

VICTOR ERNEST
MAȘEK

Dinamica personajului dramatic

1. Evoluția eroului de la „caracter” la „personaj”

În plan teoretic, conștientizarea și afirmarea rolului primordial ce revine personajului dramatic în vitalizarea structurii dramatice sînt de dată relativ recentă. Cu alte cuvinte, evoluția pe scenă a unor personaje vii, bine conturate, a premers cu multe secole che-marea lor la rampa reflecției teoretice.

Dramaturgia clasică germană, și îndeosebi cea a secolului al XIX-lea, sînt cele care, prin teoreticienii lor, au atras atenția asupra unei ipostaze scenice preliminare cristalizării tipologiei umane ca personaj: *caracterul*. La început, acest concept a fost utilizat mai ales într-un sens intuitiv, destul de naiv. Schiller cerea, de pildă, caracterului să exprime o individualitate distinctă, spre a nu rămîne doar, ca în drama antică, „o simplă mască ideală”. La rîndul său, în „Dramaturgia hamburgheză”, Lessing apăra caracterul împotriva cerințelor lui Diderot de a se înfățișa pe scenă „stări sociale” ca atare, arătînd că o asemenea cerință ar anula „adevărul psihologic” al dramei. Iar Goethe afirma, în mod explicit, că principala caracteristică a dramei o dau „caracterele și faptele”.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, îndeosebi prin teoreticieni ca Gustav Freytag și Otto Ludwig, noțiunea de „caracter” dobîndește o consistență psihologică sporită, suportînd însă și un grad mai mare de subiectivizare. Astfel, în „Tehnica dramei”, Freytag cere ca „omul să fie înfățișat în teatru printr-o angajare, tensionare și transformare puternică; mai ales acele trăsături vor trebui să iasă în evidență în cadrul acțiunii, care

și arată întreaga valoare în confruntarea cu ceilalți oameni: energia sentimentelor, tăria voinței, presiunea dorinței pasionale — adică acele trăsături ce alcătuiesc caracterul și devin inteligibile prin intermediul caracterului. Nu fără motiv numim, așadar, eroii cei mai izbituți ai unei drame — *caractere*”¹. Pentru Otto Ludwig, caracterul nu reprezintă decît solul pe care se dezvoltă pasiunile. „Caracterul — serie el — face posibilă pasiunea, dar apoi, la rîndul ei, aceasta determină caracterul”. Iar natura poetică a unui erou o vede totmai în unilateralitatea caracterului său. Astfel, Hamlet ar fi „indecisul”, Macbeth — „ambitiosul”, Othello — „gelosul”, Shylock — „cămătarul” ș.a.m.d.². Într-o asemenea viziune, caracterul este abstras oricărei evoluții, în marile figuri dramatice ieșind la iveală doar acele trăsături de caracter pre-existente și date o dată pentru totdeauna în structura personalității lor. Caracterul acesta originar nu se schimbă de-a lungul acțiunii.

Evident, o atare înțelegere a structurii eroului dramatic prin intermediul noțiunii de „caracter” — deși stimula procesul de individualizare a eroului și prezentarea unei mari diversități tipologice — nu putea să satisfacă gîndirea psihologică, dar și artistică, a secolului XX, puternic marcată de conștientizarea caracterului evolutiv, dialectic, procesual al fenomenelor naturale și sociale. Înțelegerea „caracterului” în sensul teoriei dramatice a veacului trecut devenea prea îngustă pentru a putea reflecta toată complexitatea unor eroi ce trebuiau să fie totodată simbolul unor profunde și dinamice forțe de confruntare și transformare socială. Întrucît arta (respectiv, dramaturgia) secolului XX dorea să investigheze omul în profunzimea și complexitatea determinărilor sale, ea era interesată de o modalitate de redare a eroului care să

reflecte devenirea și transformarea indivizilor, atît sub presiunea instinctelor și a impulsurilor voliționale, cît și sub aceea a contradicțiilor și evenimentelor sociale. Astfel s-a ajuns, în teorie, la utilizarea preferențială a conceptului de „personaj”, care, spre deosebire de „caracter” — mai inflexibil și de obicei deja cristalizat, în cazul adulților —, implică ideea unui erou a cărui mentalitate, atitudine morală și comportament social suportă mutații semnificative de-a lungul unei vieți. Mai mult încă, au fost exprimate opinii după care literatura dramatică nu poate, din principiu, construi caractere, în sensul riguros al cuvîntului. Thomas Mann considera, de pildă, că omul nu poate fi reprezentat de dramaturgie ca „om total” și că nu poate fi perceput de spectator în toată „realitatea și plasticitatea” trăsăturilor sale, lucru pe care nu îl poate face decît literatura epică. „Reproșul simplificărilor brutale și schematizărilor arbitrare, superficialității și cunoașterii psihologice insuficiente este mult mai rar întîlnit în cazul romanului. Nu este o întîmplare că mai ales în dramă și nu în roman întîlnim acele figuri stereotipe, deosebit de sărace sub raportul complexității individuale, precum «tatăl», «amantul», «intrigantul», «naivul», «bătrînul hitru», și că în mod semnificativ, în reprezentațiile mai vechi, actorii se prezentau publicului numai din profil sau din față, niciodată însă din spate”³.

Desigur, nu schimbarea conceptului prin care erau denumiți eroii dramei, purtători ai acțiunii și totodată cei ce-i suportă consecințele, putea duce la depășirea unilateralității și fixității ce li se reproșau. Schimbările fundamentale s-au petrecut în însuși modul de prelucrare dramatică a „materialului” uman, în accentuarea dimensiunii dialectice a tipologiei reprezentate și în evidențierea capacităților de dezvoltare și transformare a individului. Conceptul de „personaj” n-a făcut decît să marcheze și să înglobeze aceste achiziții de tehnică dramatică, dar și de profunzime cognitivă. Astfel, de la univocitatea unor caractere precum Ștefan cel Mare sau Hagi Tudose din teatrul lui Delavrancea, de pildă, dramaturgia clasică românească și-a îmbogățit tipologia umană prin spectaculoasa impunere a *personajelor* lui Caragiale și, mai tirziu a *personajelor* lui Camil Petrescu — desigur, în planuri existențiale deosebite. Îndeosebi Camil Petrescu este cel care, asemenea lui Pirandello, subordonează drama individului unei profunde drame a cunoașterii, din care personajul iese transfigurat moral și volițional.

O parte a dramaturgiei noastre contemporane pare să neglijeze însă importanța acestor „cărămizi” obligatorii pentru viabilitatea și coerența structurii dramatice:

caracterul și personajul. Tezismul și nu rareori schematismul unor autori ne-au adus pe scenă figuri lipsite de orice personalitate și individualitate, menite să illustreze simbolice forțe și clase sociale, sau pur și simplu funcții politice și administrative, siluete vagi, lipsite de consistență și adevăr psihologic. Iar mai recent (sub influența, probabil, și a teatrului absurdului, în care caracterul individual este negat, eroul înstrăinat devenind doar argumentul, aproape teoretic, în demonstrația unei teze existențiale), eroii unor piese nu mai îndeplinesc pe scenă decît rolul de purtători ai unor replici, evoluînd cu totul linear și nediferențindu-se prin nimic, chiar dacă „partitura” lor literară este uneori de o mare expresivitate poetică. Coerența și dinamismul structurii dramatice sint, astfel, sacrificate, spre a face loc unui fel de „eseistică dramatică” sub formă de dialog — fenomen ce poate fi interesant în plan strict teoretic, dar nu confirmă capacitatea *specifică* a operei dramatice de a surprinde și analiza complexitatea psiho-socială a omului contemporan. Există, din fericire, spre a rămîne strict în perimetrul literaturii noastre dramatice, și suficiente „pariuri” cîștigate de autori, în strădania lor de a reconstrui pe scenă procesualitatea vieții, surprinsă și esențializată în „focarul” unor caractere și personaje viabile și credibile. Matei din *Citadela sfărîmată* sau Cain din *Jocul vieții și al morții...* de Horia Lovinescu; Mirea din *A cincea lebadă* de Paul Everac; Irina din *Matca* și Iona lui Marin Sorescu; îngerii triști ai lui D. R. Popescu; Eugen din *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu sau Tudor din *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu sint tot atîtea *personaje* ce traversează experiențe existențiale clarificatoare în urma cărora personalitatea lor suportă transformări și îmbogățiri esențiale. Nu întîmplător, piesele în care apar aceste personaje sint exemplare atît sub aspectul coerenței logice a construcției dramatice, a dinamismului ei ascendent, cît și sub cel al adevărului psihologic al eroilor.

Se evidențiază, astfel, o altă trăsătură definitorie a personajului dramatic — procesualitatea sa, capacitatea sa de a se transforma și dezvolta.

2. Dinamica personajului între transformare și evoluție

În comparație cu dramaturgia interbelică, dramaturgia occidentală de după cel de-al doilea război mondial ne oferă în mult mai mică măsură piese în care eroii să suporte transformări hotărîtoare. Feno-

menul se datorează în mare parte involuției expresionismului în dramaturgie, curent ce ridicase transformarea spectaculoasă a eroilor la rangul unui adevărat mit, și afirmării, istoric condiționate, a perspectivei existențiale a teatrului absurdului, ca reflectare a dezamăgirii și pesimismului social. Concepția filozofică ce-i stă la bază, conform căreia omul este veșnic sortit eșecului și înstrăinării, reproducându-le mereu, a determinat renunțarea la dramaturgia transformării. Sub influența directă a fenomenului de înstrăinare au luat naștere noi situații dramatice fundamentale: nu transformare, ci *veșnică reintoarcere a asemănătorului*. Credința că lucrurile și fenomenele sînt supuse unei mișcări ciclice neîntrerupte influențează și tehnica dramatică. Personajul, intruchipînd dialectica procesualității și perfectibilității umane, este din nou sechestrat în culise, spre a lăsa loc la rampă siluetelor inconsistente ale unor simboluri vorbitoare. Samuel Beckett rămîne principalul exponent al acestei modalități „dramatice” (?). În *Așteptîndu-l pe Godot*, de pildă, timp de două acte, totul rămîne neschimbat. Cei doi eroi principali, Estragon și Vladimir, nu suportă nici cea mai mică schimbare. Prin intermediul acestei situații statice, Beckett vrea să sugereze ideea că, în viață, evenimentele se repetă continuu și că fazele ratării sînt și ele mereu aceleași. În vreme ce în dramaturgia tradițională personajele sînt puse în mișcare prin intermediul acțiunii, fiind impulsionate spre anumite transformări și chiar dezvoltări, figuri ca Pozzo sau Lucky dobîndesc la Beckett, înainte de toate, funcția de a evidenția atitudinea mereu neschimbată a lui Estragon sau Vladimir. Iar faptul că de două ori sînt înștiințați că Godot nu va veni nu le provoacă eroilor principali ai piesei nici o reacție, pentru că ei nu așteaptă, de fapt, nici o veste. După Beckett, omului lăsat în voia înstrăinării nu-i este proprie decît o singură stare: așteptarea. O așteptare fără speranță și împliniri.

Evident că acelei dramaturgii contemporane născute în orizontul idealului revoluționar al luptei pentru eliberarea și împlinirea ființei umane, o asemenea tehnică dramatică nu-i putea oferi nici o perspectivă. Interesată tocmai să pună în lumină transformările sociale și individuale, dramaturgia socialistă face din *transformare* și *evoluție* categorii centrale. Desigur, aceste mutații ale personajului trebuie să fie rezultatul unor procese psihice bine motivate, și nu o simplă modificare exterioară, de scheme comportamentale. Referindu-se la aceste probleme, Bertolt Brecht remarcă într-o convorbire cu Friedrich Wolf: „Transformarea și evoluția personajelor trebuie să se

petreacă în mod firesc, chiar dacă ea nu atinge întotdeauna stadiul unei modificări interioare sau pe cel al evoluției pînă la înțelegerea realității, ceea ce ar fi adesea nerealist. Pentru o reflectare materialistă este necesar să lăsăm conștiința personajului să fie realmente determinată de experiența sa de viață și de existența socială, și nu să o manipulăm dramaturgic după bunul nostru plac, în scopuri demonstrative”. Or, tocmai această cerință a unei reflectări materialiste este în primul rînd neglijată în acele piese tezist-dogmatice în care eroii suportă mutații pe cît de spectaculoase, pe atît de nemotivate, neconvingătoare. Avem de-a face, în acest caz, cu o negare a dialecticii social-individual în construirea personajului, căci schimbările ce se petrec în mintea și psihicul personajului trebuie corelate cu condițiile sociale obiective ale acestor transformări. Numai astfel, avaturile personajului de-a lungul acțiunii unei piese nu vor mai fi rezultatul unei „manipulări” formal-dramaturgice și ideal-programatice.

Ni se pare utilă, în acest sens, o mai riguroasă definire și nuanțare a conceptelor de „transformare” și „evoluție”, utilizate adesea, chiar și de Brecht, cum am văzut, ca noțiuni identice. Vom vorbi astfel de *transformare* ori de cîte ori o persoană, în virtutea unor experiențe, întîmplări și trăiri diverse, ajunge *brusc* la moduri de comportament și trăsături umane calitativ noi. Un personaj ce exită multă vreme să tragă concluziile evidente dintr-o serie de date și evenimente obiective cu care este confruntat, dar care apoi, în urma unei experiențe dramatice pregnante, ajunge *brusc* la un nou mod de înțelegere a realității și, prin aceasta, la o nouă atitudine existențială, trăiește o *transformare*. Este cazul unor personaje ca Tereza Carrar din *Puștile doamnei Carrar* de Brecht sau Profesorul Mamlock din profunda dramă cu același titlu de Friedrich Wolf. Or, ca să revenim la dramaturgia noastră contemporană, putem spune că un asemenea proces de „iluminare” stă la originea transformărilor semnificative trăite de Tatăl și de Abel, eroii piesei lui Horia Lovinescu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, sau de Calvin, învingătorul învins, ajuns la înțelegere în urma unor sfișietoare procese de conștiință, din tragedia *O stea pe rug* de Sütö András.

Adevărul obiectiv al epocii noastre, puternic marcată de dinamica mișcărilor revoluționare, solicită precumpănitor o dramaturgie a transformărilor rapide. În contextul situațiilor revoluționare, oamenii acumulează experiențe și ajung la clarificări pentru care altădată ar fi fost necesare decenii. Asemenea procese isto-

rice comprină „ timpul psihic ” necesar revelației.

Dramaturgul trebuie să știe însă să vadă și să recunoască procesele de transformare și evoluție a oamenilor, și dincolo de fazele acute, el trebuie să evidențieze devenirea personajului și în etapele relativ liniștite ale construcției socialiste. O serie de piese de actualitate, reprezentative pentru maturizarea dramaturgiei românești a ultimului deceniu, se disting tocmai prin capacitatea de a evidenția dramatismul unor „faze nedramatice” ale realității noastre.

Așadar, spre deosebire de dinamismul marcat al transformării, în cazul evoluției, personajul se schimbă mai lent, străbătând mai multe etape, separate în timp, fără a suporta mutații spontane spectaculoase. Dar fiecare etapă determină o schimbare anume, la început poate abia sesizabilă, prin care, în final, fără a fi devenit cu totul alți oameni, personajele s-au schimbat totuși.

Procedeele tehnice diferite ale „transformării” sau „evoluției” personajului răspund gradului diferit de dezvoltare a contradicțiilor sociale reflectate de struc-

tura dramatică respectivă. Un subiect dramatic inspirat dintr-o situație conflictuală acută, bazată pe contradicții sociale ireconciliabile, se cere tratat mai degrabă din perspectiva tehnică a transformării personajelor. În schimb, altul, care nu exprimă un conflict central, ci se referă la un șir de conflicte neantagonice, va fi prelucrat mai adecvat prin tehnica evoluției.

Oricum, procesualitatea și dinamismul, ca trăsături definitorii ale personajului dramatic, nu fac decât să afirme o însușire obligatorie a inșei perfectibilității morale a omului : capacitatea de schimbare.

¹ G. Freytag — Technik des Dramas, în G. Freytag, Gesammelte Werke, Leipzig-Berlin, f.a., p. 292.

² O. Ludwig — Ausgewählte Werke, Leipzig, f.a., vol. II., p. 477.

³ T. Mann — Versuch über das Theater, în : Th. Mann — Gesammelte Werke, 12 Bde. Berlin, 1955 — Bd. XI, p. 25.

telex-„teatrul“ • telex-„teatrul“ • telex-„teatrul“

Pentru început, o veste bună : se află sub tipar, într-o fază avansată de lucru, almanahul „Gong '82”. După cit se pare, în primele zile ale anotimpului alb îl vom găsi la chioșcuri. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare au început repetițiile cu Matca de Marin Sorescu, în regia lui Radu Dinulescu și scenografia lui Florin Harasim. Peste puțină vreme, vor începe repetițiile cu O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale. Scenografia o va semna T. Th. Ciupe de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, iar regia, cine credeți?... scriitorul și gazetarul Dumitru Dinulescu. ● La Teatrul Foarte Mic s-a deschis o foarte interesantă expoziție, organizată în colaborare cu Ambasada Republi-

cii Democratice Germane din București. Expoziția cuprinde o selecție a afișelor de teatru și operă din capitala Republicii Democratice Germane. ● Teatrul de păpuși din Craiova a deschis stagiunea la Clubul muncitoresc din orașul Motru, cu Domnul Goe și Vizita de I. L. Caragiale. De asemenea, a prezentat, într-un turneu pe Valea Oltului, Cartea cu Apolodor de Gellu Namu. ● Vă recomandăm cu căldură volumul Teatrul chinezesc în secolul XX, apărut în Editura „Univers”. ● Au mai apărut Teatrul european în secolul luminilor de Ion Zamfirescu, precum și piesele Timp și adevăr și Cazul Enăchescu de Eugenia Buiușoceanu, ambele volume la Editura „Eminescu”.

Completați-vă biblioteca ! ● Multe teatre din provincie afișează ora la care se termină fiecare spectacol. Ce-ar fi ca această inițiativă să fie preluată de toate teatrele ? ● A luat ființă un nou colectiv de amatori, Teatrul muncitoresc din Tirnăveni-Mureș, patronat de Teatrul Național din Tîrgu Mureș. Stagiunea acestui nou colectiv se va deschide cu Adolescenții de Ion Cățina. ● Am citit cu mult interes un articol semnat de Dan Nasta, în „Cronica” din 18 septembrie 1981, și intitulat Profesii de credință. ● Marin Sorescu publică, în „Ramuri” din 15 septembrie 1981, primele două tablouri, ale noii sale piese Luptătorul pe două fronturi. ●