

Funcția plastică a interpretării actorului

Fără îndoială că simpla enunțare a problemei sugerează omului de teatru o analiză a compoziției plastice a spectacolului, o definire și chiar o ierarhizare a elementelor ei: decorul, recuzita scenică, costumele, lumina, evoluția mimică a actorilor în planul scenei etc. O asemenea cercetare, care să supună unei fine secționări critice materia atât de eterogenă a spectacolului, ni se pare cu atât mai utilă cu cât ea ar putea să fie baza unui eventual studiu românesc de „miză în scenă“. Acest studiu ar pune cercetătorului sarcina ca, înainte de a examina structura plastică a spectacolului, să deslușească, într-un capitol introductiv, însuși sensul ideii de plastică teatrală, semnificațiile noțiunii de interpretare plastică, fie că e vorba de interpretarea actorului (în cadrul rolului său), fie de cea a regizorului (în cadrul general al întregii drame). Rîndurile de față nu urmăresc decît să aducă o modestă contribuție la acest capitol introductiv ce se va scrie cîndva. Domeniul restrîns al articolului nostru va fi legat de raporturile actului interpretării actoricești cu textul dramatic.

Cu riscul de a supăra pe teoreticienii libertății absolute a regizorului în construirea spectacolului, sîntem siliți să accentuăm că plastica acestuia își află izvoarele în afara activității regizorului, în textul dramatic. Declarînd război textului, se pare însă că apologetii libertății absolute a interpretelor se ridică nu atît împotriva textului, în principiu — modalități de joc fără conținut, deci fără „text“ neputîndu-se concepe —, cît împotriva unui anumit fel de literatură dramatică, împotriva textului realist, care prelungește viața, realitatea în teatru și așază în centrul de interes al acestuia omul, frămîntarea și gîndirea umană.¹ Această frămîntare și gîndire umană, reflectată în textul dramatic, formînd spiritul lui viu, oferă interpretului germenii viitoareii construcții plastice a spectacolului. Mai întîi însă să lămurim unele lucruri privitoare la textul dramatic.

Am afirmat că izvorul împlinirii plastice a spectacolului se află în opera dramaturgului: Dramaturgul — ca și romancierul, poetul sau compozitorul — pleacă de la o viziune prealabilă, desfășurată, de la o lume imaginată și pe care el o „vede“, o „aude“, o „simte“ într-un fel aproape concret. Pentru dramaturg personajele și peisajul viziunii sale au o existență „reală“, o istoricitate proprie, un trecut care precede întîmplările dramei, un cîmp de mișcare larg, care depășește cu mult dimensiunile ei. Personajul s-a născut cîndva și a înfruntat o seamă de peripeții trecute, dar care și-au lăsat amprente

¹ De fapt, ideea „teatrului pur“ ridică în primul rînd problema omului, a locului elementului uman în teatru. „Teatrul pur“, „simbolic“, visat de Craig, lipsit de „tiranie“ textului realist și de sensibilitatea actorului (pentru că actorul lui Craig nu trebuie să aducă în spectacol sensibilitatea lui umană, deci imperfectă, ci o inteligență „pură“, supraumană), este un teatru fără oameni, însă cu „supramarionete“, fără conflict, cu ceremonii simbolice de factura dansului, fără dramă.

caracteristice în psihologia, pe chipul și în comportarea lui; el trăiește, se mișcă și acționează și în afara desfășurării scenice, fără ca această evoluție a sa, „invizibilă” pentru noi, să fie mai puțin semnificativă în împletirea conflictului. Imaginînd vizual, auditiv, în cadrul larg al viziunii sale, dramaturgul nu se poate exprima, nu-și poate exprima viziunea sa proprie limitînd-o, concentrînd-o. Pentru a deveni dramă, viziunea sa artistică trebuie să sufere dubla constrîngere, atît a unei discipline artistice, a unei structuri, cît și a unei materii unitare ca percepție, a unui limbaj artistic. Acest limbaj este pentru dramaturg dialogul. Materia operei lui este cuvîntul ca manifestare umană, cuvîntul „trăit”, purtînd semnul acestei trăiri, sugestie a peisajului, a mișcării fizice și interioare etc. Un temeinic cunoscător al textelor shakespeareene ne informează că *Hamlet* nu cuprinde în manuscrisul său nici o indicație separată de mișcare în scenă sau de decor. Totul însă este implicat în sinteza excepțională a cuvîntului rostit, a dialogului, care păstrează într-adevăr în conținutul și ritmul lui, sugestia unei reprezentări plastice complete, a situării într-o anume atmosferă spațială și într-un anume moment dramatic al desfășurării. Mai mult încă, dialogul implică în sinteza sa elementele comportării exterioare (mișcare, gestică,¹ mimică) a actorilor.

Pregătirea spectacolului presupune un proces de figurare a acestui dialog, de „reconstituire” plastică a viziunii dramaturgului. Ce este însă mult discutata reconstituire plastică a dramei, ce înseamnă transpunerea plastică a dramei în spectacol? Răspunsurile date de regizori pot fi grupate în două categorii principale de orientare. Vom numi prima orientare — în mod generic — teatrul de simulare sau de imitare, iar plastica lui —, plastica imitativă. Să delimităm puțin noțiunea.

Numim „teatru de imitație” nu un anumit curent estetic, cît o atitudine generală față de dramă, un nivel specific de înțelegere și interpretare plastică a ei. Există o părere greșită care, pornind de la faptul că imitarea neselectivă a realului este caracteristică naturalismului, identifică întreaga sferă a imitației în artă cu naturalismul. Principiul artei naturaliste, afirmînd conformitatea absolută cu natura, este pus astfel într-un fel de opoziție fundamentală cu teoriile antirealiste, care cer eliminarea „naturalului” din teatru și care arată că spectacolul trebuie să reproducă nu realul „natural”, ci un real „pur”, creat de regizor. Aparent, avem de-a face într-adevăr cu două modalități de artă cu totul deosebite; în fond însă, dincolo de universul lor estetic diferit, curentele naturaliste și, „puriste” împărtășesc o modalitate de conținut comună. Amîndouă preconizează imitarea neselectivă a realului, fie că acesta se găsește în natură, fie că el constituie o a doua natură „pură”, în planul ficțiunii teatrale. E vorba — în ambele cazuri — de un act de simulare a unui conținut, de comunicare a condiției lui formale, de „reprezentare” a lui. Interpretul teatrului de imitație nu coboară pînă la conflictul dramatic, pînă la esența umană a dramei. El rămîne mai la suprafață, la nivelul ecourilor formale ale acestui conflict, la nivelul comportării și reflexului exterior al conflictului. Situat pe această comodă poziție, interpretul nu va avea deci să „plasticizeze”, să recreeze plastic viața, ci să „reprezinte” doar, cu mijloace picturale, arhitecturale sau coregrafice, realități plastice constituite, forme inerte deja create. Substituind trăirii și conflictului dramatic uman, limbajul scenic al reprezentării lor formale, teatrul de imitație reduce spectacolul la dimensiunea decorativului (decorul capătă de altfel o însemnătate principală în spectacol), oamenii și frămîntările lor fiind treptat absorbiți de peisaj, transformîndu-se în accesorii decorative ale peisajului scenic, dezumanizîndu-se.²

Spectacolului dezumanizat, teatrului „fără oameni”, i se opune teatrul realist, promovat de Stanislavski, teatrul care exprimă plastic umanitatea și care aduce pe scenă

¹ Teatrul lui Reinhardt, de pildă, manifesta un decorativism pictural, însăși mobilitatea excepțională a actorilor tinzînd să dea o impresie de acută vizualitate, am spune: o impresie coloristică; spectacolul lui Craig cultivă viziunea arhitecturală în alb, negru și cenușiu, mișcarea actorilor „construindu-se” în stil arhitectonic, cu gesturi ascendente, clare, ceremonioase.

viața umană, conflictul uman. Acest teatru aparține celei de a doua categorii de orientare și îl vom numi cu un termen consacrat: teatru de trăire.

*

Modalitatea dramatică, de altfel ca și cea epică, se ocupă de om sub raportul mișcării. Pe câtă vreme însă epicul integrează factorul uman într-un plan general de mișcare, dramaturgul face o operație oarecum opusă. El subordonează mișcarea — trăirii, făcând din ea „formă“ a trăirii, condiția ei expresivă. Se pune întrebarea: în ce rezidă dramatismul, care este sensul dramatic al acestei trăiri de care vorbim? Dramatismul, credem, rezidă în modalitatea personajului de a percepe și reflecta într-un fel propriu, individual, realitatea, în aptitudinea lui de a „trăi“ într-un fel propriu această realitate, de a-i da un sens uman, de a o transforma într-un univers umanizat. Drama (și comedia deopotrivă) este un „mediu“ artistic în care oamenii, personajele, nu reprezintă atât indivizi singulari cât „caractere“, moduri de „trăire“ a realității, universuri subiective. „Lumea“ ridicolă a lui Brînzovenescu (sau lumea așa cum o „vede“ el), prefigurînd caracterul parazitărilor al acestuia, este un asemenea mod al realității obiective, reflectat în comportările atât de personale ale eroului, în frământările și aforismele lui. „Lumea“ aceasta este prin excelență conservatoare, birocratică, populată de mecanisme lipsite de finalitate și de exigențe gratuite, de un absurd copios. Eroul ei, „are sau n-are să întilnească pe cineva, la zece fix se duce în tîrg“, „are sau n-are clienți acasă, la unsprezece fix se întoarce din tîrg“, „are sau n-are înfățișare, la douăsprezece trecute fix se duce la Tribunal“; el acceptă trădarea dar... „s-o știm și noi“, iscălește eroic telegrame anonime, ține discursuri politice incoerente, pline de truisme și „dileme“ logice etc. Adversarul său politic, Cațavencu, trăiește de asemenea într-un spațiu propriu, într-o modalitate proprie a realității, dar avînd trăsături mai dense, mai canalizate. „Lumea“ lui fără „prințipuri“ este aceea a unei lichele politice ariviste, reci, perseverente, de o mare rapacitate; valorile ei vizează puterea politică ca unic termen de raport. Mîna dușmanului pe care, silit de nevoie, o sărută, este „mîna care-ți dă mandatul“, scrisoarea intimă, găsită și repierdută apoi, este metafora aceluiași mandat politic. În orbita acestui rîvnit mandat, simbol al puterii politice, Cațavencu este insinuant, sentimental, volubil, „generos“, într-o gamă de disimulare care-l convinge la un moment dat și pe el; în afara acestei orbite, în tendința desperată către ea, omul nostru e lucid, obiectiv, rece, absolut imoral, adică sincer.

Conflictul dramatic începe nu atât de la ciocnirea epică, a indivizilor considerați ca atare, cât de la întilnirea mentalităților, a universurilor umane cu valorile lor sociale și etice deosebite, cu „legile“ și funcțiunile lor stratificate. Cînd Hamlet vorbește cu Polonius, între cei doi se încheagă raporturi interioare de natură dramatică, în cadrul cărora, sub torsul placid al conversației, modalitățile umane se confruntă, opunîndu-se fundamental una alteia, „luptîndu-se“, tinzînd reciproc să se elimine. Ai impresia că fiecare personaj utilizează un limbaj propriu, neînțeles de celălalt, pentru că sub claritatea și simplitatea lor, de suprafață, vorbele cuprind ambiguități profunde, sensuri și cauze interioare incompatibile:

Hamlet: Vezi norul acela în chip de cămilă?

Polonius: Pe sfînta liturghie, într-adevăr e întocmai ca o cămilă.

Hamlet: Eu găsesc că seamănă cu o nevăstuică.

Polonius: Este adus de spate ca o nevăstuică.

Hamlet: Sau ca o balenă.

Polonius: Chiar ca o balenă.

Aparent, jucîndu-se cu cuvintele, cei doi se urmăresc cu neîncredere, unul adăugînd neîncrederii batjocura, ironia, celălalt, curiozitatea și teama. Îmbrăcat în puține

elemente epice, dar de o mare mobilitate interioară, conflictul dramatic începe de la „incapacitatea“ personajului de a accepta mentalitatea celui alt, de la principiul uman fundamental opus, pe care fiecare îl ghidează în interlocutorul său. Astfel, asasinarea lui Polonius de către Hamlet, cu caracterul ei accidental și „providențial“, simbolizează înfrângerea unei mentalități, precariatatea unui principiu uman, condamnarea lui.

Interpretarea realistă va avea sarcina dificilă de a „crea“ scenic „caractere“, universuri umane reflectate în comportări specifice. Interpretul va trebui să ne facă sensibilă, „plastică“, relația specifică a eroului cu realitatea, felul lui propriu de a privi lumea, universul lui dramatic. Acest „univers“ are, în opera dramatică, implicația istoriei lui. Evoluția caracterelor continuă aici o devenire, o istorie, pe care personajul o duce mai departe, purtând amprenta ei, încercând sentimentul ei adânc. Drama „reală“ a prințului Hamlet începe astfel cu mult înaintea primului tablou, odată cu uciderea regelui și, încă înainte de asta, cu împrejurările și cauzele tulburi ale asasinatului. Între tablouri sau în afara razei lor se întâmplă o seamă de lucruri importante: drumuri conspirative pe mare, aventuri cu piraiți, moartea Ofeliei, spioniari de după perdele etc., fapte ale căror urme sugestive trebuie să se imprime pe chipul și în gestică personajelor, în tonurile și intensitățile vocii lor. Drama Profesorului, a Femeii sau a Actriței din *Hanul de la răscruce* rămâne ermetică fără evocarea (în masca și în fiecare gest al eroilor) istoricității ei. Soarta unchiului Vanea, a profesorului Serebreacov sau a lui Astrov este obscură fără raportarea gestului la istoria trăită a fiecărui caracter, drama oamenilor prelungindu-se astfel în afara scenei și în trecut, spre rădăcinile ei reale. Cațavencu, Farfuridi și Pristanda continuă și ei gestic trecuturi specifice, avataruri monstruoase, rutiniere, populate cu tabieturi (diferite) și mecanisme ireversibile.

Dar planul interior al dramei nu se întinde numai în timp, pe linia evoluției personajelor; el este, în egală măsură, expresie a unui conținut uman „prezent“, a unui fel specific și actual de percepere a realității. În fața aceluiași fapt obiectiv, fiecare personaj dramatic va reacționa în general în mod diferit, pentru că fiecare va integra faptul respectiv unui univers propriu și îl va vedea în lumina acestui univers. În lumea îngustă a lui Polonius, animată de cauze simple și în care interesul și pasiunea egoistă ocupă primul loc, purtarea ciudată a lui Hamlet nu înseamnă decît smintirea disperată a îndrăgostitului care nu a obținut de la iubită ceea ce a vrut. El va „vedea“ deci cu simplism doar un „nebun din dragoste“ și se va comporta ca atare, căutînd să-i convingă pe toți de dreptatea sa axiomatică. În lumea lui Claudius, nebunia lui Hamlet — pricinuită de dragoste sau nu — va însemna cu totul altceva, ceva mai amenințător, poate o conspirație, un complot legat de moartea fostului rege. Pentru regină — maternă, totuși — Hamlet e un bolnav, purtările lui fiind în primul rînd simptome ale unui rău clinic. Pentru Ofelia, nelămurită asupra propriilor ei simțiri, dar capabilă infinit de iubire și compasiune, Hamlet întruchipează durerea generală a spiritului, umanitatea suferindă.

Iată patru ipostaze diferite ale aceluiași fapt obiectiv exprimînd tot atîtea atitudini, tot atîtea modalități subiective ale lui. Interpretul teatrului „de imitație“ va exprima ipostaza eroului său detașînd-o de modalitatea subiectivă care o produce și o va „reprezenta“ printr-un limbaj convențional, general. Interpretul teatrului „de trăire“ va porni tocmai de la această modalitate subiectivă, pe care o va transforma în propria sa modalitate interioară. Jocul său va fi forma „trăirii“ faptului obiectiv de pe pozițiile unui „univers“ anumit, al unei modalități de viață realizată interior, „trăită“. El va comunica astfel plastic, un univers „personal“ de viață, un fapt „văzut și înțeles“ de el însuși, și în aceasta va sta caracterul convingător al jocului său, autenticitatea lui de evocare și sugestie.

Posibilitățile de exprimare plastică ale teatrului „trăirii“ sînt infinite. Actul gestiv al trăirii ipostaziază în numeroase feluri faptele și realitățile obiective ale dramei, dîndu-le semnificații bogate și diferite; el actualizează plastic momente semnificative pentru dramă, dar depășite de cursul ei în timp; el aduce în scenă realități care materialmente lipseau din cîmpul ei limitat. Să ne închipuim, de pildă, un personaj care trăiește pe scenă un sentiment puternic de teamă, de groază chiar, în fața unui alt personaj — real sau halucinat — aflat în afara scenei. Tot ce face personajul invizibil se poate „citi“ în reflexul mimic al trăirii celuilalt, așa încît, nevăzînd material decît un personaj, spectatorul „vede“ imaginativ întregul raport, cu amîndoi factorii lui presupuși. Spaima poate să nu fie pricinuită neapărat de o împrejurare obiectivă, ci de o hiperbolizare, de o obsesie care să-i dea eroului sentimentul primejdiei concrete. (Un scriitor povestește spaima cumplită a eroului său în fața unui șoricel. Eroul i se părea că inofensivul animal se mărește, devenind cît un elefant și apropiindu-se de el, cu intenții amenințătoare.) Sensul major al „redării sensibile“ sau „cu sensibilitate“ a unui fapt indică astfel realizarea interioară a conținutului său plastic, transformarea lui într-un act interior și exterior de viață, într-o realitate expresivă, corporală în primul rînd pentru interpret. Reprezentările „sensibile“ ale eroului său, felul propriu al acestuia de a trăi „sensibil“ realitatea, vor constitui elemente de temelie, pe care regizorul și actorul realist vor clădi edificiul plastic, „sensibil“, al interpretării lor.

În interpretarea creatoare, gestul scenic reflectă „trăirea“ unui univers plastic „concret“: el sugerează suprafețe largi de realitate plastică, „dilatînd“ cîmpul de desfășurare al spectacolului, prelungindu-l sugestiv în timp și în spațiu. În felul acesta, teatrul „de trăire“, pornind de la fondul de idei și sentimente al dramei, întruchipează lumea în relațiile sale specifice cu omul, în semnificațiile ei dramatice, dezvoltînd materia textului literar și *recreînd viziunea inițială a dramaturgului.*