

Liliana ALEXANDRESCU (Amsterdam)

Robert Wilson sau sortilegiile postmoderne ale cutiei scenice

Într-un eseu din 1908, Pirandello remarca: „De fapt, ce este scena altceva decât o mare imagine vie în acțiune?”¹ Această reflecție se asociază prin excelență, pentru mine, cu spectacolele lui Robert Wilson, poate pentru că, neieșind niciodată din spațiul consacrat (inclusiv avanscena) al dreptunghiului mai mult sau mai puțin vast care limitează și închide asupra ei însăși scena frontală, ele se prezintă, în primă instanță, ca niște „tablouri vivante”, ca niște mari ilustrații anunțând o temă sau o idee. Mă gândesc, de exemplu, la neuitata primă scenă din *CIVIL war'S (Războaie civile)*, văzută la Köln în 1981, cu cele două personaje, femeie și bărbat, în costume de cosmonauți, suspendați pe scările lor interplanetare, plutind între continente, apropiați și izolați, conversând de la distanță, cu voci de roboți, prin *walkie-talkie*, și la privirile spectatorilor, lipite de peretele iluzoriu al acestui imens acvariu luminos, unde aveau să apară mai târziu (printre alții) Voltaire, Frederic cel Mare pe un cal alb, Ducele de Burgundia, un mic toboșar, un soldat din războiul civil american (păpușă mecanică), o familie americană exemplară într-o bucătărie model... Se află aici, încă de la început, elementele (aparent disparate) ale unei meditații (postmoderne) asupra istoriei (orice istorie e o istorie contemporană).

Despre calitatea picturală a mizanscenelor lui Wilson, teoreticiană germană Erika Fischer-Lichte notează: „Teatrul lui reflectă, fixează, perpetuează, ca să zic așa, momentul însuși în care corpul actorului se pregătește să treacă din spațiul scenic în suprafața plată a picturii, în care caracterul tridimensional al corpului e pe punctul de a se topi în suprafața picturii...”² În spectacolele lui Bob Wilson pe care le-am văzut în decursul anilor, nu pe video sau la televiziune, ci în sală (începând cu *I was sitting on my Patio this Guy appeared I thought I was hallucinating* la Stadsschouwburg (Teatrul orașului) din Amsterdam, în 1977, și până la *Hamlet, a Monologue*, la Muziektheater, douăzeci de ani mai târziu, în 1997 și tot acolo *Doamna Butterfly*, în 2007), relația spațială dintre public și scenă a fost aceeași: spectacolul se desfășura întotdeauna în fața publicului, în așa-zisa „cușcă italiană”. Jocurile lui în spațiu liber, Wilson le-a exersat mai ales în expozițiile/instalațiile pe care le-a montat, de exemplu: la Paris, la Centrul Georges Pompidou, *Mr. Bojangle's Memory. Og son of fire* (1992) sau la Rotterdam, la Muzeul Boymans-van Beuningen, *Portrait-stil life-landscape* (1993). Acolo vizitatorul era admis să se plimbe prin arsenalul scenografic wilsonian și circula prin domeniul rezervat, spațial și mental, al artistului. „Un rebus, greu de narațiuni întretesute”, spunea un critic francez după ce a parcurs instalația pariziană. „Ca un Pompei *fin de siècle*, în tăcerea catastrofei, expoziția e o mărturie a rațiunii postmoderne a unui artist care a trăit naufragiul modernității.”³

Cât despre mizanscenele lui, Robert Wilson a dezvoltat toate extremele viziunilor lui, ale căutărilor, ale operei lui, în interiorul cadrului scenic, a acelei



Bob Wilson, Tom Waits și, în centru, William Burroughs

„Guckkastenbühne“ proprie miraculosului și artificiei, de la mașinăriile teatrale din secolele XVII / XVIII până la performanțele contemporane ale tehnologiei digitale. În acest sens, îmi propun să abordez aici două dintre creațiile lui reprezentate la Amsterdam: *De Materie (Materia)*, operă a compozitorului neerlandez Louis Andriessen (1989) și *The Black Rider (Călărețul Negru)*, un „musical“ sulfuros de genul „horror“ (bazat pe un scenariu utilizat în 1821 de Carl Maria von Weber în opera sa *Freischütz*), realizat în colaborare cu scriitorul William Burroughs și cu cântărețul și compozitorul de rock Tom Waits (1991). Aceste două înscenări prezintă amândouă anumite mărci distinctive ale universului teatral wilsonian.

De Materie (Materia)

La începutul anilor '80, Andriessen se hotărăște să compună o operă muzicală de anvergură, care ar avea ca temă raporturile între spirit și materie privite din diferite unghiuri de vedere – temă dificilă, dar nu surprinzătoare în aceste zone ale Nordului, încă bântuite de umbra severă a lui Calvin și a debaterilor teologice. Temă, de asemenea, care n-a putut să-i displacă moralistului texan Wilson, a cărui fizionomie îi sugera, în 1991, unui comentator francez imaginea unui pastor, „omul unei austere funcții ecleziastice a cărei rigoare fără îndoială că o are. Dar nu rigiditatea.“⁴ În luna mai 1988, primele trei părți ale operei sunt gata. Compozitorul se întâlnește abia atunci cu Robert Wilson, în vederea creației scenice.

Wilson îi sugerează, pentru a patra parte (care nu e încă începută), texte de doamna Marie Curie, ca oferind o sinteză de știință și emoție (Marie Curie mai apăruse ca personaj episodic într-una dintre versiunile spectacolului *Civil War's*, trecând cu bicicleta printr-o grădină submarină). În decembrie 1988, opera e terminată în întregime, iar repetițiile cu Bob Wilson încep: premiera are loc pe 1 iunie 1989, la Muziektheater (Teatrul de operă) din Amsterdam.

Libretul *Materiei*, „operă în patru acte“, consistă dintr-un colaj, distribuit în patru serii de texte legate (cu excepția parțială a ultimului) de istoria și de existența fizică și spirituală a Țărilor de Jos.

Astfel prima parte cuprinde:

- *Declarația de independență (Plakkaat van Verlatinge)* din 1581, document oficial care anulează supunerea față de regele Spaniei Filip al II-lea și proclamă Republica Olandeză Unită, reprezentată de aci înainte prin prințul de Orania;
- fragmente extrase din tratatul unui anume Witsen despre *Construirea corăbiilor (Scheepsbouw en bestier)*, apărut în 1690 (aceste texte sunt cântate de cor și acompaniate de orchestră);
- pasaje din cartea lui Gorlaeus *Ideae Physicae* (1651), care conține rudimentele unei teorii atomice opusă învățămintelor bisericii catolice (rolul lui Gorlaeus e cântat de un tenor).

Partea a doua, dominată de lungul solo al sopranei, reia aproape toată *Viziunea a 7-a* a poetei mistice Hadewijch (născută în Brabant) din secolul al XIII-lea. În partitura sa, compozitorul a integrat un plan al plafonului catedralei din Reims (evocat în decor printr-un mare panou vertical în fundal și printr-o fină rețea orizontală transportată pe scenă de o procesiune de femei/călugărițe);

muzica urmează pas cu pas deplasarea lui Hadewich și a cetei feminine în nava bisericii.

Partea a treia se referă la pictorul Mondriaan și la revista lunară *De Stijl* (Stilul), înființată în 1917 la Leyden de către pictorul și poetul dadaist Theo van Doesburg. Corul cântă texte teoretice despre superioritatea liniei drepte, în timp ce o dansatoare povestește, vorbind, pe un ritm de *boogie-woogie*, amintiri despre Piet Mondriaan la Laren (în Olanda) și la Paris.

Partea a patra combină pasaj (vorbite) din jurnalul doamnei Curie la moartea soțului ei, Pierre Curie, cu un discurs al ei despre importanța radiumului și cu 4 terține scoase din două sonete ale poetului olandez Willem Kloos (1859–1938) despre dragoste și moarte (cor și orchestră).

Neîncetatul du-te-vino dintre gândirea muzicală și procesul de vizualizare scenică e mereu prezent, strategia wilsoniană se face permanent simțită în interiorul carcasei sonore. Structura însăși a *Materiei*, cu cele patru părți egale, amintește de „opera” (sau de spectacolul pe care îl desemna Bob Wilson ca atare) *A Letter For Queen Victoria (O scrisoare pentru regina Victoria)* din 1974. „Mă gândeam la cifra patru – cele patru acte, quartetul de coarde și cele patru personaje...”, scrie el în prefața la textul publicat⁵, asociată cu cele patru unghiuri ale anumitor figuri geometrice și cu linia care le trasează și le închide: „Îmi plac liniile drepte. Ca un dreptunghi, care este cadrul scenei – știți, proporțiile acelea clasice. Sau ca un plic – numai linii drepte.”⁶ E interesant să comparăm acest pasaj cu textul interpretat de cor în partea a treia a operei *Materia*: „Linia unui cerc perfect nu este o perfecțiune de prim ordin... Linia dreaptă perfectă e linia perfectă... Figura obiectivă a perfecțiunii de prim ordin este figura unghiului drept...”⁷ Aceste cuvinte aparțin teoreticianului M. H. J. Schoenmakers (1875–1945), prieten și partener de discuții cu Mondriaan, și el obsedat de suprafețele cu unghiuri drepte. „Timpul vertical, spațiul orizontal”, notează Frédéric Maurin în cartea sa despre Robert Wilson, construind astfel un dreptunghi care implică dimensiunea temporală și urcă drept la zenit. „Luând linia drept cuvânt de ordine, regizorul devine topograful propriului său univers, după ce a fost pictorul imaginilor, arhitectul formelor, muzicianul repetițiilor lui.”⁸

Robert Wilson numise *Scrisoarea pentru regina Victoria* o „operă” pentru că, zicea el, „totul se petrece în acelaș timp, ca în opere sau ca în viață.”⁹ Paradoxal, compozitorul Louis Andriessen socotește că lucrarea sa *De Materie* se îndepărtează de gen: „Bucata n-are nimic de-a face cu opera, e în ea o soprană, e și un tenor, dar soprana nu e îndrăgostită de tenor și baritonul nu e gelos.”¹⁰ Andriessen voia astfel să se distanțeze de un stereotip și să sugereze că e vorba de o formă mai deschisă. De fapt, acest colaj de texte, care începe în plină vitalitate, trece prin extaz și prin căutarea cerebrală și se sfârșește cu un doliu, comportă o tensiune a cărei linie dramatică își are punctele culminante și căderile. Bob Wilson a introdus de altminteri un personaj care perturbă și totodată leagă între ele nivelurile temporale și care atrage atenția de la început prin costumul „anacronic”: o femeie cu pălărie și taior negru, cu ciorapi albi și pantofi negri cu toc înalt, care are aerul unei femei de afaceri din secolul al XX-lea și care traversează, mereu la fel îmbrăcată, toate părțile operei și toate epocile – maestru de ceremonie oarecum misterios care organizează spațiul și ordonează coregrafia actorilor. Aceștia circulă surprinzător dintr-o zonă în alta, alternând de la un moment la altul funcția de eroi principali cu aceea de figuranți

și invers. Încă necunoscută publicului, Hadewijch apare fugitiv în prima parte, ca și doamna Curie care participă la o „lecție de anatomie” rembrandtiană alături de Gorlaeus. Mort de tânăr în 1612, Gorlaeus revine în partea a patra, înveșmântat în alb ca într-un lințoliu, printre figuranții convoiului funebru al lui Pierre Curie. O asemenea premeditată sincronizare de epoci și personaje e mărturia aceluiași *Zeitgeist* postmodernist.

Scena e aproape întotdeauna goală, când și când diverse ecrane sau accesorii (scaune, canapea, barcă) o despică sau o punctează, ca și luminile minuțioase și savante, semnate și ele Bob Wilson. Tot spectacolul poartă amprenta stilului wilsonian, până la faimoasele lui *knee-plays*, intermedii care articulează diferitele părți și care se petrec în avanscenă. Sunt momente de farsă populară, de un grotesc de bâlci extrem de stilizat, jucate de doi sau trei actori, ale căror acțiuni sunt extrase dintr-un soi de „benzi desenate” ale unui autor anonim olandez din secolul al XVII-lea.

Să zboare prin aer, să planeze acolo, între podea și plafon, într-o plutire miraculoasă, li se întâmplă deseori anumitor personaje și obiecte în înscenările lui Robert Wilson. În partea a doua a operei, consacrată poemelor erotice de dragoste divină ale lui Hadewijch, către sfârșit, cântăreața se desprinde de spațiul terestru și este purtată spre cer cu o barcă în formă de migdală, urmând, în ascensiunea ei, urcușul progresiv al sunetelor și exprimând literalmente metafora zborului mistic. (Conform aceluiași principiu, morții vor ieși din pământ, adică din podeaua teatrului, ca Frederic cel Mare pe calul lui în *Civil War's*).

În fine, proliferarea unui personaj, ca într-un coșmar, sub efectul unui șoc care i-a spintecat și divizat identitatea, iată încă o metaforă scenică (recurentă în universul lui Robert Wilson) care încearcă să vizualizeze invizibilul și să traducă în lumea fizică traumatismele lumii morale. Toată partea a patra a *Materiei* se desfășoară sub semnul morții lui Pierre Curie. Mai multe ipostaze ale doamnei Curie și ale soțului ei decedat, îmbrăcați în negru, dar cel mai adesea într-un alb ca de marmură, asemenea statuilor dintr-un cimitir „fin de siècle”, evoluează separat, în cupluri sau în grup – balet macabru într-un clar-obscur lunar. Una din aceste doamne Curie trece pe bicicletă, o alta, luată în brațe de soțul ei, e așezată de el pe o bancă, o alta perorează în fața unui pupitru, ascultată de oameni de știință, altele stau nemișcate în umbră. Din când în când, gesturile subit neregulate ale unei dansatoare revelă dezordinea din spiritul doamnei Curie, care stă în fața ei, imobilă. Și toate astea sub fascinația durerosului text extras din *Jurnalul intim* al Mariei Curie sau din sonetele poetului olandez: „Dorință fără sfârșit..., unită cu tine, călătorind împreună cu tine în eternitate...”. Astfel, laitmotivele wilsoniene se fac și se desfac, totul este, într-un sens, simultan, prezent/absent, visat. E mereu aceeași lentă „deconstrucție a perspectivei teatrale” de care vorbește Giovanni Lista cu privire la spectacolele lui Wilson. Imagini, cuvinte, zgomote, muzică țin un discurs „polifonic creator al unui imaginar multiplu”.¹¹ Regăsim aici trăsăturile caracteristice care disting, după Erika Fischer-Lichte, literatura și arta postmoderniste în general și care se manifestă „foarte acut în teatrul postmodern al lui Robert Wilson”: dezintegrare a personajelor dramatice la nivelul semantic, „incoerență”, creștere la întâmplare, fragmentare, hibridare la nivelul sintactic, totul fiind livrat cititorului/spectatorului, „care trebuie singur să decidă cum să

reacționeze față de componentele oferite".¹² Fără să se refere explicit la post-modernism, Frédéric Maurin se apropie deseori de acest concept. În cursul unui dialog cu Umberto Eco, Wilson spusese: „Gândirea noastră funcționează ca o telecomandă”.¹³ Citând această declarație, Maurin o dezvoltă într-un comentariu în jurul „paradigmei zapingului”. Autorul discursul (literar, teatral) creează „zapând”, așa după cum „telespectatorul, manipulând telecomanda, pune cap la cap fragmente din diferite programe și improvizează, prin montajul lui, o emisiune unică, derulându-se numai sub ochii lui.”¹⁴

The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets.

(Călărețul Negru. Turnarea gloanțelor magice)

O fotografie, care are aerul că a fost luată acum un secol, într-un atelier al vremii, în Kansas City sau în Chattanooga, ne oferă portretul celor trei creatori ai acestui superb spectacol: Bob Wilson, în picioare, în sumbru costum de clergyman; Tom Waits, la stânga lui, cu o coafură savant zbârlită, cu bluza deschisă la gât, cow-boy trubadur, star al unui program de „country-and-western”; așezat în fața lor, cu pălăria pe cap, cu bastonul sprijinit de picior, cu palmele apăsate pe genunchi, William Burroughs (a se vedea foto, pag. 119).

Această foarte frumoasă fotografie (datorată lui Ralf Brinkhoff), absolut apropiată trio-ului pe care ni-l prezintă, a apărut într-un ziar olandez (*De Uitkrant*) în mai 1991, cu ocazia turneului la Amsterdam a vestitului Thalia Theater din Hamburg. Ea ajunge, prin tot ce sugerează, până la straturile profunde ale interculturalului: acești trei americani, veniți de pe celălalt țărm al Oceanului, din domenii diferite, au lucrat împreună în plină legendă europeană, legată de străvechi tradiții folclorice, restituindu-i cu finețe și strălucire, pe o scenă germană, o viață nouă, independentă de limitările istorice și geografice, și un destin artistic.

Asemenea contacte de la o cultură la alta, de la un continent la altul, avuseseră loc de multe ori: astfel, cunoscuta povestire a lui Washington Irving (1783–1859), care se găsește în mai toate cărțile școlare americane, ca și într-un film de Walt Disney: *The Legend of Sleepy Hollow* (*Legenda din Sleepy Hollow*) din 1820, prin care trece silueta unui călăreț malefic, nu este decât o reluare a baladei *Der Wilde Jäger* (*Vânătorul sălbatic*) a neamțului Gottfried August Bürger (1747–1794), poet din epoca „Sturm und Drang”. În această nobilă descendență a unor artiști și scriitori americani, descendența/linia unui Edgar Allan Poe, a unui Henry James se înscrie/leagă, după mine, Robert Wilson. El însuși a declarat: „Eu lucrez în tradiția secolului al XIX-lea... Nu mi-a fost niciodată frică să folosesc elemente ale trecutului”.¹⁵ În *Black Rider* el reia și reface, în felul lui, vechiul scenariu din *Freischütz* de Carl Maria von Weber despre pactul cu diavolul și despre gloanțele vrăjite („Freischütz” în traducere literală înseamnă „trăgător la țintă liberă”; paradoxal, aici, împușcătura „liberă” e dinainte programată să atingă ținta și să omoare persoana aleasă de diavol). Weber descoperise acest subiect într-o culegere intitulată *Gespersterbuch* (*Cartea fantomelor*), publicată la Leipzig în 1810 de Apel și Laun. În basmul pe care l-a ales: *Der Freischütz*, reapărea un personaj mult mai vechi: Vânătorul negru, în timp ce legenda gloanțelor magice mergea până la tratatul *Malleus Maleficarum* din 1486. Scriind libretul operei lui Weber, Friedrich Kind a încercat să atenueze violența povestirii originale, retușându-i

deznodământul: împuşcătura finală n-o va mai ucide pe logodnica vânătorului, ci pe falsul prieten care a inițiat pactul cu diavolul. Acest *happy ending* moralizator era mai pe gustul publicului din epocă.

În *Black Rider*, Bob Wilson a revenit la „versiune dură” a legendei, alegând drept surse de inspirație cele două texte publicate și în caietul-program al reprezentației: *Der Freischütz. Eine Volkssage von August Apel und Friedrich Laun (Trăgătorul la țintă liberă. Legendă populară de August Apel și Friedrich Laun)* și *The Fatal Marksman (Trăgătorul fatal)* de Thomas de Quincey (1785–1859), autorul celebrelor *Confessions of an English Opium-Eater (Confesiunile unui mâncător de opium englez)* apărute în 1821, și precursor al „paradisurilor artificiale” baudelairiene. William Burroughs (născut la St. Louis, Missouri, în 1914) este un „frate” tardiv al așa-numiților „poètes maudits” (poeți blestemați). Student la Harvard, apoi jurnalist, autor de scrieri publicitare și detectiv privat, încă din 1944 începe să se drogheze. Acest „pact cu diavolul” îi va afecta destinul. După ce și-a omorât accidental soția cu o armă de foc, duce ani de-a rândul o viață de vagabond, rătăcind prin America de Sud și prin regiunea Amazonului. Între timp, însă, scrie și își publică în 1953 primul roman: *Junkie: Confession of an Unredeemed Drug Addict (Junkie: Confesiunea unui drogat impenitent)*. O cură de dezintoxicare la Londra îl scapă de drog, a cărui experiență teribilă va lăsa însă urme de neșters în opera lui. El, „scriitorul cel mai halucinat din generația beat”¹⁶, venit din Kansas la chemarea lui Robert Wilson, sub semnul Călărețului Negru, este, așadar, cel care îi va furniza texte pentru spectacol – între altele poemul *George Schmid*, al cărui subiect e înrădăcinat în propria lui existență: „You see, some bullets is special for a single aime” (Vedeți, anumite gloanțe sunt făcute pentru o singură țintă).

Celălalt colaborator al lui Wilson, compozitorul și interpretul Tom Waits, un fel de Kurt Weil postbrechtian de stil american, a debutat în anii '70 cu cântece de o virulență deziluzionată, exprimând sarcasmul și nostalgiile marginalilor. Opera lui Bob Wilson a fost pentru el o revelație: „Imaginile scenice ale lui Wilson mi-au permis să contemp lu ca prin niște ferestre o frumusețe strălucitoare care mi-a schimbat ochii și urechile pentru totdeauna. Wilson este un inventator, într-o călătorie de descoperire în adâncul pădurilor gândirii și spiritului, iar procesul lui de lucru este inocent și respectuos”.¹⁷

Această integritate a demersului artistic și această angajare pasionată a celor trei creatori ai spectacolului *The Black Rider* explică aura ei de operă de artă unică în genul ei, de o calitate incomparabilă. Un spectacol în care efectele *hi-tech* antrenează, în caruselul lor luminos, o scenografie wilsoniană purificată, cu obiecte care uneori se ridică și planează la câțiva metri deasupra solului, cu personaje care par ieșite din arsenalul expresionist al filmului mut și care privesc spre public de sub un machiaj îngroșat, patetic și grotesc. Sosirea zgomotoasă a Diavolului la răspântia de drumuri, legănându-se în aer deasupra victimei lui și cântând cu o voce țipătoare de fals profet, în izbucnirile unui exhibiționism tehnologic demn de un Michael Jackson; sau dimpotrivă, în scena tragerii cu pușca și a omorului, mișcările încetinite într-un *rallentando* bine dozat; siluetele voalate ale logodnicei multiplicată și de nerecunoscut, ca și atâtea alte momente magnifice din *Black Rider*, nu fac decât să confirme mărturia lui Tom Waits. „Magia scenică e făcută din toate stilurile, care se amestecă într-o paradă dezlănțuită”.¹⁸

În cursul primei lui ședințe de lucru cu ansamblul teatrului din Hamburg, Wilson a explicat încă odată concepția lui despre textul dramatic: pe scenă, nu cuvintele sunt acelea care povestesc acțiunea, ci imaginile; acțiunea e povestită vizual; cuvintele nu trebuie să se refere la acte, nu trebuie să le illustreze, să le dedubleze... ele trebuie să plutească deasupra lor ca niște nori, «*dreamy, floating texts...*»¹⁹ Ceea ce presupune și o imensă margine de visare oferită spectatorilor, care vor urma aleile secrete ale propriului lor imaginar. Am putea să le cităm o frază a mării coregrafe americane Martha Graham, pe care Robert Wilson o spunea actorilor de la Thalia Theater: „*Atunci când vă rotiți, tot Universul se rotește cu voi.*”

NOTE

¹ Luigi Pirandello, „Illustrateurs, acteurs et traducteurs”. În: *Choix d'essais*, Denoël, 1968, p. 173.

² Erika Fischer-Lichte, „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of the Media.” În: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa press, 1997, p. 106.

³ Thierry Grillet, „Mr. Bojangle, vous connaissez?” În: *Le magazine*, bimestriul d'information artistique et culturelle édité par le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Nr. 65/1991, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ În: *The Theatre of Images*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Libretto. În: *De Materie*. De Nederlandse Opera, 1989, p.99.

⁸ Frédéric Maurin, „La forme latente d'une ligne continue”. În: *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. „Le temps du théâtre”. Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1998, p. 165.

⁹ *The Theatre of Images*, ed. cit., p. 49.

¹⁰ Citat de olandezul Alcedo Coenen în articolul său „De Materie, een muzikaal essay met theatrale illustraties” [De Materie, un eseu muzical cu ilustrații teatrale]. În: *De Materie*, ed. cit., p. 22.

¹¹ Giovanni Lista, „Le baroque et l'image”. În: *La scène moderne*. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle, Éditions Carré, Paris, 1997, Actes Sud, Arles, 1997, p. 258.

¹² Erika Fischer-Lichte, „Avant-garde and Postmodernism”. În *op. cit.*, p. 269.

¹³ Citat de Frédéric Maurin în *op. cit.*, p.171.

¹⁴ Frédéric Maurin, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵ Laurence Shyer, „Ik werk in de 19e eeuwse traditie”. În: *Museumjournal*, Nr. 6/1983, pp. 349–350.

¹⁶ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 257.

¹⁷ Caietul CD-ului 8 021/518 559-2, *The Black Rider*. Produced by Tom Waits, Islands Records Inc., 1993.

¹⁸ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹ Cuvinte extrase din emisiunea video realizată de Televiziunea germană: *The Black Rider*. Dokumentation *Der schwarze Reiter*. Theo Jansen/Ralph Quinke. WDR, 1989, VHS, 30 minute.

Acest articol a apărut inițial în limba franceză, sub titlul: „Robert Wilson ou les sortilèges postmodernes de la scène à l'italienne”, în volumul: *Théâtre et arts plastiques – entre chiasmes et confluences*. Presses Universitaires de Valenciennes (PUV), 2002, pp. 111–120 (*Recherches valenciennoises No. 10*) și va apărea în volumul „Mănușa printului. Teatrul dincolo de modern” de Liliana Alexandrescu, editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, ca supliment al revistei *Teatrul azi*.