

■ ALEXANDRU
SEVER

O relație tensionată : actor - personaj

În opinia curentă, actor este acela în stare „să dea viață” unui personaj. Într-o asemenea accepție a formulei, personajul nu e nici măcar o păpușă care își așteaptă păpușarul ; nici măcar un Golem care are nevoie de formula magică a cabalistului ca să se însuflețească ; ba, în general vorbind, nu e nimic altceva decât, ca să zic așa, un fel de entitate inertă, o umbră fără tensiune, care, pentru ca să capete corp, să se însuflețească, și să fie, are nevoie de un principiu activ introdus din afară.

E multă confuzie — și o bună doză de prejudecată — în felul acesta de a gândi. Iluzia care întreține în chipul cel mai tenace confuzia vine, firește, de acolo că pînă „a se trezi” în lumina rampei, personajul nu pare să fie nimic altceva decât o alcătuire de cuvinte moarte. E adevărat, ceea ce are comun personajul dramatic — căci de el este vorba — cu personajul literar în general este, între altele, tocmai puterea cuvîntului, calitatea de a fi alcătuit din cuvinte. Asta nu înseamnă însă că această „alcătuire” este lipsită de tensiunea vieții. Un personaj ca Nora, să zicem, are același regim de existență ca Anna Karenina ; și Hamlet, același regim de existență ca un Mișkin. Și nimeni nu va risca să spună că Nora și Hamlet au în dramă un nivel de existență inferior unor personaje de roman, cîtă vreme, pentru a ființa, le este perfect îndestulător ecranul magic pe care îl constituie imaginația cititorului.

Relația cu personajul dramatic este, totuși, în cazul actorului, ceva mai complicată decît în cazul cititorului, căci actorului nu-i este suficient să-și imagineze personajul. Dar, pentru a defini aceste „relații speciale”, ar trebui, în prealabil, să ne întrebăm ce este, la urma urmei, un personaj dramatic ? Dacă vom răspunde, cum am și început prin a avansa, că personajul dramatic este o alcătuire de cuvinte, cu asta încă nu vom fi spus nimic deose-

bit despre esența lui. Dacă vom spune că acest personaj este, evident, mult mai mult decît suma cuvintelor pe care le are în zestre, vom fi spus, și de astă dată, un adevăr, dar încă nu toț adevărul. Nu vom fi avansat prea mult nici dacă vom admite că personajul dramatic nu este, pur și simplu, suma matematică a tuturor informațiilor despre el. Adevărul e că dubla ipostază de „personaj în dialog” și de „personaj în acțiune” face din „cuvîntul personajului dramatic” un „cuvînt de relație”, și că tocmai de aceea suma informațiilor despre personajul dramatic nu ajunge să-l definească, pentru că el nu e „întreg” decît acolo unde funcționează „totalitatea raporturilor cu lumea lui”. Dar, fiind vorba de „raporturi cu lumea”, ceea ce percepe, în primul rînd, actorul (ca și cititorul, de altfel), în personajul cu care intră în contact, nu e fiecare cuvînt în parte din ansamblul cuvintelor care îl alcătuiesc, nici măcar ansamblul însuși al cuvintelor, ci imaginea propriu-zisă a acestui personaj, și anume : o imagine în mișcare. A fixa imaginea unui personaj în mișcare, aceasta este de fapt, problema de competență a oricărui actor.

Inițial, în raporturile cu personajul, actorul nu pare să fie nimic altceva decît un cititor. Totuși, lectura lui se deosebește întru cîtva de aceea a cititorului comun, pentru că este „o lectură (altfel) interesată”, marcată, adică, de duhul căutării. Și, lucru demn de remarcat cînd e vorba de a stabili cît de „viu” — cît de „activ” — poate fi un personaj vizavi de un actor : nu numai actorul își caută personajul. Prin chiar simpla lui prezență, personajul constituie o provocare și instituie un concurs. E un concurs în care hotărîtoare — mai hotărîtoare chiar decît orice decizie regizorală — e o anume afinitate. S-ar putea vorbi, așadar, de o căutare reciprocă. Și, într-adevăr, care actor n-a încercat, la contactul cu un personaj sau al-

„personalitate”, care îi dă adică „o formă”, o stare civilă, un fel de a fi, un principiu de existență.

Dar de ce oare lucrul acesta se înțelege mai greu în teatru? Pentru că teatrul este, prin definiție, „un loc al realității imediate”. Scena, decorul, costumația, actorul însuși, chiar lumina, ca să nu mai pomenim sala și spectatorii — totul e realitate vie... Totul — afară de cuvânt. Numai cuvântul pare de pe altă lume. Un fel de „realitate diminuată”! Un intrus care, pentru ca să existe, are nevoie, s-ar zice, de suportul unei voci. Dar oare chiar așa să fie? Să aibă oare cuvântul mai puțină realitate decât o mască? Să fie cuvântul într-atât de străin de realitatea acestui sistem de semne care se înscrie în ordinea teatrului? Oare Scena, Decorul, Costumația, Lumina, Actorul însuși au în așa măsură un înțeles în sine, în simpla lor aparență, încât Cuvântul să le fie de prisos? Adevărul e că nimic din întregul sistem de semne al realității nu are înțeles dacă nu e „tradus” în cuvânt. Fiecare amănunt al acestei realități este „un purtător de voce”. Teatrul e plin de voci pentru că aici toate lucrurile „vorbesc”. Și vorbesc pentru că înainte — cu mult înainte — de a se înscrie într-un sistem de semne, ele au fost inventariate și încorporate după normele limbii comune și în spiritul unei relații inteligente cu universul. Simpla apariție a semnului e suficientă ca să cheme din câmara specializată a memoriei o semnificație stabilită. Virtutea de a exista prin puterea cuvântului nu are așadar nimic misterios în sine, dacă înțelegem cuvântul ca o forță în sfera vieții. Memorînd cuvântul, actorul face ceva mai mult decât să imagazineze un text; de fapt, dialogul este echivalentul unei somații imperative cu care actorul este chemat să încorporeze, odată cu verbul, însuși principii de existență al personajului.

Din libertatea aparentă de a accepta sau nu această încorporare, un actor, fără înțelegerea interacțiunii obligatorii dintre actorie și personaj, poate să tragă încheierea că e „mai liber” decât personajul, că, în orice caz, *inițiativa* e întotdeauna a sa, a actorului. E un sentiment întemeiat, desigur, pe aceeași veche prejudecată că, în relația cu personajul, singura putere cu adevărat vie este actorul.

Nu e de mirare, deci, că intrînd în această lume, etern mișcătoare, a cuvintelor, actorul simte nevoia punctului fix, al ancorajului solid, în jurul cărui cuvintele să se solidarizeze întru închegarea imaginii abia presimțite. Tocmai aceasta și este arta actorului, o artă a ancorajului. Instrumentarul acestui ancoraj în realitatea de dincolo de cortină este alcătuit din însuși trupul actorului, costumul, masca, jocul, scena și toate celelalte atribute ale spectacolului. Dar nu numai acestea. Nici un efort, în toată această imensă risipă de mijloace întru fixarea personajului dramatic, nu poate ascunde că adevăratul teritoriu al înțelegerii și al disputei dintre actor și personaj este cuvîntul. Într-adevăr, partea paradoxală a lucrurilor — și de aceea chiar și pare mai greu de înțeles în teatru — e că tocmai cuvîntul este acela care dă „persoanei dramatice” o

„personalitate”, care îi dă adică „o formă”, o stare civilă, un fel de a fi, un principiu de existență.

Dar de ce oare lucrul acesta se înțelege mai greu în teatru? Pentru că teatrul este, prin definiție, „un loc al realității imediate”. Scena, decorul, costumația, actorul însuși, chiar lumina, ca să nu mai pomenim sala și spectatorii — totul e realitate vie... Totul — afară de cuvânt. Numai cuvântul pare de pe altă lume. Un fel de „realitate diminuată”! Un intrus care, pentru ca să existe, are nevoie, s-ar zice, de suportul unei voci. Dar oare chiar așa să fie? Să aibă oare cuvântul mai puțină realitate decât o mască? Să fie cuvântul într-atât de străin de realitatea acestui sistem de semne care se înscrie în ordinea teatrului? Oare Scena, Decorul, Costumația, Lumina, Actorul însuși au în așa măsură un înțeles în sine, în simpla lor aparență, încât Cuvântul să le fie de prisos? Adevărul e că nimic din întregul sistem de semne al realității nu are înțeles dacă nu e „tradus” în cuvânt. Fiecare amănunt al acestei realități este „un purtător de voce”. Teatrul e plin de voci pentru că aici toate lucrurile „vorbesc”. Și vorbesc pentru că înainte — cu mult înainte — de a se înscrie într-un sistem de semne, ele au fost inventariate și încorporate după normele limbii comune și în spiritul unei relații inteligente cu universul. Simpla apariție a semnului e suficientă ca să cheme din câmara specializată a memoriei o semnificație stabilită. Virtutea de a exista prin puterea cuvântului nu are așadar nimic misterios în sine, dacă înțelegem cuvântul ca o forță în sfera vieții. Memorînd cuvântul, actorul face ceva mai mult decât să imagazineze un text; de fapt, dialogul este echivalentul unei somații imperative cu care actorul este chemat să încorporeze, odată cu verbul, însuși principii de existență al personajului.

Din libertatea aparentă de a accepta sau nu această încorporare, un actor, fără înțelegerea interacțiunii obligatorii dintre actorie și personaj, poate să tragă încheierea că e „mai liber” decât personajul, că, în orice caz, *inițiativa* e întotdeauna a sa, a actorului. E un sentiment întemeiat, desigur, pe aceeași veche prejudecată că, în relația cu personajul, singura putere cu adevărat vie este actorul.

Adevărul este că actorul — actorul dramatic — nu-i atât de liber pe cât își închipuie, de îndată ce el nu-și poate realiza esența decât încorporînd personajul. Chiar și inițiativa rămîne sub semnul întrebării cită vreme pentru a avea o inițiativă nu-mai personajul îl poate iniția. Cît privește personajul dramatic, nici el nu-i atât de liber pe cât ar lăsa să se presupună faptul că, la origine, este un personaj literar. E adevărat, pentru ca să existe, personajul

dramatic nu are nevoie de actor, dar asta numai atîta vreme cît rămîne în sfera literaturii, în ipostaza unui personaj literar. De îndată ce aspiră să urce pe scenă — aspirațiile înscrise în chiar condiția lui, ca posibilitate dată —, acest personaj ținde să renunțe la condiția literaturii, adică la condiția de a se lăsa „reprezentat în imaginație”, pentru ca să accepte obligația de a se lăsa încorporat și reprezentat în realitatea spectacolului. Sigur, chiar și în această ultimă ipostază, personajul încă poate să opună rezistență, căci el nu acceptă să se lase „reprezentat” decît sub rezerva de principiu de a fi „reprezentat în chipul cel mai adecvat”. Tocmai în asemenea momente de rezistență intuieste și actorul că personajul său e ceva mai mult decît o alcătuire inertă de cuvinte; tocmai în asemenea momente, de adaptare la exigențele personajului, are și actorul revelația tensiunii caracteristice vieții. Dar „a reprezenta” un personaj în spirit, asta presupune nu numai ca actorul să accepte să se supună regimului de existență al personajului, felului său autentic de a fi, dar implică și obligația de a se „ficcionaliza” întrucîtva el însuși, cu alte cuvinte, de a se înstrăina de propria sa ființă: nu pînă la pierderea depline conștiințe de sine — căci asta ar fi echivalent cu pierderea oricărei libertăți, ceea ce ar prejudicia efortul de creație —, dar, în orice caz, pînă acolo unde personajul poate găsi suficient spațiu de manifestare pentru ca el să poată lua aparența realității.

Formula de uz curent, potrivit căreia un actor „joacă rolul” cutare, este și ea, în bună măsură, falsă. Căci în relația obligatorie actor-personaj, nu numai actorul „își joacă rolul”, ci și „rolul își joacă actorul”. Marele actor este acela care știe nu numai „să joace”, ci și „să se lase jucat”. Dar „a intra în joc” și „a se lăsa jucat”, asta presupune un anume tip de intimitate cu personajul, o realitate în care actorul nu poate intra decît așa cum intră tot omul în moarte: singur. Într-adevăr, pînă la hotarul acestui sacru teritoriu de contact, actorul poate fi însoțit, ghidat, susținut: însoțit de regie, ghidat de tradiție, susținut de exegeza critică. Dar în sfera propriu-zisă a acestei depline intimități cu personajul, nu mai au acces nici regizorul, nici partenerul de joc. „Înăuntru”, actorul nu poate intra decît cu puterea talentului și nu poate rămîne decît cu prețul unei depline singurătăți.

Se pare că această instalare „sub mască” se însoțește cu un anume sentiment de eliberare, și poate că așa se și întîmplă, cel puțin atîta vreme cît acest sentiment de eliberare este întreținut de satisfacția estetică a creației. Pentru că, altminteri, această trecere din sfera realității imediate sub realitatea mediată a măștii, întrucît

presupune o disciplină, implică, bineînțeles, și un anume grad de constrîngere. Punîndu-și masca, actorul nu face, de fapt, decît să schimbe o constrîngere cu alta: constrîngerea realității de gradul întîi, cu constrîngerea realității de gradul al doilea.

Relația aceasta, de dublă condiționare, implică, de fapt, un dublu prizonierat: actorul, odată „intrat în joc”, nu se poate elibera pînă ce personajul nu-și epuizează rolul; așa cum nici personajul nu se poate elibera de actor pînă ce acesta nu „iese din scenă”. Eliberarea reciprocă — ieșirea propriu-zisă din scenă, sau moartea personajului ca „ieșire definitivă” — se însoțește întotdeauna cu o „ieșire din cuvînt”. „Tăcerea de după spectacol” restabilește un hotăr; personajul își regăsește intactă condiția ideală a literaturii, iar actorul, condiția reală a stării lui civile.

Desigur, pînă aici, relația actor-personaj a fost definită în termeni oarecum ideali. În practică, relația aceasta e infinit mai complicată, și ceea ce o complică într-atît este mai ales tensiunea reală dintre două moduri diferite de a fi. E o tensiune infinit variabilă, tot atît de variabilă, poate, pe cît de nesfîrșite sînt intruchipările cutărui sau cutărui personaj, pe care ni le oferă, de-a lungul timpului, generații după generații de actori. Efortul actorului de a face definitiv al său un personaj care nu-i poate aparține decît condiționat și, chiar și atunci, pentru durata unui ceas, a unei seri, sau a unei stagiuni, vizavi de recea incoruptibilitate a personajului, care refuză, în cele din urmă, provizoratul realității de gradul al doilea, de dincolo de cortină, ne poate da o idee destul de adecvată despre violența acestei tensiuni. Efortul actorului, mereu repetat de-a lungul generațiilor, de a-și supune personajul, și refuzul final, mereu reînnoit, al personajului, de a se lăsa stăpînit, au caracterul unei dispute, în felul ei obligatorie, în care partenerii în adversitate nu-și ascund atracția reciprocă, dar în care coincidența, dacă nu e cu totul imposibilă, nu poate fi decît aproximativă și temporară.

E un joc în care personajul — s-ar zice — nu riscă nimic. O interpretare inadecvată a lui Hamlet poate să prejudicieze personajul dramatic doar sub specia prezentului imediat; sub specia eternității, însă, personajul literar nu pierde nimic din ceea ce face puterea lui de viață și demnitatea lui tragică. Cu alte cuvinte, în sfera ficțiunii literare, personajul rămîne — măcar pe intervale mari de timp — egal cu sine însuși, conservat ca un mamut în ghețuri polare. Actorul, însă, este mai fragil decît personajul. Eșecul lui în sfera ficțiunii — eșecul ficționalizării lui — se resimte uneori pînă în sfera realității

ții lui de toate zilele, amenințând chiar să-i blocheze puterile creației. Un Hamlet eșuat pe scenă nu e decît un actor cu o mască rău așezată. În asemenea împrejurări, cel care se mișcă pe scenă nu este personajul, ci actorul : un actor rătăcit în căutarea personajului său.

Numai într-un singur caz actorul copleșește personajul, și personajul i se abandonează cu desăvîrșire : cînd, prin jocul său, actorul dă substanță unui personaj nevertebrat, cînd completează, așadar, treaba presupus neterminată, sau rău făcută, a dramaturgului însuși. Dar, în asemenea cazuri, personajul trăiește doar cît trăiește și spectacolul : răstimpul unei seri. Cînd e vorba însă de marea dramaturgie, nici un actor, oricît de mare, nu poate să facă dintr-un personaj dat absolut orice vrea. Pentru ca să înțeleagă acest lucru nu e neapărat nevoie ca actorul să descopere în eșec limitele propriei sale arte și acelea ale propriului său talent. Este destul să-și amintească, prin puterea experienței, de imensa dificultate de a fixa această imagine în mișcare care este personajul dramatic. Dificultatea cea mare, aici, vine din faptul că această imagine refuză să se lase fixată fotografic. Fiecare variantă actoricească a unui personaj dat ar fi echivalentă cu încercarea unui fotograf de a fixa fotografic un alergător de cursă lungă. Evident, fotografia noastră va obține o imagine, dar ea nu va fi decît una din imaginile posibile. La lectură, potrivit cu „talentul cititorului“, imaginea personajului este infinit variată, și poate că numai suma acestor variante, suprapuse de-a lungul timpului, să dea, cine știe unde și în ce moment, imaginea lui ideală. E o imagine cu care nu ne vom întîlni niciodată.



Execelenții amfitrioni ai „paralelelor literar-muzicale“ de la Teatrul Mic, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și Iosif Sava, ne prezintă o carte ieșită din comun (ca problematică și metodologie) : „Muzică și literatură — scriitori români“ — vol. I. Reținem date inedite despre mîlo-manul I. L. Caragiale. Așteptăm cu mult interes viitoarele volume.

★

Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu pare a fi piesa contemporană românească cu cea mai spec-

taculoasă carieră internațională. Tradusă în 18 versiuni (12 limbi), ea a avut premiere pe scene din Anglia, Austria, Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, R.D.G., Japonia, Iugoslavia, Polonia, S.U.A., U.R.S.S. și a fost scenarizată la televiziunile din R.D.G. și R.F.G.

★

Vreți să ascultați „lirică de dragoste“ la domiciliu ? „Electrecordul“ ne oferă un disc cu poeme lirice semnate de Veronica Micle, Elena Văcărescu, Iulia Hasdeu, Nina Cassian, Florența Albu, Constanța Bu-

zea, în interpretarea actrițelor Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Adela Mărculescu, Olga Delia Mateescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florian Pittiș.

★

Cronicarul teatral clujean Mircea Ghițulescu semnează romanul *Oglinda lui Narcis* (Ed. Dacia).

Scriitorul Constantin Cubleşan — directorul Teatrului Național din Cluj-Napoca — a publicat recent volumul II *Porți deschise* din ciclul de romane *Un anotimp pentru fiecare* (Ed. Dacia).