

# Actorul – de la caracter la situație

Sarcina actorului în teatrul literar, adoptînd acest termen pentru perioada începînd cu clasicismul francez, s-a referit permanent la obligația interpretării unui caracter. El trebuie deci să compună imaginea fizică a personajului care există doar ca propunere literară. Atribuția sa este aceea de a crea pe scenă expresii ale vieții, cu care excepții geniale, actorii și-au formulat de-a lungul timpului o sumă de clișee capabile să reprezinte tipuri și stări generale: gelosul și gelozia, amoresul și iubirea, intrigantul, orgoliosul etc. Se contrazice prin aceasta tocmai ceea ce ar trebui să definească arta interpretului: *individualizarea organică*. Stanislavski cînd se angajează în procesul de revizuire a artei actorului acuză în primul rînd inautenticul, clișeul, incapabile să producă pe scenă senzația de viață. Interpretul repetînd aceleași mijloace sfîrșește într-o stereotipie mecanică, iar jocul nu mai înseamnă decît înlănțuire de procedee exterioare. Superficialitatea extremă a mijloacelor îi degradează condiția creatoare. O criză internă a spectacolului explică în primul rînd inițiativa stanislavskiană. Ea a fost stimulată însă și de elemente ale contextului literar. Apare o nouă dramaturgie, cea naturalistă și apoi cea realist psihologică, care nu mai suportă interpretarea „în general”, ci pretinde particularizarea și adevărul. Concomitent noua direcție de joc se explică deci prin referința la artificialitatea interpretării ca și prin impulsul provenind din apariția unei inedite modalități dramatice. Clasicismul avea predispoziții generalizante, realismul psihologic nu. Aceași ruptură explică accentuarea interesului pentru mediu, căci personajul, nemai aparținînd, ca în tragedia clasică, unei familii monarhice, expresie esențializată a condiției umane, se definește prin raportare la realitatea istorică și socială. El devine expresie particulară și concretă a umanului. O dramaturgie preocupată de caractere plasate în ambianța istorică și socială pretinde inventarea unui stil de joc adecvat. Stanislavski uită însă această determinare la care a răspuns el, atunci cînd va urmări extinderea modalității de interpretare propuse și la formele vechi de literatură dramatică. Personajul clasic respinge jocul admis de către cel realist sau naturalist. Observația se aplică și asupra dramaturgiei care ulterior se va desprinde de realismul psihologic: pentru teatrul epic brechtian se inventa o nouă exprimare, teatrul absurd nici el nu poate fi reprezentat prin tehnica stanislavskiană. Modificările survenite la nivelul textului pretind întotdeauna și obligatoriu transformări ale jocului.

Stanislavski propunînd o nouă interpretare modifică în primul rînd raportul dintre actor și rol. Ei încetează a fi două realități distincte, căci a juca un caracter nu mai înseamnă a-l construi din procedee deja elaborate, ci a-l defini prin reacții noi și adevărate. Acest adevăr nu poate proveni însă decît din interioritatea actorului și de aceea ea trebuie solicitată, pusă în condițiile situațiilor de jucat. Acesta e sensul magiei lui „dacă”: explorarea propriilor manifestări ale actorului pentru a condensa în personaj o concretă particulară. Jocul presupune deci implicarea personală a interpretului, care nu expune, ci trăiește ca pe o experiență a sa existența personajului. Se introduce principiul surprinzător în epocă al lui „eu sint”. Actorul prezintă nu conduite străine, ci personale, fără a-și abandona eul, căci „rolul se construiește din elementele vii ale propriului său suflet” spune Stanislavski. A juca înseamnă a te pune în situație. Biograficul nu este exelus din joc, ci dimpotrivă presupus. Stanislavski intuiește dificultățile, ca și riscurile sarcinii. Pentru a se ajunge la acest adevăr interpretul trebuie să posede o tehnică de stimulare a subconștientului, în afara căreia creația devine convențională și impersonală. Intuind separația întreprinsă de civilizație din considerente de securitate între conștient și subconștient el își concepe totodată întregul sistem ca mod nepericulos de restabilire a unității. Cooptarea la creație a subconștientului de către conștient trebuie să se rezolve însă obligatoriu în condițiile specifice de repetabilitate ale creației teatrale. Ea nu poate fi accidentală. Stanislavski răspunzînd la această sarcină, ca și la determi-

narea propriei artei sale propune *psihotehnica*, unde rolul prioritar îl dețin acțiunile fizice. Ele declanșează mecanismul interior permițând interpretului să sensibilizeze procedeele și rezolvările artistice care fără aportul subconștientului rămân inconsistente și superficiale. Această propunere se susține științific pe teoria reflexelor condiționate a lui Pavlov. Stanislavski activează subconștientul dar, prudent, cere menținerea lui constantă sub control rațional. Optimismul lui subteran provine din credința într-o ierarhie sigură: conștiința animă o lume obscură fără nici un pericol de a-și pierde supremația.

Sarcina actorului stanislavskian este realizarea unui caracter păstrând toate atribuțiile normale și firești ale realității. Datele subconștientului constituie un material prelucrat ulterior de către regizor pentru a ajunge la o imagine veridică a vieții. Actorul pe scenă vizuează permanent confuzia cu existența, evidențierea artei sale fiind reprobabilă eroare. Organizitatea naturală a caracterului interpretat îi constituie rațiunea de artist.

Progresiv mai ales școala anglo-americană inspirată de Stanislavski modifică raporturile dintre caracter și biografia actorului, care devine preponderentă. Compoziția decadelor, autobiograficul primează. Este însă autobiograficul actorului ca personaj social aparținând unei istorii și ordinii politice particulare. Otomar Krejca nu aprobă această ofensivă: „personalitatea actorului nu începe decât dincolo de limitele propriei sale persoane... Rolul în actor este mai esențial și mai captivant decât actorul care se exhibă — și adesea, în același fel —, în roluri diferite“. Aici acuzația privește pe actorul care transformă jocul într-o stereotipă repetiție a existenței sale cotidiene în absența oricărui efort de creație.



Teatrului, în polemica antistanislavskiană, i se reproșează competiția cu viața, recunoașterea convenției scenice fiind atunci principalul deziderat. Aceasta impune obligatoriu revizuirea concepțiilor privind sarcinile actorului. El încetează să se mai preocupe exclusiv de realizarea vieții pe scenă în manifestările ei naturale și de aceea personificarea unui caracter nu reține întreaga atenție. Jocul implică realizarea unor sarcini noi de expresivitate teatrală. Subordonarea față de personajul literar se diminuează, interpretul având în spectacol și funcția de element vizual în mișcare. Cei care „stilizează“ îl consideră ca pată de culoare, Meyerhold îl angajează în căutări ale unui limbaj specific fundamentat pe cuvintul cheie al teatrului — „joc“, Tairov urmărește și el actorul pentru resursele dinamice și plastice. Regizorii se concentrează în efortul de elaborare a unui limbaj actoricesc care încetează de a mai compune imitând viața. Se poate numi „interpret“ cel care se străduie să fie „natural“? întreabă Meyerhold. Accentul cade pe supletea mijloacelor. Într-un teatru ce-și descoperă în „convenționalitate“ specificul, elementul biografic incomodează, actorul trebuind să-și asigure o maleabilitate extremă. *Dilatarea specificului și a convenției deviază pe actor de la naturalitate și caracter.*

Dacă în școala rusă caracterul și psihologia trec în plan secund prin atracția exercitată de dinamica expresivității corporale, expresionismul le repudiază cu argumente descinse din apetitul său de spiritualitate. Individualul este aici aberant, interpretul trebuind să joace generalități, idei, stări, pentru care apelează în primul rând la mijloacele corporale. El nu mai particularizează, ci transmite reacții esențiale aparținând condiției umane. Aici se preferă mijloacele limită ce sfidează orice posibilă confruntare cu natura. Biograficul nu mai e individual, căci intervin elemente nu de psihologie personală, ci contribuții provenind din subconștientul speciei. Interpretul se implică în creație prin apartenența sa la umanitate. Actorul expresionist aplică aceste deziderate nu doar dramaturgiei sale, care ascultă de similare principii, ci întregii literaturi clasice de la antici la elisabetani. Paul Kornfeld acuză jocul naturalist înapoi să releve dimensiunile omului spiritual, apelând ca și Meyerhold la argumentele de teatralitate care nu suportă disimularea convenției. Actorului, spune el, „să nu-i fie rușine să joace, să nu dezaprobe teatrul“. *Caracterul dispare, interpretul comunică stări și reacții.* O nouă literatură unde psihologia este inexistentă pretinde actorului alte mijloace. El nu mai personifică, repudiază tehnicile stanislavskiene, căci urmărește de astă dată propunerea simbolurilor uriașe ale condiției umane.

Brecht este însă acela care modifică programatic și decisiv raporturile interpretului cu personajul. Coincidența cu acesta și disimularea personalității actorului sînt respinse. El adoptă o atitudine diferită. Brecht detesta iluzia adevărului pe scenă și de aceea pretinde demascarea ei în favoarea unui examen al societății și istoriei cu mijloace teatrale. În acest caz, spunea el, sarcina interpretului este aceea de „a explica prin intermediul unui personaj o suită de evenimente“. Caracterul ca expresie particulară a umanului dispare, dramaturgia brechtiană fiind preocupată de raportul omului cu realitatea socială și nu de natura sa. Nimic nu repudia mai insistent Brecht decât ideile provenind din conceperea unui om abstract sau etern și de aceea nici actorului nu-i poate admite o

asemenea atitudine. Distanța față de personaj este soluția tehnică ce răspunde procesului de istoricizare al interpretării. Compunând un caracter cu care se confundă, actorul participă minim la creație ca individ istoric, dimpotrivă manifestarea unei atitudini față de personaj pretinde examenul acțiunilor sale în condițiile libertății raționale. Nu aici pot fi enumerate procedeele propuse pentru a se obține aceasta. Prin ele indiferența trăirii se exclude. Actorul arată și comentează personajul, noțiunea de interpretare doar nouă își acoperă integral sfera. A juca *împrumută sensul de a te manifesta ca om istoric*. „Au fost și mai sint mulți actori care se laudă că nu se pricep la politică și care socotesc teatrul un tură de fildeș. Pentru Brecht un asemenea actor nu e demn să facă parte dintr-o societate de adulți: actorul care face parte dintr-o comunitate împreună cu teatrul său trebuie să se simtă angajat în lumea exterioară nu mai puțin decît în propria sa meserie”, scrie Peter Brook.

Teatrul epic nu mai compune deci caractere a căror evoluție psihologică o urmărește, ci dezvoltă cu prioritate o acțiune al cărei sens se susține prin personaje. Succesiunea și raportul primează aici. Actorul intervine în creație nu doar prin talent ci și prin personalitatea lui social-politică. Nu memoria afectelor contează, ci o angajare prezentă fără de care interpretul ajunge la rezultate contradictorii. În teatrul stanislavskian eroarea supremă era neseriositatea, aici e indiferența față de personaj provenind dintr-o ignoranță a societății. Ele contrazic fiecare sistem în parte. Brecht deplasează sarcina actorului de la caracter către suma de evenimente, de la comuniunea cu personajul la distanța ce permite judecată și apreciere. Separăția în condițiile creației scenice, mai ales azi, cînd între cele două moduri s-au produs împrumuturi este însă extrem de dificilă. Actorul nu respectă cu aceeași precizie ca în teorie preceptele enunțate, de fiecare dată intervenind în joc aptitudinile, temperamentul său, existența lui ca și a națiunii căreia îi aparține. „E o greșeală să credem că un actor poate să lucreze numai în lumina teoriei. Nimeni nu poate juca după coduri... Brecht n-a făcut decît să introducă ideea actorului inteligent, capabil să judece valoarea propriei sale contribuții”, comentează tot Brook.

Atacul caracterului și al psihologiei se execută însă și dintr-o perspectivă contrarie, Artaud preconizînd-o, iar regizori actuali practicînd-o. El plasează actorul „în centrul dramei fără a se disimula în spatele ptorescului unui personaj sub pretext de adevăr uman”. Teatrul se vrea limbaj al formelor prime de manifestare a vieții, netulburate de civilizație și istorie, iar actorului îi revine libertatea de a transforma jocul în explozie senzorială. Raportul cu literatura îl interesează minim, preocuparea centrală fiind publicul care trebuie implicat în actul teatral.

La regizorii care continuă inițiativa lui Artaud, J. Beck, J. Grotowski, J. Chaikin, actorul sacrifică deplin *personajul în favoarea situației*. El nu compune imaginea unui personaj ci se angajează fizic cu întreaga personalitate, în situațiile limită ale acțiunii. Povestirea lineară explodează. Prezentul narativ este exclus. Caracterul devine incomptabil. Personajul apare ca simbol al unei atitudini, pe aceasta personificînd-o actorul, sau ca element al unei situații. J. Beck în *Antigona* spune el însuși, că „nu îl juca pe Creon, și nici Judith Malina pe Antigona, ci raportul dintre revoluție și tiranie resimțit la nivelul senzorial”. Spre deosebire de psihotehnica stanislavskiană intervenția materiei psihice a actorului își modifică însă radical regimul de manifestare. „Nu mai e vorba de a *re-trăi* emoții depuse în memorie, ci de a le *trăi* real”, spune tot Brook. Idealul e valabil doar cînd această trăire se comunică printr-un limbaj teatral, ea nerămînînd doar rudimentară excitație ca la mulți epigoni ai Living-ului. Interpretul nu se confundă cu personajul, ci trăiește situația. Jocul devine proiectare a interiorității actorului în contextul unui eveniment. „A fi — nu a reprezenta — a fi” — această formulă a lui Tom O'Horgan definește clar indiferența față de predeterminarea construcției unui caracter. Actorul nu se mai refugiază în spatele unui personaj. El se angajează integral, neprotejat de masca unei personalități străine în situația propusă de text. În piesele contemporane *dezinteresul pentru personaj în favoarea situației* susține și el această dispoziție actuală a jocului scenic. „Actorii nu mai reprezintă simboluri sau caractere: ei trăiesc o acțiune”, scrie Fr. Jotterand. Pentru aceasta reapare însă esențiala interogație stanislavskiană; *Cum se poate declanșa emotivitatea unui artist în condițiile unei creații repetabile?*

În raporturile cu literatura, actorului i s-au propus deci sarcini diferite: de la caracter la proces și situație. Ele nu se exclud, în condițiile unui moment istoric, coexistența e posibilă, dar o alegere trebuie făcută.