

**ACTOR DE TEATRU**  
**ACTOR DE FILM**



**GHEORGHE DOBRE**

**ACTOR DE TEATRU  
ACTOR DE FILM**



**EDITURA UNIVERSITARĂ  
București, 2015**

Colecția ARTE ȘI MULTIMEDIA

Tehnoredactare și editare text: conf. univ.dr. Mariana Frățilă

Tehnoredactare computerizată: lect. univ.dr. Adrian Roșu

Traducere în limba engleză: asist. univ.dr. Cecilia Vârlan

Copertă: Sever Abibula

Editură recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice (C.N.C.S.) și inclusă de Consiliul Național de Atestare a Titlurilor, Diplomelor și Certificatelor Universitare (C.N.A.T.D.C.U.) în categoria editurilor de prestigiu recunoscut.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**DOBRE, GHEORGHE**

**Actor de teatru, actor de film** / Gheorghe Dobre. –  
București : Editura Universitară, 2014

Bibliogr.  
ISBN 978-606-28-0131-1

792

DOI: (Digital Object Identifier): 10.5682/9786062801311

© Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate, nicio parte din această lucrare nu poate fi copiată fără acordul Editurii Universitare

Copyright © 2015  
Editura Universitară  
Editor: Vasile Muscalu  
B-dul. N. Bălcescu nr. 27-33, Sector 1, București  
Tel.: 021 – 315.32.47 / 319.67.27  
www.editurauniversitara.ro  
e-mail: redactia@editurauniversitara.ro

Distribuție: tel.: 021-315.32.47 / 319.67.27 / 0744 EDITOR / 07217 CARTE  
comenzi@editurauniversitara.ro  
O.P. 15, C.P. 35, București  
www.editurauniversitara.ro

## CUPRINS

<b>Argument</b> .....	7
<b>Teatrul și formele de exprimare scenică premergătoare apariției filmului</b> .....	9
<i>Teatrul universal - repere fundamentale</i> .....	9
<b>De la literatură la film</b> .....	21
<b>Câteva gânduri despre datele esențiale ale filmului</b> .....	35
<b>Interpretarea rolului – proces cu sursă bivalentă</b> .....	51
<b>Actorul în contextul evoluției teatrului și filmului românesc</b> .....	63
<i>Incursiune în istoria teatrului românesc</i> .....	65
<i>Repere în istoria filmului românesc</i> .....	80
<i>Actor de teatru și/sau actor de film</i> .....	92
<b>Concluzii</b> .....	117
<b>Rezumat</b> .....	121
<b>Abstract</b> .....	139
<b>Bibliografie</b> .....	149



## ***ARGUMENT***

Această lucrare a apărut dintr-o necesitate obiectivă, aceea de a oferi cititorilor, în special tinerilor care doresc să se consacre fascinantei dar dificilei profesii de actor, o solidă informație profesională și culturală.

Raportând permanent propria experiență practică, pe platoul de filmare, sub îndrumarea unor celebri cineaști români și străini, la teorii consacrate ale domeniului, încerc să ofer viitorilor actori un istoric concentrat al evoluției artei teatrale și al artei filmului, punând în lumină punctele comune și diferențele lor specifice.

Scurta viață a filmului (cronologic vorbind, arta imaginilor derulate abia dacă numără un secol și jumătate) e pe deplin compensată de viteza uluitoare cu care această disciplină ajunge să domine și să marcheze viața zilnică a fiecăruia dintre noi. Cred că acest lucru s-a petrecut tocmai pentru că spectatorul de film (care la început s-a amuzat pur și simplu pe seama imaginii semenilor lui care treceau prin diverse încercări imaginate), și-a dat seama destul de rapid că filmul, ca și teatrul, îl emoționează, îl implică în procesul contemplării pe măsură ce se recunoaște în el și din ce în ce mai mult în personajele filmului.

*Adeseori am fost întrebat de către colegi actori mai tineri, sau de către pretendenți la acest statut – ce au în comun aceste arte ale spectacolului?*

Desigur, o mulțime de elemente sunt comune celor două genuri de spectacol.

Ceea ce le unește fundamental este, din punctul nostru de vedere, actorul și actul interpretării.

*Regretatul Ștefan Iordache, cu care am avut bucuria de a lucra, a rămas toată viața fidel crezului său: „Viața noastră, a actorilor, este un extemporal permanent, adică o continuă și matură acumulare de experiențe. Din școală ieși puțin abulic. În 4 ani de zile nu poți învăța teatru.” Dar*

*întotdeauna am privit aceasta afirmație nu ca pe o opreliște, ci ca pe un îndemn spre desăvârșire.*

Din cauza unor date ale momentului (dispariția unei pleiade de mari actori, precara pregătire a unor candidați la profesia de actor), am întâlnit un număr nu tocmai mic de tineri doritori de faimă scenică, onești și în același timp neajutorați și nepregătiți atunci când sosește momentul competiției reale pe piață, ori al confruntării cu un casting (nu se pot concentra și ratează proba; înțeleg aproximativ sensul textului, ceea ce, coroborat cu inevitabilele emoții, duce la eșecuri, nu înțeleg corect ce le transmite regizorul și ca atare nu pot urma indicațiile lui, devenind indezirabili pe platou). Am dorit să ofer unora dintre ei (în afara câtorva sfaturi colegiale), acest text care să îi ajute să înțeleagă mai bine fenomenul și să se adapteze mai ușor noilor cerințe.

Această lucrare se adresează, așadar, în primul rând aceluia care au fost lipsiți de un exemplu profesional puternic, au ratat întâlnirea cu el sau, din varii motive, s-au aflat nepregătiți în momentul încrucișării destinului cu marea provocare profesională.

Am socotit necesară evocarea unor episoade din propria experiență, din perioada când am fost implicat în conturarea unor opere cinematografice semnate de Sergiu Nicolaescu, Franco Zeffirelli, Costa Gavras, ș.a.m.d. pentru a descrie cât mai fidel mediul tensionat – din perspectivă creativă – al platoului de filmare. Acolo, trăirea rolului solicită la maximum interpretul iar pentru a atinge performanța trebuie să fii pregătit. Să fii prezent și la dispoziția cerințelor regizorului cu toate atuurile corporale, psihice și somatice, dar și cu o bună cunoaștere a modului în care importante personalități dedicate artei interpretative au performat.

Să nu uităm că *idealul profesional* spre care tinde un actor fie el **actor de teatru și/sau actor de film** este „să își dorească să fie pe platou, ca și pe scenă, colaboratorul cel mai apropiat al creatorului care își impune viziunea asupra actului artistic”.



## TEATRUL ȘI FORMELE DE EXPRIMARE SCENICĂ PREMERGĂTOARE APARIȚIEI CINEMATOGRAFULUI

### *Teatrul universal – repere fundamentale*

Lucrurile pe care le cunoaștem despre arta antică a teatrului (în linii esențiale ne vom referi la trăsăturile specifice ale evoluției teatrului european) ne parvin pe calea arheologiei și a istoriei literaturii ori filozofiei, ca și din diferite scrieri istorice al vremii care ni s-au păstrat: teatrele de pe teritoriul vechii Grecii au supraviețuit, ca și arenele destinate artei și luptelor din perioada stăpânirii romane.

Nu vom greși, probabil, dacă vom *înregistra*, cultural vorbind, superioritatea reprezentațiilor *grecești* față de cele romane, în ideea că Aristotel atinge, în scrierile sale, nivelul rafinat al criticii de teatru (face deosebire între genurile tragediei, dramei și comediei, are o serie de observații asupra jocului *de scenă*), pe câtă vreme lumea romană prezentă în Colosseum iubește gustul comun, ludicul în exprimările sale:

„Caracteristica principală a teatrului latin o avem (...) în prioritatea spectacolului asupra dramei.”<sup>1</sup>

Evident, sub strivitoarea înrâurire a teatrului grec, romanii produc și ei teatru cult (Plaut, Terențiu), atingând chiar, în dramaturgia celui dintâi, o limită pe care spectacolul grecesc o lăsase tabu, aceea a personajului-sclav care devine element central al unui eveniment. Unica scriere notabilă a romanilor antici referitoare la teatru confirmă, și ea, aceeași legitate istorică ce statutează că Roma a dominat lumea politic și militar, dar a fost surclasată de superioritatea culturii grecești: tot așa cum statuara romană o copia pe cea greacă, scrierile destinate teatrului sunt mai mult sau mai puțin

---

<sup>1</sup> Berlogea, Ileana / Cucu, Silvia / Nicoară, Eugen, *Istoria teatrului universal*, vol I, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 120

reproduceri ale ideilor grecești – Horațiu scrie *Epistola către Pisoni* inspirându-se masiv din poetica platonician-aristotelică.

Comportamentul actorului în această epocă este determinat, scenic, de mediul fizic în care se producea spectacolul: și din motive de simplificare a *caracterelor*, dar mai ales pentru că se juca la mare distanță față de public, rolurile trebuiau *îngroșate*, obișnuită fiind moda măștii, de regulă însoțită de gesturi largi, monumentale și de declamație.

„Elementele materiale și iconografice păstrate demonstrează că scopul actului teatral (în Antichitate) era inteligibilitatea vizuală și auditivă.

Din această perspectivă, faptul că spectacolul avea loc în amfiteatre descoperite și de mare capacitate justifică masca cu expresia fixă, fundamentală caracterului pe care (actorul) îl reprezenta, amplificarea vocii prin cutia ei de rezonanță, costumul cu piepți și umeri adăugați, coturnii, ținuta statuară a interpretului pe scenă, simbolică coloristică a perdelei de fundal și a costumelor, puținele și simbolicele elemente de decor specifice tipului de reprezentație dramatică: tragedie, comedie, ditiramb sau dramă istorică.”<sup>2</sup>

*Perioada medievală* este extrem de săracă în reprezentații teatrale și încă și mai săracă în scrieri legate de acest domeniu.

Explicația posibilă ar fi cea a înlocuirii spectacolului mundan cu reprezentația religioasă, a cărei frecvență pare să fi satisfăcut nevoia de comunicare și de *creștere spirituală* a omului. Scrierile care aparțin părinților bisericii vorbesc, firește, despre caracterul nociv al teatrului (care ar îndemna la descărcarea pasiunilor, ceea ce era considerat *periculos*), uneori, chiar și despre ideea de actorie, de interpretare a unui personaj – considerată și aceasta ilegală / imorală, devreme ce cerea *performerului* scenic arta de a fi un altul, de a înșela evidența. Așa cum afirmam mai sus, Canoanele apostolice opresc preoții de a se căsători cu actrițe, performanța *dedublării* acestora fiind asimilată cu *practicile vrăjitoarești* (informația este interesantă, pentru că descrie, de fapt, o ocupație mai mult sau mai puțin recunoscută / acceptată, dar prezentă la timpul respectiv).

Epoca acestor începuturi este complet supusă ideii de puritanism *doctrinar* și de etică religioasă, marcată de sinistrele drame și tragedii puse

---

<sup>2</sup> Banu, George / Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedica Română, București, 1975, p. 15

în scenă de Inchiziție. Unicele *spectacole* permise, uneori cu adevărat pline de tensiune și de dramatism, erau cele ale misterior, cu obligatoriul subiect al vieților sfinților sau ale Patimilor lui Iisus și, desigur, cele ce făceau parte din serbările de la curțile marilor feudali, cu mențiunea că în acest ultim cadru evocat se cereau mai mult *mijloace de desfătare*, așa încât teatrul improvisat conținea numeroase elemente alogene, care finalmente imprimau reprezentației mai curând aparența de spectacol de circ, departe de punerile în scenă cu caracter cultural dominant ale Antichității ori Renașterii.

Era de așteptat ca *Renașterea*, cea dintâi perioadă culturală desprinsă cu totul de sacrul religios acreditat, să *rupă* definitiv cu ideologia mai sus-descrișă și să pună accent pe intelectualitatea *profesiei* de autor de teatru și de actor – ideea nu ne va mira, dacă ne vom aminti de imensul rol pe care, la acea vreme, îl va ocupa simbolica și simbologia artelor în genere. Banu / Tonitza ne oferă următoarea cronologie critică tematică<sup>3</sup>, semn că arta spectacolului merita cunoscută și dezbătută:

- în 1536 apare în Italia *Poetica* lui Bernardino Daniello, considerată *prima scriere teatrală originală a Renașterii*;
- În *Anglia* se atacă problemele teatrului în *Apologia poeziei* (John Harrington, 1591);
- tot în Italia, peste numai 12 ani, Roberterello va face comentariul complet al *Poeticii* lui Aristotel;
- Scaliger, tipărit la Lyon în 1561, scrie *Șapte cărți de poetică*, lucrare în care re-expune regulile de bază ale teatrului antic (unitate de acțiune, respectarea verosimilității etc);
- în 1563, Antonio Minturno redactează și el tot o *Artă poetică*, fiind consacrat în istoria teatrului prin afirmarea unității de timp a actului dramatic;
- în fine, Castelvetro, deși prin titlul lucrării afirmă a *populariza (...)* *scrierile aristotelice*, lucrarea lui numindu-se explicit *Poetica lui Aristotel vulgarizată și explicată*, aduce, practic, trei lucruri noi în arta teatrului:
  1. regula unității de loc a acțiunii;

---

<sup>3</sup> Banu, George / Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedica Română, București, 1975, p. 19

2. îndepărtarea de modelul antic, făcând loc personalității poetului spre a se afirma;
3. afirmația că finalitatea artei, deci și a teatrului, este doar plăcerea, chiar dacă se presupune că această plăcere este mai curând una estetică, intelectuală.

*Franța* contribuie la arta teatrului renescentist și a reflecției asupra lui prin Thomas Sebillet (*Arta poetică franceză*, 1548), ideile acestui iubitor de teatru fiind novatoare pentru epocă:

„În comparația moralitate-tragedie, autorul introduce noțiunea de *temperament*, care modifică imitarea, adoptarea unei forme de artă prin naturalizare. De asemenea, Thierry Sebillet sesizează funcția istoriei în evoluția unei forme literare, când aceasta își transformă pentru concordanță sensurile. Deci, înainte cu trei secole de Doamna de Stael, Thomas Sebillet percepe și afirmă rolul factorului geografic-temperamental și istoric în cadrul influențelor și preluării artistice. Considerațiile poetice ale teoreticianului francez sunt încă un pas (...) în distanțarea de modelele antice, spre originalitate în artă.”<sup>4</sup>

- în 1565, idei despre dramă figurează la Ronsard în *Compendiul de artă poetică franceză*;
- în 1572, Jean de la Taille reformulează regula celor trei unități în *Arta tragediei*, militând pentru utilizarea limbii franceze în dramaturgie, el cere piese în limbă proprie;
- în 1591, în Anglia, John Harrington atacă problemele teatrului *Apologia poeziei*;
- în 1598, într-o altă *Artă poetică*, d'Aigaliers se opune, invocând ne-realismului ei, regulii celor trei unități;
- în 1641, Ben Johnson scrie *Descoperirile despre oameni și lucruri*, iar Shakespeare intră în categoria gânditorilor asupra actului teatral prin reflecțiile sale asupra jocului actorilor din *Hamlet*.

Periplul prin *teoria renascentistă a teatrului* se încheie, la Tonitza / Banu prin menționarea reprezentanților renașterii spaniole – Miguel de Cervantes (adept al clasicismului), Lope de Vega (cel care publică la 1609

---

<sup>4</sup> Banu, George / Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedica Română, București, 1975, p. 22

*Arta nouă de a scrie comedii în această vreme*), Tirso da Molina (*Livezile din Toledo*, scrisă în 1624, sub forma unui dialog socratic, pe tema actualității artei), Calderon de la Barca (*Apărarea teatrului*, nepublicată).

*Clasicismul european*, inițiat teoretic de Renaștere, va fi semnalizat în dramaturgie prin acuratețe lingvistică, idee, filozofie, spirit raționalist. Referințele certe sunt René Descartes pentru spiritul filozofic și științific al vremii, respectiv Nicholas Boileau pentru cele afirmate în creația sa-etalon *Arta poetică*.

„Legați întotdeauna utilul de frumos”, scrie la 1674 Francois Boileau. De altfel, *plăcerea și frumosul* vor fi explicate tot prin Aristotel. Descartes consideră astfel că relația dintre cei doi termeni stă în proporționalitate. *Plăcerea necesită o anumită proporție între obiect și simț*, între stimul și receptor. Imitarea esențializată a naturii, imitarea modelelor antice, verosimilitatea sunt dezideratele teoretice comune tuturor teoreticienilor artei în secolul al XVII-lea.”<sup>5</sup>

Evident, ca toate epocile care se consacră printr-un set de reguli (regula celor trei unități, neamestecul genurilor, ca idee mai generală imitarea principiilor arhetipale ale naturii, ale realității), și acesta va sfârși prin a fi dogmatizat, ulterior contrazis. Ieșirea din această *încrămenire* o va reprezenta cunoscuta luptă dintre clasici și moderni ocazionată de discutarea / analiza oficială a piesei lui Pierre Corneille, *Cidul*, care va avea drept consecință aproape directă (s-a protestat împotriva regulilor devenite șablon) inventarea comediei clasice de către Molière, după care *singura lege a teatrului este cea de a plăcea*. Să mai menționăm, legat de clasicism, numele lui Alexander Pope, cu al său *Eseu despre critică* din 1711 și apariția a două reviste legate de cultura și de cultul clasicității (*Spectatorul*, 1711 și *Spectatorul francez*, 1722).

*Ilumiștii* devin esențialmente burghezi și laici. Denis Diderot (*Paradox despre actor*) este, din acest punct de vedere, exemplul perfect, teatrul semnificând pentru el *a reda semnele exterioare ale sentimentului*; el nu se oprește, însă, la acest nivel elementar al comunicării, ci analizează și încearcă să ghideze jocul actorului:

---

<sup>5</sup> Banu, George / Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedica Română, București, 1975, p. 32-33

„Concepând arta actorului ca formă specială de mimesis, Diderot clasifică teoretic relația dintre actor-text-personaj scenic și spectator, discutând legătura dintre artă și realitate. El arată că reflectarea artistică presupune un proces de triere, esențializare și unificare a datelor realității obiective, dar și un acord al acesteia cu necesitatea de valorificare a subiectivității creatorului (...)

Arta actorului este încadrată, dependentă, condiționată de text.”<sup>6</sup>

Jean-Jacques Rousseau dorește să *purifice pasiunile prin teatru* și într-un mod similar se pronunța și Pierre Beaumarchais, și Louis-Sébastien Mercier.

*Eстетica teatrului romantic* se formează, ca și literatura, de altfel, în jurul eroului *mesianic* și a elementului *surpriză*:

„Acțiunea piesei romantice este condusă de autor în mod arbitrar spre deznodăminte surprinzătoare, de efect patetic, sentimental; personajele nu sunt firi raționale, ponderate, cu o evoluție consecventă, deci previzibilă, ci oameni pasionali, temperamente înflăcărare, vulcanice, cu reacții neașteptate, capabili de un eroism sublim; sau alții, dimpotrivă, de fapte oribile. Adeseori, aceste personaje rămân adevărate simboluri, întruchipări ale ideilor autorului, cu o enormă putere de convingere asupra spectatorului.”<sup>7</sup>

Romanticii vor să *impresioneze mulțimile* (germanul Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, francezii Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Victor Hugo, mai târziu Pierre Jean George Cabanis, Claude Charles Fauriel, englezii George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley), în răspăr cu dorința de stabilitate a clasicilor, și, desigur, să creeze necondiționați de nici o limită. Chiar și Chateaubriand, mare apărător al valorilor creștine, agreează personalitatea în acțiune. Leopardi, în Italia, încearcă să *deștepte conștiința compatrioților* cu ajutorul teatrului. În fine, încredințat de valoarea spirituală a artei scenice, romanticul Leon Halevy conchide că *teatrul este un templu*.

---

<sup>6</sup> Berlogea, I. / Cucu, S. / Nicoară, E., *Istoria teatrului universal*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 108

<sup>7</sup> Berlogea, Ileana / Cucu, Silvia / Nicoară, Eugen, *Istoria teatrului universal*, vol I, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982, p. 108

Afirmația, banală pentru cunoscătorii stilului romantic în artă (amintim că în cultura epocii devenise loc comun ca pădurea să *însemne* templu, biserică, devreme ce evoca măreția naturii sau ca Iisus Hristos să fie considerat *geniul* omenirii), conține și un sâmbure de adevăr peren deja menționat de noi mai sus – al teatrului ca loc al sacralității umane. Numeroși sunt regizorii moderni care califică spațiul scenei drept sacrosanct, pentru că în acest loc s-ar petrece, s-ar retrăi prezentificat *extraordinarul* existenței, pentru că aici actorii se manifestă ca supra-oameni, aici se intră în contact cu adevărul existenței, aici sunt stăpâniți și puși în slujba spectatorilor daimonii *caracterelor* scenice.

Anticipând, ne vom referi la Grotowski care, chiar, în pofida laicatului absolut, manifest al preocupărilor, sugerează spre a face inteligibilă această *stare*, că teatrul este, în esența sa, o continuare a misteriiilor medievale și a liturghiei creștine, deci este firesc să regăsim în el sacralitatea, transcendentalul:

„Teatrul, când era o parte integrantă din religie, era deja teatru: el elibera energia congregației sau a tribului încorporând mitul și profanându-l sau, mai degrabă, transcendându-l. Spectatorul își regenera astfel cunoștințele adevărului său personal în adevărul mitului și, prin teama și sensul sacrului, el acceda la catharsis.

Nu întâmplător Evul Mediu a dat naștere ideii de *parodie sacră*.”<sup>8</sup>

Într-un alt interviu, din 1964, regizorul, explicându-și teoria și metoda de lucru, care constă esențial în re-aducerea actorului la gradul maxim de trăire a realității personajului și la eliberarea lui de orice recurs la clișee / trucuri prestabilite, aduce în ecuație și *actorul sfânt*, în opoziție cu ceea ce el numește *arsenalul actorului curtezan*:

„Nu mă înțelegeți greșit. Vorbesc de *sfînțenie* în calitate de necredincios. Înțeleg prin asta o *sfînțenie laică*. (...) Diferența dintre *actorul curtezan* și *actorul sfânt* este aceeași ca între abilitatea tehnică a unei curtezane și aptitudinea de dăruire și de acceptare ce se naște într-o dragoste adevărată; altfel spus, sacrificiul de sine.

Esențial în cel de-al doilea caz este de a fi capabil de a elimina toate elementele perturbatoare pentru a putea depăși toate limitele imaginabile.

---

<sup>8</sup> Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998, p. 15

Tehnică *actorului sfânt* este o tehnică inductivă (adică o tehnică de eliminare), în vreme ce aceea a unui *actor curtezan* este o tehnică deductivă (adică o acumulare de lucruri).<sup>9</sup>

Ultimii reprezentanți ai lumii *clasic-burgheze* pot fi considerați realiști, de la Honoré de Balzac la Nikolai Gogol și, desigur, *realiștii poetici* Anton Cehov și Henrik Ibsen, în dramaturgia cărora numeroase pagini dure, tensionate, sunt salvate întru artă *contrabalansate* în raport cu economia întregului scenic de timp cu calitate poetică de o extraordinară trăire, care par să aibă rolul de a transforma întreaga agitație a lucrurilor exterioare în *balastul* de care, lepădându-ne, vom fi în stare să descoperim, ca spectatori, adevărul lăuntric al lucrurilor, vieții, existenței.

Cehov, mai ales, *practica* această tratare ascetică a evenimentului teatral – pune în fața spectatorului faptul de viață critic, care, însă, în sine, nu este nimic fără asumarea lui de către personaje până la ultimele consecințe. Este un teatru al lepădării de întâmplare, nu fără conexiune spirituală, credem, cu narațiunile lipsite de subiect ale lui Antonioni sau Bergman:

„Ca structură, teatrul lui Cehov se caracterizează printr-o simplitate extremă. Refuzând formula multiseclar-tradițională întronată de dramaturgia occidentală, Cehov creează un teatru anti-teatral, formulă ce presupune simplificarea maximă a intrigii. La Cehov, în momentul ridicării cortinei, conflictul interior al personajelor, prăbușirea lor sufletească, înfrângerea pe care o trăiesc eroii săi a și avut loc.”<sup>10</sup>

În această non-logică a teatrului european, desigur că și prezența ori forța factorului uman sunt diferit structurate și concepute și se cuvin înțelese ca atare:

„Personajele (lui Cehov) n-au vigoare și energie de combatanți, oamenii sunt striviți de realitățile vieții timpului, realități pe care ei le consideră inexorabile. Dar, în lumea acestor înfrânți, Cehov descoperă multă noblete sufletească, o aspirație puternică spre bine, spre libertate, spre frumos – ceea ce dă operei cehoviene poezie și o ușoară notă de optimism difuz.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998, p. 21

<sup>10</sup> Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Ed. Saeculum, București, 2000, p. 183

<sup>11</sup> idem, p. 180



Marele moment mesianic rus al celei de-a doua jumătăți a secolului XIX, felul în care o mistică creștină cu totul specială impregna viața rusească are, desigur, importante influențe în creionarea acestei viziuni artistice descriind criza umană totală a eroilor, motiv pentru care oamenii sunt făcuți să *ardă*, să se consume asemeni lumânărilor a căror unică menire existențială este de a răspândi o vagă lumină în lume.

Alături de această *explorare a insondabilului, a necunoscutului divin* sau mistic, găsim – semn al apropiatei modernități *radicaliste* – teatrul-document al Școlii de la Meiningen, dezvoltată sub lămuritul duce Georg al II-lea, pentru care viziunea teatrală este impregnată de o acerbă acribie a recunoștinții cât mai exacte a faptului *relatat* și de respectul plin de consecințe pentru viitorul artei actoricești europene pentru textul vorbit *natural*, lipsit de orice *rostire nobilă*.

Mai trebuie să îl amintim pe *Richard Wagner*, poate un romantic tardiv, care propune un sincretism nou al artelor în formulă teatrală, cu scopul de a *re-afinde* mitul, dar Nietzsche va sfârși prin a reduce acest avânt la *materialul* lui: *arta nu e decât o funcție a existenței*.

*Secolul XX nu mai cunoaște nicio teorie dominantă* – democrația culturii sprijină mai multe opinii, care vor fi preluate, discutate și dezvoltate în dialoguri de pe urma cărora toate scenele rivale ale lumii, se vor pune în mișcare, explorând și experimental, spre marea delectare a spectatorului, aflat și el în căutarea unor satisfacții estetice din ce în ce mai subtile.

E adevărat, totuși, că unele opinii sau poziții au fost mai pline de temeinicie decât altele.

*Teatrul modern*, al anilor 1900-1960, printr-un proces de reinventare, asumat simultan de toate celelalte arte, a dorit să fie cu totul diferit de vechiul teatru al delectării sau chiar de acela destinat instrucției morale. Primatul înnoirii radicale al *profesiunii* teatrale i-a aparținut lui Adolphe Appia, și ulterior, desigur, lui *Konstantin Stanislavski*, care spre 1910, împreună cu *Vladimir Nemirovici-Dancenko*, punea bazele Teatrului de Artă din Moscova. E greu, totuși, cel puțin ca încercare de *reconstituire* veridică, să disociem total propunerile regizorale și de actorie ale lui Stanislavski fără să-l asociem, ca *mărturisire de credință* și gândire *practică*, ideologiei cehoviene, dată fiind *rudenia spirituală* evidentă a celor două moduri de concepere a artei scenice:

„Meritul principal al lui Stanislavski și al lui Nemirovici-Dancenko rămâne acela de a fi definit și creat climatul etic și intelectual al vieții și activității actoricești, datorită căruia profesiunea de actor urmează să se transforme într-un adevărat apostolat al artei. Cum elementul de bază al spectacolului – considera Stanislavski – este actorul, slujind cinstit, fidel și modest sensurile textului piesei, acesta trebuie să-și impună o etică profesională extrem de riguroasă. Căci calitățile spirituale, morale și intelectuale ale actorului influențează direct creația unui rol, determinând calitatea gândirii și emoției pe care actorul o comunică sălii. (...)

(Actorul) trebuie să se domine total, să se elibereze de orice ticuri și de orice crispări, să-și cucerească o deplină siguranță de sine.”<sup>12</sup>

Întâlnim în această *evaluare* toate datele unui moment romantic-tardiv al noii arte: apostolatul, ideea de a rescrie fundamentele unui domeniu, componenta mistic-sacrificială a activității participanților, delimitarea domeniului față de experiența cotidiană, normală etc. Cert este însă, că toată această *disciplină* cu accente sufice oferă o înțelegere completă a spectacolului teatral și, sprijină o dorință de esențializare-întru-mesaj care convine cum nu se poate mai bine climatului cercetător al artei scenice din întreg secolul XX – astfel explicându-se, suntem de părere, recurența revenire a oamenilor de teatru de pretutindeni la ideile lui Stanislavski, ca la o *origine* redescoperită. Fără a stărui asupra activității lor, dorim totuși să menționăm câteva din nume fără de care istoria teatrului european și mondial ar fi, desigur, mai săracă:

- *Maeterlink*, părintele teatrului simbolist, pentru care viața este imposibil de cunoscut și controlat, omului rămânându-i ca unică șansă de a fi în lume poezia;
- *Max Reinhardt*, cel care introduce pentru prima oară în circuitul artistic european stilul de artă japonez, la 1910, și inventează teatrul en ronde;
- *Vsevolod Emilevich Meyerhold*, care revine la glorificarea actorului ca prezență scenică și care are curajul de a renunța complet la decoruri, pentru a permite desfășurarea totală, nestingherită de nimic a actorului;

---

<sup>12</sup> Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Ed. Saeculum, București, 2000, p. 218

- *Pirandello*, martor al dezintegrării umane și al nesiguranței lui spirituale, *inventatorul* teatrului grotesc;
- *Antonin Artaud*, părintele *teatrului cruzimii*;
- *Luchino Visconti*, adept al unei hipersensibilități pseudo-nevrotice a prezenței scenice;
- *Peter Brook*, iubitor de monumental, de epopeic și grandoare.

Spre 1960-1965, polonezul *Jerzy Grotowski* (care-și mărturisește educația de tip stanislavskian) analizează la rândul-i bazele artei teatrale de pe pozițiile unui experimentalism al *teatrului sărac*, nu fără înrudire, estetică vorbind, cu proiecția mentală pe care Michelangelo o declamă față de viitorul David care *sătește ascuns în piatră*, în sensul că esențializarea, forța și adevărul artei apar la sfârșitul unui proces de *finisare* a formei finale de expresie din *materialul brut*. Destinul actorului, ca artist, este în mare același: omul de pe scenă trebuie / este nevoit în cele din urmă, în viziunea omului de teatru, să învețe să renunțe la tot ceea ce nu îi este propriu viitorului personaj. Iar definiția pe care regizorul, printr-un șir de întrebări amintind de maieutica socratică, o dă artei spectacolului teatral este următoarea:

„Poate teatrul exista fără costume și fără decoruri? Da, poate.

Poate teatrul să existe fără muzică, ca acompaniament al acțiunii?

Da.

Poate să existe fără efecte de lumină? Bineînțeles.

Și fără text? Da: istoria teatrului o confirmă. În evoluția artei teatrale, textul a fost unul dintre ultimele elemente care au fost adăugate. Dacă urcăm pe scenă câteva persoane cu un scenariu elaborat de ele și le lăsăm să-și improvizeze replicile ca în *Commedia dell' Arte*, spectacolul va fi la fel de bun chiar dacă cuvintele nu sunt articulate, ci doar murmurate.

Dar poate exista teatrul fără actori? Nu cunosc niciun exemplu de acest fel.

Am putea cita teatrul de marionete. Totuși, chiar și aici, vom găsi în spatele scenei un actor, chiar dacă este un actor de alt gen.

Poate teatrul exista fără public? În caz extrem, cel puțin un spectator e necesar pentru a face un spectacol. Ne rămân, astfel, actorul și spectatorul.

Putem defini, deci, teatrul, ca *ceea ce se petrece între un spectator și actor*.

Tot restul este suplimentar. »<sup>13</sup>

Am văzut mai sus că Grotowski era de părere că spectatorul dezvoltă o relație *osmotică* cu actorul, fără prezența și acțiunea acestuia el fiind incapabil de a-și trăi propriul catharsis. Acesta este sensul esențial al teatrului.

Piesa de teatru care se joacă în regim de film este utilă pentru că aduce în atenția spectatorului de film capodopere ale dramaturgiei universale care altfel ar rămâne necunoscute, iar teatrul filmat se bucură de *ineditul* experiment(al)ului. Evident, însă, că pelicula realizată este una soft – chiar dacă în rolurile principale vor apărea actori consacrați pe pânză, ei nu pot susține intensitatea scenelor, lipsindu-le acea concentrare și tensiune care se acumulează în mereu reiteratele repetiții care-1 adâncesc pe actorul de teatru în nuanțarea și stăpânirea completă a rolului. Actorul de film poate intui esența personajului teatral, dar întrucât el joacă secvențial, pe intervale de timp largi, concentrația în intimitatea repetițiilor nu mai există, continuitatea între acte e ratată, totul se bizuie pe instantaneitate, pe moment, de unde ușoara senzație de soap opera pe care teatrul transformat în film o oferă spectatorului de film, în cele din urmă.

---

<sup>13</sup> Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998, p. 19-20