

■ MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

Conceptul de realism în arta actorului (I)

În teatru, personajul dramatic se construiește pe sprijinul a două modele anterioare: actului scenic creator: „omul din natură” și „omul poeziei” — acesta din urmă, și el, un model ideal, în planul ficțiunii literar-dramatice. Actorul are capacitatea și obligația de a aborda fantoma literară și de a o reprezenta cu ajutorul puterii sale de judecată, cu gust, prin studiu și prin experiența bazată pe memorie și pe imaginație, completând astfel și desăvârșind, în mod specific, imaginea oferită de dramaturg. Imitație, în arta actorului, înseamnă reproducerea prin joc a unei ființe care, pentru spectator, e „un anumit om posibil”.

Actorul, reprezentând un personaj, concretizându-l, desparte, în acest act, baza fiziologică umană proprie de cea psihologică, care îi este propusă prin textul scris. Adevărul personajului teatral e conținut în ceea ce el pare și nu în ceea ce el este în persoana actorului care îl reprezintă. Personajul pe scenă este o stare ideală, exprimându-se gestual și verbal, și nu una reală, cu o existență fiziologică particulară, imposibil de stăpinit și de controlat în condițiile evenimentului.

În teatrologia modernă, Robert Champigny, de pildă, consideră că, în spectacol, cuvântul și acțiunea sînt „gesturi”, deoarece limbajul nu oferă decît resurse gestuale. Admițînd starea de aparență a personajului, Champigny notează că acesta „nu se poate opune decît altei aparențe. Considerate din punctul de vedere al personajului, tensiunile dramatice se reduc la conflictele dintre modurile aparenței”¹.

Personajul dramatic își recunoaște și își asumă condiția de personaj. Se creează, astfel, o distanță obiectivă între actor și rol, un dualism al persoanei, în care latura reală e salvată, prin intelectualitate, de latura ideală, cu care niciodată nu se va confunda. „Sensibilitatea adevărată” și „sensibilitate

jucată” sînt două lucruri cu totul deosebite,² una e „ființa” unei pasiuni, alta „masca ei”. Masca, prin definiție, e îngroșarea, exagerarea trăsăturilor, pentru recunoaștere și pentru accesibilitate și, totodată, capacitatea de reproducere a acestor trăsături. Masca dă unitate și comprehensibilitate și introduce în discuția despre personaj și interpretare ideea de joc, opusă adevărului, ca eveniment autentic.

Ficțiunea scenică a actorului se supune, ca orice imagine artistică, unor principii limitative, de concentrare formală. Acestea determină căutarea unor modalități specifice de exteriorizare a esenței realității, subordonate principiului subiectiv al intenționalității. De aici rezultă o alegere, o izolare a elementelor de conținut din viața reală, ceea ce reprezintă tot o acțiune de natură formală. Urmează ordonarea elementelor de conținut izolate din existență într-un anumit tipar — unitar ca structură — ceea ce reprezintă tot un act formal. Pentru actor, aceasta înseamnă, mai întîi, o selecție și o organizare reprezentativă a expresiilor atitudinale, a celor mai caracteristice și mai semnificative. Tiparul de natură formală cuprinde elementele conținutului și amîndouă — conținut și formă — sînt determinate de coordonate spațio-temporale și sociale specifice.

Dincolo de virtuțile evocative ale cuvîntului, o funcție esențială revine gestului, caligrafierii mișcării, într-un spațiu teatral determinat. Se are în vedere, astfel, desființarea compromisului tradițional dintre gest și cuvînt, ceea ce nu înseamnă, însă, o puritate absolută a limbajului gestual, ci presupune cuvîntul prin intermediul virtuților sugestive ale gestului. Pentru aceasta e necesară o alegere, o simbolistică perfectă a mișcării și, de aici, adeseori, o sărăcire a semnificației sale, prin reducerea la sensul principal, cel mai ușor de recunoscut, în sfera semantică a acestui sistem nonlingvistic de expresie. Gestul e traductibil în cuvinte și, deci, nu

¹ Robert Champigny, „Le genre dramatique”, cap. IV, p. 127. Ed. Regain, Mont-Carlo, 1965.

² I. L. Caragiale, „Cronica teatrală”, în vol. „I. L. Caragiale despre teatru”, ESPLA, 1957, p. 204.

are o autonomie totală față de comunicarea lingvistică.

Pe de altă parte, însă, se întâmplă ca limbajul gestual să poată duce și la o lărgire a semnificațiilor, printr-un grad sporit de ambiguitate, pe care îl conține mișcarea, față de cuvânt, stabilindu-se astfel un nou raport între aceste două posibilități specifice de comunicare ale actorului: raportul dintre închis și deschis, precum și interacțiunea lor, conform unei dialectici proprii acestui raport. Unii cercetători moderni ai fenomenului menționat cred că, astăzi, o datorie fundamentală a semiologiei saussuriene e tocmai aceea de „a arăta corespondențele care există între funcționarea diverselor sisteme de semne” și, în primul rând, acelea dintre limbajul vorbit și cel gestual³.

Este pusă în lumină, astfel, într-un mod dialectic, superior, relația dintre gândire și modurile ei de expresie — o sinteză a gestului și a cuvântului, a unui gest și a unui cuvânt transpuse, diferite de natura celor obișnuite, mai puternice ca realitatea însăși, pentru că sînt modalități de traducere a obiectivității vieții reale prin intermediul unei subiectivități estetice, și nu exercițiile întimplătoare ale unei subiectivități particulare. Aceasta nu e altceva decît elaborarea și considerarea estetică a actului teatral, ca un limbaj cu legi specifice, o transpunere, într-un anumit cod, a limbajului comun, presupunînd, prin urmare, în structura sa, conștiință și intenționalitate.

În interpretarea personajului se creează o duplicitate a persoanei, tradusă printr-o relație a cărei esență e convenția.

Prin extinderea semnificației acestei forme speciale de mimesis, teoretizată de Diderot la nivelul artei actorului, dar specifică, în ansamblul ei, oricărei arte particulare, apare și un nou aspect al raportului dintre practică și estetic. E vorba, de data aceasta, nu de mișcarea circulară, de sebiș, dintre subiectivitatea estetică și obiectivitatea lumii, ci de confundarea lor în condițiile unei existențe sociale specifice. Filozofia existențialistă, care se nutrește din această concepție dualistă asupra individului, extinde situația dramatică la întreaga existență. Sartre, în „L'Être et le Néant”, consideră că ființa umană „este ceea ce nu este și nu este ceea ce este”, ea este, deci, „a părea” și nu „a fi”⁴.

³ H. Frei, „La grammaire des fautes” Ed. Gauthier, p. 246.

⁴ Sartre aplică această teorie a personajului la analiza falsului eu, ca stare caracteristică omului în cadrele societății occidentale, preluînd unele dintre datele filozofice ale problemei de la Kierkegaard (din „La maladie mortelle”) și de la Heidegger (din „Sein und Zeit”). Ea mai apare tratată și la Roland Kuhn, în „Phénoménologie du masque”.

A exprima scenic nu înseamnă, însă, a face confesiuni despre propria existență lăuntrică, ci a reprezenta o altă existență, în care individualitatea reprezentatorului se revelează, totuși, prin însuși actul alegerii formelor care să traducă intenții și impresii ordonate de gândire.

Gestul scenic ideal nu e nici cel mecanic, exterior, nici cel copleșit de afectivitate, așa-zisul „gest interior”, ci acela în care mișcarea și gândirea se precizează reciproc, în care atenția intenționată și menținută controlează totul. Revelarea unei stări teatrale înseamnă revelarea gândirii care străbate orice gest, cuvînt spus și mișcare, ce-și au sursa în opera literar-dramatică.

Modul cum un actor își realizează personajul descoperă spectatorului forma aleasă de interpret spre a-și prezenta felul său de a resimți situația în care e plasat de ficțiunea literară. El trebuie s-o facă în așa fel încît în prezentul său, stabilit de rol, să înțelegem trecutul personajului. Deci, actorul trebuie să aibă capacitatea de a se integra într-o altă concepție despre existență, care nu este a sa, dar care face, totuși, apel la propriile sale experiențe, la propriile sale disponibilități psihice, fără să-și abandoneze, în acest fel, sănătatea mentală. Doar astfel interpretul unui rol poate ajunge la înțelegerea situației existențiale a personajului, la descifrarea și, apoi, la reprezentarea unei situații teatrale.

Din punctul de vedere, intim, al procesului de creație, supunerea actorului față de un model intelectual compus e o supunere exteroiară; lăuntric, apare un refuz al acestei supuneri, ceea ce apără psihicul de alterare. Astfel, realul și imaginarul sînt separate. Eul autentic și falsul eu nu se pot, deci, niciodată confunda.

Din punctul de vedere al psihologiei generale, se poate formula ideea că spectacolul teatral, ca și evocarea mimetică la nivelul actorului, este o trecere de la conceptual la imaginativ — prin ceea ce se sugerează — și la percepția sensibilă — prin ceea ce e prezent. În ultimă instanță, rezultatul reprezentării mimetice în teatru stă într-o solidaritate specifică a percepției cu imaginația. În această relație mutuală, se produce o transformare esențială: se modifică mijloacele de expresie, cuvîntul scris se articulează și se desăvîrșește, ca semnificație, prin alte mijloace de expresie, non-verbale. În procesul de creație al actorului se realizează, astfel, fenomenul de spațializare a conținutului.

În teoria clasică, limbajul verbal era considerat instrument cu funcție de comunicare, iar în cazul literaturii, și podoabă, cu funcție emotivă. Nu era sesizată, însă, calitatea de „semn” a cuvîntului, valoarea lui simbolică, ca pluralitate a semnificațiilor pe care le conține. În estetica modernă, începînd chiar cu

iluminismul⁵, din această calitate se va deduce o ambiguitate a limbajului literar, capacitatea sa de a fi interpretat. În teatru, acest fenomen conține însuși actul critic aplicat de actorul creator operei dramatice. Simbologia cuvintelor e determinată de factori neestetici, nelingvistici, variabili — sociali, politici, istorici —, de condițiile de existență modificate nu numai de epoci, ci diferite de la un grup social la alt grup social, de la un individ la altul, chiar în cadrele aceleiași epoci.

De aici rezultă biografia posibilă a piesei, cuprinzând și virtuțile spectacolului, legate, în primul rând, de prezența nemijlocită a actorului în actul reprezentației teatrale. „Acela care vrea să serie trebuie să știe că începe un lung concubinaj cu un limbaj care îi e întotdeauna anterior. Se spune, adesea, că arta trebuie să exprime inexprimabilul, iar fenomenul e, de fapt, invers: datorită artei e de a nu exprima exprimabilul, de a ridica la rangul de limbă a tuturor — care e săraca și puternica limbă a pasiunilor — un alt cuvânt, un cuvânt exact.”⁶ Această observație a lui Roland Barthes e valabilă și în transpunerea ei la nivelul actului creator al actorului în spectacolul teatral, pentru dezvoltarea semnului lingvistic, ce nu apare aproape niciodată în stare pură, ci e îmbogățit și variat de alte semne, ne-verbale: „mişcarea, gestul, tonul, obrazul, ochii, imprevizurarea dată” — considerate de Diderot a completa valoarea cuvântului-semn — și care trebuie, toate, înțelese ca o „veritabilă polifonie informațională, în care trebuie găsită teatralitatea”⁷.

⁵ „La scriitorul cel mai limpede, cel mai precis, cel mai riguros, cuvintele nu sînt și nu pot fi decît semne apropiate de o gîndire, de un simțămînt, de o idee”. Denis Diderot, „Paradoxul despre actor”, „Opere alese”, vol. II, ESPLA, 1957, p. 405.

⁶ Roland Barthes, „Essais critiques”, preface, Ed. du Serie, 1964, p. 14—15.

⁷ Op. cit., p. 258—259.

Actorul joacă „încadrat”: în planul concepției teatrale realiste, „încadrarea” se opune „virtuozității”, iar amîndouă își au sursa în literatura dramatică. Acest raport direct — dintre natura textului și natura actului interpretării — apare cu o maximă evidență mai ales atunci cînd procesul estetic se localizează în „autoconștiință”, exprimînd o subiectivitate particulară, contingentă, care nu a ajuns să se obiectiveze, adică — după cuvintele lui Lukács — să reflecte „conștiința de sine” a umanității, în mod special în cazurile în care opera n fost inspirată de evenimente și de scopuri imediate.

Relația dintre calitățile formale, fizice, și cele intelectual-psihice, de conținut, ale reprezentării pe care o oferă actorul e o relație de interdependență. Interațiunea dintre conținut și formă, la acest nivel estetic, demonstrează, cu o maximă evidență — față de oricare altă modalitate de expresie artistică — dialectica internă a acestui raport, felul în care conținutul se confundă cu forma, cum forma se transformă în conținut. Această unitate, dificil de analizat în laturile ei independente, asigură autonomia esteticului, caracterul său închis. În același timp, ea permite și o demascare a acestei autonomii, descoperirea caracterului său relativ, deoarece spectatorul are conștiința — indiferent de gradul său de emoționare — că imaginea artistică a actorului e o „reproducere” cu un caracter social și istoric determinat. Tocmai în această relativitate a autonomiei esteticului rezidă posibilitatea de a capta interesul real al spectatorului pentru reprezentarea scenică.

Imaginea pe care actorul o propune, prin personaj, spectatorului, este „adevărată” numai în măsura în care ea reprezintă o reflectare a concretului real prin concretul logic.

Și la nivelul actorului opera este o totalitate, o formă care fixează discontinuitățile existenței autentice, dar problemele speciale care apar aici decurg din identitatea material de creație-creator-operă și din repeatabilitatea actului artistic.