

SIMONA BADER

West University of Timișoara

LANDMARKS IN THE POETICS OF ACTING. THE RELATIONSHIP AUTHOR – ACTOR IN THE PROCESS OF SCENIC CREATION

Abstract: The character of the dramatic text is a virtual model communicated by literary signs, and the actor has to go through a philological documentation step in order to make the role. The dramatic text represents a lot of ideas put in pyramidal way, on the top being the major idea who gives the text's power. Through the scenical communication, is made the decodification of the dramatical literary language. The meanings of the literary text are communicated by the living art of the actor, so the dramatic work knows the catharsis of her metamorphosis in spectacular values. The power of the said word, of the literary language, put unbelievable virtues to the visual elements. The scenical image is completed by the art of the word. This paper refers to the debate and the effort which have to be done to understand some ideas like: discovering of the creative individuality, the creation and the creativity specific to the artistic act of the actor and mostly, the implementation of the creative instinct and of the permanent need of knowledge of the artist. All the theatral experiments and the concepts made by important theater theorists or by the philosophers, which are explain in this paper, took into consideration a court theater with a more or less passive role: the spectator. Many times the show is transformed into an experiment which the spectator doesn't know to practice. And in this case, one of the most important instance is the professional actor, who, through his role can change radically the view of the spectator to the world and mostly towards himself. The actor's freedom must be a freedom rationally assumed, but it also has to follow one of the perene finalities of the theatrical representation.

Keywords: theatre, art, poetics, dramaturgy, theorists.

Lumea spectacolului este locul unde problema ambivalenței dintre real și imaginar este poate cel mai pregnant vizibilă dintre toate formele de artă. Aici, imaginarul scenic trebuie să fie mai real decât realitatea însăși, pentru că altfel convenția scenică nu este credibilă. Și tot aici, timpul dramatic nu este identic cu timpul real, pentru că dacă viața noastră reală se desfășoară pe parcursul câtorva decenii, timpul scenic este foarte condensat. Lumea teatrului este o lume specială, în care sensibilitatea, emoția, puterea de comunicare, cunoașterea, transpunerea sunt termeni plini de substanță. Ființa umană trăiește conștient sau nu realitatea simbolică, dar omul de teatru abordează conștient și profund înțeleșurile adânci ale noțiunilor fundamentale ce definesc arta teatrală. Iluzia realității în teatru se traduce prin faptul că actorul apare pe scenă nu pentru a se prezenta pe sine, ci pentru a reprezenta o altă identitate, diferită de el. Actorul se integrează într-un spațiu ireal, creat pe scenă prin decor, lumini, costume, toate acestea fiind de fapt o metaforă, la fel ca și teatrul.

Filosoful și eseistul spaniol Jose Ortega y Gasset afirma că în teatru, ca și în alte arte, realitatea artistică este o negare sau o substituie a realității curente. În felul acesta “ceea ce nu este real, idealul, capătă forță, virtutea magică de a face să dispară ceea ce este real. Pe scenă găsim, deci, lucruri – decoruri și persoane – actorii, care au darul transparenței. Prin ei transpar, ca prin cristal, alte lucruri.”¹

¹ Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, București, Editura Coresi, 2000, p. 143

Prin crearea unui spațiu ireal pe scenă, se creează o iluzie scenică, o ficțiune artistică. Are loc practic o convertire a realului în ireal și invers, toate acestea constituind de fapt un cadru scenic cu funcție estetică și o graniță dintre două lumi. “Metaforismul teatrului este un proces bidirecțional. Teatrul este o metaforă întrupată; ca atare, o realitate ambivalentă care constă în două realități: cea a actorului și cea a personajului dramei, care se neagă reciproc. E necesar ca actorul să înceteze pentru un moment să fie omul real pe care-l cunoaștem, și este necesar de asemenea ca Hamlet să nu fie efectiv omul real care a fost cândva. Trebuie ca nici unul și nici celălalt să nu fie reali, trebuie ca neconținut să se des-realizeze, neutralizându-se reciproc, pentru ca să rămână numai irealul ca atare, imaginarul, fantasmagoria pură. Teatrul realizează această minunată duplicitate: a fi în același timp realitate și irealitate.”²

Cel mai vechi tratat din istoria a esteticii, care influențează chiar și în zilele noastre evoluția gândirii teoretice și a artei literare în chip peren vizând îndeosebi teatrul este *Poetica* lui Aristotel. El a fost primul care a folosit noțiuni ca “mimesis”, “catharsis” sau “verosimil”. “În mod curent, astăzi i se atribuie poeziei aristotelice următoarele teze: imitația ca izvor și funcție a artei (mimesis), purificarea emoțiilor ca efect al poeziei (catharsis), un concept raționalist, clasificator și normativ al poeziei. Iar atunci când este vorba despre teatru, acestuia i se mai pun în seamă, prin interpretări adesea abuzive: regula celor trei unități, structura închisă, piramidală a acțiunii, cauzalitatea lineară a evenimentelor, separarea genurilor (comedie și tragedie), logocentrismul (subestimarea limbajelor teatrale în favoarea discursului poetic) etc”³. Analizând fenomenul *mimesisului*, Aristotel considera că “darul imitației e născut în om și îl deosebește de restul viețuitoarelor; dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației, iar plăcerea pe care o dau imitațiile este și ea resimțită de toți”⁴. Aristotel credea că fenomenul imitativ realizează deosebirea de esență între comedie și tragedie. Astfel, comedia nu imită totalitatea aspectelor oferite de o natură umană inferioară, ea fiind “imitația unor oameni neciopliți”⁵. Pe de altă parte, tragedia este “imitația unei acțiuni alese și întregi, cu stil împodobit cu tot soiul de podoabe, deosebit după fiecare din părțile ei, imitația închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită și care, stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”⁶.

Fenomenul imitativ, ca fundament al artei, este susținut și de Platon. La el însă, imitația nu este decât o îndeletnicire mincinoasă și amăgitoare, datorită căreia artistul reproduce mecanic realitatea exterioară. Spre exemplu, în *Republica* Platon susținea că artele imitative neglijează adevărata realitate. Filosoful mai consideră că poezii și actorii sunt preocupați să placă mulțimii și nicidecum să-și fie lor însuși de folos. Poezii și actorii “sunt simpli adulatori și lingușitori publici, inși care amăgesc mulțimea și o dezmiardă ca niște curtezane”. În *Republica* Platon explică efectul negativ al receptării spectacolelor de tragedie, la care spectatorii sunt obișnuiți să vadă pe scenă cum eroii se lamentează și suferă. Tragedia face ca oamenii să se obișnuiască și să se complacă în suferință. Aceasta molește sufletul, îl sensibilizează, îi răpește frumusețea și demnitatea de a fi calm în nenorocire. Așadar, spectacolele de tragedie și de comedie răscolesc în spectator anumite sentimente și reacții care îl determină să reacționeze altfel decât în viața reală. Reacționând altfel decât în viața reală, spectatorul suferă un real proces de transformare (proces condamnat de filosoful grec).

În următoarele două milenii de la Aristotel încoace, au apărut o serie de teoreticieni importanți care au lansat tendințe transformatoare ale artei spectacolului și actului de creație scenic. Printre cei mai importanți se numără Konstantin Stanislavski, Adolphe Appia, Gordon Craig, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, sau Andrei Șerban, ale căror poetici le

² Jose Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 156

³ Doina Comloșan, *Teatru și antiteatru*, Timișoara, Editura Mirton, 2001, p. 12

⁴ Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 56

⁵ Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 56

⁶ *Idem*, pp. 59-60.

voi analiza mai târziu, în lucrarea de față. Numitorul comun al teoriilor acestor autori este credința cu care se realizează arta teatrului. Credința fără adevăr nu poate exista, cum spunea Stanislavski, ele lucrează împreună pentru a se ajunge la trăire, iar rezultatul poate fi numit *artă*: “Credința în adevărul trait și în adevărul acțiunilor care au loc trebuie să fie reflectată în fiecare moment al nostru pe scenă”⁷.

Mă voi referi, în demersul meu, la efortul ce trebuie depus în aprofundarea unor teme și idei cum ar fi: descoperirea individualității creatoare, creația și creativitatea specifică actului artistic al actorului și, mai ales, conștientizarea și cultivarea instinctului creator și creativ, nevoia de cunoaștere și exercițiul ce trebuie făcut pe tot parcursul drumului spre afirmarea individualității creatoare a artistului.

Este necesar să argumentez importanța covârșitoare a artei actorului, componentă centrală a artei teatrale, artă scenică bazată pe elemente ce vin în mare parte din presa culturală (în special din cea despre arta actorului și a spectacolului) ce au ca scop și destinație consolidarea, extinderea și nuanțarea educației estetice a publicului spectator. De asemenea, considerente despre arta actorului mai pot veni din inițiative ale actorilor sau instituțiilor gen “lecție - spectacol”, dar și din reflectarea și analiza în presa culturală a unor evenimente mai speciale, cum ar fi spectacolele după (pre)texte ale lui Șerban Foarță. În acest caz, putem discuta despre interesul provocat de textul românesc de teatru ca pretext, instrument de cunoaștere, de comunicare ori de intervenție în realitatea imediată.

Întrucât personajul din textul dramatic este un model virtual comunicat prin semne literare, actorul trebuie să parcurgă o etapă de documentare filologică, în vederea realizării rolului. Textul dramatic reprezintă o multitudine de idei așezate piramidal, în vârf fiind ideea majoră ce dă puterea generalizatoare a operei. Din punct de vedere literar, fiecare scenă este construită pe o anumită idee, care tinde să afirme ideea majoră. Există așadar o supratemă în arta actorului, care se desprinde din ascunzișurile cele mai adânci ale piesei, după cum subliniază Stanislavski: “Se dovedește că avem nevoie de o supratemă analogă cu născocirile scriitorului, dar care trezește neapărat un răsunet în sufletul artistului care creează. Sau, cu alte cuvinte, supratema trebuie căutată nu numai în rol, dar și în sufletul actorului”⁸. Determinarea, de către actor, a supratemei active dintr-un text, conferă direcție și sens muncii de creație: „Supratema trebuie să pătrundă cât mai adânc în sufletul actorului care creează, în imaginația lui, în gândurile lui, în sentimentul lui, în toate elementele. Supratema să amintească continuu interpretului viața interioară a rolului și scopul creației”⁹.

Supratema este, așadar, punctul major al întâlnirii dintre textul literar și arta actorului. Iar detectarea corectă a supratemei nu este altceva decât un punct de plecare spre textul lăuntric, adică spre subtext. Actorul nu trebuie să ia textul literar în sensul imediat, propriu, ci să îl citească atent, cu o privire interioară, descoperind astfel semnificațiile pe care le dă autorul. Dramaturgul, sau autorul dramatic, este cel care dă naștere textului ce se transformă și se completează pe parcursul punerii în scenă. Așa cum am mai subliniat, subtextul autorului este, pentru actor, mult mai important decât textul în sine. Actorul joacă însă nu numai subtextul dramaturgiei, ci și subtextul său personal, al cărui autor este. „Actorul trebuie să plece de la conștientizarea a ceea ce i se întâmplă în viață. În viață omul are subtexte foarte concrete; întrucât se află pus în fața unei realități obiective, provocatoare. Astfel încât, subtextul apare în mod firesc. În teatru, actorul trebuie să se autoprovoace în realizarea subtextului”¹⁰. Această legătură dintre textul literar și textul interpretat de actor reprezintă de fapt legătura dintre rațiune și pasiune, rațiunea fiind ideea piesei, iar pasiunea – avalanșa

⁷ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 168

⁸ K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 326-327

⁹ K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 329

¹⁰ Luminița Stoianovici, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Magna, 2004, p. 9

stărilor sufletești redade de actor. “În construcția logică a subtextelor, actorul trebuie să plece de la universul literar al personajului. El trebuie să-și răspundă la o serie de întrebări: Cum este personajul meu? Ce calități și defecte îmi oferă dramaturgul? Ce părere au celelalte personaje despre personajul meu? (părerile pot fi ca în viață, subiective și obiective) În ce relații sunt cu celelalte personaje? Ce caracter are personajul meu?”¹¹

Relația dintre text și subtext are valențe gnoseologice, pe care actorul ajunge să le descopere treptat. Personajul literar dramatic este rezultatul inspirației creatoare a scriitorului, în timp ce personajul scenic reprezintă imaginea concretă, inspirată și recreate, a actorului. Actorul se prezintă în fața personajului ca în fața unei mari necunoscute, iar această trecere de la necunoaștere la cunoaștere se face doar prin voința actorului de a da viață personajului. Un alt aspect major al relației text – subtext este declanșat de problematica mesajului. Din punctul de vedere al autorului, mesajul piesei se identifică cu ideea majoră a textului, prin intermediul căreia autorul comunică opiniile și concepțiile sale asupra existenței. Practic, autorul alege un aspect al vieții pe care îl transformă conform viziunii sale. Mesajul interpretativ reprezintă atitudinea regizorului spectacolului față de subiectul tratat.

Prin intermediul comunicării scenice se realizează decodificarea limbajului literaturii dramatice. Semnificațiile ideatice ale textului literar se comunică prin arta mereu vie a actorului, astfel că opera dramatică ajunge să cunoască catharsisul metamorfozării ei în valori spectaculare. Rezonanța cuvântului rostit, a limbii literare, adaugă virtuți nebănuite elementelor vizuale, plastice. Imaginea scenică se întregeste prin arta cuvântului. “Cuvântul sculptează sonor acțiunea. Prin cuvânt, în teatru, prin cuvântul înfiorat de actor ascuți în imediata apropiere bătaile cadențate ale inimii: inima teatrului”¹². Cuvântul scenic are formă și conținut, trup și suflet. Pe lângă sarcina de mijlocire a comunicării, cuvântul are și valoare artistică. De aceea se impune efortul major al actorului de prelucrare a cuvântului, prelucrare ce trebuie să pornească întotdeauna din interior și nu din exterior, având ca sprijin accentul, intonația și intenția. Acestea trebuie să fie reflectarea artistică a stării interioare a personajului interpretat. Stanislavski consideră că vorbirea e o muzică și că rostirea scenică este o artă tot atât de grea ca și cântecul. Cuvântul și fraza au o mare putere de cuprindere prin faptul că înglobează sufletul și gândul omenesc. “Când actorul pătrunde în sufletul literelor, cuvintelor, frazelor, gândurilor, mă duce cu sine în ascunzișul adânc al operei poetului și în propriul său suflet. Când colorează viu cu ajutorul sunetului și desenează cu ajutorul intonației ce trăiește lăuntric, mă obligă să văd cu privirea interioară imaginile și tablourile povestite de cuvintele textului și făurite de imaginația lui creatoare”¹³.

Actorul devine purtătorul de cuvânt al dramaturgului, dar în etapa următoare se desparte de acesta prin mijloacele de expresie specifice artei sale. Fără actor, textul dramatic rămâne în singurătatea neîntrupării sale. “Fără colaborarea actorilor, drama este menită să rămână caducă. Numai prin actori se realizează intenția dramatică profundă a operei literare. În expresia feței, în atitudine și gesticulație, în ritmul și debitul verbal, în modulațiile vocii actorului, ceea ce în drama citită era numai povestire sau transcriere literară a unei acțiuni, devine acțiune cu adevărat. Actorul transformă toate indicațiile textului în trăire prezentă, de o mare intensitate”¹⁴.

Fenomenul substituirii persoanei actorului în personajul interpretat se face după alte legi decât cele ale dramaturgului. Dramaturgul lucrează și își creează personajele în singurătate și liniște, conducându-se după alte principii. Putem vorbi astfel despre o polifonie a personalității, în sensul că autorul își confruntă sau își împarte individualitatea creatoare. În

¹¹ Luminița Stoianovici, *op. cit.*, p. 10

¹² Ion Toboșaru, *Introducere în estetica teatrului contemporan, note de curs*, București, ATF, 1982, p. 44

¹³ K. S. Stanislavki, *op. cit.*, p. 429

¹⁴ Luminița Stoianovici, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Magna, 2004, p. 16-17

același timp, personajele trebuie să se deosebească radical de identitatea scriitorului, să nu mai păstreze nimic din gândirea și simțirea personalității sale. La actor, polifonia personalității se exprimă prin trup. Trupul trebuie să exprime toate schimbările care se produc în spirit, iar trecerea în spațiul fizic a tuturor modificărilor produse în spirit ține de specificul inconfundabil al artei actorului. Așa cum sublinia Stanislavski, fenomenul întruchipării unei alte persoane nu se poate realiza decât prin respectarea legii organice a unității dintre viața interioară a psihicului și viața exterioară a fizicului.

Autenticitatea actului scenic nu depinde de materialul literar, ci de capacitatea actorului de a descoperi profunzimea personalității sale polifonice. Situațiile propuse de autor sunt fictive, nereale, dar prin arta actorului autentic acestea se transformă în realități obiective. Așa cum sublinia Valentin Silvestru, “putem afirma că actorul e creator cu drepturi depline în cetatea artelor. Artă sa are un caracter dual: e organic independentă, dar devine numai autonomă în ansamblul de interdependențe pe care îl constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i știrbește însă originalitatea. Realitatea scenică îl impune ca “unic” mandatar al tuturor literațiilor, artiștilor și tehnicienilor care săvârșesc împreună actul teatral”¹⁵.

Textul piesei este de fapt un sistem de semne, de conotații, “un amplu sistem semiotic codificat, prin care ni se comunică universuri dramatice complexe”. În opoziție cu textul dramatic, actul scenic “e o realitate concretă, vie, care include și sistemul semiotic al autorului, dar pe care îl depășește”¹⁶. În același timp, opera dramatică se modifică în actul scenic și capătă valențe spectaculare, în timp ce semnificațiile ideatice ale textului “se comunică prin artă vie a actorului”. Creația autentică este însă unică și irepetabilă. Ion Cojar afirmă că arta actorului începe și se termină odată cu fiecare mare actor.

Un alt mare teoretician al teatrului, Adolphe Appia, unul dintre reformatorii regiei moderne, în cartea sa *Opera de artă vie*, fascinat de drama muzicală a lui Wagner, alege muzica ca principal ordonator al sistemului său imaginativ. Appia supune analizei comparative aportul adus de fiecare artă: literatura, muzica, pictura, sculptura, în ceea ce constituie “opera de artă a viitorului”¹⁷. Appia refuză ideea unei sinteze a acestor arte, singura care ar putea asigura un liant fiind ideea mișcării. În viziunea sa, corpul actorului nu înseamnă numai mobilitate, ci și plasticitate, iar aceasta îl pune în raport direct cu arhitectura și îl apropie de forma sculpturală, fără însă să se identifice cu acestea.

Appia refuză pictura în teatru, deoarece bidimensionalitatea acesteia se opune în scenă corpului actorului, caracterizat prin tridimensionalitate. Formele și lumina pictate nu-și găsesc locul pe scenă, pentru că tocmai “corpul uman le respinge”.

Toate concepțiile inovatoare ale lui Adolphe Appia se reflectă direct în relația sa cu textul dramatic. El consideră că vorbirea nu poate institui propriul ei timp, în cadrul unui timp normat. Ea nu se poate constitui ca durată decât prin semnificația cuvintelor și ordinea necesară în vederea înțelegerii lor corecte. Textul vorbit e lipsit de expresia directă pe care o conferă muzica. Autorul dramatic se află într-o situație paradoxală: el vrea să-și vadă piesa pe scenă, dar reprezentarea se face prin teatru, adică acolo unde nu se scrie piesa. Astfel încât dramaturgul este forțat să-și împartă atenția între o activitate în care e stăpân, scrisul piesei și un procedeu care scapă concentrării sale mentale - punerea în scenă a acestei piese. Scena nu-i poate oferi condițiile consacrării operei sale, dimpotrivă, condițiile scenice îi domină opera.

“Marea descoperire a lui Appia constă în aceea că a creat pe scenă o lume unitară tridimensională. Datorită lui Appia lumina era pentru prima oară adusă în teatru și valorile ei

¹⁵ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966, p. 110

¹⁶ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, București, Editura Paideia, 1998, p. 63

¹⁷ *Apud*, Luminița Stoianovici, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Magna, 2004, p. 26-27

dramatice erau pentru prima oară relevate. Lumina care aruncă umbre, creînd forme, volume, culori, ritm – este inovația lui Appia, inovație care va influența și raportul dintre autor și textul dramatic”¹⁸.

Adolphe Appia a reconsiderat total clasicul concept de teatru. Ideile sale au condus la revoluționarea scenei teatrale europene. “Mecanismul care dominase conceptul despre teatru - o piesă pusă de autor în fața unui decor pictat și cu un eventual zgomot (sau muzică) este înlocuit acum printr-o idee dinamică, eliberatoare de noi energii în vederea comunicabilului”¹⁹.

Un alt mare reformator care schimbă valențele raportului dintre lectura dramatică și lectura regizorală este Gordon Craig. Pentru el, imperativul reconsiderării teatralității este de factură vizuală. În eseul *Artiștii teatrului viitor*, Craig susține că mișcarea și muzica sunt elementele esențiale, iar raportul dintre acestea este identic cu cel al unei sfere față de altă sferă. Toate lucrurile, prin natura lor, răsar din mișcare, chiar și muzica. De aceea, actorii trebuie să aibe onoarea “de a fi sacerdoții acestei forțe supreme – mișcarea”.

De asemenea, Craig susține importanța principiului feminin al creației, acesta fiind „expresia pură a mișcării pe scenă”, prin intermediul căreia spiritul feminin, asociat cu cel masculin, caută secretul inepuizabilei și tainicei energii a mișcării. Craig mai atrage atenția că emoția e cea care creează, dar și distruge scena. Spectatorul nu are ocazia să asiste la nașterea unei opere de artă autentice, ci la o “suită de confesiuni accidentale ale actorului”. De aceea, gestică simbolică trebuie să fie capabilă să transfigureze imaginea vieții însăși și nu caracterul ei accidental.

Relația text dramatic – text scenic este tratată de Gordon Craig într-o manieră originală. El este primul teoretician care substituie dramaturgul cu regizorul, acesta din urmă fiind văzut drept autor unic al spectacolului, din cauza imperfecțiunii actorului.

Adolphe Appia și Gordon Craig sunt primii mari teoreticieni ai teatrului care au început procesul de eliberare a spectacolului de constrângerile textului dramatic. “Appia și Craig marchează în teatru primele încercări de revelare a specificului teatral. La amândoi însă, accesul spre o definiție valabilă e deviat de apartenența lor la idealul clasic al artei. Nici unul nici celălalt nu se desprinde de ideea creatorului unic și a operei încheiate, în numele cărora supun teatrul unor norme restrictive. Ca oricărui clasic, lui Appia îi repugnă accidentele, are oroarea surprizei, propunând creația definitivă și încheiată. În spectacolul care deviază de la text apare pericolul ieșirii din zona artei. Propunând sistemul de notație muzical, care determină și cronometrează creația actorului, Appia tinde să elimine din teatru arbitrarul, cu alte cuvinte inesteticul. Cu dispoziții similare, discută și Craig spectacolul. La el, prioritar va fi gestul, deplasând astfel interesul de la sunet la imagine. Acum dramaturgului i se substituie regizorul, ca autor unic al spectacolului”²⁰.

Toate aceste experimente teatrale și concepte impuse de mari teoreticieni ai teatrului sau filozofi, enumerate în lucrarea de față, țin cont, până la urmă, de o instanță teatrală cu o funcție mai mult sau mai puțin pasivă: spectatorul. De multe ori teatrul este transformat într-un experiment pe care spectatorul nu știe să-l practice. Iar în acest caz, una din cele mai importante instanțe rămâne actorul profesionist, care, prin intermediul jocului său, poate să schimbe radical poziția spectatorului față de lume și mai ales față de sine însuși. Libertatea actorului trebuie, așadar, să fie una asumată rațional de către acesta, dar și să urmărească una din finalitățile perene ale reprezentației teatrale. Sau după cum afirmă profesorul Ion Toboșaru, “este important de a sublinia că atât formele lui Artaud, Grotowski, Stanislavski,

¹⁸ Luminița Stoianovici, *op. cit.*, p. 28

¹⁹ Luminița Stoianovici, *op. cit.*, p. 28-29

²⁰ Mihaela Tonitza Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975, p. 195

Brecht, indiferent de pozițiile adoptate, de cele mai multe ori contradictorii, urmăresc finalitatea creației artistice pe linia dinamizării publicului”²¹.

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

BIBLIOGRAFIE

- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, București, Editura Unitext, 2000
 Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965
 Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Cluj Napoca, Editura Echinoc, 1997
 Brecht, Bertolt, *Scrisori despre Teatru*, București, Editura Univers, 1978
 Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura Unitext, 1997
 Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
 Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, București, Editura Paideia, 1998
 Comloșan, Doina, *Teatru și antiteatru*, Timișoara, Editura Mirton, 2001
 Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane, 1972
 Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998
 Hegel, Friedrich, *Prelegeri despre estetică*, București, Editura Academiei, 1966
 Menta, Ed, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele cortinei*, București, Editura Unitext, 1999
 Ortega y Gasset, Jose, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, București, Editura Coresi, 2000
 Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Fundația pentru Literatură și Artă, 1937
 Platon, *Republica*, București, Editura Științifică, 1993
 Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, București, Editura Meridiane, 1990
 Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966
 Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, București, Editura ESPLA, 1955
 Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea rusă, 1958
 Stoianovici, Luminița, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Magna, 2004
 Șerban, Andrei, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006
 Toboșaru, Ion, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, București, 1982
 Ungureanu, Cornel, *Despre regi, saltimbanci și maimuțe*, Timișoara, Editura Marineasa, 2001
 Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura Orizonturi, 2000

²¹ Ion Toboșaru, București, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, 1982, p. 268