

CRITICĂ, CREATIVITATE, STIL

— **CRISTINA BLAGA-TOMUȘ** —

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

BIO

Cristina Blaga-Tomuș is a young independent actress that is working together with Radu Stanca National Theatre in Sibiu. She received her MA in the Art of Dramatic-character Interpretation in 2016. In 2021 she received her PhD, with a thesis on the concept of mimesis and on the pedagogical methods regarding the expression in theatre. Since 2017 she works at Lucian Blaga University of Sibiu where she is currently teaching stage speaking.

Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 12 Banatului St, 550011, Sibiu, Romania
cristina.blaga@ulbsibiu.ro

ABSTRACT

Criticism, creativity, style

The article examines a possible path of the actor, who is almost always between critical thinking and creativity, which can determine a possible style of artistic expression. The aim is to emphasise the importance of developing a rich inner world, but also a deep and complex thinking, which will be the basis of the later artistic style and personality. The article also includes some examples of how the social-historical framework influences both style and the thinking that underpins it. The evolution of civilisation and the historical framework thus alters the consciousness and feeling of the individual, giving rise to individual and group patterns of behaviour, which in turn develop increasingly diverse and complex personalities.

KEYWORDS

acting, realism, symbolism, stage, art

Plecând de la ideea care transcende secole întregi de istorie a teatrului și care determină atât teoriile de specialitate, cât și reinventarea permanentă a jocului actoricesc, că teatrul este arta care redă viața spiritului omenesc, nu putem să nu ne analizăm circumstanțele care determină comportamentul uman, fie el din trecut, din prezent, sau dintr-un plan ideatic. Mediul fizic și spiritual în care omul se naște și se dezvoltă polarizează atenția oamenilor de teatru, luând naștere, într-o permanentă mișcare de (re) creare, idei și forme noi ale artei spectacolului teatral. Formele de exprimare, fie că sunt diferite, diferențiate, înrudite sau identice, nu au alt scop decât acela de a transfigura realitatea, artistic vorbind, pentru a conferi „scenei” forța și valența necesare pentru a determina cunoașterea, prin arta actorului.

Ceea ce interesează, în fine, nu este neapărat rezultatul final (comportamentul uman în diverse contexte social-politice și culturale), ci felul în care arta se (re) compune subtil, aproape alchimic, pentru a articula semnificații comportamentale, individuale și de grup, atât în plan real, cât și simbolic. Creativitatea și critica stau sub aceeași umbrelă, provocându-ne să privim problema atât de la interior spre exterior, cât și de la exterior spre interior. Ceea ce este impus este de la sine înțeles ca fiind un factor

de natură tehnică, sau stilistică (în sensul de expresivitate artistică, aici). Ceea ce poate deveni un factor perturbator este lipsa dorinței interioare care determină voința și starea creatoare a oamenilor de teatru, deoarece ceea ce este impus nu aparține celui care interpretează. Însă, cu toții cădem de acord în privința faptului că meseria de actor presupune anumite metode și tehnici care sunt menite să ajute artistul în a transforma ceea ce este străin, în ceva ce aparține lui însuși. Stanislavski, în *Etica*, specifică faptul că în orice compoziție trebuie să strălucească *eul* personal. Dacă acesta nu „se vede”, este pentru că, cel mai probabil, nu a ajuns la maturitate. Dar orice compoziție de personaj presupune identificarea dorinței interioare care determină acțiunile acestuia. Este important, deci, să trasăm motivațiile care determină un anumit tip de comportament. Cu toate că, de cele mai multe ori, atât studentul cât și actorul profesionist, nu găsesc în sine resursele, pârghiile necesare, identice cu ale personajului, pentru a crea, ei sunt obligați prin principiul teatral, să găsească elementele similare, tangențiale cu dorințele personajului. Evident, dorința interioară nu trebuie și nu poate să rămână la nivel de idee; ea poate exista sub această formă doar în planul analizei literare a textului. În creația scenică, artistul trebuie să analizeze *simțind*, prin

urmare, dorința care exista la nivel ideatic, trebuie să ia forma angajării personale, în jocul actoricesc.

În felul acesta iau naștere forme de exprimare artistică care au ca produs artistic final oglindirea unor coduri de comportament umane, individuale și de grup, cum sunt cel familial, moral, juridic, religios, etc. *Stilistica* este disciplina care studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivități, ale unui domeniu de activitate, ale unui scriitor, din punctul de vedere al conținutului afectiv, al expresivității și normele sale. Calitatea și regulile stilistice nu sunt altceva decât mijloace de expresie afectivă. Făcând o comparație între omul *cotidian* și omul *artist* (între cotidian și artistic / spectacular), putem trasa câteva principii fundamentale ale modului în care stilul se definește. „Dacă stilul este omul însuși, atunci el nu poate fi altceva decât ordinea și mișcarea impusă propriilor gânduri”¹. Astfel, aspectele stilistice nu se pot limita la aria fenomenului lingvistic, ci, dimpotrivă, ele obligă la o analiză comportamentală și a *n* situații date. În *Stilistica spectacolului*, M. Rădulescu aduce o contribuție în definirea stilisticii, precizând că, plecând de la analiza stilului, se poate cunoaște gândirea ce stă la baza lui.

Creația teatrală nu este altceva decât o negociere permanentă între

planurile analitice, eminemamente literare, dramatice în acest caz, dar și structurile de tip spectacular. Actul teatral nu se poate naște decât prin fuziuni aproape „alchimice”: cu alte cuvinte, teatrul începe abia atunci când ceea ce este invizibil ochiului își face simțită prezența; atunci când ceea ce simțim definește realitatea (micro)universului teatral. Simbolurile scenice rămân la un nivel concret, fizic, dacă nu sunt încărcate de către ludic și imposibil. Scena își cere drepturile unui limbaj independent de cuvântul în sine, un limbaj care aparține în totalitate celor cinci simțuri, limbaj care devine expresiv scenic, tocmai prin faptul că „scapă” cuvântului articulat. Prin urmare, actul artistic, esența lui, se află la granița cu imposibilitatea de a povesti, de a relata.

În simbolism se întâlnește fotografia clară, pur exterioară a unei realități date, ori a unei existențe domestice, la fel cum a fost ea prezentată la începuturile realismului și, mai apoi, în naturalism; cu toate acestea, în „noul teatru”, aceste imagini ale realității dobândesc caracteristica de *simboluri*, și nu de simboluri oarecare, ci de simboluri care ascund, de fapt, aspecte profunde psihologice și emoționale ale personajelor. Tehnicile actoricești încep să se transforme, încetul cu încetul, în metode de autocunoaștere și de cunoaștere a

¹ Georges Louis Leclerc Buffon, *Buffon's Natural History, Containing a Theory of the Earth, a General History of man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &c. &c.*, Legare Street Press, octombrie 2022, p. 89

psihologiei umane, laboratorul de teatru și actorii cercetând de acum înainte straturile psihologice de profunzime, pentru a putea juca subtextul atât de subtil și de sensibil pe care noile texte dramaturgice îl ridicau la nivel de cercetare științifică.

Simbolismul readuce în lumină aspectul „poetic” sau ludic al teatrului, care, odată cu realismul, iar mai apoi cu naturalismul, aproape că a dispărut: visul, straniețea emoției și a gândurilor, atmosfera ușor nerealistă pentru personaje, subtilitatea sentimentelor și a frământărilor interioare: „Formula aceasta de scriitură și de spectacol, în sine ea un simbol, a avut impact asupra multor creatori, cărora li s-a părut puerilă, o mistificare a unor repetiții de cuvinte mărunte. De asemenea, unii au comparat simbolismul din teatru cu retorica violentă a dramaturgiei elizabetane, unde lumea întreagă era un teatru.”² Mișcarea simbolistă a preluat, practic, metafora întâlnită în naturalism, care ascundea în ea subtextul, adică adevărul interior al dramaturgului, automat transpus în personajele acestuia, ca s-o redenumescă „simbol”. Simbolurile întâlnite în acest „teatru modern” ascundeau și ele subtextul sau adevărul unor sentimente care trec

dincolo de suprafață.³ Experiența subiectivă se contopea cu liricul, astfel realismul apărut în secolul al XIX-lea începe să dezvolte o noi forme și noi conținuturi (prin urmare o altă definiție), precum și noi legi, nescrise încă.

„Eu sunt!” se află mereu între gândirea critică și creativitatea actorului. În ultima perioadă, spectacolul teatral a fost privit ca un microcosmos format din fuziunea unor anumite tipuri de limbaj: cel articulat și cel nonverbal (expresivitate corporală, mimică, gest psihologic). Acesta din urmă ar trebui să constituie o formă de sine stătătoare, însă tangențială, dacă nu chiar pandantă cu forma de comunicare verbală. Putem considera că fuziunea dintre cele două poate constitui o rampă de plonjare spre o formă a vieții sufletului uman. Cu toate acestea, trebuie subliniat că, în același timp, extinde granița dintre gândire și (re)acțiune, deoarece veriga lipsă o reprezintă simțirea: „când sentimentul adevărului echilibrează toate convențiile posibile, adevărul se creează firesc. (...) Minciuna asta vă va arăta adevărul. Nu poți să găsești adevărul în culise și să intri cu el în scenă. Culisele au adevărul lor, scena are adevărul ei.”⁴

Planul analitic nu trebuie sub nicio

2 Artur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*. Archibald Constable & Co. Ltd. 1908, p. 155 (trad. personală)

3 John Russell Brown (coord.), *Istoria teatrului universal*. Traducere de Dana Ionescu, Adriana Voicu și Cristina Maria Crăciun. Nemira, 2016, București, p. 381.

4 Konstantin Stanislavski, *Munca actorului asupra rolului. Etica*. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Nikita Betehtin, Nemira, București, 2023, p. 27

formă desconsiderat. Problema nu o constituie analiza, ci elementele cu care un actor operează în analiză. De la prima lectură a textului, acesta trebuie să își găsească propriul sistem de valori prin care filtrează informațiile; iar acest sistem de valori este reprezentat de însuși propriul instinct. Fărăma de intuiție ar trebui să constituie punctul de plecare, esența de la care acesta urmează să creeze scenic o viață paralelă, dar verosimilă. Evident, toate aceste structuri de analiză (teoretică, în faza incipientă), converg spre dezvoltarea unui simț al adevărului, chiar dacă într-o formă imaginară sau ideatică. Cât de liber este, de fapt, actorul? De unde până unde se delimitează și se trasează granițele libertății lui? Creația teatrală, spectaculară, în termeni mai exacti, vizează specificitatea unei arte care se află într-un proces permanent de (auto)perfecționare; un proces care abordează după necesități cadrul spațio-temporal. Spectacolul de teatru nu se constituie, însă, doar din limbajul actoricesc și cel dramaturgic: la acestea se adaugă cel coregrafic, muzical, scenografic, iluminatul scenic etc.. Această lume scenică funcționează după caracteristicile oricărui aliaj din care nu mai pot fi extrase elementele componente. Întreaga structură generează înțelesuri, sensuri, simboluri, forme noi, prin abordarea unor procedee de natură stilistică, scenic expresive. Prin urmare,

libertatea de creație a actorului este delimitată și constrânsă de elementele mai sus menționate, de limbajul specific fiecărui element. Limbajul actoricesc, prin metodele sale de a se adapta la condițiile date, are capacitatea de a valida și de a încapsula, în adevărul sentimentelor, ceea ce reprezintă element de natură stilistică. Cadrul de joc poate constrânge sau poate susține starea creatoare; acesta obligă demersul creator spre un sens bine definit și motivat.

Practica teatrală precedentă timpului nostru a stat, în mod evident, sub umbrela esteticului. Însă, relativitatea acestuia a fost determinată, într-o oarecare măsură, de rigurozitatea și de nișa îngustă a realității cotidiene, istorice. Influența cadrului social asupra stilisticii spectaculare a impus acesteia din urmă rigori specifice timpului istoric. Deceniul teatral actual stă sub semnul exploziei vizualului. Întregul arsenal de elemente stilistice a fost exploatat, re-exploatat și filtrat, până la eliminare (uneori) de către oamenii de teatru, în ideea de identificare cu publicul spectator. Începând cu anii 1980, amenințarea globalizării, sistemele politice europene etc., au determinat lumea teatrală spre un teatru al vizualului, al imaginii. Acesta este foarte bine ilustrat de către regizori ca Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Alexandru Darie, Bob Wilson, Patrice Chéreau, K. M. Gruber,

care a și concluzionat aproape la modul absolut că „nu mai trebuie plâns în afara cadrului!” În această perioadă s-a născut ceea ce numim „o mentalitate colectivă”, „un univers mental colectiv”, în care *adevărul* nu vizează individul, cât felul în care acesta se integrează în comunități scenice din ce în ce mai diverse, care se compun din personaje colective, univers scenografic complex, lightdesign, videoartă, spectaculos. În acest context, *adevărul* nu se poate atinge sau defini, decât dacă acesta stăpânește și încapsulează integral stilistica universului scenic. Dar, din nou, întâlnim un alt tip de respingere, în raportul teatral public-scenă, prin faptul că „teatrul timpului său” se află în poziția de a anihila caracterul de uman. „Frumosul” întâlnirilor și a despărțirilor umane (situațiile principale declanșatoare ale emoției jocului actoricesc), cad pe un loc secund, dând naștere dorinței colective a publicului spectator de a respinge iluzia din cadrul cutiei scenice. Spectatorul de azi, hrănit aproape până la refuz de televizor și de imaginile provenite din sursele device-urilor caută și impune o formă de adevăr prin etică, mai mult decât prin estetică. Astfel raportul dintre actul teatral și stilistica spectacolului are nevoie de un dozaj bine proporționat, care să readucă la esență arta spectacolului, cum am putea-o defini ca fiind *simplitudinea actului*. Sub constrângerile normelor europene putem observa

și faptul că s-au schimbat criteriile de valoare. Publicul nu mai este privit ca o masă omogenă, ca un reper de valoare încheiat; din contră, spectatorul de azi se poate lesne identifica, regăsi cu ceilalți și printre ei. Contextul (re)modifică raportul actor-spectator prin faptul că cel dintâi nu se (mai) poate identifica cu un public omogen, ci cu individualități autonome. Dacă în trecut am stat sub semnul uniformizării, astăzi suntem înconjurați și „amenințați” de automatizare și de inteligența artificială. În acest sens, *creativitatea* devine o problemă asociată naturii sociale și culturale, abia mai apoi una de ordin psihologic și intelectual. Prin urmare, este necesară o reevaluare a metodelor de dezvoltare a acesteia, încă din mediul de învățământ (preuniversitar și universitar). Vorbind despre pedagogia teatrală, nu considerăm că mai este nevoie să amintim importanța educării creativității, altminteri, fără această creativitate, actorul nu ar mai avea ce să caute pe scenă; diferența dintre actorul executant și actorul artist fiind destul de ușor de observat; trebuie doar să ne gândim la diferența dintre ceea ce înseamnă *a fi* pe scenă și ceea ce înseamnă *a exista* pe scenă, pentru a realiza importanța dezvoltării creativității. Trebuie subliniate două mari direcții pe care această posibilitate de cunoaștere și de educare le

presupune; în primul rând, trebuie menționată ideea conform căreia creativitatea s-a transformat (conform tendințelor actuale) într-un obiect de studiu tot mai aprofundat și mai important al psihopedagogiei. Cele două direcții pe care le trasează acest obiect de studiu sunt cele de ordin social și cele de ordin psihologic. Aceste ordine care pledează pentru educarea creativității determină să specificăm faptul că o persoană nu se naște creativă sau necreativă. Aceasta poate deveni astfel, în funcție de potențialul creativ pe care îl deține, cu condiția să fie „actualizat” contextul său: „Toate procesele psihice sunt implicate în *evoluția creatoare*, dar problema principală este aceea a modului în care ele sunt corelate și orientate, a modului în care sistemul devine emergent.”⁵ Unul dintre cele mai importante scopuri ale pedagogiei universitare ar fi dezvoltarea permanentă a nivelului calitativ al actului propriu-zis de predare-învățare. În acest sens, presupunem că este nevoie de un set întreg de strategii și metode (tradiționale și moderne), care să aducă în lumină nu doar un act educațional pur teoretic sau practic (aici mă refer la rigiditatea actului educațional), ci să pună accent pe formarea unei etici personale și profesionale; să vizeze formarea unor principii și mijloace menite să ajute tânărul adult în dezvoltarea sa

profesională și, implicit, cea civică. Societatea se schimbă, realitatea este cu totul alta, prin urmare, dinamica întregului mecanism social se află într-o permanentă evoluție. Mergând pe ideea conceptului de *life-long-learning*, nu putem omite importanța pe care o deține capacitatea profesorului de a depăși un prim nivel superficial al actului de predare. Mă refer la termenul de „superficial” fără a pune la zid calitatea informației emise, însă nu putem omite din vedere tendințele actuale (fie ele politice, sociale, economice, sau cele de cercetare științifică), care, fie că acceptăm sau nu, invită și obligă profesorul la o focalizare asupra studentului din punctul de vedere al dezvoltării sale personale permanente și, foarte important, asupra valorificării potențialului său creativ. Potențialul creativ nu este același lucru cu manifestarea stării creatoare, la fel cum aptitudinea nu poate fi confundată cu capacitatea. Trăsăturile de personalitate, respectiv suma factorilor psihologici sunt direct răspunzători cu potențialul creativ, însă cel care răspunde în mod direct de actul creativ este factorul intelectual. Totodată, inteligența și trăsăturile de personalitate care facilitează accesul la o dezvoltare și educare a creativității nu pot opera în gol; imaginația, gândirea creatoare, dezvoltarea culturală și spirituală

5 Paul Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978, p. 153.

devin direct proporționale cu experiența personală. Indiferent de potențialul psihologic și intelectual, factorul empatic, sau, mai specific, plasarea propriului *eu* în mijlocul problemei va determina succesul producției creatoare. Trebuie să ținem cont de faptul că creativitatea nu este un talent înnăscut, dimpotrivă, este un rezultat al experienței, al perseverenței și, nu în ultimul rând, a (auto)motivației. Învățarea prin experiență devine astfel un aspect care merită și trebuie analizat și aprofundat îndeaproape. Din acest punct de vedere, metodele de predare-învățare din mediul artistic necesită o reabordare, în sensul în care acestea se îndreaptă spre dezvoltarea unor viitoare personalități artistice, mai degrabă decât spre un grup care se cerea a fi uniform din punctul de vedere al valorii profesionale.

Se cer revizuite principii de funcționare a unor mecanisme de ordin intern și extern, care să poată fi aplicate pe diverse structuri literare, dramaturgice, cât și în practica teatrală propriu-zisă. Astfel, metodele și tehnicile bazate pe experiență ar fi: metoda studiului de caz, jurnalul cu dublă intrare, tehnica scenariilor, incidentul critic, simulările etc. Evident, tehnicile și metodele bazate pe experiență nu trebuie să închidă unghiul de posibilități de

învățare, dimpotrivă, este necesară o combinație a metodelor pentru o evoluție semnificativă a dezvoltării creativității în procesul educațional, în special cel din mediul teatral. Ne întoarcem asupra metodei studiului de caz, care presupune o întâlnire directă cu o situație autentică din realitatea noastră imediată. Natura sa activă și valențele sale aplicative supun mereu la test cunoștințele studenților-actori, capacitățile lor în situații-limită, reprezentative pentru diferite evenimente nefericite sau problematice, dar și potențialul lor creativ. Metoda urmărește valoarea instructivă, raportată la competențele personale și profesionale.

Meșteșugul scenei are în centrul său procesul creator, tocmai de aceea imaginația deține un rol important în creația artistică. Cu toate că întâlnirea cu un caz real, autentic, îndeamnă spre analiză și investigație, care conțin valențe euristice aplicative, de asemenea, tot această confruntare cu realitatea poate provoca pericolul de a conduce studentul-actor spre o imitație pur exterioară a situației/cazului, nu spre o (re)creare din interior a unei vieți scenice autentice. „Adevăratul *a fost*, realitatea în sine nu există pe scenă, realitatea în sine nu este artă. Arta, prin însăși natura ei are nevoie de o născocire artistică. (...) Sarcina artistului și a tehnicii lui de creație este aceea de a transforma ficțiunea

din piesă într-o viață artistică pe scenă.”⁶

Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că zămisirea unei realități scenice nu poate avea loc fără pârgă care îl duce pe actor din realitatea cotidiană în planul realității scenice, cel imaginar. Procesul creator scenic este, astfel, format dintr-un lung șir de „ce-ar fi dacă?” și de n situații scenice date. Evident, un student-actor are nevoie să își dezvolte, încă din primii ani de practică, atât imaginația, cât și fantezia; nu ne interesează, însă să dezvoltăm aici domeniul fanteziei și al fantasticului, deoarece acesta presupune crearea unui necunoscut, a unui „ceva” ce nu a existat niciodată. Interesează zona imaginarului, ca mijloc principal de dezvoltare a creativității, deoarece imaginația creează ceva ce cunoaștem deja, ceva ce s-a întâmplat sau există. Subliniem importanța imaginației ca mijloc de formare a creativității artistice, fiindcă un actor nu poate primi de la dramaturg, regizor, scenograf, coregraf, nici măcar din realitatea dată, cea obiectivă, tot ceea ce are nevoie pentru a crea o viață scenică verosimilă. Probabil că, indiferent de domeniul de specialitate, imaginația este locomotiva care va trage după sine întregul proces creator și, de asemenea, cea care stă la baza dezvoltării acesteia, încă din

copilărie. Interpretarea, deci crearea din interior a unor fapte petrecute, nu trebuie să se îndrepte spre o relatare istorică, concretă, dar nici înspre o abstractizare a acestora. Cu siguranță că inteligența, creativitatea și instinctul au împins artiștii literari să zugrăvească viața unor personaje prin întâlnirea cititorului cu conștiința și sentimentele acestora; gândurile lor au o ordine și o însăilare ce purcede din viața însăși. Pe de altă parte, domeniul psihologic, mai exact teoriile dezvoltate de către Freud, au avut o mare influență în apariția operelor literare: faptul că majoritatea personajelor literaturii secolului al XX-lea ne întâmpină în freamătul conștiinței lor, este un exemplu în acest sens. Omul se află mereu într-un proces interior de înțelegere și explicare a relației sale cu realitatea, fie ea cauzală sau nu. În felul acesta, umanitatea se află într-un proces continuu de organizare a realității prezente cu cea trecute și viitoare, iar „printre multele tipuri de realități este una specială, care se prezintă ca fiind realitate *par excellence*. Aceasta este realitatea vieții de zi cu zi, cu o poziție privilegiată care îndreptățește să fie realitatea supremă. Aici, în viața de zi cu zi, se întâlnește cea mai mare tensiune a conștiinței de sine (...) cu tipare de funcționare care par să

6 Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1- *Munca actorului cu sine însuși în procesul de trăire. Jurnalul unui elev*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, Editura Nemira, București, 2013, p. 128.

fie foarte îndepărtate de puterea de înțelegere.”⁷ Un alt aspect de neevitat într-o abordare oricât de sumară a evoluției culturale este legat de climatul politic al Rusiei și Europei de Est în secolul al XX-lea. Fenomenul realismului socialist a transformat un anume tipar de reprezentare a realității într-un vehicul de propagandă. Chiar și așa, într-un context potrivit, artiștii plastici, scriitorii și oamenii de teatru au găsit pârghiile de a transforma o constrângere ideologică într-un pretext de explorare profundă a condiției umane.

Evoluția civilizației și a cadrului istoric modifică, astfel, conștiința și sentimentul individului, luând naștere tipare de comportament, individuale și de grup, care dezvoltă, la rândul lor, personalități tot mai diverse și mai complexe. Personalitatea actorului va ajuta la fondarea unui întreg universal valabil, prin elemente subiective, particulare ale ființei umane.

Capacitatea omului de a cunoaște realitatea, pentru a ajunge la scopul final (adevărul) reprezintă elementul de continuitate a realității, iar în felul acesta, sensul artei constă tocmai în parcursul omului în situații istoric-sociale tot mai complexe și evolute. Revenirea la originile istorice ale teatrului presupune analiza, mai întâi, a originilor fenomenului social și menținerea în vedere, în același timp, a cauzelor psihologice ale

nașterii sale. Este neîndoielnic faptul că la baza istoriei spectacolului se află în primul rând dorința: dorința de exteriorizare, de exprimare, dorința de detașare de propria natură, pentru a exprima sau a arăta ceva ce se află în propria conștiință a omului. Arta actorului s-a născut din timpuri aproape imemorabile, din abisurile ființei umane. Drept pentru care, este departe de actor credința că va putea statornici și, cu aceasta, rămâne străin în năzuința de a se putea integra în vreo clasă socială bine definită sau încheagată. El (actorul) rămâne astfel străin de o structură stabilă socială, tocmai prin caracterul mobil al firii sale. Autonomia actorului față de textul dramatic, așa cum este ea bine susținută de către Tudor Vianu, deschide o plajă largă de posibilități de exprimare, de stil de expresie artistică, care, împreună cu regizorul, depășesc cadrele impuse de către prea bine cunoscuta frază „ar trebui ilustrat așa”.

Corpul actorului se modifică și se construiește din interior; expresia sau stilul sunt, astfel, rezultatul unui întreg univers interior, care necesită o permanentă atenție și șlefuire. Făcând o scurtă analiză a turneelor în străinătate, se poate observa caracterul hotărâtor al expresivității, care depășește și domină bariera limbajului. În felul acesta, valoarea adevărului trăirii, se redefinește permanent, arta actorului fiind o

⁷ Peter L. Berger și Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books, 1991, p. 24 (trad. personală)

încununare sau culminare a operei dramatice; direcțiile pe care această artă le poate lua sunt emoția și trăirea autentică sau virtuozitatea tehnicii și a lucidității.

În concluzie, stilul sau expresia exterioară, care se definește și se susține prin bogăția unei vieți interioare cât mai complexe și profunde, poate deveni o formă de a atrage sau de a respinge spectatorul. În acest cadru, sensibilitatea și vanitatea creează un alt tip de paradox al actorului, care poate speria omul cotidian prin lipsa de statornicie a actorului. Spectatorii caută dincolo de scenă, dincolo de „mergem la teatru”, afirmație care duce cu gândul, în primă fază, la dimensiunea socială a unei seri petrecute la teatru, în care omul caută *omul* în esența lui, având *actorul* ca obiect de studiu. Acesta apare ca personaj, cu realitatea sa proprie, dar mai este ceva dincolo de aceasta, ceva mult mai puternic și profund: este un *om* făcut parcă din alt aluat, este un mister, care impune o doză de fascinație și vanitate combinată cu sfidare și teamă: „Artistul nu înfățișează o excepție în mijlocul oamenilor. El reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de a fi comune umanității.”⁸

BIBLIOGRAFIE:

- BERGER, Peter L. și LUCKMANN, Thomas, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books, 1991
- BROWN, John Russell (coord.), *Istoria teatrului universal*. Traducere de Dana Ionescu, Adriana Voicu și Cristina Maria Crăciun. Nemira, București, 2016; BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Buffon's Natural History, Containing a Theory of the Earth, a General History of man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &c. &c.*, Legare Street Press, octombrie 2022
- POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului asupra rolului. Etica*. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Nikita Betehtin, Nemira, București, 2023
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1 - *Munca actorului cu sine însuși în procesul de trăire. Jurnalul unui elev*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, Nemira, București, 2013
- SYMONS, Artur, *The Symbolist Movement in Literature*. Archibald Constable & Co. Ltd. 1908
- VIANU, Tudor, *Scrieri despre teatru*. Ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea. Editura Eminescu, București, 1977

⁸ Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*. Ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea. Editura Eminescu, București, 1977, p. 30