pe care le transmit păpușilor; nu sunt doar fără glas, ci și impasibili (când au chipul descoperit), de orice patimi ar fi măcinate personajele.

Repertoriul

Cele două categorii principale pe care le vom regăsi în kabuki intervin între piesele „istorice” (*jidai-mono*) și „dramele burgheze” (*sewa-mono*), scrise de Chikamatsu special pentru marionete. Marii autori sunt puțini, iar linia de forță a repertoriului îi aparține lui Chikamatsu Monzaemon, apoi succesorilor lui imediați, Takeda Izumo (1691–1756), Namiki Sôsuke (1695–1751), încheindu-se practic cu opera lui Chikamatsu Hanji (1725–1783), ultimul autor notabil care a scris special pentru *bunraku*.

TEATRUL KABUKI

Repere istorice

Deși tradiția susține că s-a născut din spectacolele pe care le-a susținut la Kyoto în anul 1603 o dansatoare, O. Kumi, împreună cu trupa ei itinerantă, prima formă de kabuki, departe de a se ivi din neant, s-a conturat în mare parte din dansuri și melodii deja foarte cunoscute, în care s-au intercalat scheciuri comice sau licențioase. Folosindu-și farmecul, O. Kumi se travestește în bărbat, alegând din chiriașii care stau în pesiune într-o casă de ceai, evocă fantoma unui războinic vestit, mort într-o încăierare, se expune în veșmintele cele mai exotice, cu pantaloni bufanți sau cu o cruce pe piept. Nu este,

așadar, o întâmplare că denumirea noului divertisment provine dintr-un verb care desemnează exact comportamentele extravagante ale tinerilor în pas cu moda. Grafia actuală, cu caracterele ei chinezești atât de pertinente (cânt-dans-tehnică) nu va impune decât târziu o etimologie nobilă, edificată *a posteriori*.

Spectacolele lui O. Kumi și ale emulilor ei se bucură de mare succes și în rândul oamenilor simpli, și în clasele aflate la putere, iar O. Kumi este invitată chiar de șogun să-și dezvăluie arta în castelul lui de la Edo. În prima fază a existenței sale kabuki este, înainte de toate, un divertisment scenic propus de curtezane, un fel de revistă cu muzică, dans și scheciuri care le dau actrițelor ocazia să-și etaleze farmecele și să asigure clientela de după spectacol.

În cele din urmă, șogunul interzice în anul 1629 participarea femeilor la astfel de divertismente, locul lor fiind luat de tineri efebi care oferă același gen de servicii. Peste vreo douăzeci de ani, în 1653, și lor li se interzice accesul la scenă, iar kabuki, care va fi jucat numai de adulți de sex masculin, trebuie să renunțe la parada curtezanelor și a travestiților care i-au adus succesul și încetul cu încetul se metamorfozează într-o adevărată artă dramatică, însă fără a-și pierde dimensiunea coregrafică și muzicală. Răspunzând la cererea autorităților de a prezenta „piese de imitație“, kabuki își va constitui curând un repertoriu și va împrumuta deliberat elemente de nō și kyōgen.

Începând cu anul 1664 își fac apariția piese adevărate în mai multe acte, această structură dramatică fiind favorizată de o inovație scenică de importanță capitală: cortina! Genul se va afirma astfel pe toate planurile. Sălile se dezvoltă și-și perfecționează instalațiile tehnice. Piesele, inițial mai mult sau mai puțin improvizate pornind de la structurile pregătite de actorul-vedetă, sunt încredințate unor

specialiști și, spre sfârșitul epocii, Jōkyō (1684–1688) începe să se menționeze pe afiș numele libretistului (*kyōgen-tsukuri*). Și astfel ia ființă mai ales o adevărată artă a jocului, întemeiată pe măiestria tehnică, și nu doar pe farmecul tinereții: își face apariția actorul, în jurul căruia se va reorganiza arta kabuki.

Se conturează aproape simultan două stiluri: „stilul blând“ din Osaka (*wagoto*) și „stilul dur“ din Edo (*aragoto*). Două stiluri, dar și două superstaruri: Sakata Tōjūrō (1647–1709) și Ichikawa Danjūrō (1660–1704). Primul, stilul pentru care va lucra multă vreme Chikamatsu, afirmă jocul delicat, un pic efeminat, și impune rolul amantului melancolic, tânăr de familie bună, încălzit în ițele unei sumbre povești de moștenire sau de răz bunare, care-și găsește alinare în brațele unei curtezane ce seduce publicul din Kansai. Protagonistilor languroși publicul din Edo le preferă faptele strălucite ale lui Danjūrō, cu personajele lui mai presus de mărimea naturală, cu posturile lui grandilocvente. Acestei maniere îi datorăm cele mai spectaculoase aspecte din teatrul kabuki: *mie* – expresia încremenește în dimensiunile ei excesive; *roppō* – dans frenetic orientat, cum îi spune numele, în „șase direcții“; costumele flamboaiente; *kumadori* – machiajul facial subliniind trăsăturile cu roșu, albastru sau negru accentuat. Odată cu Yoshizawa Ayame (1673–1729) jocul actorului specializat în roluri de femeie lasă în urmă pentru totdeauna simplul travesti pentru a se înălța la arta *onnagatai*. Prezență esențială pe care modernizarea (jocul mixt este permis legal în 1890) nu va reuși să o înlăture, *onnagata* se va impune chiar în centrul esteticii kabuki.

Străduindu-se, totuși, să se impună în fața unui bunraku aflat la apogeu, superior din punct de vedere artistic atât pe plan muzical, cât și la nivel dramatic, kabuki reușește să rezolve problema adaptând

pentru jocul actorilor săi repertoriul pentru marionete și apoi integrând în propriile sale piese lecțiile acestei arte. De la sfârșitul secolului al XVIII-lea apar genuri noi odată cu melodramele fantastice ale lui Tsuruya Nanboku al IV-lea (1755–1829), autorul piesei *Yotsuya kaidan* (*Fantome la Yotsuya*), apoi cele mai realiste ale lui Kawatake Mokuami (1816–1893), „poetul hoților”, care poate surprinde pe viu moravurile oamenilor din orașul Edo, din cartierele lui sufocante, prin intermediul unei arte scenice și grație unei poezii care l-au transformat în cel mai mare dramaturg al veacului al XIX-lea.

În ciuda numeroaselor momente de cumpănă, mereu supus unor măsuri coercitive luate de autorități, kabuki a fost marele teatru pentru mase în epoca Tokugawa, mai ales în centrele urbane unde, ca și în cartierele rezervate de care a rămas legat, el le oferea negustorilor și meșteșugarilor unul dintre puținele spații de plăcere și libertate tolerate de regimul șogunal.

Sub domnia lui Meiji (1868–1912) kabuki a trebuit, desigur, să facă față presiunilor adeptilor modernizării, dar și-a consolidat poziția mulțumită unui public fidel, numeros și bine organizat, împreună cu marile lui vedete și cu cvasimonopolul lui asupra sălilor și meseriilor spectacolului.

Evoluția va fi destul de lentă, afectând în primul rând amenajarea sălilor și orarele din cauză că se instalează un sistem modern de iluminare și uneori din pricină că interpretarea tinde spre mai mult realism, făcând să decadă miraculosul și fantasticul.

Establishment-ul politic și academic insistă că genul trebuie să devină respectabil, îi impune să părăsească spațiile rău famate în care se dezvoltase, iar sălilor în urmă cu o jumătate de secol, să-și îndulcească și să-și șlefuiască producțiile, să se debaraseze de excesele histrionice,

de fantezia debordantă și de farmecele lui erotice. Teatrului kabuki i se cere să-i ofere clasei superioare un echivalent al Operei de la Paris, un loc de întâlnire monden, unde să nu-ți fie rușine să inviți demnitari din străinătate. Ideile reformei au un real succes și sălile noi – Shintomi-za (1878), Kabuki-za (1889), Meiji-za (1893) – și mai ales Teatrul Imperial (1911) se străduiesc din răzputeri, nu fără ca publicul de rând să nu opună o puternică rezistență, să excludă încetul cu încetul atmosfera zgomotoasă, festivă, obișnuită în sălile din Edo. Oameni de cultură și universitari se consacră acestei arte vulgare, se apropie de actori, de acești „sărmani de pe maluri”, atât de disprețuiți altădată: le dau sfaturi, le fac morală, le prezintă teorii occidentale și visează să construiască pe ruinele teatrului kabuki o mare formă națională, care ar putea să se instaleze în panteonul artelor, undeva între teatrul elisabetan și clasicismul francez.

Deși au existat câteva încercări, unele parțial reușite, obiectivul lor rămâne încă departe de a fi realizat când apar genuri rivale, venind din afara lumii închise a teatrului kabuki. A fost mai întâi *shinpa* (curent nou), care triumfă cu exaltarea șovină a victoriilor japoneze în China (1894), dar și cu drame de moravuri inspirate de scandalurile zilei sau adaptate din romane de succes. Gen tehnic bastard, în mod deliberat comercial, *shinpa* renunță imediat să întrupeze modernitatea și, spre anii '20, se refugiază în melodrama din epoca Meiji.

Apoi *shingeki* (teatrul nou) se naște după războiul ruso-japonez (1904–1905), cu ajutorul a două grupuri care se dedică idealului de a promova teatrul european: Bungei kyōkai (Asociația Artelor Literare) al lui Tsubo'uchi Shōyō (1859–1935), marele traducător al lui Shakespeare, și Jiyū Gekijō (Teatrul Liber), susținut de Osanai Kaoru (1881–1928), cu colaborarea unui tânăr actor kabuki, Ichikawa

Sadanji al II-lea (1880–1940). Într-un fel, apariția noilor genuri este benefică pentru kabuki deoarece, imperativele modernității fiind satisfăcute de ele, kabuki nu mai este nevoit să-și asume tot teatrul de unul singur. El știe de acum încolo că reprezintă doar o opțiune, dar și că, sinteză și dezvoltare a experimentelor seculare, el a atins un fel de echilibru formal care nu mai poate fi „reformat”, decât cu riscul de a se distruge. Încă dinainte de anii '20 se vorbea deja despre salvarea lui!

Ajuns atât de încet la statutul de mare formă clasică, kabuki a reușit, totuși, să regăsească în ultimii ani, împreună cu tinerele stăruri Tamasaburo, Ennosuke, Takao, o reală popularitate, nu datorată actualizării repertoriului, ci, dimpotrivă, reînnoindându-și tradiția Edo, reintegrând elemente spectaculare, acrobații, schimbări la vedere, fantasmagorii și excese, chiar până la kitsch, pe scurt, revendicându-și tot de ceea ce modernizarea a vrut să-i spolieze.

Dramaturgia și repertoriul

Pentru a-și asigura o producție periodică de librete, marile săli de kabuki din Edo au stabilit spre sfârșitul secolului al XVII-lea un sistem de *sakushabeya*, loji de scriitori unde, sub conducerea unui maestru (*tatesakusha*), ucenici și asistenți construiesc repertoriul. Luând în considerare diverși parametri (tradiția în funcție de anotimp, punctele forte ale actorilor-vedetă, gustul de moment al publicului etc.), responsabili trupei și cel din loja scriitorilor alegeau împreună subiectul sau mai degrabă „lumea” (*sekai*) piesei. Alegerea se face pornind de la un catalog ce dispune de o serie relativ stabilă de situații și personaje preluate din legende, din cronici istorice sau inspirate din fapte diverse celebre. Un

rezervor de teme care joacă un rol foarte asemănător cu cel pe care-l joacă mitologia greco-romană, istoria Imperiului Roman sau Vechiul și Noul Testament pentru artiștii din Occident. Prin urmare, valoarea piesei nu constă în originalitatea subiectului, ci în maniera în care autorul, punându-și la lucru inventivitatea (*shukō*), suscită o plăcere nouă produsă de un episod cunoscut de toată lumea. Nu doar monedă curentă, împrumuturi și *remake* sunt la ordinea zilei și la fiecare reluare, libretele sunt refăcute sistematic pentru a fi recroite pe măsura noii distribuții.

Tema odată stabilită, maestrul, care și-a rezervat scenele importante, distribuie colaboratorilor părțile secundare, în funcție de rangul fiecăruia. În această primă etapă maestrul exercită controlul asupra textului, solicită acordul starurilor din trupă, după care îl reia spre a face revizuirile cerute.

Abia târziu, în primii ani din epoca Meiji, sistemul a început să se modifice și au apărut dramaturgi capabili să lucreze independent de trupe. Începând cu epoca Taishō (1912–1926), numeroși scriitori, romancieri și dramaturgi scriu pentru teatrul modern, de exemplu Tanizaki Jun'ichirō sau Mishima Yukio, autori cărora le place să scrie din când în când pentru kabuki, creând și această parte a repertoriului, căreia i se spune, cu un termen destul de vag, *shin-kabuki* (neokabuki).

Repertoriul tradițional se organizează în funcție de diverse criterii, de surse, de teme sau de genuri. Astfel, există libretele împrumutate din repertoriul pentru marionete (*gidayū kyōgen* sau *maruhon-mono*), ca majoritatea capodoperelor lui Chikamatsu sau celebrul *Chūshingura* (Comoara de slujitori credincioși), și *nōtori-mono* – cele preluate din *nō* sau *kyōgen*. Urmează apoi acea parte din repertoriu concepută special pentru kabuki, cu operele marilor dramaturgi din a doua parte

a epocii Edo, de la Nanboku la Mokuami. Apoi, începând cu epoca Meiji, se pot adăuga adaptări ale teatrului occidental, multe după Shakespeare sau după *Cidul*, transpus pentru samurail din Kamakura, creat la Kabuki-za în anul 1911.

Se poate recurge, ca pentru repertoriul bunraku, la deosebirea dintre *jidai-mono* (piesele „istorice”) și *sewa-mono* (dramele „domestice” sau „burgheze”), genuri cărora li se adaugă nenumărate *shosagoto*, piese scurte, jucate în pauză, în care predomină elementul coregrafic. În sensul strict al termenului, *jidai-mono* își țes intrigile pe fondul luptelor dintre clanurile de războinici de la sfârșitul secolului al XI-lea până la strălucirea din epoca Tokugawa, în zorii veacului al XVII-lea, când piesele se desfășoară la Curtea Imperială e epocilor Nara și Heian, numindu-se *ōchō-mono*. Un al treilea grup cuprinde, sub denumirea de *oiē-mono*, piese construite în jurul conflictelor care sfâșie marile familii, povești despre moștenire și răzbunare. Iată o ocazie de a aminti că, deoarece sub dinastia Tokugawa era interzisă prezentarea pe scenă a personajelor inspirate din clasa conducătoare, majoritatea acestor piese sunt, de fapt, transpuneri, de altfel perfect transparente, de evenimente contemporane într-un trecut îndepărtat.

În cadrul general al *sewa-mono* se pot observa câteva subgenuri: piesele se desfășoară în cartierul plăcerilor (*keisei kyōgen*), cele jucate în prima parte a istoriei teatrului kabuki și care, între timp fiind interzise, au fost apoi integrate abil în marile drame „istorice”; piesele dublei sinucideri din dragoste (*shinjū-mono*), ilustrate de Chikamatsu; *kizewa-mono*, aceste istorii, adesea de un realism brutal, cu stafii și răufăcători, texte care i-au adus gloria lui Nanboku, precum și „piesele cu hoți” ale lui Mokuami, *shiranami-mono*.

În epoca Meiji au apărut pentru scurtă vreme două genuri „reformate”: *katsureki-geki*, care dorea să curețe drama istorică de fanteziile ei, vrând să fie o reconstituire fidelă a trecutului și acordând o atenție deosebită autenticității costumelor, armelor, limbii și etichetei. Preconizat de oameni de litere reformatori, genul a fost vehement apărut de actorul-vedetă Ichikawa Danjūrō al IX-lea (1839-1903), al cărui talent reușea uneori să camufleze sărăcia teatrală a acestei inițiative. În ce privește *sewa-mono*, modernizarea ia un aspect mai plăcut cu *zangiri-mono* (piesele cu păr scurt), melodrame despre viața de zi cu zi din epoca Meiji, inserând în dramaturgia tradițională toată gama de noutăți din epocă, de la noile tunsori, de la care și-a luat numele, la ceasurile de buzunar. Scrise pentru celălalt mare star al vremii, Onoe Kikugorō al V-lea (1844-1903), aproape toate aceste piese sunt semnate de Mokuami, care participase, deși împotriva propriei voine, și la drama istorică reformată de Danjūrō.

Sălile

Primele „săli” pentru kabuki n-au făcut decât să reia dispozitivul folosit pentru nō, zise „subscripție” (*kanjin-nō*) pentru strângerea de fonduri pentru operele religioase, cu o scenă nō flancată de două tribune provizorii. Pentru ca rețetele să fie percepute cât mai bine, zona este înconjurată de o palisadă care, odată cu trecerea anilor, se transformă într-un spațiu închis permanent. În prima jumătate a secolului al XVII-lea apar din ce în ce mai multe teatre, dar nu trece mult și intervin autoritățile: în anul 1653 numai patru (iar mai târziu trei) săli sunt autorizate în orașul Edo, cele din centrul orașului

Kansai având parte de același tratament. Obținând concesiile din partea regimului, jonglând cu interdicțiile, sălile recunoscute oficial se măresc, își construiesc galerii noi, iar în 1724 obțin dreptul la un acoperiș fix, devenind structuri impozante, care pot adăposti un număr mare de spectatori (se estimează că în prima parte a secolului al XIX-lea în sălile din Edo, înghesuindu-i bine, încăpeau în jur de o mie cinci sute de persoane).

Spațiul de joc se eliberează de cel pentru nō: scena se mărește, dispune din ce în ce mai multe structuri prin care actorii pătrund printre spectatori, pe *tsukebutai* (avanscena), apoi pe *hanamichi* (podul de flori), care dispune de o funcție diferită de aceea pe care a avut-o predecesorul lui, *hashigakari* din nō. Această cale regală are punctul ei privilegiat, *shichi-san* (7/3), la cam două treimi din parcurs, când personajele principale, apărând uneori dintr-o trapă (*suppon*), își etalează calitățile atunci când intră și când ies din scenă – cu momente de dans sau pantomimă și monologuri –, savurând reacția publicului. Succesul acestei structuri implică, în funcție de nevoile piesei, construirea unui al doilea *hanamichi*, care, instalat simetric față de celălalt, le permite actorilor să circule pe deasupra zonei de parter. Dacă adăugăm folosirea în spatele sălii a unei pasarele de legătură între cele două *hanamichi*, ca balconul ridicat câteodată chiar pe scenă, în partea stângă a scenei (*rakan-dai*), în care se îndesau spectatorii săraci, ne putem imagina în ce măsură spectacolul kabuki din Edo se prelungea chiar în rândurile publicului.

Și mașinăria se dezvoltă considerabil, cu trapele, cu scripeții, cu turnantele ei, cu decorurile care se învârtesc, cu mecanismele ei pentru zbor. În cele din urmă, această dezvoltare tehnologică determină înălțarea acoperișului tipic scenei nō, înălțat pe patru stâlpi și păstrat

cu sfințenie până la momentul acela, dar care va dispărea imediat din scenă după inițiativa lui Miyako-za din 1796.

Inseparabilă de arta kabuki, intervenția muzicală este realizată de o „orchestră” instalată în spatele sălii, pe scenă, în dreapta scenei, într-o construcție (*geza*) disimulată de ochii spectatorilor prin sturzi de stuf. În afară de instrumente cu coarde (*shamisen* și *kakyū*), ansamblul este constituit dintr-o suită de flauturi, de toată gama de instrumente de percuție, precum și de diverse instrumente cu care se obțin sunetele și efectele sonore dorite. Pentru libreturile preluate sau inspirate din bunraku în partea stângă a scenei se instalează o estradă (*yuka*) rezervată recitatorului și cântăreților la *shamisen* care îl acompaniază.

Modernizarea din epoca Meiji afectează mai mult spațiul pentru public decât scena, deși separarea dintre spațiul de joc și spațiul spectatorilor, mai mică decât în Europa, era deja un element perimat. S-a restabilit astfel caracterul frontal al imensei scene cu cadru panoramic (27,6 m x 6,4 m, cu o adâncime de 20,6 m pentru Kabuki-za de acum), pe care după aceea numai principalul *hanamichi* îl va decupa, căci, în ciuda eficacității lui scenice, al doilea *hanamichi* nu este folosit decât în situații excepționale, administratorii teatrului nedorind să sacrifice câteva locuri.

Reprezentarea

În epoca Edo, programele depindeau de diferite sărbători, de anotimpuri, în funcție de care se reînnoiau: *kaomise* în luna a unsprezecea, când trupa prezenta actori recrutați pentru noua stagiune; *hatsuharu kyōgen*, pentru sărbătorile de Anul Nou; *satsuki kyōgen* în luna a cincea;

Bon kyōgen vara, deseori în același timp cu sărbătorile Tanabata și *aki kyōgen* la sărbătoarea crizantemelor, între luna a noua și luna a zecea.

Cuprinzând o piesă din fiecare gen, un *jidai-mono* urmat de un *sewa-mono*, între care se operau pauze și numere de dans, reprezentația se derula, cu tot cu pauzele ei lungi, pe o zi întreagă.

Normal, spectatorii nu rămâneau lipiți la locurile lor, cum va sfârși prin a le impune mai târziu modernitatea, ci erau liberi să circule, să meargă la ceainării și să mănânce în spațiile colective unde se aflau majoritatea dintre ei, dispuși în loje de patru sau șase persoane.

Viața modernă a ținut cont de toate acestea, iar acum reprezentațiile sunt mult mai scurte și oferă fie versiunea integrală a unei mari piese, fie un număr de fragmente alese și, încă din epoca Meiji, repertoriul se schimba în fiecare lună.

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

Bibliografie sumară

Prezentare generală

- R. Sieffert și M. Wasserman, *Arts du Japon: théâtre classique*, POF, 1983
Y. Inoura și T. Kawatake, *The Traditional Theater of Japan*, Tokyo-New York, Weatherhill, 1981

NŌ și KYŌGEN

A. Studii

- J. Brandon, W. Malm, D. Shively, *Studies in Kabuki: Its Acting, Music and Historical Context*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1978
E. Ernst, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1974 (ed. rev.)
P. Faure, *Le kabuki et ses écrivains* (cu o trad. a piesei *Izayoi* și *Seishin* de Kawatake Mokuami), L'Asiathèque, 1977

D. Keene, *Bunraku: The Puppet Theatre of Japan*, Tokyo, Kōdansha, 1965

W Malm, *Nagauta: The heart of Kabuki Music*, Tokyo, Tuttle, 1964

B. Traduceri

Chikamatsu: les tragédies bourgeoises (trad. R. Sieffert), POF, 4 vol., 1991-1993.

Kabuki: Five Classic Plays (trad. J. Brandon), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975

Le mythe des 47 rōnin (prezentare și trad R. Sieffert și M. Wasserman), POF, 1981

Major Plays of Chikamatsu (trad. D. Keene), New York, Columbia University Press, 1961

Cuprins

<i>Cuvânt înainte</i>	7
Secvențe ale excesului	9
Actorul care nu se întoarce	13
Tamasaburo, actorul perfect	18
Manierismul lui Tamasaburo	21
Grădinile uscate și „teatrul de cameră”	26
Hainele largi	28
Ziua de teatru	30
Spațiul lustruit și nou	31
Piața și drumul	34
Orizontala și verticala	36
Praguri și culise	38
Cortine	42
Paginile chipului	46
Geologia costumului	48
Peruci ludice	51
Plăcerea naivă	53
<i>Catch</i> și kabuki	54
Expresivitatea spatelui	56

Experiența concretului	57
Extrema de sus a corporalului	60
Actorul descarnat	62
O <i>Livadă de vișini</i> metonimică	65
Greutatea lucrurilor	66
Kitsch-ul sau încercarea asimilării	70
O viață de om	72
Privirea fixă	75
Masca vede	76
Rolul secundar	78
Micul libret	79
Fiul indispensabil	80
<i>Gidayu</i> sau absolutul povestitorului	82
Sudoarea actorului	85
Economie și risipă	88
A vedea	90
Ignoranța benefică	93
Brecht și Japonia	95
Mesajul lui Eisenstein	97
Întâlnirea cu Shakespeare	99
Kabuki la Théâtre du Soleil	102
Viziunea lui Genet	104
Goethe și Mizaguchi	109
Iubirile lui <i>onnagata</i>	111
Brook, Vitez și „păsările” din Japonia	113
Yoshi și Toshi	114
Falsurile și <i>Madame de Sade</i>	115
Un „barbar” în teatrul nō	117
Țipete și aplauze în imperiul numelui	119
De la dar la flori	128
În aer liber, la prima vedere	134
O treabă de femei	137

Teatrul ca turism	141
Teatrul nō și cadrele	143
Fotoliul sau lupta cu străinul	145
Orologii și obiceiuri vechi	148
Neatenția selectivă	150
Zeul cu mască	153
<i>Buyō</i> și <i>omoé</i>	155
<i>Jiuta-mai</i> , ca privirea lui Liubov	157
Karaoke și confesiunile disimulate	159
Copilul stăpânit de artă	160
Dincolo de memorie: efemerul	163
Butō sau subversiunea	167
Trecuturile lui Kazuo Ohno	171
Conservarea și pierderea	174
Umbra gloriei	177
Masca rănită	178
Expresii-în-dar	179
Dedicația	181

Postfață de Jean-Jacques Tschudin

Teatrul tradițional japonez	183
Teatrul Nō	187
Teatrul Kyōgen	196
Teatrul Bunraku	198
Teatrul Kabuki	201

<i>Bibliografie sumară</i>	213
--------------------------------------	-----