

Universitatea de Artă Teatrală
din Târgu-Mureș

Universitatea "Babeș-Bolyai"
din Cluj-Napoca

Rezumatul tezei de doctorat

Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru

Doctorand Cuibus Miriam Simona

Coordonatori:

Prof. univ. dr. Ion Vartic
Facultatea de Litere
Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. András Béres
Facultatea de Teatru
Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș

Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru

Cuprins:

Argument. Companiile himerelor

Partea I-a. Daghereotip cu Emma la fereastră

Capitolul 1. Gaultier, „impresar metafizic”

- 1.1 Duel pentru o noțiune
- 1.2 Bovarismul – noțiune *fin-de-siècle*
 - 1.2.1 Scurtă biografie a termenului de *bovarism*
 - 1.2.2 Decadența. Frumusețe și nevroze
 - 1.2.2 Ambiguitatea bovarică
- 1.3 Mitul Lethei și *lumea ca teatru*

Capitolul 2. Dulapul cu cărți. *Model și mimesis*

- 2.1 Personalitate reală vs. personalitate fictivă
- 2.2 Demonii iluziei și otrăvitorii publici
 - 2.2.1 Elementul lui Flaubert
 - 2.2.2 Romantica și *le mal du siècle*
 - 2.2.3 Noua divinitate: romanul
 - 2.2.4 Lectura duce la crimă
- 2.3 Efigiile modelului și constituirea personalității fictive
 - 2.3.1 Cunoașterea anticipată a realității
 - 2.3.2 Emma „devoratoare de imagini”
 - 2.3.2.1 Farfuriile pictate
 - 2.3.2.2 Lectura religioasă și slujbele
 - 2.3.2.3 Lecturile secrete și *keepsakes*-urile
 - 2.3.2.4 Lecturile istorice
 - 2.3.2.5 Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, E. Sue
 - 2.3.2.6 Jurnalele și harta Parisului
 - 2.3.2.7 Lectura serioasă
 - 2.3.2.8 Lectura trăznică
 - 2.3.2.9 Spectacolul de operă și scrisorile
 - 2.3.2.10 Cartea *atitudinilor*
 - 2.3.3 Paloarea îngerilor și a prostituatelor
 - 2.3.4 În culisele muzelor cu Emma, Germaine și Amantine
- 2.4 Gaultier și Girard în oglindă. Mimetismul dorinței: dorința potrivit altuia
- 2.5 Jocurile ficțiunii bovarice
- 2.6 Ficțiunea unității eu-lui

Capitolul 3. Dulapul cu oglinzi. „Oglinda de cuvinte” și orbul

- 3.1 Încifratele oglinzi și cheile lor de sticlă
 - 3.1.1 Oglinzile între existent și inexistent
 - 3.1.2 Oglinda și *Celălalt*
 - 3.1.3 Oglinda – desfigurări și aparențe
 - 3.1.4 Dublul ca oglindă și romanticii
 - 3.1.5 *Psyché*, dar o altă oglindă
- 3.2 „Oglinda de cuvinte”
- 3.3 Semnificația orbului în romanul *Doamna Bovary*

Capitolul 4. „Teatru privat” și reveria bovarică

- 4.1. Maladie și „teatru privat”
- 4.2 Reveria normală, creatoare și morbidă
- 4.3 Reveria bovarică

Capitolul 5. Daghereotip cu Emma la fereastră. Apariție și aparență

- 5.1 Apariția încadrată. Funcția ramelor
 - 5.1.1 Simbolistica ferestrei
 - 5.1.2 Ferestrele Emmei
 - 5.1.2.1 Obloanele – coperti
 - 5.1.2.2 Fereastra *umbrei*
 - 5.1.2.3 Fereastra și jocul iubirii
 - 5.1.2.4 Fereastra-oglindă
 - 5.1.2.5 Fereastra și jocul de-a privitorul privit
 - 5.1.2.6 Fereastra comițiilor agricole
 - 5.1.2.7 Fereastra de miere
 - 5.1.2.8 Ferestruica de la pod
 - 5.1.2.9 Fereastra memoriei
 - 5.1.2.10 Ferestruica fiacrului
 - 5.1.2.11 Fereastra-ghilotină
 - 5.1.2.12 Ferestrele oarbe
 - 5.1.3 Emma în oglindă
 - 5.1.4 Emma la operă
 - 5.1.5 Emma și ultima ramă
- 5.2 Hermafrodiți sublimi

Capitolul 6. Comediantul din sala de biliard

- 6.1 L’Hôtel–Dieu și Théâtre de Billard
- 6.2 „Exercițiile” teatrale
- 6.3 La teatru cu Doamna Bovary
- 6.4 Flaubert și „teatrul scriiturii”
- 6.5 Flaubert și paradoxul lui Diderot

- 6.6 Flaubert – bufon amar
- 6.7 *La Bovary* – mitul actriței și mitul literaturii
 - 6.7.1 Masca impersonalității
 - 6.7.2. Sfântul-satir
 - 6.7.3 Clownii bovarismului
 - 6.7.4 *La Bovary*

Partea a II-a. Teatralitatea ambiguității

Capitolul 7. Histrionismul dionisiac

- 7.1 *Dionysokolax* și *carrus navalia*
- 7.2 Ispititorul Dionysos
- 7.3 Dilatarea ființei
- 7.4 Nietzsche, „ultimul discipol al lui Dionysos”
- 7.5 Dionysos, zeul teatrului

Capitolul 8. Teatralitatea ambiguității

- 8.1 Efectul de culise
- 8.2 Teatralitatea ambiguității
- 8.3 Ființe de graniță

Capitolul 9. Metamorfoze, ficțiuni și dedublări

- 9.1 Comediantul sub semnul lui Proteu
 - 9.1.1 Formele efemere
 - 9.1.2 Proteismul
 - 9.1.3 *Proteu–Arta vs. physis*
 - 9.1.4 Vraja măștii
- 9.2 Jocurile ficțiunii teatrale
 - 9.2.1 Iluzie și canon
 - 9.2.2 Modelul, *ideea*, forma
 - 9.2.2.1 Modelul
 - 9.2.2.2 *Ideea*
 - 9.2.2.3 Forma
 - 9.2.3 Puterea imaginației
 - 9.2.3.1. Imaginația bovaricului
 - 9.2.3.2 Imaginația artistă
 - 9.2.4 Conștiința ludică și dedublarea
- 9.3 *Post scriptum*. Recuperarea narcisismului

Concluzii. Nimicitorii limitei

Bibliografie

1. Obiectul cercetării. *Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru* este o încercare de hermeneutică a bovarismului din perspectiva comediantului. Lucrarea constituie un studiu comparatist care aduce într-o relație speculară figura bovaricului și cea a comediantului, a căror metamorfoze sunt surprinse în juxtapunerea și diferența lor. Punctul de plecare al cercetării este însăși definiția bovarismului, așa cum a fost prezentată de filozoful francez Jules de Gaultier (1858-1942), în lucrarea sa din 1902, *Le Bovarysme*. Bovarismul este *le pouvoir départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est (puterea acordată omului de a se concepe altul decât este)*. Puterea, capacitatea, forța metamorfică, la care ne putem referi și în termeni nietzscheeni ca la o *voință de metamorfozare*, este ridicată în viziunea filozofică a lui Jules de Gaultier la valoarea unui principiu bovaric, capabil să structureze ontologic existența și lumea.

Ficțiunea este o forță cu consecințe ambivalente, creează sau deformează universuri interioare și exterioare. Relația cu „sistemul de iluzii” ne împarte în creatori, consumatori sau prizonieri ai universurilor ficționale sau utopice. Ființa umană trăiește și se definește conform capacității sale de a plăsmui vise. Atât bovaricul, cât și comediantul aparțin prin excelență acestei categorii a plăsmuitorilor de vise și iluzii, categorie pe care o putem denumi *homo fingens*. Cunoscut și definit ca purtător de mască, comediantul are vocația și voința perpetuei metamorfoze, el *se concepe mereu altul decât este*, așa încât, apare firesc, legitim și oportun studiul comparatist al celor două identități „înscenate”, bovaricul și comediantul. În proximitatea acestora, nu putem să nu amintim alte două ilustre identități „înscenate”, figura strălucitoare a fascinantului *homo theatralis* baroc, precum și figura uluitoare, rebelă și extravagantă a *dandy*-ul. În centrul analizei noastre este plasat personajul paradigmatic al bovarismului – Emma Bovary. În 2006, personajul a fost celebrat cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la apariția sa în foileton, în *La Revue de Paris*, în toamna anului 1856. De-atunci, acest personaj are o viață dublă, o viață paralelă, „o viață teoretică” fabuloasă care se înnoiește mereu. Al doilea erou al cercetării noastre este comediantul, căruia îi sunt relevate originile, capacitățile și virtuțile metamorfice și ludice, felul specific în care se raportează la alteritate. A treia figură a analizei este însăși ambiguitatea rezultată din tensiunea existentă în binomul realitate–iluzie, zona de interstițiu, graniță, fâșie, care favorizează glisările, rătăcirile, confuziile sau jocurile celor două planuri antinomice.

2. Actualitatea și oportunitatea temei rezidă din specificul epocii pe care o traversăm și asigură cercetării noastre un solid argument și îndemn. Asistăm în prezent la o ascensiune fără precedent a puterii imaginii. Primatul imaginii în contemporaneitate ne îndreptățește în abordarea acestui domeniu, deoarece bovarismul a fost conceput de Jules de Gaultier ca eseu filozofic despre puterea imaginației. Ulterior primei apariții, lucrarea *Le Bovarysme* primește subtitlul de *Essai sur le pouvoir d'imaginer*. Preocupat constant de această temă a puterii imaginației, filozoful Gaultier publică în 1903 *La Fiction universelle*, care apare cu subtitlul *Deuxième essai sur le pouvoir d'imaginer*. Imaginea, aliată cu principiul *mimesis*-ului fascinat de un model, poate deveni lesne domeniul bovarismului. Omniprezența și omnipotența imaginii în actualitate a dus la etichetarea epocii noastre ca „civilizație a imaginii”. Civilizația Gutenberg a pus omului în brațe cărțile și prin ele un mijloc de educare și elevare spirituală, dar și de evadare, de visare, de plonjare în ireal. Civilizația imaginii a pus omului în mână telecomada și *mouse*-ul și prin ele accesarea rapidă a informațiilor și, binențeles, a imaginilor. Dacă înainte bovarismul se „lua” prin lectură, acum contaminarea a găsit un mijloc de propagare cu o

eficiență maximă: bovarismului se difuzează rapid pe calea tehnologiei *digitale*. Civilizația Gutenberg a pus în mâinile femeilor melodrama romanului-foleton, civilizația imaginii a pus femeile în fața televizorului și a melodramelor telenovelistice. Conform aprecierii lui Roger Filder, din studiul său *Mediamorphosis. Understanding New Media* (1997), acum ne aflăm la frontierele cyber spațiului, loc eteric de întâlnire și comunicare al oamenilor. Televiziunea și internetul satisfac rapid nevoile de evadare din cotidian, răspund urgent nevoilor lui *homo anxius*. Acum, *rendez-vous*-ul bovaric poate avea loc și în cyber spațiu. Acest spațiu al visării poate deveni și unul al conflictului dintre *a vedea* și *a cunoaște*, cunoașterea poate fi ușor compromisă de invazia imaginilor. Aceasta este teza filozofului Giovanni Sartori din *Homo videns. Televisione e Post-Pensiero* (1997), teorie care demonstrează detronarea lui *homo cogitans* de către *homo videns*. Bovarismul nu a pierit odată cu Emma Bovary. Dacă bovarismul „clasic” aparține civilizației Gutenberg, bovarismul modern aparține (și) civilizației imaginii. Ca fenomen etern uman, bovarismul are în contemporaneitate resurse de îmbogățire și de proliferare. Modernitatea a produs cultura *media* și această mare putere a ei de a crea și promova, prin intermediul imaginilor în primul rând, tipare și modele. După noile tehnologii, bovarismul se poate consuma *on line*. *Tele-trăirea*, conceptul lui Sartori, răspunde *setei de trăiri* (*Erlebnishunger*), răspunde unor insatisfacții psihoafective și poate întreține o reverie bovarică. Omniprezența imaginii, primatul imaginii, asaltul și chiar tirania imaginii constituie un teren prielnic care încurajează fenomenul bovaric în actualitate.

3. Caracterul științific novator al lucrării noastre constă în unicitatea temei abordate. Există studii despre bovarism, există o vastă exegeză flaubertiană, există eminente studii despre Emma Bovary, există poetici sau cercetări asupra artei comediantului, dar, după știința noastră, cele două figuri de care ne ocupăm – bovaricul și comediantul – nu au fost aduse până acum într-o relație speculară sau supuse unui studiu comparatist.

4. Funcția praxiologică a lucrării. Nu ascundem faptul că autoarea tezei este o comediantă și că demersul teoretic vine după o îndelungată activitate artistică în care a existat și un moment al tentației întrupării faimoasei Emma Bovary, moment în care s-au ivit și primele intuiții, dileme, întrebări asupra naturii ființei bovarice. Dar cum studiul a fost unul îndelungat, comedianta constată că a pierdut între timp imaginea necesară întrupării celebrei eroine, așa încât, cu eternă ludicitate și autoironie își îndreaptă atenția spre „clownii” bovarismului, Bouvard și Pécuchet, care ar putea să completeze șirul personajelor jucate în travesti. În ansamblul ei, teza are valoare teoretică și aplicativă, ea poate constitui obiect de interes pentru cei preocupați de bovarism sau de poietica histrionului. Prima parte a tezei, în care este analizată cu minuțiozitate Emma Bovary, poate avea o valoare aplicativă, poate folosi oricărei actrițe tentate de a juca acest personaj, după cum actorii și-ar putea limpezi unele probleme de estetică teatrală urmărind partea a doua a lucrării, care dezvăluie și luminează prin comparație figura histrionului, poietica acestui veșnic *irritabile genus*, a celui perceput ca *l'homme problème*.

5. Corpusul lucrării. Cercetarea noastră are implicație pluridisciplinară și vizează pe de-o parte domeniul filozofic, psihologic, filologic, iar pe de altă parte, pe cel al esteticii teatrale și al poieticii comediantului. Suportul metodologic al lucrării este constituit dintr-o bibliografie extrem de amplă și se sprijină pe lucrări de reputație și referință în domeniile citate, dar și pe studii de dată recentă. Bovarismul este un domeniu

de o bogăție inepuizabilă, care deschide largi perspective de interpretare, permite abordări multiple prin marile teme pe care le propune, dintre care două, cum sunt imaginarul și identitatea, sunt covârșitoare. Născut la intersecția imaginarului cu problema identității și a alterității, bovarismul este, în esență, o viziune care problematizează imaginea despre sine a persoanei. Analiștii imaginarului abordează cercetarea acestui corpus cu rotunjimi simbolice – imagine, imaginație, imaginar – dinspre multiple domenii ale științei: filozofie, psihologie, psihanaliză, antropologie, estetică, istoria artei, istorie, sociologie. Multe dintre lucrările aduse ca suport al argumentației sunt din domeniul filozofiei imaginilor și imaginarului (Gaston Bachelard, Roger Caillois, Jean-Paul Sartre, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Jean Baudrillard, Régis Debray, Victor Ieronim Stoichiță, Sabine Melchior-Bonnet, Andrei Pleșu), precum și din psihologie, psihiatrie sau psihanaliză (Eugène Minkowski, Sigmund Freud, C.G. Jung, Jacques Lacan, Françoise Dolto, André Green, Michel Foucault, Karl Leonhard, Julius Evola, Vasile Pavelcu, Nicolae Mărgineanu).

Alături de *Bovarismul* lui Jules de Gaultier, lucrare capitală care constituie punctul de plecare al investigației noastre, corpusul principal pe care am lucrat este romanul *Madame Bovary* al lui Gustave Flaubert, lecturat în contextul celorlalte mari lucrări ale scriitorului (*Salammô*, *L'Éducation sentimentale*, *La Tentation de Saint Antoine*, *Par les champs et par les grèves*, *Trois contes*, *Bouvard et Pécuchet*, *Dictionnaire des idées reçues*), ale unor lucrări de tinerețe (*Bibliomanie*, *Mémoires d'un fou* și *Novembre*), precum și ale unor „exerciții” teatrale ale lui Flaubert (*Le Candidat* și *Le Château des coeurs*). Un loc de prim rang am acordat poeziei și poeziei flaubertiene splendid exprimată în *Corespondență*. Exaltările romantice ale eroinei noastre ne-au condus la lecturile doamnei Bovary (René de Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, Eugène Sue, Walter Scott, romanul gotic englez / romanul negru francez). În ceea ce privește „viața teoretică” a faimosului personaj Emma Bovary, corpusul cercetării cuprinde lucrări devenite clasice, cum ar fi cele ale lui Jean-Paul Sartre, Albert Thibaudet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Geneviève Bollème, Gérard Genette, cărora li se adaugă mai noile lucrări, studii și articole semnate de Mario Vargas Llosa, Yvan Leclerc, Jacques Goetschel, Per Bukik. Am căutat, apoi, aspecte din opera lui Friedrich Nietzsche care au servit ca sursă de inspirație pentru Gaultier. Fenomenul decadentei *fin de siècle*, perioadă a conceperii filozofiei bovarismului de către Jules de Gaultier, ne-a introdus atât în teoria decadentei a lui Paul Bourget, cât și în critica nietzscheeană a decadentei, precum și în opera unor Huysmans, Wilde, a „poetilor blestemați” și în mișcarea *artă pentru artă*, ai cărei corifei recunoscuți sunt Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Edmond și Jules de Goncourt, Walter Pater, cu toții având în Edgar Allan Poe un ilustru predecesor.

Pe filiera nietzscheeană a histrionismului dionisiac, am investigat originea și apariția actorului încercând să descifrăm moștenirea dionisiacă a acestuia. În acest sens, repere mitologice, teoretice și filozofice am căutat la Erwin Rhode, Mircea Eliade, Guy Racht, E.R. Dodds, Jean-Pierre Vernant și în special la Nietzsche, în lucrarea sa de tinerețe *Die Geburt der Tragödie aus dem Geisze der Musik* (1872) și în *Tragicul* lui Gabriel Liiceanu. În ce privește laboratorul comediantului, am luat în considerare mai mult poeziile care exprimă viziuni antinaturaliste (Appia, Craig, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba), neocolind, totuși, pozițiile extreme (Stanislavski și Brecht), am privit apoi mai îndeaproape *comediantul dezincarnat* al lui Louis Jouvet și am zăbovit asupra

teoriei lui Jean-Paul Sartre, teza *analogonului* (*ἀνάλογον*) și a *irealizării* comediantului. Corpusul teatral se împlinește cu piesele în care teatrul se problematizează pe sine, piese care aduc în prim plan însăși figura comediantului și problemele paradoxalei lui arte, dintre care enumerăm câteva semnate de William Shakespeare (*Hamlet, Prince of Denmark*, 1601), Corneille (*L'illusion comique*, 1636), Jean de Rotrou (*Le Véritable Saint Genest*, 1646) Luigi Pirandello (*I giganti della montagna*, 1936), Jean Hippolyte Giraudoux (*L'Impromptu de Paris*, 1937), Jean-Paul Sartre (*Kean*, 1954).

6. Structura lucrării. Lucrarea este structurată în două părți, însumând nouă capitole și 340 de pagini. Lucrarea debutează cu un amplu argument intitulat *Companionii himerelor*, care prezintă obiectul cercetării, oportunitatea alegerii temei, corpusul cercetării, ideile forță care au însoțit cercetarea. Prima parte a lucrării intitulată *Daghereotip cu Emma la fereastră* este dedicată figurii paradigmatică a bovarismului, Emma Bovary, în timp ce partea a doua, *Teatralitatea ambiguității*, este consacrată comediantului și esteticii teatrale. Lucrarea se încheie cu paginile concludive intitulate *Nimicitorii limitei*, unde sunt prezentate concis ideile desprinse din studiul comparatist al celor două figuri supuse analizei.

7. Prezentarea lucrării. Argumentul care prefațează lucrarea relevă ficțiunea și iluzia ca teritoriu comun celor două figuri studiate. Se subliniază, totodată, ambiguitatea ca semn sau stigmat al acestor ființe deprinse să se irealizeze, fiecare într-un mod specific, prin personaje fictive. În acest sens, investigația etimologică asupra principalilor termeni cu care operăm este absolut necesară. O suscintă incursiune etimologică în ceea ce privește termenii de imagine, ficțiune, reprezentare și teatru, pune în evidență echivocitatea și ambiguitatea ca prezență imanentă termenilor. Alături de Francis E. Peters (*Greek Philosophical Terms*, 1967) și de Jean-Jacques Wunenburger (*Philosophie des images*, 1997), constatăm că o noțiune centrală pentru imagine în greaca veche este *eikon*, de unde *icône* în franceză și *icoană* în limba română. Un alt termen pentru imagine, cu o altă origine, este *eidolon*, derivat din *eidos*, care înseamnă *aspect, formă*, cu rădăcina **weid* („a vedea”). Termenul latin *imago*, de unde derivă termenul românesc pentru imagine, acoperă semantic grecescul *eidolon*. Noțiunea de *eidolon* face referire atât la lucrurile prezente, cât și la cele absente, astfel încât, Jean-Jacques Wunenburger subliniază legătura termenului cu irealitatea, asociaerea lui cu minciuna și apropierea termenului de *phantasma* (viziune, vis, sau fantomă). Grecii se refereau la forma sufletului (*psyché*), eliberată prin moarte, ca la un *eidolon*, termenul având astfel legătură cu categoria psihologică a dublului, conform aprecierii lui Erwin Rohde, Otto Rank, Jean-Pierre Vernant și Monique Borie. Pe de altă parte, originea termenului *phantasma* se află într-o rădăcină care are înțelesul de „a face să strălucească”, a face vizibil, are legătură cu verbul *phaino*, care înseamnă *a străluci, a fi în lumină*, de unde *a apărea*. Verbul *phaino* este amestecat și în termenii *phantazo* și *phantazomai*, care înseamnă atât „a apărea ca”, cât și „a da iluzia că”, termeni care, potrivit filozofului român Alexandru Dragomir (*Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, 2005), deslușesc și înțelesul noțiunii de *reprezentare*. Termenul românesc de *ficțiune* derivă din latinescul „fictio,-onis” cu înțelesul de *plăsmuire, creare, formare; închipuire, simulare, simularea intenției; supoziție, ipoteză; ficțiune legală*; din sensurile multiple ale verbul latinesc „fingo,-ere, finxi, fictum”, redăm înțelesurile de *a plăsmui* (în lut, ceară, piatră, etc), *a modela, a sculpta; a aranja, a ajusta, a găti; a plăsmui, a forma, a crea, a face; a modela, a dresa, a instrui; a-și închipui, a-și reprezenta; a născoci, a inventa, a plămui; a*

simula. Noțiunea de *ficțiune* acoperă, așadar, atât înțelesul de a crea, a modela, a forma, activității făcute cu ajutorul imaginației și care au ieșire în realitate, cât și înțelesul de închipuire plâsmuire, activitate a imaginației care vizează irealitatea. Noțiunea de *teatru* își are originea în *théatron* (locul unde se vede, locul în care se asistă la reprezentații), derivat din grecescul *théaomai* (eu văd). Astfel, în chiar numele său, teatrul face, în primul rând, referire la simțul văzului, la *eidolon*, cu toate sensurile și ambiguitățile termenului, de la imagine, viziune, vis, la fantasmă, fantomă, dublu.

Atuul noțiunilor de imagine și ficțiune constă în faptul că ele fac referire atât la cele ce sunt, cât și la cele ce nu sunt. Cu aceeași termenii ne referim și la ceea ce este imagine imanentă unei realități obiective și la imaginea a ceva ce nu există decât ca pură invenție, plâsmuire, închipuire în mintea noastră. Ambiguitatea semantică aduce după sine aprecierea sau deprecierea domeniilor vizate de aceste noțiuni. Domeniul imaginației și al ficțiunilor aparține unei categorii ambigue, înaltă sau coboară, vindecă sau ucide, este miracol sau blestem. Este un teritoriu în care individul se poate întări sau, dimpotrivă, identitatea lui își dovedește fragilitatea.

Ne-au însoțit în cercetarea noastră următoarele idei-forță ale aspirației spre un act dramatic care comportă o *voință de metamorfozare*: setea primordială de aparență (Friedrich Nietzsche), pornirea ludică înăscută a omului, „impulsul de joc” (Friedrich Schiller), vocația dramatizării (Louis Jouvet), neputința de a ne poseda viața (Antonin Artaud), dorința eliberării prin schimbare (Alfred North Whitehead), vraja de a trăi sub o mască (Tudor Vianu), attitude du comédien (Georg Simmel).

Capitolul 1. Gaultier, „impresar metafizic”

Primul capitol al lucrării este consacrat prezentării filozofiei bovarismului. Este descrisă istoria și cariera noțiunii de bovarism, preluarea termenului în științele psihologice, perioada conceperii filozofiei și relaționările bovarismului în epoca finalului de secol XIX și început de secol XX. Accentul cade pe surprinderea noțiunii de bovarism ca noțiune *fin de siècle*, pe relevarea ambiguității bovarice și a Mitului Lethei ca metafizică a spectacolului lumii în filozofia lui Jules de Gaultier.

Opera filozofică a lui Jules de Gaultier relevă două preocupări majore și constante: Gustave Flaubert și Friedrich Nietzsche. Iluziile despre sine însăși și despre lume ale Emmei Bovary, eroina romanului *Doamna Bovary* al lui Gustave Flaubert (1821-1880), îi inspiră lui Gaultier o originală filozofie a iluziei, bovarismul. De la Friedrich Nietzsche (1844-1900), va prelua atitudinea estetă și poziția de filozof-artist în fața spectacolului vieții și al lumii. Prima lucrare a lui Jules de Gaultier, care semnalizează nașterea unei noi concepții filozofice, este dedicată lui Flaubert și este intitulată *Le Bovarysme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* (1892). Nu doar datarea celor două lucrări, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert* (1892) și *Le Bovarysme* (1902), recomandă conceptul de bovarism ca noțiune *fin de siècle*, ci însăși structura intimă a noțiunii, care surprinde, pe de-o parte, o criză a identității și predilecția pentru imaginar, artificial și iluzie, și dezvăluie, pe de altă parte, un gust pentru ficțiunea contemplativă specific decadenței finalului de secol XIX. Decadența *fin de siècle* a manifestat tendințe de scepticism, elitism, exacerbară estetismului, cultul formei, voluptatea iraționalului, amoralism. Angoasa *fin de siècle* este compensată prin cultul exagerat al frumosului, iar existența nu este suportată decât ca fenomen estetic. Protagoniștii acestei angoase suferă stări de epuizare nervoasă, spleen, hipersensibilitate, morbidețe, în timp ce senzualitatea obosită și ambiguă a decadenței se complăce în luxură. Prototipul uman promovat de

decadență este *homo aestheticus*, iar norma de conduită acceptată și încurajată este dandysmul. Atitudinea estetică exacerbată, substituirea eticului cu esteticul, cultul frumuseții și îngenuncherea utilitarismului, credința în mântuirea vieții prin artă și frumusețe, este comună atât decadenței *fin de siècle*, cât și decadenței postromantice *l'art pour l'art*. Decadența configurează o estetică a iluziei, iar una dintre filozofiile care răspunde acestor cerințe este bovarismul.

Termenul de *bovarysme* a fost precedat de cel de *bovaryste/bovarystes*. La începutul anului 1857, Flaubert este deferit poliției corecționale și chemat în instanță pentru imoralitatea romanului său *Madame Bovary* (1857), acuzat de imoralitate. Cei care au sărit în apărarea romanului incriminat au fost cunoscuți sub numele de bovariști. Primele referiri în critica literară sunt consemnate la Gustave Merlet în *Réalisme et fantaisie* (1861) și la Barbey d'Aureville, în 1865, într-un sens depreciativ. Alături de criticii literari, primii care au fost sensibili și s-au preocupat de fenomenul bovaric, încercând să-l definească și să-l încadreze, au fost psihologii, psihiatrii, psihanaliztii. În expresia lui patologică, bovarismului a suscit un viu interes în psihologie și psihiatrie, unde a fost primit cu brațele deschise pentru că apăruse să dea nume unei eterne tulburări a persoanei. Așa se explică apariția lui mai mult în dicționarele de specialitate ale științelor psihologice, decât în cele ale filozofiei. Vor fi mereu indivizi inadaptați la real și care, refuzând o existență comună, se vor complăce în reverii diurne prin care imaginarul compensativ va da satisfacție dorințelor de situații elevate, destin excepțional, idealizare de sine. Nevroză isterică, delir imaginativ, reverie diurnă, tendințe de idealizare, narcisism, dorință compensatoare, perturbarea funcției realului, idealul eului, acestea sunt delimitările între care s-a încercat surprinderea și definirea bovarismul în științele psihologiei și psihiatriei. O înțelegere mai amplă, mai profundă asupra fenomenului bovaric, care depășește limitele psihopatologiei, vine dinspre psihanaliză, a cărei privire mai îngăduitoare mângâie balansul nostru perpetuu între idealul eului și eul real, între vis și real.

Am reperat stadiul actual al cercetării asupra bovarismului în studiul *Le principe bovaryque* (2006) al profesorului norvegian de literatură comparată Per Buvik și în studiul *Maladiile de destin. Lenea, ratarea și bovarismul* din lucrarea *Despre limită*, (2004) a filozofului român Gabriel Liiceanu. În peratologia lui Gabriel Liiceanu, unde „limită” este însuși conceptul de identitate, bovaricul este persoana care se sustrage împlinirii propriei limite, fascinat de o limită-fantasmă, pentru împlinirea căreia resursele îi sunt firave, neputincioase, bolnave.

Filozofia lui Jules de Gaultier se caracterizată prin iraționalism, estetism, ficționalism, subiectivism, aristocratism. Influențată de filozofia lui Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) și născută sub semnul puternic al lui Nietzsche, filozofia bovarismului poartă amprenta acestora în privința unor concepte ca: instinctul vital, instinctul de cunoaștere, voința de iluzie, conștiința aparenței, necesitatea ficțiunilor, iluzia identității, iluzia liberului-arbitru, filozofia ca artă. Filozofia lui Jules de Gaultier se naște în vecinătatea *intuiționismului* bergsonian (*Matière et mémoire*, 1896), a *ficționalismului* lui Hans Vaihinger (*Die Philosophie des Als Ob*, 1911), a *umorismului* lui Luigi Pirandello (*L'Umorismo*, 1908), a „*quijotismului*” lui Miguel de Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1905 și *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913), a „*rațiunii vitale*” a lui José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914) și a „*belphégorisme-ului*” lui Julien Benda (*Belphégor*.

Essai sur l'esthétique de la présente société française, 1918). Prin estetismul său, Jules de Gaultier pare a descinde din hedonismul estetic a lui Søren Kierkegaard (*Enten-Eller*, 1843). În desenul reprezentând *L'arbre existentialiste*, schițat de filozoful Emmanuel Mounier, Nietzsche este ramura care duce de la Kirkegaard la Sartre, trecând prin Heidegger. Se pare că nu întâmplător Jean-Paul Sartre și Jules de Gaultier au avut o preferință comună – Flaubert. Sartre a dedicat acestuia mii de pagini în *L'idiot de la famille*. Prin studiile *La révolte des dandys* din *L'Homme révolté* (1951) sau *La comédie* și *Le don juanisme* din *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Albert Camus întrește acest cerc de filozofi ale căror viziuni se hrănesc cu aceeași sevă. Angoaselor omului estetic kierkegaardian, „maladiilor mortale” kierkegaardiene, Jules de Gaultier le răspunde cu un „sistem de iluzii” numit bovarism. *Bovarismul* lui Gaultier se înscrie în coordonatele relativismului și *perspectivismului* nitzscheean în ce privește valoarea iluziei și a ficțiunii ca „minciună vitală”.

Bovarismul se prezintă ca o filozofie disociativă, o filozofie a iluziei și a ficțiunii contemplative. Ca filozofie disociativă, bovarismul este o demnă urmașă a „metafizicii voinței” inaugurată de Shopenhauer și continuată de Nietzsche, recunoaștem în cele două „personaje” principale ale bovarismului, instinctul vital și instinctul de cunoaștere, pilonii filozofiei shopenhaueriene, voința și reprezentarea, devenite la Nietzsche, principiul dionisiac și principiul apolinic. Jules de Gaultier imaginează bovarismul ca drama instinctului vital și a instinctului de cunoaștere, instincte aflate mereu într-o stare de rivalitate, de concurență sau în conflict, deghizându-se unul față de celălalt, instincte angajate într-o cursă cu același final: relația de antinomie. *A fi și a cunoaște* se află mereu într-o stare de disociere, de divergență, vremelnica lor armonie este iluzorie. Consecințele acestei stări de fapt se repercutează asupra unității realității, perspectiva asupra existenței și a lumii fiind fragmentată, tulburată mereu de conflictul dintre viață și cunoaștere. Pentru Gaultier, bovarismul este o maladie modernă a civilizației. Civilizația a încurajat nevoile nenaturale, artificiale, imagineare ale omului în detrimentul celor naturale. Energia vitală, ereditară, naturală este deturnată în favoarea naturii artificiale, imaginate, fictive. Formula „puterea de a se concepe altul decât este” devine la Gaultier instrumentul prin care acesta operează asupra individului, a colectivităților, a religiilor și credințelor, a întregii lumi. Conform aprecierii principalului său exeget, filozoful Georges Palante, Gaultier surprinde morbul bovaric în spectacolul fenomenal al întregii umanități, astfel încât, ridică conceptul de la stadiul psihologic, la cel metafizic.

Pornind de la postulatul conform căruia „nu există cunoaștere decât a unui obiect de către un subiect”, Jules de Gaultier afirmă că orice ființă care ia cunoștiință de sine însăși se concepe chiar prin acest act alta decât este. Desfăcându-se în subiect și obiect, atât ființa psihologică, cât și ființa universală își distrug unitatea, ele nu pot avea o cunoaștere integrală despre ele însele, partea din ele care a devenit subiect scapă cunoașterii, astfel, cunoașterea nu este decât parțială, incompletă, falsă, iluzorie.

În *Bovarismul*, teoria lui Gaultier ne surprinde, însă, cu o adevărată lovitură de teatru, pentru că, pornit să analizeze ficțiunea bovarică ca simptom al unei maladii, în „actul trei al reprezentației”, filozoful răstoarnă situația și face din bovarism o lege a evoluției universale și un mijloc de producere a realului! Concilierea celor două instincte prezentate într-o veșnică rivalitate și concurență duce, în fine, la o unitate, o combinație de o stabilitate relativă, dar suficient de consistentă ca durată, pentru a crea realul. Vitalitatea și utilitatea se armonizează în clipe de real cuprinse în nesfârșita curgere. În

finalul demonstrației sale, Jules de Gaultier redă ficțiunii bovarice rolul vital în drama fenomenală. Gaultier ne dă două interpretări ale aceluiași fenomen, două perspective sau o perspectivă răsturnată a primei interpretări. În această manieră filozofică a lui Gaultier, se simte încă odată puternica influență a lui Nietzsche, pentru care filozofia este *interpretare, experiență, creație, perspectivism*.

În concepția noastră, bovarismul lui Gaultier apare ca un *Ianus Bifrons*, are mereu două chipuri contrare: Maladie – Vitalitate, Artificial – Natural, Ireal – Real, Decădere – Înălțare, Deformare – Formare, Involuție – Evoluție, Moarte – Viață. De aici rezultă ambiguitatea fenomenului bovaric. Gaultier consideră această contrarietate ca o modalitate normală a vieții. În ambele cazuri motorul mecanismului bovaric funcționează prin imagini, ființa umană se lasă invadată de imagini și într-un caz și-n celălalt. Puterea imaginației este cea care hrănește mașinăria bovarică, ea țese iluzia. Imaginația poate fi cea *maîtresse d'erreure et fausseté* pascaliană, și atunci imaginația este putere deformatoare, dar ea poate fi, și este, de altfel, o putere creatoare.

Gaultier iese din conflictul, rivalitatea, antinomia celor două instincte aruncate în arenă, instinctul vital și instinctul cunoașterii, pe aceeași cale ca ilustrii săi predecesori, Shopenhauer și Nietzsche, iese din arena eticului pe poarta esteticului. Pentru el existența nu este o problemă de rezolvat, ci, așa cum s-a tot spus, una de contemplat. Iluzia, această minciună vitală, este pe de-o parte depravată și amăgește, iar pe de altă parte este „artistă”, iar jocul ei creează însăși realitatea.

Postromantismul și decadența finalului de secol XIX au promovat principiul frumuseții ca opus principiului utilității. Este în ultimă instanță o problemă de atitudine, de perspectivă și de experiență personală, prin care artiști și filozofi au răspuns că Arta este cunoaștere. Gaultier, pentru care filozofia este operă de artă, este creație care susține știința cunoașterii, îl urmează îndeaproape pe Nietzsche. În *Știința voioasă* (§ 301), Nietzsche vorbește de amăgirea contemplativilor, de faptul că amăgirea însoțește marele spectacol al vieții, dar, în același timp, *vis contemplativa* conține *vis creativa*, contemplativul este el însuși „adevăratul poet și creator al vieții”.

Ca filozofie a ficțiunii contemplative, miezul filozofiei bovarismului pare a fi ținut în jurul mitului Lethei, după cum dezvăluie atitudinea sa spectaculară adoptată în interpretarea universului, mai ales în lucrările *Le Bovarysme*, *Les Raisons de l'idéalisme* sau în *De Kant à Nietzsche*. Gaultier imaginează o Lethe metafizică, pe malurile căreia, după cum remarcă Georges Palante, gândirea improvizatoare după ce a creat decorul lumii și ficțiunea intrigii fenomenale își jură „să nu se recunoască niciodată sub aceste măști în care ea însăși s-a reprezentat, ca să-și păstreze bucuria neprevăzutului și jocului”. În opinia noastră, mitul Lethei este o replică a mitului nietzscheean a *eternei reînțarceri a identicului*, mit considerat de exegetul nietzscheean Eugen Fink ca cea mai profundă parte a gândirii nietzscheene, dar și cea mai „obscură”, pentru că îi lipsește forma conceptuală precisă (*Nietzsches Philosophie*, 1960). Risipit în mai multe lucrări, mitul nietzscheean apare memorabil într-un șir de profeții în *Also sprach Zarathustra*. Învățătura eternei reînțarceri îi pare lui Nietzsche a fi fost deja propovăduită de Heraclit, după cum mărturisește în *Ecce homo*. Revenind asupra temei în *Der Wille zur Macht*, Nietzsche subliniază imposibilitatea sustragerii eternei reînțarceri, atâta vreme cât totul devine și revine veșnic. Lumea este gândită de Nietzsche ca joc etern al forțelor și voințelor de putere. Dionysos este zeul care afirmă pluralitatea lucrurilor. Lumea dionisiacă este lumea măștilor, a jocului, a setei de aparență. Nici Gaultier nu este departe

de această lume, ca discipol al lui Nietzsche și, prin el, al lui Dionysos. Și el este captivat de farmecul metamorfozelor dictate de ficțiunea bovarică, conform căreia lumea se concepe alta decât este, alcătuind prin succesivele transformări eternul spectacol al devenirii. Cu semnul pozitiv, ficțiunea bovarică este „forță vitală prin excelență” și se aseamănă cu „voința de putere” nitzscheeană, este și ea un monstru de forță, care face posibil, prin jocul ei, realul. Pentru Gaultier, realitatea este rezultatul unei vremelnice stări de echilibru între două forțe cu tendințe contrarii.

Gaultier privește lumea ca pe textul unei drame jucate de actori scăldați în apele Lethei. Unii, cei mai mulți, nu mai recunosc scenariul în care joacă, au uitat că au fost părtași la alcătuirea intrigii fenomenale. Sorbind apa Lethei ca pe un narcotic, ei pot juca cu inocență tragi-comedia vieții. Uitarea aduce interesul pentru spectacolul existenței, aduce bucuria jocului, a neprevăzutului, cu toate aventurile nesăbuintei. Dacă ar ști că sunt doar actorii unui scenariu al căror artizani au fost, oamenii s-ar dezinteresa de jocul dramei existențiale. Ori, bovarismul este o formă de autonarcoză. Apa Lethei semnifică forța iluziei ce acționează halucinant asupra tuturor, forță necesară îndeplinirii dorințelor, idealurilor, destinului, vieții. Apa Lethei face posibil spectacolul entuziast al vieții, fără ea nu s-ar țese intriga ficțiunii universale. Iluzia este, așadar, suportul vieții, iar dacă s-ar spulbera „sistemul de iluzii”, lumea s-ar destrăma și ar pieri în gol.

Mitul Lethei, ca metafizică a spectacolului lumii, ne apropie de tema poetică binecunoscută a *lumii ca teatru*. Iluzia, visul, aparența, metamorfoza sunt derivate ale temei *lumea ca teatru* și, în același timp, sunt „personaje” principale ale filozofiei bovarismului. Putem considera că bovarismul, cel puțin sub aspectul ei de metafizică a spectacolului, este un fenomen al decadentei *fin de siècle*, al decadentei viguroase de tip nitzscheean. În plan psihologic, el este un fenomen general uman atemporal.

Capitolul 2. Dulapul cu cărți. Model și mimesis

Demersul nostru în acest capitol vizează constituirea persoanei fictive a bovaricului, a eului deghizat al acestuia și puterea de fascinație a modelului. Aici, bovarismul este privit ca metamorfoză, subliniindu-se vocația teatrală a fenomenului. Cercetarea s-a axat pe demontarea personalității bovarice în personalitate reală, model și metamorfoze, adică, personalitate fictivă. Sub aspectul său psihopatologic, bovarismul presupune abandonarea tendințelor și energiilor naturale, ereditare, în favoarea altora de împrumut. Unghiul care se formează între aceste două linii cu valoare psihologică este numit de Gaultier *indicele bovaric*. El măsoară devierea dintre real și imaginar.

Conflictul realitate – imaginar este binomul din care își trage seva întreg romanul *Doamna Bovary*. Un episod cheie al analizei noastre este cel de la balul de la Vaubyessard, când un servitor neatent sparge două geamuri, moment în care Emma vede în grădină fețe de țărani care se uitau înăuntru, astfel eroina își amintește de ea ca fetiță „luând cu degetul smântâna de pe oalele din lăptărie”. Incidentul o surprinde când tocmai „mânca o înghețată cu maraschino, dintr-o scoică de argint aurit pe care o ținea în mâna stângă, închizând ochii pe jumătate, cu lingurița între dinți”. Această scenă reprezintă debutul unei serii de astfel de jocuri între real–ireal, având drept cadru fereastra. Real și iluzie stau față-n față: *fetița-smântânind-oalele-de-lapte* și *doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit*. Interpretarea noastră a atribuit imaginii fetiței caracterul de *umbră* în înțelesul jungian al termenului. Emma se privește *ca și cum* nu ar fi ea, ea nu vrea să se recunoască în acea fetiță, renegându-și, astfel, *umbra*. De fapt, cel care privește este eul deghizat al Emmei. Modelul matrice al Emmei este D-ra de la

Vallière, prezentă în episodul „farfuriilor pictate”, analizat de Victor Ieronim Stoichiță, conform căruia Emma este o mare „devoratoare de imagini”. Cerneala este elementul lui Flaubert, al „omului-condei”, cum singur se definește autorul *Doamnei Bovary* în *Correspondență*. Cerneala va fi denunțată ca fiind adevărata otravă a Emmei, din cerneală se ivesc himerele și demonii ispitei bovarice. Prin lectură se produce intoxicarea și „cunoașterea anticipată a realității”, catalogată de Paul Bourget, în *teoria decadenței*, ca „răul gândirii”. În primul rând prin lectură, Emma își construiește o realitate imaginară fabuloasă, precum și chipurile, efigiile modelului cu care se identifică. În opinia noastră, se conturează următoarele fațete ale modelului „Doamnei”: *metresa, călugărița, sfânta, îndrăgostita, femeia la fereastră, parizianca, cititoarea, voluptoasa, persecutata*. Pentru Emma, acestea sunt tot atâtea roluri pe care eroina le interpretează cu mare talent de comediantă. Din această pricină, eul Emmei pare fărâmițat, nu are continuitate, este un eu fragmentat, *morcelé*. „Infinitatea de pasiuni”, „orchestra de sentimente”, metamorfozele prin care trece Emma, în căutarea efigiei modelului, sunt un semn al unui „dezechilibru prelungit.” Între realitate și realitatea fictivă a cărților, între realitate și reprezentare există un divorț, o gravă ruptură, o discontinuitate semnalată, de altfel, de Michel Foucault în *Les mots et les choses* (1966), în cadrul analizei aventurilor lui Don Quijote, aventuri cu care încetează raportul bine stabilit de *similitudine* a realului cu reprezentarea. Emma nu regăsește în realitate nici o asemănare cu realitatea fictivă din romane, nu regăsește promisiunea „demonilor” lecturii. Hrănită cu acele imagini fabuloase ale farfuriilor pictate, reprezentând scene galante din viața eroinelor ilustre, Emma va ajunge să guste „amărăciunea” unei vieți dezolante. Și Emma va dori să umple golul amar și-ntunecat al realității cu strălucirea ficțiunilor ei. Jocul ficțiunilor șterge granița între adevăr și simulare, între realitate și imaginar, deschizând porțile ambiguității și echivocului.

Capitolul prezintă și o analiză speculară a bovarismului și a teoriei mimetismului dorinței a lui René Girard, exprimată în *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), carte eveniment a criticii franceze. Teoria mimetismului dorinței exprimă la Girard dorința de a fi Altul, dorință care afectează sensul realului și favorizează domnia irealului. Cauza dorinței de a fi Altul este explicată de criticul francez prin dezgustul pentru propria persoană, dorința mimetică reprezintă eșecul unui plan de autodivinizare și este, în ultimă instanță, o „transcendență deviată”.

Teoria ficțiunii unității eului, a relativitatea unității eului încheie acest capitol. Este investigat aspectul misterios, enigmatic, necunoscut al sinelui și caracterul efemer și instabil al eului, așa cum este relevat de mai mulți autori: Friedrich Nietzsche, Jules de Gaultier, Walter Georg Groddeck, Sigmund Freud, Alfred Binet, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Pyotr Demianovitch Ouspensky, Georges Palante, Bertolt Brecht, H.-R. Patapievici. Eul este o ficțiune convențională, unitatea eului este iluzorie, personalitatea nu este o entitate fixă, definitivă, ci una mereu schimbătoare. Dacă alcătuirea Sinelui nostru are acest aspect de spectacol baroc, cu euri nestatornice, schimbătoare, fluide, cu alianțe tainice și comploturi sângeroase purtate între multitudinea instinctelor, dacă arată ca un spectacol guvernat de un Proteu capricios, atunci rătăcirea și chiar nebunia este atât de posibilă. Atunci, rătăcirea Emmei în mlaștina Sinelui, printre acești plauri ai unui eu iluzoriu, nu e decât o *felix culpa*, singura ei vină fiind acea întâlnire ratată cu *umbra*, când linia devenirii ei se frânge dramatic, formând binecunoscutul unghi al *indicelui bovaric*. Restabilind valoarea pozitivă a bovarismului, în partea a treia (*Bovarismul, lege a evoluției*) a lucrării sale *Bovarismul*, Jules de Gaultier ne îndeamnă să ne construim

personalitatea viitoare în prelungirea celei vechi. Tehnica acestei treceri constă în a asocia schimbarea cu identicul, a „înnoda” personalitatea viitoare de cea trecută, evitând ruptura, falia deschisă de unghiul *indixelui bovaric*.

Capitolul 3. Dulapul cu oglinzi. „Oglinda de cuvinte” și orbul

Problema pusă în discuție în acest capitol este raportul speculum – bovarism. S-au investigat, în mod special, relațiile existent–inexistent, identitate–alteritate, esență–aparență, autentic–inautentic, relații care caracterizează bovarismul.

Am constatat mai întâi că oglinda este un instrument ideal al divinității, în numeroase cosmogonii reflexele ei contribuind la „autogestația divinității înseși”. Amplă metaforă a cosmogoniilor mai apropiate sau mai îndepărtate, încărcată de o simbolistică ambivalentă, loc al puterilor văzului și cunoașterii, dar și a erorilor acestora, oglinda își arată de la bun început abisul, paradoxul și ambiguitățile.

Amestecată în nașterea lumilor, oglinda este prezentă și în „nașterea” identității individului, „moșind” formarea eului. Paul Schilder, Henri Wallon, René Zazzo, Jacques Jean Lhermitte, Jacques Lacan, Françoise Dolto sunt doar câțiva dintre psihologii, psihiatrii și psihanaliztii care au relevat în cercetările lor funcția reflexiei speculare în conturarea structurării eului. Termenul de *stadiul oglinzii* îi aparține lui Henri Wallon, care îl descria ca făcând parte din primul stadiu de dezvoltare a copilului, cel impulsiv-emoțional. *Stadiul oglinzii* devine un concept faimos prin Lacan în comunicarea făcută la al XVI-lea congres de psihanaliză de la Zürich, din 17 iulie 1949, cu titlul *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Virajul eului specular în eu social semnifică, pentru Lacan, intrarea ființei umane în lume. Pentru Françoise Dolto, „oglindea” este o suprafață psihică, adică vocea, limbajul matern mimic, chipul mamei și mai ales privirea ei. Concluzia reținută este aceea că în cazul unei relații speculare, subiectul poate împrumuta inautenticul specific aparenței scopice, caracterul de himeră caracteristic imaginii speculare. Este o lecție pe care o vor prelua, în forme specifice, dar cu mare sărg, pe de-o parte manierismul și barocul și, pe de altă parte, dandysmul și bovarismul.

Marele moment al oglinzii se situează în perioada manierismului și a barocului. Metafora oglinzii devine în manierism halucinantă, constată Gustav René Hocke în *Die Welt als Labyrinth* (1957), pentru că „ceea ce este oglindit devine oglindă”. Funcția nouă dată mecanismului optic de către omul manierist și baroc, naște un principiu specular, exprimat pe de-o parte în deformări, mergând de la *figura serpentinata* la aberațiile anamorfotice, iar, pe de altă parte, este exprimat în reflectări simetrice, multiple sau paradoxale. Specularitatea barocă a folosit din plin procedeele de *tablou în tablou* și de *teatru în teatru*, procedee prin care opera își are propria oglindă. Același principiu specular nou stă și la baza perspectivei accelerate, încetinite, iluzioniste, a perspectivelor „denaturate” și „depravate”, cum le numește Jurgis Baltrušaitis, sau a procedeeului perspectivei iluzioniste, *trompe-l'oeil*, exploatat de scenografia teatrală barocă. Oglinda ochiului este cea care percepe deformarea obținută printr-un calcul savant și riguros. Nici o altă epocă nu a cunoscut un apetit atât de înverșunat în a studia efectele magice ale catoptricii, așa cum a făcut-o manierismul iar apoi barocul. Prin această magie speculară, ne sunt revelate, spune Baltrušaitis, „ființele închise în făptura noastră”. Prin aceste savante experimente, arta catoptricii pune în scenă un *alter mundus*. Ea deschide porțile unei lumi prin care realitatea este invadată de fantasmă. Ea te amăgește, te seduce și te

atrage într-un imperiu al ficțiunilor, într-un *alter mundus*, unde realitatea și iluzia ajung să se confunde.

Relația cu *celălalt* din oglindă, care ne-a arătat, în *stadiul oglinzii*, cine și cum suntem, este una care ne însoțește toată viața. E o relație tăcută pe care adesea o uităm sau o ignorăm. De aici acea stranie a întâlnirii neașteptate cu dublul specular, pe care îl luăm drept un *străin*. Romanticii, îndrăgostiți de sondarea zonelor abisale și de temut ale inconștientului, vor aborda pe larg această temă „veche de când lumea”, tema dublului spectral, cunoscut în folclorul german ca *Doppelgänger*. În scrierile lor, dublul apare ca oglindă a unui *eu* profund, problematic și halucinant. Așa este prezent în scrierile supuse analizei la Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allen Poe, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Dostoievski. Am căutat apoi rădăcinile acestui motiv al dublului în credința în nemurirea sufletului, așa cum a fost teoretizată de Erwin Rohde și Otto Rank. Imaginea sufletului nerecunoscută, ignorată, vândută, ucisă, pierdută într-un fel oarecare, atrage după sine angoasa, nebunia sau moartea.

În universul oglinzii, glisarea de la existent la inexistent, de la plenitudine la neant, de la adevăr la minciună, de la asemănare la deformare, de la identitate la alteritate, de la invizibil la vizibil, este mereu posibilă. Dacă *stadiul oglinzii* ne-a format, putem spune că *efectul oglinzii* ne-a deformat. Oglinzile sunt „fiice neființei” (Petru Creția) fiind astfel mari producătoare de irealitate, mari maestre ale ficțiunilor, dar marea și pervertita lor putere constă în faptul că ele produc confuzie între real și ireal. Câmpul jocului între real și ireal, numit de Victor Ieronim Stoichiță, *efectul Don Quijote*, trasează și în cazul oglinzilor, granițe nesigure, alunecoase, confuze. Oglinda e vânător al invizibilului și capcană pentru vizibil. Specularitatea este un teren nesigur ca nisipurile mișcătoare în care poți fi absorbit de vârtejul iscat din propriile tale străfunduri, în timp ce, morganatic, aburcat pe rama oglinzii, apare un *celălalt*, un *dublu*, un *străin*, un *model*.

Cuvintele sunt oglinda Emmei Bovary. Din cuvintele cărților și-a țesut imaginile care au subjugat-o, care i-au creat modelul în care s-a reflectat, imagini pe care le-a devorat și care au fost până la urmă, adevărata ei otravă. Ochiul este primul organ vinovat al Emmei, prin ochi ea se îmbolnăvește de bovarism. Ochiul este atacat, invadat și devorat primul de fantasmă. Ochiul este vinovat pentru că nu leagă *voir* de *savoir*, vederea nu va fi cunoaștere, ci amăgire. Îmbolnăvit de fantasmă, ochiul prelucrează primul devenirea lui *être* în *paraître* și a lui *sentir* în *mentir*, boală cu care contaminează restul ființei. Semne ale ochiului „bolnav” sunt lornionul de baga pe care-l „purta ca un bărbat, agățat printre doi nasturi de la corsaj”, așa cum o vede Charles în prima vizită la Bertaux, apoi, privirea cu ochii pe jumătate închiși, cu care se privește nerecunoscându-se în figura *fetiței-smântânind-oalele-de-lapte* și voaleta sub care-și ascunde privirea halucinantă de himera iubirii, în escapadele amoroase de la Rouen. Lornionul, privirea filtrată, voaleta sunt un soi de accesorii *trompe-l'oeil*, prin care Emma trucează realitatea, aruncând-o într-o *perspectivă depravată* sau *secretă*. Conform aprecierii lui Michel Picard din *La lecture comme jeu* (1986), *l'effet littérature* este efectul sub care Emma ajunge o mare risipitoare, pentru că, în ultimă instanță, Emma Bovary „aruncă banii pe literatură”. Intrând în *rolul* de cititoare, Emma se identifică cu eroinele îndrăgite și admirate, intră în *rolul* lor. Drama Emmei este că ea pleacă din lectură jucând în continuare *rolul* cu care s-a identificat, care e permis doar în cadrul *jocului lecturii*. Uitând să iasă din *jocul lecturii*, din empatia permisă de *rolul de cititoare*, Emma va juca în viață *rolul* eroinei cu care s-a identificat și care vrea să fie. Uitând să închidă *jocul*

lecturii, ea circula prin lume ca printr-o carte uriasă, la fel ca Don Quijote. Cufundată în acest țesut care este textul, Emma se deșiră pe ea însăși, se împletește cu textura *rolului*, ajungând un soi de ființă hibridă, mitologică, jumătate reală, jumătate ireală. Acest vâl al texturii se destramă doar în clipa morții. Pe ochii Emmei, închiși pentru totdeauna, se destramă țesătura cuvintelor și-odată cu ele, vâlul iluziilor. Praful alb este cenușa *rolului*.

Finalul capitolului investighează strania și mult comentata figură a cerșetorului orb din romanul *Doamna Bovary*. Interpretarea criticii a făcut din figura orbului un simbol al realității, al diavolului, al lui Nemesis, al sortii. Menționăm aprecierile critice ale lui Jean Starobinski, Max Aprilie și excelentul studiu al profesoarei Mary Davidson-Evans, din cartea sa *Medical Examinations: Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*. Pe de altă parte, ochii Emmei *pribegind orbiți și orbitele însângerate* ale orbului sunt un semn al unei posibile scene a recunoașterii. Considerăm că cerșetorul orb poate fi și „celălalt” din oglindă, dar dintr-o oglindă a desfigurărilor. Ca scenă a recunoașterii, întâlnirea Emmei cu orbul este cea mai deformată oglindire a Emmei. Ea a *pribegit orbită* toată viața. Felul ei particular de a „vedea”, privirea filtrată, este sinonim cu orbirea. A iubit *orbește*, confundând realul cu irealul, atribuindu-le mărunților ei amanți, calități pe care aceștia nu le aveau. Ochii arși ai Emmei, îngropați sub cenușa fantasmelor, se suprapun cu orbitele însângerate ale orbului. Orbul este un reflex monstruos și deformat al Emmei, el este anamorfoza ei aberantă și înspăimântătoare, este dublul ei, spectralul ei *frățior*. Realul în exces se întâlnește, se recunoaște și se confundă, până la urmă, cu irealul în exces. Recuzându-și *umbra* și nedorind să se recunoască în figura *fetei-smântânind-oalele-de-lapte*, Emma este obligată să înfrunte chipul monstruos și respingător al *umbrei* în figura anonimului cerșetor orb. *Umbra* refuzată a devenit *dublul monstruos*. Închiderea orbului într-un azil obținută de Homais, înseamnă condamnarea și excluderea din viața publică a Emmei și a tuturor vizitorilor care *pribegesc orbiți*, cu ochii halucinați și iluminați de himere tainice și care sunt, într-o lume ce se închină zeilor pragmatici ai progresului și științei, niște paria ce trebuie izolați pentru a nu contamina.

Capitolul 4. „Teatru privat” și reveria bovarică

Pornind de la un caz celebru în mitologia psihalalizei, acest capitol este consacrat prezentării conceptului de „teatru privat”, a incidentelor dintre isterie și bovarism, a diagnosticării diferențiate a reveriei bovarice, morbide și creatoare. Premisele analizei le aflăm la Jules de Gaultier care numea „principiu isteric” acel îndemn potrivit căruia ne concepem alții decât suntem, iar Sartre, în *Notes sur «Madame Bovary»* cu care se încheia volumul al-III-lea al ampului său studiu de „psihanaliză existențială” *L’Idiot de la famille*, tranșa scurt „Le Bovarysme, c’est l’hystérie”. Considerăm că bovarismul se încadrează, însă, mult mai potrivit în fenomenul pe care psihiatria îl numește borderline, iar psihanaliza stare-limită, după cum vom arăta în subcapitolul *Ființe de graniță*, din capitolul al optulea al lucrării noastre, *Teatralitatea ambiguității*.

Pacientă a doctorilor Joseph Breuer și Sigmund Freud, Bertha Pappenheim a rămas cunoscută ca Anna O., fiind primul caz din istoria psihanalizei. Cazul prezintă, pe lângă paleta largă de „simptome magnifice” specifice isteriei, și un pacient aparte. Beneficiind de o educație aleasă, inteligentă și având un caracter admirabil, tână Anna O. a avut intuiția ingenioasă de a-și denumi reveriile, care au precedat căderea în boală, ca „teatru privat”. Reveria cu ochii deschiși, „teatru privat” al Annei O., care a precedat și favorizat nevroza traumatică, este expresia unei activități exacerbate a imaginarului, frecventă la isterice. În zona imaginarului compensativ, isteria și bovarismul se întâlnesc.

Personalitatea isterică se caracterizează prin tendința spre teatralitate, dramatizare, mitomanie, reverie cu un partener idealizat, căutarea unui model printre personalități celebre, lipsa de naturalețe, nevoia de a atrage atenția, atitudinea de seducție, înfățișare extravagantă. Comportamentul proteic la isterici se manifestă prin reacții exagerate, trecerea bruscă de la o stare la alta, mimică teatrală. Se poate vorbi și de dimensiunea homosexuală a dorinței isterice, manifestată la femeii print-o rivalitate cu bărbatul, înlocuirea lui când acesta este mediocru. Femeia isterică „face pe bărbatul” necastrat, după imaginea Tatălui. Regăsim în reveriile bovarice ale Emmei, prezența aceluiași tip de imaginar exagerat, care suspendând funcția realului sau amestecând realul cu imaginarul, se învecinează cu maladia.

Pe lângă studiile doctorilor Joseph Breuer și Sigmund Freud asupra isteriei, ne-am însușit cercetările lui Michel Foucault prezentate în cursurile ținute la Collège de France între 1973-1974, în care filozoful acordă un loc important la ceea ce el numește „marile manevre ale isteriei” de la Salpêtrière. Am reținut cercetările psihiatrice ale lui Eugène Minkowski prezentate în *La Schizophrénie. Psychopathologie des schizoïdes et des schizophrènes*, unde sunt analizate reveria normală, creatoare și morbidă, în funcție de „contactul vital cu realitatea”. Ne-a reținut atenția cazul reveriei morbide a tinerei Marie B., diagnosticată cu schizofrenie. Cazul este prezentat și de Jean-Paul Sartre ca patologie a imaginației în *L'Imaginaire*. Fișa ei medicală consemnează relatările și descrierile ei despre existențe fictive, vieți extraordinare, destine aventuroase și extravagante, în care recunoaștem dorințe și visuri ce o apropie de bovarica Emma. Ceea ce revine în mod obsedant în mărturisirile Mariei B., este imaginea ei ca artistă.

Anna O., Marie B. și Emma B. sunt surori întru visare. Spre deosebire de ele, însă, Emma trece de la „teatrul privat” al reveriilor, la o „scenă” mai cuprinzătoare. „Teatrul privat” al Emmei se deschide spre exterior, interiorul își revarsă fantezmele spre lumea exterioară, pe care o încorporează în reprezentație. Pe această scenă uriașă evoluează ea ca personaj, precum și cei pe care ea îi distribuie în anumite roluri. Realitatea nu va „juca”, însă, în reprezentația bovarică, așa cum Emma ar dori să joace. Superbia ficțiunii va fi compromisă în contactul cu realitatea.

Comediantul, ca și nebunul, este prin excelență visătorul treaz. Din lumea „adormiților treji” face parte atât nebunul, cât și geniul, poetul, „distratul” și *flâneur*-ul. Un soi de pseudo-somnambulism îi apropie pe aceștia din urmă de nebunie, diferența și limita este, însă, delirul. Visul este și de data aceasta semn al unei frontiere firave între real și ireal, între normalitate și nebunie. Granița dintre reverie și delir este trasată obscur și enigmatic pe nisipuri mișcătoare, iar din acest punct de vedere, bovarismul nu este decât „nebulă” noastră privată.

Capitolul 5. Dagherotip cu Emma la fereastră. Apariție și aparență

În paginile acestui capitol sunt puse sub observație funcțiile ramei, simbolistica ferestrei, încadrările Emmei Bovary și aspectul de dandy feminin al eroinei. Cultul pentru apariție și aparență aparține în egală măsură bovarismului, cât și dandysmul.

Funcția ramelor este aceea de a încadra, de a separa, delimita imaginea de ceea ce se află în jurul ei. Separarea indică faptul că acolo, în imaginea încadrată, există o lume în sine. Rama separă lumea fictivă a imaginii, de lumea reală. Rama unei ferestre sau pervazul unei uși are aceeași funcție de decupaj. Fereastra este „un câmp intermediar”, o „diafragmă” care se poate deschide sau închide, ea permite sau nu permite (prin perdele, obloane, draperii) accesul la lumea imaginii. Este o zonă de contact a celor două lumi, un

spațiu al schimbului, realizat prin privire. Cel ce este încadrat în rama ferestrei privește în afară, cel ce privește dinafara ferestrei, privește înăuntru. În același timp, figura din fereastră, funcționând ca imagine încadrată, ruptă de real, primește caracter de ficțiune. Sustrăgându-se realității, ea se propune privitorului ca ficțiune. Realitatea este astfel suspendată, figura din fereastră se irealizează. Rupându-se de real ea intră într-un spațiu și timp fictiv. Rama ferestrei este, astfel, o graniță între real și ireal. Pentru ființa bovarică, imaginea are o importanță fundamentală. Imaginea modelului este cea dintâi copiată: gestică, vestimentația, atitudinea, comportamentul, vocea, tot ce se poate imita. Problema mimesis-ului este în primul rând aceea de „a fi imaginea a ceva”, observă Wunenburger. Emma imitând modelul, *Doamna* sau *Doamna-care-mănâcă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit*, cum am numit-o deja, este în primul rând imaginea acestui model. Ea va cultiva aparențele modelului, căutând din instinct o „ramă” care să o decupeze de real. Pentru Emma Bovary, aceasta va fi rama ferestrei. Ramele *irealizării* Emmei sunt fereastra, oglinda, loja teatrului din Rouen. Ele joacă același rol de irealizare ca scena pentru comediant.

În *Forme et signification* (1963), Jean Rousset analizează în capitolul *Madame Bovary ou Le livre sur rien*, „arta modulațiilor punctelor de vedere”, a perspectivelor din care ne este relatată povestea Emmei în acest celebru roman „despre nimic”. Flaubert, mare tehnician al decupajului și punerii în scenă romanești, folosește bogatele resurse pe care le oferă fereastra, în ce privește captarea punctelor de vedere. Rousset pune în legătură fereastra și deschiderile pe care ea le oferă spre îndepărtări, spre reverii, cu o anumită tehnică a punctului de vedere pe care el o numește *la vue plongeante*. În articolul *Madame Bovary outside the window*, F.C. St. Aubyn, ținând cont de simbolistica ferestrei așa cum a fost prezentată de critica tradițională, fereastra ca simbol al frustrării, semnalată de Victor Bombart și cea a perspectivei lui Rousset, *la vue plongeante*, propune o analiză nouă, Emma în afara ferestrei. Pentru St. Aubyn, Emma este mereu în afara ferestrei, în afara relațiilor umane, în afara dragostei, în afara dorințelor ei, în afara mântuirii.

Dintre pânzele pictorilor reprezentând *femeia la fereastră*, cea a lui Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster* (1822, Berlin, Nationalgalerie), este cea mai reprezentativă pentru Emma. În viziunea romantică a pictorului, vedem o tânără femeie din spate, în fața unei ferestrei înalte, cu două nivele de geamuri. Ținuta rigidă, încorsetată, austeră a siluetei feminine văzute din spate, înclinate ușor pentru a privi prin fereastra deschisă, trădează o stare afectivă aproape clinică. Pentru George Banu (*Spatele omului – pictură și teatru*, 2008), această tânără femeie este incontestabil cel mai faimos personaj întors cu spatele pentru a privi pe fereastră. Tânăra femeie întoarce spatele camerei în care se află, realități ei apropiate, pentru a-și deschide sufletul perspectivelor sugerate de imaginile de dincolo de fereastră. În fața ei, pe cerul cenușiu se înscriu liniile firave ale unor catarge de corăbii abia bănuite. Presupunem că în fața ferestrei ei curge o apă, așa cum Sena curge la Croisset, sub ferestrele lui Flaubert. În imaginația ei, această femeie anonimă, este, cu siguranță, pornită deja în lungi călătorii, spre o Cythera, spre o insulă la est de Madagascar, undeva unde dorințele, visele, fanteziile, capriciile, se pot împlini. Dacă un călător ar trece pe malul celălalt al apei și ar privi o clipă femeia din fereastră, ar vedea chipul Emmei Bovary.

Unele dintre cele mai bune pagini scrise despre Emma Bovary rămân ale lui Charles Baudelaire. El a gustat primul frumusețea acestui personaj, pentru că a regăsit în

Emma ceva ce-l caracteriza: dandysmul. La 18 octombrie 1857, apare în *L'Artiste*, revista lui Théophile Gautier, articolul lui Baudelaire *M. Gustave Flaubert. Madame Bovary. La Tentation de Saint Antoine*. În viziunea lui Baudelaire, Emma apare ca dandy feminin, un „bizar androgin” tentată de toți „demonii ereziei și ai iluziei”. Emma se pricepe ca nimeni alta să transforme *être* în *paraître*. La fel ca și bovaricul, dandy-ul este o identitate în criză. Atât bovaricul, cât și dandy-ul își înscenează identitatea, existența lor este o laborioasă punere în scenă.

Capitolul 6. Comediantul din sala de biliard

Dezvăluim în aceste pagini un aspect adesea uitat din biografia autorului *Doamnei Bovary*, și anume, dragostea nemăsurată pentru teatru a scriitorului și faptul că în copilărie a jucat, regizat și scris piese de teatru. Este surprins bovarismul lui Flaubert, vocația de comediant, natura proteică și histrionică a scriitorului. În finalul capitolului este analizat personajul Emmei Bovary ca mit al actriței și al literaturii.

Sala de disecții a spitalului din Rouen și scena teatrului improvizat în sala de biliard au fost locurile obișnuite de joacă ale copilului Gustave Flaubert. *L'Hôtel-Dieu* și *Théâtre de Billard* vor fi emblematice pentru natura duală a viitorului scriitor, pasionat de contrastele puternice și de armonia lucrurilor disparate. Aventurile teatrale ale comediantului Gustave la *Théâtre de Billard* au fost anii de ucenicie ai scriitorului Flaubert. El se alătură lui Rousseau, Goethe, Doamna de Staël, Stendhal, George Sand, Ibsen, scriitori pentru care teatrul a fost perioada de formare intelectuală. Vocația de comediant a lui Flaubert este o vocație refuzată de familie, așa încât ea devine o „vocație nemulțumită” („la vocation contrariée”), conform aprecierii lui Sartre din *L'Idiot de la famille*. „Vocația nemulțumită” se face simțită în scenele de „improvizații” sonore (*l'épreuve du gueuloir*) ale lui Flaubert, când acesta verifica textul scris prin rostirea lui cu voce tare, pândind asonanțele.

În sihăstria de la Croisset, cu complicitatea elementului său natural – cerneala, Flaubert se îmbarca în lungi și aspre călătorii literare. Trăia monahal și visa la orizonturi îndepărtate. Noaptea, după terminarea lucrului, scria prietenilor. Dincolo de poetica scriitorului, admirabil exprimată în corespondență, scrisorile dezvăluie o natură proteică profundă și extravagantă, precum și viețile alternative imaginate. În metamorfozele acestea imaginare, în defilarea aceasta extraordinară de măști, în acest spectacol fără sfârșit, apar frecvent portretele lui de saltimbanc, împărat, călugăr, proxenet, director de teatru, vizitiu, într-un cadru meridional sau oriental. Cu cât se claustrează mai mult, cu atât existențele mascate sunt mai fabuloase și proiectate pe fundaluri exotice îndepărtate. Se-aruncă-n ele cu voluptate, ca și cum ar regăsi vechi vise uitate. În mod cert, aceste proiecții dezvăluie eul nelimitat și histrionic al lui Flaubert. În lumea care este doar o bufonadă, el nu poate fi decât saltimbanc.

Există în exegeza flaubertiană actuală ispita de a face din Emma Bovary un mit. Se pare că începutul l-a dat Sartre care nota „La Bovary est un mythe.” Pentru Pierre-Marc de Biasi, Emma este, în primul rând, o nouă imagine reprezentativă pentru *la femme mal marié*, exprimând eșecul conjugal în opoziție cu mitul romantic al căsătoriei din dragoste. În moartea Emmei, otrăvită cu romane, în expectorarea himerelor cu „gust de cerneală” Yvan Leclerc vede configurat însuși mitul literaturii. Pentru Jacques Goetschel, Emma este dublul feminin al „saltimbancului” Flaubert, ea înscriindu-se atât în acea „femeie atât de artistă” nitzscheeană, cât și la limita instabilă a istericeii.

Prin talentul lui de comediant, subliniat și de Baudelaire, Flaubert se debarasează de sexul său și reușește să redea în operă sufletul unei femei. Dar îi trece acesteia virilitatea sa, după cum și el s-a umplut cu „visele ei de fată”. Este un joc dublu al hermafroditismului psihic al lui Flaubert. În transfuzia aceasta este amestecat, voit sau nu, și histrionismul autorului, care va curge prin venele Emmei și se va dezvolta într-un teatru al eului, în ficțiuni teatrale și bovarice. Personajele flaubertiene posedă o suplețe și o fragilitate identitară care le permite să se metamorfozeze, dorința de alteritate este satisfăcută prin metamorfoză. *Setea de trăiri* sau *dorința de nepotolit* o poartă pe Emma printr-o succesiune de metamorfoze, traversând figurile modelului *metresa*, *călugărița*, *sfânta*, *îndrăgostita*, *femeia în fereastră*, *parizianca*, *cititoarea*, *voluptoasa*, *persecutata*, până când eul ei *morcelé* ajunge la o ultimă mască: menada adulterină, desfrânată bacantă, pereche a sfântului–satir Anton. Dându-i viață, Flaubert îi insuflă o suplețe excepțională de unde și capacitatea de a se metamorfoza, de a juca roluri variate și în special un rol sexual schimbător, alăturându-se acelor „femei-bărbate” admirate de scriitor sau de femeia falică freudiană. Flaubert sădește în Emma ceva ce nu mai regăsește în contemporaneitate: curtezana și sfântul. Emma prezintă caracteristici ale femeii comediant: temperamentul echivoc, latura androgenă, imaginarul exagerat prezent în „teatrul privat” al reveriilor diurne, suplețea și capacitatea de metamorfoză. Latura androgenă trebuie înțeleasă în sensul în care actorii și actrițele, debarasându-se de sexul lor, pot juca în mod strălucit travestiuri. Ca dandy feminin, Emma Bovary are talentul de a purta, așa cum se cuvine, costumul ca pe o mască. Cu siguranță putem vorbi de talentul de comediantă al bovaricei Emma, numind-o după uzanța italienească *La Bovary*, așa cum spunem despre divele teatrului *La Duse* sau *La Clairon*, și așa cum germanii o numeau pe Karoline Neuber, *Die Neuberin*, faimoasa actriță și directoare de teatru, de trupa căreia se alipise Lessing în tinerețe. Prin talentul de comediantă al eroinei sale, Flaubert aduce reparații „vocației nemulțumite”. Concluzia noastră este că tocmai această „dragoste nemăsurată” pentru teatru a lui Flaubert, devenită „vocație nemulțumită”, a generat bovarismul.

Născută la intersecția operelor omului-condei (Flaubert) cu cele ale omului-labirint (Nietzsche), filozofia bovarismului a lui Jules de Gaultier este un teritoriu vast al ambiguității, unde se întâlnesc, într-un *theatrum mundi*, utopiile identitare ale vieții individului cu cele ale universului. Bovarismul a fost la început teatru.

Partea a doua. Teatralitatea ambiguității

Dominată de figura comediantului, partea a doua a cercetării este una aparținând esteticii teatrale, accentul fiind pus pe poetica și laboratorul comediantului. Aici, sunt analizate și comparate ființa actorului și cea a bovaricului sub raportul identitate – alteritate, esență – aparență, autentic – inautentic, real – ireal. Temele supuse cercetării sunt ambiguitatea acestor ființe, natura proteică și metamorfozele lor, felul cum se raportează la principiul *mimesis*-ului, puterea imaginației și tipul specific de conștiință caracteristic fiecăruia. Implicite, studiul doctoral propune în această parte și o introspecție în propria poetică și poetice de comediant.

Capitolul 7. Histrionismul dionisiac

Abordând un demers de antropologie teatrală, întorcându-ne la nașterea aceluia *hypocrités* thespian și la fabulosul *carrus navalia* al legendarului poet, capitolul acesta parcurge filiera nietzscheeană a histrionismului dionisiac. Întoarcerea la originile teatrului și la miturile lui Dionysos Zagreus, evidențiază ambiguitatea ca moștenire dionisiacă.

Masca, deghizarea, metamorfoza ca repetabilă „îmbucătățire” sunt manifestările esențiale ale divinității tutelare a teatrului – Dionysos –, zeu vital și funebru totodată. Interpretând *Nașterea tragediei* ca încercare poetică de explicare a apariției comediantului, Ernst Bertram insistă și subliniază în lucrarea sa *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (1918) importanța pe care o are în viziunea nitzscheeană forța dionisiacă a vrajei, freamătul și clocotul dionisiac ca principiu transfigurator, fundament al artei dramatice. Conceptul central al acestui capitol este cel de „dilatare a ființei”. Manifestare a extazului dionisiac, starea de „dilatare a ființei” descrisă de Erwin Rohde în *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1893), înseamnă dezintegrarea în straturile profunde și primitive ale sinelui și saltul spre divin, semnifică o coborâre și o înălțare, o dilatare pe verticală ce eliberează o „forță vitală infinită”. Omului dionisiac, cu variantele extreme de bakchant și poet (în înțelesul larg de artist), îi este proprie „dilatarea ființei”. „Ieșirea din sine” a poetului amintită de Platon și starea de tensiune și supraexcitare pe care Rohde o numește „dilatare a ființei”, prezentă la bakchante sau la alți dansatori extatici în vechi rituri, în care anumite mișcări ale corpului sunt chemate să introducă starea de extaz, transă, posesie, pierdere de sine și regăsire în altul, trimite la „actorul dilatat” al lui Eugenio Barba. Caracteristic actorului dilatat al lui Barba este potențarea disponibilităților, a energiei, a vitalității, a prezenței, a biosului, ceea ce ne permite să-l apropiem de psihologia stării dionisiace, așa cum o înțelegea Nietzsche, ca „nimicire a limitei”. Pentru Nietzsche, ultim discipol al zeului cu două nașteri, Dionysos întruchipa un „exces de putere”.

Orgia dionisiacă este natură pulsândă, dar vrăjită, transformată, metamorfozată de marele maestru al practicilor extatice, Dionysos. Ieșirea din sine (Platon), voința dilatată (Nietzsche), dilatarea ființei (Rohde), actorul dilatat (Barba) semnaleză instaurarea acelui „nucleu de absență” (Paul Ricoeur), atât de necesar și tehnicii impersonalității la Flaubert, semnifică uciderea ego-ului. Estomparea, alungarea, anularea, vidarea eului, creează în același timp, într-o stare de așteptare activă, posibilități infinite de transfigurare. Într-un al doilea timp se anunță prezența zeului în această „absență”. Suprema dilatare a actorului are loc atunci când ființa sa ajunge *entheos, plena deo*, când încorporează *fantoma*, personajul. Atunci zeul a pogorât!

Dacă tragedia și drama satirică sunt creații dionisiace, putem spune că și histrionul este creația lui Dionysos, de la el a învățat transfigurarea, febra și frenezia metamorfozei. Iar dacă ambiguitatea este una dintre caracteristicile particulare ale comediantului, ea este semnul cu care Dionysos și-a amprentat adoratorii. Este o moștenire arhaică din timpurile când, în cortegiile sărbătorești, adoratorii zeului se travesteau, mânjindu-și fața cu drojdie de vin. După două mii de ani, fețele adoratorilor vor fi mânjite de făină, iar „fețele de făină” – *les enfarinés* – vor juca în jurul unui Molière, numindu-se comedianți. Dionysos simbolizează viața în totalitatea ei, cu sfâșierile și pierderile ei, cu contradicțiile și luptele ei, cu vraja și iluziile ei și mai ales cu transformările ei. Născut din nevoia exprimării unei relații individuale cu divinul, dincolo de limitele și ordinea socială statornicită, celebrat în rituri sălbatice, extatice și eliberatoare, Dionysos este zeul care ne poartă la frontierele propriului eu. Pe Dionysos, zeul „smintit și săltăreț”, îl regăsim, îl păstrăm, îl celebrăm în memoria unei origini și mitologii teatrale. Rebel, străin, eretic, comediantul are faimă de ispititor, el subminează, la fel ca patronul său Dionysos, ordinea statornicită, în prejma lui lucrurile nu sunt ce par a fi. Moștenirea dionisiacă marchează destinul actorului, care va fi pentru totdeauna legat de patimile

„îmbucătățirii”, de metamorfozele Unului în Multiplu, de rebusul identificării cu Celălalt, de actul repetării creații, născându-se și murind de nesfârșite ori.

Capitolul 8. Teatralitatea ambiguității

Dezvăluim în acest capitol ființa secretă a comediantului, ambiguitatea sa funciară și apartenența la ființele zonelor de graniță.

Ființa secretă a comediantului se dezvăluie în momentele de culise, când el se află „între lumi”. Adevărul lui este prins în ambiguitatea acestei ființe care se află pe o fâșie îngustă între real și ireal, care pare a fi cineva, dar nu este încă. Comediantul pregătit pentru spectacol, purtând semnele necesare personajului, nu este cel ce va deveni, dar nu mai este nici cel care a fost. Actor și personaj compun acum o alcătuire echivocă, bizară, neașteptată, uimitoare, stranie. Este un corp eteroclit, rupt, compozit, aparținând unor lumi diferite, unor persoane diferite. Este un corp schizoid, un soi de *corps morcelé* lacanian, pentru că nu este unitar ca aparență și comportament. În asemenea momente, comediantul este asemănător bovaricului, care, în tentativa de *a se concepe altul decât este*, eșuează, și nu reușește să fie decât o alcătuire eclectică, un hibrid, un monstru himeric căzut între lumi.

Culisele sunt prin excelență tărâmurii de graniță, asemănătoare limburilor, populate de ființe abia deslușite printre penumbre, asupra cărora plutește incertitudinea identității sau chiar a realității lor. Înveșmântat, machiat, purtând semnele personajului ce va urma să-l joace, comediantul are aparența personajului, dar gesturile, acțiunile, cuvintele sunt încă ale lui. Este o combinație bizară, pentru că există, de cele mai multe ori, o inadecvare șocantă a gesturilor, acțiunilor, a vocii, a obiectelor folosite, la aparența creată de imaginea plastică a costumului și machiajului. Realul și irealul se amestecă și se confundă într-o manieră ciudată, stranie, grotescă și comică uneori. Vei putea, astfel, să vezi o galerie de personaje cuprinse parcă de „nebulie”, alcătuind o adevărată „lume răsturnată”. Replici celebre și binecunoscute sunt întrerupte și se amestecă șocant cu cele mai nepotrivite, prozaice și comune conversații.

Ființa aceasta ambiguă nu aparține nici unei lumi. Ea nu există nicăieri, doar aici în culise. Ea nu este încă ficțiunea teatrală care va fi peste câteva clipe în scenă, nu este *opera*, dar nu este nici actorul. Ea apare din împletirea ficțiunii cu realul. Ea nu a fost gândită, premeditată, ea apare pur și simplu. Ea este produsul unui *efect de culise*. Această ființă s-a născut tocmai din anularea distanței dintre personaj și actor, din amestecul, permis doar aici în culise, dintre actor și personaj. Peste o clipă, în scenă, ființele acestea, contopite acum, se despart, esențele se decantează, actorul se retrage obligatoriu în spatele personajului, iar ceea ce se va percepe va fi doar personajul, de data aceasta o figură clară, limpede, strălucitoare.

Până atunci, însă, culisele îngăduie confuzia și ambiguitatea ivită din complicitatea dintre actor și personaj. Stranietatea acestei figuri, impregnată de jocul dintre Eu și Altul, atrage ca un magnet. Este percepută ca o neliniște, ca o formă oscilantă, indecisă, dar mai ales este percepută ca promisiune de evadare din real. De-aceia, poate, această ființă este râvnită de „civilii” care vizitează culisele și cabinele actorilor. Seducția provocată de ființa comediantului vizează, cel mai adesea, personajul pe care acesta poate să îl întrupeze. Rădăcinile seducției trebuie căutate, însă, mai departe. Ceea ce seduce și atrage este potența uriașă de metamorfozare a comediantului, care are ca suport teribilă forță a imaginarului. Spectatorii subjuogați de jocul comediantului într-un personaj sau civilii care târcolesc prin culise țintesc în *phantasia* și vânează „nimicul”.

În subcapitolul *Teatralitatea ambiguității*, pornim de la lecția lui Gilbert Durand despre societățile aparenței, prezentată în lucrarea sa *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (1989). Constatăm pentru început relația paradoxală dintre profunzime și suprafață. Cu cât profunzimea este străpunsă de ochiul epistemic mai în adânc, cu atât mai mult suprafața are privirea voalată. Cu cât profunzimea este atacată cu rigoarea științei, cu atât neliniștea suprafeței se amplifică și își desface coada de păun în jocuri de reflexe încrucișate care nu pot produce decât iluzie, teatralitate, echivoc, ambiguitate. *Voir* nu vrea să devină *savoir*, în schimb *songe* se topește-n *mensonge* și din nou *être* devine *paraître*. În existențialism, unde actorul este un arhetip uman, *être* este *paraître*. Pentru a ajunge aici, a fost nevoie de „transmutarea” nietzscheeană a „tuturor valorilor”, de contra-ofensiva cutremurătoarei sale filozofii, care a inspirat și a creat discipoli, ducând până la urmă la schimbarea paradigmei pozitivistice la trecerea dintre secole, într-o paradigmă a vagului, a granițelor elastice și relative.

Relația speculară, formatoare a eului, este spațiul revelării atât a identității, cât și a diferenței. Eul este un produs al unei relații ambigue între Identitate și Diferență. Din relația speculară originară eul păstrează, și amplifică uneori, inautenticul specific aparenței. Specularitatea și spectacularul sunt intim legate în constituirea universului și a eului. Ambiguitatea funciară a dramei primordiale, a fost pusă în evidență de Jules de Gaultier odată cu schițarea primului gest metafizic prin care ființa psihologică sau universală, pentru a se cunoaște, se rupe în subiect și obiect, concepându-se chiar prin acest gest *alta decât este*. Unul ia cunoștință de sine în Multiplu. Un prim pas este ca Unul să ia cunoștință de sine în Celălalt, în Altul. Identitatea se înscrie, așadar, într-un joc teatral între Eu și Altul. Acest spațiu specular al jocului ficțiunilor identitare este specific omului manierist și baroc, dandy-ului, bovaricului și actorului. Aceștia, mai mult decât alții, își „pun în scenă” identitatea, o „aranjează”, o trucează, o maschează. De aici și cultul pentru propria imagine, dar și grija pentru imaginea care-i înconjoară, decorul, ambientul, obiectele.

Din perspectiva psihiatrică și psihanalitică, asemenea ființe ar putea fi clienții fenomenului borderline sau stare-limită. Fenomenul desemnează cazurile situate între nevrozele și psihozele clasice, ele sunt la limită, la frontieră, mai bine zis într-un *no man's land*, un teritoriu cu hotare vagi, învecinat uneori cu narcisismul sau cu isteria.

„Vânzător de neființă” aidoma sofistului platonician, producător de imagini, manipulator de imagini, el însuși imagine, analogonul personajului, asupra comediantului se răsfâng atributele *eidolon*-ului. El se încarcă de aparență, umbră, vis, simulacru. De aici, inconsistența sa. Paradoxal, el care este chemat să dea viață, și dă viață, se-ncarcă de moarte.

Capitolul 9. Metamorfoze, ficțiuni și dedublări

Am consemnat și investigat în acest capitol efemeritatea formelor teatrale, proteismul histrionului, alchimia și supliciul metamorfozei comediantului prin care *Proteu-Arta* învinge *Physis-Natura*. Am evidențiat natura diferită a iluziei bovarice și a celei histrionice, raportarea celor două ființe la „model” și la principiul mimesis-ului, precum și tehnica și antrenamentul histrionului în vederea contactului cu alteritatea. Miezul capitolului îl constituie relevarea celor două puncte de apropiere și de îndepărtare maximă dintre bovaric și comediant, respectiv puterea imaginației ca punct maxim de apropiere și conștiința fascinată, lipsa conștiinței critice a bovaricului vs. conștiința ludică a comediantului, ca punct maxim de îndepărtare.

Relativă, imponderabilă, efemeră, nestatornică, dar formă vie, aceasta este opera comediantului. Ea nu există ca obiect artistic decât o clipă, dizolvându-se pe dată ce s-a produs. Clipa de viață unică, ireversibilă, când forma teatrală există ca operă de artă, acest „timp viu” al gloriei și strălucirii ei, se plătește cu lungul timp al non-existenței ei.

Dacă din antichitatea greacă, comediantul moștenește tutela divină a zeului Dionysos, barocul îl va plasa sub auspiciile altei divinități. Slăvind clipa, dăruindu-se ei necondiționat, risipindu-se în lungul șir de *aparențe*, comediantul își trădează apartenența la o structură existențială de tip baroc, astfel încât, unul din arhetipii barocului – Proteu – devine noua divinitate protectoare. Aidoma lui Proteu, actorul are vocația deghizării, disimulării, perpetuei metamorfoze. În corpul comediantului, teren al metamorfozei, natura, fascinată de idee, se remodelează, natura transfigurată devine artă. Comediantul „moare” dacă nu se metamorfozează, bovaricul „moare” pentru că se metamorfozează.

Urmând lectura *Poeticii* aristotelice de către Paul Ricoeur, așa cum o prezintă în volumul întâi al lucrării sale *Temps et Récit*, am reținut interpretarea acestuia asupra mimesis-ului, care trebuie înțeles ca fiind o „ruptură care deschide spațiul ficțiunii” și că artistul „inventează un ca și cum”. Înțeles în acest fel, *mimesis*-ul nu va fi pentru comediant o simplă copiere, o calchiere mecanică, o dublare a realității, ci o punere în intrigă printr-un aport de invenție și creație. Reprezentarea teatrală nu este copie, nu dublează realul, ci este, așa cum înțelege Ricoeur prin *mimèsis II (la mimèsis-création)*, reconfigurarea realului, transformarea unei succesiuni de acțiuni într-un tot organizat și semnificativ. Prin mimesis, comediantul realizează un destin fictiv într-o realitate fictivă – opera de artă. Acțiunea mimetică a bovaricului este mai mult imitare, el tinde să dubleze modelul printr-o copie cât mai fidelă. Mimesis-ul lui vrea să fie luat drept realitate.

Funcționând după principiul *mimesis*-ului, atât ficțiunea bovarică, cât și ficțiunea teatrală a comediantului, este un joc, dar nu o joacă. În prima se *joacă* Viața, într-a doua Arta. Gladiatori sau martiri, agoniștii noștri își aruncă în arena jocului, unul existența, celălalt măiestria. Pentru bovaric, jocul cu masca alterității este vertij existențial cu consecințe riscante, ridicole sau fatale. Pentru comediant, este un joc dus după regulile și normele artei, vertijul alterității este îmblânzit de abilități și armonii estetice. Un canon estetic dirijează și organizează stilul feluritelor ficțiuni și jocuri histrionice.

Recunoaștem în comediant și în bovaric manifestarea diferită a unei *facultas ludenti*. Pentru comediant, această *capacitate de a se juca* este un dat primordial, în lipsa căruia orice încercare de a se apropia de statutul de histrion, eșuează. Starea ludică îi este esențială, ea constituie axul în jurul căruia gravitează celelalte calități necesare meseriei de comediant. Acest har cu care este înzestrat comediantul și bovaricul se manifestă, în primul rând, ca suplețe psiho-fizică în atacul metamorfozei. „Tăria” metamorfozei se sprijină, paradoxal, pe un miez moale, amprentabil. Artistul cunoaște și respectă termenii, modul și regulile jocului, exprimate în locuțiunea conjuncțională „ca și cum”, marca ficțiunilor în filozofia lui Hans Vaihinger. Bovaricul acționează *ca și cum* ar fi altcineva, dar el nu se mai raportează la *ca și cum*, ca la un mod al jocului, el se percepe în mod sincer ca fiind cu adevărat altcineva, încălcând regulile jocului. Primele reguli încălcate sunt cele referitoare la spațiu și timp. Atât ficțiunea teatrală, cât și cea bovarică au caracterul dramei, ele sunt manifestarea unei „acțiuni vii”, acțiuni desfășurate într-un anumit timp și spațiu. Dar, în timp ce, irealul teatral este delimitat de un cadru spațial și temporal, comediantul dezvoltând ficțiunea potrivit protocolului convențiilor teatrale,

dincolo de existența sa privată, „jocul” și „reprezentarea” bovaricului se confundă cu însăși existența sa. Bovaricul compromite ficțiunea introducând-o în realitatea existenței lui.

Miezul poieticii histrionice l-am surprins în subcapitolul *Modelul, Ideea, Forma*. Analizând relația pe care o are cu modelul, am constatat că nicicând comedianțul nu seamănă mai mult cu ființa bovarică, ca în perioada de travaliu asupra rolului, când este profund subjugat de fantasmă, când este năuc, bezmetic, halucinat, contaminat, terorizat să „prindă”, în capcana trupului său, „ființa de hârtie”, fantoma, himera – personajul. Am urmărit relația comedianțului cu modelul, dublul, rolul așa cum a fost teoretizată de Diderot, Hegel, Nietzsche, Simmel, Jouvet sau Sartre. Am reținut și ne-am însușit opinia filozofică a lui Georg Simmel, exprimată în cele trei eseuri ale sale despre arta actorului (*Zur Philosophie des Schauspielers*, 1908), conform căreia „comedianțul nu este marioneta rolului” și că jocul lui este o „artă a relației cu rolul”. În privința relației cu modelul, putem spune că atât bovaricul, cât și comedianțul sunt fascinați de model, dar, în timp ce bovaricul este marioneta modelului, în cazul comedianțului, așa cum observă Jouvet sau Barba, relația este de dublu curs. Comedianțul modelează forma de care este modelat.

Considerăm comedianțul un artist. Opera sa de artă se realizează alături de ceilalți parteneri de creație (autor, regizor, scenograf, colegi de scenă). Artă nu este o simplă copie, este creație intelectuală, care are „misiunea sublimă” de a realiza ideea în materie, așa cum afirmă Erwin Panofsky. Așadar, artă este prezența formei inteligibile (*eidōs*) în forma sensibilă (*morphe*). Spiritul creator, asemănător spiritului divin, are puterea de a concepe în el însuși *ideea*. Am urmat, în acest sens, demersul lui Erwin Panofsky din lucrarea sa *Ideea* (1924), unde criticul teoretizează conceptul de frumos în funcție de distincția platoniciană dintre artiștii mimetici și cei euristici, aceștia din urmă având harul de a realiza în opera lor *ideea*. Investigația noastră s-a oprit la două momente reprezentative din istoria teoriei *ideei*, la perioada Antichității și la manierism. *Ideea* devine în limbajul manierismului *concetto*. Conceptul pereche construit de Federico Zuccaro în *L'Idée de'pittori, scultori et architetti* (1607) – *disegno interno* și *disegno esterno* – se fundamentează pe concepția lui Aristotel, aceea potrivit căreia ceea ce este revelat în operă, trebuie să fi fost prefigurată în spiritul artistului. Pentru Zuccaro, *disegno interno* (*desenul intern*) sau „*ideea*” este o formă spirituală construită de intelect, în timp ce *disegno esterno* (*desenul extern*) se naște din primul, ca „exemplu și formă a imaginii ideale”, ca „forma vizibilă” a formei invizibile – *ideea* –; el este un „efect muritor” al unei scânteii divine. *Disegno esterno* este un *concetto* realizat.

Opera de artă este forma realizată a *ideii*. *Ideea* are nevoie de punere în formă, de *disegno esterno*. Pentru a desemna punerea în formă, Barba folosește termenul japonez de *kata*, iar Brook pe cel indian de *sphota*. Travaliul în teatru este căutarea formei juste. *Sphota*, *kata* sau *disegno esterno* pentru actor înseamnă crearea unei partituri. Partitura actorului este un *desen* care trasează o succesiune exactă de acțiuni fizice și vocale, de atitudini și gesturi, de intonații și ritmuri, de compoziții plastic-vizuale și sonore. Partitura este rigoare, exigență, disciplină formală guvernată de *idee*. Craig a căutat rigoarea formei în *Supramarionetă*, Meyerhold în biomecanică, Decroux în mimul corporal, Grotowski în actorul sfânt, și-așa mai departe. Oricât ar părea de contradictoriu, chiar și Stanislavski urmărea precizia desenului în *perejvanie* (*trăirea*).

Cele mai puternice tipuri de actori propuse de doctrinele secolului al XX-lea sunt: *actorul psihologic* (Stanislavski), *actorul biomecanic* (Meyerhold), *actorul sintetic* (Tairov), *actorul distanțat* (Brecht), *actorul dezincarnat* (Jouvet), *actorul mim-corporal* (Decroux), *actorul irealizat* (Sartre), *actorul sfânt* (Grotowski), *actorul dilatat* (Barba). Ilustrei galerii ne permitem să-i adăugăm încă un portret: *actorul concetto*. Îndurând supliciu formei, corpul actorului – natură fascinată, transfigurată de idee – devine operă de artă. Actorul face din el însuși un *conchetto*, idee sensibilă și realizată. Comediantul este un *conchetto* realizat. Pledăm pentru actorul = idee însuflețită și expresivă.

Punctul maxim de apropiere a comediantului de bovaric este puterea imaginației, după cum punctul extrem de îndepărtare îl constituie tipul de conștiință al fiecăruia. În lipsa imaginației, nu am suferi de bovarism. Imaginația este cauza primă a ficțiunii bovarice, ea face din aceasta o *idee forță*. Imaginația bovaricului este însoțită în permanență de *lipsa conștiinței critice*. Este prezentă, în schimb, *conștiința fascinată* și, de asemenea, empatia paroxistică. La bovaric, *a empatiza* este sinonim cu *a fi*.

Arta comediantului constă în credința în imaginar, în această forță invizibilă a ficțiunii, a plămuirii, a născocirii, a imaginației. Marea putere a actorului se sprijină pe acest „nimic”, invizibil, ireal. Nu ne rămâne decât să ne reamintim de proiectul lui Flaubert de a scrie „le livre sur rien”, o „carte despre nimic”, *Madame Bovary*. Pentru acest „nimic” numit imaginație, Emma Bovary moare, iar din acest „nimic” și pentru acest „nimic” actorul „moare”/„pătimizește” pe scenă, cum spune Hamlet în celebrul monolog ce încheie actul al II-lea al piesei shakespeariene. Acest „nimic” numit imaginar este, în fapt, adevărata *idee-forță* atât a bovaricului, cât și a comediantului. Bovaricul și comediantul arată, fiecare în felul său, cum se poate muri din „nimic” pentru „nimic”. Pentru superfluu. Nici individul, nici societățile nu sunt întregi și sănătoase fără un imaginar adecvat. Comediantii, alături de ceilalți „vânzători de neființă”, sunt înregimentați și mărșăluiesc etern într-un *Rond de Noapte* ce asigură Cetății visuri bune. O cohortă de *năluci* îi urmează supuse.

În ultimul subcapitol al lucrării, propunem analiza tipului special de conștiință al actorului. Actorul trăiește fictiv emoția. O trăiește printr-un „el care spune eu”, cum ar spune Sartre. Simțind la modul fictiv emoțiile personajului, în timp ce păstrează certitudinea că nu este ceea ce pare a fi, actorul pune în evidență dedublarea și un tip singular de conștiință specifică artei lui, numită de Sartre *conștiința ludică*. Pentru a suplini distanța pierdută prin alăturarea dintre creator, material, instrument, operă de artă, actorul posedă conștiința ludică, prin ea actorul va recupera necesara distanța dintre subiect și obiect. Conștiința ludică presupune tehnica dedublării și asumarea tuturor paradoxurilor artei de comediant. Metamorfozații din corul dionisiac, care puteau spune fiecare în parte *mă văd eu însumi ca pe un altul*, alcătuiau deja un cor de dedublați. *Timpul în timp* sau *timpul dublu* al teatrului corespunde unei *psihologii duble* a actorului. În cazul actorului, dedublarea este exercițiu permanent, este un *efect interior* care face parte din tehnica sa. Solicitat să răspundă unor cerințe contrare, comediantul se află mereu în situația dublei legături (double bind). În teatru totul fiind dublu, comediantul a dezvoltat această situație făcând din ea o disponibilitate, o abilitate și o virtute.

Un Post-scriptum intitulat *Recuperarea narcisismului* încheie studiul nostru. Din mitul lui Narcis comediantul ar trebui să învețe că accesul la metamorfoză se face printr-o moarte simbolică. Comediantul își „dă” viața unui „străin”, el „moare” pentru ca „celălalt” să trăiască. Metamorfoza nu este un act ferit de violență, acolo unde are loc

întâlnirea între sinele unuia și sinele străin, marginile sunt adesea rupte, zdrențuite și înmuiate-n sânge. Supliciuil metamorfozei amintește de originea ritualică a teatrului, unde durerea este dovadă a credinței și ofrandă zeului a cărui bunăvoință este invocată și așteptată să pogoare asupra suplicantului. Forța actorului constă tocmai în acea *vidare* sinonimă sinuciderii, prin care anulează „frumusețea” lui, și, încorporând fantasma, face să apară frumusețea *operei*.

Din ultima parte concluzivă, redactată sub titlul *Nimicitorii limitei*, redăm concluziile finale obținute în urma raportului specular în care am analizat cele două figuri, bovaricul și comediantul.

I. Incidența (cu unele note specifice):

1. Bovaric și comediant, fiecare *se concepe altul decât este*. Dar, în timp ce bovaricul nu ajunge să egaleze modelul, comediantul egalează și face să strălucească modelul. Concepându-se alții decât sunt, nici unul dintre ei nu „respectă limita”, amândoi sunt nimicitorii limitei. Dacă bovaricul se sustrage de la împlinirea firească a propriei limite, dacă este tentat, fascinat, sedus de o limită de neatins, dacă evadează spre o limită ilegală pe care, potrivit definiției, o ratează, comediantul se definește ca cel care este obligat să împlinească mereu și mereu, convingător și tulburător, limita ilegală, străină. Limita comediantului este nelimitarea. Încă de la nașterea sa, din corul metamorfozaților dionisiaci, nimicirea limitei este profesia sa. Comediantul își definește limita prin nelimitare, identitatea prin alteritate. Comediantul este o identitate în mișcare. Repetabila replică a comediantului este: Nu pot fi Eu decât fiind Altul. Astfel, actorul se definește ca *homo fictus* și *homo viator*. Comediantul figurează un personaj călător sau este un călător al personajelor.
2. Bovaricul și comediantul aparțin categoriei pe care am denumit-o *homo fingens* (omul care plăsmuiește). Sunt ființe ale ficțiunii, sunt țesători de ficțiuni. Ficțiunea bovarică este o textură în care bovaricul se prinde singur, astfel că, fatalmente, ficțiunea îi devine giulgiu; comediantul prinde și înnoadă pe alții în țesătura ficțiunilor sale. Bovaricul și comediantul sunt oamenii iluziei. Bovaricul se iluzionează asupra identității sale, comediantul iluzionează pe alții asupra identității sale.
3. Bovaricul și comediantul sunt visătorii treji sau „adormiții treji”. Reveria cu ochii deschiși, «teatrul privat», este specific ființelor bovarice, reveria creatoare a comediantului ca „mic roman de buzunar” (Barthes), nu este, sub acest aspect, foarte diferită. Reveria este „un vis cu visător” (Bachelard), așa că reveria bovarică și reveria creatoare nu rup total contactul cu realitatea. Reveria creatoare chiar caută o ieșire în realitate, astfel, comediantul „visează” în fața spectatorilor pe care urmărește să-i capteze în visul său. Reveria, în ambele cazuri, are loc prin suspendarea funcției realului și contopirea ficțiunii cu realul. Funcția irealului prezentă în reverie este cu atât mai benefică, cu cât are o cale de ieșire favorabilă în realitate.
4. Bovaricul și comediantul întruchipează un exces de energie pusă în slujba imaginarului, a ficțiunii, a persoanei fictive, a unui destin fictiv. Sunt mari risipitori de energie. Bovaricul deturneză energia naturală de la scopul ei legitim,

- favoriză vectorul imaginarului, el pune toată energia în slujba persoanei fictive. De aici și apariția indicelui bovaric.
5. Bovaricul și comediantul cunosc amândoi dilatarea ființei, prim pas al metamorfozei.
 6. Bovaricul și comediantul, ca nimicitori ai limitei, trec amândoi prin estomparea, anularea, vidarea eului, „nucleul de absență” se instalează în favoarea altui eu.
 7. Bovaricul și comediantul sunt proteici, cunosc metamorfoza. În unele cazuri, putem vorbi chiar de *bovarism proteic*. Pentru bovaric metamorfoza este amăgire, pentru comediant metamorfoza este cunoaștere.
 8. Empatia este prezentă atât la bovaric, cât și la comediant, cu specificarea că bovaricul se identifică patologic cu personajul, câtă vreme comediantul adoptă o empatie critică.
 9. Locuțiunea conjuncțională „ca și cum”, marca și regina ficțiunii la Vaihinger, este prezentă la amândoi. „Ca și cum” traduce mimetismul bovaricului, dar bovaricul nu se raportează la „ca și cum” ca la un mod al jocului, bovaricul încalcă regulile jocului. „Ca și cum” este arta comediantului. Artistul inventează un „ca și cum” (Ricoeur).
 10. Bovaricului și comediantului sunt ființe de graniță. Amândurora le este proprie zona interstițiului, a frontierei, *no man's land*-ul. Sunt alcătuirii eclecticice, incerte, echivoce pendulând între vis și real. Bovaricul face din ficțiune viață, comediantul face din viață ficțiune, astfel că, venind din direcții opuse, se întâlnesc pe muchia fragilă unde se topesc și se confundă real și iluzie. Amândoi trăiesc sub auspiciile *efectului Don Quijote*. Bovaricul se încadrează în tipul personalităților *borderline* (sau *stare limită*), unde, adesea, are drept companioni mulțime de artiști.
 11. Puterea imaginației este punctul maxim de apropiere dintre bovaric și comediant. Sunt ființe imaginative în cel mai înalt grad, sunt mari producători de *phantasmata*. Bovarismul s-a născut în templul numit *Phantastikon*, din „cartea despre nimic” a lui Gustave Flaubert – *Madame Bovary*. Bovarismul lui Jules de Gaultier este un *eseu filozofic despre puterea imaginației*. Comediantul este el însuși „vedenie” și „vânzător de neființă”. Spre deosebire de bovaric, a cărui imaginație este una dezvoltată în perimetrul și tiparul modelului, fiind dictată, sugerată de model, comediantul posedă o tehnică a imaginației adaptabilă necesităților teatrale. Comediantul este obligat să-și dezvolte o imaginație imaginantă, dirijată și substitutivă. Comediantul a învățat să momească, să prindă, să îmblânzească, să exerseze imaginația. El știe să încorseteze și să educe imaginația cu rigla canonului.
 12. Bovaricul este un comediant *malgré soi*. El își „joacă” viața fără voia lui. Comediantul nu este bovaric prin natura profesiei, dimpotrivă, profesia îl salvează de bovarism, fiind o supapă și o eliberare a ființelor ascunse în sinele profund. Dar, cum imaginea despre sine este un lucru de-o mare „gingășie”, nu este exclusă contaminarea lui de bovarism. Sunt cazuri cunoscute de actori, actrițe care au abandonat scena și liturghia păgână și s-au întors la Biserică și la liturghia sfântă. Să fie oare un bovarism mistic? O reiterare a experienței Sfântului Genest? O întoarcere la sacerdoțiul și misterele preoților eleusini? Nu știm. Ei sunt, totuși, dovada unei certitudini: iluzia și credința se cer a fi împreună.

II. Diferența

1. Principiul mimesis-ului funcționează diferit la bovaric și la comediant. Imitația pentru bovaric este topită în existența lui, la comediant în arta lui. Sub raportul mimesis-ului, diferența dintre bovaric și comediant este diferența dintre *a fi* și *a reprezenta*.
2. Tipul de conștiință specific bovaricului și comediantului este diferit. Bovaricul se caracterizează prin lipsa conștiinței critice, la el predomină conștiința fascinată, captivă, subjugată, aservită modelului. Comediantul dezvoltă o conștiință ludică, paradoxală, el are conștiința irealității personajului pe care-l joacă chiar în cea mai tulburătoare stare de transă. Comediantul este conștient de jocul amăgirilor, iluzia este conștient construită, jucată, asumată, manevrată. Conștiința ludică îi permite adoptarea iluziei conștiente.
3. Sub raportul voinței, putem spune că histrionul creează ficțiunea dintr-o voință de artă, bovaricul dintr-o necesitate de viață. Voința bovaricului este una virusată. Masca bovaricului este o desfigurare. Contaminată de morbul bovaric, voința bovaricului lucrează în favoarea unei forme străine. În acest sens, bovarismul este o apolinie desfigurată.

III. Interferența

1. Comediantul, posesor al conștiinței ludice, *agonist* (*ἀγωνιστής*) al iluziei conștiente, nu corespunde stadiului psihologic, empiric, exoteric al bovarismului. El răspunde, însă, stadiului metafizic, abstract, ezoteric. Voința lui este de a întrupa totul, de a fi mereu și mereu altul. El figurează avatarurile recunoașterii Unului în Multiplu. Pentru a figura Multiplul în întregime, s-ar cuveni ca histrionul să nu aibă chip, să fie un mare anonim. Apolinia rotundă și întreagă rămâne himerică, utopică, un vis, o tentație a comediantului. Comediantul, idee însuflețită și expresivă, este doar o răsfrângere a lumii.

8. Cuvinte cheie, concepte: *homo fingens, homo theatralis, homo aestheticus, homo viator, homo fictus, efectul Don Quijote, decadența, mal du siècle, bovarism, principiu bovaric, indicele bovaric, umbra, punere în abis, manierism, baroc, concetto, dandysm, teatru privat, reveria, borderline, stare-limită, „ca și cum”, dilatarea ființei, dublul, dedublarea, double bind, eidolon, analogon, limita, apolinia, voința de metamorfozare, histrionism dionisiac, metamorfoza, proteismul, vocația nemulțumită, vocația dramatizării, nucleu de absență, model, mimesis, sphota, kata, conștiință fascinată, conștiința ludică, narcisism.*

Bibliografie¹

I. Bibliografie generală privind bovarismul

1. Bollème, Geneviève, *La Leçon de Flaubert. Essai*, Julliard (Dossiers des “Lettres Nouvelles”, Collection dirigée par Maurice Nadeau), 1964.
2. Brombert, Victor, *The Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
3. Companion, Antoine, *Antimodernii. De la Josephe de Maistre la Roland Barthes*, traducere din limba franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Art, 2008.
4. Dällambach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
5. Davidson-Evans, Mary, *Medical Examinations: Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*, Lincoln, NE, USA, University of Nebraska Press, 2000.
6. Debray Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
7. Flaubert, Gustave, *Oevres complètes*, Illustrées de Gustave Flaubert, Édition du Centenaire, 12 volumes, Librairie Grandchamps/Fafouille (Charleroi, Belgium).
8. Flaubert, Gustave, (Ediție critică, vol. I-IV):
vol. 1. *Doamna Bovary. Salammbô*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoș, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1979.
vol. 2. *Educația sentimentală, Trei povestiri, Ispitirea Sfântului Anton*, traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, ediție critică, note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1982.
vol. 3 *Bouvard și Pécuchet. Dicționar primit de-a gata. Străbătând câmpii și țărături*, traduceri de Irina Mavrodin, ediție critică, note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.
vol. 4 *Corespondență*, selecția și traducerea textelor de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, ediție critică, note de istorie literară, comentarii, bibliografie selectivă de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1985.
9. Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary*, traducere de D.T. Saraffof, ediție îngrijită și prefațată de Ioan Pânzaru, Iași, Editura Polirom, 2000.
10. Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary (Moravuri de provincie)*, traducere de Demostene Botez, prefață de Henri Zalis, București, Editura Minerva, ediția a II-a (BPT), 1970.
11. Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Brodard & Taupin, collection Pocket Classiques dirigée par Claude Aziza, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, 1998.
12. Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți*, ediție îngrijită de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Minerva, 1980.

¹ Din ampla bibliografie structurată în XV secțiuni, însumând 20 de pagini, redăm doar secțiunile I, VIII, IX și XV.

13. Gaultier, Jules de, *Bovarismul*, în Jules de Gaultier, *Bovarismul. Filozofia bovarismului* de Georges Palante, traducerea de Ani Boboccea, Iași, Institutul European, 1993.
14. Gaultier, Jules de, *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovarique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique. Collection dirigée par André Guyaux), 2006.
15. Gaultier, Jules de, *Le Bovarisme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, suivie d'une série d'études réunies et coordonnée par Per Buvik, Éditions du Sandre, 2007.
16. Girard, René, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, în românește de Alexandru Baci, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1972.
17. Gourmont, Remy de, *Eseuri*, traducere și prefață de Alexaandru George, București, Editura Univers (Colecția Eseuri), 1975.
18. Llosa, Mario Vargas, *Orgia perpetuă. Flaubert și Doamna Bovary*. Eseu, traducere: Luminița Voina-Răuț, București, Editura Allfa, 2001.
19. Nietzsche, Friedrich, *Aforisme*, selecție, traducere din limba germană de Amalia Pavel, ediția a III-a, București, Humanitas, 2007.
20. Nietzsche, Friedrich, *Anticristul*, trad. George B. Rareș, Cluj, Editura ETA, 1991.
21. Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș. *Receptarea lui Nietzsche în cultura germană*, selecție și traducere de texte de Horia Stanca, ediția a treia, București, Editura Humanitas, 1997.
22. Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner*, traducere din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, București, Editura Muzicală, 1983.
23. Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău, Preludiu la o filozofie a viitorului*, traducere din limba germană de Francisc Grünberg, București, Editura Humanitas, 1991.
24. Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, în românește de Mircea Ivănescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
25. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea filozofiei în epoca tragediei grecești*, traducere de Mircea Ivănescu, studiu introductiv de Vasile Muscă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
26. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații*, antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, București, Editura Meridiane, 1978.
27. Nietzsche, Friedrich *Opere complete*, vol. I-II, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998.
28. Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor*, București, Editura Humanitas, 1994.
29. Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*. (Fragmente postume), traducere și studiu introductiv de Claudiu Baci, Oradea, Editura AION, 1999.
30. Pavel, Laura, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, cuvânt înainte de Irina Petraș, București, Editura Didactică și

- Pedagogică, R.A., (Colecția „Akademos”, inițiată de prof. univ. dr. Constantin Floricel, îngrijită de Irina Petraș), 1997.
31. Pavel, Laura, *Ficțiune și teatralitate*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2003.
 32. Pițu, Anișoara, *Bovarismul celor doi Caragiale*, Iași, Editura Alfa, 2005.
 33. Picard, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Les Éditions de Minuit, Collection «Critique», 1986.
 34. Praz, Mario, *La chaire, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977.
 35. Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1980.
 36. Rousset, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, treizième tirage, José Corti, 1992.
 37. Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol I-II, Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Collection fondée par Jean-Paul Sartre et Merleau-Ponty, dirigée par Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, 1971.
 38. Sartre, Jean-Paul, *Notes sur «Madame Bovary»*, text établie et annoté par Arlette Elkaim-Sartre, în *Annexe*, în Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol. III, Nouvelle édition revue et complétée, Éditions Gallimard, 1988.
 39. Shopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I-III, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Proslogion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995.
 40. Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, selecția textelor și prefață de Mircea Martin, București, Editura Meridiane, 1993.
 41. Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Édition d'Art Albert Skira, 1970.
 42. Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985.
 43. Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, București, Editura Humanitas, 1995.

V. Psihologie, psihiatrie, psihanaliză

1. Dolto, Françoise, *Imaginea inconștientă a corpului*, în *Opere*, vol. 2, traducere din limba franceză de Mariana Petrișor, București, Editura Trei, 2005.
2. Dolto, Françoise, *L'enfant du miroir*, Paris, Payot, 2002.
3. Evola, Julius, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.
4. Foucault, Michel, *Puterea psihiatrică. Cursuri ținute la Collège de France (1973-1974)*, ediție îngrijită de Jacques Lagrange sub îndrumarea lui François Ewald și Alessandro Fontana, traducere de Irina-Andreea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, rezumatul cursului tradus de Ciprian Mihali, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2006.

5. Freud, Sigmund, *Eseuri de analiză aplicată*, traducere din germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1994.
6. Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, în *Opere* vol. II, traducere, preambul la versiunea în limba română și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1993.
7. Freud, Sigmund, *Psihologia inconștientului*, în *Opere*, vol. III, ediție revăzută, traducerea din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.
8. Freud, Sigmund, *Studii despre isterie*, *Opere*, vol. XII, traducere din limba germană Maria și Ion Nastasia, cuvânt înainte Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999.
9. Freud, Sigmund et Breuer, Joseph, *Études sur L'Histérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
10. Green, André, *Psihanaliza cazurilor-limită*, traducere din limba franceză de Aliza Ardeleanu, București, Editura Trei, 2006.
11. Jaccard, Roland, *Nebunia*, traducere de Olimpia Berca, Timișoara, Editura de Vest, 1994.
12. Jung, C.G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, în *Opere complete*, vol. I, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, (Biblioteca de psihanaliză, 53. Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu), 2003.
13. Jung, C.G., *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura „Jurnal Literar”, 1994.
14. Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Humanitas, 1997.
15. Lacan, Jacques, *Écrits*, I, II, Éditions du Seuil, 1966.
16. Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață și literatură*, ediția a II-a revizuită și îmbogățită, traducere de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, prefața ediției I de Acad. Arthur Kreindler, prefața ediției a II-a de Prof. Dr. doc. Vasile Predescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
17. Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia și literatura*, Cluj, Editura Dacia, 1970.
18. Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia persoanei*, ediție îngrijită de I. Radu și M. Miclea, București, Editura științifică, 1999.
19. Minkowski, Eugène, *Schizofrenia. Psihopatologia schizoizilor și schizofrenicilor*, traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1999.
20. Ouspensky, P. D., *Psihologia evoluției posibile a omului*, traducere de Aurelia Ungureanu, București, Editura Prior Pages, 1994.
21. Pavelcu, Vasile, *Elogiul prostiei. Psihologie aplicată la viața cotidiană*, selecția textelor și prefață de Adrian Neculau, Iași, Editura Polirom, 1999.
22. Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, traducere de Georgeta-Mirela Vicol, prefață de Petru Ursachi, Iași, Institutul European, 1997.
23. Stekel, Wilhelm, *Psihologia eroticii feminine*, traducere din limba germană și cuvânt introductiv de Georgeta Mitrea, București Editura Trei (Biblioteca de psihanaliză, Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu), 1997.

VIII. Istorie, filozofie și teorie teatrală

1. Abensour, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Éditions Fayard, 1998.
2. Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus. Miniaturi teoretice, portrete, schițe*, traducere din franceză Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008.
3. Banu, George, *Spatele omului – pictură și teatru –*, traducere din limba franceză de Ileana Littera, București, Editura Nemira, 2008.
4. Berlogea, Ileana, *Teatrul medieval european*, București, Editura Meridiane, 1970.
5. Berlogea, Ileana, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
6. Borie, Monique, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română: Ileana Littera, Iași: Polirom, București: Unitext, 2007.
7. Castris, Leone de, *O istorie a lui Pirandello*, traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976.
8. Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
9. Diderot, Denis, *Paradox despre actor*, în *Opere alese*, vol. 2, în românește de Gellu Naum, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
10. Duvignaud, Jean, *L'Acteur*, Paris, Édition Écriture, 1993.
11. Morel, Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII-e siècle*, préface de Alain Viala avec la collaboration de Christian Biet, Patrick Dandrey, Georges Forestier, postface de Geneviève Boisard, ouvrage préparé par Georges Forestier avec la collaboration de Christian Biet, Patrick Dandrey, Alain Viala, Paris, Klincksieck (Collection Bibliothèque de l'âge classique), 1991.
12. Morel, Jacques, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968.
13. Morel, Jacques, *La Tragédie*, Quatrième édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.
14. Piatkowski, Adelina, *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*, Iași, Editura Polirom (Collegium. Litere), 1998.
15. Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980.
16. Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, ediția a II-a, București, Editura Tineretului (Oameni de seamă), 1968.
17. Vartic, Ion, *Ibsen și „Teatrul invizibil”. Preludii la o teorie a dramei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.
18. Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, București, Editura Eminescu, 1977.
19. Vodă-Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
20. Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, București, Editura Eminescu, 1983.

21. Sartre, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contant et Michel Rybalka, Folio, Essais, Éditions Gallimard, 1973 et 1992 pour cette nouvelle édition.
22. Simmel, Georg, *La Philosophie du comédien*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, précédé de Denis Guénoun, *Du paradoxe au problème*, Éditions Circe (Collection «Penser le Théâtre» dirigé par Jean-Pierre Sarrazac), 2001.

IX. Poetică teatrală:

1. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Éditions Galimard, 1964.
2. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
3. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000.
4. Apollinaire, Guillaume, *Prefață la Sâniul lui Tiresias*, traducere Tașcu Gheorghiu, în Guillaume Apollinaire, *Pagini alese*, ediție alcătuită și îngrijită de Virgil Teodorescu, cuvânt înainte de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1971.
5. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003.
6. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers (colecția „Eseuri”), 1977.
7. Brook, Peter, *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, mise en texte: Jean-Gabriel Carasso en collaboration avec Jean-Claude Lallias, ACTES SUD (Cahiers Théâtre/Éducation n° 4), 1991.
8. Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura Unitext, 1997.
9. Chekhov, Michael, *To the Actor. On the Technique of Acting*, drawings by Nicolai Remisoff, Harper & Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London.
10. Donellan, Declan, *Actorul și țința. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, asistență documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu, București, Editura Unitext, 2006.
11. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.
12. Juvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Éditeur Flammarion, 1994.
13. Lecocq, Jacques, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, ACTES SUD (Les Cahiers Théâtre / Éducation), 1997.
14. Măniuțiu, Mihai, *Act și mimare. Eseu despre arta actorului*, București, Editura Eminescu, (colecția „Masca”), 1989.

15. Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007.
16. Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, București, Editura Meridiane, 1985.
17. Sir Redgrave, Michael, *Căile și mijloacele de realizare actoricească*, traducere de Mircea Ivănescu, Editat de Teatrul „Constantin Nottara”.
18. Stanca, Radu, *Histrioneea în Aquarium. Eseuri programatice*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof” (Colecția „Scrinul negru”), 2000.
19. Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, în românește de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
20. Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The development of the Method*, edited by Evangeline Morphos, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, 1987.
21. Vitez, Antoine, *Écrits sur le théâtre*, I. *L'École*, Édition établie et présentée par Nathalie Léger, préface de Bernard Dort, Paris, P.O.L, 1994.

XV. Site-uri:

1. Banu, George. Borie, Monique, *De la „moartea copilului” la „uciderea copilului”/Teatru și sculptura*, traducere de Anca Măniuțiu, LiterNet.ro (Colecția Palimpsest), 2007.
2. Biasi, Pierre-Marc de, *Bovary, mythe féminin*, [en ligne], mis en ligne: 7 martie 2007, disponibil pe: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13587>
3. Borgna, Eugenio și Leoni, Federico, *La Finzione E Il Gesto*, în „*Quaderni Italiani Di Psichiatria*”, on line, N° 1, martie 2001, vezi: <http://www.psychiatryonline.it/ital/riviste/quaderni/leoniborgna.htm>
4. Goetschel, Jacques, *De Nietzsche à Flaubert: sous couvert d'impersonnalité*, în *Revue Flaubert*, n° 7, 2007, revue en ligne, vezi: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/nietzsche.pdf>
5. Leclerc, Yvan, *Comment une petite femme devient mythique*, vezi: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/mbmyth.htm>
6. Leclerc, Yvan, *Sacralisation et désacralisation du sex chez Flaubert*, comunicare la colocviul „Sex and Sacred”, la Universitatea Manchester, 25 martie 2002, vezi: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.html