

■ MIHAELA
TONITZA-IORDACHE

Conceptul de realism în arta actorului (II)

Spectacolul teatral este un mod de comunicare în forme specifice, un limbaj, și, ca orice limbaj, el se creează continuu, este individual și nerepetabil. Fiecare reprezentare a unui text dramatic înseamnă o altă floare a limbajului, iar rezultatul poate fi modificarea semnificațiilor precedente. Tot ceea ce se proiectează, însă, asupra textului se află conținut în rețeaua lui de semnificații literare. Din această perspectivă — prelucrând termenii din gramatica generativă a lui Noam Chomsky — textul dramatic poate fi considerat o „structură profundă”, care are capacitatea de a genera „structuri superficiale”, deci, de a crea o istorie a sa prin spectacol.

Așa cum pentru dramaturg cuvintele au, sau primesc, o semnificație specială printr-o anumită punere în relație, tot așa și celelalte date materiale care compun spectacolul capătă valoare semnificativă prin integrarea lor într-un sistem de relații, care conține, ca asociere originală, sensul spectacolului, „gestusul” său social. Relaționarea semnificativă a tuturor elementelor teatrale e sarcina artistică a regizorului. Asupra acestui impact colectiv se aplică aprecierea valorificatoare a spectatorului, care va recunoaște calitatea de operă de artă a spectacolului tocmai în efortul uman inclus pe care are obligația să-l descopere.

Dar, elementul central în spectacol, cel care mediază relația și și-o asumă, e actorul. La nivelul lui, raportul substanțial dintre conținut și formă e cel mai frapant, pentru că e nemijlocit.

Ceea ce arată actorul în spectacol e creație finită, bazată pe un proces anterior, dialectic, în doi timpi: cel senzorial, când personajul a fost asimilat printr-o formă de gândire intuitivă, prin imagini bazate pe analogii; aceasta presupune existența unor raporturi comparative a două situații — o situație primă, o situație-model, deja existentă, autentică, și situația nouă, situația concurentă, propusă de rol. În acest moment se poate considera că biografia actorului intră, parțial, în jocul imaginilor. Relația imaginii biografice cu imaginea analogă, pe care actorul o descoperă în personajul său literar, e o relație în prezență.

Al doilea timp dialectic în procesul de creare a rolului e cel rațional, când gândi-

rea trece de la faza intuitiv-imaginativă la una abstractă, când se formează simbolurile, reprezentările, când imaginile se organizează într-o rețea logică, când elementul biografic, de sprijin, dispăre din jocul relațional al figurilor. Raporturile dintre elementele care compun imaginea coerentă a rolului sînt unele în absență. În această etapă s-a elaborat „modelul ideal”.

Ambii timpi dialectici de creație fac parte din ceea ce s-a numit timpul epic al teatrului. Spectatorul se înfiltează, însă, cu actorul într-un timp dramatic, comun amîndurora, care se caracterizează prin dinamismul ritmului și are o valoare socială. Prin aceasta din urmă, imaginea scenică capătă o existență estetică reală, devine, deci, autentică din punctul de vedere al artei.

Fușă de imaginea literară a textului, actorul realizează o formă specială de critică, printr-un act de reconstituire, în care, mai întii, se descoperă „structura generativă profundă”, ea, apoi, să se creeze „structura superficială”, reprezentarea lui ideală, ca reflectare esențială a realității istorice și obiective. Metoda sa de creație se poate reduce la două operații fundamentale: de descompunere a datelor conținute în propunerea literară și de refacere a principiului lor de funcționare printr-un act de adecvare la realitatea exterioară, determinantă, prin mijloacele formale specifice artei actorului.

Alcătuirea modelului realist de creație e condiționată, la rîndul său, de două categorii de cauze: unele interioare, care țin de obiectul comunicării și de natura psihologică a actorului, și altele exterioare, care depind de scopul comunicării și de categoria umană (istorică și socială) căreia i se adresează.

Dublul caracter — vizual și auditiv — al expresivității actorului e dat de două categorii de semne, amîndouă artificiale: semne nemotivate, arbitrare, închise, perfect convenționalizate, care sînt cuprinse în fluxul material al vorbirii, și semne motivate, deschise, simboluri bazate pe un raport de similitudine, de identitate, sau metaforic, de sugesție, care constau în valoarea funcțional-expresivă a rostirii cuvîntului, a mișcării, a machiajului, a costumului.

Elementele prin care actorul își arată, își materializează, modelul intelectual al personajului său fac parte din fondul latent de

informații al spectatorului. Propunându-i, deci, acestuia din urmă o organizare formală nouă, necunoscută, printr-o surprinzătoare, dar logică arondare a acestor elemente, actorul îl provoacă pe spectator la descifrarea și descoperirea sensurilor, a conținutului imaginii, prin care teatrul devine o formă semantică de artă, iar acțiunea teatrală capătă o semnificație politică.

Ca formă semantică de artă, spectacolul teatral nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune ambiguitatea sensului, datorată conjugării specifice a caracterului antropomorfic al reflectării cu non-conceptualitatea acesteia. Ambiguitatea favorizează, printr-o mișcare de aproximare specific estetică, universalitatea artei, echilibrul dintre individual și general, un interes intensificat al spectatorului față de imaginea artistică, în raport cu evenimentul autentic.

Forța socială a spectacolului teatral se sintetizează la nivelul actorului, care, prin nemijlocirea prezenței sale, determină funcția modelatoare a operei teatrale.

În mod indirect, doar, problemele de formă sau problemele de conținut apar în discuție, izolat. De fapt, funcționalitatea imaginii artistice a actorului se verifică numai în identitatea celor două laturi ale raportului fundamental al esteticului: conținutul și forma. Eficiența socială a rolului se referă la conținut, dar accesul către acesta nu se realizează decât prin mijlocirea structurii formale, fără de care sensul s-ar conceptualiza, eliminându-se ca fapt de artă.

Conținutul imaginii reflectate e mascat de formă. Această deghizare cuprinde în sine un fenomen de abatere de la sensul principal pozitiv, un mod de trădare, de încălcare sau de deviere de la sensul principal, și se bazează pe principiul originalității. Se ajunge, pînă la urmă, la o situație paradoxală: forma apare în opoziție cu semnificația abstractă a conținutului, impunînd, de fapt, prezența lucrurilor, actualitatea lor, într-un mod concret, material. Aceasta va face ca fenomenul teatral să fie considerat unul al semnificațiilor, al formei, care, prin necesitatea lecturii ei, îl conduce pe spectator spre un proces mental de contact, incomod, dar profund, care îl tulbură și îl angajează. În aceasta stă semnificația politică a teatrului în epoca contemporană, iar procesul de analiză a dinamicii specifice a conceptului de „mimesis“ la nivelul actorului modern rezumă toate datele teoretice ale problemei.

Toate elementele participante la spectacol, transcrase din toate celelalte forme de artă, intră în reprezentația dramatică printr-un coeficient specific de teatralitate, și toate, deopotrivă, contribuie la crearea sensului unitar al unui sistem relativ închis, care e opera teatrală.¹

Dar teoria despre conceptul de teatralitate se descoperă, la o analiză atentă, inclusă în sfera conceptului de „mimesis“ în arta actorului. Reproducînd în joc o imagine mentală construită, exteriorizînd-o, actorul întru-

nește în sine — sintetizate într-o imagine unitară — principiile complementare ale tuturor artelor care intră în spectacol: principiul literaturii — prin care liniaritatea discursului literar se spațializează și se contextualizează; principiul plasticii — prin care tridimensionalitatea corpului în mișcare se conjugă cu tridimensionalitatea spațiului scenic și cu valorile sugestive ale umbrei și luminii; și principiul muzicii și al dansului — care își transferă ritmurile în gestul și mișcarea corpului omenesc în spațiul de joc.

Influența imaginii teatrale se manifestă asupra spectatorului — după cum remarcă G. Lukacs — în două direcții: ca model de existență în viața reală și ca pregătire a sa pentru asimilarea ulterioară de noi imagini artistice, în sensul progresului social și spiritual al oamenilor.

Se întîmplă adesea ca, datorită vechilor certitudini, obișnuințelor culturii și ale educației, publicul să opună o rezistență imaginii mimetice pe care actorul i-o propune prin personajul său. Doar de capacitatea de cunoaștere, de conștiința filozofică și socială a actorului, depinde descoperirea aceluși nivel precis de adresare la care să-și înfîlnească spectatorii. Nu trebuie să se înțeleagă prin aceasta necesitatea concesiilor pentru realizarea accesibilității. Dimpotrivă, importantă este cunoașterea de către actor a idealurilor social-filozofice și estetice ale epocii, găsirea celor mai adecvate modalități de exprimare a lor prin imaginea scenică, care, ridicîndu-l pe spectator la sine, îl va obliga să o urmeze și să o înțeleagă.

Caracterul dinamic al spectacolului contemporan stă în lectura activă și critică a formei adecvate unui conținut necesar, și, prin aceasta, în implicarea spectatorului în universul de semnificații al cununții teatrale.

Structurile estetice, ca și cele sociale, nu sînt forme fixe, ci forme de trecere, iar valorile estetice sînt determinate nu de condiționări structurale abstracte, ci de opțiuni creatoare, prin care individul nu e un efect de structură, ci o forță activă care intervine direct în istorie. Specificul politic al teatrului nu se rezumă la semnificația agita-torică a mesajului pozitiv conținut în text, pe care actorul îl mijlocește prin tehnici proprii de creație, spectatorului, ci el e extins la întreaga sferă a reprezentației, la toți participanții săi, și însăși descifrarea acestui discurs polifonic e o atitudine actuală și activă, politică.

¹ „Ce e teatralitatea? — se întrebă Roland Barthes. E teatrul și mai puțin textul; e greutatea semnelor și senzațiilor care se construiesc pe scenă pornind de la argumentul scris (...) Firește, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei opere, ea e un dat de creație, nu de realizare“ (*Le Théâtre de Baudelaire, Préface*, 1954, în vol. *Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964, pp. 41—42).