

DE URMELE LUI ...

...Giorgio STREHLER

E actorul un artist?

Adevăratul om de teatru nu poate scăpa de limitele concrete ale meseriei sale. „jurnalul său personal“, uman și estetic, e scris cu acțiuni teatrale, în teatru, pentru teatru, prin teatru, și arde, pagină după pagină, în spațiul delimitat al unei scene, reale sau imaginare. Restul e doar comentariu, adaos ori tentativă de pedagogie.

Autenticitatea sau lipsa de autenticitate a unei vieți de teatru, nașterea unei estetici teatrale nu există decât prin munca de zi cu zi, prin confruntarea cu scena. Aceste limite rămân de neclintit, chiar și atunci când afirmațiile par categorice sau când teoria pare a intra în conflict cu practica zilnică a meseriei.

În aventura teatrului contemporan, zbuciumul unei lupte care constă, mai ales, în a menține „forma“ dramatică într-o societate ce se îndepărtează tot mai mult de ea, ne abate în aparență de la problemele unei veritabile dramaturgii, astfel încât, cu cât căutăm mai mult și în mod mai concret această dramaturgie, cu atât ea devine mai abstractă, mitică. Unele raționamente estetice duse la extrem par chiar că se află în contradicție cu condițiile activității cotidiene a omului de teatru. Situație absurdă a teatrului în sânul civilizației noastre, dar care nu e decât începutul unei decadente în curs de desfășurare.

Actorului, teatrul i se înfățișează într-un mod extrem de concret: un ansamblu de raporturi cotidiene și de rezultate în afara cărora ori nu există nici o „idee“ despre teatru, ori există dar e inutilă. Teatrul nu e un fapt *a priori*, ci un rezultat *a posteriori*, datorat împlinirii unor elemente eterogene, într-un joc reciproc de echilibre, de subordonări și de stimulări.

Definiția pare aproape banală. Pentru actor, însă, în aceasta rezidă eșența teatrului. Cu alte cuvinte, lucrul cel mai complex devine lucrul cel mai simplu. Într-o asemenea optică, actorul recunoaște unitatea fundamentală a teatrului, fără conflicte reale sau opoziții de substanță, teatrul ca fapt eminentemente unitar, capabil să ajungă la un adevăr pe care multe estetici nu izbutesc să-l reconstituie. Unitate și dimensiune concretă a teatrului, ce fac ca actorul să fie convins că teatrul nu există dacă el nu joacă, dacă nu are un text și un public care să asculte textul jucat de el. Aș adăuga chiar: dincolo de recunoașterea acestor elemente constitutive, actorul simte că teatrul se lasă încă așteptat, altfel spus, teatrul nu se naște doar din prezența unitară a elementelor sale componente, ci dintr-un act „transfigurator“ unic, dintr-un soi de incandescență ce izbucnește la un moment dat.

S-ar putea spune că e nevoie doar de o singură clipă pentru ca substanța teatrului să se descătușeze, ca și cum restul n-ar fi decât preludivul acestui tragic eveniment.

Chiar așa, legat cum e de vicisitudinile, deseori mărunte, ale teatrului vremii sale, actorul cunoaște bine această clipă, acest elan al oamenilor și al lucrurilor spre „unitate“. Iar teatrul tocmai asta înseamnă pentru el. Și știe și că textul, în momentul lecturii, nu va putea decât să presupună, să imagineze posibilitatea respectivului moment, să-l indice.

Lectura unui text dramatic – cunoașterea lui literară – apare întotdeauna ca o mutilare sau ca o diminuare în ochii actorului, pentru care importantă e calitatea „teatrală“

a operei dramatice. De exemplu, actorul poate să spună despre o piesă: e frumoasă, dar nu e teatrală. Empirismul are și în această privință dreptate. Ar trebui, desigur, stabilite criteriile „teatralității“, ar trebui aflate realele și falsele ei caracteristici, dar asta e o altă problemă. Fapt e că actorul – chiar și acela pentru care textul e o adevărată evanghelie, ca și cum ar fi vorba de ceva unic, etern, intangibil – îl reduce la o dimensiune teatrală. Îl reduce la dimensiunea „lui“. Pe scurt, putem afirma că actorul consideră primejdioasă lectura textului dramatic de către „altcineva“ decât el (el „poate“ citi, deoarece „știe“ cum să citească sau doar crede că știe). Actorului nu-i plac bibliotecile de teatru.

Ca să-și găsească adevărata dimensiune, textul dramatic recurge, așadar, la reprezentarea sa, adică la actori, rezumându-se la a fi doar un punct de plecare. Pentru actor, propria meserie este, într-adevăr, un element intermediar, un jalon pe calea spre unitatea teatrului, rezultantă a unor procese dialectice interne. Textul pare a fi un punct de plecare, publicul un punct de sosire.

Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă acea „cunoaștere“ reală a textului dramatic nu se poate realiza decât prin mijlocirea actorului, atunci înțelegem de ce responsabilitatea interpretării e atât de copleșitoare. A accepta unitatea teatrului atrage prin urmare unele consecințe legate de *responsabilitate*.

În teatru nu există decât un singur artist: autorul textului dramatic; o singură vocație: aceea a poetului; o singură realitate dramatică: textul. Restul – ansamblul spectral, acest ansamblu de neînlocuit care face ca teatrul să existe și ca textul să nu rămână literatură – e o chestiune de „meserie“ și nu de artă. Actorul se înscrie în această activitate ca protagonist fundamental. Există câteva „constante“ teatrale care sunt transformate în aspectul și nu în substanța lor. E vorba de o anumită similitudine de probleme și de ipoteze ca și cum, de fiecare dată când teatrul „ar străluci“ la orizontul unei civilizații, el s-ar înfățișa cu aceleași caracteristici inițiale. Iar dacă teatrul apare ca un fapt unitar în istoria omenirii, el e totodată un fapt unic, așa cum sunt anumite procese fizice, vitale, esențiale pentru om, care nu pot fi eliminate sau inversate, căci le-am distrage.

Una dintre trăsăturile cele mai simptomatice e faptul că actorul nu e un artist. Să ne oprim asupra a trei momente din istoria teatrului, acceptând că alegerea lor e arbitrară: teatrul grec, teatrul medieval și perioada numită, cu un termen generic, elisabetană. În toate aceste perioade, problema actorului-artist nici măcar nu e avută în vedere. Firește, actorul se bucură de un anume respect, incapabil să ascundă, totuși, un oarecare dispreț. Lumea îl socotește „pervertit“. Dacă aprofundăm problema, atitudinea publicului, în anumite epoci fundamentale ale istoriei teatrului, ne apare cu claritate. Și cu toate acestea, tocmai în asemenea epoci teatrul își dobândește întreaga sa forță, îmbracă aspectul său de „catharsis absolut“. Căci atunci se produce un profund demers spiritual, în decursul căruia sunt deșertate haznalele instinctului, sunt smulse și azvârlite în flăcările exultării colective cele mai josnice, cele mai bine tănuite părți ale străfundurilor ființei omenești. Inspiratorul acestui demers e poetul, executantul e actorul. Lui îi revine rolul de a mânui aceste abjecții, el e cel ce se identifică cu operația în sine și cu conținutul ei. Nu poți avea afecțiune sau stimă pentru cineva care se ocupă cu astfel de treburi murdare. Nu simți decât teamă și un dezgust pe care îl transformi în dispreț. Dar e o teamă ancestrală, teama trezită în om de cel ce evocă spectrele, repulsia față de cel ce provoacă și reflectă tragediile intime care sunt zestrea dintotdeauna a omului. Admirația excesivă arătată actorului, idolatrizarea acestuia, sunt maniifestări ce apar doar în perioadele de decadentă teatrală, în

momentul precis când actorul nu mai „angajează“ pe nimeni pentru că teatrul nu mai sperie, nu mai tulbură. Când emoționează, cel mult, ori când amuză.

Lăsând deoparte aceste considerații asupra „disprețului“ față de actor, asupra trivialității profesiei sale (Jouvet spunea: „*Meseria de actor are întotdeauna ceva sordid*“) – dispreț izvorât, cred eu, din faptul că i se recunoaște acestuia postura eroică de sacrificator – valoarea actorului, prețuirea care i se arată, succesul de care se bucură nu se situează în planul artei, ci în acela al meseriei. Grijile, dificultățile, cuceririle, talentul lui (dacă folosim acest termen) se învârtesc toate în jurul „practicării“ meseriei sale, în jurul ritualului, tehnic sau nu, al acestei meserii, în jurul capacității de exteriorizare și de comunicare a unui text dramatic.

Există, desigur, o „artă“ a actorului, dar numai în sensul pe care i-l dă actorul chinez, de pildă. Într-adevăr, semnificația dată de un actor de acest tip cuvântului „artă“ e următoarea: sunt capabil, grație însușirilor mele naturale (temperament, fizic), însușirilor spirituale (aptitudine pentru fenomenul teatral, înclinație mentală spre teatru, „talent“), noțiunilor dobândite pe plan fizic și pe plan mental, să exprim *vocal și plastic* textul dramatic încredințat mie, prin gama imuabilă dar cvasiinfinită a ritualului reprezentativ pe care se întemeiază teatrul.

Nu se vorbește aici despre artă în sensul „romantic“ al termenului, ci despre talent, despre aptitudinea de a deveni text în „mișcare“ și în „sunete“, despre înzestrări naturale (musculatură, agilitate, voce, caracteristici fizice, degete, articulații, ușurința de a se abandona, de a se lăsa în voia elementelor ritmice și sonore, simț plastic etc) necesare pentru „a fi“ textul dramatic, nu pentru a-l „interpreta“. Exemplul privește mai mult dramaturgia orientală decât cea occidentală, dar atitudinea mentală este, dintr-un anume punct de vedere, aceeași: cu siguranță, histrionul grec, artizanul medieval cu masca lui rudimentară, efebul elisabetan îmbrăcat în veșmintele Julietei nu se sinchiseau deloc de artă. Sarcina actorului, în acele perioade, era să provoace, prin prezența lui și la auzul cuvintelor pe care le rostea, apariția figurii imposibil de măsurat, de controlat și de jucat, a personajului-erou, adică a eternității. Rămânând mereu detașat de aceasta.

Atunci când intră în joc preocuparea pentru interpretare, actorul se abate de la funcția lui, devine ceva hibrid; teatrul explodează, textul devine discutabil, disponibil, multiplu, își pierde unitatea reprezentativă. Ne confruntăm acum cu dramele interpretării, ale subiectivității și obiectivității interpretării. Alături de poet vine să se așeze un „altcineva“, care încearcă să înțeleagă și să exprime ceea ce poetul a vrut să spună, un mic (sau mare) poet (ca în cazul câtorva mari actori sau regizori din istoria recentă) care distruge textul, distruge integralitatea universală a personajului dramatic, pentru a ajunge la o viziune mai mult sau mai puțin fragmentară, deformată și fatalmente subiectivă.

Pentru a conserva integritatea textului, universalitatea și perenitatea personajului, n-ar trebui să-l interpretăm așa cum s-a făcut întotdeauna în marile epoci ale istoriei teatrale. N-ar trebui să încercăm să-l interpretăm, căci l-am reduce inevitabil la dimensiuni cotidiene, mai mult sau mai puțin extinse, burgheze, fundamentate psihologic, acestea fiind caracteristica epocii noastre. Să-l interpreteze pe Oedip, pe Hamlet, înseamnă astăzi, pentru actor, să-și aducă personajul la dimensiunile unui „posibil“ psihologic și burghez, logic și bine circumscris. Actorul va putea să vorbească potolit sau să răcească, să pară excesiv și „detașat“, legitim și adevărat, uman sau inuman, el va oscila oricum între o distorsiune romantică, tip secolul XIX (actorul care își asumă responsabilitatea textului, care devine, el singur, *orice* Hamlet sau *orice* Oedip), și o figură psihologică ce va încerca să „se justifice“ și să emoționeze. Că o făptură dramatică precum Oedip poate emoționa sau poate fi încadrată într-o logică

burgheză nu se explică decât dacă ținem seama de faptul că ceea ce ne mișcă astăzi, în acest grandios text dramatic, nu mai sunt decât elementele superficial emoționale, exact acelea pe care încercăm să le punem în acord cu „modul nostru de existență, în cazul de față „romantic“: ardoarea, generozitatea, strigătul și oboseala interpretului ca fapt fizic.

Dar în momentul în care personajul pătrunde în forță, dă năvală peste noi, nu-l mai înțelegem. Nu ne mai privește. Și atunci actorul-artist se lansează în cele mai laborioase justificări logice, în contorsiuni retorice pentru a-l re-umaniza. Adică pentru a-l face adevărat.

Spuneam însă că textul dramatic (nu actorul, în acest sens) nu caută adevărul, sau, cel puțin, nu adevărul nostru „particular“, adică obișnuința noastră cu sentimentele. În teatru, adevărul e specific marilor epoci de decadentă, în momentul când unitatea teatrului se pierde și se fărâmă într-un proces de disoluție, așa cum se întâmplă în cazul mimului: un ins solitar, în spațiu, care, în babilonia limbilor, în imposibilitatea universală de a comunica, creează prin gest o dimensiune universală.

Marcello și Arlecchino

Mă gândesc din nou la complexitatea relației dintre Marcello Moretti și personajul Arlecchino. O relație de dragoste, fără îndoială, dar tocmai din pricina asta, ca în orice dragoste adevărată, o relație plină de contradicții, fundamental dureroasă, implicând nenumărate azeziuni și respingeri.

La prima vedere, s-ar spune că Moretti nu ținea la Arlecchino. Îl suporta, ca pe un fel de tiranie a personajului *Commediei dell'arte* asupra interpretului. Actorul Moretti vedea în Arlecchino un soi de „limitare“ nemiloasă a posibilităților sale de a se exprima și altfel pe scenă, la alte dimensiuni. Acest personaj, această mască pe care și-o pusese într-o zi, devenise în cele din urmă al doilea mod al său de a exista în teatru. Într-o anumită măsură, pentru public și pentru oamenii de teatru, actorul și masca lui se identificau.

Pentru Marcello, faptul echivala aproape cu o condamnare. Îmi amintesc tristețea lui din unele seri, după un succes fantastic, spaimile lui pentru ce avea să fie a doua zi. „Ce-o să se întâmple când voi fi bătrân și nu voi mai putea să-l joc pe Arlecchino?“, spunea el. Întrebarea trăda nu numai obișnuita teamă a actorului care îmbătrânește și trebuie să-și abandoneze „rolul“. Era în ea decepția încercată de un actor adevărat în fața „tuturor“ personajelor pe care nu putuse și nu va putea niciodată să le joace, căci triumfătorul *Arlecchino*/ Moretti n-a izbutit nicicând să uite, de dragul personajului său, restul teatrului. Și n-a reușit niciodată, din păcate, să rezume tot teatrul în prodigiousul său personaj. Alții ar fi acceptat situația ca definitivă, ca o relaxare și o certitudine. Actorul Moretti, însă, era nefericit în spatele întunecatei sale măști. S-ar fi putut ca aceasta să fie semnul oarecărui limite intelectuale, dar și al unor comori lăuntrice absolut excepționale. Și unele și altele dădeau măștii sale ceva primitiv și patetic, ceva ce îmbogățea cu noi și secrete rezonanțe istoria bătătorită a unui personaj. În legătură cu aceasta, m-am întrebat adesea – și o dată cu mine s-au întrebat mulți spectatori – care e dimensiunea actorului Moretti în afara rolului Arlecchino. Marcello era un actor dificil și foarte special, limitat de fizicul lui și de organul vocal, greoi, cu o dicție nu întotdeauna clară și, mai ales, nu întotdeauna în acord cu reprezentarea scenică a personajului. Era ceea ce noi numim un actor „de compoziție“. O compoziție strict delimitată și de mică amploare. Dar, în aceste limite, el ajungea întotdeauna la performanțe superioare. Dădea onora dintre măruntele sale personaje, sorolide sau joviale, patetice sau neliniștitoare, o culoare precisă, definitivă, fără ca actorul să se suprapuna vreodată personajului. Marcello obținea aceste

rezultate, această densitate expresivă, jucându-și pur și simplu rolul cu claritate, cu dăruire de sine, cu acea concentrare pe care actorul în general și actorul italian în special o acordă doar „rolurilor“ principale.

În privința aceasta, Marcello a fost un exemplu, un model pentru noi toți. Cred că aceia care fac teatru ani la rând, chiar dacă par cinici și blazați, sfârșesc prin a-l iubi într-un mod atât de total, încât nici măcar nu-și mai pot defini acest sentiment în raport cu ei înșiși. Teatrul le pare a fi doar o obișnuință, o meserie, până-ntr-atât el și-a pierdut din atributele pregnante și atrăgătoare ale iubirii. E o iubire devenită atitudine mentală. Numai că există iubire și iubire. Cea a lui Marcello se număra printre cele mai lipsite de zorzoane și mai transparente, căci acest fel de dragoste nu se exprimă prin fraze așternute în jurnalele intime, prin declarații de pasiune teatrală, ci prin dura și monotona continuitate a exercițiului cotidian, prin micile detalii ale travaliului personal, zi după zi, lună după lună, an după an, ba chiar până și prin grija pentru accesoriile de teatru încredințate actorului.

Nu-mi amintesc nici măcar o singură dată când, în timpul unei reprezentații, viața personală a actorului Moretti să fi avut vreo incidență asupra personajului interpretat, că era vorba de domeniul fizic ori de cel moral. Cel ce cunoaște oboseala lăuntrică dată de nenumăratele reprezentații ale unui spectacol, în fața unui public mereu nou, câteodată rezervat, alteori indiferent sau entuziast, știe ce vreau să spun. E o tensiune căreia foarte puțini îi rezistă, un ritual prea de multe ori repetat pentru ca să-și mai poată păstra intactă prospețimea inițială, calitatea interioară. Moretti a fost un actor de o rigoare morală absolută și de o intransigență mergând uneori până la răutate. Dar era vorba de o atitudine morală care depășea „rolul“ dintr-un spectacol. Marcello a fost unul dintre actorii cei mai disciplinați cu puțință, disciplinat nu față de mine sau față de el însuși, ci disciplinat în raport cu meseria lui, cu teatrul. Și toate acestea fără ostentație, cu o lipsă de afectare atât de firească, încât părea la îndemâna fiecăruia.

La prima punere în scenă a lui *Arlecchino*, Marcello și-a jucat până la urmă rolul fără mască. Rezolvase tranșant problema, pictându-și masca pe obraz. Era mai comod, mai ales pentru el care se mișca întruna, dar era și simptomul cel mai ascuns al rezistenței pe care actorul o opunea măștii. Masca e un instrument misterios, înfricoșător. Mi-a dat întotdeauna și continuă să-mi dea un sentiment de spaimă. Masca ne duce în pragul unui mister teatral, face să repara demonii cu chipurile lor neschimbate, neclintite, demoni aflați la izvoarele înseși ale teatrului. Ți dai foarte repede seama, de pildă, că actorul, pe scenă, nu poate atinge masca făcând un gest obișnuit (mâna pe frunte, degetul pe ochi sau capul luat în palme). Gestul devine absurd, inuman, fals. Pentru a-și regăsi expresia, actorul trebuie doar să schițeze gestul cu mâna și nu să-l ducă la îndeplinire în mod realist, prin contact cu masca. Pe scurt, masca nu suportă concretețea gestului real. Masca e ritual. Îmi amintesc, în legătură cu asta, că la un moment dat, în timpul aplauzelor de la final, le spusese actorilor ca la ultimele ieșiri să apară în fața publicului cu obrazul descoperit. Ca să nu se piardă timp, între închiderea cortinei și următoarea ei deschidere, actorii își scoteau măștile și le aruncau în culise. Treptat, din proprie inițiativă, au început să le adune imediat după spectacol, iar mai apoi au deprins un anumit mod de a le scoate și de a le ține în mână sau ridicate pe frunte. De atunci încoace n-am mai văzut nici o mască azvârlită în vreun ungher, nici chiar în cabine. Masca a rămas să troneze, la loc de cinste, în mijlocul „naturii moarte“ de pe masa de machiaj.

Așadar, Marcello nu și-a pus atunci masca pentru că nu putea să și-o pună, dar și pentru că spunea: „S-ar pierde expresivitatea, jocul fizionomiei. De altfel, înaintea mea, toți actorii au făcut la fel.“ Și-mi aducea fotografiile vechi, în care spusele îi erau confirmate de fapte.

Masca nu a fost acceptată decât încetul cu încetul, datorită mai ales lui Amleto Sartori, om de teatru și prieten al nostru: acesta a reluat, pornind de la zero și fără să-l fi rugat prea mult, o tehnică pierdută în timp, aceea a artizanilor de măști din secolele XVI, XVII și XVIII. După nenumărate încercări, Sartori a sculptat și a fabricat primele măști din piele.

Erau niște măști încă greoaie și destul de țepene, dar făcute dintr-un material fundamental: pielea. Materialul nu mai era acum ostil feței actorului. Fără să se lipească perfect de pielea obrazului, aveau totuși o aderență mai suplă, erau solide și destul de ușoare. „Ar trebui să vină ca o mânășă“, spunea Amleto, numai că mânășa era încă departe. Când au văzut măștile în spațiu, actorii și Marcello s-au lăsat convinși. Și apoi teoria lui Sartori cu privire la Arlecchino, care ar putea avea o mască tip „pisică“, tip „vulpe“, tip „taur“ (definiții comode pentru diferite expresii fundamentale ale măștilor), i-a stârnit lui Marcello un entuziasm copilăresc, el dorindu-și ca primă mască una de tip „pisică“, fiindcă „pisica e mai agilă“. Cum să nu te înduioșezi la amintirea acestor jocuri care-și au locul lor în tradiția marelui teatru?

Astfel, Marcello și-a acoperit obrazul, pentru prima oară, cu o mască tip „pisică“, de culoare cafenie, a trecut apoi la tipul „vulpe“ și a sfârșit (cucerirea lui!) cu un tip absolut original de *zanni* (unul dintre cele mai vechi tipuri ale *Commediei dell'arte*, mască de origine padovană reprezentându-l pe servitor) primitiv, îmblânzit în chip firesc de ritmul și de stilul goldonianului *Slugă la doi stăpâni*.

Moretti a fost primul care a descoperit, în beneficiul tuturor, „mobilitatea“ măștii. A observat că gura căpăta, datorită măștii, o importanță mai mare decât pe un chip nemascat. Ușor subliniată de o linie albă, gura, care ieșea din partea inferioară a obrazului mascat, mobilă și vie, căpăta o valoare expresivă de neînchipuit. Tot el a descoperit și câteva înclinații expresive ale măștii, pe care mi le-am notat; ele au marcat punctul de plecare al unui exercițiu pe care apoi l-am indicat, cu răbdare, actorilor, în timp.

Începând din acest moment, Marcello va fi „posedat“ de mască. Acest om pudic, discret și singuratic, mi-a spus într-o seară că, fără mască, începuse să se simtă de parcă ar fi fost complet dezbrăcat. Aceea a fost clipa când Marcello, cucerit de mască, s-a „eliberat“ de orice stinghereală, și când, „protejat“ de ea, și-a dat frâu liber în interpretarea personajului. Dinapoi a măștii, Marcello cel timid (cum sunt toți actorii, iar el mai mult decât ceilalți) a putut să-și reverse întreaga vitalitate, să-și descătușeze o fantezie nu „realistă“, dar totuși hrănită de natura sa lăuntrică populară, și să traverseze acest proces de redescoperire și de îmbogățire prin care treceam și eu și care, în ceea ce mă privea, se lega de renașterea, ca prin minune, a *Commediei dell'arte* printre noi.

Continuu să cred și acum că Marcello s-a simțit în sfârșit eliberat de atâtea obstacole (complexe, le-am zice noi azi), care îl paralizau în munca lui de actor, numai la adăpostul personajului său mascat. *A găsit libertatea în constrângere*, fantezia în schema cea mai rigidă, lăsând astfel să se exprime „partea cea mai vie“ din el însuși. Oare colegii și publicul își mai amintesc de „adevăratul“ lui chip care apărea, la sfârșitul spectacolului, de după mască? Un chip pe care se citea extazul, un chip într-adevăr luminos, ușor rătăcit, cu un surâs enigmatic abia schițat. Îl regăsim identic, tulburător de pur, în câteva imagini ale unor străvechi actori din *Commedia dell'arte*. Era un chip pur, disponibil, un chip ce așteaptă să fie modelat, chipul actorului.

Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail, Paris, Editions Fayard, 1980; traducere de Delia Voicu.

Text din volumul *Arta teatrului* de Mihaela Tonitza Lordache și George Banu, în curs de apariție la Editura „Nemira“.