

COMMEDIA DELL'ARTE. RECONSTRUCȚIE SAU REANIMARE

Vlad Haneș

Commedia dell'arte a fost, este și va fi celebrul stil italian de a înscena și esențializa viața prin artele teatrale: actorie, cânt, dans, scamatorii, acrobații. Maniera eclectică a acestui fenomen teatral este fără doar și poate primul său principiu. John Rudlin relatează în volumul său *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, începând cu principiul amintit anterior, evoluția stilului comediei italiene. Rudlin reușește prin cartea sa, nu doar să decodifice sau să decanteze un stil teatral care a fost influent pentru societatea teatrală contemporană, dar și să exemplifice particularitățile care s-au pierdut de-a lungul timpului. Pentru ca un gen teatral să poate dăinui mai departe într-o societate, acesta trebuie să fie înțeles deopotrivă și de spectatori, fapt care în Italia secolului al XVI-lea nu s-a întâmplat. Rudlin explică această împrejurare ca o mare lacună a genului comediei italiene, din pricina căruia acesta a pierdut notorietate și s-a transformat în diverse alte forme, fiindu-i păstrată esența, dar nu și forma. Fiecare eră, după cum subliniază Rudlin, a reinventat teatrul *Commediei dell'arte*, fie sub formă de *sit-com*, comedie de caractere, comedie bulevardieră, *stand-up comedy* sau teatrul de improvizație. Toate acestea au la origine, fără emfază, cu o degajare firească, survenită dintr-o lipsă a unei teoretizări profunde a genului, teatrul *commediei dell'arte*. În volumul său, Rudlin compară nevoia teatrului japonez, din perioada marelui artist Zeami, de a avea o scriere amplă despre arta teatrului No. Scopul acestui demers servea oricărui spectator de rând posibilitatea de a accesa subiectele delicate ale creației scenice și pentru a le afla ar-

gumentele, dar și pentru a se pune în raport cu spectacolul. Astfel, putem afirma că o perspectivă ontologică asupra genului teatral adus în discuție a fost necesară. Se credea că, fiind recognoscibilă pentru public, *commedia dell'arte* nu a mai avut nevoie de explicații, iar caracteristicile sale păreau comune, cunoscute, stăpânite și pe deplin înțelese. John Rudlin dovedește contrariul, el fiind un deschizător de drumuri încă din anii 60', de când a fost inițiatorul ramurii de studii dramatice și literatură engleză în cadrul Universității Exeter din Anglia. Regizor, profesor și scriitor, Rudlin reușește să intre în istoria teatrului englez ca un catalizator al artei teatrale, el coagulând o trupă de actori în anii 70', sub numele de *Medium Fair* formată doar din tineri absolvenți ai Universității Exeter.

La o lectură atentă a lucrării lui Rudlin, constatăm că acest manual de arta actorului se adresează cititorului pentru a-i deschide calea atât spre practica interpretării scenice, cât și spre chestiuni (teorii, concepte, noțiuni) care declanșează reflecții filosofice. Aproape orice proces al cunoașterii, al învățării începe cu o interogație, iar autorul englez ne adresează o întrebare esențială: „*Commedia dell'arte* ar trebui reinventată pentru societatea contemporană, sau reanimantă și transpusă în forma ei clasică în zilele noastre?” Din perspectivele celor două dimensiuni, rațională și emoțională, putem avea diverse răspunsuri. În primul rând arta teatrului de comedie care utilizează masca poate fi înțeles pe baza principiului *reinventării*, așa cum se manifestă în spectacolele de improvizație, în care actorii se adresează publicului, iar acțiunile și situațiile sunt născocite pe moment. Rudlin abordează în cartea sa acest sector al *commedia dell'arte* – și anume improvizația – prin intermediul mai multor artiști sau companii teatrale, cum ar fi Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, *Le Theatre du Soleil*, TNT (The New Theatre), Dario Fo, Carlo Boso și Antonio Fava. Toți acești artiști sunt continuatorii teatrului comediei italiene, și, totodată, după cum ne spune John Rudlin, amintesc de *commeida alla maschera* (comedia mascată), *commedia improviso* (comedia improvizată) sau *commedia dell'arte* (comedia artiștilor).

Cea de-a doua fațetă a întrebării lui Rudlin vizează învierea și aducerea clasicului în contemporaneitate. Pentru a se putea materializa un asemenea proces, autorul dedică o mare parte din cartea sa studiului personajelor clasice (așa-numitelor *stock characters*), care pot reprezenta un ghid de mare însemnătate pentru cei care studiază arta teatrului și, înainte de toate, arta actorului. Autorul se folosește în primă ipoteză, de un context geopolitic pentru a elucida cât mai limpede personajele clasice ale stilului italian. Italia începutului de secol al XVI-lea era un teritoriu divizat, o mixtură de mai multe state suverane. Fiecare regiune avea propria tradiție, propria cultură, propriile obiceiuri, iar limbile vorbite, deși aveau la bază italiana, se diferențiau dialectal. Pe acest fond s-au format primii actori, primele măști ale *commediei dell'arte*. Pentru o înțelegere a provenienței acestora, Italia este împărțită în 3 regiuni, și anume nordul, sudul și Toscana. Din nord provin Arlechino, Brighella (Bergamo), Pantalone (Veneția), Il Dottore (Bologna). În partea sudică îi avem pe Pulcinella, Tartaglia, Coviello și Il Capitano (Napoli sau Calabria). Toscanii i se acordă un loc separat datorită provenienței a două personaje importante din aceasta, și anume cuplul de îndrăgostiți și Colombina. Toate aceste personaje se sprijină și se completează reciproc, conferind unitate întregii reprezentării. Cu toate acestea, fiecare personaj se remarcă printr-o netă specificitate, ceea ce, pe de o parte, simplifică, pe de alta complică efortul interpretativ. Rudlin, cu o măiestrie aparte, compară personajele celebre cu animale, le conferă un trecut istoric, le creează o identitate de sine stătătoare, iar mai apoi ajunge să vorbească despre masca fiecărui caracter. Masca este pentru autor un obiect foarte periculos, deoarece actorul, după cum menționează Rudlin, se poate pierde pe sine însuși în „luptă“ cu masca-personaj. Spre exemplu, Arlechino, prin masca sa, denotă o personalitate extrem de puternică, vulcanică, ludică, înșelătoare și impulsivă. Având misiunea de a-și asuma aceste trăsături în timpul interpretării scenice, actorul este nevoit să probeze abilități acrobatice, să-și contorsioneze corpul, să-și modifice gesturile și mersul, să-și schimbe felul de a vorbi, ceea ce-i poate altera integritatea.

Commedia dell'arte, din punct de vedere al teoriei dramatice, are o latură profundă, care poate fi privită prin prisma filosofiei. Din punct de vedere hegelian, umanitatea se recunoaște în celălalt individ, iar întâlnirea dintre doi oameni face posibilă existența și validarea umanității. În cazul genului comediei italiene, umanitatea este pusă sub semnul întrebării din pricina dedublării personajelor, a regăsirii actorului în mască, a regăsirii spectatorului în masca-personaj. Masca actorului din comedia italiană este probabil cel mai de temut instrument, fiind simbolul puternic al metamorfozei, al scoaterii la iveală a „demonului”, cum avertizează Rudlin cititorul. Folosindu-se de calitățile sale pedagogice, autorul inserează de fiecare dată paralele istorice privind contemporanul și Evul Mediu, perioada originii stilului adus în discuție. În secolul al XVI-lea, în timpul carnavalului, un om care purta o mască nu mai avea dreptul de a avea asupra sa o armă, relatează Rudlin. Se considera, că acela care își asumă o altă personalitate prin purtarea unei măști, se dezinvestea de sine însuși, devenind un altul, cel de-al doilea preluând controlul asupra celui pe care îl ascundea. Avem aici de a face cu o polemică, prin care putem apela la filosofia lui Hegel și la principiul recunoașterii, pentru o mai bună înțelegere a problematicei. În momentul în care un individ își însușește o mască, acesta devine un altul, înstrăinat de natura sa umană și mai aproape de o origine sa arhaică, fiind aidoma unui animal antropomorfizat. La rândul lor, spectatorii se regăsesc, într-o oarecare măsură, în acest actor purtător de mască, deoarece acesta, prin jocul și înfățișarea sa face apel la recunoașterea unui altfel de umanitate, mai rar recunoscută în cotidian. Pe baza principiului recunoașterii, în teatrul *commediei dell'arte* avem de-a face cu o *identificare ambivalentă*, cel care privește un actor cu mască fiind pus în fața a două individualități umane. În această formă de manifestare teatrală, întâlnim atât partea animalică a ființei umane, cea premergătoare ființei evolute, care se află la originea evoluției omului, cât și cea a civilizației lumii moderne, începând cu cea a Renașterii. Folosindu-se de principiile paradoxului teatral, actorul se folosește de mască profitând de o aceeași ambivalență, fiziognomică am spune, care trimite, în același timp, la bestie și la om. Desigur, Rudlin nu

uită să ne spună că în arta sa, interpretul nu își asumă o altă personalitate, el nu devine un altul-ființă umană sau un animal, o asemenea mutilare psihologică fiind imposibilă.

Prin cartea sa *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, John Rudlin nu descrie simpla clasicitate a genului teatral italian, ci îi conferă noi sensuri, noi valențe, căutându-i ecurile în munca unor artiști din anii în care acesta a scris volumul. Într-un cuvânt, ridicând o punte peste timp, între secolul al XVI-lea și secolul XX, se reface firul cronologic de la apariția la decadența *commediei dell'arte*, urmată de reinventarea acesteia în diferitele forme de manifestare teatrală. Importanța studiului lui John Rudlin constă în răspunsurile pe care le dă la întrebările legate de mijloacele de reconstrucție sau „reanimare“ a *commediei dell'arte*. Și încă un beneficiu pe care cititorul îl poate dobândi în urma parcurgerii acestei cărți: înțelegerea unui stil teatral care poate să pară paradoxal pentru societatea noastră, dar care, în fapt, se regăsește în textura numeroaselor forme spectaculare și de divertisment.

John Rudlin, *Commedia dell'arte. An Actor's Handbook*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1994, 293 p.