

ARTA ACTORULUI ȘI RE-PREZENTAREA SINELUI

DOI 10.46522/CT.2024.02.01

Sorin CRIȘAN PhD

University of Arts Târgu Mureș, România

sorin.crisan@theatre-research.ro

Abstract:

The Art of the Actor and the Re-Presentation of the Self

The art of the actor is not a mere aesthetic manifestation of life, but, on the one hand, a way to explore the identity of the performer, and also, on the other hand, a means to build bridges between authenticity and dissimulation. Consequently, theatre reveals itself to us as a space of communion, heralding the presence of a certain *agape*, and, moreover, as a *locus* centered on the relationship between self and other, by virtue of its particular way of negotiating the meaning of artistic expression and, equally so, in light of its being attuned to our innermost humanity. In this very same vein, theatre and love share a common destiny, namely that of becoming, or, as Heidegger would say, one of endless “possibility”. Just as the actor, through his art, goes beyond the boundaries of individuality, aspiring to become someone else, love also evokes the image of the other, contributing to the aim of imbuing meaning and significance into a message which oversteps the restrictive framework of subjectivity. If, for Sartre, relationships are to be marred by the angst implicit in the generic act of coming into contact with another (or more specifically, with the gaze and the judgment of others, the proverbial “inferno” alluded to by Garcin’s choice of words in *No Exit*), theatre offers us the opportunity to transcend this juncture, by way of the ‘Other’ being transmuted into a companion of our own becoming. Consequently, both

theatre and love enable an authentic communion between 'I' and 'You', through which the human being may fulfil its purpose on the stage of a perpetual rebirth. Simply put, the art of the actor does not merely entail a discipline of expression, but also an incomparable method through which one may be poised to inhabit the interstices between reality and fiction.

Keywords:

theater, authenticity, becoming, identity, relationship

Arta actorului ni se dezvăluie ca spațiu al unei întâlniri inedite între identitatea interpretului și expresia acestuia, „exhibată” scenic. Ceea ce face ca, la rândul ei, re-prezentarea sinelui să ne apară ca o formă multidimensională și, totodată, subtilă, de explorare a datelor umanului prin experiențe inter- și intra- personale. Ca urmare, atât lumea interioară, cât și cea de „dincolo” contribuie la procesul de „reîncarnare” a unui personaj – proces mediat de corp și de interacțiunea sa cu lumea – prin prisma unei identități „străine”. La rândul său, contactul cu „altul” presupune o valorizare puternic ontologică a actului scenic. Asumându-și rolul de mediator între realitate și ficțiune, actorul își revendică poziția de creator de sens și de semnificație a actului artistic, prin explorarea teatralității pe care o vizează, dar și prin sondarea condiției sale profund umane, aceea de *ființă dramatică*. Or, dacă artistul își afirmă această dublă condiție – a individualității personale și a pluralității scenice – explorarea și reconfigurarea realului ne va înlesni înțelegerea artei scenice ca „loc” al manifestării *ființei spectacolului*, al unei continue „dezvăluiri” și, totodată, al „ascunderii” sinelui, pentru a prelua una dintre ideile lui Martin Heidegger din *Ființă și timp*. Tradusă ca interpretare (i.e. ca re-prezentare) a ființei-în-lume, arta actorului reclamă existența („ek-sistenz”) sau, altfel spus, esența omului, dar și ieșirea *conștientă* din sine către un altul (personajul), înțeles ca extensie a propriei ființe. Prin „detenta” interpretării, sunt explorate limitele umanului, iar actorul oscilează între ceea ce este propriu și ceea ce îi este străin subiectului, între autenticitate și disimulare. Așadar, iată cum perspectiva feno-

menologică întâlnește interpretarea metafizică, în măsura în care actorul nu se consacră atât „re-prezentării” unei realități distincte, cât asumării funcției de mijlocitor între lumea interioară – profund subiectivă, cu toate contradicțiile și paradoxurile sale – și cea proprie reprezentației scenice, iar prin actul revelării ontologice se transcend granițele individualității. Or, aceasta nu presupune ieșirea din câmpul subiectivității, ci consolidarea poziției sinelui, dublată de o lărgire a funcțiilor interpretării, prin care „personajul” se transformă în „strateg” al unei conștiințe multiple, aducând într-un același loc textul dramatic, convenția scenică și experiența trăită. Suspendat între lumea realului și cea a ficțiunii, între sine și Altul, între veridic și simulacru, între „a fi” și „a părea”, actorul urmează un parcurs inițiativ, un veritabil ritual de trecere, iar scena devine spațiul în care sensul reprezentației se metamorfozează într-un limbaj cu o dinamică vie a semnificației.

Punctul de intersecție a celor două, a ființei dramatice și a expresiei scenice, consolidează contactul dintre etică și estetică, în măsura în care – ne face atenți Emmanuel Levinas –, subiectivitatea nu sfârșește în „vid”, ci se afirmă prin responsabilitatea față de „celălalt”, adică prin recunoașterea alterității ca dimensiune fundamentală a vieții. În și prin arta dramatică, raportându-ne la noi înșine și la ceilalți, ajungem să ne îmbogățim cu o experiență morală și intelectuală fără egal. În *Adevăr și metodă*, Hans-Georg Gadamer a explorat această zonă a interferențelor dintre „eu” și „altul”, arătând că arta reprezintă un mijloc prin care pășim în spațiul de dincolo de aparențe, imaginându-ne aspectele mai puțin vizibile ale contingentului. Prin ceea ce actorul scoate la lumină, proiectând pe scenă o realitate în egală măsură simbolică și puternic esențializată, teatrul devine o „practică filosofică”, o formă autentică de cunoaștere și de înțelegere a lumii. Astfel, în spațiul scenei, înțeles ca spațiu al dialogului, prin relația dintre individ și societate, dintre interioritate și exterioritate, actorul impune celebrarea diversității umane ca valoarea supremă a vieții și a artei.

Or, re-prezentarea sinelui evocă și „pluralitatea” acestuia. În *Condiția umană*, Hannah Arendt susține că, în teatru – descris ca „singura artă al cărui unic subiect îl constituie

omul în relația lui cu ceilalți¹ –, ființa umană își dezvăluie identitatea prin *inter-acțiune*, actorul fiind, în același timp, creator al propriei lumi, personaj al acesteia și mediator între universuri simbolice. Această condiție *plurală* este, de fapt, cheia prin care înțelegem universul dramaturgic ca „loc“ al exprimării ființei spectacolului și al „acelui «cine» de neînlocuit al celui ce vorbește și acționează.“² Dificultatea de a exprima unicitatea ființei – a lui „cine“ – este depășită în teatru. Aceasta, întrucât „ce“-ul – adică aspectele exterioare care fac ca esența unică și irepetabilă a fiecărui individ să se risipească – este transgresat prin simbolurile și semnele iconice ale reprezentației scenice. Grație mărturisirii identității actorului, a celui care își rostește replicile și acționează, toate relațiile care confirmă spațiul lui „între“ scot la lumină sensul unificator al vieții și al artei, al „rețelei“ intangibile, dar profund reale, prin care spectatorii se recunosc în „marea“ poveste a umanității. Și chiar dacă nu sunt naturale și spontane, poveștile inventate, spre deosebire de cele reale, care nu au un autor, ne semnaleză prezența creatorului – a „agentului invizibil din spatele scenei“³ –, iar prin aceasta, a înseși creației, ca produs al unei voințe superioare.

Fără a fi nevoit să exprime „cine“ este cel care rostește povestea reală, teatrul recurge la *mimesis* pentru a inaugura caracterul ritualic al reprezentării ființei interioare și a face tangibilă singularitatea intangibilă a subiectului. Dacă actul artistic reflectă o „realitate multiplă“ – în care identitatea se dovedește fluidă, supusă unei permanente schimbări, însă întotdeauna cuprinsă de sens –, aceasta se întâmplă întrucât „creatorii“ scenici, ocolindu-l și nu replicându-l pe autorul dramatic, sunt reprezentați de chiar acțiunile și relațiile actorilor-personaje și, în fine, ale acestora cu publicul. Pe de altă parte, teoria lui Jacques Derrida relevă „deconstrucția“ elementelor spectaculare, imposibilitatea reprezentării



1. Hannah Arendt, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Cluj, Editura Idea Design & Print / Casa Cărții de Știință, 2007, p. 244.

2. *Ibidem*, p. 234.

3. *Ibidem*, p. 241.

„sinelui pur“ și dificultatea afirmării unei identități hieratice, „nemișcate“. Actorul, supunându-se imperativelor artei sale, ne dezvăluie un sine care este, în același timp, o prezență și o absență (o „lipsă“, ar spune Jacques Lacan), dar și, pe de o parte, o reflectare a unor serii de constructe sociale, pe de altă parte, manifestarea unei intimități revoluate, prin care se explorează limitele comunicării și ale expresivității.

Relația dintre sine și altul nu este lipsită de formele meta-expressive ale manifestării scenice, de autoreferențialitatea reprezentăției, prin care teatrul transgresează câmpul „ideilor“ despre care vorbea Antoin Vitez. Jonglând cu nenumăratele fațete ale sinelui, reprezentăția drapează experiența umană cu un sens și o semnificație unice sau, cum afirma Alain Badiou, în *Eloge du théâtre*, transformă spațiul de joc într-un loc în care adevărul nu se afirmă ca abstracție, nu se închide în cochilia unor concepte sterile, ci este *împărtășit*, adică este transformat într-o experiență vie, directă și nemediată. Ce altceva este, în acest caz, actorul, dacă nu un „subiect al adevărului“, poate cel mai apt să medieze între universul ficțiunii și cel al realității, între manifestările individuale și cele colective, care descriu și dau sens experienței teatrale? Prin modul în care elementele disparate ale vieții se adună în „căușul“ scenei, înțelegem mai bine metamorfoza teatrului într-o platformă anume aleasă pentru a exprima ființa spectacolului sau, mai bine, al unui spațiu al întâlnirii dintre ființa dramatică și jocul scenic. Prin rafinarea mijloacelor de expresie scenică (prin gesturi, rostire, emoții), cu alte cuvinte, prin reflecție și introspecție, prin disimulare și autenticitate, re-prezentarea sinelui se constituie ca o meditație profundă asupra condiției umane, ridicând punți între etică și estetică, între bine și frumos, între concret și simbolic. Renunțarea (pentru o clipă, ce-i drept!) la propria identitate se traduce ca impuls al interpretului de a valida o alta, imaginată, transgresând frontierele imperturbabile ale socialului, impunând datele dramaticului ca date ale conștiinței artistice. Totuși, aceasta nu va conduce la o pierdere definitivă a sinelui, ci la o reconstrucție creativă a sa.

Prin teatru, ființa caută salvarea de gesturile alterate ale vieții de zi cu zi, printr-o reinterpretare în raport cu un personaj și cu o situație scenică. Iar printr-un atare efort de

consolidare a sinelui, creatorul scenic mediază între dimensiunea sacră a artei (a unei lumi de dincolo de noi) și realitatea mundană, corpul acestuia devenind „mediul“ prin care spectatorul își testează limitele angoaselor și ale suferințelor, dar și capacitatea de a se adapta la o lume în continuă schimbare. În realitate, structura intimă a actorului nu se schimbă, iar nucleul ființei sale rămâne mereu același. Să recunoaștem, emoțiile pot fi ținute în frâu, dar nu pot fi contestate, iar scena pretinde o luptă în virtutea prezervării autenticității. Acolo, pe scenă, totul este o reinterpretare în raport cu alegerile noastre, cu imaginarul nostru, cu visele noastre. Dar nu „eu“-l contează în povestea asta, ci celălalt, altul, „tu“-ul spre care „eu“ privesc pentru a cuprinde orizontul întâlnirii de „dincolo“. E o altă formă disimulată a speranței. Deschiderea spre „altul“ e un act etic esențial, o modalitate de a transcende sinele și de a percepe limitele subiectivității proprii. E o deschidere spre un SENS care nu poate fi pur individual, ci doar co-creat în urma întâlnirii dintre „eu“ și „tu“. Doar Celălalt dă sens lumii absurde. Și atunci, mă întreb: ce vrea să spună Sartre prin „iadul sunt ceilalți“? Ce mai rămâne din speranța unei relații idealizate cu Celălalt? Să fie o formă de amăgire, iar speranța o iluzie? O formă de evadare din real? Un substitut al unei *lipse* fundamentale, cum ar crede Lacan? O modalitate de a ne menține dorința vie? O atitudine ontologică prin care menținem contactul cu ceea ce transcende materialitatea? Speranța, mereu întârziată, amânată, devine o structură relațională, o deschidere spre Celălalt pe care-l traducem ca „posibilitate“, însă fără a ajunge la ceea ce numim „prezență pură“.

E adevărat că „ochiul“ nu creează frumusețea, dar, dacă e să-i dăm dreptate lui Kant, atunci intervine recunoașterea ca act de contemplare liberă. Frumusețea este, până la urmă, relația dintre subiect și obiect, dintre cel ce privește și cel privit. De aici rezultă că nu este nevoie ca un altul să vadă frumosul pe care eu îl văd. Deci, putem traduce frumusețea ca intenționalitate. La fel, perfecțiunea în sine nu există; ea este recunoscută prin modul în care percepem și interpretăm ceea ce vedem (asta din perspectivă fenomenologică), ținând de un sistem de valori propriu. Cele două noțiuni, de frumusețe și de perfecțiune, nefiind calități obiective, pot fi înțelese

și prin prisma unor structuri de semnificație „instabile“, mereu reinterpretabile (perspectiva deconstructivismului), condiționate cultural sau trecute prin filtrul unor structuri de putere (la Foucault). Actul privirii devine, astfel, producător de sens. În acest din urmă caz, vom înțelege „privirea“ celui îndrăgostit ca fiind condiționată de un discurs preexistent (de structuri simbolice și inconștiente care ne ghidează imaginația spre „obiectul dorinței“), un discurs anterior apariției celui pe care-l iubește, identificat cu un Altul originar. Ideea aceasta am întâlnit-o și la Roland Barthes în *Fragments d'un discours îndrăgostit*, unde se vorbește despre un limbaj care precedă actul îndrăgostirii. Prin iubire, se intră în logica unei narațiuni care este anterioară sentimentului manifest. Se reia un scenariu binecunoscut al ființei de la intrarea în lume, când se deschide un „orizont de anticipare“, cu alte cuvinte, când apar dorințe și semnificații care descriu și desăvârșesc alegerile pe care le facem. Sartre consideră că noi, oamenii, nu avem un scop prestabilit, iar ceea ce suntem este rezultatul unor decizii asumate încă înainte de a ne stabili calea. Fiind cu totul liberi, nu putem da vina pe nimeni pentru ceea ce facem sau pentru ceea ce suntem. Existența trebuie asumată în mod autentic. Angoasa apare în urma faptului că ne lovim de un vid de semnificație în raport cu lumea în care trăim. De aici și importanța majoră a responsabilității. Nu știm însă cum să gestionăm iubirea și, odată cu aceasta, teatrul din perspectiva existențialismului, mai cu seamă atunci când pare să ignore ordinea firească a existenței, luând-o înaintea acesteia. Poate că soluția ar fi să integram iubirea și teatrul în conceptul de „posibilitate“ a ființei, așa cum sugerează Heidegger, și nu în a o reduce la cel de „esență“, în sens sartrian.

© Sorin Crișan, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).