

NIKOLA VANGELI

Doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

Măștile umanității în Everyman: An Immorality Play de Goran Stefanovski

Masks of Humankind in Goran Stefanovski's Everyman: An Immorality Play

Keywords: morality vs. immorality play; typical Everyman vs. various masks of humankind; Death vs. Anastasia; sin and redemption in (post)modern world

Abstract:

Macedonian-born playwright Goran Stefanovski revisits a well-known mediaeval morality and gives it a (post)modern (and very intriguing) twist. 16th century Everyman “splits” into six different contemporary characters (each representing the “mask” of one deadly sin: Greed, Lust, Gluttony, Sloth, Envy, and Wrath, respectively; all of them also epitomizing Pride) that are spending their holidays in Spain. These picky, moody, arrogant tourists get into arguments with a mysterious local woman called Anastasia (and perceived as odd, since she is “the Other” in all respects), a woman that turns out to be (a paradoxical, an oxymoronic) Death. Saddened and then utterly horrified by the indifference and the cynicism shown by the six distorted, no longer human masks, Anastasia decides to assume a human nature – and a human destiny, as tragic as it might be. She accepts to be Everyman, so she diligently begins, by herself alone, a difficult (but very rewarding) journey in search for salvation of the soul.

Den spyghel der salicheit van Elckerlijc (Antwerpen, în jurul anului 1500) și *The Somonyng of Everyman* (Londra, în jurul anului 1510) sunt două variațiuni pe o temă celebră (mai ales în Germania, Țările de Jos și Anglia), dezvoltată în textele și producțiile dramatice medievale aparținând genului numit *moralitate*: tema responsabilizării omului în ce privește modul cum își trăiește viața.

„Contemplând [...] lumea, Creatorul îl descoperă pe Everyman ducând o existență veselă și lipsită de griji. Văzând aceasta, El cheamă Moartea, poruncindu-i să-i amintească omului că a sosit momentul plecării lui în marea călătorie. Tulburat și zguduit de neașteptata veste, Everyman își caută [...] un tovarăș de drum.”¹

Însă „Fellowship (Camaraderia) [...], Kyndrede (Rudele), Cosyn (Verișorii), Goods (Bogăția), Knowledge (Cunoștința), Beauty (Frumusețea), Strength (Asprimea/ [Forța interioară/Tăria de caracter]), Discretion (Discreția)”² îl refuză pe rând;

„abia la sfârșit, Everyman își amintește de Good-Dedes (Faptele bune), care zăceau lipsite de putere, undeva, într-un colț. Doar ele sunt cele care-l vor însoți dincolo de mormânt, apărându-l în fața judecății finale, deschizându-i drumul către mântuire.”³

¹ Ileana Berlogea, *Teatrul medieval european*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 103.

² Idem, *ibidem*.

³ Idem, p. 104.

În așa-numitele *morality plays* (exemplară fiind, alături de *Everyman*, și piesa *The Castle of Perseverance*¹, 1429), „alegoria descrie parabole ample, conturându-se în abstracții conceptuale, străbătute totuși de un zbucium dramatic și dublate de o știință teologică ce devine rațiune de viață interioară [...]. Lupta dintre bine și rău, dialectica între liberul arbitru și mântuire dobândesc o hotărâtă valoare de avertisment.”² Ilustrând cu dramatism și pasiune o sumă de principii teologice, moralitățile își vor prelungi existența „în acea *Lebenphilosophie* din care se nutrește atât de des și de conștient personajul elisabetan”.³ Mai mult decât atât, spiritul lor va reveni apoi constant în dramaturgia universală, sub diferite înfățișări, reiterând obsedant problematica binelui și a răului în corelație cu salvarea (ori cu damnarea) sufletului.

Declarându-se „*imoralitate*” – *Everyman: An Immorality Play* (2002) –, piesa lui Goran Stefanovski⁴ trimite la *moralitate* ca specie de discurs (dramatic), dar numai pentru a evidenția opoziția dintre două perspective: pe de o parte, viziunea didactică medievală (condiția umană este proiectată ca o călătorie simbolică pe parcursul căreia binele și răul, virtuțile și viciile se confruntă, disputându-și sufletul omului-pelerin⁵); de cealaltă parte, viziunea blazată și indiferentă a contemporaneității care nu mai are nimic sfânt, pentru care binele și răul sunt totuna, pentru care viața bate pasul pe loc, nu se îndreaptă nicăieri.

Alegoria dramatică a conversației dintre om și Moarte și a „negocierilor” omului⁶ cu persoane ori instanțe ce ar putea să-l ajute a prezenta un „raport” onorabil la Judecata de Apoi este transpusă în noul context (guvernat de lăcomie, nepăsare, deșertăciune – de toate păcatele, mari și mici). Ea se focalizează în continuare pe încercarea de a identifica rostul vieții și șansele de mântuire a sufletului, obiective extrem de greu de identificat și cu atât mai greu de urmărit, de vreme ce ordinea firească a lucrurilor este bulversată, iar „rolurile” din alegoria medievală par că se redistribuie la întâmplare, fără logică și fără vreo semnificație⁷.

¹ Pentru o prezentare succintă, dar sistematică (în limba română) a acestei moralități, v. Ion Zamfirescu, *Istoria teatrului universal*, vol II (*Evul mediu; Renașterea*), ediția a II-a, îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, Editura Aius, Craiova, 2002, p. 86.

² Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, traducere din limba italiană și note de Lia Busuiocanu și Oana Busuiocanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 125.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Scrisă în limba engleză (pentru Teatrul Mélange din Londra), *Everyman: An Immorality Play* are două versiuni ulterioare în macedoneană: 1) *Sekoj (a-moralitet)*, publicată în ediția bilingvă (engleză-macedoneană) de la British Council Macedonia, Skopje, 2004; 2) *Živ čoek*, publicată în „Kulturen Život”, Skopje, 4/2004. În cele ce urmează, vom cita (în traducere proprie, N.V.) din versiunea *Živ čoek*, coroborată cu originalul englez pus la dispoziție de autor ca manuscris.

⁵ V. în acest sens articolul *moralité* din Patrice Pavis, *Dictionnaire du theatre*, Dunod, Paris, 1996, p. 219; v., de asemenea, Ion Zamfirescu, *op. cit.*, pp. 105, 148-156.

⁶ *Everyman*/Orisicine = toți oamenii; omul în general: „Eroul moralității este *Humanum genus*.” (Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 102)

⁷ De altfel, autorul a declarat că și-a conceput textul ca „farsă metafizică” („versiune *subversivă* a moralității medievale”); „povestea are loc azi, mereu și niciodată” – v. “Macedonian

Lista personajelor orientează receptarea faptelor desfășurate și a replicilor rostite apoi pe scenă. Chiar de la început, este modificată „schema” *moralității* instituite ca reper cultural. Șase personaje (trei femei și trei bărbați) poartă nume particulare obișnuite, însă succintele portretizări din didascaliiile preliminare le asociază explicit cu câte un păcat capital/mortal: Ray este lacomul de bunuri materiale, avar și cu timpul său („n-are vreme de neisprăviți”); Helen este desfrânata care „respiră sex prin toți porii”; Tim („maniac al sănătății trupești”) este lacomul la mâncare, preocupat să anuleze prin sport efectele îmbuibării; Jo este trândava neglijentă care mestecă fără încetare *junk food*; Vicky este invidioasa pusă mereu la patru ace, înrobătă modei și cumpărăturilor fără măsură; Ken seamănă cu „un taur furios”. Sunt așadar reprezentate alegoric Iubirea de arginți, Desfrânarea, Lăcomia (de mâncare și de băutură), Lenea, Pizma, Mânia. Pare că lipsește Trufia – însă ea este păcatul supraordonat, se manifestă, de fapt, în toate personajele (toate sunt egocentrice, „în frunte le e scris «egoiste și obsedate de propria persoană»”), trufia accentuând și agravând păcatul întruchipat de fiecare. Așadar, șase stafii (șase „reprezentanți tipici ai societății de consum”¹) *locuite* de un păcat sau altul sunt ipostaze („măști”) ale unui Everyman dezintegrat și, pe deasupra, orbit de trufie. Noul Orișicine disprețuiește profund orizontul spiritual și, prin urmare, salvarea propriului său suflet nu prezintă absolut niciun interes pentru el.

Al șaptelea personaj din piesa lui Goran Stefanovski (însă primul prezentat în didascalii) este cel menit inițial (în *moralitatea* medievală) să aibă o funcție de ordonare și disciplinare: apropierea Morții are rostul de a-l determina pe Everyman să-și pună problema răspunsului pe care îl are de dat în fața Justiției divine. Moartea este *trimisă* de Dumnezeu să-l trezească pe Everyman din „beția” viețuirii fără repere morale. Ea îl face (=îl ajută, fără însă a-l lipsi de liberul arbitru) să-și aducă aminte de lucrurile cu adevărat importante, să-și regândească prioritățile și să-și restructureze viața în curs de epuizare. La Stefanovski, Moartea, definită ca *străină* („the Other”, *alta* decât Viața; „Странец” – de altfel, este îmbrăcată *altfel* și „are un accent greoi”; mai apoi își dezvăluie apartenența la Orient, spațiu *straniu* pentru occidentali²), este redenumită (aparent oximoronic) Anastasia/Anastasija. Într-o ipostază înnoită și radicalizată (întrucât, după cum se demonstrează apoi, oamenii nu mai au nicio sensibilitate în raport cu percepția tradițională a morții³), ea își enunță „programul” în prolog:

Authors on Belgrade Stage – Premiere of *Everybody* by Goran Stefanovski at Atelje 212”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=8744&rub=55> (sursă consultată pe 2 august 2011).

¹ Gjurgja Tesic, regizorul care în 2004 a montat piesa *Everyman* în cadrul Atelierul 212 din Belgrad – v. <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=8764&rub=55> (sursă consultată pe 2 august 2011).

² În mod programat, în montarea macedoneană a piesei, semnată de Dean Damjanovski, „se pune accent pe conflictul dintre două lumi: lumea de odinioară și lumea de astăzi sau Estul și Vestul” – v. “Rehearsals for New Text of Goran Stefanovski – *Everyman* is a *Living Man*”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=11327> (sursă consultată pe 2 august 2011).

³ În *Scena 4 – Când te ia gura pe dinainte*, Anastasia invocă Bizanțul și vremurile (pentru ea, frumoase) când „lucra în Departamentul Moartea Sufletului” și pândeia momentele în

„Oamenii și-au luat nasul la purtare, nimeni nu mai vrea să moară. Toți se așteaptă la veșnicie și la nemurire. Se agăță de viață cu orice preț. Inventează tot felul de cârje, de vitamine, de creme împotriva ridurilor. Își pun nădejdea în chirurgia plastică, în trucuri biochimice și în șmecherii genetice. Trăiesc fără jenă în luxul pământesc. Se bălăcesc în păcate, habar n-au de dreptate, nu respectă legile, nu au nici o teamă, nici cerul nu-i oprește. Nu recunosc nimic mai presus de ei. Fiecare aleargă după propriile lui închipuiri și mofturi. Oamenii au ajuns mai răi ca fiarele. (Pauză.) Numele meu este Moartea. Eu sunt îngerul cel negru al destinului. Am venit să le arăt acestor muritori a cui e, de fapt, puterea. Cine are ultimul cuvânt. Cu degetul mic am să-i șterg de pe fața pământului. Am să-i înec într-o picătură de apă. Am să le sorb ochii. Am să-i ademenesc în capcană, am să mă joc puțin cu ei, cum se joacă pisica cu șoarecele, și pe urmă adio!”¹

Evoluția evenimentelor arată însă că înspăimântarea aceasta programată de Moarte este, ca și în moralitatea medievală, o modalitate (drastică) de atenționare. Scopul real al intervenției Morții este conștientizarea omului că va trebui să dea cont de toate faptele sale. În acest sens, numele ce i se dă Morții în piesa lui Stefanovski este semnificativ: *ανάστασις* (*anástasis*) înseamnă „recuperare după boală”, „convalescență”, „renaștere”. Anastasia le apare caricaturilor hidoase (măștilor deformate) ale lui Everyman pentru a le da un semnal de alarmă (de aceea didascaliile menționează cu insistență faptul că ea îi observă pe cei șase cu foarte mare atenție), pentru a le revela că sunt bolnave de păcat și că se pot scutura de aceste boli grele numai dacă se străduiesc să se însănătoșească, pentru a cunoaște adevărata viață și adevărata împlinire. S-ar părea că, în final, Anastasia/Moartea este pusă la punct (ca și în *Ivan Turbincă*). Luată în râs, privită cu condescendență, acuzată de intenții criminale, de participare la acțiuni mafioate etc., ea are doar un moment în care îi domină pe cei ce stăruie în păcat: grație unui costum bogat, unei ținute impozante și unor lumini de scenă cu efecte speciale, ea le apare ca o zeiță mândră, atotputernică, emblema Constantinopolului, „Cetatea luminii”, „Fala Răsăritului”, „raiul pe pământ”. Strălucirea nu durează mult, „zeiță” se prăbușește în bocet și se recunoaște înfrântă. Nu a reușit să-i ilumineze pe cei dați în grijă, a eșuat în mod lamentabil și i se confirmă sancțiunea: „pedeapsa capitală. Viața. Trebuie să trăiesc. Sunt condamnată la viața acum.”

Mai puternici decât Moartea (și mai înspăimântători decât ea²), aflați la adăpostul „comodităților vieții moderne, al banilor, al propriei lor aroganțe”³, cei șase par oarecum impresionați de jalea ei, încearcă să o consoleze (spunându-i, de

care oamenii uitau de suflet pentru a pune ea mâna pe el. Dar apatica Helen nu are habar că „Bizanțul nu mai există”, că „a căzut în urmă cu sute de ani”, iar Tim nu se ferește să admită că prea puțin îi pasă de *rostul* acestor referiri la o epocă de mult trecută. Când Anastasia iese din scenă, „turiștii izbucnesc în râs și scutură din cap” considerând-o nebună. Mai târziu, în *Scena 6 – Parada păcatelor*, ei o întrebă malițios unde îi este arsenalul tradițional: veșmântul întunecat cu glugă, coasa, rânjetul de schelet.

¹ Goran Stefanovski, „Živ čোক”, *op. cit.*, p. 89 (traducerea noastră, N. V.).

² V. Gjurgja Tesic, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=8764&rub=55> (sursa citată).

³ Comentariu al lui Goran Stefanovski, înainte de premiera britanică a piesei sale – v. “London Opening of Goran Stefanovski’s New Play, *Everyman* – Modern Comedy Where Death Dies”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=10046&rub> (sursă consultată pe 2 august 2011).

pildă, că Bizanțul e la fel de inconsistent ca și Atlantida – „poate că nici n-a existat” – ori că pictorul de icoane Andrei [Rubliov], de care a tot pomenit că „avea multe suflete” și că le îngrijea de minune pe toate, trebuie să fi fost un *boyfriend* care a părăsit-o la un moment dat, făcând-o să-și piardă mințile) și îi dau sfaturi cum să se adapteze la modul *lor* de viață. Este evident că nu au înțeles nimic din cele întâmplare. În epilog, ei rămân zâmbind larg („pentru o fotografie de grup”) și cântând triumfător că nimeni nu le poate răpi libertatea. Cât de deșartă este această libertate mărturisește, înainte de a ieși din scenă, Anastasia. În versiunea primă (în limba engleză) a piesei, ea își însușește condiția umană repetând (într-un montaj atent) replici din discursul de început al lui Everyman din *moralitatea* medievală:

„Orișicui [=lui Everyman cel de demult] îi datorez răspuns acum,

Ca pelerin eu plec la drum.

...

Picioarele abia mă țin

Și-n suflet totul e suspin,

Tovarăș n-am, nici ajutor,

Pelerinajul nu-i ușor.

Voi da, vai, seamă de-ale mele

Fapte și gânduri – bune, rele.

...

Ziua-i pe sfârșite, mă pierd în pustiu,

Încotro s-apuc și ce să fac nu știu.”¹

Traducându-și piesa în limba macedoneană, autorul optează inițial pentru echivalarea literală *Sekoj* (Orișicine/*Everyman*), dar apoi se decide să opereze o schimbare semnificativă: *Živ čoek* (Omul-viețuind, Omul-trăindu-și-viața) nu mai este o mască alegorică, ipostaza literară a unui om abstract, ci chipul viu, frământat de griji și de temeri, al omului concret. Cântecele final al Anastasiei se concentrează în câteva versuri, acum mai scurte și mai încărcate de tragism:

„Picioarele-mi sunt moi

Trupul mi-e greoi,

Puterile-mi se curmă

Și departe nu e

Județul din Urmă.

Dintre drumuri care

Mă mântuie oare?

Așa mi-e sortit,

Nu-i de zăbovit.

La drum să pornesc!

Om sunt, trăiesc!”²

¹ Goran Stefanovski, *Everyman...* (versiunea primă, în limba engleză), *op. cit.* (traducerea noastră, N. V.).

² Goran Stefanovski, „Živ čoek”, *op. cit.*, p. 108 (traducerea noastră, N. V.).

Piesa-„imoralitate” a lui Goran Stefanovski se propune astfel cititorilor (și spectatorilor) ca temă nouă de meditație. Problema lui *Everyman* – a tuturor oamenilor – este relansată într-o lumină neașteptată, în fața unui public invitat să refacă, pe cont propriu, pelerinajul dificil către Bine, Adevăr, Frumos.

BIBLIOGRAFIE:

Stefanovski, Goran, *Everyman (An Immorality Play) / Sekoj (a-moralitet)*, bilingual edition, British Council Macedonia, Skopje, 2004

Stefanovski, Goran, *Živ čoek*, în „Kulturen Život”, Skopje, 4/2004.

Berlogea, Ileana, *Teatrul medieval european*, Editura Meridiane, București, 1970.

Davidson, Clifford; Walsh, Martin W.; Broos, Ton J. (eds.), “Introduction”, *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 2007 (versiune online, <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/daevfrm.htm>, sursă consultată pe 11 august 2011)

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1997.

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. II (*Evul mediu; Renașterea*), ediția a II-a, îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, Editura Aius, Craiova, 2002.

“At Atelje 212 – Premiere of Goran Stefanovski in Belgrade”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=8764&rub=55> (sursă consultată pe 2 august 2011)

“London Opening of Goran Stefanovski’s New Play, *Everyman* – Modern Comedy Where Death Dies”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=10046&rub> (sursă consultată pe 2 august 2011)

“Macedonian Authors on Belgrade Stage – Premiere of *Everybody* by Goran Stefanovski at Atelje 212”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=8744&rub=55> (sursă consultată pe 2 august 2011)

“Rehearsals for New Text of Goran Stefanovski – *Everyman* is a *Living Man*”, <http://www.culture.in.mk/story.asp?id=11327> (sursă consultată pe 2 august 2011)