

Carmen STANCIU

Zeami

sau arta misterioasei flori

Marea majoritate a europenilor privesc Japonia ca pe o curiozitate. Doar câțiva – poate cei cu mai multă răbdare, calitatea cea mai apreciată de orientali, dar și cel mai greu de dobândit – au revelația unei mari culturi, revelația unui popor ce și-a creat un univers propriu în care măsura tuturor lucrurilor este FRUMOSUL. Inima japonezilor răspunde la orice chemare care se adresează sufletului.

Drama japoneză Nô s-a născut în secolul al XV-lea din amestecul de ritualuri practicate la festivalurile zeilor shito. Această îmbinare de tradiții diferite – religioase, muzicale, mimice, poetice – dă Teatrului Nô un aspect complex și ermetic.

Teatrul Nô este, înainte de toate, un teatru profund religios. Influențată puternic de preceptele Budhismului Zen, această formă de artă se bazează pe atitudinea contemplativă, atitudine ce plasează omul în contact cu substanța absolută a lumii,

identificându-l cu ea. Inițial, piesele Nô au fost concepute pentru o categorie restrânsă de spectatori, pentru cei care dispuneau de pregătirea necesară spre a înțelege *aluzia*. Actorul de Nô lucrează cu un sistem de semne dinainte elaborat și cunoscut în egală măsură de el și de spectator. El va cultiva însemnătatea gestului, arta de a-și controla gândurile, cuvintele și mișcărilor. Va da importanță răbdării. Fiecare subiect întruchipează o emoție sau o relație originară omenească, iar intensitatea și splendoarea poetică a acestora este purificată prin excluderea oricărui elemente de prisos. Și astfel, tema aleasă va fi ridicată pe planul universalității prin puritatea și intensitatea trăirii.

Cel care a reglementat forma în care Teatrul Nô s-a păstrat până astăzi și care, mai mult decât atât, a fixat pentru totdeauna regulile de interpretare este Zeami Motokyo, născut în 1363 și viețuind 81 de ani. După moartea

tatălui său, marele actor Kanami, Zeami devine conducătorul școlii Kanze-Nô, trupă care își domina rivalele din epocă. Aceste condiții i-au permis să-și aprofundeze arta pe toate planurile: acela al reflecției teoretice (prin redactarea unor cărți ce stabilesc „tradiția secretă a Teatrului Nô”), acela al compoziției dramatice (prin scrierea de librete originale sau adaptate) și, în sfârșit, în plan scenic (prin punerea în practică a teoriilor proprii în spectacolele trupei sale).

Lucrările sale despre arta Teatrului Nô – datând din secolul al XIV-lea – dovedesc o mare profunzime a spiritului și o cunoaștere neegalată a fenomenului teatral. Zeami este singurul teoretician de teatru care a discutat în lucrările sale despre toate componentele spectacolului de teatru. Cele douăsprezece cărți prin care stabilește normele de compunere și reprezentare ale Teatrului Nô tratează atât literatura dramatică cât și arta

actorului – nescăpând din vedere importanța publicului.

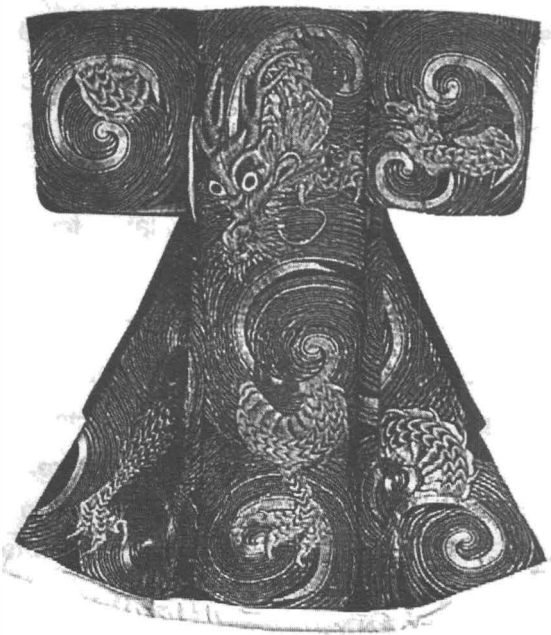
Dacă am încerca o trecere în revistă a teoriilor teatrale occidentale, am începe, desigur, cu *Poetica* lui Aristotel, considerată cea dintâi încercare valoroasă de explicare a fenomenului teatral. Stagiritul descrie – într-un mod extrem de precis – cum trebuie să fie scrisă o piesă, dar nu spune aproape nimic despre cum trebuie să fie interpretată sau receptată de public. El compară creațiile literare (inclusiv drama) cu scrierile de factură istorică sau discută raportul dintre Teatru și Realitate. După Aristotel, esența teatrului este imitația unei acțiuni, atrăgând atenția dramaturgului că, atunci

când scrie, nu trebuie să-și portretizeze personajele din exterior – așa cum ar face un poet epic – ci să încerce să intre înăuntrul lor, să privească lumea din unghiul lor de vedere. *Poetica* sa tratează reprezentarea pieselor ca pe un subiect secundar, totuși, din informațiile care au străbătut prin timp până la noi, putem înțelege că tragedia greacă impunea un joc actoricesc extrem de evoluat, un joc de tip stilizat. *Poetica* lui Aristotel, redescoperită în perioada Renașterii, devine obiect de studiu și punct de plecare pentru teoreticienii artei dramatice care încearcă să-și dezvolte propriile teorii, dar discursul se va cantona, din nou,

în jurul regulilor de scriere a dramei (problema subiectului, a construcției sau a stilului), tehnica interpretării fiind prea puțin discutată (singura excepție fiind lucrarea lui Leone de Somi intitulată *Un dialog despre interpretare*).

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea

începe să crească interesul de a teoretiza în tratate jocul actorilor. Luigi Ricoboni cu lucrarea *Despre arta declamației*, fiul său, François Ricoboni cu *Arta teatrului* și Pierre Remond de Saint-Albine cu *Le comédien* sunt publicații, scrierile lor constituind o serioasă bază de cercetare pentru celebra lucrare a lui Denis Diderot – *Paradoxul despre actor*, cea mai importantă și mai completă dintre teoriile occidentale referitor la jocul actorilor. Toate aceste lucrări sunt însă doar discuții asupra unor tehnici de interpretare care, de cele mai multe ori, nu sunt fundamentate estetic. Ideea centrală se învârte în jurul interogației: interpretare bazată pe emoție reală, pe *trăirea rolului*, sau *interpretare cerebrală*, bazată pe observația intelectuală, conflict ce va continua și în secolul al XIX-lea, când William Archer pune problema alegerii între *mască și față* – câștig de cauză având *masca*. Cu toate acestea, teoriile teatrale moderne par să ceară actorului să uite de public, să fie independent față de el. Aplicând metoda lui Stanislavski, actorii încearcă să-și păstreze adevărul emoției imaginându-și că sunt despărțiți de sală (deci



de public) printr-un al patrulea perete.

În debutul lucrării *Lecții pentru dobândirea stilului și a florii*, Zeami insistă tocmai asupra ideii că arta spectacolului constă în a oferi publicului dragoste și considerație. A juca în fața unui public format din persoane cu gusturi diverse și a reuși totuși să captezi inima tuturor – acesta este scopul actorului, țelul său. Cele douăsprezece tratate ale lui Zeami despre Teatrul Nô au fost considerate (până în 1909, când au fost publicate pentru prima oară) drept tratate secrete și nu puteau fi studiate decât de membrii clanului său, trupa Kanze-Nô.

Doar atunci când au putut fi citite și cercetate de toți specialiștii, s-a putut constata că Zeami a reușit să elaboreze o teorie care reunifică două metode de bază ale interpretării actoricești: *imitarea* și *devenirea*. Tehnica *imitației* este ceea ce numim în mod obișnuit *interpretare realistă*. Aceasta este cea mai importantă dintre tehnicile moștenite de Zeami de la tatăl său, și constituia marele atu al strălucitorului Kanami. Istoria

ne-a dovedit – și continuă să o facă – că nici o formă de artă (interpretativă sau literară) nu se poate detașa de realism. Așa s-a întâmplat și cu Teatrul Nô. *Imitația* înseamnă să copiezi atitudini și expresii faciale într-un mod cât mai realist; înseamnă să



observi acțiunile umane, să le analizezi și să le reproduci, dacă este posibil, până în cele mai mici detalii. O imitație completă din punctul de vedere al lui Zeami înseamnă o *identificare totală* cu personajul pe care actorul se străduiește să-l interpreteze. Ținta actorului trebuie să fie simularea personalității umane. Pentru asta este privit el, actorul profesionist. A fi imaginea

completă a personajului pe care îl interpretezi și a te purta ca el este condiția primordială a imitației. Dar *imitația* este doar punctul de pornire al jocului actoricesc. Trebuie ca actorul să asimileze toate trăirile personajului imitat pentru a *deveni*

personajul imitat. Când actorul imită ceva, el își manipulează corpul ca pe un obiect – putem spune că pictează un portret folosindu-și corpul drept pânză. Dacă ar rămâne la simpla imitare – oricât de realistă – a personajului, am sesiza imediat o ruptură, o scindare între corpul și mintea sa. În momentul în care reușește să asimileze complet personajul, el trăiește, simte cu adevărat în inima

și în mintea sa emoțiile, motivațiile personajului. În aceste ocazii, corpul și mintea sa devin un tot unitar și nu va putea niciodată uita textul sau mișcările pe care trebuie să le facă personajul său pe scenă. Cheia dată de Zeami este unificarea acestor două stiluri de joc, a acestor două metode, supunându-le unei singure intenții ideatice. Potrivit acestei chei,

construirea rolului se face pornind de la starea de bază, iar gestul se naște, apoi, din starea interioară. Dar nu este ușor să muți ochiul minții în afară și înăuntru, totodată. În realitate, în timp ce omul obișnuit are tendința de a-și manipula, de a-și controla propriul corp ca pe un obiect, actorul înclină mai mult către o imitare a realității, uitând să păstreze gândul călăuzitor – uitând, deci, de motivație, atras fiind de formă.

Arta actorului este explicată metaforic de Zeami printr-un trup alcătuit din epidermă, carne și oase. Scheletul îl constituie talentul înăscut; carnea – elementele adăugate prin educarea acestuia, iar epiderma – o materie care acoperă acest corp, dându-i strălucire, aură. Dar un bun actor trebuie nu numai să

cunoască aceste trei elemente, ci și să știe cum să le armonizeze. Când un interpret atinge acest grad de perfecțiune, el își fascinează pur și simplu audiența, subjugând-o prin puterea dobândită de la talentul său, siguranța bazată pe cunoașterea perfectă a tuturor artelor componente și aura emanată de transformarea sa în personajul pe care îl interpretează.

Disciplina actorului este, în primul rând, una de ordin moral. Ca și Brook mai târziu, Zeami are viziunea actorului ca ființă ce se formează continuu, nu ca persoană disponibilă, extravagantă și ludică. El afirmă că acel om înzestrat cu darul actoriei trebuie să înceapă să studieze de la șapte ani și să continue până va fi prea bătrân pentru a mai putea urca pe scenă.

Încununarea, chintesenta teoriilor lui Zeami despre Teatru o constituie însă formularea noțiunii *hana*. Traducerea literară a acestui cuvânt este *floare*, dar imaginea pe care Zeami vrea să o creeze este combinația dintre *mireasma unei flori și charisma*, aura unui actor. El folosește *floarea* ca simbol al *frumosului creat* de interpretarea actorului.

Utilizând acest simbol ce vine din natură, el păstrează o legătură adâncă între forțele schimbărilor în natură și munca actorului care încearcă, prin arta sa, să re-creeze realitatea, viața. A iubi și a admira *floarea* înseamnă a iubi frumusețea de o clipă a teatrului; *floarea* este imaginea frumuseții care se stinge și te lasă – fizic – cu mâinile goale, dar a cărei amintire moare doar odată cu tine.

Potrivit definiției lui Zeami, *floarea* înseamnă Fascinație, iar fascinația derivă din *noutate*. *Noutatea* este ceva ce spectatorul nu a mai văzut înainte. *Floarea* este un mod de interpretare ce dă publicului un sentiment straniu. Această modalitate de joc rezultă din tehnica de a face ceva vechi să pară nou, utilizând doar arta actorului. Tehnica pornește de la imitarea gesturilor familiare, alternate, foarte atent, cu elemente necunoscute sau schimbate, diferite, care să reinnoiască în mintea spectatorului imaginea vieții. Nu există nici o acțiune reală care să poată fi reprodusă perfect, dar o acțiune reală poate fi redimensionată și readusă la stadiul său ideal doar prin jocul stilizat al actorului. *Floarea* este





un semn de excelență, semnul atingerii celui mai înalt nivel de profesionalism artistic. Atunci când un actor atinge în cariera lui acest prag, el devine un inițiat în *arta misterioasei flori*, o floare pe care o dăruiește publicului – repetând, parcă, gestul în care Budha oferă celui inițiat floarea de lotus a iluminării, confirmând originea religioasă a teatrului și misiunea sa sacră.

De cele mai multe ori, la contactul cu Teatrul Nô, spectatorul european admiră imagini și gesturi, fără a le stăpâni decodificarea. De unde vine atunci senzația de împlinire, de recunoaștere a unor gânduri, idei sau trăiri transpuse – parcă pentru prima dată – în

mișcare de actorul de Nô? Admirația și înțelegerea vin din faptul că cele mai multe dintre spectacolele occidentale ne trezesc mai degrabă nostalgia lecturii decât imaginația teatrală, în timp ce spectacolul Nô are funcția de a ne conduce spre invizibil, lăsându-ne să dăm frâu liber imaginației.

Și atunci, poate că nu întâmplător cele mai frumoase cuvinte despre teatru și arta actorului le spune un personaj de Teatru Nô: „Acest frumos, atât de scurt... care schimbă clipa îndurată pură: niciodată nu-l vom mai revedea – asemenea acelor ființe efemere, care nu fac decât să treacă, el este, aici, emanație pură, abstracțiune perfectă a vieții însăși...”.

