

■ MARIAN POPESCU

## De la citire la teatru (VI)

### *Călătorie fără sfârșit: personajul (1)*

Lectura unei piese de teatru, ca și vizionarea unui spectacol teatral, presupune, ca o activitate preliminară absolut obligatorie, identificarea **personajelor**. Să observăm, pentru început, cum se desfășoară aceasta în cazul lecturii și să ne amintim că același lucru îl avem de făcut și când citim un roman, o proză, în general. Citirea piesei de teatru, scriam într-unul dintre articolele anterioare, trebuie să țină seama de diferitele sisteme de notație pe care le folosește dramaturgul: indicații de „regie” (de multe ori, false indicații de regie), lista **personajelor** etc. De regulă, facem cunoștință cu personajul din lista care cuprinde **dramatis personae**, dacă nu cumva, așa cum se întâmplă în comedia clasică, în piesa de bulevard, în farsă sau în tragedie, personajul ne întâmpină chiar din titlul piesei, sub formă fie onomastică, fie caracterizantă: *Tartuffe*, dar și *Avarul*, *Othello*, dar și *Îmblinzirea scorpionului*.<sup>1</sup> Aproape întotdeauna, alegerea titlului piesei, numirea, care, pentru alte genuri de activitate umană, era echivalentă unui act ritualic, dă o indicație despre intențiile autorului. Ezităările, publice sau intime, pe care le au mulți dramaturgi în legătură cu titlul piesei spun destul despre dificultatea acestui act. Este o diferență între *O noapte furtunoasă* și *Numărul 9* (variantă de titlu caragialeană), sau între *Suflete tari* și *Nebunia lui Andrei Pietraru* (subtitlu apărut pe prima ediție a piesei lui Camil Petrescu, din 1925), diferență care, în ultimă instanță, reflectă ceva din viziunea autorului despre propriul univers dramatic. Există perioade, în istoria dramei universale, în care dezvoltarea modului comunicațional propriu epocii a reclamat o anume mani-

festare a **autorității** dramaturgului prin titlul piesei sale, omonim cu **personajul principal** sau cu **eroul**. Este cazul, în special, al perioadelor de dezvoltare a formelor comice, în Renaștere sau în clasicismul francez, ori în secolul XIX, când farsa și vodevilul devin majoritare în tabloul dramatic general al epocii.

Înțelegerea personajului ca o entitate cvasiautonomă este mai sesizabilă în cadrul formelor dramatice decât în proză. Lectura prozei, a romanului, de exemplu, relevă statura personajului prin procedee **acumulative**, de multe ori **mediate**, în timp ce în dramă contactul cu personajul este **imediat** și **șocant**, provocând impresii ce vor fi augmentate până la sfârșitul piesei. Evident, propozițiile de mai sus își pot pierde din aerul inerent de generalitate de cum se vor confrunta cu diferitele tipuri de narațiune, care sînt, în fapt, poate tot atâtea tipuri de lectură. Astfel, în roman, în funcție de poziția specifică a autorului față de propriile-i personaje, se pot distinge autorii care vorbesc, prin personaj, la persoana întâi — și, în acest caz, condiția romancierului („narrator dramatizat”, după Wayne C. Booth) se apropie de aceea a dramaturgului —, și autorii care „se deghizează” în alte persoane (a doua sau a treia), adică „narratorii nedramatizați”<sup>2</sup>.

O interesantă apreciere a situației în care se află prozatorul sau dramaturgul față de personaje o aflăm la romancierul și eseistul englez E. M. Forster: „Personajele sosesc cînd sînt chemate, dar ele sînt pline de spiritul revoltei. Ele au multe lucruri în comun cu oamenii ca noi, ele încearcă să-și trăiască propriile lor vieți, și deseori uneltesc împotriva intenției principale a cărții. Personajele „fug”, „ne scapă din mînă”: ele sînt

niște creații înăuntrul unei alte creații, și deseori nu se armonizează cu aceasta din urmă; (...) Toate aceste riscuri îl încolțesc și pe dramaturg, care, pe deasupra, trebuie să țină seama de un șir de alte elemente — actorii și actrițele —, care uneori trec de partea personajelor pe care le incarnează, alteori de partea piesei văzute în ansamblu, și cel mai adesea devin dușmanii de moarte ai amîndurora<sup>2</sup>. Această idee a (cvasi)autonomiei personajului ajunge, în dramaturgia și scrierile teoretice ale lui Pirandello, la o situație privilegiată căci, pentru dramaturgul italian, personajul („caracterul”) „va fi cu atât mai determinat și superior, cu cît va fi sau se va dovedi mai puțin aservit, mai puțin supus intenției și modalităților artistului, necesităților desfășurării faptului imaginat, cu cît mai puțin se va dovedi instrumentul pasiv al unei acțiuni date, și cu atât mai mult va încheia, la fiecare pas, prin fiecare gest, o ființă proprie și totodată o originalitate concretă”. Consecința acestei poziții, să-i zicem „teroriste”, asupra personajului este că fiecare personaj „va avea un mod particular de a se exprima, așa încît, la lectură, o lucrare dramatică va apărea scrisă de mai mulți autori, nu de unul singur; compusă de personaje, în focul acțiunii, iar nu de autorul ei”<sup>3</sup>.

Desigur, rămîne de văzut dacă aceasta este o necesitate reală a dramaturgului modern, căci, oricum, atenția dramaturgului pentru individualizarea fiecărui personaj comportă, într-un stadiu incipient, problema limbajului specific actualizat într-o anume situație dramatică. Și nu este singura problemă, unica dificultate a dramaturgului atunci cînd își „eliberează” personajele din carcera propriului său limbaj, a propriei mentalități! Codul vizual și cel sonor, caracteristice teatralității, impun definirea personajului în așa manieră încît el să poată fi reprezentat din ambele puncte de vedere. Orice defecțiune care apare în funcționarea unuia dintre cele două coduri are drept rezultat, la nivelul personajului, incompletitudinea, un grad scăzut al teatralității sale. În „momentele” și „schیțele” lui Caragiale, de exemplu, teatralitatea personajului atinge, în unele cazuri, nivelul personajelor dramatice din piese, atît sînt de reprezentabile, vizual și oral, personajele acestor studii de „portret”.

Să nu ne închipuim că pentru absolut toți dramaturgii personajul este o problemă esențială. Există o diferență notabilă între cei care și-l imaginează de la început, cam în felul în care portretistii execută primele schițe, și cei care permit limbajului și situației dramatice să definească personajul ca rezultat, deci, al forței de reprezentare a cuvîntului și ac-

țiunii. În primul caz cred că se pot cuprinde dramaturgii epicului, iar în al doilea, cei captivați de resursele dramaticului. Pentru dramaturgia istorică, în romantism de pildă, studiul de portret este atît de evident încît modelul personajului imperial (regal, voievodal) a devenit tiranic pentru specia respectivă. Să mai observăm, în aceeași ordine de idei, că studiul de portret pentru dramaturg reprezintă un indiciu asupra felului în care autorul dă un sens noțiunii de teatralitate. Portretul, ca fază a construcției personajului, comportă și o tendință de obiectivare a dramaturgului, proprie, în multe cazuri, și pictorului. Interesant este că apariția portretului, în pictură, coincide cu aceea a romanului, ca o caracteristică a perioadelor „umaniste” în istoria culturii (observație făcută de John Ruskin), în ciuda faptului că, adesea, „pictorii aleg pentru portrete pe cei mai urîți dintre semenii lor; fiindcă a te îndepărta de real ca să poți reprezenta un ideal înseamnă să înfrînezi tendința spre narcisism, care întotdeauna pretinde o imagine fidelă”<sup>4</sup>.

După cum s-a văzut, orice discuție în legătură cu statutul personajului în opera dramatică are în vedere, între altele, ideea de reprezentare corelată cu aceea de teatralitate. Ambele idei le putem regăsi și atunci cînd ne referim la roman. Cred că teoria lui Mihail Bahtin despre concepția monologică și cea dialogică — în analiza poeziei dostoevskiene — poate fi extinsă la domeniul dramei cu atît mai mult cu cît, în dezvoltarea tipurilor dialogale din drama europeană, dialogismul (polifonismul) dostoevskian a jucat un rol departe încă de a fi elucidat. În concepția monologică, „eroul este închis între hotarele sensurilor sale, schițate cu rigurozitate”, iar „conștiința de sine a eroului intră și ea în carcasa, inflexibilă și inaccesibilă lui dinăuntru, a conștiinței autorului, care o conturează și o figurează, profilînd-o pe fundalul rigid al lumii exterioare”<sup>5</sup>. În acest caz, raportul între conștiința autorului și aceea a personajului este unul direct, de consecință. Avem de multe ori impresia, la lectura unor piese, că o singură voce, divizată, după necesități, în „personaje”, ne vorbește de la începutul pînă la sfîrșitul piesei. Personajele nu mai sînt distincte dialogal, deci din punctul de vedere al limbajului, căci ideologia lor este aceeași chiar dacă o ilustrează în mod diferit. Numai conflictul, deci un element extralingvistic, sugerează opoziția unor lumi distincte. În dramaturgia expresionismului, de pildă, s-a încercat pentru prima oară spargerea canoanelor concepției monologale, pentru a da posibilitate

erounți să-și dezvăluie propria voce, propria lume. În ciuda faptului că există o strinsă legătură, adesea (auto)biografică, între erou și autor, încercarea de a crea dialogismul vocilor a fost un semieșec pentru că, în aceste drame, nu există decât un singur personaj cu o ideologie unică.

Dialogismul vocilor, deci încercarea de a crea personajul cu un orizont propriu, clar definit față de cel al autorului, apare într-un moment de sincronă evoluție a romanului și dramei în direcția limbajului ca unic creator al personajului: anii '50, cînd se afirmă „noul roman” și teatrul „absurdului”. Se propune în acest moment un alt cod al teatralității, în care ideea de reprezentare a personajelor ține mai puțin seama de codul vizual cît mai ales de cel sonor. Este, de fapt, o diferență esențială față de modul teatral tradițional al dramei, pe care evoluția prozei și a dramei îl fixează de la sfîrșitul secolului XIX. Fenomenul acesta presupune cîteva manifestări complementare, între care mai importantă mi se pare deteriorarea noțiunii de caracter și a acestuia. O instructivă mostră de confruntare a personajului cu autorul, din punctul de vedere al concurenței între codul vizual și cel sonor, o poate reprezenta romanul balzacian, unde un singur personaj, cum este Bixiou din *La Maison Nucingen*, „poate pune în scenă toate personajele povestirii sale, la fel ca regizorul jucînd toate rolurile în beneficiul actorilor pe care îi îndrumă”, în timp ce, dimpotrivă, naratorul balzacian „n-are acceș, ca sursă de informație, decît la codul oral: el îl aude pe Bixiou, și publicul acestuia, ale cărui reacții îi permit să-și imagineze gesturile, mimica lui Bixiou. Pentru a reda jocul lui Bixiou, naratorul nu dispune decît de limba scrisă”<sup>6</sup>.

Ideea de teatralitate comportă înțelegerea diferențiată pe care autorul o actualizează în construcția personajului. Pentru dramaturg, codurile vizual și oral, cum am văzut, funcționează în alt mod decît pentru prozator sau pentru regizor. Personajul dramei și personajul teatral, care se numesc la fel — Oedip, Faust, Lear, Tartuffe sau Wallenstein — își dispută... paternitatea. Un personaj este reprezentabil și teatral într-un anume fel pentru dramaturg și în alt fel pentru regizor. Tartuffe, de pildă, este unul dintre personajele Tartuffe la citirea piesei lui Molière, și sensibil diferit în persoana lui Louis Jouvet îmbrăcat în haine de stradă. Cultura noastră generală, informațiile și lecturile despre secolul regelui Ludovic al XIV-lea funcționează subteran pentru a da viață unei reprezentări mentale (Tartuffe), care este în întregime a noastră. Regizorul uzează, pe lîngă cali-

tatea de cititor, de deprinderea sa specializată în a proiecta spațial și temporal teatralitatea elementelor dramatice puse în mișcare de existența personajului.

Se creează atunci acel conflict, acea tensiune imaginativă care determină judecata critică și empatia să acționeze simultan cu desfășurarea spectacolului. Posibilitatea de întrerupere a lecturii piesei, răgaz necesar pentru rememorare, pentru critică sau studiu de text, imposibilă, însă, pentru spectator, permite corectarea punctului de vedere astfel încît e posibil ca personajul piesei să ne apară în altă lumină la o altă citire. Judecata asupra personajului teatral devine definitivă odată cu conturarea punctului de vedere critic, și numai jocul excepțional al cite unui actor favorizează comentarii, dispuse în legătură cu reprezentarea personajului literar respectiv. Un obstacol, pe care cititorul piesei nu-l întâlnește, este, la vizionarea spectacolului teatral, situația în care interpretarea personajului are ca efect faptul că personajul literar „e deformat cu bună știință, adică dislocat din contextul său uman, social, istoric și introdus într-un sistem de relații arbitrare cu celelalte personaje”<sup>7</sup>. Există aici un teren foarte favorabil dogmatismului, unui orgoliu deloc justificat artistic, care nu admite existența unei alte lecturi decît aceea a lui X sau Y. Pare curios, mai degrabă barbar sau retrograd, acest tablou al valorilor pe care un critic, fie el par lui-mîme, sau, mai rău, profesionist, și-l țintuiește odată pentru totdeauna pe peretele literaturii dramatice și al artei spectacolului.

N-am discutat aproape deloc despre relația personaj-convenție teatrală. Am lăsat înadins pentru finalul acestor însemnări preliminare considerarea uneia dintre cele mai fascinante aventuri ale personajului, aflat într-o călătorie care a început odată cu ieșirea primului om pe o scenă, pentru a spune ceva, călătorie care nu are sfîrșit — și anume, viața și opiniile personajului. Cu alte cuvinte, e vorba de felul specific de a fi al personajului în universul dramei.

Pentru secolul nostru, s-ar părea că, odată cu afirmarea dramaturgiei „absurdului”, statutul personajului este pus sub semnul întrebării. La aceasta se adaugă o serie de teorii asupra actului teatral, precum cele ale lui Edward Gordon Craig, Antonin Artaud sau Bertolt Brecht și Jerzy Grotowski, pentru care suportul literar al spectacolului teatral nu mai deține prestigiul clădit, de secole, de către autor. În această ofensivă a codului vizual-sonor (spectacologic) asupra celui literar, existența personajului pare a fi aidoma celei a unui condamnat la

moarte: el există în măsura în care va dispărea în curînd. Unul dintre argumentele care s-au produs în legătură cu această situație paradoxală este formulat astfel: „Comment restaurer le personnage dans ses pleins pouvoirs, alors que ses références traditionnelles à la réalité sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement?”<sup>8</sup>. Nu vi se pare că, schimbată puțin, am mai auzit această temere? În celebra lucrare a lui George Steiner, *The Death of Tragedy*, apare același tip de argument motivînd dispariția tragediei în teatrul contemporan. Aceasta, deci, n-ar mai fi posibilă pentru că nu mai există întreg complexul simbolic-mitic tradițional la care se referea personajul tragic, ultima „zvicnire” a tragediei fiind identificată la Ibsen.

Existența unui personaj dramatic — deci aceea pe care o definește textul piesei — este posibilă, bineînțeles, dacă planul său referențial, „lumea” sa, devine sesizabilă pentru cititor, dacă are, altfel spus, sens pentru cititor. Viața personajului, cît de strict limitată de cuvîntul autorului ar fi, are în permanență tendința de a evada din cadrul imaginar al autorului. Ceea ce obținem la lectura unei piese de teatru este, de fapt, o reconstituire a situației personajului, a procesului său de gîndire care l-a determinat să acționeze într-un fel și nu în altul. Nu putem fi siguri întotdeauna că motivațiile acțiunii dramatice a personajului sînt și cele reale. Dar ce înțeles are cuvîntul real cînd vorbim de viață și opiniile personajului? Care este realitatea lor? Aceea de la care a plecat dramaturgul sau aceea pe care le-o conferim noi, cititorii? Pentru actul lecturii, ca act al receptării, evident contează cea din urmă, căci, din punct de vedere critic, mărturiile autorului despre realul de la care a plecat stau sub zodia confesiunii, deci a unui alt act de interpretare, oricît nu ne îndoim de sinceritatea autorului.

Vom vedea, cînd va fi vorba de personajul comic, sau de cel tragic, că statutul

personajului va diferi în funcție de gradul de teatralitate pe care i l-a menit dramaturgul prin forma dramatică aleasă. Atunci vom auzi clar și vom diferenția, cu termenii lui Meyerhold, „dialogul exterior — necesar —, care constă în cuvinte însoțind și explicînd acțiunea” și „dialogul interior, pe care spectatorul îl va surprinde nu în replici, ci în pauze, nu în strigăte, ci în tăceri, nu în tirade, ci în muzica mișcărilor plastice”<sup>9</sup>. Vom putea oferi, poate, citeva explicații în legătură cu surprinzătoarea tendință a personajului comic de a închide universul uman al piesei, și a celui tragic, de a-l deschide, tendință uneori mai accentuată, alteleori abia sesizabilă, ca reflex al acțiunii auctoriale de cuprindere categorială sau de disipare a problematicii umane.

#### NOTE

1. Wayne C. Booth — Retorica romanului, Ed. Univers (trad. de Alina Clej și Ștefan Stoescu), 1976, p. 195—196.
2. E. M. Forster — Aspecte ale romanului, E.L.U., 1968, p. 71—72.
3. Luigi Pirandello — Acțiunea vorbită, în Marzocco, 7 mai 1899, apud. Luigi Pirandello, Teatru, E.L.U., 1967, p. 587—588.
4. Herbert Read — Semnificația artei, Ed. Meridiane (traducerea, D. Mazilu).
5. Mihail Bahtin — Problemele poeziei lui Dostoievski, Ed. Univers, 1970, p. 71—72.
6. Jean-Loup Bourget — Ni du roman, ni du théâtre, în Poétique, nr. 32, novembre, 1977, p. 459—467.
7. Valentin Silvestru — Personajul în teatru, Ed. Meridiane, 1966, p. 79.
8. Robert Abirached — La crise du personnage dans le théâtre moderne, Ed. Grasset, 1978, p. 12.
9. Vsevolod Meyerhold — Le théâtre théâtral, Ed. Gallimard, 1963, p. 32.