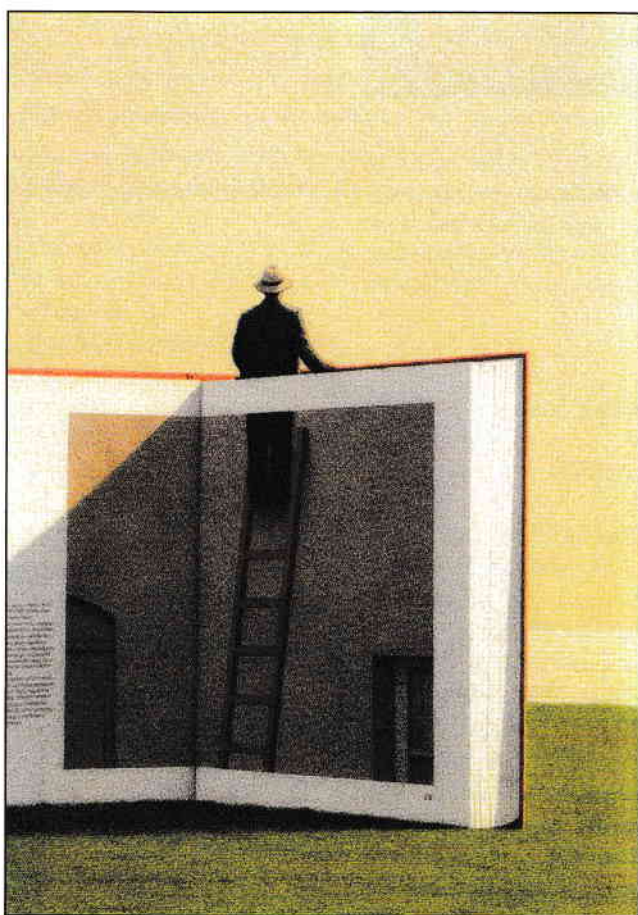


CELE CINCI CONTINENTE ALE TEATRULUI

Fapte și legende din cultura materială a actorului

Traducere din limba italiană
VLAD RUSSO



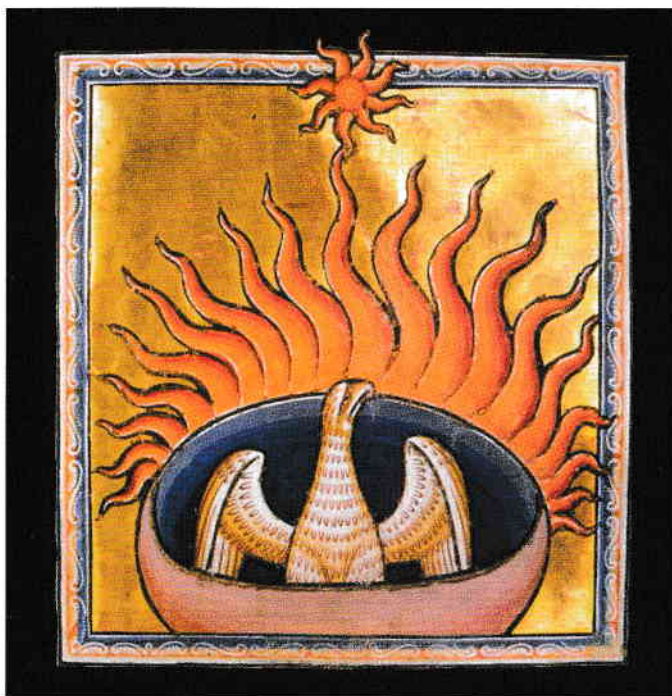
Această carte este un copac rășărit din morminte și din internet

Preambul

1. *N. Savarese*, Către cititor, 6 – La treabă, 6 – Tehnici corporal-mentale și tehnici auxiliare, 7
2. Cei doi prieteni, Bouvard și Pécuchet, discută despre istoria teatrului și despre autori, 10

Capitolul unu ■ CÂND

1. Bouvard și Pécuchet discută despre sărbători și despre dansatoarele din temple, 12
2. Reflecție asupra timpului, 15
3. *N. Savarese*, Timpul sărbătorii, 16 – *F. Cruciani*, Timpul organizat, 18
4. *N. Savarese*, Când oamenii peșterilor dansau, 24
5. Ființele umane dansează cu animalele și zeii, 26 – *W. Doniger*, La granițele omenescului, 27
6. Animale pe scenă, 28
7. Asiria: *Epopoea lui Ghilgames*, 30
8. Micene și Cnossos, 31 – *K. Kerényi*, Toreadorii de la Micene, 31
9. *N. Savarese*, Miturile și dansul în Egiptul faraonic, 32
10. *N. Savarese*, Cântul țapului și cântul din piață. Nașterea teatrului în Grecia, 34 – Dionysos și Bacchus, 34
11. Mitul nașterii teatrului în India, 36 – *Bharata Muni*, Teatrul mângâierea vieții, 37 – *Jayadeva*, Dezlănțuitul Krishna, 37
12. Mitul nașterii teatrului în Japonia, 38
13. China: Xuanzong și Livada de Peri, 39
14. Lupta dintre bine și rău în Bali, 40
15. Mecenati și comanditari, 42
16. Mică antologie despre cenzură, 44 – Controale și interdicții, 44 – *N. Savarese*, Ingeniozitatea actorilor dell'arte, 44 – *F. Tavianini*, Actori ambulanți într-un hambar, 44 – *U.I. Silva*, Cenzura în Franța, de la Revoluție la Napoleon, 45 – *E. Barba*, Cenzura religioasă în America Latină, 46 – *M.L. Obregon*, Strategiile obstrucționismului religios în America Latină, 46 – *N. Savarese*, Teatrul kabuki trece prin cenzura militară, 46 – Cenzura teatrului în India, 47
17. *E. Barba*, De ce investeau împărații, principii, sultanii, papii și oamenii politici atâția bani în spectacole?, 48
18. *F. Tavianini*, De la economia de sărbătoare la economia de piață, 49
19. Actorii iau bani de pretutindeni, și de la spectatori, și de la mecena, 50
20. Europa: din piațe în barăci, 52
21. Din piațe în curți interioare, 54
22. Japonia: din aer liber în barăci, 56
23. De la teatrul jucat în aer liber la cel jucat în spații închise, 58 – *P. Claudel*, Paul Claudel vede teatru nă la Tokyo, 59 – *T. Coryat*, Un englez vede *la commedia* în Italia, 59
24. *N. Savarese*, Tablile și bilete: încasarea banilor și repartizarea locurilor, 60
25. Teatrele deschid case de bilete, 63
26. Spectatorii se încaieră pentru un loc gratuit, 64
27. Dacă vrei spectatori la teatru, fă mai întâi o paradă afară, 66
28. *N. Savarese*, O paradă schimbă cursul istoriei, 67 – *A.M. Ripellino*, Parada finală, 68 – *R. Viviani*, Parada circului, 68



■ *Fenix*, miniatură din *Aberdeen Bestiary* (sec. XII, University of Aberdeen, Marea Britanie). Fenixul, pasăre mitică, sacră, asemănătoare cu o acvilă, murea în flăcări la fiecare cinci sute de ani, renăsând apoi din propria cenușă. Are corespondent în toate culturile mitice ale lumii. În Europa, teatrele reconstruite după un incendiu li se dădea numele de bun augur *Fenix*.

29. Parade statice, parade mobile, 69 – *I. Liubimov*, Parada copiilor, 69
30. Când actorii folosesc logouri și embleme ca să se înnobileze, 71
31. *N. Savarese*, Când actorii încap pe mâna unui impresar, 72 – *Domenico Barbaja*, print al impresarilor, 72 – *Mademoiselle Montansier*, 73 – *Lewis Morrison*, *Mefisto*, 74 – *Don Pedro* și *Teatrul Solís*, 75 – *M. Schino*, *Serghei Diaghilev*, impresariat și artă, 76 – *P. Savarese Pompa*, *Mei Lanfang* și *Qi Rushan*, 77 – *Morita Kanya* reformează teatrul kabuki, 78 – *N. Savarese*, *Loie Fuller*, dansatoare și impresară, 79 – *F.R. Rietti*, *Cartel des Quatre de la Paris*, 80 – *E. Barba*, *Cafea* și teatru la *Manizales*, 81 – *C. Falletti*, *Max Reinhardt*, regizor și impresar, 82
32. *F. Ruffini*, Când actorii visează să trăiască din subvenții, 84 – Reflecția asupra teatrului azi, 84 – *Piața*, 84 – *Linia subvențiilor*, 84 – *Amplificarea pieței*, 85 – *Spectatorii din afara pieței*, 85 – *Operă/grup*, 86 – *Mesteșug/artă*, 86 – *Convenție/tradiție*, 86 – *Valoarea*, 87

Capitolul doi ■ UNDE

1. Bouvard și Pécuchet fantazează despre refugiile actorilor, 88
2. *E. Barba*, Cele trei spații ale actorilor, 90
3. La început a fost cercul, 92 – În amplu cerc, 92
4. Actorul în centru, 95 – *R. Alameddine*, *Rapsodul*, 95
5. Imperfecțiunea cercului, 96
6. Cercuri africane, 97
7. În aer liber: actori, saltimbanci și șarlatani urcați pe bănci și pe capre, 98
8. Din aer liber în spațiul închis, de la vânzarea de mărfuri la cea de spectacole, 100
9. Baraca saltimbancilor, 102

10. Scena goală, 104 – *M. de Cervantes*, Reprezentarea universului, 105 – *J. Copeau*, Renunțarea la scenografie, 105
11. Metafore și invenții, 106
12. *N. Savarese*, Mistere și căsuțe, 108
13. *N. Savarese*, Teatrele originare ale actorilor, 110 – Tăcerea Atenei, 110
14. Primele teatre ale actorilor în Anglia, 111
15. Teatrul lui Shakespeare, 112 – *G. Tomasi di Lampedusa*, Publicul teatrelor din Londra, 113
16. Primele teatre din Franța, 114
17. Primele teatre din Spania, 116
18. Primele teatre din India, 118
19. Primele teatre din Japonia, 120
20. Primele teatre din China, 122 – *A.C. Scott*, Proverbiala austeritate a spațiului, 123
21. Primele teatre din Statele Unite, 124
22. Primele teatre din America Latină, 125
23. De la barăci la edificii reprezentative: de ce sfârșeau mereu teatrele prin a deveni de tip italian, 126
24. *N. Savarese*, Excepția: inventarea teatrului de tip italian sau teatrul spectatorilor, 128 – Teatrele actorilor și teatrele spectatorilor, 128
25. *N. Savarese*, Primele teatre din Italia, 130
26. *M. Schino*, Teatrul de tip italian, 132
27. Culmea teatrului de tip italian. Scala din Milano, 133
28. Componentele caracteristice ale teatrului de tip italian, 134
29. Parterul și lojile, 136 – *G. Banu*, Gloria teatrului de tip italian, 136 – *E. Povoledo*, Răspândirea teatrului de tip italian, 137
30. Loji regale și loji normale, 139
31. Paradisul, 140 – *C. Baudelaire*, Actorul principal, 141
32. Cortina, 142 – *W. Szyborska*, Sublimă e lăsarea cortinei, 143
33. Casa actorului și casa spectatorului: cabinele și foaietul, 145
34. Aplauze, flori și fluierături, 147
35. *F. Cruciani*, Pădurea de piatră. Teatre și spectacole extravagante, 148 – Panorame, minunății nemaivăzute, 148 – O arhitectură pentru spectatori, 150 – Experiența posibilului, 152
36. *E. Barba*, Acel teatru nefăcut din pietre și cărămizi, 156

Capitolul trei ■ CUM

1. Bouvard și Pécuchet poartă un dialog despre rețete și plăcere, 158 – *W. Wisatsana*, Prima lecție a unui actor, 159 – *J.-J. Rousseau*, Talentul, 159
2. *E. Barba*, Cum devii actor, 160 – Aculturație și inculturație, 160 – Aculturația ca punct de plecare, 160 – Inculturația ca punct de plecare, 160 – Tradiția asiatică a bătrânului maestru știutor: *guru, sensei, ta shi*, 161 – Tradiția europeană: un *guru* colectiv, 162 – Primele școli de teatru, 162 – Școlile de teatru azi, 163 – Teatrul-școală: studiouri, ateliere, laboratoare, 164 – Paradoxul exercițiilor, 164 – Ucenicia într-o atmosferă organică, 165 – Tehnici ale personalității și principii obiective, 166 – Antropologia teatrală, 167
3. *E. Barba*, Cum se transformă tehnica actorilor: Marea Reformă, 168
4. *N. Savarese*, Cum au schimbat factorii materiali teatrul, 170 – Un teatru croit pe măsură, 170
5. Geografia Marii Reforme (1876-1939), 171
6. Marea Reformă. Faza întâi: 1876-1939. Cum se schimbă felul de a gândi și a face teatru, 172 – Trupa Copeau la țară, 177

7. Marea Reformă. Faza a doua (1945-1975), 182
8. Marea Reformă: geografia celei de-a doua faze (1945-1975), 183
9. *E. Barba*, Întrebarea lui Freud, 184 – Revoluția lui Grotowski și Gurawski la Teatr 13 Rzędów din Opole (1959-1964), 193 – Spațiul-fluviu de la Odin Teatret, 197
10. Ultimele refugii croite încă pe măsură, 204 – *N. Rivera*, Teamă pentru propria viață, 206
11. Iluminatul, 208
12. Teatru la lumina soarelui, 208
13. Teatru la lumina focului, 208
14. Foc și flăcări, 210
15. Lumânări și felinare, 210
16. *N. Savarese*, Luminile rampei, 213 – *F. Marotti*, Lumina și mișcarea, 214 – *G. Craig*, Actor, lumină, scenă, 214 – *A. Appia*, Lumina importantă e cea care aruncă umbre, 214
17. *E. Barba*, Prezența atotstăpânitoare a obiectelor, 216 – *L. Rasi*, Dama cu camelii citește o scrisoare, 218
18. Mesagerul, 219
19. Batista, 221 – *W. Shakespeare*, Zălog de iubire, 221
20. Scaunul ca partener, 222
21. Exagerări, 224
22. *M. Beré*, Excesele inadecvate ale clovnilor, 226
23. *F. Marotti*, Mișcarea e totul, începutul și sfârșitul, 227 – Actorul ideal, 227 – *H. von Kleist*, Linia dreaptă devine curbă, 228 – *V. Meyerhold*, A plânge fără lacrimi, a ucide fără a lovi, 228
24. *F. Ruffini* și *N. Savarese*, Economia și diviziunea muncii: tipuri, roluri și personaje, 230

Capitolul patru ■ PENTRU CINE

1. Bouvard și Pécuchet au dispute aprinse despre actori și spectatori, 234
2. *E. Barba*, Spectatorul din trecut, 238
3. Spectatorul în centru, 242 – *E. Barba*, Comportamentul spectatorului, 242 – Un teatru de păpuși sicilian în America, 243
4. Așteptările spectatorului, 244
5. Spectatori în afara teatrului, 245
6. Spectatori nobili și din popor, 247
7. Spectatori burghezi și donjuani, 248
8. *N. Savarese*, Spectatorul ocupă locul ce i se cuvine, 250
9. La ce se uită spectatorul, 252 – *L. Tolstoi*, Privirea contelui Vronski, 252
10. Atena: când spectatorii erau plătiți, 255
11. Influența *Sakuntalei*, 256 – *E.P. Horowitz*, Reprezentații de Curte, 256 – *B. Sircar*, Teatrul urban și teatrul rural, 257
12. *N. Savarese*, Spectatori din Roma antică, 258 – *Luciano din Samosata*, Spectatorii din Antiohia, 258
13. Spectatorii de la teatru la circ, 260
14. Tribunele puterii, 262 – *Pliniu cel Bătrân*, Elefanții lui Pompei, 263
15. Spectatorul suprem, 264 – *Theatrum Mundi*, 264
16. *N. Savarese*, La teatru într-o ceainărie din Beijing, 266
17. Spectatori la teatru nă și la teatrul kabuki, 268 – *S. Eisenstein*, Neprevăzutul, 268
18. Spectatori participanți, 270 – *V. de Moraes*, Fericire, 270 – *J.W. Goethe*, Carnavalul din Roma (1788), 271 – *J.R. Creecy*, Mardi Gras la New Orleans, 271
19. Spectatori pelerini, 273
20. Spectatori de profesie, 274
21. Spectatori atenți și spectatori plictisiți, 274

22. Spectatori turbulenți, 276
23. Spectatori asasiini, 278
24. Spectatori pe front, 280
25. În lagărele de prizonieri, 283
26. *V. Minoia*, Spectatori în penitenciare, 284
27. Teatrul în lagărele naziste, 285
28. Spectatori bătrâni și copii, 286 – *T. Culukidze*, Marionete în gulag, 287
29. *P. Salatino*, Spect-actorii, 288 – *J. Grotowski*, Spectator/actor, 289
30. *E. Barba*, Spectatorul involuntar, 290 – De ce ne aflăm aici?, 290 – Ce înseamnă teatrul gratuit?, 290 – Prezența actorului, 291
31. *E. Barba*, Spectatori invizibili, 292 – *G. Orwell*, Spectacolul durează toată noaptea, 293
32. *E. Barba*, Spectatorul este întotdeauna plural, 294

Capitolul cinci ■ DE CE

1. Bouvard și Pécuchet se întreabă de ce, 296
2. *E. Barba*, Cugetări în jurul întrebării *De ce se face teatru?*, 298 – Economia, 298 – Mici tradiții nomade, 298 – Mutația antropologică, 299
3. Mică enciclopedie privind onoarea actorului, 300 – *E. Barba*, Onoarea – *F. Tavian*, Molière, 300 – *D. Legge*, Ira Aldridge, 302 – *J. Varley*, Patricia Ariza, 302 – *N. Savarese*, Josephine Baker, 303 – Norodom Buppha Devi, 303 – Curtezane indiene: *devadasi*, 304 – Curtezane coreene: *kisaeng*, 304 – Curtezane japoneze: *gheise*, 304 – *F. Tavian*, Curtezanele oneste, 304 – Dama cu camelii, 304 – *B. Seibel*, Hedy Crilla, 305 – Benjamin de Oliveira, 305 – *E. Barba*, Rukmini Devi, 305 – Frații Moustache, 306 – *J. Varley*, Jill Greenhalgh, 306 – Trinidad Ladrón de Guevara, 307 – *N. Savarese*, Safdar Hashmi, 307 – Johanne Luise Heiberg, 308 – Kumeachi Ichikawa, 308 – Sissieretta Jones, 309 – *J. Varley*, Flora Lauten și Raquel Carrió, 309 – Adrienne Lecouvreur, 309 – *J. Varley*, Ingemar Lindh, 310 – *Macbeth* voodoo, 311 – *N. Savarese*, Mustăcioara lui Mei Lanfang, 311 – Scrisoarea din închisoare a lui Meyerhold, 312 – *N. Savarese*, Julian Mer-Khamis, 312 – Abdias Nascimento, 313 – Roberto Parada, 313 – Choi Seung-hee, 313 – Sarah Siddons, 314 – Visul din pavilionul roșu, 314 – *A. Martin-Fugier*, Uciderea visului, 314 – Ellen Stewart, 315 – *M.B. Gale*, Sufrajetele actrițe, 315 – *N. Savarese*, Teatru în infern: gulagul sovietic, 316 – Teatru în infern: lagărele naziste, 317 – *D. Legge*, Teatru gay, 318 – *H. Czertock*, Teatrul Nucleo, 319 – Tukaq Teatret, 320 – Mark Weil, 320 – *E. Barba*, Margarita Xirgu, 320 – *D. Legge*, Responsabilitatea teatrului, 321
4. Florilegiu privitor la valoarea teatrului, 324 – *F. Ruffini*, Infernul, 324 – *A. Appia*, Opera de artă vie, 325 – *A. Artaud*, Teatrul și ciuma, 325 – *J. Beck*, Teatrul schimbărilor, 325 – *W. Benjamin*, Program pentru un teatru proletar pentru copii, 325 – *A. Boal*, Teatrul oprimaților, 326 – *B. Brecht*, Discurs despre arta de a observa către actorii-muncitori danezi, 326 – *P. Brook*, Teatrul sacru, 327 – *E. Buenaventura*, Creația colectivă, 327 – *H. Clurman*, Anii efervescenți, 327 – *J. Copeau*, Spiritul teatrelor mici, 328 – *G. Craig*, Artiștii teatrului viitorului, 328 – *E. Decroux*, Manifestul doctrinar, 328 – *A. Del Cioppo*, A visa în fața vieții, 328 – *I. Duncan*, Dansul viitorului, 329 – *L. Ferrigno*, Manifestul Teatrului-Școală Fray Mocho, 329 – *A. Filho*, Te interesează ceilalți?, 329 – *G. Fuchs*, Scena viitorului, 329 – *S. Garcia*, Ce altceva ar putea fi un artist, 330 – *J. Grotowski*, Spre un teatru sărac, 330 – *F. Tavian*,

- Teatrul necesar al lui Sarah Kane, 330 – *H. Kanze*, Nô: business și artă, 331 – *V. Meyerhold*, Teatrul de bălci, 331 – *V. Revuelta*, Preponderent etic, 331 – *P. Schumann*, A dansa în cârje, 332 – *B. Sircar*, Al Treilea Teatru, 332 – *C. Somigliana*, De ce Teatro Abierto?, 332 – *K. Stanislavski*, Viața mea în artă, 332 – *T. Suzuki*, Energia animală, 333 – *E.B. Vahtangov*, Despărțirea de public, 333 – *A. Mnouchkine*, La Compagnie du Soleil, 334 – *E. Barba*, Scrisoare către actorul D., 335
5. *E. Barba*, Călătoriile actorilor, 336
6. *N. Savarese*, Drumul Mătăsi. Teatre și negoțuri, 338
7. Piața Meidan-e-Shah, 339
8. Măștile rătăcitoare, 341
9. Căruta cu paiate, 342
10. *M. Schino*, Coșuri, cufere și valize, 346
11. *E. Barba*, Cum călătoresc tehnicile, 348 – *Ch.-L.J. de Guignes*, Un francez la Beijing, 349 – Anii de exil ai lui Brecht, 349 – *P. Brook*, Africa mea, 350 – *L. Masgrau*, Odin Teatret și America Latină, 350 – *F. Ruffini*, Nomadismul de la Living Theatre, 350 – *H. Czertok*, Comuna Baires, 353 – *L. Duca*, Diaspora membrilor de la Comuna Baires, 353 – *H. Czertok*, Teatrul Nucleo, din Argentina în Italia, 353 – *F. Tavian*, Pantomima corporală a lui Étienne Decroux, 354 – Elevii lui Decroux, 354 – Bohémian, 355 – *C. Baudelaire*, Țigani pe drum, 355 – *Colette*, Hoinarii, 355 – Cum călătoresc tehnicile: cărți și reviste, 356 – Cum călătoresc tehnicile: filme, 357
12. Ultimul drum, 358
13. Morminte de actori, 360 – *B. Brecht*, Însmormântarea actorului, 360
14. Metamorfoze, 364
15. *N. Savarese*, Măștile morții, 365
16. Cele cinci continente văzute de chinezi, 368 – *E. Ionesco*, De ce facem teatru?, 368

Capitolul șase ■ TEATRU ȘI ISTORIE

Pagini rătăcite din carnetul lui Bouvard și Pécuchet

- Actori, 370 ■ Dramaturgi, 372 ■ Măști, 374 ■ Teatre, 376
- Holocaustul, 378 ■ *T. Borowski*, Dreptatea celor vii, 378
- Bomba atomică, 380 ■ *J. Bjørneboe*, Balada orașului Hiroshima, 381
- Butoh, dansul tenebrelor, 382
- Oare totul e într-adevăr spectacol?, 383
- Moarte, funeralii, parodie și veselie a celor vii, 384 ■ *J. Genet*, Tenebrele necesare, 384
- Fascinația suplicului, 385
- Stereotip sau arhetip?, 388
- *F. Tavian*, Pro memoria pentru actori și regizori, 389
- *N. Savarese*, Incendii, 390
- *W. Blake*, Trupul este partea sufletului percepută cu cele cinci simțuri, 394 – *K. Justesen*, Prânz pentru un peisaj, 394 – Avortul în Salvador, 394 – *N. Sneider*, Petia Pavlenski, 395 – *E. Barba*, Casa în flăcări, 395

Referințe și indici

- Abrevieri, 396
- Autorii textelor, 396
- Autorii ilustrațiilor, 396
- Mulțumiri, 397
- Opere citate, 397
- Indice analitic, 399

Reflecție asupra timpului / Timpul sărbătorii / Nostalgia miturilor / Când oamenii cavernelor dansau / Animale pe scenă / Mituri fondatoare: Asiria, Micene și Cnossos, Egipt, Grecia, India, China și Bali / Interdicție și cenzură / Mecenați și comanditari / Partea blestemată / De la economia de sărbătoare la economia de piață / Actorii iau bani de pretutindeni, de la spectatori și de la mecenați / Din piețe în barăci, din curți interioare în așezăminte / Curțile din Anglia, Spania și Germania / Japonia: din aer liber în barăci / De la teatrul jucat în aer liber la cel jucat în incintă / Tăblițe, permise, bilete / Teatrele deschid case de bilete / Spectatorii se încaieră pentru un loc gratuit / La vânțatoare de spectatori / Parade statice, parade mobile / Actorii folosesc logouri și simboluri ca să se înnobileze / Când actorii încap pe mâna unor impresari / Când actorii visează să trăiască din subvenții

1. Bouvard și Pécuchet discută despre sărbători și despre dansatoarele din temple

PÉCUCHET – Multă lume spune că teatrul își află originea în rit. Uite ce scrie Antoine de Saint-Exupéry în *Micul prinț*: „Ce este un ritual? Întrebă micul prinț. — Și asta e ceva de mult uitat, zise vulpea. E ceea ce face ca o zi să fie diferită de celelalte zile, o oră de celelalte ore. Există un ritual, de pildă, la vânătorii mei. Dansează joia cu fetele din sat. Atunci, joia e o zi minunată. Mă duc să mă plimb până la vie. Dacă vânătorii ar dansa în orice zi, zilele ar semăna între ele, iar eu n-aș mai avea vacanță.”

BOUVARD – Ei, dacă vânătorii ar dansa!... Eu nu pot să pricep cum reușeau locuitorii Atenei să meargă la teatru zece zile la rând, de dimineață până seara. Și asta în februarie, în plină iarnă, care în Grecia sigur nu e blândă. Se întâmpla pe vremea lui Socrate și a lui Platon.

PÉCUCHET – Erau siliți, dragul meu. Autoritățile cetății nu glumeau, îi pedepseau pe cei care lipseau. Toți trebuiau să asiste la spectacole: bărbații, femeile, sclavii și străinii aflați în trecere. Teatrul, așa cum îl cunoaștem astăzi, a fost inventat la Atena, o cetate cu o sută de mii de locuitori, care în secolul V înainte de Hristos nascocise o formă de guvernare ciudată, numită democrație. Anumiți oameni erau aleși de alți oameni din cetate pentru a o guverna vreme de un an. Asta în timp ce în restul lumii domneau șefi de trib, principii, împărați și șahi, a căror putere era ereditară și absolută.

BOUVARD – Să nu exagerăm, la Atena democrația era încă la început, cei care conduceau erau puțini. Și apoi, în Antichitate, și monarhii dădeau serbări și spectacole pentru poporul lor, cu prilejul victoriilor, căsătoriilor, vizitelor de stat și al sărbătorilor religioase.

PÉCUCHET – La Atena, teatrul era o celebrare în timpul serbărilor dionisiace: câteva zile de spectacole și pe urmă nimic tot restul anului. Închipuie-ți marile teatre de la Atena

și Epidaur, folosite timp de două sau trei săptămâni și în restul timpului goale, bune doar de impresionat călătorii și, câteodată, pentru a ține câte o adunare. Spectacolele de teatru voiau să demonstreze ce se întâmplă când nu e democrație. Ororile se petreceau mereu în alte cetăți, Argos, Teba, Corint. De-asta stăteau așezați cetățenii atenieni pe gradele de piatră, privind de dimineață până seara povești cu incesturi, cu neveste care-și ucideau soții, cu mame care-și gătuiau fiii și cu tați care-și jertfeau fiicele, fiindcă erau mulțumiți de superioritatea civilizației lor.

BOUVARD – Exact ca-n vremea lui Shakespeare, când spectatorii priveau spectacole toată ziua, chiar dacă ploua.

PÉCUCHET – Da, dar la Londra spectatorii trebuiau să plătească. La Atena spectatorii plăteau, dar statul îi despăgubea dându-le înapoi ziua de lucru pierdută. Un schimb de-a dreptul ciudat. Lucru unic în Antichitate.

BOUVARD – Nici în Roma antică, la Colosseum, oamenii nu plăteau ca să asiste la spectacole.

PÉCUCHET – Ai dreptate, și cetățenii Romei aveau parte de un chilipir: *panem et circenses*. Consulii sau imperatorii finanțau spectacole cu nemiluita, iar plebea stătea liniștită, fără gânduri de răzmeriță sau răzvrătire. La Roma, în anul 354, pe vremea lui Iulian Apostatul, calendarul prevedea 177 de zile de spectacole din 365. Toate gratuite.

BOUVARD – Deci jumătate din an nu se muncea! Minunate vremuri pentru spectatori, într-adevăr. Dar azi de ce plătim ca să vedem un spectacol?

PÉCUCHET – Până în 1500, în Europa, spectacolele erau gratuite. Episcopii organizau spectacole impunătoare în piețele din fața bisericilor, principii dădeau serbări în palatele lor, la care participau și orășenii. Saltimbanci și șarlatani dădeau reprezentații în sunetul muzicii, pe străzi și în piețe, atrăgeau trecătorii ca să le vândă elixirele, lecurile, parfumurile și talismanele lor. Spectatorii încep să plătească odată cu apariția teatrului profesionist. Primele

1-2. Credincioși din insula Bali așteptă să se roage la templu în satul Serangan în ultima zi a sărbătorii Galungan (foto G.P. Confessa). Galungan, cea mai importantă sărbătoare pentru balinezii hinduiști, durează zece zile la fiecare 210 zile, adică în fiecare an balinez. Pregătirile încep cu multe zile înainte. Galungan marchează timpul în care duhurile morților vizitează pământul și trebuie primiți cu rugăciuni, cu flori și cu fructe înainte să se întoarcă în cer. În timpul sărbătorii Galungan, se celebrează o ceremonie de alungare a demonilor, îndeplinită de Barong, ocrotitor divin, care apare sub înfățișarea unui animal mitic (fig. 2). În timp ce străbate satul, Barong e invitat să intre în case, unde locuitorii se roagă în timpul dansului său: vizita are scopul de a restaura echilibrul dintre bine și rău. După vizita lui Barong se oferă bani.

3. Printre cele mai vechi din lume, calendarul berberilor (populație din nordul Africii) e solar: nu e centrat pe evenimentele religioase, ci se bazează pe ritmul ciclurilor terestre și agricole. Prima zi a noului an este *Yennayer*, la noi 12 ianuarie, celebrat prin serbări în Algeria și Maroc, dar și în Franța, acolo unde trăiesc comunități berbere. *Yennayer* derivă poate din latinescul *Ianuarius* (ianuarie). Astăzi, această primă zi a anului se celebrează cu o farfurie de cuscus, în semn de bogăție și abundență. În Tunisia, diverse organizații încearcă să reinvie cultura berberă, iar cu prilejul *Yennayer* se organizează diferite evenimente în jurul vechilor tradiții. Mozaicurile romane din anticul oraș Thysdrus (azi El Jem, Tunisia) arată că prima zi a anului se sărbătorea și în vremea romanilor, iar aceste mozaicuri din Villa africană din secolul III d.Hr. reprezintă lunile și anotimpurile (Muzeul Arheologic al orașului). Doi bărbați se îmbrățișează, un obicei de Anul Nou, păstrat până în zilele noastre. În fundal, un personaj poartă un coș cu fructe și dulciuri de bun augur.

4. Pagina inițială a Calendarului lui Filocalus din 354 d.Hr. (mss. din Biblioteca Vaticană, Cod. Barb. Lat. 2154). Furius Dionysius Filocalus a fost autorul unui calendar în care apare pentru prima dată sărbătoarea Crăciunului. Documentul e important, căci enumeră zilele de sărbătoare de la Roma, ca și spectacolele publice legate de ele. Pentru locuitorii Romei, prezența la jocuri și la spectacole întărea sentimentul participării la comunitate. De aici importanța tot mai mare atribuită spectacolelor, așa cum apare din creșterea numărului de zile ce le sunt dedicate: în calendarul lui Filocalus sunt 177, jumătate din numărul zilelor anului. Jocurile-spectacol care se bucurau de mare participare erau *ludi circenses*, adică gladiatori și cursele de cai; mai frecvente erau însă *ludi scenici*, reprezentațiile teatrale, fiindcă erau mai puțin costisitoare.



trupe de actori profesioniști din Europa cer ca spectatorii să cumpere un bilet ca să asiste la spectacol.

BOUVARD – Vrei să spui că teatrul a luat naștere în Europa ca o întreprindere comercială? Că era doar o formă de distracție? Păi, teatrul nu e o expresie artistică?

PÉCUCHET – Vreme de secole, în Europa teatrul a fost o cireasă pe tortul sărbătorilor, în mâna poetilor, dramaturgilor, intelectualilor sau arhitecților, plătiți de principe sau de politicianul aflat la putere. Totul se desfășura în piață sau în palatele seniorilor, în haine de sărbătoare. Actorii erau diletanți și făceau spectacole numai o dată sau de două ori pe an. Sau mergeau dintr-un oraș în altul în căutare de angajament și răsplată. Apoi, în secolul XVI, s-a schimbat totul. Unii actori, poate mai buni decât alții, și-au luat soarta în propriile mâini și au descoperit că pot da spectacole cu plată în fiecare zi. Dacă spectatorii se buluceau mereu în piață și stăteau acolo nemișcați, în picioare, urmărind cu nesat distracția lor preferată, se putea face același lucru într-un local, într-un spațiu închis, dar cu încasări sigure.

BOUVARD – Și sărbătoarea nu mai avea niciun rol?

PÉCUCHET – Nu mai avea. Era de-ajuns ca actorii să nu facă spectacole în perioadele interzise de autorități și să-și supună textele cenzurii. Nu puteau juca în timpul posturilor, când le interzicea Biserica, sau în timpul epidemiilor de ciumă, când autoritățile închideau teatrele.

BOUVARD – Și cine-i plătea?

PÉCUCHET – Aici e cheia. Primind bani doar de la spectatori, nu mai dădeau spectacole în piețe sau pe stradă, fiindcă în locurile astea se adună doar măruntiș. Au căutat locuri îngrădite, așezăminte mari, închise, o baracă, și au pus un zdrahon la ușă, care să vegheze ca spectatorii să plătească.

BOUVARD – Și cine erau actorii ăștia geniali?

PÉCUCHET – Știm o mulțime, dar sunt cunoscuți în cea mai mare parte prin numele personajelor-tip pe care le interpretau: Arlecchino, Colombina, Pantalone.

BOUVARD – Păi, astea sunt măștile din Commedia dell'Arte!

PÉCUCHET – De fapt, e vorba de acei actori și de acele trupe care s-au răspândit în toată Europa, purtând cu ei pretutindeni noile tehnici personale, modalitatea de a produce rapid spectacole, de a le adapta publicului după împrejurări, de a amesteca poezia sublimă cu replicile vulgare și obscene. Și, nu în ultimul rând, felul lor de a trăi împreună, bărbați și femei, fără a-și face prea mult rău unii altora. Ba chiar iubindu-se și întemeind familii.

BOUVARD – Atunci nu erau italieni!

PÉCUCHET – Ba da, erau italieni, dar tocmai asta-i paradoxul: au devenit faimoși abia după ce au mers în străinătate, unde au avut istețimea să se amestece cu alții, să învețe de la alții și să-și facă discipoli. Molière, de pildă, a fost unul dintre ei.

BOUVARD – Molière, marele clasic francez? Îți bați joc de mine.

PÉCUCHET – Nu mi-aș permite una ca asta. Molière a fost elevul lui Scaramouche, alias Tiberio Fiorilli, mare actor comic care a plecat de la Napoli la Paris ca să facă avere.

Molière a învățat așa de bine lecția italienilor, că atunci când a trebuit să plece de la Paris, fiindcă dăduse faliment, scria pe programele de spectacol „Molière danseur“. Învățase să danseze și să mimeze ca italienii, care, neștiind franțuzește, erau siliți să înlocuiască cu gesturi mutismul lor forțat.

BOUVARD – Chiar și kabuki a început cu dansul. Actorii și actrițele din Japonia umblau și ei dintr-un loc într-altul. Când începea anotimpul cald, se instalau pe albia unui râu și dădeau spectacole. Erau numiți „cerșetorii de pe malul râului“. Într-o bună zi, la Kyoto, câteva dansatoare, sub conducerea frumoasei preotese Okuni, au început să execute dansuri aproape erotice. Au avut un asemenea succes, că din albia râului au trecut în barăci în care se putea bea ceai și se putea mânca orez din boluri. Nu se plătea bilet în adevăratul sens al cuvântului, dar clienții erau ju-puiți cum ai descoji o ceapă, foaie cu foaie. Trebuia să dai un bacșiș la intrarea celei care-ți scotea pantofii, altul, celei care-l conducea pe spectator la locul său, încă unul dacă comandai un bol de orez și, în sfârșit, un bacșiș celei care ți-l aducea. Sunt lucruri pe care le-am văzut cu ochii mei, nu pe care le-am citit.

PÉCUCHET – La televizor?

BOUVARD – În stampe, la cinematograf, în cărți. Nu se poate studia teatrul, artă vizuală prin excelență, fără a folosi imaginile ca document. Imaginile nu sunt complementare, ci protagoniste, ca în istoria artei. Din păcate nu toate culturile teatrale au fost darnice cu imaginile. Cultura greacă – cea care a inventat, totuși, teatrul, ba chiar și cuvântul „teatru“ – ne-a lăsat doar puține scene de teatru pictate pe vase, ceea ce ne obligă la un mare efort de imaginație. Nu avem descrieri ale spectacolelor, ale actorilor, ale spectatorilor, ale atmosferei. Lucru valabil și pentru teatrul roman: toți mergeau să vadă spectacole, dar de povestit nu povesteau. Doar o suită firavă de anecdote. Invers, în unele culturi, cum e cea japoneză, imaginile cu actori și cu teatre au fost fundamentale pentru cunoașterea lor. *Ukiyo-e*, stampele care zugrăveau „lumea schimbătoare“, traiul dulce din Tokyo, Osaka și Kyoto în secolele XVIII și XIX, aveau printre subiectele lor preferate actorii renumiți de kabuki și scenele-cheie din spectacole.

PÉCUCHET – Mi le amintesc bine. Se tipăreau așa de multe *ukiyo-e*, că ajunseseră să fie folosite pentru a înveli în hârtie ceștile de ceai expediate în Occident. Manet, Monet, Van Gogh și Rodin aveau colecții întregi.

BOUVARD – Și indienii și-au acoperit templele cu basorelieful și statui din piatră, fiecare conținând și o poziție de dans. Ai zice că sunt programe pentru nenumărații pelerini. Cum ar veni: aici se înalță rugăciuni, dar prin dansurile divinelor *devadasi*, prostituatele sacre.

PÉCUCHET – Kabuki dansează, Molière *danseur*, *devadasi* rotindu-se în temple! E prea mult!

BOUVARD – Atunci să începem cu începutul: când se făcea teatru? Și astăzi, când se face? ■

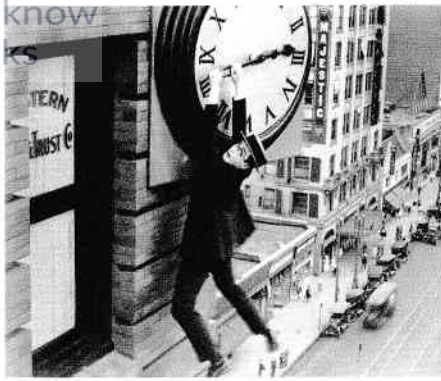
2. Reflecție asupra timpului

„Așadar, ce este timpul? Dacă nimeni nu încearcă să afle asta de la mine, știu; dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întreabă, nu știu.“ Asta spune Sfântul Augustin în *Confesiuni*, autobiografia sa scrisă în jurul anului 400 d.Hr. Aici apare pentru prima dată distincția dintre un timp exterior și unul interior, între o realitate obiectivă și una subiectivă. O mie cinci sute de ani mai târziu, filosoful francez Henri Bergson sintetizează distincția în formula: există un timp științific al duratei *cantitative* și un timp al conștiinței care e durată *calitativă*.

Această împărțire a timpului are o importanță fundamentală în arte și în teatru. La mijloc e o exigență tehnică: cum putem avea un impact asupra simțurilor, memoriei și inteligenței spectatorului și cum îl putem face să iasă din curgerea mecanică a timpului? Cum să manipulăm timpul prin intermediul cuvintelor, intonațiilor, ritmurilor, mișcărilor, imaginilor, asocierilor, alăturărilor, pentru a ajunge la conștiința spectatorilor? Pentru spectator, această încercare se traduce printr-o senzație pe care am încercat-o cu toții. Când un spectacol ne interesează și ne emoționează, nu ne dăm seama cum trece timpul; dar când ne uităm deseori la ceas, iar spectacolul ni se pare interminabil înseamnă pur și simplu că nu ne place. Dar timpul este și material, el poate salva (fig. 1), poate răstigni (fig. 2), se poate topi ca gheața la Polul Nord (fig. 3). În teatru, tehnica actorului este aceea care *suspendă* timpul, dându-i spectatorului o plăcere estetică sau o experiență lăuntrică.

Timpul și locul teatrului au coincis vreme de secole cu timpul și locul sărbătorii. În Atena clasică, reprezentațiile tragice și comice făceau parte din sărbătorile religioase ale Marilor Dionisii. La Roma, toate formele de spectacol, atât cele de teatru, cât și cele de circ, erau legate de sărbătorile religioase publice sau private. În toate culturile, în trecut, ca și în zilele noastre, sărbătoarea, fie ea eveniment religios, secular sau patriotic, înseamnă ruptură a timpului cotidian și prilej de ceremonii și divertismente teatrale.

Această dimensiune a spectacolului legată de zilele de sărbătoare se schimbă



1



2



3

în epoca modernă, când teatrul devine autonom, transformându-se într-o întreprindere comercială de divertisment cu plată, rupt de calendarul sărbătorilor. Odată cu această transformare s-a putut face teatru în fiecare zi a anului, cu condiția respectării obiceiurilor și a interdicțiilor impuse de legi.

Profesionalizarea teatrului a început în Italia *Commediei dell'Arte*, pe la 1600, în Spania lui Lope de Vega, în Anglia lui Shakespeare și în Franța lui Molière, atunci când, retrăgându-se din stradă în spații închise, actorii au putut pretinde o contribuție bănească de la spectatori. În Japonia, prima profesionalizare s-a petrecut în secolul XIV, odată cu întemeierea teatrului nō de către Kannami și fiul său Zeami, ocrotiți de șogun și de nobilii samurai și putând conta totodată pe subsidiile lor. Pe la 1600, când preoteasa Okuni montează spectacole de dans la Kyoto și când începe teatrul kabuki, se deschide și în Japonia calea unui teatru comercial bazat pe contribuția bănească a spectatorilor. □

■ **1.** Harold Lloyd în filmul *Safety Last* (1923).

■ **2.** Freder, actorul Gustav Fröhlich, protagonist al filmului *Metropolis* (regizat de Fritz Lang, 1926).

■ **3.** *Persistența memoriei*, zis și *Orologiile moi* de S. Dalí (1931, MoMA, New York), se numără printre cele mai cunoscute opere ale pictorului suprealist catalan. Datorită prezenței orologiilor, tabloul pare să se refere la noțiunea de timp și la măsurarea lui. Dar de ce se topesc aceste orologii? Salvador Dalí (1904-1989) spunea despre tablourile sale că sunt „fotografii de vise pictate cu mână“. Dacă privim arta din perspectiva visului – concept-cheie al suprealismului –, Dalí arată în pictura sa cât de inutil și de arbitrar este conceptul nostru de „timp

normal“, măsurat de ceasuri, în interiorul unui vis. Faptul că ceasurile din tablou sunt de buzunar ar fi o modalitate supra-realistă de a da cu tifla societății burgheze care le folosea. Unii cercetători au împins la extrem această critică a „timpului normal“, socotind că orologiile topite ale lui Dalí sunt simbolul revoluționarei teorii a relativității a lui Einstein, în care timpul era socotit nu ca o entitate fixă și măsurabilă printr-un instrument primitiv de buzunar, ci ca un concept relativ și complex, care privea întregul univers.

Criticul Dawn Ades scria: „Orologiile moi sunt un simbol inconștient al relativității spațiului și timpului, o meditație suprarealistă asupra prăbușirii noțiunilor noastre despre o ordine cosmică imuabilă“ (Ades 1982). Este o interpretare vizionară, dar noi trebuie să ținem seama și de ceea ce spune artistul. De ce *persistența memoriei*? Dalí oferă un titlu sarcastic: dacă timpul se topește, memoria nu poate dăinui. E vorba de o aluzie biografică. Orologiile moi sunt plasate în peisajul stâncos de la Port Lligat, din ținutul natal al lui Dalí, aflat în Catalonia. Întorcându-se de la Paris, la douăzeci și șapte de ani, pictorul ar dori să regăsească atmosfera copilăriei, dar nu reușește. Memoria se dizolvă, iar această dezintegrare reprezintă greaua pierdere exprimată în tablou. Potrivit confesiunii făcute chiar de Dalí în autobiografia sa, imaginea orologiilor moi provine dintr-o „meditație filosofică asupra moliciunii brânzei Camembert“, rămasă pe masă după o cină cu prietenii. Această imagine fulgurantă se transformă în acțiune: Dalí se reapucă imediat de lucrul la tabloul început și îl încheie în două ore.



1



2



3

3. Timpul sărbătorii

Instituția spectacolului urmărește să ofere reprezentare, prilej de legături sociale, plăcere estetică, surpriză, exaltare și, mai ales, comunicare. Am putea spune că în comunicarea verticală, îndreptată spre sfera supranaturalului, când viziunea asupra lumii e împărtășită de toți, avem o ceremonie sau un ritual religios: de o parte sacerdotul, brahmanul, șamanul și de cealaltă, credincioșii. Spectacolul devine însă comunicare orizontală când e îndreptat spre observatorii potențiali. Când comunicarea orizontală e astfel organizată încât să atragă spectatori, singuri sau în grup, plătitori sau nu, avem o reprezentare teatrală. O sinteză a celor două tendințe se regăsește în sărbătoare, în cadrul căreia riturile religioase alternează cu divertismentele seculare. În timpul sărbătorii, întreaga comunitate întrerupe cursul obișnuit al timpului și se adună laolaltă pentru a celebra rituri speciale, legate de anumite mituri și credințe. Toți membrii comunității participă la sărbătoare: în ziua stabilită, îmbracă cele mai bune veșminte, participă împreună la procesiuni, sacrificii, banchete și dansuri. Astfel, grupul scoate în evidență motivele proprii coeziunii, dându-le glas și amintind, sieși și altora, recurența aniversărilor legate de propria tradiție și de propria istorie. Sărbătoarea este prilej de divertisment, instrument de edificare civică și de unificare socială.

Sărbătoarea comportă și o renaștere simbolică pentru comunitatea participanților. Reînnoirea își află expresia în unitatea în trup și spirit a tuturor participanților, care se lasă în voia pornirilor senzuale și vitale. Se reprezintă în chip teatral o răsturnare a rolurilor – sclavul devine egal cu stăpânul, înfometatul mănâncă pe săturate. Se recrează „o lume cu susul în jos“, care prevede destituirea fictivă a persoanei regelui și o dezordine socială, simulată. Uneori, trupul și chipul sunt acoperite de costume și măști: participanții își neagă identitatea obișnuită și își însușesc una alternativă, care îngăduie o libertate neobișnuită în relațiile interpersonale. Aici intră serbările dionisiace, carnavalul, sărbătorile nebunilor.

La începuturile Europei moderne, sărbătorile ritmău toate perioadele anului cu o frecvență și un fast care n-au echivalent în zilele noastre, în care divertismentul și afișarea sunt răspândite în toate straturile sociale. Emblematice sunt serbările de la Curțile europene în Renștere (secolele XVI și XVII), care ofereau distracții publice cetățenilor, incluzând adesea și spectacole teatrale. Se puneau în scenă alaiuri, procesiuni și spectacole pentru comemorarea sfinților, pentru ceremoniile încoronărilor, cistătoriilor, nașterilor și funeraliilor principilor domnitori, pentru intrarea în oraș a ambasadurilor și demnitarilor străini sau pentru serbarea carnavalului. Generos finanțate de clasele dominante, serbările mobilizau toți artiștii orașului (intelectuali aristocrați, profesioniști, diletanți) care colaborau la evenimentele organizate în palate, pe străzi sau în piețe, construind dispozitive, decoruri și ornamente care dădeau întotdeauna orașului o înfățișare nouă. Tipică era edificarea arcurilor de triumf după modelul celor din Roma antică, pentru care erau necesari arhitecți și pictori, așa cum vedem în desenele lui Sebastiano Serlio, arhitect și întemeietor al scenografiei renaștentiste.

»

■ 1. Sărbătoarea Saturnaliilor în Roma antică, în fața statuii lui Pan (pictură de N. Poussin, 1631).

■ 2. Dansul șarpelui executat de populația Hopi în Arizona, în ultima zi a marilor ceremonii de invocare a ploii (pictură de O. Rush, 1925).

■ 3. Serbare cu măști voodoo pe stadionul Teslim Balogun din Lagos (Nigeria), dedicată lui Eyo Olokun, semizeul (*orisha*) mării în cultura Yoruba, ocrotitor al sclavilor africani, duși în America. Dansatorii înveșmântați în alb reprezintă duhurile morților.

■ 4. Ceremonie într-o moschee malaeziană cu prilejul sărbătorii *Mawlid* – nașterea profetului Mahomed. Fiecare familie e înveșmântată într-o culoare specifică.

■ 5. *Holi* sau ceremonia culorilor, dedicată lui Krishna, sărbătorită în întreaga Indie primăvara, are o origine mitică și celebrează triumful binelui asupra răului. Improșcarea cu pigmenți colorați astupă faliile sociale și reinnoadă bunele relații. Oamenii se îmbrățișează și își urează: „Sărbători fericite!”

■ 6. Sărbătoarea *Cristo Morado* („violet”) are loc în octombrie, în Peru. Credincioșii se îmbracă cu haine mov toată luna și se așteaptă la miracole în timpul procesiunii extrem de aglomerate.



Serbările din Renaștere reclamau mari resurse, competențe, timp pentru pregătiri și repetiții, precum și foarte mulți bani. Evenimentele desfășurate în aer liber aveau nevoie uneori de mii de figuranți. Serbările-spectacol desfășurate în săli și în curțile palatelor erau adevărate reprezentații – precum *masque* în Anglia, baletele de Curte în Franța sau *intermezzi* în Italia și Spania – și reclamau colaborarea celor mai rafinate talente: instrumentiști și cântăreți, poeți capabili să scrie librete, coregrafi și scenografi, pirotehniști.

Dintre toate meseriile legate de serbări, organizatorii/maestrii de ceremonii trebuiau să aibă cea mai mare experiență. Acești supervizori – numiți *corago* în serbările florentine sau *Master of the Revels* în Anglia, care dețineau și rolul de cenzor – aveau sarcina de a asigura armonia serbării, de a-i dirija pe actori și de a stabili mișcările și pozițiile figuranților și corului. Leone de' Sommi (1526-1591), care își desfășura activitatea la Curtea principilor Gonzaga de la Mantova, era cunoscut în toată Europa pentru capacitatea sa de a organiza

Timpul organizat

Așadar, sărbătoarea, mare sau mică, civică, religioasă sau privată, reprezintă o organizare extra-cotidiană a timpului, care nu e doar divertisment sau distracție, ci îl exprimă întotdeauna pe comanditar și simțul său social și cultural. O sărbătoare nu se vede, nu are public: faci parte din ea sau ești exclus din ea.

[Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, 1983]

serbări și spectacole teatrale. Cartea sa *Patru dialoguri despre reprezentații scenice* (1560) reprezintă un manual detaliat pentru oricine voia pe atunci să creeze un spectacol. Luxul Curților italiene din secolul XVI s-a impus în Europa ca un model cultural. Tratatetele de specialitate ale unor autori italieni precum Sebastiano Serlio și Niccolò Sabbatini au reprezentat multă vreme un patrimoniu de forme și modele inegalabil. Cartea lui Sabbatini *Practica fabricării decorurilor și mașinărilor de Teatru* (1638) a fost retipărită în 1942, în Franța, cu o prefață entuziastă a actorului Louis Jouvet. (NS)

■ **1.** Prezentă în multe orașe din Franța, Sărbătoarea Nebunilor era un timp al libertății și al „lumii cu susul în jos”. Valorile sociale consfințite erau răsturnate, iar religia era luată în derâdere, ca în Saturnaliile din Roma antică sau în timpul carnavalului. Din gravură se vede că toate licențele erau îngăduite: se purtau măști, se mânca pe altare, se dansa și se mergea cu capul în jos și se cântau imnuri obscene (Sărbătoarea Nebunilor celebrată la biserica din Viviers, Franța; rel.).

■ **2.** Teatru în aer liber, organizat în mod provizoriu pe malul Fluviului Galben cu prilejul sărbătorii Qingming, ziua strămoșilor sau a „curățirii mormintelor”, în bogatul oraș Bianjing (azi Kaifeng), capitală a dinastiei chineze Song (960-1279). Deși scena este ridicată în afara centrului locuit al orașului, spectacolul e urmărit de numeroși spectatori (detaliu dintr-un sul de mătase lung de cinci metri, Muzeul Palatului Național, Beijing).

■ **3.** Procesiune-spectacol (*Ommeganck*) organizată la Bruxelles, la 31 mai 1615, pentru sărbătorirea Arhiducesei Isabella, fiica lui Filip II al Spaniei (detaliu dintr-un tablou al pictorului flamand D. Van Alsloot, Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles). Pe fundalul caselor din Grande Place, cu oameni la ferestre și în balcoane, trece fastuoasa paradă a celor zece care triumfale, compusă din membri ai clerului, notabilități ale orașului și mulți figuranți. Marile orașe din Flandra erau cunoscute pentru serbările și procesiunile civice, organizate de înstăritele bresle de meșteșugari.

