

HENRI
WALD

Esența clasică a teatrului

Nu de teatrul clasic va fi vorba, ci de esența clasică a teatrului, de faptul că teatrul, prin însăși esența lui, este singura artă care tinde mereu spre clasicitate. Dacă prin **clasic** se înțelege echilibrul dintre trăire și gândire, dintre afectivitate și intelect, dintre sensibilitate și rațiune, iar prin **romantic**, hipertrofierea trăirii, afectivității, sensibilității, în dauna gândirii, intelectului, rațiunii, atunci teatrul nu poate dăinui multă vreme în afara echilibrului clasic. În istoria teatrului, romantismele sînt momente de criză. Teatrul este în primejdie și cînd se apropie prea mult de știință și pedagogie, și cînd se apropie prea mult de plastică și muzică. În expresiile științifice n-au ce căuta emoțiile savantului, în vreme ce operele de artă exprimă, mai presus de toate, atitudinea afectivă a artistului față de lumea sa: „Eureka!“ nu face parte din legea scufundării corpurilor, dar indignarea face parte din caricaturile lui N. Tonitza din ciclul „1918“. În vreme ce muzica este preponderent emoțională, plastică, mai ales senzorială, iar poezia, precumpănitor intelectuală, teatrul, împletind cuvîntul cu imaginea, textul cu spectacolul, realitatea actorului cu ficțiunea întîmplărilor, nu poate fi, prin însăși structura lui, altfel decît senzorial-intelectual, emoțional-rațional, deopotrivă de concret și abstract. Celorlalte arte le e mai ușor să fie romantice; teatrului îi convine cel mai mult clasicitatea. Momentele romantice din istoria teatrului au fost mai totdeauna încercări de a-l scoate din platitudinile în care se împotmolise, de a-i împrosăta mijloacele de expresie scenică, de a-l moderniza. Starea cea mai firească a teatrului este clasicitatea. „Căci clasicul

privește universalul, romanticul, accidentalul“¹, scria G. Călinescu. După ce caricaturizează opoziția dintre clasic și romantic, spunînd că „starea clasicului e somnolența pastorală, «siesta» la umbră, sub regimul soarelui, starea romanticului e visarea, coșmarul“², Călinescu se oprește totuși la esența acestei opoziții: „Clasicul e social, sociabil, caută «comerțul», conversația («dialogul» e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic sau factionar, rebel în fruntea mișcărilor populare...“³. Și împotriva tuturor acelor care consideră că numai romantismul este capabil de originalitate, Călinescu precizează: „Clasicismul, nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalității pe drumul cel mai scurt: al esenței“⁴.

S-a spus de mult că clasicismul este un romantism imblinzit, stăpînit, adică o trăire revenită sub controlul critic al gândirii. În reprezentația teatrală, însă, acest echilibru profund clasic dintre concret și abstract, dintre emoție și concept, dintre ce se poate **percepe** și ce nu se poate decît **pricepe** nu e o stare, ca în pictură, sculptură, arhitectură, ci o devenire, un proces, un act.

„Sculptura reprezintă forma corpului, teatrul reprezintă actul acestui corp“⁵, spunea Sartre. Și ceva mai departe in-

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Buc., 1968, p. 351.

² *Ibid.*, p. 350.

³ *Ibid.*, p. 350.

⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 119.

sistă asupra faptului că „dacă vrem să știm ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul și nu poate să reprezinte altceva”⁶.

În ultimă analiză, teatrul reprezintă, mereu, actul prin care s-a format omul și a început istoria culturii: transformarea trăirilor în gânduri și a gândurilor în trăiri, prin intermediul vorbirii și gesturilor. Teatrul este clasicitate **in actu**. Prea multă trăire îl apropie de dans, prea multă gândire îl apropie de prelegere. Prin însăși desfășurarea ei spațio-temporală, reprezentația teatrală echilibrează continuu logicul cu esteticul, demonstrația cu persuasiunea, absentul cu prezentul. Teatrul este arta prin care conceptul se materializează și materia se conceptualizează chiar în fața publicului. „Actul imaginant — notează Jean-Paul Sartre — luat în generalitatea lui, este acela al unei conștiințe care vizează un obiect absent sau inexistent, prin intermediul unei anumite realități pe care am numit-o **analogon**, și care funcționează nu ca un semn, ci ca un simbol, adică drept materializarea obiectului vizat”⁷. Teatrul re-prezintă, adică prezintă din nou, o anumită absență: trecerea, petrecută cindva în mintea dramaturgului, a unor fapte, în idei, și a acestor idei, în fapte. Numai că, în vreme ce transformarea faptelor în idei și a ideilor în fapte se desfășoară, în viață, la voia intim-plării, în arta teatrală acțiunea este premeditată, organizată, controlată. Convins și el că „teatrul este tocmai locul în care gindirea trebuie să-și găsească corpul său”⁸, Philippe Sollers observă, totodată, că „teatrul este o mare veghe, în care eu sînt acela care conduce fatalitatea”⁹. Teatrul este mai puțin o oglindă a vieții, și mai mult expresia unei anumite atitudini față de ea. Cel de-al patrulea perete al scenei lipsește nu atât pentru ca publicul să aibă acces la spectacol, cât mai ales pentru ca spectacolul să ajungă la public. „Puterea de a trece rampa” se referă la actori, nu la spectatori.

Teatrul n-are menirea să arate viața așa cum este ea, ci s-o aprecieze și să stimuleze ameliorarea ei, cel puțin prin sporirea conștiinței de sine a omului. În ultimă analiză, „teatru de idei” este o pleonasm, iar „teatru fără idei” este o contradicție în termeni. Teatrul este tocmai modalitatea cvadridimensională — spațio-temporală — de a comunica idei, deopotrivă intelectuale și emoționale.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁸ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 92.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

Prezența sincronă a creației teatrale și a receptării publice menține reprezentăția între rostirea fără imagini a recitării și imaginile fără rostire ale pantomimei, echilibrînd mereu fascinația spectacolului cu spiritul critic al dialogului și stimulînd mișcarea continuă, în ambele sensuri, între acțiune și înțeles.

Ca să poată comunica idei, teatrul, ca orice artă, transfigurează experiența căpătată în viață în expresia scenică a spectacolului. Menirea lui e amenințată, atât în cazul în care coboară spectacolul în viață, cât și în cazul în care urcă viața în spectacol. „In happening — spunea Sartre — realul este acela care, în cele din urmă, absoarbe imaginarul. În cazul [teatrului-] document, realitatea se transformă în imaginar: imaginarul este acela care mîncă realitatea”¹⁰. În ambele cazuri, dispăre opoziția critică dintre subiectul care apreciază și obiectul pe care îl apreciază. Teatrul este compromis, și într-un caz și în celălalt. Dîndu-și seama că teatrul aduce adevăruri despre realitate, iar cinematograful dă iluziei aspectul realității, Sartre precizează: „Teatrul nu se ocupă de realitate, ci numai de adevăr. Cinema-ul, dimpotrivă, caută o realitate care conține momente de adevăr”¹¹. În sens strict, teatrul e **re-prezentare**, iar filmul este **re-absentare**; teatrul sporește **conștiința de sine**, filmul invită la **uitarea de sine**; teatrul este critic și centripet, filmul este liric și centrifug. De la teatru pleci gîndind, de la cinema pleci visînd. De la teatru ieși discutînd cu ceilalți, de la cinema ieși singur și tăcut. „Acest mic cocoșat — remarcă Jean Vilar — ieșind de la cinema-ul său de cartier, dă corpului său vivacitatea nonșalantă a lui Gary Cooper”¹². Cinematograful răspunde cu totul altor nevoi sufletești decît teatrul. Confuzia provine din faptul că teatrul „a jucat timp de ani, de secole, atât rolul teatrului, cât și pe acela al cinema-ului, față de oameni care aveau nevoie de cinema, dar care nu-și dădeau seama de asta, deoarece nu fusese inventat”¹³. Cinematograful nu poate să concureze teatrul, după cum nici visarea nu poate să concureze gîndirea și nici afectivitatea nu poate să concureze rațiunea. Omul este și suflet, și minte, și are nevoie și de probleme, și de povești. Ca să dezvolte spiritul critic, teatrul se poate mulțumi cu decoruri, ca să facă, cinematograful are nevoie de imagini cît mai reale. Tocmai asta face cinematograful: injectează în irealitatea legendei realita-

¹⁰ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 134—135.

¹³ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 170.

tea evidentă a imaginilor în mișcare. Este adevărat că „cinema-ul a denunțat falsul arbore al teatrului ca simplu decor și falsul act ca simplu gest. Dar el n-a putut dăuna teatrului. Dimpotrivă. Căci, din acest moment, teatrul a reflectat asupra propriilor sale limite și, ca orice artă, a făcut, din înseși limitele lui, condițiile posibilității sale”¹⁴.

Prin înseși esența și structura lui, teatrul arată, în cele patru dimensiuni ale spațiu-temporalității, ceea ce textul, fie și rostit, nu poate comunica decât într-una singură: a timpului inteligibil. În teatru, vorbirea, ca dialog, rămâne esențială. Nu există teatru mut. Referindu-se la Jean-Jacques Bernard, care a încercat, imediat după primul război mondial, să facă un „théâtre du silence”, Sartre precizează că „teatrul tăcerii era un panverbalism, cucerirea totală a lumii teatrale de către verb... Tăcerea consta în a mima verbal un conținut verbal”¹⁵. În teatru, tăcerea nu poate fi niciodată **non-vorbire**, ci doar **non-rostire**. De aceea, poate fi plină de înțeles. Sporul de înțeles al „tăcerilor” teatrale este adus de vorbirea nerostită, dar exprimată prin mimică și gest.

În centrul creației teatrale se află omul, cu corpul și cu gândurile sale. De aici, importanța cuvintului în teatru. Spectacolul teatral ridică în picioare și pune în mișcare ceea ce se află culcat în textul dramatic: **semnificația pe care o dă un autor lumii în care trăiește**. De aceea, „primul lucru care contează în teatru este gândirea autorului”¹⁶, susține Jean Vilar. Teatrul vrea să trezească spiritul critic al spectatorilor prin opoziție, în vreme ce filmul, prin firescul imaginilor și al dialogurilor, are grijă să nu le tulbure visarea. În film, credibilitatea iluziilor are nevoie de o vorbire cât mai firească, mai spontană, mai obișnuită. Teatrul nu este nici o prelungire și nici o compensare a vieții de toate zilele, ci expresia apăsătoare ei critice. În teatru nu trebuie neapărat să se converseze ca acasă. „De ce? — se întreabă Mircea Ștefănescu. Pentru simplul motiv că naturalul nu înseamnă să fii «ca pe stradă», ci să fii așa cum vrea textul pe scenă, să învingi abstractul cuvintelor, și rostirea lor să se înfieze din sucul de viață și gândire care le-au inspirat autorului, dar care, nereînviat de actor, rămâne litera moartă a unui semn convențional”¹⁷. Așa se explică și de ce „firescul” din tea-

tru sună nefiresc în film. Realismul replicilor din film nu este potrivit într-un spectacol de teatru, dar emfaza vorbirii teatrale devine imposibilă în film. „La ce ne servește să regăsim la teatru ceea ce, pe de altă parte, cinematograful știe atât de bine să trateze atunci când vrea? Subiectul de actualitate, stilul vorbit sint, printre altele, mijloacele de expresie ale cinema-ului”¹⁸. În istoria cinema-ului există multe filme teatrale de o incontestabilă valoare, după cum, în teatrul contemporan, există multe piese și spectacole influențate de cinematograful. „Astfel — scrie Jean Vilar — în Statele Unite de astăzi, totul sau aproape totul este tratat pe scenă prin virtuțile pseudo-dramatice ale arsenicului sau ale mitralierei, ale coca-colei sau ale uppercut-ului. Le e frică de tiradă și de verb. Se mențin la un dialog net realist, crud, ca acela pe care o stenodactilografă l-ar putea lua din viață. Se evită trezirea conștiinței personajelor. Or, cred că se poate admite că nu există personaje de teatru acolo unde nu există trezire de conștiință”¹⁹. Filme fără oameni s-au mai făcut, dar un teatru fără oameni este de neconceput. Oamenii vin la teatru pentru a deveni mai conștienți de ei înșiși și de epoca lor. Pentru a spori conștiința critică și autocritică a contemporanilor, Pirandello a dramatizat distincția dintre artă și viață, iar Brecht a inventat „distanțarea”. Teatrul îi ajută pe oameni să se ridice de la participare la înțelegere și anticipare. „Căci ceea ce este necesar teatrului (satiric sau tragic), și ceea ce se întâlnește atât de rar în repertoriul modern — scria Jean Vilar cu un sfert de veac în urmă — este omul, care chiar dacă e plasat în situația cea mai josnică, cea mai rușinoasă și criminală, știe să se ridice deasupra acestei condiții date și, dacă nu ajunge s-o stăpânească, cel puțin izbuteste s-o judece, s-o cinte și să iasă la suprafață”²⁰. În opoziție cu filmul, rostul teatrului nu este să fascineze, ci să deștepte, să provoace meditația, nu să lege simțirea. „Această iluzie care convine, fără îndoială, cinematografului, constituie, cred, tot ce e mai contrar artei dramatice”²¹, spunea Guillaume Apollinaire.

Pentru a realiza unitatea dintre forța emoțională și cea intelectuală, spectacolul trebuie să realizeze neapărat unitatea dintre autor, regizor și actor. Exacerbarea importanței oricăruia dintre ei este

¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶ J. Vilar, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Mircea Ștefănescu, *Un dramaturg își amintește...*, București, 1980, p. 261.

¹⁸ J. Vilar, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94—95.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹ *Arta teatrului*, Editura enciclopedică română, 1975, p. 292.

dăunătoare teatrului. „Rolul celui ce pune în scenă, deopotrivă datorită și privilegiul său, este deci de a fi prezent peste tot și totuși invizibil, fără să oprime personalitatea actorului și nici să strivească gândirea poetului și necheltuind geniul său decît pentru a servi și pe unul și pe celălalt”²² este de părere Jacques Copeau. Însă regizorul nu este doar un „intermediar” între autor și actor, ci, ca și el, este un artist care, alegînd un anumit text, anumiți actori și o anumită montare, își exprimă propria lui atitudine față de lumea în care trăiește. Prin arta sa, regizorul scoate la iveală actualitatea marilor texte dramatice, menține capodoperele în contemporaneitate. Fără text, spectacolul nu mai este teatru, fără spectacol, teatrul nu e, încă, decît literatură. Regizorul este artistul care trebuie să realizeze trecerea de la literatura dramatică la spectacolul de teatru. Dezechilibrul „romantic” dintre cuvînt și imagine, care a dus la un teatru „al cruzimii” sau „al absurdului”, sau „al improvizăției”, se potrivește în mult mai mare măsură filmului decît teatrului.

Teatrul este unitate intimă între literatură și spectacol. Însă principalul instrument cu ajutorul căruia regizorul audio-vizualizează lectura textului este actorul. Dinamica trecerii de la trăire la gîndire și de la gîndire la trăire se desfășoară în și prin jocul actorilor. „Un asemenea joc cere un cap «de fier», după cum zice Diderot, dar nu «de gheață», după cum scrisese mai înainte”²³. Jucînd un anume rol, actorul trebuie să folosească din experiența sa personală numai ceea ce se potrivește cu experiența personajului creat de autor. De aceea, a juca un rol înseamnă a menține neconținut echilibrul dintre trăire și autocontrol. Altfel, n-am mai avea de-a face cu **personajul** unui anumit text dramatic, ci cu o **persoană** pusă într-o situație asemănătoare, iar teatrul s-ar reduce la psihodramă. Dar nici gîndirea să nu răcească simțirea. Altfel, teatrul ar ajunge un discurs didactic. Arta actorului este tocmai această contradicție : **să fie în același timp și altul și el însuși**. În jocul actorului, trăirea trebuie să rămînă sub controlul gîndirii, iar gîndirea trebuie autenticată de simțire. „Nu numai că tehnica nu exclude sensibilitatea : o autorizează și o liberează”²⁴, subliniază J. Copeau.

²² Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient, 1955, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

„Tăcerea” actorului devine expresivă numai dacă își gîndește emoția, numai dacă își ține stările sufletești sub controlul critic al vorbirii sale interioare, sub supravegherea indicațiilor regizorale convertite în monolog interior. „Un actor care gîndește și care resimte impresionează publicul prin singura calitate a prezenței sale, fără să exteriorizeze gîndirea sa nici măcar printr-o singură grimasă”²⁵.

Rampa nu se trece prin zvîrcoliri spectaculoase, ci prin emoții gîndite în lumina unui text care are ceva de spus. Nici expresivitatea mimicii și a gesturilor nu se obține din afară, prin copiere, ci dinăuntru, prin autenticitate. Căci „nu studiind, pentru a le imita, capodoperele picturii și sculpturii va realiza actorul în propriul său corp frumusețea plastică, cită vreme propriul său corp nu-i va procura, prin jocul natural al elementelor sale musculare și articulare, conștiința acestei frumuseți”²⁶.

De unitatea contradictorie dintre general și individual trebuie să țină seama și profesorul de dicție ; viitorul actor trebuie să ajungă nu numai la corectitudinea generală a rostirii, ci și la un stil personal. Ca să ajungi ca EL trebuie mai întîi să fii TU însuși. A mima nu înseamnă a copia, ci a crea un simbol a cărui semnificație spune ceva despre ființa imitată de semnificat.

Nevoit atît de des să se dedubleze, să fie în același timp și **persoană** și **personaj**, actorul ajunge să fie și personaj chiar atunci cînd este numai o persoană. Așa cum, la un moment dat, natura începe să imite arta, tot așa viața personală a actorului este din ce în ce mai des contaminată de arta lui. „Talma — povestește Jean Vilar —, conducînd corpul fiului său la cimitir, și-a dat seama, în fața mormîntului deschis, că a **controlat** tot timpul parcursului starea unui tată care suferă din pricina morții copilului său”²⁷. Actorul comic ajunge să stîrneaască rîsul și ca persoană particulară, deoarece apare ca întruparea rizibilității. De atîtea ori s-a expus bății de joc, în cît personajul a luat locul persoanei. Se pare că pentru a fi actor comic trebuie să nu te iubești prea mult, de vreme ce nu te deranjează să te faci mereu de rîs. Probabil că din această pricină, în ultimele decenii, actorii refuză să se specializeze numai în roluri comice.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ Jean Vilar, *op. cit.*, p. 134.

Oricum, jocul actorului înseamnă totdeauna mai mult decât textul dramatic: actualitatea unei piese, scoasă în relief de regizor, apare în fața publicului, în primul rînd, prin actori. Ca și regizorul, actorul este un artist care își exprimă și propria sa atitudine față de lumea în care trăiește, cînd actualizează anumite semnificații ale textului dramatic. Textul rămîne același, dar lectura e mereu alta. Că spectacolul de teatru aduce un spor de cunoaștere și de atitudine față de opera scrisă o dovedește și faptul că, retipărită, **O noapte furtunoasă** este mereu aceeași, în vreme ce, pusă în scenă, este mereu alta. De aceea, diferitele montări ale aceleiași piese sînt opere de artă deosebite. În arta teatrală nu există „paralelisme”. Trei montări ale **Scrisorii pierdute** nu se însumează ca trei fabrici de cuie. Fiecare spectacol, fiecare epocă, fiecare cultură explicitează alte semnificații ale unei tragedii sau comedii. Nu există un spectacol-„etalon” al **Năpastei**, de pildă. Fidelitate față de text nu înseamnă numai respectul literei, ci și respectul spiritului. Nu există spectacole „indiferente”, „neutre”, „pasive”. Spectacolul nu este o vitrină prin care spectatorii **văd** piesa, ci o operă de artă care **spune** ceva spectatorilor. „Cînd îl auz pe regizor spunînd cu volubilitate că dorește să-i facă autorului un serviciu, lăsînd ca piesa acestuia să vorbească de la sine, devin sceptic, pentru că nu există ceva mai dificil.

Dacă lași o piesă pur și simplu să vorbească, s-ar putea să nu producă nici un sunet. Dacă dorești ca piesa să fie auzi-

tă, atunci sunetul trebuie invocat. Acest lucru cere multe acțiuni deliberate și rezultatul poate fi de o mare simplitate. Cu toate acestea, o montare făcută cu intenția de «a fi simplă» poate fi cu totul inadecvată, ca urmare a unei escamotări facile a etapelor epuizante, inerente simplității”²⁸.

În arta teatrului, originalitatea rezidă în capacitatea de a descoperi și de a comunica sensuri mai adînci și mai actuale ale unei opere dramatice. Restul este extravagantă. E mai greu să fii original în arta clasică decât în cea romantică. Cred că ne îndreptăm spre un nou clasicism, după atîtea scandaluri mai mult sau mai puțin romantice. Și teatrul, prin unitatea dintre cuvînt și imagine, dintre spectacol și public, dintre realitate și ficțiune ne apropie cel mai mult de noul clasicism. Romanticul este singuratic și monologal. Dialogul și sociabilitatea se împacă mai bine cu clasicismul. Teatrul este o artă a clasicismului. „Un om singur — scria Mihail Sebastian — nu poate fi un spectator. Nu cred că există operă care să reziste unei asemenea experiențe. **Hamlet** jucat pentru un singur om trebuie să fie de neînțeles, fals, imposibil. Îi trebuie dramei — oricărei drame — o atmosferă specială, fizică aproape. Respirația mulțimii, ca fapt biologic, nu ca simbol, respirația atîtor vieți prezente, este indispensabilă”²⁹. Dintre toate artele, teatrul are cel mai mult vocația clasicității.

²⁸ Peter Brook, în *Arta teatrului*, p. 335—336.

²⁹ Mihail Sebastian, *Întîlniri cu teatrul*, Meridiane, 1969, p. 113.