■ OANA CĂTĂLINA POPESCU

Drumul actorului de la text la spectacol

Comunicarea — ca act uman fundamental — presupune transmitere de mesaj, cu un scop, adică transmiterea unui segment cu valoare cognitivă, printr-un corpus sonor, vizual sau de altă natură materială, de la un emițător la un receptor. S-a afirmat că fundamental umană rămîne informația lingvistică, întrucît ideea se transmite cel mai exact și corect prin cuvînt ; acest adevăr este astăzi îndeobște admis ; dar, s-a acreditat și părerea că el este valabil pentru comunicarea științifică și cotidiană, dar numai parțial pentru cea artistică.

Spre deosebire de știință și de artele non-interpretative (arte plastice, literatură), unde, în principiu, canalul pe care circulă mesajul este neînsuflețit — deci, relativ fidel mesajului —, în artele interpretative, printre care și teatrul, principalul canal de transmisie este omul ; acesta, aducînd în plan estetic propria-i personalitate, va fi relativ infidel mesajului (infidel, în sensul bun al cuvîntului, deoarece interpretul este, la rîndul lui, un creator) ; existența interpretului, ca intermediar între autorul operei de artă și public, duce la o decodificare în trepte a mesajului estetic. În cazul teatrului, avem de-a face cu trei decodificări succesive : prima, de la dramaturg, la regizor ; a doua, de la dramaturg și regizor, la actor ; ultima, de la autor, regizor și actor, la public. Aceste decodificări participă, cum vom vedea, la comunicare, pe plan atît lingvistico-literar, cît și vizual-plastic.

În comunicarea prin spectacol, se utilizează, ca punct de plecare, cuvîntul (scris, în text, și rostit, pe scenă), deci *semantemul*, adică sensul, în cea mai mică unitate a lui ; aceasta, în plan lingvistic. Dar Roland Barthes vorbește și de un alt plan al comunicării, cel concret-material (decoruri și costume, corpul actorului, coafură și machiaj, lumini ș.a.). În această ordine de idei, autorul amintește comunicarea prin vestimentație, prin ceremonialul gastronomic, prin decorațiunea de interior etc. Deci, un text dramatic, optim gîndit în perspectiva teoriei comunicării, trebuie să aibă în vedere — și, la rîndul lui, să determine, prin intermediul concepției regizorale — o decodificare superioară, a planului lingvistic pur, în plan lingvistic și concret-material. Numai dacă textul dramatic va fi conceput nu spre a fi citit sau spus, ci spre a fi jucat, adică transferat într-un sistem de semne de natură non-lingvistică, se va realiza un spectacol specific teatral.

Se impune o primă observație : o idee, pentru a deveni dramatică, trebuie astfel dezvoltată încît să determine, în colectivitatea căreia i se adresează, o reflecție cu implicații general-umane și concret-istorice ; aceasta se realizează printr-o translație regizoral-interpretativă, pe plan lingvistic și concret-material. Pătrunzînd, dinspre ideea dramatică către intimitatea procesului creației scenice, vom remarca existența a două tipuri de gîndire teatrală, fundamental diferite : orientală și occidentală (europeană și americană). În teatrul oriental, mesajul se transmite mai concentrat, iar accentul — prin totalitatea semnelor scenice utilizate de actori — cade pe elementul plastic și muzical, precum și pe ritm, priviri, tăceri și pe alte elemente paralingvistice. Spre deosebire de teatrul oriental, cel euro-american acordă, prin tradiție, mai multă importanță cuvîntului.

În raport cu problemele care se pun astăzi teatrului, creatorii de spectacol ar trebui să mediteze mai mult la raportul cuvînt-gest, în spațiul scenic. Referindu-se, în spiritul esteticii hegeliene, la „desacralizarea" pe care teatrul, arta în general, a suferit-o de-a lungul istoriei, Arthur Miller arată că teatrului „i-a fost din ce în ce mai greu să rămînă un fel de declarație universală sau un fel de rugăciune la care aderă masele", evoluînd către un conținut exclusiv social, fără trimiteri filosofice, atît de necesare omului, deci artei. „Desacralizarea" s-a pro-

https://biblioteca-digitala.ro

dus la nivelul ideii şi, în consecinţă, fireşte, şi la cel al limbajului (lingvistic, în primul rînd, dar cu implicaţii la toate nivelurile de comunicare), fapt care, mai ales în contextul epocii tehnicizante pe care o trăim, a condus la o accentuată „desublimare" a artei. Poate fi „redresat" acest proces ?

În această perspectivă, am încercat să urmărim drumul actorului de la text la spectacol, moment esenţial, deoarece, prin dubla deschidere — pe de o parte, spre autor şi regizor, pe de alta, spre public — acesta decide, în ultimă instanţă, asupra calităţii şi eficienţei comunicării teatrale.

Prima decodificare a mesajului are loc, cum spuneam, la nivelul dramaturg (text)-regizor (concepţie regizorală). Este vorba, propriu-zis, de descifrarea sensului conflictului dramatic, în liniile lui semnificative, şi de transpunerea acestuia în sistemul de semne teatral.

Urmează etapa decodificării scenice, de la text şi regizor, la actor. Există, după cum se ştie, direcţii diferite de creaţie actoricească. Se poate stabili o dihotomie majoră, în accepţia clasică, am spune : pe de o parte, „munca actorului cu sine însuşi", cum o numea Stanislavski, pe de alta, „distanţarea de rol" brechtiană, adică „trăirea" rolului, respectiv construirea lucidă a personajului, fără implicare emoţională.

În cartea „Amintiri pentru mîine", J. L. Barrault atestă valoarea trăirii rolului, afirmînd importanţa studiului permanent pentru cultivarea vocii şi trupului actorului. Mulţi actori eludează însă etapa de documentare şi de exerciţii pregătitoare pentru rol, trecînd direct de la lectura la masă la faza repetiţiilor pe scenă ; există actori care cred în documentarea propriu-zisă, ca şi în exerciţiile de dans, timbrare a vocii, relaxare etc., ei reuşind să se obiectiveze cu luciditate, dar consideră că rolul, în sine, nu se construieşte, ci se conturează în repetiţii, zilnice, cu regizorul. Apare un moment al reuşitei supreme, cînd ţîşneşte interpretarea exactă, autentică : este un fel de „tipar" al trăirii, care trebuie să se repete la fiecare spectacol.

Accentul cade, în acest caz, pe intuiţie, pe talent, pe maleabilitatea psiho-somatică, despre care s-a spus că ar fi „posibilitatea genetică de a fi mai multe personaje, pe rînd". În teatru se crede că apartenenţa la acest tip uman conduce la manierism în interpretare ; considerăm, dimpotrivă, că tocmai posibilitatea genetică de a materializa mutaţii temperamental-comportamentale diferite exclude manierismul. Dar numai sinteza datelor native cu studiul tehnic duce la desăvîrşire. Cu aceasta, însă, nu am elucidat decît parţial problema esenţială : actorul îşi „trăieşte" rolul sau creaţia sa este — în cel mai pur spirit aristotelian — imitaţie ?

Un dat fundamental psiho-endocrin pe care trebuie să-l posede actorul este o *sensibilitate cerebrală* ; cu alte cuvinte, un echilibru între afectivitate, simţul concretului, excitabilitate intensă la stimuli externi şi raţiune. Dacă este adevărat că un tip eminamente cerebral nu poate fi artist, este tot atît de adevărat că un tip guvernat exclusiv de afect nu poate ieşi în scenă, deoarece, dominat de propria-i hiperexcitabilitate, nu va putea realiza calmul, echilibrul necesar exteriorizării, în vederea comunicării scenice. Pe un fond paroxistic hiperexcitabil nu se pot grefa nici trăiri proprii bine diferenţiate, cu atît mai puţin — trăiri străine. Credem, ca şi Tudor Vianu, că în timpul jocului scenic există anume „mişcări ale sufletului", dar ele trebuie stăpînite, de către actorul dotat cu disponibilităţile genetice de care am vorbit, corelate cu o anumită disciplină.

Aşadar, actorul contemporan trebuie să posede o sensibilitate de tip cerebral, exercitînd-o, la nivel raţional, în cunoaşterea textului, asimilarea concepţiei regizorale şi documentare, iar la nivel afectiv, în convertirea acestor date în stări psihice fundamentale. Primordialitatea raţiunii şi convertibilitatea ei în afect sînt definite şi de Diderot, care, în „Paradox despre actor", spune : „Una e să fii sensibil, şi alta e să simţi. Una e o chestiune sufletească, cealaltă — o chestiune de judecată", iar în continuare, numind actorul „un imitator atent", conchide că talentul actorului nu constă în a simţi trăirea" (...), ci în a reda cu deosebită grijă toate semnele exterioare ale simţămîntului, astfel încît să te înşele".

În etapa a doua a creaţiei actoriceşti, aceea a „trăirii" în scenă, ar fi de reflectat asupra unui fenomen care intervine în procesul receptării estetice : biomagnetismul. Bio-curenţii — mici impulsuri generate de diverse organe, creatoare de cîmp biomagnetic în jurul organismului emiţător, respectiv receptor de mesaj estetic — produc, prin cîmpul electromagnetic respectiv, perturbări şi modificări ; cînd emiţător şi receptor se întîlnesc pe acelaşi lungimi de undă, au loc fenomene parapsihice, parţial încă neelucidate (hipnoză, telepatie etc.), influenţînd şi comunicarea artistică. Astfel, putem spune că două organisme se află în proces de comunicare scenică biomagnetică, dacă intensitatea interesului receptorului este amplificată prin priviri, voce, anumite gesturi care determină o receptare optimă a mesajului scenic. Concret, pe scenă, biomagnetismul se manifestă, pe de o parte, printr-o anume privire (dilatată, rătăcită, veselă etc.), prin gest (larg, meschin etc.), printr-un anume

https://biblioteca-digitala.ro

mers, o anume timbrare a vocii etc. — elemente care fac ca același rol să fie susceptibil de o infinitate de receptări, în funcție atît de puterea de concentrare și transmitere a actorului, cît și de capacitatea de receptare biomagnetică a spectatorului ; pe de altă parte, stabilindu-se un flux biomagnetic la nivelul partenerilor, prin elementele amintite (priviri, tăceri etc.), se conferă ideilor transmise o valoare semiotică fundamentală.

În această sferă, a elementelor lingvistice convertibile și în alte semne specific scenice, am reținut și ideea cercetătorului Paul Miclău, care, în lucrarea „Semiotica lingvistică", amintește teoria arbitrariului semnului lingvistic. Ce se întîmplă, în aceeași ordine de idei, cu convenția scenică ? Pornind, axiomatic, de la premisa că, în artă, o operă este de valoare cînd are „deschidere" (capacitatea de a fi ilimitat decodificată), trebuie să admitem și reciproca, și anume : această decodificare multisemantică se poate obține numai dacă se pornește de la un semn scenic precis, lipsit de ambiguitate formală. Altfel spus — un semnificant riguros conduce la o decodificare ilimitat variabilă a semnificatului. Reținînd această idee, și analizînd un film-document al lui Marcel Marceau, despre pantomima în grup, ajungem la concluzia că o etapă posibilă în trecerea de la un text dramatic la o montare scenică este desfășurarea principalelor idei-trăiri din text pe stări fundamental-comportamentale, prin pantomimă. Metodă utilă, deoarece, indiferent de structura scenariului dramatic, actorul este suprasolicitat sincron pe numeroase planuri (lingvistic, afectiv, fizic), urmînd să găsească expresia scenică. Or, singurul care în nici un caz nu poate fi modificat de către actor, deci invariant, fiind textul (cu excepția improvizațiilor, dar și ele servesc o idee bine determinată), variabilele regizoral-estetice se vor plasa la celelalte niveluri: al trăirii propriu-zise și al plasticii. În vederea găsirii soluțiilor regizorale optime, propunem descompunerea ideației dramatice pe *stări* — trăite fie la nivelul interiorizării (în cazul interpretării de tip stanislavskian) fie la nivelul gîndirii (în cazul interpretării de tip brechtian) —, prin escamotarea cuvîntului și lucrînd numai pe elemente non-lingvistice. Ulterior, stărilor astfel decupate în repetiții, li se restituie textul. Astfel, se tinde către perfecțiunea formal-expresivă, ce va conduce la o decodificare „deschisă" a obiectului estetic-teatral. Acestea toate conduc la ideea că, pornind de la textul dramatic de bază (piesă, scenariu, dramatizare), este necesar ca regizorul și actorii „teatrului viitorului" să stăpînească mai nuanțat, mai profund tehnicile vizual-auditive de joc, pentru a da măsura spectacolului total.

În acest context, elementul de improvizație, ca și munca neîntreruptă pentru obținerea unei perfecte concentrări, trebuie să exprime stăpînirea rolului și a procedeelor de transmitere scenică, în așa fel încît actorul, în dubla funcție pe care o deține în cadrul comunicării estetice — de emițător și de canal de transmisie — să contribuie la o stopare a procesului de desublimare a artei și la potențarea funcției ei educative.

telex-„teatrul"●telex-„teatrul"●telex-„teatrul"

● *„România liberă" din 10 ianuarie 1981 își informează cititorii că la Teatrul Național din Timișoara a avut loc premiera piesei* Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă, *de Tudor Popescu, în regia lui Florin* Rădulescu. *Toate bune și frumoase, numai că pe regizor îl cheamă Florin Fătulescu.* ● *Dimitrie Dunea de la Teatrul „Ion Vasilescu" și-a sărbătorit douăzeci și cinci de ani de activitate. Îi dorim cel puțin încă pe atîția, cu roluri și mai mari și mai bine interpretate. Cu acest prilej ne amintim că, odată cu Dimitrie Dunea, ar fi trebuit să-și sărbătorească un sfert de veac de activitate, printre alții, Ștefan Bănică, Ion Vilcu, Ion Cojar, Cristina Tacoi, Matei Alexandru, Constantin Dinulescu, Genoveva Preda. Noi le dorim, tuturor, ani mulți și succese mari !* ● *„Scînteia tineretului" din 10 ianuarie 1981 publică pe o pagină întreagă o anchetă pe tema „Comedia satirică — ruda săracă a literaturii". La anchetă răspund mai mult sau mai puțin concludent, Șerban Cioculescu, Valentin Silvestru, Mircea Horia Simionescu, Nicolae Manolescu, Dinu Săraru și alții.* ● *Poetul și eseistul Marius Robescu este prezent în librării cu recentul său volum de critică teatrală „Autori și spectacole".* ● *Nici nu apăruse bine Almanahul „Gong '81", că redacția a și inceput pregătirile pentru „Gong '82". Însă, nu e prea devreme să ne trimiteți observațiile, părerile, sugestiile dumneavoastră, pe care le așteaptă*

FAIMA

https://biblioteca-digitala.ro