

CARMEN RALUCA AȘTELIAN
Doctorand, Universitatea București

Râs și tăcere în teatrul religios medieval și renașcentist

Rire et silence dans le théâtre religieux du Moyen Age et de la Renaissance

Mots clés : théâtre religieux, Renaissance, comique, carnaval, tragédie, mystère, Eglise, diable.

Résumé : Le théâtre religieux n'a pas cristallisé une structure propre, un paradigme de la solennité, mais il a été ouvert aux éclats de rire. Cette contamination par le comique provient des caractéristiques de la fête qui est, à la fois, célébration d'un événement sacré et déchaînement paroxystique, élan dionysiaque. Le carnaval, partie de la culture populaire urbaine, commentée par Bakhtin, influence les représentations des mystères médiévaux par des gestes ou par des scènes grotesques, comiques, même obscènes.

La Renaissance réfléchit sur cette ambiguïté stylistique des drames sacrés et propose le modèle de la tragédie antique épurée de toute insertion comique. Dans le contexte du drame qui révèle un message moral, la connotation péjorative du rire s'oppose à la sobriété et au prologue silencieux.

L'Eglise et les milieux protestants considèrent le comique des mystères comme un dérapage, une contre-structure.

Le diable des mystères est un démon carnavalesque, décomposé en plusieurs démons, un remède contre la peur ancestrale. Par contre, le diable de la tragédie biblique de la Renaissance est un personnage unique, fort et démobilisateur.

L'analyse du théâtre religieux relève la force du rire de s'approprier des territoires qui ne lui appartiennent pas, que la Renaissance récupère.

Ar fi fost de așteptat ca, prin natura subiectului tragic și sublim, teatrul religios să-și cristalizeze o structură proprie, o paradigmă a solemnității, ermetic izolată de alte specii dramatice și de categorii precum comicul sau grotescul, cu atât mai mult cu cât realitatea organizării spectacolelor în Franța, încă din Evul Mediu, relevă o strictă distribuție a genurilor pe trupe de teatru: misterele erau „specialitatea” așa-numiților Confrères de la Passion, în timp ce pentru teatrul comic avem cunoscutul exemplu al trupei les Basochiens.

Lectura teatrului religios medieval, începând cu drama semi-liturgică a secolelor al XII-lea sau al XIII-lea și continuând cu misterele următoarelor două veacuri conduce, totuși, spre alte concluzii.

De altfel, povestea contaminării sacralului cu râsul începe mult mai devreme și e parte din datele antropologice ale noțiunii de sărbătoare. *Sărbătoarea*, mai ales dacă marchează încheierea unei perioade de abținere, reprezintă nu doar celebrarea unui eveniment sacru, ci și revărsare paroxistică, élan dionysiac, defulare în gesturi orgiastice, desfrâu regenerativ. Sunt cunoscute mențiunile lui Plutarh despre delirul bacantelor, ca și celebrarea Saturnaliilor romane, spre sfârșitul lunii decembrie, cu inversarea rolurilor sociale: nu numai că sclavii puteau participa la aceeași masă cu stăpânii lor, dar ajungeau să fie serviți de aceștia din urmă. Farsa culmina cu alegerea unui *princeps saturnalicus*, care guverna întreaga sărbătoare.

În Saturnaliile romane sunt ușor de identificat fundamente ale timpului carnavalesc medieval și echivalențe între acest *princeps saturnalicus* și *princeps des sots*. Cu festivitățile sale în aer liber, pe stradă și în piața publică, cu formele sale rituale, cu râsul său robust și consfințit prin tradiție (*risus paschalis*), cu bufoni, măscărici, giganți, pitici, monștri și nebuni, carnavalul contaminează reprezentațiile de teatru religios. Se cunosc versiunile parodice și licențioase ale celor mai cunoscute texte creștine: Tatăl nostru, Crezul, liturghii parodice sau așa-numitele *sermons joyeux* care circulau în piața orașului, ca parte substanțială a unei întregi culturi populare a râsului. Bahtin¹ demonstrează că râsul carnavalesc este ambivalent, pentru că desființează pentru a reînnoi. Unul dintre mecanismele acestui râs este descoperirea părții inferioare a trupului sau a ceea ce Bahtin numește *planul material-corporal de jos*.



Înțelegem acum mai bine gestul obscen al nebunului din partea stângă a anluminării *Martiriul Sfintei Apollonia* a lui Jean Fouquet². Acest personaj, aparent strident în atmosfera dramatică a unui act de martiraj, este vehiculul acestui râs carnavalesc regenerator și universal (se râde de orice), în acest caz, prin exhibarea planului material-corporal de jos. Același mecanism este reperabil și în *Misterul Sfântului Martin*, unde sufletul omului apare reprezentat într-o manieră șocantă pentru cititorul contemporan, sub formă de excremente pe care trupul le evacuează în momentul morții.

Ca în orice stare de spirit ludică cu conotații rituale, este aproape imposibil de separat emoția sacră autentică în fața misterului central hieratic și maiestuos (rugăciunea din Grădina Ghetsimani, durerea Fecioarei, chinurile Mântuitorului) de atmosfera înclinată spre comic a sărbătorii. Hibridul comic-sublim, care făcea deliciul spectatorilor, derivă din însăși natura acestor spectacole care conțin elemente ale sărbătorilor de celebrare, prin valorizarea unei credințe religioase (Paștele, Crăciunul), cât și ale sărbătorilor

¹ M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, Ed. Univers, București, 1974 (*Introducere*)

² Jean Fouquet, *Martiriul Sfintei Apollonia (Livre d'Heures d'Etienne Chevalier)*, 1452-1460, miniatură, Chantilly, Musée Condé

de transgresare¹, cu accent pe divertisment și revărsare paroxistică. De altfel, William James² notează patru revelatori fenomenologici ai experienței dimensiunii transcendente, între care doi sunt aparent antitetici: revelatorul subiectiv (optimismul) și cel genetic (experiența suferinței).

În evoluția misterelor, episoadele comice se insinuează treptat în spectacole, priza lor la public impunând, totuși, toleranță din partea autorităților. Drama semi-liturgică abundă în scene comice. Încă din a doua jumătate a secolului al XII-lea, în *Jeu d'Adam*, episodul alungării din Paradis este separat de cel al lui Cain și Abel printr-un intermezzo grotesc, constituit din grimasele unor demoni care amuzau publicul, iar condamnarea Evei și a lui Adam la muncile Infernului este primită de diavoli cu strigăte de bucurie și cu zgomote asurzitoare produse de oale lovite insistent, care stârnesc hohote de râs, deși alungarea din Paradis este un episod cu o reală substanță dramatică pentru destinul unei întregi umanități.

Hoții din *Jeu de Saint Nicolas* participă la scene savuroase și caricaturale, iar în Parada Profetilor din dramele liturgice, Nabucco se străduiește inutil să-l ucidă pe Daniel în cuptor, spre distracția spectatorilor. Adesea, scenele biblice mari sunt dublate de episoade comice în registru minor. În misterul lui Arnoul Gréban, Adorația Magilor în versuri elegante, plină de elocință, contrapunțează adorația Păstorilor, scenă comică în care unul dintre păstori îi oferă Pruncului o zornăitoare ca să nu mai plângă, iar episodul emoționant al Învierii lui Lazăr este precedat de grimasele celor care se opintesc caraghios să ridice piatra de pe mormânt și sunt dezgustați de mirosul insuportabil. Iată, prin urmare, evoluția de la simple momente comice plasate în pauzele dintre episoade și realizate dramatic doar prin limbaj gestual (inclusiv gesturi obscene) până la contaminarea unor scene întregi.

Deși bufonii și mășcăricii continuă să populeze curțile regale și princiare, iar burla, vorba de duh și plăcerea de a râde înfloresc și în Renaștere, oamenii de litere încep să reflecteze serios asupra acestei ambiguități a pieselor dramatice pe care o acuză vehement: „Dar pe lângă aceste absurdități grosolane, toate piesele lor (ale dramaturgilor englezi contemporani autorului – n.t.) nu sunt cu adevărat nici tragedii, nici comedii; ele amestecă împreună regi și clovni, nu pentru că desfășurarea acțiunii o cere, ci bagă clovni claie peste grămadă să joace un rol în lucruri mărețe, cu o totală lipsă de decență și discreție. Astfel, tragi-comediile lor bastarde nu stârnesc nici admirație, nici compătimire și nici haz adevărat.”³ În Franța, du Bellay a înțeles foarte clar importanța noțiunii de gen coerent și unitar, dar nu de aceeași părere este Lope de Vega, mai receptiv la gustul publicului și la conceptul de imitație a naturii: „Tragedia amestecată cu comedia și Terențiu cu Seneca, va face ca o parte să fie gravă, iar alta ridicolă; această variație

¹ Vezi clasificarea lui C. Rivière, în *Socio-antropologia religiilor*, Ed. Polirom, Iași, 2000, p. 112.

² Comentat în Ion Mânzat, *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană*, Ed. Știință și Tehnică, București, 1997, cap. IV.

³ Sir Philippe Sidney, *Apologia poeziei* (în Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, p. 101)

provoacă multă plăcere, iar natura ne este un bun exemplu, căci tocmai prin această variație ea este frumoasă.”¹

Jean de la Taille, autorul câtorva tragedii religioase (*Saül le furieux*, *La Famine*) și a unei *Arte a tragediei* (1572), caracterizează producțiile dramatice medievale ca ridicole, fără sens, fără conștiință artistică, ignorante, prost făcute, atât de nedemne, încât nici nu merită a se vorbi despre ele și, cel mai grav, în afara tiparului celor vechi: „Farces et Moralitez (où bien souvent n’y a sens, ny raison, mais des paroles ridicules avec quelque badinage) et autres jeux qui ne sont faicts selon le vray art et au moule des vieux, comme d’un Sophocle, Euripide et Senèque, ne peuvent estre que choses ignorantes, malfaites, indignes d’en faire cas et qui ne deussent servir de passetemps qu’au varlets et menu populaire et non aux personnes graves...”².

Să reținem această ultimă opoziție (poporul mărunț versus persoanele serioase), care generează, în fapt, o pletoră întreagă de opoziții echivalente: producții medievale necizelate versus arta vechilor greci, divertisment versus caracter sentențios, gratuitate ridicolă versus rațiune, râs versus sobrietate. În asemenea relații antitetice, este evidentă conotația depreciativă a râsului, consecință, credem, a uneia dintre caracteristicile inconfundabile ale Renașterii: aspirația estetică. Artă nu se mai situează în mijlocul vieții, așa cum drama medievală era în mijlocul lanțului magic și protector al publicului din piața publică, ci este concepută ca parte exterioară vieții, ca un obiect distinct, ca un tablou al unui univers autonom, situat într-o altă dimensiune, pe care spectatorul este invitat să-l contemple, nu să-l trăiască. Într-un astfel de context nou, drama sacră devine tragedie scrisă după toate canoanele Antichității, iar râsul, ca marcă inconfundabilă a timpului carnavalesc, nu își mai găsește rostul, mai ales atunci când interferează cu subiectul sacru. Dintre toți autorii de tragedii biblice din Renașterea franceză, Louis des Masures pare cel mai auster și mai intolerant cu inserturile comice din mistere, pe care le consideră „choses vaines et folles” și afirmă apăsător că „du vrai Dieu la Parole tant sainte / Jamais prise ne soit qu’en reverence et crainte.”³

Comicul incomodează drama biblică și pentru că una dintre misiunile acesteia este mesajul moral. Lecția morală a teatrului nu se poate transmite oricum. Ca și înaintea unei ceremonii religioase, este necesar un preludiv (prologul) în care

¹ *Artă nouă de a scrie comedii în zilele noastre* (în *Artă teatrului*, op. cit., p. 109)

² „Farse și moralități (unde adesea nu există nici sens, nici rațiune, ci doar vorbe ridicole și glumețe) și alte jocuri care nu sunt făcute după adevărata artă și după tiparul celor vechi, Sofocle, Euripide și Seneca, nu pot fi decât lucruri ignorante, prost făcute, nedemne de a se vorbi despre ele și care nu pot servi de divertisment decât pentru publicul mărunț și nu pentru persoanele serioase.” (*Saül le furieux, tragédie prise de la Bible, faicte selon l’art et à la mode des vieux auteurs tragiques, plus une remonstrance faicte pour le roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix, avec hymnes, cartels, épitaphes, anagrammatismes et autres oeuvres d’un mesme auteur [J. de La Taille]. - Recueil des inscriptions, anagrammatismes et autres oeuvres poétiques de Jaques de La Taille*, F. Morel, Paris, 1572, p. 4)

³ *David combattant (Prologue)* în *Tragédies saintes*, éd. critique publ. par Charles Comte, Droz (Paris), 1932, p. 7

rolurile sunt bine distribuite: poetul își anunță intențiile morale, iar spectatorul se reculege în tăcere și așteaptă sobru deschiderea piesei. Iată ilustrarea la Des Masures, în *David fugitif*: „Tous ensemble attentifs les yeux et les oreilles, / Dont soit veu ce mystere et en paix escouté / C'est ce qu'avez pour vous. Nous, de nostre costé / Apporté vous avons ce notable argument / Pour le vous faire à tous servir d'enseignement.”. După câteva versuri, poetul revine și insistă asupra respectării subiectului sacru prin liniștea și sobrietatea cu care spectatorii trebuie să urmărească piesa: „Tenez-vous donc en paix, je vous en admoneste.”¹. Tonul nu este departe de al unui predicator: poetul protestant pios, într-un obstinat efort pedagogic de emancipare și cultivare a unui public gălăgios, viu, care încă mai participa la reprezentațiile misterelor, prezente chiar și la final de secol al XVI-lea, râzând în hohote de grimasele demonilor. Tragedia Renașterii se impune ca o dramaturgie a cuvântului (cu majusculă chiar, dacă subiectul este religios), de aici insistența asupra mediului de comunicare (liniște, sobrietate), dar și asupra procedeelelor retorice, spre deosebire de dramaturgia medievală a imaginii sau a acțiunii. Liniștea asupra căreia insistă Des Masures proiectează din nou participarea la actul dramatic în zona numinosului, pentru că, potrivit lui Underhill², liniștea mulțimii este unul dintre cele trei tipuri de uniune în adorarea comună a bisericii creștine.

Oroarea de asistență turbulentă, amatoare de jocuri frivole și prea puțin exersată în receptarea sobră a unor subiecte religioase, revine, aproape textual, un secol mai târziu, la Racine. Iată versurile uitatului și disprețuitului des Masures: „Aussi l'ay-je voulu ici représenter / Pour servir à instruire, et non pour plaisanter, / Ni de Dieu le mystère, ni la sainte parole / Destourner par abus, à chose vaine et fole, / Comme pour quelquesfois les yeux rendre contents, / Sont les publiques jeux produits à passe-temps. / Non, non. Que du vray Dieu la Parole tant sainte / Jamais prise ne soit qu'en reverence et crainte.”³, alături de cele ale lui Racine: „Et vous, qui vous plaisez aux folles passions / qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions, / profanes amateurs de spectacles frivoles, / dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles, / fuyez de mes plaisirs la sainte austérité. / Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité.”⁴

Tragedia religioasă începe și se termină cu tăcerea, dar la ieșirea din teatru urmează comentariul care fixează în memorie mesajul moral; o recomandă însuși autorul: „Soyez muets, la fin de l'histoire attendant, / Pour (comme vous devez en avoir bonne envie) / En parler tous les jours du temps de vostre vie.”⁵ și, în epilog, „plus n'est temps qu'on se taise / Vous pouvez maintenant deviser à votre aise / [...] Mais si (comme devez) vous croyez mon avis / De ce grand Dieu vivant sera vostre devis.”⁶

¹ *David fugitif (Prologue)* în *Tragédies saintes*, éd. critique publ. par Charles Comte, Droz (Paris), 1932, pp. 182-183

² Citat de Joachim Wach, *Sociologia religiei*, Ed. Polirom, Iași, 1997, p. 58

³ *David combattant (Prolog)* în *Tragédies saintes*, éd. critique publ. par Charles Comte, Droz (Paris), 1932, p. 7

⁴ *Esther (Prologue)*, Ed. L. Hachette (Paris), 1841, p. 4

⁵ *David fugitif (Prologue)* în *Tragédies saintes*, éd. critique publ. par Charles Comte, Droz (Paris), 1932, p. 183

⁶ Idem (*Epilogue*), p. 275

Declinarea oricărei funcții recreative a teatrului, conceput în opoziție cu misterele și instaurarea unei atmosfere sobre și pioase în preajma textelor sfinte au o dublă consecință: pe de o parte, vorbim despre un progres important pe plan estetic, mai ales în ceea ce privește unitatea compozițională, pe de altă parte, producțiile dramatice ale Renașterii, chiar dacă vor conserva subiectele de inspirație religioasă, pierd din popularitate, iar publicul se va orienta spre o specie relativ nouă: tragi-comedia, „cunoscută de antici sub numele de tragedie cu sfârșit fericit”¹, atractivă tocmai pentru că păstra acel caracter hibrid tragi-comic, pe care îl conțineau misterele și la care au renunțat programatic tragiciei Renașterii.

În ceea ce privește poziția Bisericii sau a altor lideri religioși față de insinuarea comicalului în fondul sublim al pieselor cu subiect sacru, încă din Evul Mediu s-a încercat decantarea celor două substanțe. Ne referim, de pildă, la Psaltirea de la Reims, de secol XII, cu ilustrații în două registre suprapuse: în partea superioară, David, în postura de cântăreț la harpă și alte personaje care aduc laudă Domnului cântând la diferite instrumente, iar în partea inferioară, un om care poartă o mască grotescă și o blană de urs lovind într-o tobă. Iată, pe de o parte, arta sacră, validată, echilibrată (siluetele ordonate ale cântăreților, poziția lor reținută), iar pe de altă parte, jonglerul, ipostază evidentă a demonicului, cu gesturi dezordonate și o percuție violentă a tobei².

Pentru Biserică, din punct de vedere dogmatic, contaminarea subiectului sacru al misterelor cu elemente comice reprezintă un derapaj, o perturbare, o contra-structură, care se integrează progresiv în însăși substanța teatrului religios medieval. Pierzând controlul absolut asupra acurateței textului și mai ales a reprezentăției, Biserica Catolică manifestă o atitudine intransigentă chiar și în plin secol al Renașterii franceze. Iată una dintre concluziile Conciliului de la Milano, 1565, capitolul *De l'observation des jours de fête*: „La méchanceté des hommes étant cause que l'on ne peut représenter la passion de Notre-Seigneur, ni les combats des martyrs et les actions des autres saints, sans les exposer aux moqueries et aux mépris des plusieurs, on s'abstiendra dorénavant de ces sortes de représentations.”³ Argumentul pentru interzicerea acestor reprezentații trebuie reținut: predispoziția omului de a compromite sublimul sacru în comical profan este semnul înclinației spre rău, al precarității ființei umane, al unei anumite incoerențe interioare a individului. Fragmentul de mai sus vizează mai degrabă derâderea decât râsul.

¹ Jean Chapelain, *Discurs despre poezia reprezentativă* (în *Arta teatrului*, op. cit., p. 118)

² Vezi și comentariul lui Jean-Claude Schmitt în *Rațiunea gesturilor*, Ed. Meridiane, București, 1998, cap. *Limbajul gesturilor*.

³ „Pentru că, din cauza răutății oamenilor, nu se pot reprezenta Patimile Domnului nostru, nici luptele martirilor și nici faptele altor sfinți, fără a le expune batjocurilor și disprețului celor mai mulți, oamenii se vor abține de acum înainte de la astfel de reprezentații.” (Adolphe-Charles Peltier, *Dictionnaire universel et complet des conciles, tant généraux que particuliers, des principaux synodes diocésains et des autres assemblées ecclésiastiques les plus remarquables*, Petit-Montrouge, Migne, 1846, cap. *Des représentations saintes*, p. 1277)

Iezuiții nu adoptă o atitudine la fel de radicală, acceptă teatrul religios ca disciplină în colegiile lor, dar rămân la fel de prudenți față de tentația răsului, interzicând din spectacole orice interludii comice.

În perioada de debut a Reformei, ca mișcare de recuperare a sensului primar scripturistic, Henri Estienne acuză detestabilele mistere pentru a fi impregnat în memoria colectivă gesturi, personaje sau episoade neconforme cu textul biblic. Îl deranjează tenta comică în povestea fiului rătăcitor („pour faire rire”¹) și „mondenitățile” Magdalenei: cântă cântece lascive, iar un anume Rodigon îi face curte. Comicul este din nou incriminat ca sursă a vulgarității și a impurității tratării subiectului sacru.

Demonul misterelor este un personaj interesant pentru analiza zonelor vulnerabile la comic. În Germania, Antihrist era unul dintre cele mai prezente și mai populare personaje (*Ludus de Antichristo*) nu doar în mistere, ci și în farsele de carnaval, iar obiectul nelipsit din costumul diavolului era masca neagră. În *Redentiner Osterspiele*, demonii, rămași cu iadul gol la Învierea lui Hristos, se liniștesc când își amintesc de brutarii din Lübeck care pun prea puțină drojdie în făină. În misterele franceze, demonii se strâmbă și își descoperă părțile inferioare ale corpului.

Ipostazele mai mult sau mai puțin frivole ale demonului în teatrul religios sunt derutante; la o analiză mai atentă a imaginarului medieval la final de secol XV, vom constata, alături de Jérôme Baschet, că atribuirea unor trăsături comice diavolului este în primul rând o încercare de exorcizare, având în vedere afinitățile fricii cu râsul². Un argument în acest sens ni-l oferă cronică lui Jean Molinet care relatează o întâmplare petrecută la mănăstirea Quesnoy-le-Comte, în 1491, când una dintre monahii, de numai doisprezece ani, a fost posedată de diavol. Iată descrierea: „disoit choses merveilleuses, incroyables, espouvantables et non oyés à ceulx qui l’interroguent, destordoit les membres de son corps, saultoit en air, contournoit ses yeux et sa face tout au rebours, espovantoit de sa grosse, hideuse et horrible voix tous ceulx qui l’escoutaient...”³. Tabloul acestor manifestări și al fricii cu care martorii, chiar dacă religioși, asistau la scenă confirmă spaima ancestrală, deloc temperată de trecerea secolelor, față de forțele incarnate ale răului. La fel de interesantă este continuarea poveștii: în prezența preoților, demonii recunosc că sunt o legiune și că și-au făcut apariția în mănăstire cu voia Celui de Sus. Ceea ce ne atrage atenția est declinarea identității: „Le principal d’entre eulx se nommoit Tahu, un aultre Gorgias et avaient noms assez consonnans aux noms

¹ *Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l’Apologie pour Hérodote*, Anvers, 1567, p. 343

² Jérôme Baschet, în *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 193

³ „Spunea lucruri uimitoare, incredibile, înspăimântătoare și nemaiauzite celor care o întrebau, își contorsiona membrele trupului, sărea în sus, își dădea ochii peste cap, îi speria pe toți cei care o ascultau cu vocea ei groasă, oribilă și hidoasă.” (Jean Molinet-Buchon, *Chroniques*, tome IV, 1490, pp. 147-148, în *Collection des chroniques nationales françaises*)

des mondains habits, instrumens et jeux du temps présent, comme Pantoufle, Courtaulx et Mornifle.”¹. Asocierea fonetică a numelor demonilor cu cuvinte dintr-un câmp semantic banal mută narațiunea într-un registru frivol, chiar comic, povestea capătă semn schimbat și frizează farsa, iar diavolul de carnaval apare încă o dată ca o formă de exorcizare a acestei spaime.

În mistere, pe lângă comicul numelor, ar mai fi de remarcat și multiplicarea diavolului (rareori apare doar Lucifer), mai bine zis, descompunerea lui în mai mulți demoni, ca tentativă de atomizare, de pulverizare a forței malefice, motivată de daimonia primitivă, de teroarea secretă față de un inconștient imprevizibil și vulnerabil. Deci, demonul (mai bine zis, demonii) misterelor vulnerabilizează drama sacră prin ipostaza demonului de carnaval (se scâlâmbăie, face mult zgomot, e nătâng și se retrage adesea cu coada între picioare) care provoacă râsul, dar intenția nu este ireverențioasă față de subiectul sacru, ci mai degrabă protectoare în fața forțelor malefice.

Să verificăm ipoteza demonului de carnaval multiplicat ca sursă a comicului analizând situația aceluiași personaj în tragedia sobră a Renașterii. Evitat de ceilalți tragici (probabil ca o reminiscență a detestabilelor mistere), Satan figurează la Louis des Masures cel mai adesea ca voce interioară a lui David, ca sursă a gândurilor de îndoială și de necredință. Prima observație: demonul se regroupează într-o singură entitate, Satan, care, paradoxal, deși rareori are prezență fizică pe scenă, câștigă în consistență, devenind catalizatorul furibund al tuturor forțelor malefice ale conflictului. Prin urmare, dispare diavolul de carnaval, dispare comicul. Dispare diavolul multiplicat, dispare comicul. Dispare diavolul ca prezență fizică pe scenă, dispare comicul. Am fixa concluzia în afirmația că în mistere, demonul de carnaval multiplicat este poarta de intrare a comicului și de ieșire a fricii, în timp ce în tragedia biblică a Renașterii, Satan esențializat în voce interioară a eroului, demobilizatoare și generatoare de incertitudini, este poarta de ieșire a comicului și de intrare a dramatismului confruntării cu răul, în cel mai autentic spirit modern.

Când Henri Rey-Flaud afirmă² despre *Jeu de Saint-Nicolas* că nu este reductibil la niciunul dintre conceptele noastre despre formele dramatice: nu este nici tragedie, nici comedie și nici dramă, evaluează, credem, dificultatea de a analiza un întreg teatru religios medieval, dată fiind ambiguitatea estetică a speciilor, dar sugerează și forța râsului de a contamina și de a-și apropria teritorii care nu-i aparțin de drept și pe care abia tragedia religioasă a Renașterii le va recupera.

¹ „Cel mai mare dintre demoni se numea Tahu, un altul Gorgias și aveau nume destul de asemănătoare cu haine, instrumente și jocuri din timpul acela, cum ar fi Pantof, Cuțit sau Scatoalcă.” (idem, p. 148)

² *Pour une dramaturgie du Moyen-Age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, p. 14

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- BAHTIN, Mikhaïl, *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Ed. Univers, București, 1974
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul medieval european*, Ed. Meridiane, București, 1970
- CHATELET, Albert et THUILLIER Jacques, *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Editions d'art Albert Skira, Genève, 1963
- COHEN, Gustave, *Le Theatre en France au Moyen-Age*, Les Editions Rieder, Paris, 1948
- DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, *Renașterea. Umanismul și destinul artelor*, Ed. Univers, București, 1975
- FAGUET, Emile, *La Tragédie française au XVIe siècle*, Paris, Hachette, 1883
- HUIZINGA, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, Ed. Humanitas, București, 2002
- LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, Ed. Polirom, Iași, 2005
- MÂNZAT, Ion, *Psihologia credinței religioase. Transconștiința umană*, Ed. Știință și Tehnică, București, 1997
- PÂNZARU, Ioan, *Cercetare de estetică a oralității*, Ed. Univers, București, 1989
- REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen-Age*, P.U.F., Paris, 1980
- RIVIERE, Claude, *Socio-antropologia religiilor*, Ed. Polirom, Iași, 2000
- SCHMITT, Jean-Claude, *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval*, Ed. Meridiane, București, 1998
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela; BANU, George, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004
- WACH, Joachim, *Sociologia religiei*, Ed. Polirom, Iași, 1997