

**ACTORUL  
ÎN FAȚA LIBERTĂȚILOR  
ȘI CONSTRÂNGERILOR ESTETICE  
ALE TIMPULUI SĂU**



**LORETA NECULAI-NEGRUȚA**

**ACTORUL  
ÎN FAȚA LIBERTĂȚILOR  
ȘI CONSTRÂNGERILOR ESTETICE  
ALE TIMPULUI SĂU**



**EDITURA UNIVERSITARĂ**  
**București**

Redactor: Conf. univ. dr. Gheorghe Iovan  
Tehnoredactor: Ameluța Vișan  
Coperta: Monica Balaban

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**

**NECULAI-NEGRUȚA, LORETA**

***Actorul în fața libertăților și constrângerilor estetice ale timpului său /***

Loreta Neculai-Negruță. - București : Editura Universitară, 2014

ISBN 978-606-28-0031-4

792

DOI: (Digital Object Identifier): 10.5682/9786062800314

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

Copyright © 2014

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](http://www.editurauniversitara.ro)

e-mail: [redactia@editurauniversitara.ro](mailto:redactia@editurauniversitara.ro)

Distribuție: tel.: 021-315.32.47 / 319.67.27 / 0744 EDITOR / 07217 CARTE

[comenzi@editurauniversitara.ro](mailto:comenzi@editurauniversitara.ro)

O.P. 15, C.P. 35, București

[www.editurauniversitara.ro](http://www.editurauniversitara.ro)

## CUPRINS

Prefață .....	7
Estetica actorului .....	10
Libertate și constrângere în arta actorului .....	14
Improvizatia în procesul creației scenice .....	18
Inovatorii: K.S.Stanislavski, V. E. Meyerhold, J.Grotowski, M.Cehov .....	22
Teatrul de ieri și de azi .....	36
Comunicarea teatrală și eficacitatea ei .....	49
Trăirea interioară naște relația exterioară .....	61
Actorul – „vioară și arcuș” .....	74
Între biografie și ficțiune .....	84
Arta teatrului = Arta actorului .....	95
Rolul muncii individuale în desăvârșirea artei actorului .....	101
Rolul cuvântului și a muzicii în realizarea imaginii scenice .....	109
Teatrul ultimelor decenii .....	115
În loc de concluzie .....	135
Bibliografie .....	140



## PREFATĂ

Timp de sute de mii de ani lumea părea să fi rămas în aceeași matcă. “Nimic nou sub soare” a fost cuvântul de ordine al celor care identificau ziua de mâine cu cea de azi. Acum, însă, cunoașterea, tehnologia și societatea evoluează într-un ritm care ne somează să ne redefinim identitatea. În ultimii ani ai secolului trecut țările avansate din punct de vedere economic au trecut treptat la așa numita “eră a informației”, iar în cultură și artă s-a produs “marea ruptură”.

Rolul informațiilor și al inteligenței, concentrate atât în oameni, cât și în aparate din ce în ce mai sofisticate, devine atotcuprinzător, iar munca intelectuală tinde să înlocuiască munca fizică. Factorul cultural nu ar fi neglijabil, ci mai curând el nu poate da socoteală pentru ritmul în care s-a produs fenomenul: cultura, care de obicei are tendința să evolueze extrem de lent, a suferit brusc o transformare formidabil de rapidă. Mutația culturală care a subminat moralitatea victoriană, pusă pe seama mai multor descoperiri intelectuale, are situat la cel mai înalt nivel domeniul ideilor abstracte răspândite de filosofi și artiști.

O societate bazată pe informație are tendința să producă mai mult din cele două lucruri pe care oamenii le prețuiesc într-o democrație modernă: libertatea și egalitatea. A explodat libertatea de a alege, fie că e vorba de canale de televiziune prin cablu, teatre particulare sau de stat, cărți sau Internet. Dezvoltarea televiziunii a impus o altă revizuire a esteticii spectacolului. Mass-media solicită descoperirea unor resurse specifice ale limbajului teatral.

În domeniul teatral, secolul XX a cunoscut apariția artistului total despre care se vorbește tot mai mult în perioada ultimelor decenii. Dacă ne amintim mai bine, Andrea Perruci, încă din secolul al XVII-lea,

punea problema actorului total, precizând că “un actor modern trebuie să aibă multiple disponibilități, nu numai pe plan psihologic, intelectual sau artistic, dar să fie și atlet la nevoie, să cunoască foarte multe lucruri și să nu facă abstracție de vremea în care trăiește”.

Un om de teatru se cuvine să cunoască teoriile și căutările celor care au fost înaintea lui, pentru a-și găsi propriul drum. Problema teatrului este, de fapt, problema întregii tradiții culturale. Actul teatral ar fi bine să reîntre în drepturi și ca mijloc de cunoaștere, și ca operă de creație, pentru că este posibil ca în practica teatrală să fie recuperată forța de cunoaștere și de adevăr.

Actorul este creatorul vieții *sufletului* omenesc pe scenă, dar totodată este și creatorul vieții *corpului* omenesc pe scenă. Pentru a găsi armonia între acestea (a formei și conținutului, a sentimentului și expunerii lui), actorul posedă atât tehnica interioară de reprezentare a personajului, cât și pe cea exterioară, a jocului propriu-zis.

Ne-am obișnuit să privim spre generația eroică a întemeietorilor teatrului ca spre niște începuturi memorabile. De-a lungul vremii, s-au perindat, cu harul, sensibilitatea și metehnele lor, foarte multe generații. Generația de azi nu a venit pe un teren gol, ci în continuarea unei strălucite tradiții teatrale, ea moștenește o perioadă când bătălia pentru spectacol ca artă a fost câștigată. Lecția primită de la măștri este de a face artă teatrală alături de o echipă conform unui program estetic.

În analiza dintre artă și artist accentul a căzut până acum asupra acestuia din urmă. Indiferent că artistul este văzut ca sursă a unui proces comunicativ sau ca fabricant creativ de obiecte originale, opera depinde de el și el este cel care controlează procesul acestei apariții.

Meseria de actor este efemeră. Actorul ajunge să-și conceapă meseria în mod spiritual, dacă vrea să reziste schimbărilor majore care s-au făcut în societate. El și-a întemeiat demult credința pe un alt mod de gândire, pe un alt mecanism logic, decât logica clasică binară, pe o mentalitate aparte, care a făcut posibilă depășirea limitelor impuse de logica formală, fără ca neapărat acest fapt să poată fi conștientizat și explicat. Datorită înțelegerii mai spirituale a meseriei sale, el va fi în măsură să găsească energia interioară necesară pentru a modela cât mai artistic diferitele îndatoriri cerute de meseria sa, până în detaliile



jocului său scenic, plus simțirea artistică, fiindcă tocmai în arta teatrală libertatea artistului trebuie respectată în modul cel mai categoric. Cu ajutorul actorului se duce la îndeplinire menirea teatrului: de a restabili armonia atât de necesară în viața oamenilor. Când ne aflăm în fața unui artist de pe scenă, nu poate fi vorba de artă dacă stăm în fața lui cum stăm în fața unui interlocutor, fiind atenți numai la cuvinte, nu și la sunete sau la intonație, ori la modelarea vorbirii. Artistul ar fi bine să înțeleagă spiritualitatea artei sale, să nu fie îndrăgostit de cuvânt, de declamație și de vocea lui. De cuvânt te folosești pentru a-ți exprima gândurile. Pe lângă cuvinte mai este ceva ce contează în teatru: puterea actorului de a ne face să simțim că el este cu adevărat omul pe care el îl înfățișează. Culmea artei actorului este să ne facă să uităm că avem în fața noastră un actor, căci numai atunci împărtășim cu adevărat experiența creatorului de personaj.

Funcția actorului nu este aceea de a media oral transmiterea unui mesaj, ci de a “personifica o întâmplare”, de a individualiza “subiectul” enunțului. Durabilitatea artei actorului, care în timpurile moderne s-a dezvoltat complet, este în **forța** creatoare a artistului.

## ESTETICA ACTORULUI

Teoria estetică din ultimele decenii, considerată axiologia valorilor general umane, a depășit stadiul aceluși imobilism, care a fost de atâtea ori reproșat esteticii, în calitatea ei de sine-stătătoare, fiind desemnată în acest sens abia în secolul al XVIII-lea. Cunoașterea esteticii nu se răsfrânge direct asupra creației omului de artă sau asupra comportării lui, ci îl face să fie conștient față de creația artistică, de procesul de valorificare estetică a realității. Estetica influențează asupra raportului omului cu întreaga realitate. Ea generalizează poetica artei, o fundamentează teoretic și susține tot ceea ce este cu adevărat veritabil și nou.

Este greu să știm ce constituie clar obiectul esteticii. Cu timpul, în decursul dezvoltării acestei științe s-au schimbat nu numai opiniile estetice, ci chiar ciclul de probleme incluse în studiul ei. Estetica era considerată o parte a filosofiei și servea la formarea viziunii generale despre lume (reprezentanții școlii pitagorice, filosofii greci), ba îi atribuia facultatea de a aborda chestiuni de poetică și probleme general filosofice, aparținând de geneza artei și frumosului (Aristotel), ba încadra în acest ciclu de probleme și chestiuni privind controlul de stat asupra artei și rolul acesteia la educarea omului (Platon), ba se apropia de etică (Socrate), ba era parte a teologiei (Tertulian, d'Acvino), apoi era considerată o corelație între natură și artă (Leonardo da Vinci), ba că se ocupă de studierea particularităților căii senzoriale a cunoașterii lumii în artă (Baumgarten), ca mai târziu obiectul esteticii să se reducă la “împărțirea frumosului” – la artă, și anume a artei frumoase (Hegel).

Considerată adesea, în cadrul esteticii generale, „o disciplină particulară”<sup>1</sup>, estetica teatrală gravitează în jurul a trei componente principale ale ideii de teatru: literatura dramatică, arta scenică și publicul.

Estetica spectacolului, spectacologia, în general, dezvoltă astăzi o conștiință teatrală modernă, aptă să stimuleze interesul publicului pentru fenomenul teatral. Teatrul creează publicul și simultan, publicul contribuie la evoluția artei scenice. Teatrul se face pentru public. Se face pentru a-l distra, pentru recrearea sufletului lui, pentru a-l face să uite că este obosit sau sărac, pentru a-l instrui, pentru a-l neliniști poate, ori pentru a-i pune în față niște dileme? Toate aceste scopuri enumerate mai sus s-au pierdut în timp. Cei care fac teatru cu un scop într-adevăr nobil: îl fac pe spectator să se simtă relaxat și plin de viață, ei fac teatru viu și pătrunzător, nu neapărat modern.

Principala lucrare de teatologie a scriitorului francez Denis Diderot „Paradox despre actor” conține numeroase sugestii fertile, preluate de estetica teatrală modernă - “Câtă vreme actorul va juca chibzuit după studiul firii omenești, jucând din imaginație, din memorie, va fi unul și același la toate reprezentațiile, mereu cu desăvârșire egal: totul va fi măsurat, combinat, învățat și rânduit”.

Diderot aprecia că sensibilitatea nu poate duce la arta adevărată, ci la vulgaritatea artei interpretative, în timp ce rațiunea stă la baza marilor creații actoricești.

„Eu vreau ca actorul să aibă multă judecată, în el îmi trebuie un spectator rece și liniștit, îi cer, prin urmare, să aibă pătrundere și nici un pic de sensibilitate, îi cer arta de a imita...”<sup>2</sup>.

Teatrul european al secolului al XX-lea a cunoscut importante mutații, arta actorului a cunoscut un gen de experiență în direcția teatralizării care nu s-a asociat nici unui alt program și nici unei tehnici specializate. Acest gen de teatru pledează în favoarea conceptului de teatru ca *scop în sine*.

---

<sup>1</sup> Ion Toboșaru, „Estetica teatrului”, în volumul *Estetica*, Editura Academiei, București, 1983, p. 368.

<sup>2</sup> Denis Diderot, „Opere”, Editura de Stat pentru literatură și arta, București, 1957, p.407.

Ceea ce înțelegem astăzi prin “teatru modern” presupune obligatoriu ideea de *organizare* a elementelor spectacologice componente într-o *totalitate estetică*, unde părțile se supun întregului potrivit unei “concepții” și a unei “viziuni” care-i garantează închegarea *unitară*. Aceasta înseamnă stabilirea unor *corelații* gândite anume - între text, interpreți și cadru scenic – toate ierarhizate în jurul unui *ax central*, corespunzător *comunicării* care se vrea emisă prin spectacol.

Omul secolului XX este încă puternic impregnat de gândirea materialistă a secolului precedent și este dominat de rațiune și de logică. Teatrul secolului XX a acceptat lumea subterană a lui Freud, acea lume a inconștientului din care gesturile și cuvintele își extrag esențe neprețuite.

Oamenii de teatru, rămași în istoria artei și cei care vor urma în același spirit nu au tăgăduit nici o clipă să creeze, să încerce și să caute comunicarea colectivă prin care a evoluat esența spectacolului, pentru că teatrul modern încearcă să dezvolte sentimentul de comuniune deplină, de contopire perfectă a spectacolelor cu actul artistic, de participare a individului la emoția colectivă.

Estetica teatrului este, după Tudor Vianu, una “integrală”, formată din estetica dramei, cea a actorului și cea a spectacolului, deci estetica teatrului nu înseamnă primatul vreunuia din cele trei elemente.

Scrierile filosofului și criticului literar român Tudor Vianu au ajuns până la justetea și profunzimea unui alt Diderot. Ca și Diderot, Vianu vorbește din afara fenomenului, analizându-l însă cu deosebită acuitate. Exploziva frază “Numai religia artei îl poate izbăvi pe actor”, atinge profunzimea unui Artaud sau Grotowski<sup>3</sup>.

Autonomia actorului față de opera dramatică, susținută și argumentată magistral de Vianu, deschide poarta spre toate experimentele posibile. Citându-l pe Julius Bab, esteticianul afirmă că “actorii sunt reprezentanții unei forme de civilizație mai vechi decât reprezentanții civilizației moderne”, cu alte cuvinte, arta actorului vine din vremuri imemorabile, din străfundurile ființei omenești. Năzuința

---

<sup>3</sup> Tudor Vianu - “Scrieri despre teatru”, Editura Eminescu, București, 1977.

de a se statornici îi rămâne astfel străină actorului, de aici reieșind firea sa rebelă.

Prin simțul estetic deosebit, Tudor Vianu susținea că arta actorului este prelungirea și culminarea operei care are două etape: trăirea și tehnica: “În arta actorului trebuie să se reprezinte latura universal valabilă și nu excepția, stabilind autonomia actorului față de creația literară și demonstrând că actorul este un creator, un artist al corpului, fiindcă nu numai opera dă valoare interpretării”.

Nicolai Hartmann era convins că prima funcție a artistului este aceea de a vedea, urmată imediat de aceea de a arăta. „Orice artă care are ca scop reprezentarea trebuie să ne învețe să vedem”<sup>4</sup>.

În timpul unei reprezentații se poate observa o convenție, care permite actorului un fel de a vorbi și de a se mișca, imposibil de observat în împrejurările obișnuite ale vieții. În timpul carierei, un actor câștigă multă știință și tehnică, dar nu și sensibilitate. Se consideră că numai prima dintre etapele procesului creator este străbătută de sentiment, aceea a asimilării emoționale a rolului, în etapele următoare – actorul își însușește rolul pe cale reflexivă, până în momentul în care atinge stadiul înalt este dominat de inteligența critică și ludică.

Forma superioară a receptării scenice o constituie critica de teatru și tot ea este singura modalitate ce desăvârșește procesul educației estetice. La New York avanpremierele, înainte de premiera oficială la care sunt invitați criticii, durează o săptămână sau două, uneori se ajunge la două luni. *New York Times* este singurul ziar care contează pentru americani și dacă acesta face o cronică proastă, spectacolul poate să fie închis chiar după o zi. Iar dacă oamenii citesc această cronică nu mai merg la spectacol, întrebându-se “De ce să ne pierdem timpul doar să ne convingem noi înșine că spectacolul nu este interesant ?”

---

<sup>4</sup> Nicolai Hartmann, “Estetica”, București, Editura Univers, 1974 , p.185.

## LIBERTATE ȘI CONSTRÂNGERE ÎN ARTA ACTORULUI

Astăzi teatrul este mai popular ca oricând, în ciuda concurenței televiziunii și cinematografeiei. Este mai divers, oferind o interpretare actoricească “alternativă”.

De-a lungul anilor statutul actorului s-a modificat, s-a trecut de la actorul-bufon la nobilul respectat, și astfel stilurile de interpretare au suferit modificări. În perioada victoriană, cea mai populară formă de dramaturgie era melodrama. Scara largă la care aveau loc aceste spectacole, însoțite de acompaniament muzical și efecte speciale, necesita un act scenic viguros, uneori exagerat (societatea modernă respinge acest gen ca fiind prea “cabotin”). Era admirat stilul colorat și trăirile emoționale, iar țelul principal al actorului era de a impresiona publicul. Actorii erau specializați pe diverse tipologii. Abia la începutul secolului XX, actorii au început să se concentreze pe sinceritatea psihologică în definirea rolurilor și drama, ca întreg, să fie considerată mai importantă decât jocul individual al actorilor.

Teatrul cere naturalețe, acțiunile să fie înțelese prin abilitate, atenție și expresivitate pentru a “intra” în pielea unor personaje în orice moment al reprezentării. Această așa-numită “metodă” îi pregătește pe actori să se identifice cu rolul și astfel să realizeze un spectacol total. Jocul actoricesc necesită foarte multă concentrare, claritate a gândirii, dar și o notă de finețe. Mimica fizică și facială trebuie studiate până la cele mai mici amănunte. Actorii să posede atât calități fizice cât și calități vocale aparte. Vocea, modul de a vorbi și exercițiile lingvistice, improvizația, la fel ca respirația și tehnicile de relaxare, sunt părți

importante din pregătirea actorului. Jocul scenic este “gândit” – vocea, mișcările scenice și cele ale corpului încearcă să transmită o imagine mai reală chiar decât cea necesară pentru cameră de filmat. Piese la care lucrează actorii moderni necesită o mult mai mare varietate a modului lor de a vorbi decât în trecut. Oricare ar fi însă accentul sau stilul lingvistic al fiecăruia, acesta trebuie intercalat astfel, încât să mențină trează atenția audienței.

Secolul XX, a fost din punct de vedere al teoriilor teatrale unul dintre cele mai prolifiche, el respinge mai mult decât oricare altă perioadă clasificările, fiind caracterizat de dinamismul formelor. În perioada acestui veac doi factori influențează evoluția artei teatrale: **1.** victoria revoluției burgheze care provoacă în Europa occidentală o criză a valorilor burgheze și **2.** apariția creației cinematografice. Scena își îmbogățește mijloacele de expresie, adaptându-se structurii și viziunii teatrale moderne.

Secolul al XX-lea a fost o perioadă în care s-au petrecut cele mai importante transformări artistice tehnice și doctrinare în arta spectacolului prin evoluția artei scenice, apariția regizorului artistic, evoluția regiei, a actoriei și a publicului.

După ce începutul mișcării realiste s-a manifestat canonic prin școala stanislavskiană, regizorul rus, Vsevolod Meyerhold, a deschis polemica antistanislavskiană și a afirmat că „revoluția regizorală va eșua fără pregătirea preliminară a unui nou tip de actor”.

Există niște limite ale capacității artistice și ele se găsesc în:

1. *platitudine* – când straturilor interioare le lipsește ponderea și încetează efectul mai adânc.

2. *caracterul neintuitiv* – când straturile exterioare prezintă lipsuri de modelare; e un adevărat eșec al creației artistice, rezultând căderea în abstract.

Regizorul englez *Peter Brook* (n. 1925) crede că: “Cel mai greu lucru pentru un actor este să fie sincer și totodată detașat. Numai un actor detașat izbutește să vadă propriile sale clișee. După ce se termină un spectacol hazul poate fi uitat, dar și emoția puternică, iar raționamentele juste se destramă....Ceea ce rămâne este imaginea centrală a esenței, silueta ei; și dacă elementele sunt contopite judicios,