SIMONA BADER
West University of Timişoara

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 ambivalenţei dintre real şi imaginar este poate cel mai pregnant vizibilă dintre toate formele de artă. Aici, imaginarul scenic trebuie să fie mai real decât realitatea însăşi, pentru că altfel convenţia scenică nu este credibilă. Şi tot aici, timpul dramatic nu este identic cu timpul real, pentru că dacă viaţa noastră reală se desfăşoară pe parcursul câtorva decenii, timpul scenic este foare condensat. Lumea teatrului este o lume specială, în care sensibilitatea, emoţia, puterea de comunicare, cunoaşterea, transpunerea sunt termeni plini de substanţă. Fiinţa umană trăieşte conştient sau nu realitatea simbolică, dar omul de teatru abordează conştient şi profund înţelesurile adânci ale noţiunilor fundamentale ce definesc arta teatrală. Iluzia realităţii 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 spaţiu ireal, creat pe scenă prin decor, lumini, costume, toate acestea fiind de fapt o metaforă, la fel ca şi teatrul.

Filosoful şi eseistul spaniol Jose Ortega y Gasset afirma că în teatru, ca şi în alte arte, realitatea artistică este o negare sau o substituire a realităţii curente. În felul acesta "ceea ce nu este real, idealul, capătă forţă, virtutea magică de a face să dispară ceea ce este real. Pe scenă găsim, deci, lucruri – decoruri şi persoane – actorii, care au darul transparenţei. Prin ei transpar, ca prin cristal, alte lucruri."[1]

[1] Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Bucureşti, Editura Coresi, 2000, p. 143

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

Prin crearea unui spaţiu ireal pe scenă, se creează o iluzie scenică, o ficţiune artistică. Are loc practic o convertire a realului în ireal şi invers, toate acestea constituind de fapt un cadru scenic cu funcţie estetică şi o graniţă dintre două lumi. "Metaforismul teatrului este un proces bidirecţional. Teatrul este o metaforă întrupată; ca atare, o realitate ambivalentă care constă în două realităţi: cea a actorului şi cea a personajului dramei, care se neagă reciproc. E necesar ca actorul să înceteze pentru un moment să fie omul real pe care-l cunoaştem, şi este necesar de asemenea ca Hamlet să nu fie efectiv omul real care a fost cândva. Trebuie ca nici unul şi nici celălalt să nu fie reali, trebuie ca necontenit 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 acelaşi timp realitate şi irealitate."[2]

Cel mai vechi tratat din istoria a esteticii, care influenţează chiar şi în zilele noastre evoluţia gândirii teoretice şi a artei literare în chip peren vizând îndeosebi teatrul este *Poetica* lui Aristotel. El a fost primul care a folosit noţiuni ca "mimesis", "catharsis" sau "verosimil". "În mod curent, astăzi i se atribuie poeticii aristotelice următoarele teze: imitaţia ca izvor şi funcţie a artei (mimesis), purificarea emoţiilor ca efect al poeziei (catharsis), un concept raţionalist, clasificator şi normativ al poeticii. Iar atunci când este vorba despre teatru, acestuia i se mai pun în seamă, prin interpretări adesea abuzive: regula celor trei unităţi, structura închisă, piramidală a acţiunii, cauzalitatea lineară a evenimentelor, separarea genurilor (comedie şi tragedie), logocentrismul (subestimarea limbajelor teatrale în favoarea discursului poetic) etc"[3]. Analizând fenomenul *mimesisului*, Aristotel considera că "darul imitaţiei e născut în om şi îl deosebeşte de restul vieţuitoarelor; dintre toate el fiind cel mai priceput să imite şi cele dintâi cunoştinţe venindu-i pe calea imitaţiei, iar plăcerea pe care o dau imitaţiile este şi ea resimţită de toţi"[4]. Aristotel credea că fenomenul imitativ realizează deosebirea de esenţă între comedie şi tragedie. Astfel, comedia nu imită totalitatea aspectelor oferite de o natură umană inferioară, ea fiind "imitaţia unor oameni necioplţi"[5]. Pe de altă parte, tragedia este "imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, cu stil împodobit cu tot soiul de podoabe, deosebit după fiecare din părţile ei, imitaţia închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită şi care, stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi"[6].

Fenomenul imitativ, ca fundament al artei, este susţinut şi de Platon. La el însă, imitaţia nu este decât o îndeletnicire mincinoasă şi amăgitoare, datorită căreia artistul reproduce mecanic realitatea exterioară. Spre exemplu, în *Republica* Platon susţinea că artele imitative neglijează adevărata realitate. Filosoful mai consideră că poeţii şi actorii sunt preocupaţi să placă mulţimii şi nicidecum să-şi fie lor însuşi de folos. Poeţii şi actorii "sunt simpli adulatori şi linguşitori publici, inşi care amăgesc mulţimea şi o dezmiardă ca nişte curtezane". În *Republica* Platon explică efectul negativ al receptării spectacolelor de tragedie, la care spectatorii sunt obişnuiţi să vadă pe scenă cum eroii se lamentează şi suferă. Tragedia face ca oamenii să se obişnuiască şi să se complacă în suferinţă. Aceasta moleşeşte sufletul, îl sensibilizează, îi răpeşte frumuseţea şi demnitatea de a fi calm în nenorocire. Aşadar, spectacolele de tragedie şi de comedie răscolesc în spectator anumite sentimente şi reacţii care îl determină să reacţioneze altfel decât în viaţa reală. Reacţionând altfel decât în viaţa 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 importanţi care au lansat tendinţe transformatoare ale artei spectacolului şi actului de creaţie scenic. Printre cei mai importanţi se numără Konstantin Stanislavski, Adolphe Appia, Gordon Craig, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, sau Andrei Şerban, ale căror poetici le

[2] Jose Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 156
[3] Doina Comloşan, *Teatru şi antiteatru*, Timişoara, Editura Mirton, 2001, p. 12
[4] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 56
[5] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 56
[6] *Idem*, pp. 59-60.

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

voi analiza mai târziu, în lucrarea de faţă. Numitorul comun al teoriilor acestor autori este credinţa cu care se realizează arta teatrului. Credinţa fără adevăr nu poate exista, cum spunea Stanislavski, ele lucrează împreună pentru a se ajunge la trăire, iar rezultatul poate fi numit *artă*: "Credinţa în adevărul trait şi în adevărul acţiunilor 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 şi idei cum ar fi: descoperirea individualităţii creatoare, creaţia şi creativitatea specifică actului artistic al actorului şi, mai ales, conştientizarea şi cultivarea instinctului creator şi creativ, nevoia de cunoaştere şi exerciţiul ce trebuie făcut pe tot parcursul drumului spre afirmarea individualităţii creatoare a artistului.

Este necesar să argumentez importanţa covârşitoare 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 şi a spectacolului) ce au ca scop şi destinaţie consolidarea, extinderea şi nuanţarea educaţiei estetice a publicului spectator. De asemenea, considerente despre arta actorului mai pot veni din iniţiative ale actorilor sau instituţiilor gen "lecţie - spectacol", dar şi din reflectarea şi analiza în presa culturală a unor evenimente mai speciale, cum ar fi spectacolele dupa (pre)texte ale lui Şerban Foarţă. În acest caz, putem discuta despre interesul provocat de textul românesc de teatru ca pretext, instrument de cunoaştere, de comunicare ori de intervenţie 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 aşezate 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 aşadar o supratemă în arta actorului, care se desprinde din ascunzişurile cele mai adânci ale piesei, după cum subliniază Stanislavski: "Se dovedeşte că avem nevoie de o supratemă analogă cu născocirile scriitorului, dar care trezeşte neapărat un răsunet în sufletul artistului care creează. Sau, cu alte cuvinte, supratema trebuie căutată nu numai în rol, dar şi în sufletul actorului"[8]. Determinarea, de către actor, a supratemei active dintr-un text, conferă direcţie şi sens muncii de creaţie: „Supratema trebuie să pătrundă cât mai adânc în sufletul actorului care creează, în imaginaţia lui, în gândurile lui, în sentimentul lui, în toate elementele. Supratema să amintească continuu interpretului viaţa interioară a rolului şi scopul creaţiei"[9].

Supratema este, aşadar, punctul major al întâlnirii dintre textul literar şi 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 semnificaţiile pe care le dă autorul. Dramaturgul, sau autorul dramatic, este cel care dă naştere textului ce se transformă şi se completează pe parcursul punerii în scenă. Aşa cum am mai subliniat, subtextul autorului este, pentru actor, mult mai important decât textul în sine. Actorul joacă însă nu numai subtextul dramaturgiei, ci şi subtextul său personal, al cărui autor este. „Actorul trebuie să plece de la conştientizarea a ceea ce i se întâmplă în viaţă. În viaţă omul are subtexte foarte concrete; întrucât se află pus în faţa unei realităţi 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 şi textul interpretat de actor reprezintă de fapt legătura dintre raţiune şi pasiune, raţiunea fiind ideea piesei, iar pasiunea – avalanşa

[7] K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, 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] Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 9

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

stărilor sufleteşti redate de actor. "În construcţia logică a subtextelor, actorul trebuie să plece de la universul literar al personajului. El trebuie să-şi răspundă la o serie de întrebări: Cum este personajul meu? Ce calităţi şi defecte îmi oferă dramaturgul? Ce părere au celelalte personaje despre personajul meu? (părerile pot fi ca în viaţă, subiective şi obiective) În ce relaţii sunt cu celelalte personaje? Ce caracter are personajul meu?"[11]

Relaţia dintre text şi subtext are valenţe gnoseologice, pe care actorul ajunge să le descopere treptat. Personajul literar dramatic este rezultatul inspiraţiei creatoare a scriitorului, în timp ce personajul scenic reprezintă imaginea concretă, inspirată şi recreate, a actorului. Actorul se prezintă în faţa personajului ca în faţa unei mari necunoscute, iar această trecere de la necunoaştere la cunoaştere se face doar prin voinţa actorului de a da viaţă personajului. Un alt aspect major al relaţiei text – subtext este declanşat de problematica mesajului. Din punctul de vedere al autorului, mesajul piesei se identifică cu ideea majoră a textului, prin intermediul căreia autorul comunică opiniile şi concepţiile sale asupra existenţei. Practic, autorul alege un aspect al vieţii pe care îl transformă conform viziunii sale. Mesajul interpretativ reprezintă atitudinea regizorului spectacolului faţă de subiectul tratat.

Prin intermediul comunicării scenice se realizează decodificarea limbajului literaturii dramatice. Semnificaţiile 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. Rezonanţa cuvântului rostit, a limbii literare, adaugă virtuţi nebănuite elementelor vizuale, plastice. Imaginea scenică se întregeşte prin arta cuvântului. "Cuvântul sculptează sonor acţiunea. Prin cuvânt, în teatru, prin cuvântul înfiorat de actor asculţi în imediata apropiere bătăile cadenţate ale inimii: inima teatrului"[12]. Cuvântul scenic are formă şi conţinut, trup şi suflet. Pe lângă sarcina de mijlocire a comunicării, cuvântul are şi valoare artistică. De aceea se impune efortul major al actorului de prelucrare a cuvântului, prelucrare ce trebuie să pornească întotdeauna din interior şi nu din exterior, având ca sprijin accentul, intonaţia şi intenţia. Acestea trebuie să fie reflectarea artistică a stării interioare a personajului interpretat. Stanislavski consideră că vorbirea e o muzică şi că rostirea scenică este o artă tot atât de grea ca şi cântecul. Cuvântul şi fraza au o mare putere de cuprindere prin faptul că înglobează sufletul şi gândul omenesc. "Când actorul pătrunde în sufletul literelor, cuvintelor, frazelor, gândurilor, mă duce cu sine în ascunzişul adânc al operei poetului şi în propriul său suflet. Când colorează viu cu ajutorul sunetului şi desenează cu ajutorul intonaţiei ce trăieşte lăuntric, mă obligă să văd cu privirea interioară imaginile şi tablourile povestite de cuvintele textului şi făurite de imaginaţia 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 intenţia dramatică profundă a operei literare. În expresia feţei, în atitudine şi gesticulaţie, în ritmul şi debitul verbal, în modulaţiile vocii actorului, ceea ce în drama citită era numai povestire sau transcriere literară a unei acţiuni, devine acţiune cu adevărat. Actorul transformă toate indicaţiile 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 şi îşi creează personajele în singurătate şi linişte, conducându-se după alte principii. Putem vorbi astfel despre o polifonie a personalităţii, în sensul că autorul îşi confruntă sau îşi împarte individualitatea creatoare. În

[11] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*,, p. 10
[12] Ion Toboşaru, *Introducere în estetica teatrului contemporan, note de curs*, Bucureşti, ATF, 1982, p. 44
[13] K. S. Stanislavki, *op. cit.*, p. 429
[14] Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 16-17

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

acelaşi timp, personajele trebuie să se deosebească radical de identitatea scriitorului, să nu mai păstreze nimic din gândirea şi simţirea personalităţii sale. La actor, polifonia personalităţii se exprimă prin trup. Trupul trebuie să exprime toate schimbările care se produc în spirit, iar trecerea în spaţiul fizic a tuturor modificărilor produse în spirit ţine de specificul inconfundabil al artei actorului. Aşa cum sublinia Stanislavski, fenomenul întruchipării unei alte persoane nu se poate realiza decât prin respectarea legii organice a unităţii dintre viaţa interioară a psihicului şi viaţa exterioară a fizicului.

Autenticitatea actului scenic nu depinde de materialul literar, ci de capacitatea actorului de a descoperi profunzimea personalităţii sale polifonice. Situaţiile propuse de autor sunt fictive, nereale, dar prin arta actorului autentic acestea se transformă în realităţi obiective. Aşa cum sublinia Valentin Silvestru, "putem afirma că actorul e creator cu drepturi depline în cetatea artelor. Arta sa are un caracter dual: e organic independentă, dar devine numai autonomă în ansamblul de interdependenţe pe care îl constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i ştirbeşte însă originalitatea. Realitatea scenică îl impune ca "unic" mandatar al tuturor literaţilor, artiştilor şi tehnicienilor care săvârşesc împreună actul teatral"[15].

Textul piesei este de fapt un sistem de semne, de conotaţii, "un amplu sistem semiotic codificat, prin care ni se comunică universuri dramatice complexe". În opoziţie cu textul dramatic, actul scenic "e o realitate concretă, vie, care include şi sistemul semiotic al autorului, dar pe care îl depăşeşte"[16]. În acelaşi timp, opera dramatică se modifică în actul scenic şi capătă valenţe spectaculare, în timp ce semnificaţiile ideatice ale textului "se comunică prin arta vie a actorului". Creaţia autentică este însă unică şi irepetabilă. Ion Cojar afirmă că arta actorului începe şi 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 mişcării. În viziunea sa, corpul actorului nu înseamnă numai mobilitate, ci şi plasticitate, iar aceasta îl pune în raport direct cu arhitectura şi 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 şi lumina pictate nu-şi găsesc locul pe scenă, pentru că tocmai "corpul uman le respinge".

Toate concepţiile inovatoare ale lui Adolphe Appia se reflectă direct în relaţia 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 semnificaţia cuvintelor şi ordinea necesară în vederea înţelegerii lor corecte. Textul vorbit e lipsit de expresia directă pe care o conferă muzica. Autorul dramatic se află într-o situaţie paradoxală: el vrea să-şi vadă piesa pe scenă, dar reprezentaţia se face prin teatru, adică acolo unde nu se scrie piesa. Astfel încât dramaturgul este forţat să-şi împartă atenţia între o activitate în care e stăpân, manuscrisul piesei şi un procedeu care scapă concentrării sale mentale - punerea în scenă a acestei piese. Scena nu-i poate oferi condiţiile consacrării operei sale, dimpotrivă, condiţiile scenice îi domină opera.

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

[15] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, p. 110
[16] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Bucureşti, Editura Paideia, 1998, p. 63
[17] *Apud*, Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 26-27

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

dramatice erau pentru prima oară relevate. Lumina care aruncă umbre, creînd forme, volume, culori, ritm – este inovaţia lui Appia, inovaţie care va influenţa şi raportul dintre autor şi textul dramatic"[18].

Adolphe Appia a reconsiderat total clasicul concept de teatru. Ideile sale au condus la revoluţionarea scenei teatrale europene. "Mecanismul care dominase conceptul despre teatru - o piesă pusă de autor în faţa unui decor pictat şi 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 valenţele raportului dintre lectura dramatică şi lectura regizorală este Gordon Craig. Pentru el, imperativul reconsiderării teatralităţii este de factură vizuală. În eseul *Artiştii teatrului viitor*, Craig susţine că mişcarea şi muzica sunt elementele esenţiale, iar raportul dintre acestea este identic cu cel al unei sfere faţă de altă sferă. Toate lucrurile, prin natura lor, răsar din mişcare, chiar şi muzica. De aceea, actorii trebuie să aibe onoarea "de a fi sacerdoţii acestei forţe supreme – mişcarea".

De asemenea, Craig susţine importanţa principiului feminin al creaţiei, acesta fiind „expresia pură a mişcării pe scenă", prin intermediul căreia spiritul feminin, asociat cu cel masculin, caută secretul inepuizabilei şi tainicei energii a mişcării. Craig mai atrage atenţia că emoţia e cea care creează, dar şi distruge scena. Spectatorul nu are ocazia să asiste la naşterea unei opere de artă autentice, ci la o "suită de confesiuni accidentale ale actorului". De aceea, gestica simbolică trebuie să fie capabilă să transfigureze imaginea vieţii însăşi şi nu caracterul ei accidental.

Relaţia 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 imperfecţiunii actorului.

Adolphe Appia şi Gordon Craig sunt primii mari teoreticieni ai teatrului care au început procesul de eliberare a spectacolului de constrângerile textului dramatic. "Appia şi Craig marchează în teatru primele încercări de revelare a specificului teatral. La amândoi însă, accesul spre o definiţie valabilă e deviat de apartenenţa lor la idealul clasic al artei. Nici unul nici celălalt nu se desprinde de ideea creatorului unic şi a operei încheiate, în numele cărora supun teatrul unor norme restrictive. Ca oricărui clasic, lui Appia îi repugnă accidentele, are oroarea surprizei, propunând creaţia definitivă şi încheiată. În spectacolul care deviază de la text apare pericolul ieşirii din zona artei. Propunând sistemul de notaţie muzical, care determină şi cronometrează creaţia actorului, Appia tinde să elimine din teatru arbitrarul, cu alte cuvinte inesteticul. Cu dispoziţii similare, discută şi 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 şi concepte impuse de mari teoreticieni ai teatrului sau filozofi, enumerate în lucrarea de faţă, ţin cont, până la urmă, de o instanţă teatrală cu o funcţie mai mult sau mai puţin pasivă: spectatorul. De multe ori teatrul este transformat într-un experiment pe care spectatorul nu ştie să-l practice. Iar în acest caz, una din cele mai importante instanţe rămâne actorul profesionist, care, prin intermediul jocului său, poate să schimbe radical poziţia spectatorului faţă de lume şi mai ales faţă de sine însuşi. Libertatea actorului trebuie, aşadar, să fie una asumată raţional de către acesta, dar şi să urmărească una din finalităţile perene ale reprezentaţiei teatrale. Sau după cum afirma profesorul Ion Toboşaru, "este important de a sublinia că atât formele lui Artaud, Grotowski, Stanislavski,

[18] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*, p. 28
[19] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*, p. 28-29
[20] Mihaela Tonitza Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1975, p. 195

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)

Brecht, indiferent de poziţiile adoptate, de cele mai multe ori contradictorii, urmăresc finalitatea creaţiei artistice pe linia dinamizării publicului”[21].

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

BIBLIOGRAFIE

Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, Bucureşti, Editua Unitext, 2000
Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965
Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, Cluj Napoca, Editura Echinox, 1997
Brecht, Bertlot, *Scrieri despre Teatru*, Bucureşti, Editura Univers, 1978
Brook, Peter, *Spaţiul gol*, Bucureşti, Editura Unitext, 1997
Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969
Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Bucureşti, Editura Paideia, 1998
Comloşan, Doina, *Teatru şi antiteatru*, Timişoara, Editura Mirton, 2001
Gassner, John, *Formă şi idee în teatrul modern*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972
Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Bucureşti, Editura Unitext, 1998
Hegel, Friedriech, *Prelegeri despre estetică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1966
Menta, Ed, *Andrei Şerban. Lumea magică din spatele cortinei*, Bucureşti, Editura Unitext, 1999
Ortega y Gasset, Jose, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Bucureşti, Editura Coresi, 2000
Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, Editura Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1937
Platon, *Republica*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993
Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1990
Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966
Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, Editura ESPLA, 1955
Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viaţa mea în artă*, Bucureşti, Editura Cartea rusă, 1958
Stoianovici, Luminiţa, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004
Şerban, Andrei, *O biografie*, Iaşi, Editura Polirom, 2006
Toboşaru, Ion, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, Bucureşti, 1982
Ungureanu, Cornel, *Despre regi, saltimbanci şi maimuţe*, Timişoara, Editura Marineasa, 2001
Vianu, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, Editura Orizonturi, 2000

[21] Ion Toboşaru, Bucureşti, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, 1982, p. 268

BDD-A21794 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:41:04 UTC)