

Statutul actorului de-a lungul istoriei teatrului ★

[articol](#) [[Cultura](#)]

-fragment: perioada primitivă / Antichitatea / Evul mediu - Colecția: [despre teatru](#)

<http://www.poezie.ro/index.php/article/230033/%5C>

de [Ioana Petcu](#) [Iemuria]

2007-02-05 | |

Arta actorului se poate defini, într-o oarecare măsură, de-a lungul istoriei teatrului, deoarece, chiar dacă la începuturi nu a fost conștientizată noțiunea de “ actor” , a fost nevoie ca actul de imitație (cel care a îmbrăcat forma ritualică) să fie înfăptuit de un individ. În plus, cunoscuta schemă care susține conceptul de spectacol se compune din trei □elemente□ care sunt imanente, interdependente: personaj □ situație □ relație. Triada din care, în momentul când unul din termeni lipsește, atunci se desființează conceptul de teatru. Cert este că, poate deși insuficientă pentru a demonstra statutul actorului, istoria teatrului dovedește nemăsurat cum la timpuri sociale diferite, vor corespunde mentalități diferite, societatea fiind un fond de idei □ așa cum demonstrează Roland Barthes sau Georges Gusdorf (1), societatea este greafată pe o vastă canava de concepte/semne (mituri) care se reformulează.

Eu și Celălalt

În primitivism, omul a făcut distincția între corp și suflet, între eu și celălalt (identitate și alteritate), chiar dacă relativ instinctual și nu prin procese psihice complexe. Oamenii se vor deghiza în animale, se vor îmbrăca în piei, își vor pune o mască sculptată și vor imita mișcările animalelor reproducându-le strigătul. Omul primitiv intră într-un rol - acesta e începutul teatrului, unanim recunoscut de cercetători și continuat azi în triburile africane. În determinarea distanței și apropierii de celălalt, masca joacă un rol important acum, iar folosirea ei se va perpetua în timp. Masca de teatru □ care apare și în dansurile sacre □ este o modalitate de manifestare a sinelui universal. În general, ea nu modifică personalitatea celui care o poartă, ceea ce înseamnă că Sinele este imuabil, că el nu este afectat de manifestările sale contingente. Pe de altă parte, o modificare prin adaptarea actorului la rol, prin identificarea lui cu divinitatea pe care o imită, este scopul însuși al reprezentației. Căci masca, mai cu seamă sub aspectele ei ireale și animale, este fața divină, și îndeosebi fața soarelui. Masca exteriorizează uneori și tendințele demonice, așa cum se întâmplă în teatrul balinez, în care se confruntă cele două aspecte ale ei. La fel se întâmplă și cu măștile de carnaval, în care aspectul satanic este singur manifestat, spre a putea fi alungat. Funcția kathartică a măștii se descoperă și în teatrul Nô, pentru că ea nu ascunde, ci dezvăluie tendințele inferioare, care trebuie să fie alungate. Totuși, clar este că teatrul e conștientizat mai puțin ca artă la început, deoarece “ primitivul nu-și formează concepte abstracte propriu-zise, în anumite domenii, ci mai curînd imagini și acestea sunt saturate de elemente psihice care determină anumite luări de poziție destul de bizare□ (2). Așadar, sesizăm că mentalitatea primitivă este o □gîndire prin imagini□, este una logică și totemică.

Antichitatea este perioada în care teatrul este spre definire (și ne gândim în primul rând la stabilirea noțiunilor de tragedie și comedie în *Poetica* lui Aristotel), iar miracolul grec este vizibil. Măreție și decadență, arta dramatică este cea care a oscilat mereu între cele două stări, iar actorul s-a aflat la confluență, fie s-a aflat găzduit la curtea nobiliară, fie a jucat pentru divertismentul mulțimii în stradă. Ceea ce a câștigat antichitatea, pentru a fi refuzat de medievalitate apoi, a fost exploatarea corporală. Și nu doar în teatru, dar și în celelalte arte, sculptură și pictură, în special. Un soi de umanism de mai târziu se conturează acum. Frumusețea corpului o include și pe cea a sufletului. Statutul femeii-actor nu este recunoscut. De la □actorii□ sacerdoți, care practica ritualuri (coregia sau antesteriile, celebrările zeilor Dionysos sau Demeter), pînă la gladiatori (care aveau un statut inferior sclavilor), toți se folosesc de costume, machiaje care la rîndul lor ajută în conturarea personajului și au un rol estetic-corporal.

Revenind asupra problemei măștii, este foarte relevantă proveniența termenului. Într-o discuție dintre Parrhasios și Socrate, se amintește etimologia: *prôson* desemnează în același timp, chipul văzut din față și masca de teatru (acest cuvînt mai înseamnă și persoanele gramaticale; “ eu” , “ tu” sunt acele *prôsopa* grecești, *phersu* etrusce, *personae* latine: “ chipuri-măști pentru oamenii care vorbesc). Interpretările feminine sunt jucate de bărbați în travesti, ceea ce atestă homosexualitatea în acea vreme. Totuși antichitatea nu știa ce înseamnă termenul, acesta apărînd doar în 1890. Romanii și grecii nu făceau distincție între homosexualitate și heterosexualitate. Ei făceau distincție între activitate și pasivitate. În cazul Romei antice, dincolo de sărbătorile închinat zeilor, există cel puțin două forme teatrale care oferă perspective multiple asupra conștiinței individuale și colective, din unghiul privirii artistice: ceremonialele de la curtea împăratului și luptele cu gladiatori.



Trandafirii lui Heliogabalus, de Alma Tadema (1888

În scrierea sa, *Héliogabale*, scriitorul și omul de teatru francez Antonin Artaud face monografia controversatului împărat roman din dinastia Severinilor (dintr-o perspectivă alchimică și istorică). El a rămas în istorie cunoscut mai mult pentru acțiunile sale anarhice în privința religiei și a tendințelor detabuizante (orgiile) pe care le avea. Prin ceremoniile pe care

le organiza la curte sau pe străzile orașului regale El-Gabal, aflat sub semnul zeului soarelui, este cel care, în viziunea lui Artaud, a contribuit la conturarea fenomenelor teatrale în lumea Romei. “ De la fable de Vénus et Pâris avec l’ état de fièvre qu’ elle crée, avec les mirages qu’ elle suscite, est un exemple d’ anarchie dangereuse, c’ est la poésie et le théâtre mis sur le plan de la réalité la plus véridique. (...) Qu’ a fait au juste Héliogabale? Il a peut-être transformé le trône romain en tréteau, mais il a du coup introduit le théâtre et par le théâtre la poésie sur le trône de Rome, dans le palais d’ un empereur romain, et la poésie quand elle est réelle, ça mérite du sang, ça justifie que l’on verse du sang” (3). Un alt exemplu în această direcție este împăratul Tiberiu, o altă figură controversată a scaunului imperial latin: cel care alege viața ceremonialelor pornografice și apoi pe cea a sihăstriei. Cazul său este discutat pe larg în cartea sa de cunoscutul romanist Pascal Quinard, iar scene asemănătoare cu cele evocate acolo nu sunt în fond decât atestarea prezenței teatrului în forme multiple pe teritoriul latin; manifestări de acest gen sunt reluate de regizorul italian al secolului XX, Pier Paolo Pasolini în ultimul, și nu mai puțin șocantul său film *Salò*.

Pe de altă parte, publicul se îndepărtează de lecturile publice care se realizau în piețe, fugind de spirit și retrăgându-se în spectacolele din amfiteatre cu gladiatorii prinși în lupte sângeroase. Adevărate reprezentații scenice, aceste lupte aveau o poveste (în general, reproduceau bătălii adevărate dintre legiunile romane și alte popoare pe care le supuneau, dar abordau și întrecerea cu animale sălbatice). Pe lângă situație, genul acesta de manifestări aveau “ actori” , foloseau costume și obiecte (arme). Rețiarul (gladiator înarmat cu un trident, un pumnal și o plasă de sîrmă) juca rolul lui Neptun. Mirmilonul (cel înarmat cu scut, cu sabie și cască) rolul lui Vulcan. La nevoie luptele imitau războaie adevărate, cu orașe cucerite pe care le jefuiau, și, pentru a face poporul să se distreze, pitici sau femei se măcelăreau între ei. Specialistul francez le pune pe seama caracterului dual al manifestărilor de masă care includ cruzimea și inocența jocului: □Dincolo de pedeapsa, dincolo de spectacolul înfruntării morții sau al sacrificiilor pus în scenă sub formă de lupte pe viață și pe moarte, societatea se răzbună și se adună pentru a ucide prin rîs. Este *ludus*-ul, (□jocul□ prin excelență, cuvîntul *ludus* fiind el însuși etrusc), care înainte de a fi reprezentat în amfiteatru, este mimat în dansul și grosolănia licențioase” (4).

Aprecieri și negare în Evul mediu și Renaștere

Principală manifestare în teatrul medieval s-a petrecut în orașe, în cele care s-au dezvoltat mai repede după ce lumea antică a suferit un declin. Interesant și sugestiv pentru comportamentul omului medieval este faptul că el se prezintă ca un individ mai ales teatral. Faptul că preferă să nu facă distincția între real și fantastic, cele două lumi aflîndu-se în perfectă coprezență, faptul că se încarcă de gesturi, relevîndu-se a fi o făptură gesticulantă, sunt dovezi nete pentru ipoteza enunțată mai sus. Cu toate acestea, își reneagă, în general, actorii, și nu îi includem aici pe aceia care practică drama liturgică, miracolele sau misterele, deși nici aceștia nu aparțin unei instituții superioare. Chiar dacă avînd un rol deosebit în viața de zi cu zi a burgului, teatrul a avut mai cu seamă un caracter popular. □Adesea, cei exploatați și disprețuiți de ierarhia feudală au găsit în manifestările lui reazem, mîngîiere” (5). În primele faze ale medievalității jocul actoricesc era asigurat de personalul clerical, mai tîrziu, cînd locul de reprezentație a migrat de la interior la exterior, s-a simțit nevoia de actori autorizați. În secolele XII – XIV s-au recrutat actori din membrii puy-urilor. Trupele ambulante de histrioni, jongleri și menestreli au circulat multă vreme pe teritoriul Europei, dintre ei, o parte ajungînd la profesionism sub numele inițial de *joueurs de personnages*. Ar fi greșit să înțelegem că toți actorii au provenit din rîndurile vagabonzilor. Nicidecum, întrucît miracolele și misterele, ca să nu mai amintim de drama liturgică, includ personaje din înalta societate și,

pe lângă preoții implicați, se regăsec și alte persoane “onorabile” : seniori, magistrați, proprietari înstăriți. Iar dovadă că omul a conștientizat funcțiile teatrului, și că astfel arta dramatică se conturează precis, câteva evenimente sunt grăitoare: în 1437, la Metz, un oarecare Nicolle, în scena răstignirii a fost la un pas “de a i se opri inima” ; un alt actor amator, Johan de Minney, în rolul lui Iuda, și-a prelungit atât de mult jocul în scena spânzurării, încât a fost redus la viață cu greu “frecându-i-se corpul cu oțet și alte substanțe” . În privința intrării femeilor pe scenă, tendința de a le ține deoparte a slăbit cu timpul. În secolul al XVI-lea avem deja atestări că Fecioara Maria este autentic interpretată de femei. Nu trebuie să uităm autonomia pe care o capătă femeile la Venezia, acolo unde se întemeiază din medievalitate și cu o puternică înflorire în Renaștere, școlile de curtezane.



Marea Pasiune , pictură de la 1484, de Hans Memling (Muzeul din Turin)

Rolurile de frunte în mistere comportau riscuri mari și grele, iar conducătorii de spectacole (“regizori”) nu aveau cunoștințe de a ușura munca actorului, ajungându-se uneori la situații paroxistice. În acest sens, scenele de tortură erau conduse grosolan până la sfârșit, când și călăul și martirul erau extenuați. Se petreceau și accidente penibile când actorii își pierdeau conștiința.



Martiriul Sfintei Apolina, moment din reprezentarea unui mister. Miniatura de Jean Fouquet

La un moment dat a existat o confrerie (*Confreria Pasiunii*) care îngloba actori amatori ce aveau ca datorie interpretarea misterelor. **Apariția actorilor de profesie datează din Evul mediu târziu.**

Disprețul clerului față de manifestările teatrului profan sunt atestate în documentele epocii. Principiile riguroase vin din dreptul roman, unde se preciza că a juca pe scenă în scopuri lucrative era o ocupație infamantă. Filosoful și omul bisericii Toma din Aquino opta pentru a nu li se acorda sacramentele, considerînd că nu există nici o îndoială ca mășcăricii, comedienii și povestitorii să scape de cele mai mari chinuri ale infernului. □ În țările unde s-a dezvoltat creștinismul ortodox, condamnarea morală a mășcăricilor (*skoromoch*) era atît de puternică încît lua uneori forma unei adevărate represii împotriva lor. Disprețul, și apoi climatul unei ambivalențe morale care i-au apăsât multă vreme pe comedienii Timpurilor moderne sunt cu siguranță reminiscența acestor vechi tradiții □ □ declară cercetătorul Bronislaw Geremek (6).

Cea care a reușit să facă din munca actorului centrul artei dramatice este *commedia dell'arte*. Alături de un teatru “ de curte □ din Italia, care începea prin direcția luxuoasă și greoaie să fie numit *panem et cincerses*, după formula Romei antice, se dezvoltă o serie de corporații de actori. Concepția este destul de diferită față de restul Europei, iar “ companiilor” de actori venite în Franța, de exemplu, întrucît permiteau femeilor să interpreteze rolurile feminine, și nu se mai foloseau tineri, le-au fost interzise turneele. Din aceste înjghebări se va configura cu trecerea vremii *commedia dell'arte*. Practicienii acestui gen de spectacol își concentrează

atenția pe jocul lor, care nu e defel ușor, aptitudinile pe care trebuie să le îndeplinească fiind multiple. Ei fac dovada cunoștințelor de acrobație, dans, muzică, arte plastice (în momentul în care-și concep singuri costumele, machiajele sau decorurile). Asistăm la o adevărată domnie a actorului. Unii își concep singuri textele, așa cum frecvent se va întâmpla doar de la Shakespeare, și în clasicism cu precădere. **Ceea ce urmărea cu precădere *commedia dell'arte* era satira socială, și fiecare personaj o făcea în felul său: fie îngroșând unele caractere tocmai pentru a rîde de ele (Pantalone, Căpitani), fie întruchipînd șiretenia, iscusința, maliția (cum ar fi cazul lui Arlequino, Pulcinella, îndrăgostiții).** Totuși oricît de admirată a fost această specie (mărturie fiind și rezistența ei pînă în secolul al XVIII-lea perioadă după care s-a simțit un declin, trupele de *commedia dell'arte* fiind menționate și în documentele secolului al XIX-lea), exista o mefiență a familiilor mai înstărite în fața ei. În acest sens, relevantă este o scenă din *Bădăranii* (Carlo Goldoni fiind unul din marii autori de piese de acest gen): Margarita, soția lui Lunardo se teme să primească în casă □măscuțele□ și nu ațît pentru simplul fapt că sub una din ele se află un străin, și sub alta viitorul logodnic al fiicei sale care nu trebuia să fie cunoscut, cît mai ales pentru faptul că nu se cuvenea să se primească în vizită costumații de la carnaval, ca și cum prin aceasta s-ar fi dedat faptelor decadente.

Teatrul din Renaștere nu se clustrează doar în Italia, dar el cuprinde hotarele întregii Europe, căpătînd o nuanță deosebită în Spania și Anglia. În spațiul iberic, pe lîngă scriitori renumiți precum Calderon, Cervantes sau Lope de Vega, continuă să circule și teatrul stradal care va da naștere unei figuri foarte cunoscute, cea de picaro. Trupele de actori erau formate din bărbați, se alătură uneori și o femeie, de obicei, o cîntăreață. Cei mai mulți duceau o viață grea, plină de peripeții, îndurînd și jigniri și cîteodată, pentru a putea supraviețui, recurgeau la fapte neonestе, ceea ce le atrăgea reputația de vagabonzi. În privința Angliei, încet-încet, trupele de actori se înmulțesc. Aproape în toate localitățile importante se așază corturile acestora. Vechile pageant-uri □ platforme ambulante pe care se dădeau reprezentații □ nu au dispărut de tot, dar scena nu are o grandoare extraordinară. Dovadă este, chiar în literatura timpului: □Dar să iertați vă rog / Nevrednicului cuget ce-ndrăznește / Să aducă o poveste-atît de mîndră / Pe-aceste biete scînduri” (prologul de la Henric al V-lea, William Shakespeare). Nu putem contesta totuși că adesea existau situații cînd scenele de masă căpătau proporții, pitoresc și strălucire. Numele Marelui Will a ridicat teatrul pe o treaptă foarte înaltă nu doar în epoca sa, dar prin mesajul său universal, se reactualizează mereu, pînă și în contemporaneitate.

Note:

- (1) Roland Barthes, *Mythologies* (Seuil, 1957) și Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique* (Flammarion, 1968)
- (2) Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975, p. 20-21
- (3) trad: fabula lui Venus și Paris prin starea febrile pe care o creează, prin mirajele pe care le suscită, este un exemplu de anarhie periculoasă, poezie și teatru aflate pe planul celei mai veridice realități. (□) De fapt ce a făcut Heliogabal? Poate va fi trădat tronul roman, însă în același timp a adus teatrul și prin teatru poezia pe tronul Romei, în palatul unui împărat roman, iar poezia cînd este reală, obligă la sîngerare, justifică vărsarea de sînge.” Antonin Artaud, *Héliogabale ou l' anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, p 107
- (4) Pascal Quinard, *Sexul și spaima*, ed. Humanitas, București, 2006
- (5) Ion Zamfirecu, *Istoria universală a teatrului*, vol. II, Editura pentru literatură universală, București, 1966, p. 18
- (6) Bronislaw Geremek, *Marginalii*, în *Omul medieval* (volum coordonat de Jacques le Goff), ed. Polirom, Iași, p. 335

Fotografia antet: *Actor and child*, Pablo Picasso