

mic organon pentru teatru *

37

Dacă mișcăm personajele noastre pe scenă prin impulsuri sociale diferite, după epocă, îngreuiem spectatorului nostru posibilitatea de a se contopi cu ele. El nu poate simți pur și simplu: „așa așa fi acționat și eu“, ci, cel mult, ar putea zice: „dacă așa fi trăit în asemenea împrejurări“; iar în cazul că jucăm piese din propria noastră vreme, ca pe niște piese istorice, împrejurările în care el acționează pot și ele să-i apară bizare; dar aceasta este începutul criticii.

38

Condiționările istorice nu trebuie desigur să fie gândite (necum construite) ca niște puteri obscure (intenții ascunse); dimpotrivă, ele sînt create și menținute de oameni (și modificate de ei): tocmai acțiunea la care asistăm le reprezintă.

39

Dar dacă o persoană istorizează, reacționînd într-un fel corespunzător într-o epocă și în altă epocă reacționînd altfel, nu avem oare de-a face cu un *oricine pur și simplu*? După vremuri ori după clasă individul se poartă felurit; dacă trăiește altcîndva, ori e încă nevrîstnic sau e în amurgul vieții, negreșit și felul lui de a fi este diferit, dar tot atît de sigur și asemănător felului de a fi al oricăruia ce s-ar afla în această stare la vremea respectivă: nu e oare cazul să ne întrebăm dacă nu cumva există și alte deosebiri între felul de a fi? Unde se află personal cel de neconfundat, adică cel ce nu prea seamănă cu semenul lui? Evident, trebuie să-l poți recunoaște, după imagine, ceea ce se va întîmpla din momentul cînd contradicția se configurează în imagine. Imaginii istorizante îi va fi propriu ceva din schițele care mai lasă a fi observate urmele altor mișcări și trăsături inițiale jur-împrejurul chipului definitiv desenat. Sau să ne gîndim la un om care ține o cuvîntare într-o vale și care, cînd și cînd, își schimbă părerile sau rostește doar fraze ce se contrazic între ele, așa fel încît ecoul, rostindu-se odată cu el, ia asupra lui confruntarea frazelor.

40

Atari imagini pretind desigur o modalitate de joc care să lase libertate și mobilitate spiritului observator. Acesta cată să fie în stare a opera, ca să zicem așa, din mers, montaje fictive la construcția noastră, abstrăgînd în minte forțele motrice ale societății, ori înlocuindu-le cu altele. Prin acest procedeu, o atitudine actuală dobîndește ceva „nefiresc“, prin care actualele forțe motrice la rîndu-le își pierd naturațea și devin tratabile.

41

E ca și cum un inginer de ape vede un rîu, simultan cu albia lui inițială și cu o oarecare albie fictivă pe care ar fi putut-o tăia de ar fi fost înclinarea podișului alta, sau de ar fi fost altul volumul de apă. Și în timp ce, mental, el vede un alt rîu, socialistul aude în minte noi soiuri de convorbiri ce poartă între ei muncitorii agricoli la rîu. La fel s-ar conveni ca spectatorul nostru să afle în teatru întîmplări ce se petrec între asemenea muncitori, înzestrate cu acele urme de schiță și ecouri.

* Urmare din „Teatrul“, nr. 2, februarie, 1968.

42

Modalitatea de joc experimentată între primul și cel de-al doilea război mondial, la Teatrul de pe Schiffbauerdamm din Berlin, pentru a produce asemenea imagini, se bazează pe efectul de distanțare (efectul V). O imagine care distanțează este o imagine care lasă un obiect să fie recunoscut, dar care, în același timp, îl face să pară străniu. Teatrul antic și cel medieval își distanțau personajele cu măști umane și de animale: cel asiatic folosește și azi încă efecte V, muzicale și pantomimice. Aceste efecte puneau fără îndoială stavilă empatiei: totuși, tehnica aceasta nu se întemeia nici ea mai puțin, ba se întemeia chiar mai mult pe o bază hipnotic-sugestivă similară celeia cu care se ținde la empatie. Scopurile sociale ale acestor vechi efecte erau cu totul diferite de ale noastre.

43

Vechile efecte V feresc reproducerea de la orice intervenție a spectatorului, fac din ea ceva imuabil. Noile efecte nu au nimic bizar în sine; numai privirea neștiințifică pune pecetea bizarului pe ceea ce e străin. Noile distanțări n-ar urma decât doar să răpească întâmplărilor socialmente influențabile pecetea familiarului care le apără astăzi de la vreo intervenție.

44

Vreau să spun că ceea ce nu s-a schimbat de mult pare de neschimbat. Pretutindeni dăm peste câte ceva de la sine înțeles ca să ne mai străduim să-l și înțelegem. Ceea ce apucă oamenii să trăiască laolaltă, le pare a fi existența umană ca atare. Copilul, trăind în lumea celor bătrâni, învață cum se petrec acolo lucrurile. Așa cum decurg lucrurile, așa îi vor părea curente. De se întâmplă să fie careva destul de cutezător să mai dorească și altceva, și-ar dori-o numai ca pe o excepție. Chiar dacă ar recunoaște în hotărârile „providenței” condiția pe care societatea a prevăzut-o pentru el, încă ar trebui ca societatea — această uriașă colecție de fapte de-o seamă cu el — să-i apară ca un întreg mai mare decât suma părților ei și cu totul de neinfluențat. Și totuși neinfluențabilul i-ar fi familiar. Și cine se îndoiește de ceea ce îi este familiar? Pentru ca toată această mare cantitate de lucruri date să-i poată apărea în aceeași măsură îndoielnică, el ar trebui să dezvolte în el acea privire obiectivată cu care marele Galilei a admirat pendularea unui policandru. Acele legănări l-au uimit, ca și cum nu s-ar fi așteptat să le vadă așa, și ca și cum nu ar fi știut de ele; astfel a ajuns apoi la legății. Această privire, pe cât de dificilă pe atât de creatoare, este chemat teatrul s-o provoace cu imaginile lui despre societatea omenescă. El cată să determine publicul a se uimi, și aceasta cu ajutorul unei tehnici a îndepărtării de ceea ce ne e familiar.

45

Este tehnica prin care i se îngăduie teatrului să facă uz în realizarea imaginilor lui de metoda noii științe sociale, dialectica materialistă. Metoda aceasta, pentru a ajunge la descoperirea mobilității societății, tratează stările sociale ca pe niște procese, și le urmărește în natura lor contradictorie. Pentru ea, totul există numai întrucât se transformă, așadar întrucât se află cu sine însuși în dezacord. Lucrul e valabil și pentru sentimentele, opiniile și atitudinile oamenilor, în care își află expresie modul momentan al conviețuirii lor sociale.

46

E una din plăcerile epocii noastre, în care au loc atât de multe și variate transformări în natură, faptul că putem sesiza toate cele așa fel încât putem acționa asupra lor. Multe sînt în om, zicem, și multe se pot face din el. Așa cum este, nu trebuie să rămîna; de aceea, să-l privim nu numai cum este, ci și cum ar putea fi. Să nu pornim

de la el, ci spre ceea ce devine. Aceasta înseamnă însă că nu trebuie să mă transpun pur și simplu în locul lui; ci să mă opun lui, socotind că reprezintă în mine pe noi toți. De aceea, teatrul trebuie să distanțeze ceea ce arată.

47

Pentru a produce efecte V, actorul a fost nevoit să treacă peste tot ce a învățat ca să determine publicul a se identifica cu interpretările lui. Nemaiurmărind acum să-și împingă publicul în transă, e ținut el însuși să nu cadă în transă. Mușchii lui trebuie să rămână relaxați, căci o întoarcere a capului, de pildă, realizată cu mușchii gâtului încordați, trage după sine „în chip magic” privirea, ba uneori și capetele spectatorilor, fapt ce nu poate decât slăbi orice judecată sau emoție în legătură cu acest gest. Dicțiunea lui cată să fie liberă de îngăleli popești și de acele cadențe ce toropesc pe spectator și duc la pierderea sensului. Chiar în cazul că interpretează tipuri de posedată, el nu are voie să lase impresia că e posedat; cum ar putea altfel spectatorii să descopere ce-i stăpânește pe posedată?

48

În nici un moment nu va intra, pînă la o totală transformare, în pielea personajului. O judecată de tipul: „nu l-a jucat pe Lear, a fost Lear în carne și oase” ar fi pentru el zdrobitoare. Actorul nu are pur și simplu decât să arate personajul, mai bine-zis e chemat nu numai pur și simplu să-l trăiască. Ceea ce nu înseamnă că, atunci cînd interpretează oameni pasionați, trebuie să fie rece. Totul e ca simțurile lui să nu fie fundamental pătrunse de cele ale personajului său, pentru ca nici cele ale publicului său să nu devină fundamental cele ale personajului. Aici publicul trebuie lăsat în deplină libertate.

49

Împrejurarea aceasta, că actorul se află pe scenă într-o postură dublă — ca Laughton și ca Galilei —, că Laughton, cel ce arată, nu dispăre în Galilei, cel arătat (ceea ce a și conferit acestui mod de joc numele de „epic”), nu semnifică pînă la urmă mai mult decât că acțiunea reală, profană, nu mai este mistificată, deoarece pe scenă stă totuși Laughton arătînd cum și-l închipuie el pe Galilei. Chiar atunci cînd i-ar cădea în admirație, publicul n-ar uita, firește, pe Laughton, de-ar încerca el și o transformare totală; i s-ar risipi, însă, absorbite cu desăvîrșire de personaj, o seamă din opiniile și sentimentele lui proprii. El ar ajunge să-și apropie ca pe ale sale opiniile și sentimentele personajului, încît, de fapt, n-ar mai rezulta din aceasta decât un singur tipar: croit după al nostru. Pentru a evita atare diformare, actorul trebuie să facă și din actul arătării un act de artă. Ca să folosim o imagine auxiliară: pentru a autonomiza una din atitudini, cea a arătării, o putem înzestra cu un gest, închipuindu-ni-l pe actor că fumează și cum de la un moment la altul își dă țigara de-o parte ca să ne demonstreze succesiv modul de comportare al personajului conceput. Dacă facem abstracție de tot ce poate fi precipitat în acest gest, și nu luăm drept nepăsare ceea ce apare nepăsător, descoperim în fața noastră un actor ce ne-ar putea foarte bine lăsa pe seamă gîndurile noastre ori ale lui.

50

Mai e nevoie de încă o modificare în felul cum actorul ne mijlocește imaginile, o modificare menită și ea să facă „mai profană” acțiunea. După cum actorul e ținut să nu-și amăgească publicul, făcîndu-l să creadă că pe scenă ar sta nu el, ci personajul ficțiunii, tot așa este el ținut să nu-l amăgească nici în credința că ceea ce se petrece pe scenă nu a fost trecut în prealabil printr-un studiu, ci că s-ar petrece pentru întîia și pentru o singură dată. Nu se mai potrivește așadar distincția schilleriană*, după care rapsodul ar avea să-și trateze întîmplarea sa ca ceva deplin intrat în domeniul

*) Corespondența cu Goethe, 26.12.1797.

trecutului, iar mimul pe a sa, ca ceva deplin actual. Trebuie să se întrevadă din jocul actorului că „încă la început și la mijloc el cunoaște sfîrșitul“, și astfel „să-și păstreze o libertate absolut calmă“. Într-o interpretare vie, el relatează istoria personajului său, știind mai mult decît acesta și înfățișînd ceea ce e *acum* și *aici*, nu ca pe o ficțiune înlesnită de regula jocului, ci despărțînd-o de ieri și de celălalt loc; e o cale prin care înlănțuirea întîmplărilor poate să apară vizibilă.

51

Aceasta e important mai cu seamă în reprezentarea evenimentelor la care participă mase sau a celor în care universul ambiant suferă mari transformări, ca în războaie ori revoluții. Spectatorul poate dobîndi atunci o imagine globală a situației și a cursului evenimentelor. El poate, de exemplu, în timp ce ascultă o femeie, să o audă în minte vorbind și altcum, să zicem, peste cîteva săptămîni, iar alte femei vorbind acum, altundeva, altfel. Aceasta ar fi cu puțință dacă actrița ar înfățișa femeia respectivă, ca și cum ar fi trăit pînă la capăt întreaga epocă, iar acum, din amintire, pornind de la cunoașterea ce deține despre desfășurarea mai departe a lucrurilor, ar rosti ceea ce, din vorbele ei, a fost important în acel moment, deoarece acum e important ceea ce a devenit important. O asemenea distanțare de un personaj, încît să spui că e vorba „tocmai de acest personaj“ și „tocmai de acest personaj tocmai acum“, e posibilă numai dacă nu se creează iluziile că: actorul ar fi el însuși personajul și că reprezentația ar fi ea însăși evenimentul.

52

Pentru aceasta însă a fost nevoie să se ajungă mai întîi la abandonul unei alte iluzii: anume aceea că fiecare s-ar comporta aidoma personajului. Din „fac aceasta“ s-a ajuns la „am făcut aceasta“, iar acum trebuie ca din „a făcut aceasta“ să se ajungă la „a făcut aceasta, nu altceva“. E o simplificare prea mare să măsoare faptele după caracter și caracterele după fapte; contradicțiile ce se iscă în faptele și caracterele unor oameni adevărați nu se evidențiază astfel. Legile mișcării sociale nu pot fi demonstrate pe „cazuri ideale“, întrucît „impuritatea“ (contradictoriul) aparține tocmai mișcării și obiectului mișcat. E necesar numai — dar aceasta neapărat — ca în general să se creeze ceva ca niște condiții experimentale, cu alte cuvinte ca permanent să poată fi imaginat un contraexperiment. Căci în genere societatea e tratată aici ca și cum ea ar săvîrși, ca pe un experiment, tot ceea ce săvîrșește.

53

Chiar dacă la repetiție poate fi folosită trăirea (ceea ce în reprezentație e de evitat), ea nu trebuie totuși folosită decît ca una din multele metode ale observării. În repetiții este utilă, întrucît, oricît de nemăsurat practică în teatrul contemporan, ea a dus totuși la un mare rafinament în caracterizare. Cu toate acestea, sîntem în fața celui mai primitiv soi de trăire, cînd actorul se întrebă numai: cum aș fi eu dacă mi s-ar întîmpla mie cutare sau cutare lucru? Cum aș arăta dacă aș zice asta și aș face asta? — în loc să întrebe: Cum mi-a fost dat oare să aud pe cineva zicînd aceasta, ori să-l văd făcînd aceasta? Pentru ca astfel, extrăgînd de aici și de colo, să-și compună o nouă față cu care fabula să poată înainta — și nu numai atît. Fiindcă unitatea personajului se configurează după felul în care diferitele ei însușiri se contrazic între ele.

54

Observația este o parte importantă a artei actoricești. Actorul își observă semenul cu toți mușchii și nervii într-un act al mimării care, în același timp, este un proces de gîndire. Căci în cazul unei mimări nude ar reieși cel mult obiectul observat, ceea ce nu e suficient, întrucît originalul exprimă ceea ce exprimă cu o voce prea scăzută.

Ca să ajungă de la copie la imagine, actorul cată la oameni ca și cum ei i-ar demonstra ceea ce săvârșesc, pe scurt, ca și cum ei i-ar recomanda să cugete asupra celor ce fac.

55

Fără păreri proprii și fără intenții nu se pot realiza imagini. Nu poți arăta nimic fără să știi. Cum să știi atunci ce e vrednic a fi știut? Dacă actorul vrea să nu fie papagal sau maimuță, trebuie să-și apropie știința vremii despre societatea umană, luînd combativ parte la luptele dintre clase. Așa ceva ar putea apărea unora ca un soi de degradare întrucît, din momentul în care sînt lămurii în privința onorariului, ei așază arta în cele mai înalte sfere. Numai că deciziile supreme privind regnul uman se iau prin lupte pe pămînt, nu în sferile eterice; în „exterior”, nu în capete. Deasupra claselor în luptă nu se poate plasa nimeni, fiindcă nimeni nu poate sta deasupra omului. Societatea nu are același purtător de cuvînt, cîtă vreme este despărțită în clase dezbinat. Așa fiind, pentru artă, a fi *nepărtinitor* înseamnă numai a aparține partidei *dominante*.

56

Astfel, optarea pentru un punct de vedere este o altă parte importantă a artei actoricești, iar acest punct de vedere trebuie ales în afara teatrului. Precum restructurarea naturii, și restructurarea societății este un act de eliberare. Și tocmai bucuriile eliberării s-ar cuveni să fie mijlocite de teatrul unei epoci științifice.

57

Să mergem mai departe. Să încercăm a vedea de pildă cum ar trebui actorul să-și citească rolul după ce a ajuns la un punct de vedere. Important aici este să nu „sesizeze” prea repede. Chiar dacă va da numaidecît peste cea mai naturală cadență, peste modul cel mai comod de a-și rosti textul, încă nu trebuie să privească modalitatea sa de exprimare drept cea mai naturală, ci să adaste și să ia în considerare și propriile lui păreri, și alte posibilități de exprimare, cu un cuvînt, să ia atitudinea unuia care se miră. Aceasta, nu numai pentru a nu se fixa prea devreme asupra unui personaj, adică înainte de a fi înregistrat tot ce se spune și mai cu seamă ce spun celelalte personaje despre el, ca apoi să fie nevoit să vîre în el cu sila cîte și mai cîte; ci — aceasta în principal — și pentru a introduce în construcția personajului acel „nu — ci” de care depind atîtea, dacă ținem ca publicul care reprezintă societatea, să poată vedea evenimentul din latura dinspre care poate fi influențat. Mai trebuie de asemenea ca actorul, în loc să tragă după sine ceea ce îi este pe măsură, sub pretextul „omenescului ca atare”, să tindă mai degrabă spre ceea ce nu i se potrivește, spre ceea ce îi apare deosebit. Și, odată cu textul, trebuie să memorizeze aceste prime reacțiuni, reticențe, critici, uluiri ale sale, pentru ca în compoziția finală ele să nu fie cumva anihilate prin „evaporare”, ci să fie păstrate proaspăt și perceptibile: căci personajul și toate celelalte cată mai puțin să fie la mintea publicului și mai degrabă să-l surprindă.

58

Cît privește studiul actorului, acesta trebuie să aibă loc odată cu studiul celorlalți actori, construirea personajului său să se îmbine cu construirea celorlalte personaje. Deoarece unitatea socială cea mai măruntă nu este omul, ci doi oameni. Și în viață ne construim de altfel reciproc.

59

Aici e de învățat ceva din prostul obicei al teatrului nostru, în care actorul fruntaș, vedeta, se „distinge” și prin aceea că se lasă servit de toți ceilalți actori. El își realizează personajul, înfricoșător sau înțelept, silindu-și partenerii să și le realizeze pe ale lor, temătoare sau atente, și așa mai departe. Măcar pentru a se bucura cu toții de atare avantaj și, prin aceasta, pentru a sluji fabula, s-ar cuveni ca actorii, la repetiții, să schimbe, când și când, între ei, rolurile. Personajele și-ar oferi unele altora ceea ce au nevoie unele de la altele. E favorabil actorilor și cazul când ei își întâlnesc personajele în copie sau chiar în alte compoziții. Jucat de o persoană de alt sex, personajul își va trăda cu mai multă claritate sexul; jucat de un comic, în chip tragic sau comic, el va dobândi aspecte noi. Actorul își asigură înainte de toate acel atit de decisiv punct de vedere social din perspectiva căruia își prezintă personajul, dezvoltând simultan personaje contrarii sau cel puțin înlocuind pe interpreții lor. Stăpînul e stăpîn numai așa cum îl lasă sluga lui să fie ș.a.m.d.

60

Personajul a fost supus, firește, unor nenumărate acte de construcție înainte de a pași printre celelalte personaje ale piesei, iar actorul va trebui să-și aducă aminte de toate supozițiile incitate de text asupra-i. Dar iată că el află mult mai multe despre sine din tratarea la care-l invită personajele piesei.

61

Sfera de atitudine pe care le adoptă personajele între ele o numim sferă gestică. Ținuta corporală, vorbirea și expresia feței sînt determinate de un *gestus* social: personajele se ocărăsc, se complimentează, se instruiesc între ele ș.a.m.d. Printre atitudinile luate de la om la om, se numără chiar cele aparent foarte intime, cum sînt expresiile durerii trupești în cazul unei boli sau cele religioase. Aceste exteriorizări gestică sînt de cele mai multe ori destul de complicate și contradictorii, așa fel încît nu pot fi redată cu un singur cuvînt, iar actorul trebuie să bage de seamă ca în compoziția lui, necesarmente îngroșată, să nu piardă nimic, ci să sublinieze întreg complexul.

62

Actorul pune stăpînire pe personajul său în măsura în care urmărește critic felurile lui expresii, precum și pe cele ale oponentilor lui, ca și ale tuturor celorlalte personaje ale piesei.



Gheorghe M. Nuțescu (Matei) și Al. Munte (Günther)

Teatrul Național din Cluj

„PATIMI” de Paul Everac

Regia: Paul Everac

Crónica

„ȘCOALA CALOMNIEI”
de R. B. Sheridan

Regia: Lucian Giureșescu

Teodora Mazanitis (Maria), George
Motoi (Joseph — Charles) și Melania
Ursu (Lady Teazle).

