

■ NICOLAE
GAFTON

Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului (III)*

(Selecție=baremuri)

„Artistul mare nici un gând nu-și pune
În marmoră și ea să nu-i răspundă;
Cu prisosință poate s-o pătruindă
Doar mina care niințu se supune.“

(Michelangelo, *Sonete*, LXXXIII)

B. Baremuri fonetice (I)

Aprecierea științifică — prin judecăți obiective de existență (calitate) — a *aptitudinilor verbo-vocale* ale candidaților la arta dramatică (scop de *preselecție*), cât și *evaluarea nivelului de profesionalitate verbo-vocală a actorului profesionist* se pot face prin utilizarea bateriei de baremuri fonetice compusă din *baremurile extrinseci* (audibilitate-perceptibilitate, text, sală), impuse, din afară, subiectului supus analizei, și din *baremurile intrinseci* (audio-verbo-vocale), proprii subiectului, dar dependente de celelalte.

Mai înainte, însă, de a discuta cotele-prag ale acestor baremuri, este necesar să prezentăm sistemul funcțional în cadrul căruia coexistă și se interdetermină obiectele de testare (auz, voce etc.); o putem face în mod adecvat apelând la criteriile analizei dinamice a complexului proces informațional în care actorul urmează să fie (sau este) integrat, ca parte constitutivă a *sistemului de comunicație teatru*.

Înțelegerea actului teatral ca sistem de comunicație nu va fi peste măsură de necesară, de vreme ce, cu toții, trăim într-un sistem de comunicație — viața socială nefiind altceva; cu conceptele fundamentale ale teoriei informației, teoriei sistemelor, ciberneticii avem de-a face, zilnic, prin canalele de comunicație, care ne „informează“

despre sisteme cu anumite structuri, despre emițători și receptori, coduri, codări și decodări, cantitate de informație, zgomote, retroacțiuni etc.

Cu toate acestea, întocmai ca în cazul oricărui concept ce se cere definit, și aici s-au ridicat probleme; mărturie stă o literatură vastă, abordând temele respective din punctele de vedere ale multor specialități, tehnice sau netehnice. Efortul s-a dovedit a fi cu atât mai mare cu cât noțiunile respective au fost, și au mai și devenit, bunuri lingvistice de largă circulație, aburite din ce în ce mai mult de starea lor evolutiv polisemantică.

Totuși, aceasta nu trebuie să ne sperie; după cum nu trebuie să ne sperie nici faptul că științele care le-au definit sînt matematizate; căci de fiecare dată cînd s-a încercat examinarea unor fenomene complexe prin prisma acestor discipline moderne, au putut fi evidențiate comportamentele structurale ale domeniului (sistemului) analizat, precum și relațiile lor de interdependență.

Ne-am propus, așadar, să ne gîndim după conceptele de bază ale acestor științe pentru a scoate în evidență structurile sistemului de comunicație teatru și ale subsistemelor sale, din punctul de vedere al relației dintre arta actorului și expresia sa verbo-vocală.

Dar, nu vom face acest pas înainte de a ne adresa special acelor cuprinși de spaimă în fața tuturor încercărilor de „introducere a tehnicii“ în domeniul artei ac-

* „Teatrul“, nr. 11, 1978, pp. 39—42 și nr. 12, 1978, pp. 46—49.

torului, spațiu considerat al „trăitului” și al „esteticului pur” și, prin urmare, de neînjosit prin vreo mezialianță cu ultraraționalul și tehnicul; și o vom face invitându-i să reflecteze asupra observației că: „...tehnica nu este fenomenologie fizică și chimică, ci și lege de sistem «statuată» de om, creație omână de sisteme și de dispozitive tehnonomice. Tehnica nu aparține, istoric și funcțional, universului previu sau neviv, ci universului biologic: ea este un produs al vieții, prin mijlocirea omului social (prin mijlocirea societății)”.¹

Sistemul de comunicație teatru

În foarte multe lucrări, de diferite naturi științifice, pot fi văzute scheme-bloc ale unor sisteme de comunicație adaptate specificului domeniului respectiv, de unde o mai mică sau mai mare îndepărtare de schemamodel propusă de teoria informației.

În cazul de față, sîntem de asemenea siliți la o abatere, deoarece în locul a trei *blocuri funcționale* (sursă—canal de comunicație—receptor), sistemul de comunicație teatru prezintă o unitate în plus; această unitate este fie *autorul* (care nu participă nemijlocit la actul de comunicare, de unde, a-l exclude înseamnă să ignorăm însăși sursa emițătoare de informații), fie *actorul*, care este elementul cel mai dinamic al comunicației, fără a fi însăși și sursa reală, ci numai o sursă de rangul al doilea, intercalată, mediatoare între autor și spectator (auditor).

În practică, înțlnim, uneori, fie excluderea unuia, fie pe a celuilalt din *lanțul subsistemelor* sistemului teatru, fie considerarea lor drept fenomene fără legătură, independente. Astfel, am putut citi că „textul... reprezintă o operă, în spectacolul... alta”.

Este evident că, în această optică, textul e considerat pretext, temă pe care interpretul execută variațiuni; din păcate, de multe ori așa se întâmplă, în teatru. (Cui i-ar putea trece prin minte să susțină ceva asemănător în muzică, afirmînd, de exemplu, că una este *Rapsodia I-a* de Enescu și cu totul altceva interpretarea ei de către Celibidache? Că poate deveni și *Rapsodia* pretext, sub bagheta vreunui oarecare, este adevărat, dar ar fi amendată ca eșec interpretativ, iar nu considerată ca operă aparte, creație originală.)

În alte situații — deși, în aparență, se emite judecăți de valoare despre operă — în fond, se face referiri numai la reprezentarea ei, la interpretarea actorului, prin intermediul căreia s-a luat cunoștință *despre* textul autorului; în acest fel, opera propriu-zisă este ignorată, făcîndu-se confuzie între realizarea autorului (textul ca mesaj) și cea a actorului (reprezentarea ca mesaj), deci, între operă și interpretarea ei, fenomene materiale distincte, deși se află într-o corelație

indestructibilă, primul determinîndu-l pe al doilea, care, la rîndul său, trebuie să i se adevăeze, în vederea transmiterii nealterate a fondului informațional. În sfîrșit, sînt și situații cînd în cronici la spectacole se analizează numai textul, actorul, ca interpret al său, nefiind luat în seamă.

Este evident că în procesul acesta complex, al comunicării artistice prin intermediar, nu trebuie pierdut din vedere nici unul dintre elementele constitutive ale sistemului, toate elementele fiind necesare la existența sa, sub imperativul adevărării, prin acordarea lor reciprocă obținîndu-se optima valorificare a informațiilor plecate de la sursa principală de mesaje spre destinatari.

Lanțul real al subsistemelor sistemului de comunicație teatru este constituit, deci, din patru blocuri funcționale interdependente: autor (sursă)—actor (sursă de rangul doi)—sală (canal de comunicație)—spectator (destinatar). Regizorul nu poate fi considerat bloc funcțional distinct, deși unii regizori își arogă o poziție independentă, nu numai în raport cu actorul — considerat uncaltă sau materie modelabilă — ci și în raport cu opera. Dealtfel, nu numai regizorul, ci și decorul, costumele, muzica de scenă concură la potențarea actului de reprezentare a operei; actorul rămîne însă nucleul blocului funcțional interpretativ, în raport cu care celelalte elemente sînt sateliți interdependenți, mai mult sau mai puțin apropiați și influenți față de centrul blocului, dar, în mod normal, niciodată substituibili. Cînd unul sau altul dintre sateliți ocupă locul central, funcționalitatea subsistemului este dereglată, ca urmare a vicierei structurii sale, de unde, corespunzător, denaturarea fondului informațional printr-un mesaj fals.

Rolurile indicate caracterizează blocurile funcționale din punct de vedere al gradului de dinamism în cadrul sistemului privit ca *act semic* (transmiterea nemijlocită de mesaje); în fapt, comunicarea este o relație intersubiectivă de *circularitate*, un proces de schimb de mesaje între o sursă emițătoare — care își este și prim ascultător, controlîndu-se continuu (*feed-back*) — și un destinatar, pe adresa căruia se emite mesajul, solicitîndu-i-se însă nu numai atenția, pentru o recepționare pasivă, ci și un răspuns direct sau implicit — afișare a atitudinii de adevăzire sau de refuz față de informațiile primite.

Acest aspect al procesului de comunicare a făcut, dealtfel, obiectul retoricii² și a fost pus pe primul plan în preocuparea neo-retoricii³, conform cu principiul că scopul unei comunicări nu este de a transmite numai mesaje cu *funcție referențială*, cu finalitatea de a încunoștința, ci în special mesaje cu *funcție imperativă*, de convingere, funcție prin care se urmărește determinarea unei atitudini active, de participare fizică, iar nu numai de adheziune psihică, a treia funcție a limbajului, cea *expresivă* (centrată

asupra afectelor, fiind folosită de retorică, datorită subtilei sale forțe de sensibilizare, pentru a potența logicul tot în direcția imperativului.

Aceleși funcții generale ale limbajului sînt exercitate și în sistemul teatru. Căci nu există autor care, prin comunicarea sa, să nu urmărească unul sau altul dintre aceste scopuri (să facă emosent ceva, să emoționeze, să împună un punct de vedere); și nu este actor care să nu le evidențieze, mai mult sau mai puțin în rezonanță cu opera (uneori, chiar împotriva operii, prin redistribuirea accentelor de pe un aspect pe altul); și, în sfîrșit, spectator care să nu resimtă, într-o măsură sau alta, acțiunea acestor funcții.

Dar, deși informația eurge, aparent, într-o singură direcție, în realitate, circularitatea comunicației se realizează plinar, actorul simțind continuu răspunsul partenerilor săi din sistem; iar autorul-sursă își codează mesajul în strictă dependență de ceea ce știe că destinatarul pot decoda (intelectiv, imagistic, afectiv)⁴, conștient că, dacă nu ține cont, anticipat, de răspunsul-cerință, se condamnă la singurătate, la „sertar”.

Cît despre incomunicabilitate, dintr-un anumit punct de vedere, ea este reală: despre stările și simțirile intime, concrete, personale, se pot transmite cel mult știri, deoarece limbajul, ca produs social, nu poate exprima decît ceea ce este socializat, el nefiind altceva decît un instrument de generalizare, de abstractizare, de înregistrare a ceea ce este comun în lucruri și fenomene, deci în natură și în om, fiind o parte a gândirii, cea discursivă, cu care și prin care s-a format, fără a acoperi însă toată bogăția acesteia, fără a se confunda cu ea, și cu atît mai puțin cu varietatea trăirilor afective. „Drama artistică este drama noastră a tuturor: noi luptăm contra mijloacelor de expresie cu valoare socială: căutăm să exprimăm cul nostru: dacă creăm mijloace de expresie noi, acestea sînt cel mult mijloace de comunicare, alieii mijloace care exprimă ceea ce ne este comun nouă și interlocutorilor noștri, mijloace exprimînd abstractul și nu concretul”.⁵

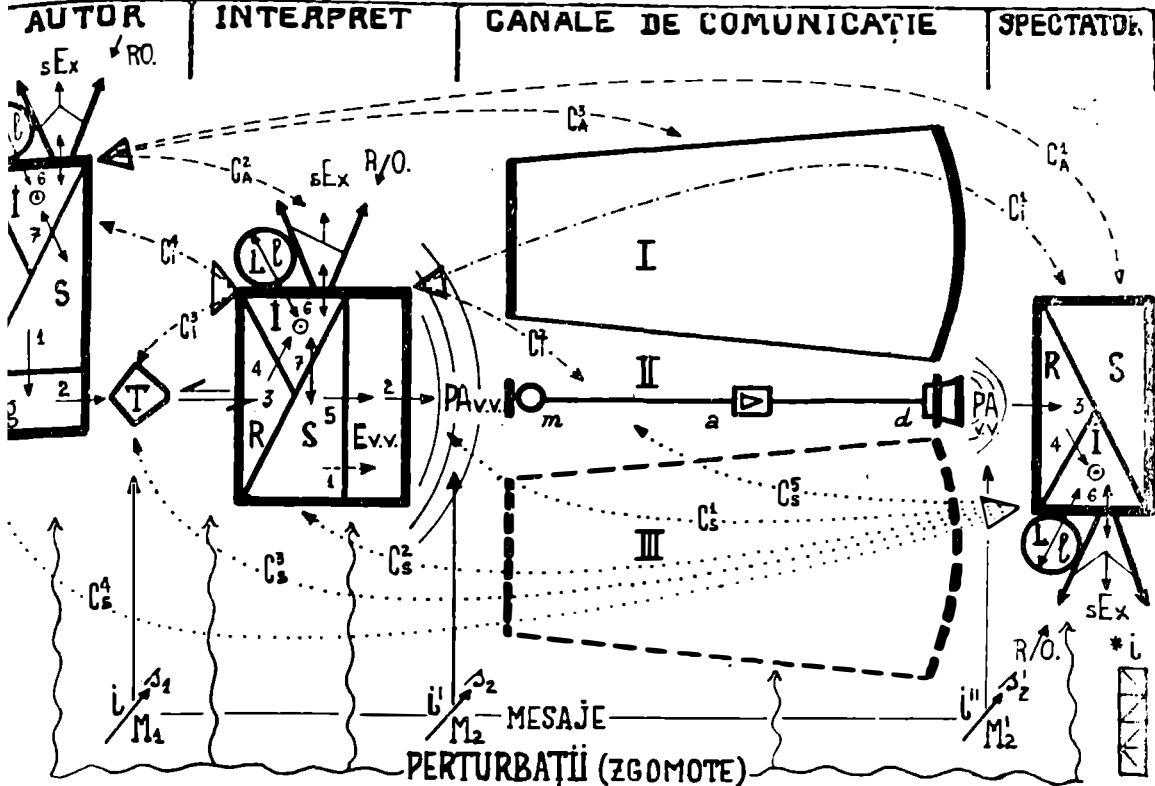
Comunicarea nu se poate exterioriza decît prin intermediul unor generalizări, al unor tipologii, materializate sub formă de semnale variate, mesaje purtătoare ale informațiilor codate în semne, simboluri, indici, simptome, elemente informaționale care, în conștiința fiecărui subiect vorbitor, alcătuiesc un fond „apereceptiv”, structurat în sisteme: lingvistic (limba) și extralingvistice (limbajele), fond constituit prin învățare, pe parcursul dezvoltării intelectuale a indivizilor, receptori-emititori, în siml unei colectivități date. Aceste elemente — semne, simboluri etc. — au o semnificație numai în cadrul sistemului căruia îi aparțin (unde se află în relații de opoziție — legie dihotomică⁶ — sau combinatorii cu alte elemente, de naturi diferite, din sistem) și ele sînt singurele punți de comunicare între membrii

unei colectivități tocmai prin faptul că reprezintă procese de desubiectivizare și de obiectivare materială⁷ prin socializare; intrarea în relație cu individualul, cu concretul particular al celui/alt (al emițătorului) se face plecînd *de la* generalul și abstractul specifice limbii și limbajelor, în comun folosite, spre concretul cului receptorului, unde înțelegerea semnificației mesajului se realizează prin analogie. (Prin analogie și nu prin identitate, deoarece limba și limbajele prezintă nu numai generalul, ci și diferite grade de abstractizare, de la individ la individ, în raport direct cu repertoriul experienței fiecăruia⁸.)

Reiese, astfel, sfînta naivitate a acelor actori care susțin că prin întovertire, cultivată, pot ajunge la adevărată trăire, pe care ar putea-o comunica apoi „în stare născîndă”, ei neștiind că ceea ce se poate comunica nu este starea, ci informații despre ea; și, amune, numai prin ceea ce se prezintă drept comportament socializat, sub formă de limbă și limbaje, abstracțiuni materializabile — prin semne, simboluri și, respectiv, indici, simptome — ca vorbire și, corespunzător, voci, gesturi, mimici, ultimele, devenite semnale prin fixare în coduri comportamentale; această socializare s-a realizat pentru acele manifestări fizice — vocale, gestuale, mimice etc. — care, de-a lungul experienței umane și în cadrul unei comunități, s-au arătat a fi tipice, „nătrei” capabile a informa *despre* anumite stări bio-psihice. (Să se gîndescă, unii, la comunicări parapsihice?...⁹ la abolirea limbii și limbajelor... în speranța descoperirii transferului individualizat? Greu de spus. Oricum, într-o atare perspectivă... totul va fi tăcere! „cuvîntul” fiind și... la sfîrșit, iar teatrul... niăteri.)

Pînă una-alta, comunicarea verbală este stăpîna minții noastre și ne putem înțelege unii cu alții prin intermediul ei, chiar foarte bine, în măsura în care — deși impersonale, ca socializate — mesajele schimbate între noi vor fi recepționate aproximativ pe aceleași „lungimi de undă”, ale unor experiențe de simțire, de gîndire și de cultură asemănătoare, sau, pur și simplu, numai pe baza experienței de omecie, rezonanțele de-lungate în noi, inductiv, fiind o realitate măsurabilă, fizic, prin fapte.

Oricît ni s-ar părea că vorbirea ne blochează, că nu înțepem în limitele ei, că una simțim și gîndim și alta abia reușim să exprimăm, că nici o mie de forme nu pot să redea tot cuprinsul celei mai simple emoții, să na uităm două lucruri: că cei care au simțit și au gîndit mai mult — ca Shakespeare, de exemplu, printre autori și, bai să spunem, Laurence Olivier printre actori — au reușit, totuși, să minimizească foarte bine limba și, respectiv, vorbirea; și, apoi, să nu uităm că sîntem ce sîntem prin ele, și ele prin noi, motiv pentru care merită să le acordăm toată atenția, ca nouă înșine.



SCHEMA-BLOC A SISTEMULUI DE COMUNICATIE TEATRU

L = codul lingvistic (limba); l = codurile exalingvistice (limbaje); sEx = semnificații bazate pe experiența de cunoaștere și afectivă (depozite mnemice); RO = realitate obiectivă; R = receptor; I = integrator; S = sursă; Eg = emițător grafic; T = textul (ca semnal grafic în-format, sub forma de mesaj, suport al unui anumit conținut informațional); E.v.v. = emițător verbo-vocal; P.A.v.v. = presiune acustică verbo-vocală (realitatea sonoră obiectivă).

1 = codare; 2 = ectocodare; 3 = endocodare; 4 = decodare; 5 = recodare; 6 = semnificare; 7 = conceptualizare-raționare.

I = sală de teatru; II = lanț electroacustic (m = microfon; a = amplificator; d = difuzor); III = teatru în aer liber (transmitere directă).

$C_A^{(1,2,3)}$ = circularități ale autorului cu celelalte blocuri funcționale; $C_I^{(1,2,3)}$ = circularități ale interpretului; $C_S^{(1,2,3)}$ = circularități ale spectatorului. (Obs.: în mod normal, ar trebui să se realizeze toate fazele circularităților; în realitate, însă, unele nu se produc. Astfel, unii spectatori se limitează la legătura cu personajul, C_S^1 personaj cu care actorul este confundat, în timp ce alții pot desprinde actorul de personajul interpretat, disociind C_S^1 de C_S^2 ; pot exista, de asemenea, și cazuri când se face raportarea și la textul cunoscut dinainte, C_S^3 , și chiar la întregul operă autorului, C_S^4 ; cit despre circularitatea cu canalele de comunicație, C_S^5 , aceasta este o permanență deseori jenantă, datorită unor condiții acustice improprii. Circularitățile interpretului reprezintă tocmai domeniile de aplicare a haremurilor fonetice.)

$i/M_1/s_1$ = informația (conținut) modelatoare de mesaj (formă), purtat de semnal (substanța materială) (vezi T); $i/M_2/s_2$ = informația transferată de interpret (se ridică problema adevărării lui i' la i) sub forma mesajului verbo-vocal (și a altor mesaje — gestual, mimic etc.), în substanța semnalului ca presiune acustică verbo-vocală (și ca semnale optice); $i'/M_2/s_2$ = informația după ce a străbătut canalele de comunicație cu forma (mesajul) alterată, eventual, de zgomotele care perturbă substanța (semnalul). (Obs.: un semnal poate purta mai multe mesaje deodată, adică mai multe forme impuse de conținuturi informaționale diferite, dar suprapuse; de exemplu, împletirea foneticului cu fonematiul — indicii cu semnele — în același semnal verbo-vocal.) i = o informație imaginată la nivelul blocului autor. *i = informația respectivă presupusă ca ajunsă, fără nici o alterare, la nivelul blocului spectator. Acest absolut de transmisibilitate este însă nerealizabil, datorită surselor de zgomot (perturbații); schimbărilor de formă ale mesajelor succesive; intervenției subiectivității în circuitul informațional; diferențelor în gradul de abstractizare a limbajului folosit; variabilității codurilor, chiar în cadrul aceleiași comunități, ca urmare a fluctuației semnificațiilor.

Or, dacă ne este în obișnuință să fim atenți cu noi fușine, în schimb, puține lucruri sînt mai grele decît a te cunoaște pe tine însuși.

Și, într-adevăr, au trecut anii și lingvistica, fonetica, neurolingvistica, neurochirurgia, psiholingvistica, psihologia, biochimia etc. — deși au făcut pași mari în deslușirea proceselor intime ale producerii limbajului și ale vorbirii — nu au elucidat, nici pe departe, toate tainele pe care le ascunde formidabila noastră autocreație; poate că dificultatea cea mai mare stă în faptul că creierul trebuie să se gîndească pe sine, iar limba, fiind, să se surprindă născîndu-se. Dar, potrivit principiului „cutici negre” — teoretizat și aplicat sistematic în cibernetică¹⁰ — pot fi obținute bune aproximații deductive despre un conținut inabordabil; pentru moment, vom considera satisfăcătoare toate ipotezele de lucru referitoare la constituirea procesului de semnificare și de formare a mesajelor informaționale.

Odată ce este generalizare, bun de circulație comun, și materială prin semnalul purtător de mesaj, comunicarea este și măsurabilă, în raport atît cu cerințele unei bune codări, cît și cu transmisibilitatea optimă a mesajelor codate, de la sursă la destinatar, criteriul validării fiind dublu: *adecvarea la codurile folosite* (nedenaturarea lor, pentru a se păstra intacte puuțile dintre membrii colectivității care participă la actul semic) și *adecvarea la imperativele transmițerii eficiente a informațiilor prin limbă și limbaje*.

¹ Săhleanu, V., „Eseu de biologie informațională”, 1973, pp. 20—21.

² Quintilianus, M. Fabius, „Arta oratorică”, 1974, vol. I, p. 180 ș.u.

³ Florescu, V., „Retorica și neoretica” (Geneză, evoluții, perspective), 1973.

⁴ Benteiu P., „Imagine și sens”, 1971, p. 28: „...În actul compozițional, muzicianul se dedublează: pe de o parte este omul care imaginează structuri psihice

posibile, pe de alta este omul care elaborează structurile obiective cele mai adecvate pentru a provoca structurile psihice imaginate”... „Valoarea structurii obiective se stabilește în funcție de capacitatea ei de a provoca structuri psihice (configurații). Criteriul de valoare al titlului se determină la nivelul țintei, nu la nivelul armei care sloboade glonțul”.

⁵ Bujssens, E., „Le langage et la logique — le langage et la pensée”, în „Le langage”, red. A. Martinet, 1968, p. 81.

⁶ Odobleja, St., „Psychologie consonantiste”, 1938; vezi toate dihotomiile cu care operează psihicul uman.

⁷ Benetato, Gr. (sub redacția), „Elemente de fiziologie normală și patologică”, 1962, vol. II, p. 187: „în afară de mușchi (și într-o mică măsură de glandele cu secreție externă periferică — salivare, lacrimale, sexuale), activitatea nervoasă nu posedă nici un alt efortor important, prin intermediul căruia să poată acționa... și totodată nici nu se poate exterioriza, nu se poate face cunoscut decît prin intermediul mișcării musculare. Mersul, născarea, muncă, vorbirea, mimica etc. sînt toate condiționate de funcționarea verigii periferice, musculare”.

⁸ Stancovici, V., „Logica limbajelor”, 1972.

⁹ Péckelis, V., „Mélanges cybernétiques”, Editions MIR, Moscou, 1975, pp. 130—148, „Quelques épisodes d'une initiation personnelle à la télépathie”; Klaus, G., „Cibernetică și societate”, 1966, pp. 392—393.

¹⁰ Ashby, W. Ross, „Introducere în cibernetică”, 1972, pp. 109—144.

N. R.

Redacția invită pe cititori, cadre didactice, actori, regizori, critici, dramaturgi să participe la dezbaterea propusă la această rubrică în problemele artei actorului.