

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ
"I.L. CARAGIALE" BUCUREȘTI

TEZĂ DE DOCTORAT

Rezumat

**PARTICULARITĂȚILE CREAȚIEI ACTORICEȘTI DE LA SCENĂ
LA UNIVERSUL MEDIA**

(ÎN REALITATEA SPIRITUALĂ DIURNĂ)

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. Univ. Dr. Ion Toboșaru

Prof. Univ. Dr. Paul Chiribuță

DOCTORAND:

Eugenia Șerban

Datorită acestui fenomen care este globalizarea, proces multicausal, datorită dezvoltării industriei, a apariției a numeroase invenții ce au influențat valoric viața în toate datele sale, influența culturală devine incontestabilă într-un secol poate prea grăbit cu el însuși. Concomitent cu aceste influențe, gustul pentru literatură a devenit din ce în ce mai nuanțat. Una din consecințe este complexitatea genurilor literare, a curenților avangardiste dar și impactul pe care dramaturgia l-a avut pe plan global concomitent cu teatrul, scena, actorul, interpretarea scenică, televiziunea, media.

Datorită acestor date am putut dezvolta în lucrarea mea un subiect atât de special precum

PARTICULARITĂȚILE CREAȚIEI ACTORICEȘTI DE LA SCENĂ LA UNIVERSUL MEDIA (ÎN REALITATEA SPIRITUAL DIURNĂ)

Secolul al XX-lea este, probabil, cea mai „aglomerată perioadă” în derularea evenimentelor istorice, având un impact important spiritual dar și politic, militar, social. Rapiditatea cu care invențiile se înmulțesc se naște din nevoia omului de a comprima timpul sau de a scurta distanțele, un eveniment fastuos prin deplinătatea aspirației sale fiind zborul spre lună.

Secolul al XX-lea este și un secol al suferinței care acaparează milioane de oameni în războaie, revoluții sau conflicte religioase. Un secol al dezordinii, al haosului dar și al progresului industrial ce a dus la apariția petrolului și a electricității, dezvoltând modul de transport și telecomunicația. Industria chimică a avut și ea o importantă atribuție în apariția oțelului și a aluminiului, facilitând construcția mașinilor, a construcțiilor navale, aeronautice sau chiar farmaceutice. Globalizarea capătă o arie de extindere anume accelerând procesul economic, revoluția industrială din Europa atingând un apogeu „tiranic”. Dominația economică din Europa o dețineau Franța, Germania și Marea Britanie cu 50% din comerțul mondial. În țările europene principal industrializate, importul era de 90% din totalul comerțului, prețul se fixa la burse de

comerț, mijloacele de transport în special cele maritime, au securizat un control fluid al căilor comerciale iar băncile europene au controlat cursul de capital al lirei sterline. La începutul secolului al XX-lea, în special în Franța și SUA, persista scopul păstrării libertății individuale cucerite în secolele XVII-lea și al XIX-lea. Libertatea presei, dreptul la libera exprimare, libertatea economică bazată pe ideea că ea se conformează legilor naturale și libertatea socială. În unele țări unde revoluția industrială și progresul social s-au manifestat pe deplin, a crescut și nivelul educației populației, exprimându-și propriile ei păreri, în special prin vot.

Acest secol al XX-lea trezește cele mai numeroase speranțe create de omenire, așa cum multe din idealurile sale devin iluzii. La început de secol se vorbea de sfârșitul unei perioade numite *Belle Epoque*.

RELAȚIA TEXT-SPECTACOL

Relația text-spectacol este esențială, determinantă și decisivă pentru evaluarea oricărui demers regizoral sau actoricesc. În ultimă instanță, este vorba despre o problemă ce implică o dilemă: ce texte scrise pot deveni spectacole; de cine depinde ca un text scris să devină fapt artistic? Desigur, valoarea acestui text este o condiție esențială acestui act al transformării sale. O primă condiție.

Aprofundând analiza relației deosebit de complexe: **personaje-dialog-conflict-timp-spațiu-acțiune-deznodământ-mesaj** constatăm că este vorba despre o relație care se construiește și se pune în act pe baza ambivalenței **text - spectacol**.

Înainte a unei abordări comparative a diverselor puncte de vedere asupra relației text-spectacol și a condiției pe care această relație o deține în actuala configurație a datelor sale, am considerat necesar să precizez, punctual, câteva aspecte. În primul rând, este de menționat faptul că textul și spectacolul reprezintă două entități distincte care

alcătuiesc termenii unei relații ambivalente. Astfel, dacă, pe de o parte, textul literar, piesa scrisă, precede reprezentația teatrală sau, de regulă, o serie deschisă de montări, de viziuni regizorale și de interpretări actoricești menite să confere piesei valoare și semnificație, pe de altă parte, reprezentația nu poate exista în afara preexistenței aceluși text care să determine atât o anumită viziune regizorală prezentată în spectacolul din premieră, cât și în mai multe alte spectacole, diferite ca viziune, interpretare și, firește, în ceea ce privește valoarea artistică a acestora.

Parafrazând un adagiu predilect al romanticilor („în fiecare lucru doarme, visând, un cântec, iar poetul trebuie să trezească acest cântec”) am putea spune că în fiecare text al unei piese există, visând, un spectacol care își așteaptă regizorul și actorii care să îl trezească. Adică să îl citească și să ne incite pe noi, spectatorii, citindu-l, ascultându-l, bucurându-ne de existența lui.

Problema este aceea de a descoperi și de a pune în valoare valențele reale și profunde ale textului dramatic, mizele și provocările sale. Fiindcă, oricât și-ar dori autorul, regizorii, actorii sau spectatorii, acolo unde aceste valențe lipsesc, textul nu va mai fi de domeniul repertoriului artistic ci, în cel mai bun caz, de cel al unei simple clasificări de bilanț.

Reprezentația unei piese de teatru este, prin natura lucrurilor, supusă unei determinări, în sensul că, prin această reprezentație, piesa jucată își impune un set de mesaje scenice ori, după caz, le modelează sau le reconfirmă dar și le contrazice depășindu-le pe cele deja afirmate. De fapt, vizionarea unui spectacol de teatru reprezintă un act de cultură, prin care receptorul devine un partener, de regulă avizat, capabil să se pronunțe în cunoștință de cauză în procesul valorizării operei dramatice.

Deosebit de importantă apare, din această perspectivă, abordarea relației **regizor-actor-public** în procesul deschis care este „*lectura partiturii dramatice*”. Și, pentru că fiecare dintre cei trei actanți au un statut propriu în virtutea căruia inter-relaționează, este necesară o definiție a genului proxim și a diferențelor specifice ale acestor entități, pentru a înțelege mai bine modul subtil în care arta teatrului pune în mișcare și valorizează

lumea simbolurilor sale.

Astfel, **regizorul** este, prin natura lucrurilor, cel căruia îi revine misiunea de a conferi o imagine scenică, fidelă nu atât textului în sine, cât mai ales sensului profund al operei dramatice. În acest scop, el are la îndemână o largă paletă de mijloace de expresie teatrală și vine în întâmpinarea nevoii de structurare a jocului actorilor și de utilizare funcțională, în raport cu sensul viziunii regizorale, a celorlalte componente constituente ale artei teatrale.

În același timp, **regizorul** vine în întâmpinarea așteptărilor spectatorului care dorește nu numai o simplă lectură <<pe scenă>> a piesei, ci, în principal, o lectură deschisă, o interpretare artistică de ținută. O lectură care să îi spună ceva, să îi pună întrebări pe care le aștepta în subconștientul său, dar și să îi răspândească neliniști încă nedecantate.

Actorul este, prin însuși condiția sa, un personaj dramatic, având o natură duală. Pe de o parte, el există în universul imaginar, în ficțiunea intimă a piesei, iar, pe de altă parte, el există, ca prezență reală, în universul perfect închis în coerența sa formală, închis al spectacolului. Rostindu-și discursul scenic, rolul său, actorul este principalul vector de imagine al mesajului pe care îl poartă în sine textul dramatic, așa încât prin rostirea sa dar și prin gestică sa (așa numitul limbaj non-verbal) actorul devine cel care dă viață și intensitate dramatică unui univers până la el închis. Efectiv, actorul este cel care, pentru spectator, dez-ambiguizează discursul, dă sens și semnificație mesajelor autorului și personajelor sale, conferind, totodată, acestor personaje șansa de a ființa concret în universul scenei și, în egală măsură, în mentalul celor ce sunt spectatorii actului teatral.

În teatrul dramatic modern, **actorul**, asemenea celui de film sau de televiziune, nu mai mizează, exclusiv, pe expresivitate, pe resurse sonore. „*A juca*” înseamnă, azi, a comunica anumite psihologii prin intermediul discursului verbal și, deopotrivă, al discursului vizual. Este evident că, pentru spectatorul zilelor noastre, narațiunea scenică implică, înainte de orice, un univers al imaginii. Din această perspectivă, este tot mai

importantă prezența fizică a personajului. Odată ce a fost conștientizată traiectoria fizică a personajului și, mai ales, după ce a fost fixată, aceasta devine reperul cel mai important în crearea personajului.

Importanța coordonatelor fizice ale rolului este pusă în evidență și de constatarea că, atunci când regizorul nu reușește să îi precizeze actorului setul sarcinilor sale fizice și verbale în ceea ce privește interpretarea partiturii sale scenice, acesta va fi pus în situația de a apela, după cum observa Peter Brook, la o serie de „trucuri” menite să acopere vidul de acțiune scenică/filmică. Devine, însă, din de în ce mai evident, că unii dintre regizorii contemporani fac acest lucru „*limitând*” gradele de libertate ale actorilor la anumite traiectorii clar definite, în timp și spațiu. În mod paradoxal (sau numai aparent paradoxal) aceasta nu limitează valențele interpretative ale protagoniștilor; dimpotrivă, această stare de lucruri va avea efecte nescontate prin aceea că elimină ruperile de ritm, datorită apelului la trasee „*coregrafice*” prin care se relevă relații pluridimensionale cu spațiu scenic/cadrul sau „*muzicale*” (relația cu timpul scenic/ritmul montării) cărora actorii trebuie să li se supună. De fapt, arta spectacolului modern a fost generată de o necesitate și este întreținută de o necesitate! O necesitate căreia, autori, regizori și actori îi răspund fiecare, în felul lor și cu mijloacele specifice de care dispun. Omul zilelor noastre, în pofida oricăror aparențe, este și rămâne un însetat de iluzii și are, încă, o inepuizabilă capacitate de a se iluziona. De aceea, folosind jocul iluziei, ca și pe cel al căutării, pierderii și regăsirii iluziilor, actorul sau mai ales „divinul histrion”, după cum atât de inspirat a fost numit, dă viață unui univers tainic și ispititor în care nimeni nu mai știe unde se ascunde realitatea. Această ficțiune verosimilă este singura în măsură să dea iluzia vieții. Ceea ce înseamnă că personajele întruchipate și situațiile/conflictele pe care se sprijină acțiunea, trebuie să reprezinte însuși esențialul descifrat al vieții, ceea ce, de fapt, caută spectatorul să obțină. Iar, atunci când aceste acțiuni depășesc granița severă a scenei și a ecranului, ele pot deveni dorințe, aspirații, vise.

Se impune, din această perspectivă, o regândire a însăși ideii de „*joc*” în **arta**

scenică. Tema nu este cătuși de puțin nouă, de vreme ce, încă de la începutul secolului al XX-lea, Edward Gordon Craig își manifesta deschis, fără reticențe, dezaprobarea față de actor: în teatru, susținea el, nu au ce căuta emoțiile și exhibiționismul! Jocul actoricesc nu este o artă, ci o tehnică. Iar precizia gestului poate fi atât de ușor suprimată de grimasa vie și nestatornică a unui chip. Fizionomia, în genere, are capacitatea de a reda cele mai fine subînțelesuri posibile, fie și dacă acestea sunt involuntare. O pereche de buze arcuite în jos, însoțite de o singură sprânceană ridicată și sala întreagă poate izbucni în hohote de râs, aflând că Oedip și-a luat ca soție propria mamă.

Chiar dacă, încă de la vremea când au fost formulate, remarcile lui Craig au stârnit nedumeriri și rezerve deschise, ele își păstrează nealterat adevărul profund. Este de ajuns să ne gândim la marii noștri actori, de la Alexandru Giugaru și Grigore Vasiliu-Birlic, la Toma Caragiu, Gheorghe Dinică sau Marin Moraru, pentru a nu lua decât câteva exemple relevante, care, atât în teatru, cât și în film sau în montările pentru micul ecran, au știut să valorifice proximitatea extremă indusă de prezența camerei de luat vederi pentru a contura anumite fizionomii expresive, cenzurându-și totodată cu multă știință, gesturile nemotivate sau abaterile de la firescul rolului.

De fapt, una dintre condițiile reușitei oricărui demers vizând trecerea de la **text** la **interpretarea sa scenică** o reprezintă înțelegerea, deopotrivă de către **actor** și de către **regizor**, a rolului ca asumare conștientă a unui set de date caracterologice, imaginate sau fictive, care ar putea proteja interpretarea de orice acțiune străină esenței acestui rol. Nu simpla prezență fizică, agreabilă sau telegenică, este condiția decisivă a succesului și cu atât mai puțin a manifestării valorii estetice a **actului de artă**.

ESENȚA ARTEI ACTORULUI

Încercarea de a surprinde și de a defini esența artei actorului se va lovi de un dublu paradox: pe de o parte, actorul este și totodată nu este ceea ce se vede pe scenă sau pe ecran, iar, de pe altă parte, actorul se confundă cu personajele sale tot așa cum

personajele se identifică nu o dată cu actorii care le-au dat viață.

Celebra replică a lui Rigoletto - „*râzi paiată*” - spune totul. Venind pe scenă sau pe ecran actorul lasă la o parte evenimentele, trăirile, sentimentele sau resentimentele sale de zi cu zi, dar nu poate pune între paranteze „eul” său profund, inalienabil. El „*dă totul*”, dă „*tot ceea ce are mai bun*”, se exprimă pe sine și, într-un fel sau altul, își ia revanșa pentru tot ceea ce în viața cotidiană nu i s-a îndeplinit. (Bineînțeles că, în această abordare, dau revanșei un înțeles catharctic și nu unul mărunț, de răzbunare viscerală.)

Într-o a doua accepție, paradoxul constă în aceea că un adevărat actor se identifică, în conștiința publică (și nu doar a publicului!), cu personajele sale. El dă interpretări/traduceri scenice sau cinematografice) care pot căpăta calitatea de repere sau chiar de arhetip. Spunem Hamlet și ne gândim numaidecât la Lawrence Olivier, așa după cum atunci când vorbim despre Fănică Tipătescu ne gândim pe rând la Niki Athanasiu dar și la Toma Caragiu. La fel de bine, orice portret al lui Laurence Olivier pleacă inevitabil de la memorabila interpretare a rolului nefericitului Prinț al Danemarcei, după cum cine scrie despre Niki Athanasiu sau despre Toma Caragiu nu poate face abstracție de memorabilele lor creații în rolul lui Tipătescu.

Referitor la autori de comedie primul din literatura noastră este Vasile Alecsandri. Îi urmează Caragiule, care devine cel mai mare comediograf român. În continuare, comedia românească este ilustrată, cu talent, de Victor Ion Popa, Alexandru Kiriescu, George Ciprian, Tudor Mușatescu, Aurel Baranga.

Dar, a sesiza paradoxul nu înseamnă și a-l explica. Fiindcă tocmai această enormă doză de mister, mai bine zis de inefabil, care există (și de care nu se poate elibera) orice posibilă întreprindere de a surprinde ceea ce se numește esența artei actorului trebuie să îl ia în calcul dar nu trebuie să se rezume doar la a-l înregistra.

Pentru a construi și a valida o reprezentare cât mai apropiată de adevăr a acestui fenomen numit de regulă „*arta actorului*” este necesar să ne raportăm la câteva dintre cele mai sugestive abordări teoretice pe care ni le-au oferit câțiva autori de referință:

Adolphe Appia, Gordon Craig, Mihail Stanislavski și Jerzy Grotowski.

Dincolo de diferențele specifice, inerente unor abordări venite din partea unor personalități marcante ale artei actoriei și esteticii teatrale, există un numitor comun al lor și anume ideea că artistul poartă în sine o lume mută care, în singurătatea sa, riscă să se piardă și se destrame. De aceea, trebuie căutată „cheia” acestei lumi aflată sub pecetea tainei, iar această cheie se află în mâna regizorului. El, regizorul, este cel care poate și trebuie să aducă pe scenă sunetele originare ale piesei. La rândul său, actorul învață să se exprime și să își exprime taina. Fundamental ca act dramaturgic, ca realizare

Demersurile celor trei autori la care ne vom referi mai departe se înscriu în efortul mai larg și mai cuprinzător al esteticii teatrale moderne de a defini un alt fel de a gândi și de a practica regia. Mă refer, în primul rând, la efortul de a muta accentul de la text la modul său de relevare. Iar predilecția manifestă pentru un anumit limbaj artistic a fiecăruia dintre acești autori este explicabilă prin formațiunea lor primară. Appia pune pe primul plan al viziunii sale sunetul spectacolului, altfel spus ecoul artistic al fiecărui obiect scenic, pentru ca, la rândul său Craig, dată fiind formațiunea sa inițială, cea de pictor, se apleacă predilect asupra laturii vizuale a spectacolului și profetește că într-un spectacol

„se vede înainte să se audă”.

Aprofundând investigația, vedem că intenția mărturisită și proiectul asumat al elvețianului Adolphe Appia s-au materializat în dorința de a controla și a disciplina arta. De pe urma acestui ambițios demers a ajuns la încheierea că muzica este singura formă a artei care se pretează la aceste restricționări. Viziunea sa cu certe valențe doctrinare, așa cum este ea prezentată în lucrări de referință: „*Mizanscena dramei wagneriene*”, „*Muzica și mizanscena*” sau „*Opera de artă vie*” gravitează în jurul ideii că dintre toate speciile artei muzica este cea în măsură să ofere coerență și rigoare duratelor actului scenic, durate care, în alte situații, s-ar prelungi inutil și haotic. A contribuit de bună seamă la construirea unei asemenea abordări și activitatea teatrală pe care Appia a desfășurat-o în proximitatea directă a spiritului operei lui Wagner, la Bayreuth.

Dar, așa după cum se întâmplă în cele mai multe asemenea împrejurări, discipolul care l-a frecventat multă vreme pe magistru simte nevoia de a se distanța și de a se delimita. Nu face excepție de la regulă nici Appia, atunci când, spre deosebire de Wagner, care vedea în teatru arta totală, în măsură să combine armonios elementele textului dramatic propriu zis, va considera că numai spectacolul poate să fie forma unică de exprimare a atmosferei prin însuși faptul că el, spectacolul, conține mișcare și viață.

Luând distanță față de ceea ce de regulă se numește „*meticulozitatea exagerată a lui Wagner*”, de dorința sa asiduă de a reproduce detaliul accidental, autorul „*Operei de artă vie*” va avansa ideea că, dimpotrivă, sentimentele, emoțiile, așadar lumea reală, nu se pot reproduce decât în spațiul unui decor realist și de aceea se cere o altă cale de a ajunge aici. Appia va refuza cu obstinație oricare formă de naturalism scenic, dar pe baza experiențelor dobândite la compania din Meiningen va admite ca necesară o costumație cât mai exactă din punct de vedere istoric. În viziunea programatică a lui Appie actorul este cel care are darul și menirea de a realiza întâlnirea fericită dintre muzică și cuvânt.

De aceea, spectacolul teatral are și se sprijină pe două mari planuri: decorul și actorul. Relația lor însăși va fi legată de atitudinea diferită dintre mort și viu. Decorul bidimensional nu poate să capete expresivitatea unică și esențială a vieții decât printr-un contact direct cu tridimensionalitatea corpului în mișcare al actorului. Acesta este și rămâne singura forță dinamică dintr-o reprezentație anume, până acolo încât poate contamina restul elementelor aflate în poziție fixă sau doar în așteptare, pe scenă. Cu o expresie extrem de sugestivă, el, actorul, este „*viul mișcător al decorului mort*”. Iar prezența vie a actorului este cea menită să înlocuiască iluzia scenică propagată până la momentul derulării spectacolului.

Prin mișcarea scenică a actorului durata se exprimă și se identifică direct cu muzica, iar celula mișcării este ritmul. Muzica poartă în sine ritmul piesei adevărind ceea ce afirmase o dată Arthur Schopenhauer: „*are esența intimă a fenomenelor*”.

Mișcările interioare ale sentimentelor, proprii construcției morale a personajelor,

se exprimă și se pune în valoare numai prin muzică. Aici, însă, Appia se desparte categoric de Wagner, fiindcă dacă pentru acesta accentul cădea pe emoția transmisă prin muzică și la posibilitatea muzicii înseși de a deveni dramatică, Appia se va preocupa stăruitor de organizarea muzicii ca formă de control al duratei teatrului jucat. Actorul domină scena prin muzică și tot prin muzică exprimă realitatea.

Mai mult, prin repetarea și combinarea scărilor în decor sau producând senzația spațiilor ritmice, volumul devine centrul axial al interesului pe care omul îl are pentru a readuce la viață energia moartă a nemișcării. Paradoxal sau numai aparent paradoxal, Appia va considera că tocmai scena realistă este o formă falsă a teatrului. Forțând cumva percepția comună el va susține că scena realistă nu face decât să reproducă lumea reală, sensibilă, îndepărtându-ne de lumea esențelor interioare. Decorul pictat, la rândul său, este tot o absurditate a artei, de vreme ce, consideră Appia, el are doar două dimensiuni și prin această limitează spațiul actorului. De aceea, în loc să „*exprime*” decorul „*limitează*” și „*influențează*”.

Pornind de la aceste considerații, Appia ambiționează să înlocuiască decorul cu dispozitive construite structural, platforme, scări, planuri înclinate dar fără linii curbe.

Toate acestea au, în accepția sa, rostul de a da corpului actorului posibilitatea de a-și pune în valoare formele sale armonioase, adică de a da planurilor orizontale și verticale, liniilor masive ale construcțiilor, un anumit echilibru inerent operei de artă, iar prin aceasta, geometria abruptă a decorului capătă consistență și ordine estetică.

În aceeași ambițioasă perspectivă, lumina este și cea care poate să creeze **lumea scenică** și să potențeze **expresivitatea actorului**. Pictura însăși, decorul, încetează de a mai fi doar un cadru static și inert, care abstrage lumina inerentă actului de artă, iar mijlocul inedit la care recurge Appia este spotul de lumină, pornind de la considerentul că „*în loc să dăm iluzia unei păduri, vom da iluzia unui om în atmosfera unei păduri.*” Lumina devine, prin această mișcare abilă, un adevărat factor dramatic, ea influențează ansamblul coerent, echilibrat și unitar al unei scene devenită ea însăși compoziție, cu mari valențe plastice, expresive. Tot lumina este cea care conferă și măștii actorului,

oferindu-i posibilitatea de a aduce expresivității mai multă diversitate dramatică, în funcție de stările sufletești ale personajelor.

Aici Appia, se întâlnește cu Vasili Kandinsky, prin propensiunea afectivă spre lumea sunetului armonios și a creației muzicale. Pe acest suport sonor Appia va construi și va susține tema armoniei corpurilor umane capabile să reînnoiască spații și ritmuri scenice.

Appia merge mai departe și renunță la cortină, lansând, în acest fel, o altă provocare la fel de șocantă. El vrea să aducă o nouă manieră de comunicare a actorului cu publicul, Care public însuși devine un participant direct, intim, la reprezentație. El, publicul, este cel care va conferi măsura operei teatrale în funcție de efectul pe care această operă îl are asupra sa, după sentimentul de viață pe care l-a produs.

Pentru Appia teatrul este și rămâne un organism viu, care imită viața și de aceea trebuie să dea impresia de viață, prin actor. De aceea, durata vie, reprezentată prin însăși durata mișcărilor umane în spațiu este impusă prin afluxul muzicii. La rândul său, actorul este cel care și prin care se ordonează spațiul și timpul, în el, în actor, fiind concentrate cele patru dimensiuni. În acest fel, în ființa și în condiția actorului plasticitate ia locul individualității, iar lumina însăși devine culoarea vie, adică „*negarea decorului pictat*”.

O contribuție de o valoare larg recunoscută în această pasionantă discuție despre esența **artei actorului** va reveni lui Gordon Craig. Personalitate complexă, teoretician reductabil, Gordon Craig este autorul lucrării „*Arta teatrului*” apărută în 1905, dar este și autor al unor substanțiale demersuri teoretice expuse cu predilecție în revista „*The Mask*” apărută la Florența și pe care a înființat-o el.

Foarte interesant și sugestiv este faptul că textul de debut al ciclului se intitula „*Actorul și supramarioneta*”. Era de fapt o pledoarie a lui Appia pentru reîntoarcerea la masca antică, chestiune ce ține nu numai de recuzita spectacolului cât mai ales de o anume cale de reîntoarcere a artei teatrale și a artistului la funcția strict spirituală. Spirit scotocitor, mereu deschis înnoirilor curajoase, Appia va deschide o luptă neîmpăcată cu

tot ceea ce ține de ceea ce curent s-ar numi „grimasele actoricești” și cu tot ceea ce ar putea afecta exprimarea artistică a sentimentelor.

Postulatul lui Appia, chiar dacă nu a fost enunțat în acești termeni, ar fi: actorul nu este un simplu instrument al expresiei artistice, atâta vreme cât prin fluctuația mișcărilor, ca și prin gesturile și mimica sa, el își pierde controlul conținutului lăuntric și nu le mai poate reda cu fidelitate.

În consecvența aceleiași abordări, Appia consideră că **spectacolul trebuie gândit ca fiind un rit în care pulsează , într-o permanentă, vie mișcare, însuși duhul lumii. În această pendulare se regăsește și se înscrie pendularea între viață și moarte.** În acest fel, ontologicul, existențialul, devine fapt artistic. Evident inspirat de o serie de aserțiuni ale lui Appia, Gordon Craig va postula că spațiul teatral nu precede, nu pre-există în viața spectacolului, ci, dimpotrivă, el se configurează o dată cu acțiunea dramatică și cu mișcarea scenică.

DRUMUL ACTORULUI DE FILM CĂTRE SINE ÎNSUȘI

Actorul de film s-a născut în secolul XX, sub zodia ambivalenței **tehnică - artă** și a subordonării duble: îngrădit de evoluția tehnologică și recreat de aceasta, descoperindu-se mereu pe sine și renăscând din propria cenușă. Dar să nu anticipăm.

26 decembrie 1895 este considerată data de naștere a **cinematografului mondial**, așa cum îl înțelegem astăzi: în *Salon Indien du Grand Cafe* din Paris spectatorii, care plățiseră bilet de intrare, au putut vedea zece scurt metraje realizate de frații Lumiere, inclusiv acum arhi-cunoscutul *Sortie des Usines Lumiere a Lyon*; filme cu o lungime de 17 m fiecare și cu o durată de 50 de secunde a fiecăruia dintre ele. Aceasta a fost prima reprezentare publică, existând în prealabil o serie de proiecții private în fața unor spectatori avizați, cum ar fi spre exemplu Leon Gaumont. Dar această dată nu este și data de naștere a actorului de film și nu este nici data de naștere a filmului de ficțiune.

Vor trebui să treacă aproape două decenii până când actorii să se confrunte cu provocarea pe care filmul o avea în germene.

Cea mai consistentă parte a producției lui Lumiere este formată din așa-numitele *vederi*, filmări ale unor evenimente sau pur și simplu priveliști, cotidiene sau excepționale, dar care hrăneau dorința publicului de noutate, senzațional și cunoaștere. Sunt, totodată, filmele care preced documentarul, reportajul și televiziunea.

Cu Melies ia naștere filmul de ficțiune, unde imaginarul, miraculosul și fantasticul se întâlnesc; poveștile imaginate de el se petrec în zone mai puțin cunoscute la acea dată (polii Pământului, Luna, adâncurile oceanelor), dar care îi oferă regizorului posibilitatea de a construi aventuri pline de peripeții. Decorurile sunt baroce, tributare feeriei teatrale, realizate pe pânză pictată, iar recuzita e din carton. Georges Sadoul va descrie perfect relația dintre camera de filmat și poveste: „aparatul lui Melies reface poziția domnului din stal“, adică a spectatorului de teatru. Planul general și unghiul frontal al aparatului de filmat accentuează teatralitatea poveștilor. Doar trucajele abile, filmarea accelerată sau cea inversă, expunerile cu mască, ajută să se estompeze senzația de teatru filmat pe care îl are spectatorul.

Actorul de film nu există încă (nașterea sa producându-se odată cu filmele lui D.W.Griffith și descoperirea valențelor montajului de film), actorul fiind acum doar o siluetă într-un decor dominant. Imobilitatea cadrelor, folosirea cu precădere a încadraturilor largi vor domina ani buni industria de profil. Dar o lecție importantă va fi învățată: legarea scenelor într-o succesiune ce articulează o povestire.

Tot de această perioadă (granița dintre secolul XIX și XX) se leagă și apariția filmului serial; povestirile pline de aventuri răspândite în ziarele și revistele vremii, publicate în foiletoane, vor constitui o sursă importantă a producțiilor companiilor franceze (cu precădere a firmei *Éclair*) și americane. Contribuția acestor filme va fi doar la nivelul dezvoltării narațiunii și a mutării acțiunii în decoruri reale, dar nu va aduce vreun aport substanțial la transformarea actorului de teatru în unul de film.

Din punctul acesta de vedere, un răsunător eșec cred că este cel al casei de

producție *Le Film d'Art*, fondată cu sprijinul actorilor de la Comedia Franceză. Echipa își dorea să confere demnitate cinematografului și să-l rupă definitiv de banala distracție a bâlciului. Eșecul, previzibil de altfel, s-a datorat în primul rând subordonării artei teatrale, pe mai multe paliere: structurarea scenariului după regulile piesei de teatru (împărțirea în acte și scene), dar, element extrem de important, preluarea gesturilor și atitudinilor corporale pline de emfază și lipsă de veridicitate. Nu numai că repertoriul era ales din teatrul clasic francez (au fost promovate piese de Pierre Corneille, Jean Racine, Moliere), dar în fața camerei de filmat se perindă mari actori ca Sarah Bernhardt, Mounet-Sully sau Marie Ventura, actori ce aduc pe marele ecran, fără nici o modificare, jocul grandilocvent și declarativ al teatrului francez din epocă. Astăzi decupajul de film, alternarea cadrelor largi cu cele ale prim-planurilor, face ca actorii să se subordoneze nu doar aspectelor tehnice pe care le presupune modificarea încadraturilor, ci și legilor firescului uman. Drumul, așa cum îl știm acum, a fost o îndelungă îndepărtare de teatru, teatralism și grandilocvență. Totuși, promovarea de către *Le Film d'Arta* marilor actori de teatru și admirația spectatorilor pentru aceștia a generat ulterior star sistemul american, dar a și validat în timp rețeta pentru succes.

Din păcate, **filmul** se dezvoltă în prima decadă și jumătate a secolului al XX-lea prin scenografie și costum, fie că vorbim de comedie, burlesc sau superproducțiile istorice. Chiar dacă uneori sunt folosite nu doar cadrele largi, ci sunt inserate și detalii sau cadre mai apropiate ale actorilor, acestea sunt destul de rare și nu construiesc semnificații sau caractere. Nici filmele de inspirație sociale ale verismului italian, cu toate accentele puse uneori mai degrabă pe descrierea stărilor sufletești ale personajelor (vezi spre exemplu, „*Assunta Spina*” sau „*Cenușa*”) nu reușesc să facă legătura între actor, decupaj și poveste pentru a naște sensuri și semnificații.

Inovațiile aduse elementelor cinematografice de *Nașterea unei națiuni*, în 1915, în regia lui D.W. Griffith, vor crea limbajul specific artei filmului, inovații de sistem pe care profesorul George Lita le enumeră concis și extrem de percutant în cursul său, *Istoria filmului universal, 1895 – 1945*.

Vocea unui actor este, alături de corpul său, un element și un mijloc esențial în nașterea unui personaj; din tonalitate, inflexiune, ritm sau accent interpretul poate contura intenții, date biografice, stări de spirit, o lume sonoră proprie personajului încarnat. Dar a juca Hamlet în teatru și în film, sunt din acest punct de vedere, două lucruri separate. Sala de teatru, orice dimensiune ar avea, presupune ca actorul să fie auzit până în cel mai îndepărtat colț; am putea spune că el vorbește întotdeauna la planul general, în timp ce actorul de film este obligat să vorbească la prim plan, căci spectatorul din sala de cinema stă lângă actor, ecranul fiind vehiculul care îi apropie pe cei doi.

ACTRIȚA EUGENIA ȘERBAN, DE LA ARTA TEATRULUI LA CINEMATOGRAFIE ȘI TELEVIZIUNE

Prima mea întâlnire cu cinematografia, a avut loc în anul 1984-1985, la vârsta de 15 ani în filmul „*Al patrulea gard lângă debarcader*”, în regia Cristianei Nicolae. A fost prima întâlnire cu platourile unui film cinematografic. În acei ani a continuat experiența mea cinematografică cu filmele pentru adolescenți, dar a venit admiterea la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, după un an de pregătire pentru intrarea la Institut, cu marele actor Petrică Gheorghiu, recunoscut în acei ani ca unul din cei mai mari pedagogi pregătitori pentru intrarea la Institut.

A venit marea dezamăgire: picarea examenului de admitere în 1988. În acel an filmând cu o echipă din Buftea prin țară, coordonată de Puși Dinulescu, un film despre România, am aflat că se dă concurs la Teatrul din Turda, unde m-am prezentat și astfel am devenit actrița corp-ansamblu a Teatrului din Turda.

În vara, anului 1989, mergând de la Turda spre Suceava, unde urma să filmez într-un film în regia lui Nicolae Mărgineanu, destinul a făcut ca în tren să-l întâlnesc pe Nicolae Modreanu, regizor în Televiziunea Română și în Sahia Film. Așa a început drumul meu de 29 de ani în Televiziune.

Am început ca și crainic în ianuarie 1990, am continuat ca și coprezentator

împreună cu Cristian Țopescu în primul video Magazin Duminical în februarie 1990. Au urmat multe alte emisiuni în noile Televiziuni, născute după anul 1990. În 1991, am prezentat prima emisiune de divertisment a unui post privat condus de Adrian Sîrbu – Canal 38, cu transmisie pe satelit TVR 2 din Costinești.

În același an, am intrat la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale, București, clasa profesorului Mircea Albulescu. În 1992, am hotărât să îmi întemeiez o familie și mai ales să am un copil. Evident, cu riscul de a-mi întrerupe studiile, lucru pe care l-am făcut după primul an de studenție. În 1993 s-a născut fiul meu, Lorans, iar în 1994 am revenit la facultate continuându-mi studiile la clasa profesorului Ion Cojar. O personalitate marcantă a culturii noastre universitare, teatrale care mi-a influențat cariera în mod special pentru studenta de atunci, pentru o actriță în formare. Ii port recunoștință în sufletul meu mulțumindu-i pentru experiența pe care am trăit-o fundamental valoric. Datorită profesorului Ion Cojar, mulți dintre actorii de azi dar și cei de mâine, teatrul este și va fi un reper în cultura romnească. Un om admirabil și unul din profesorii a cărui vocație devine har!

Multe din metodele sale, din grija sa pentru autentic, devin metodele mele în relația cu cei care îmi sunt astăzi cursanți. Un mod constructiv al unei relații profesionale menite să dureze!

Revenind la anii studenției, în 1996 am avut norocul unei alte întâlniri care m-a marcat profund. La *Festivalul Internațional de Teatru*, marele critic Valentin Silvestru m-a remarcat, elogiile sale de atunci făcute public au încremenit sala și auditoriul său pentru o secundă sau mai multe. În inima mea au rămas veșnic trezind nostalgia începutului meu în viață. În același an, la sugestia marelui critic, Valentin Silvestru, un maestru vizionar al talentului, am primit rolul Altei din *Act venețian* de Camil Petrescu la Teatrul Evreiesc, în regia domnului Hary Eliad. Această piesă a avut drumul său, făcând punte între două continente. În America, atunci, am avut bucuria să-l cunosc pe fiul lui Camil Petrescu, Camil Aurelian Petrescu, care a fost fascinat de rolurile interpretate atât de simbiotic cu piesa tatălui său.

În același an, 1996, am avut spectacolul de licență, spectacol omagial pentru cei 40 de ani de la înființarea Studioului Casandra, „*O scrisoare pierdută*” într-o distribuție de excepție a colegilor mei de generație. Zoe, un rol încredințat mie, firesc, pe care l-am adorat structural, tipologic.

I.L. Caragiale, creatorul unic de viață în literatura română m-a urmărit prin genialitatea operei sale. Dovadă este lucrarea mea de licență intitulată „*Pe urmele lui I.L. Caragiale în căutarea scrisorii pierdute de Zoe Trahanache*”, sub coordonarea profesorului universitar, Ion Toboșaru. O altă dovadă a admirației mele vădite pentru I.L. Caragiale sunt și rândurile structurate într-un mini capitol al tezei mele de doctorat. Un alt profesor cu har și intuiție actoricească, domnul Ion Toboșaru, care mi-a fost mentor și primul coordonator al tezei mele de doctorat. Din păcate, destinul nostru profesor- student-doctorand a fost curmat prin dispariția fizică a renumitului meu profesor. Îi sunt la fel de recunoscătoare pentru cariera mea al cărei traseu nu a fost deloc simplu sau simplist.

În anul 1998, se lansează postul Acasă TV, eu fiind una din primele actrițe, prezentatoare ale postului. La sfârșitul aceluiași an, am fost prima prezentatoare a unei emisiuni dedicate automobilelor, Promotor TV. O emisiune longevivă bucurându-se de atenția publicului. I-am fost gazdă mult timp, peste doi ani de zile.

2001 a fost un an de reper. Un altul! Mi-am impus o altă fațetă la fel de provocatoare pentru o actriță și anume, divertismentul. Astfel am avut prima emisiune – *Viva Duminică*, la postul Prima Tv, o emisiune live, de patru ore. În următorul an, 2002, am avut emisiunea *Careul verii*, la postul B1. O emisiune tot duminicală, tot live, tot la prânz, cu mare priză la public.

Revenind la același an, 2002, a avut loc premiera filmului „*Dulcea saună a morții*”, în regia domnului Andrei Blaier. Un rol dificil dar pe care mi l-am asumat depășind multe din constrângerile și prejudecățile unui mental românesc. Un mental încă nepregătit pentru acceptul actoricesc al nui cuplu de femei, pentru prima oară existent într-un film românesc. Distribuția acestui film a fost una de excepție cu actori precum

Gheorghe Dinică, Florin Zamfirescu, Irina Movilă, etc. Referitor la actorul Gheorghe Dinică, am fost surprinsă și fascinată să cunosc o asemenea personalitate dusă în datele sale umane încă necunoscute publicului. Datorită acestui film și a acestei distribuții, domnul Dinică a fost o revelație pentru mine. Statutul său profesional dublat de cel uman, grandios, m-au făcut să cred în actorie ca sublim, ca cel al unei trăiri unice. Un coleg anume fără un raport superior, gândit să-l decimeze pe partenerul său. O generozitate în ideea de echipă. Un noroc pentru mine să cunosc un asemenea mare actor Un altul!

În 2001-2006, multe din provocările impuse în media, precum publicitatea (ea însăși un reper) m-a incitat provocându-mă. Un exemplu din toate această provocare este acela de a fi fost imaginea Companiilor Țiriac R și Dacia Tur – România. Am continuat în anii următori cu roluri în multe seriale și telenovele . Printre acestea numărându-se „*Iubire ca în filme*”, „*Inimă de țigan*”, „*Regina*”, „*Doctor de mame*”, „*Aniela*”, „*Iubiri secrete*” etc.

Dacă ar fi să scriu despre experiența mea în telenovele, probabil aș scrie câteva cărți, dar o să fiu succintă și am să spun următorul lucru: am fost una dintre actrițele norocoase pentru care s-au scris personaje, scenaristele reușind să pornească de la mine, să-mi folosească toate atuurile actricești, toate sensibilitățile sufletești, și astfel mie mi-a fost ușor să fac niște roluri care au rămas în memoria telespectatorilor. Unul dintre rolurile marcante din telenovelele pe care le-am jucat este Renata din „*Inimă de țigan*”, rol pe care l-am jucat doi ani, care a avut un traseu al vieții extraordinar de amplu și care mi-a dat posibilitatea să cresc o dată cu personajul de la o zi la alta. Dar în același timp jucând rolul personajului cu foarte multe drame, au existat multe momente în care mi-era foarte greu să ies din personaj și să revin la viața normală. Posibilitatea de a-ți aduce dramele personajului în viața reală, când filmezi minim 12 ore pe zi, este foarte mare.

Renata a fost personajul care m-a marcat cel mai tare, a fost un personaj complex

cu trăiri puternice. Acest personaj nu a avut un impact puternic doar asupra mea ci și a telespectatorilor, ținând cont că au trecut deja 10 ani, aceștia încă mă asociază cu personajul.

De aici putem trage concluzia că filmul și televiziunea au un impact foarte mare asupra publicului spectator. Un impact direct, imediat și la îndemână.

Iubesc foarte mult teatrul și personajele pe care le-am jucat, le joc și cu siguranță și pe cele pe care le voi juca de acum încolo, dar satisfacția cea mai mare mi-au dat-o personajele din seriale pentru că știi de unde pornești dar nu știi niciodată unde și când vei termina.

CONCLUZII

Actorul este un personaj dramatic, din cauza naturii duale pe care o are impregnată în ființa sa. Pe de o parte, el există în universul imaginar, în ficțiunea intimă a piesei, iar, pe de altă parte, el există, ca prezență reală, în universul închis al spectacolului. Rostindu-și discursul scenic, rolul său, actorul este principalul vector de imagine al mesajului pe care îl poartă în sine textul dramatic, așa încât prin rostirea sa, dar și prin gestică sa (așa numitul limbaj non-verbal) actorul devine cel care dă viață și intensitate dramatică unui univers până la el închis. Efectiv, actorul este cel care, pentru spectator, dez-ambiguizează discursul, dă sens și semnificație mesajelor autorului și personajelor sale, conferind acestor personaje șansa de a ființa concret în universul scenei și, în egală măsură, în mentalul celor ce sunt spectatorii actului teatral.

Arta spectacolului modern a fost generată și întreținută de o necesitate! Omul zilelor noastre, în pofida oricăroră aparențe, este și rămâne un însetat de iluzii și poartă în el o inepuizabilă capacitate de a se iluziona. De aceea, folosind jocul iluziei, ca și pe cel al căutării, pierderii și regăsirii iluziilor, actorul dă viață unui univers tainic și ispititor în care nimeni nu mai știe unde se ascunde realitatea. Această ficțiune verosimilă este singura în măsură să dea iluzia vieții. Ceea ce înseamnă că personajele întruchipate și situațiile/ conflictele pe care se sprijină acțiunea, trebuie să reprezinte

însuși esențialul descifrat al vieții, ceea ce, de fapt, caută spectatorul să obțină. Iar, atunci când aceste acțiuni depășesc granița severă a scenei și a ecranului, ele pot deveni dorințe, aspirații, vise.

Teatrul reprezintă spațiul ideal pentru schimbul de valori și de experiențe în desfășurare, în ceea ce privește mijloacele de expresie artistică. Iar acest adevăr a fost reliefat pregnant mai ales în perioada post-belică, adică atunci când s-a produs o profundă depășire a granițelor dintre genurile artistice, până atunci separate de anumite granițe formale, considerate a fi imuabile. Acestui deziderat al creației moderne i-a căutat un răspuns ambițios, pe măsură, **sincretismul**. Acesta a fost pregătit și precedat de o serie de curajoase și ambițioase deschideri care pot fi localizate încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la debutul secolului al XX-lea. Asemenea demersuri îi au ca autori și promotori, atât în planul teoriei cât și în cel al artei teatrale, pe ducele Georg II von Meinigen, pe Richard Wagner, pe Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, pe membrii curentului numit Mișcarea Bauhaus, ca și pe Alexandr Tairov și Antonin Artaud.

Sincretismul a pus în practică un schimb benefic între arte, iar acest lucru s-a dovedit a fi în avantajul tuturor genurilor și speciilor angajate în proces.

Sincretismului formulelor artistice îi corespunde sinteza abordărilor, demersul pluridisciplinar care studiază informația și percepția artistică în toată bogăția și complexitatea sa. Iar regizorul este, într-un anumit fel, garantul punerii în act a sincretismului.

Afirmarea și confirmarea sincretismului sunt indisolubil, organic legate de ceea ce s-a numit „**civilizația imaginii**”, adică de importanța pe care vizualul l-a căpătat și l-a confirmat în spațiul relației om-univers. În sfera artei teatrale, acest fapt s-a realizat prin noua identitate pe care imaginea scenică a montării a dobândit-o în raport cu textul propriu-zis al piesei.

Printr-un subtil proces de sinteză și printr-un dezinhibat dialog între două sau mai multe arte au apărut noi genuri cum ar fi: teatrul-imagine, teatrul gestual, teatrul-

dans, teatrul ambiental sau teatrul ecvestru, care au redimensionat universul termenului de teatralitate, în acord cu spiritul de interdisciplinaritate și cu nevoia de sinteză al lumii contemporane. Iar simbolurile, nelimitate în timp și spațiu, ale artei autentice, se potențează reciproc, se completează, se contrazic și se pun în evidență mai bine și mai consistent decât ar fi putut-o face izolat sau sporadic. Cu certitudine, în viitor, căutările și proiecțiile din sfera sincretismului teatral vor cunoaște creșteri și câștiguri, atât prin aprofundare cât și prin diversificare, impunându-se ca valoare estetică și substanță umană superioară.

Sincretismului formulelor artistice i-a corespuns sinteza abordărilor, demersul pluridisciplinar care studiază informația și percepția artistică în toată bogăția și complexitatea sa. Să nu uităm că arta spectacolului se construiește și se sprijină pe relația dintre actor și spectator, o relație care poate naște simpatie sau antipatie și, în cazul cel mai nefericit, indiferență din partea spectatorului. Este nevoie, din partea actorilor și a regizorilor, de o știință a bunei cunoașteri și, pe cât este posibil, a anticipării reacțiilor spectatorului, susținută de o cunoaștere a așteptărilor, a dorințelor și a respingerilor sale. O asemenea „*critică a gustului*” este, ea însăși, o disciplină de graniță, la interferența dintre estetică, sociologie și psihologie, care pune într-o lumină nouă relația creator-operă- receptor.

Prin postulatele și prin instrumentele sale conceptuale, teoriile receptării au modificat într-un chip radical semnificațiile categoriei de receptor al operei de artă.

Din păcate mentalitatea consumeristă asupra culturii, din ce în ce mai extinsă în timp și în spațiu geografic, reduce cultura, în mod mecanic și simplist, la forma ei cea mai facilă: distracția. Este un avertisment de care cei care crează opere de artă, dar și cei care fac trecerea de la textul scris la spectacolul de pe scenă sau de pe micul ecran, trebuie să țină seama.

Revenirea artei la misiunea sa esențială, regăsirea și re-asumarea primatului estetic și, prin aceasta, re-modelarea gustului public și re-educarea receptorului, sunt (sau trebuie să fie ori să devină) priorități ale actorilor și regizorilor. Și, în egală măsură,

ale autorilor dramatici.

În miezul artei dramatice (în sensul cel mai larg al cuvântului) stă actorul. Acest artist poartă în sine o lume mută care, în singurătatea sa, riscă să se piardă și se destrame. De aceea, trebuie căutată „cheia” acestei lumi aflată sub pecetea tainei, iar această cheie se află în mâna regizorului. El, regizorul, este cel care poate și trebuie să aducă pe scenă sunetele originare ale piesei. La rândul său, actorul învață să se exprime și să își exprime taina.

Pentru o reprezentare cât mai apropiată a înțelegerii acestui fenomen numit „*arta actorului*” am încercat să ne raportăm la câteva dintre cele mai sugestive abordări teoretice pe care ni le-au oferit câțiva teoreticieni de teatru, dar și regizori în același timp: Adolphe Appia, Gordon Craig, Mihail Stanislavski și Jerzy Grotowski.

În viziunea programatică a lui Appia actorul este cel care are darul și menirea de a realiza întâlnirea fericită dintre muzică și cuvânt. Mișcările interioare ale sentimentelor, proprii construcției morale a personajelor, se exprimă și se pune în valoare numai prin muzică. Actorul domină scena prin muzică și tot prin muzică exprimă realitatea. Pentru Appia, actorul este cel care și prin care se ordonează spațiul și timpul, în el, în actor, fiind concentrate cele patru dimensiuni. În acest fel, în ființa și în condiția actorului plasticitatea ia locul individualității, iar lumina însăși devine culoarea vie, adică „**negarea decorului pictat**”.

Revoluția pe care Craig a adus-o în maniera de a gândi relația actor-personaj vine din perspectiva inversă pe care teoreticianul englez o propune; dacă până la el era vorba despre „intrarea” actorului în pielea personajului, la Craig condiția este exact inversă. Actorul nu mai „*intră*” în pielea personajului, ci „*iese*” din ea. Această ieșire, pe cât posibil totală, incumbă și o anume detașare de personaj, gest prin care se produce și o diferențiere între artă și realitate, între două lumi care, încă, se mai confundă în mintea artistului. Personificarea actoriei devine marioneta. O marionetă care intră într-o rivalitate directă cu viața însăși, o marionetă care merge dincolo de limanele vieții. Deci, o marionetă care nu va mai reprezenta, un trup în carne și oase, ci trupul însuși în stare

de extaz, asta în vreme ce din ea, din marionetă, va emana însuși suflul vieții. Astfel, marioneta se va înveșmânta cu frumusețea stranie a morții.

Mergând pe acest filon al morții, pentru Tadeusz Kantor, actorul este cel care intră în scenă și trebuie să fie perceput de către spectator ca fiind un străin venit de pe tărâmurile morții. El îi poartă morții veștmintele, însemnele și, totuși, seamănă așa de bine cu oamenii vii. Aceasta este, scrie Kantor, imaginea actorului „*imaginea însuflețită ieșită din tenebre*”, și pe un asemenea actor vrea să îl regăsească și în propriul teatru, alături cu acea „*uimire înfricoșată*” pe care o provoacă omului viu vederea unui mort sau întâlnirea cu o fantomă.

Poate cea mai fecundă, contestată, aprobată sau regândită estetică teatrală este cea a lui Konstantin Stanislavski, unde actorul reprezintă elementul cardinal al însăși ideii de teatru. Actorul este singurul element al scenei, cel care, prin forța pe care o deține, poate să exprime lumea dramatică aflată în subtexte, iar această performanță nu se poate obține decât printr-un îndelung proces de perfecționare.

Analiza actului creator teatral pe care o construiește Stanislavski, are ca punct forte stimularea în cadrul actului creator/interpretativ al inconștientului prin conștient. Stanislavski concepea arta ca fiind o formă de a trăi viața în mod conștient sau inconștient prin inspirație. Emoțiile dirijate prin procesele psihotehnicii - metoda care poate controla procesele de creație - poate ajuta la concretizarea unui joc actoricesc în starea sa cea mai pură. Un rol devine veridic numai atunci când actorul gândește și acționează într-un mod logic, consecvent și omenesc. Actorul trebuie să își conceapă și să își pună în act rolul în concordanță cu natura sa umană intimă. Iar acest lucru se face, întotdeauna, numai într-o consecvență directă cu scopul final al artei care este crearea unei vieți spirituale cu adevărat omenești a personajelor interpretate.

Putem spune că Stanislavski este și primul teoretician al actorului de film, chiar dacă este mai mult o extrapolare a datelor reale, decât o mistificare a adevărului. Confruntat cu un nou limbaj de exprimare artistică, cu o tehnologie și o procedură nemaintâlnită în artele spectacolului, la începuturi actorul de film se vede nevoit să se

sprijine pe cei care îl pot îndruma: regizorul de film și, în cazul cinematografului rus, pe teoreticienii de film.

Încorsetările tehnice l-au obligat pe actor să-și regândească tehnica, poziționarea față de propria persoană și să recurgă la resursele interioare într-un mod cum nu mai făcuse până atunci. Prim planul și fragmentarea unei acțiuni în bucăți mici, imposibilitatea de a trăi experiențele personajului în cronologia firească, obligativitatea de a construi bucăți din rol într-un timp foarte scurt, de câteva secunde, care nu mai puteau fi cizelate într-o altă zi, descoperirea modului nou de folosire a propriei voci au constituit câteva din obstacolele surmontate de actori în adaptarea la noul limbaj. Este adevărat că au putut prelua din moștenirea teatrală, dar cinematograful și, ulterior televiziunea, cereau o maleabilitate nu doar intelectuală și fizică diferită, ci și o recreere a sinelui diferită. Am arătat în capitolul dedicat raportului dintre actorul de teatru pe de o parte și actorul de film și televiziune, pe de altă parte, care sunt similaritățile și care sunt deosebirile între cele două munci de ființare a personajului. Raportarea actorului de film la spectatori este și ea diametral opusă față de raportul public – actor în teatru, ceea ce a dus la nașterea star-sistemului hollywoodian și la pericolul dizolvării în facil a muncii cu sine însuși.

Televiziunea cu ale sale reality-show-uri și programe live constituie un pericol la adresa recunoașterii actorului ca ființă unică în arta interpretării dramaturgice. Dar ființa umană are în ADN-ul ei senzorial o fascinație pentru enigmatic. Iar actorul este - potrivit lui George Banu- **„partea cea mai enigmatică a teatrului”**. Din orice colt de lume ar fi, **„actorul nesupus”**, manierist sau natural, în travesti sau bătrân, fie că joacă avându-și fața îndreptată către noi sau doar întors cu spatele la noi, actorul *„scrie pe nisip”*, iar un memorialist, poate deocamdată anonim (sau nu), relevă, la timpul convenit aceste urme, celor ce vor veni.

Cuvinte-cheie

Fenomen, globalizarea, proces multicausal, industrie, invenții, influențe valorice, viață, influența culturală, secol, literatură, consecințe, complexitatea genurilor literare, curente avangardiste, dramaturgia, teatrul, scena, actorul, interpretarea scenică, televiziunea, media.

Relația text-spectacol, demers regizoral sau actoricesc, texte scrise, spectacole, valoarea, condiție esențială, act al transformării, personaje-dialog-conflict-timp-spațiu-acțiune-deznodământ-mesaj, relație, ambivalența text-spectacol, abordare comparativă, configurație, aspecte, textul, spectacolul, entități distincte, textul literar, piesa scrisă, reprezentarea teatrală, o serie deschisă de montări, de viziuni regizorale și de interpretări actoricești, valoare și semnificație, reprezentarea, o viziune regizorală, spectacolul, premieră, spectacole, viziune, interpretare, un adagiu predilect al romanticilor, regizorul și actorii, spectatorii, valențe, text dramatic, mizele și provocările, autorul, regizorii, domeniul repertoriului artistic, clasificări de bilanț.

Reprezentarea unei piese de teatru este, determinare, mesaje scenice, vizionarea unui spectacol de teatru, act de cultură, receptorul, un partener, valorizarea operei dramatice, perspectivă, abordarea relației regizor-actor-public, proces deschis, partitura dramatică, actanți, un statut propriu, gen proxim, diferențe specifice, entități, modul subtil, arta teatrului, lumea simbolurilor, regizorul, natura lucrurilor, misiunea, o imagine scenică, textul în sine, sensul profund al operei dramatice, paletă de mijloace de expresie teatrală, nevoia de structurare a jocului actorilor, utilizare funcțională, sensul viziunii regizorale, componente constituente ale artei teatrale, așteptările spectatorului, simplă lectură - pe scenă - a piesei, o interpretare artistică de ținută, o lectură, întrebări, subconștient, neliniști nedecantate.

Actorul, personaj dramatic, o natură duală, universul imaginar, ficțiunea intimă a piesei, prezență reală, universul perfect închis în coerența sa formală, rol, actorul, principalul vector de imagine al mesajului, textul dramatic, rostirea, gestică sa, limbaj non-verbal, actorul, viață și intensitate dramatică, univers.

CUPRINS

PARTICULARITĂȚILE CREAȚIEI ACTORICEȘTI DE LA SCENĂ LA UNIVERSUL MEDIA.....	3
Realismul și Modernismul.....	4
Avangardismul european și cel românesc	6
NOȚIUNI INTRODUCTIVE	3
I.1 Sincretismul artelor în creația scenică.....	30
I.2 Teoria estetică a receptării.....	38
CAPITOLUL II. ESENȚA ARTEI ACTORULUI	63
II.1 Considerații preliminare: tipuri de creatori și tipologii artistice	87
Comicul - delimitari generale	94
Scrierile sale comice.....	102
Redimensionarea comicului in opera lui Caragiale.....	105
Tipurile de comic.....	105
Conceptualizarea estetică a comediilor	112
II.2 Receptarea operei de artă: de la contemplare și analiză, la comprehensiune și recreere.....	117
II.3 Actorul răzvrătit sau „nesupunerea visată”, un mod de asumare a esenței artei actoricești.....	121
CAPITOLUL III. MODALITĂȚI EXPRESIVE ALE COMUNICĂRII SCENICE RAPORTATE ACTORULUI.....	128
III.1 Analiză aplicată la o lectură de text.....	140
III.2 Medeea, de la eroină mitologică la personaj dramatic.....	142
III.3 Premise pentru o diversitate deschisă de exprimări scenice.....	144
III.4 Medeea lu Jean Anouilh sau lumina din spatele umbrelor.....	154
III.5 Medeea-Iason, un arheotip al dualismului.....	159
CAPITOLUL IV. DRUMUL ACTORULUI DE FILM CĂTRE SINE ÎNSUȘI.....	160

CAPITOLUL V. ACTRIȚA EUGENIA ȘERBAN, DE LA ARTA TEATRULUI LA CINEMATOGRAFIE ȘI TELEVIZIUNE.....	188
CONCLUZII.....	194
BIBLIOGRAFIE.....	200

BIBLIOGRAFIE

- Anouilh Jean, *Medee* , în volumul „Nouvelles pieces norires”, Les editions de la Table Ronde, Paris, 1963, cf. Olga Delia Mateescu, Op.cit. pag. 113
- Appolonium din Rhodos, *Argonauticele* , București, Editura Minerva, 1992
- Aristarco Guido, *Cinematograful ca artă* , București, Editura Meridiane, 1965
- Ballandier Georges, *Scena puterii*, București, Editura Aion, 2003
- Barna Ion, *Dincolo de ecran*, București, Editura Meridiane, 1963
- Bourdieu Pierre, *Despre televiziune*, București, Editura Art, 2007
- Camus Albert, *Mitul lui Sisif* , București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
- Chiribuță Paul, *Evoluția permanentă a actorului*, București, Editura ABI Fundație, 2012
- Chubbuck Ivanna, *Puterea actorului*, București, Editura Quality Books, 2004
- Constantinescu, I, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974,
- Defays, Jean-Marc, *Comicul, Iași, Editura Institutul European, 2000*
- Doron Roland și Parot Françoise, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas , 2006
- Hegel G.H.F, *Vorlesungen ueber Asthetik*, citat după Tudor Vianu „*Estetica*” București, Editura pentru literatură, 1968
- Ingmar Bergman Makes a Movie (film, 1962)
- Interviu Ovidiu Gologan, Revista *Cinema*, nr. 12, decembrie 1964
- Litera George, *Istoria filmului universal, 1895 – 1945*. (Editura Unatc Press, București, 2010
- Lipovetsky Gilles, Jean Serroy, *Ecranul global*, Iași, Editura. Polirom, 2008
- Al Pacino în dialog cu Lawrence Grobel*, Editura Victoria Books, 2010
- Luhan Marshall Mc, *Galaxia Guttenberg. Omul în era tiparului*, Colecția *Idei*

contemporane, București, Editura Politică, 1975

Lynch David, *Cum să prinzi peștele cel mare*, București, Editura Humanitas, 2007

Mateescu Olga Delia, *Medeea în război cu timpul*, București, Editura Universalia, 2002

Morar Ecaterina, *Dramaturgia vieții morale și politice*, în *Psihologie și situație*, Editura Paideia, 2003

Pudovkin V, *Despre arta filmului*, București, Editura ESPLA, 1960

Ramonet Ignatio, *Tirania comunicării*, București, Editura, 2000

Sartori Giovanni, *Hommo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, București, Editura Humanitas 2005

Schwarzenberg Roger Gerard, *Statul spectacol*, București, Editura Scripta, 1995

Silverstone Cf Roger, *Televiziunea în viața cotidiană*, Iași, Editura Polirom, 1999

Stanislavski K.S, *Viața mea ca artă*, București, Editura Cartea Rusă, 1950

Steinhardt, N, *Cartea împărtășirii*, Ediție gândită și alcătuită de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1995

Referințe bibliografice

(1) Vianu Tudor, *Simbolul artistic*, în Tudor Vianu, *Postume*, București, Editura pentru literatură universală, 1966, pag. 99-163

(2) Huizinga Johan, *Hommo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, București, Editura Humanitas, 2007.

(3) Sartori Giobanni, *Homo vindens. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, București, Editura Humanitas, 2005

(4) Bourdieu Pierre, *Despre televiziune*, București, Editura ART, 2007

(5) Boniface Pascal, *Les intellectuels faussaires*, Jean-Claude Gawsewitch-Editeur, 2011

(6) Abelhauser Alain, Roland Cori, Marie-Jean Sauret, *La folie Evaluations. Les nouvelles fabriques de la servitude*, Edittions Mille et une nouits”, 2011

Henry Focillon, *Viața formelor*, București, Editura Meridiane, București, 1977

(7) Pentru mai multe detalii și specificări privind tema sincretismului artelor vezi Ileana Oltița Cântec, *Tentația sincretismului în arta spectacolului teatral postbelic*, teză de doctorat, Universitatea de arte „George Enescu”, Iași, 2005

(8) Chelcea Septimiu și Jderu Gabriel, *Refracția sociologică și reflexia jurnalistică*, București, Editura Economică, 2005, pag. 7

(9) Vianu Tudor, *București*, Editura pentru literatură universală, 1966

(10) Petcu Marian, *Puterea și cultura. O istorie a cenzurii*, Iași, Editura Polirom, 1999, pag.17

(11) Miega Bernard, *Societatea cucerită de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2000, pag . 34-35

(12) Lyon Davin, *Postmodernitatea* , București, Editura Du Style, 1998

(13) Pentru abordare exhaustivă și pertinentă a fenomenului post modernismului, vezi, *Postmodernism și transmodernism*, în Adrian Dinu Rachieru, Op.cit, pag.163-187

Un dosar „la zi” al discuțiilor pro și contra cărții lui George Banu în ediția electronică a ziarului *Cotidianul* din 27. februarie. 2013

Lee Strasberg, Wikipedia, https://ro.wikipedia.org/wiki/Lee_Strasberg