

Model și realitate

Direct sau indirect, arta propune celor ce-o receptează o anumită imagine despre om, sugerind opțiunea pentru anumite atitudini, colorate de gusturi și preferințe personale, care îi determină pe aceștia să-și reprezinte viitorul într-un anumit fel. Marele avantaj al artei spectacolului este că aici idealul nu apare ascuns sub vălul fanteziei și nu este doar sugerat de accentele axiologice ale construcției formale a operei, ci poate fi prezent în carne și oase, întruchipat într-un anumit personaj, existând nu ca o imagine, ci prezentându-se ca realitatea însăși.

Spectatorul se înfălțeste față în față cu un model viu, a cărui existență și acțiune pare a se confunda cu existența, iar în anumite formule teatrale moderne, de genul happening-ului, pare chiar a se naște din dinamica acesteia. Este oare așa? Avem de-a face în asemenea cazuri cu realitatea ca atare?

Pentru unii da, ceea ce îi și face să încerce să-și imite eroii preferați, să adopte stilul de viață, părerile și chiar gesturile sau vestimentația actorului care-i interpretează (în teatru sau film), făcând astfel un transfer de la imaginea ideală propusă de autor la cea realizată cu adevărat de fiecare interpret. Lucrurile merg pînă acolo încît — după cum arată o serie de investigații sociologice — modelul încetează a mai fi reprezentat de eroul operei și devine actorul interpret, care aduce, evident, cu sine personalitatea, atitudinile, modul de a se comporta, chiar și ticurile care-i sînt proprii. Nu este vorba doar de faptul — explicabil de altfel — că spectatorul nu va putea reproduce numele sau atitudinea spirituală a personajului, dar că el va considera vedeta ca singura reprezentantă atît a operei cît și a realității.

Este de dorit o asemenea contopire? Teatrogii, ca și practicienii, vorbesc adesea de nevoia de „a intra în pielea personajului“, iar regizorii îi cer actorului să uite de propria lui persoană, să devină una cu personajul pe care-l întruchipează, ceea ce ar favoriza transferul imaginii artistice asupra purtătorilor ei, astfel încît în fața publicului să apară viața însăși, iar interpreții specta-

colului să se topească în ea. Se vorbește atunci în critică de un spectacol convingător, de capacitatea actorului de a se mula în conformitate cu rolul, iar o asemenea performanță este considerată a fi o reușită deplină. Dintr-un anumit punct de vedere, un asemenea rezultat este de dorit, întrucît aceasta înseamnă că intențiile autorului piesei sau scenariului au fost servite cu fidelitate, că eroii și scenele sînt verosimile și că mesajul a fost transmis întocmai.

Pe de altă parte, lipsa oricărei distanțe între text și spectacol, erou și actor, acțiune dramatică și viață, diminuează, după părerea mea, capacitatea expresivă a artei, împiedicînd totodată spectatorul să se desprindă de imaginea creată și să judece critic modelul uman care i se propune.

Fără a renunța la ideea primatului textului față de spectacol, nu cred că cel dintîi trebuie transformat într-un fel de fetiș, obligîndu-i pe realizatori (regizori și actori) să încerce realizarea unor copii lipsite de personalitate, luminate de o singură perspectivă și sugerînd monocromia. În fond, autenticitatea nu poate fi obținută prin sclavie, iar adevărul artistic este o construcție spirituală specifică, care nu se identifică cu viața însăși. Judecînd un model artistic pornim nu de la criteriile realității, ci de la măsura în care este expresiv, are forță de sugestie, răspunde logicii propriei sale construcții, și abia apoi putem discuta despre similitudinile sau analogiile sale cu lumea pe care o reprezintă.

„Efectul de distanțare“, de care vorbea Bertolt Brecht, este caracteristic nu numai formulei dramatice pe care o propune, ci este implicat, după părerea mea, în orice act de creație artistică. Un model nici nu poate fi regăsit altmîdiu în realitate, pentru simplul motiv că este o construcție imaginativă, încercînd să surprindă note caracteristice și esențiale ale atitudinilor, pozițiilor umane pe care le cristalizează artisticește, în timp ce în viață domnește contingentul, particularul, neesențialul, necesitatea croindu-și drum prin hățișul stufos al întîmplării.

Judecățile criticii artistice nu pot reclama modelului artistic unilateralitatea și singula-

ritate ce caracterizează faptul individual, dar nici nu pot trage concluzia că generalizarea artistică, tipicitatea, pot acoperi întreaga realitate. Tipul artistic al unui intelectual dintr-o piesă nu se confundă cu modelul teoretic al intelectualității, pentru simplul motiv că ne aflăm în planuri diferite, ce nu pot fi suprapuse, și dacă putem discuta despre veridicitatea personajului, ea trebuie înțeleasă ca o *corespondență posibilă dintre imaginar și real*, nu ca realul însuși.

Forța de sugestie a modelului artistic este, fără îndoială, sporită de caracteristicitatea sa, de faptul că se înfățișează conștiinței cu aparența realității, ceea ce impune, desigur, o investigare atentă a ierarhiei modelelor imaginare puse în circulație. Dar spectatorul trebuie obișnuit să vadă în fiecare proiecție ideală o *posibilitate artistică* și nu o rețetă de viață. Măsura în care modelele artistice vor funcționa, totuși, ca îndreptar al comportamentului etic, nu este de neglijat, dar să nu uităm că imaginile rămân imagini și nu trebuie substituite vieții însăși.

Să mai reținem apoi o precizare esențială, din acest punct de vedere. Pentru mulți, în limbajul comun, termenul de model repre-

zintă o imagine pozitivă, existentă sau de dorit (ceea ce, evident, simplifică și schematizează lucrurile), în timp ce, în fapt, avem de-a face cu o proiecție ideală, colorată axiologic, dar al cărei sens poate fi pozitiv sau negativ. Să nu transformăm, deci, modelele artistice în „îndreptare de bună purtare”, ci să le supunem judecării critice a spectatorului, lăsându-i, și în acest sens, libertatea de opțiune.

Să ne ferim apoi de scufundarea în planul modelelor imaginare, ca o compensație iluzorie a insatisfacțiilor provocate de trăirile în lumea reală. Arta poate, desigur, juca și un rol compensatoriu, dar ea nu trebuie limitată la rolul de tămăduitor al suferințelor sau nemulțumirilor reale, ci, mai degrabă, considerată ca un impuls către luciditate, deci către acțiune efectivă și nu simplă contemplare spectaculară.

Parafrazându-l pe Marx, am putea spune că modelele artistice devin o forță cind cuprind masele, cu condiția ca această cuprindere să nu se bazeze pe confuzia adormitoare dintre ideal și real, ci pe distingerea lor clară, care poate trezi și stimula conștiințele.

Festivalul internațional de la Florența

Intre 2 aprilie și 6 mai s-a desfășurat a IX-a ediție a Festivalului Internațional al Teatrelor Stabile de la Florența.

Deschis în sala Teatrului Pergola, cu Ettore Fieramosca (o prelucrare liberă de Aldo Trionfo și Tonino Conte după romanul omonim de Massimo d'Azeglio), în regia lui Aldo Trionfo și scenografia lui Emanuele Luzzari, Festivalul a inaugurat seria spectacolelor date de țările participante, cu Sonata spectrelor de August Strindberg, jucată de compania teatrală „Kungliga Dramatiska Teatern” din Stockholm, în regia lui Ingmar Bergman și scenografia lui Marik Vos.

Ungaria a fost prezentă cu trei demonstrații: budapestanul „Vigszínház” a adus Trei surori de Cșov, pus în scenă de Istvan Horvai în scenografia lui David Borovszkij (de la Teatrul „Taganka”, Moscova) și, în aceeași regie, Jurnalul unui nebun de Gogol, interpretat de Ivan Darvas, unul dintre cei mai mari actori de cinema și teatru din Ungaria, iar „Allami Babszínház” (Teatrul Național de Marionete) tot din Budapesta, o prelucrare, socotită insolită, a oratoriului Hary Janos de Zoltan Kodaly.

Finlanda, prin compania „Turun Kaupunginteatteri” din Turku, a participat pentru prima oară la tradiționalul festival florentin cu un Rege Lear, în versiunea regizorală a lui Kalle Holmberg, versiune (și spectacol)

întimpinate cu viu interes, mai ales pentru prilejul oferit de a intra în competiție cu cea italienească a lui Strehler.

Polonia a trimis echipa Teatrului Studio din Varșovia, să prezinte Witkacy (o adaptare-montaj a patru teate dramatice aparținând celebrului scriitor Stanislaw Witkiewicz), în regia și scenografia lui Jozef Szajna.

Cu un interes mai mult decât documentar a fost urmărită punerea în scenă de către „Théâtre Oblique” din Bruxelles, a primei tragedii franceze, Cleopatra prizonieră, operă a lui Etienne Jodelle (unul dintre cei șapte „stilpi” ai Pleiadei). Henri Ronse, care semnează regia spectacolului, e cunoscut ca „specialist” în Strindberg și Genêt. În sfârșit, stațiunea florentină din anul acesta a găzduit Woyzeck de Georg Büchner, în regia lui Hans-Joachim Heyse de la „Die Brücke” din München, și Principele din Homburg de Kleist, în regia lui Peter Stein și scenografia lui Karl Ernst Hermann de la „Schaubühne am Halleschen Ufer” din Berlinul occidental (ambele prezentate în colaborare cu Goethe-Institut din Florența).

Tot în cadrul Festivalului s-au desfășurat și lucrările a două întâlniri internaționale de studii: una pe tema: Lear, la care au luat parte regizori și oameni de teatru ca: Agostino Lombardo, Jan Kott, Giorgio Strehler, Radu Penciulescu, Kalle Holmberg, André Green, Mario Raimondo etc. A doua întâlnire, pe tema: Visul, nebunia, isteria, inconștientul în teatrul contemporan.

M.M.