

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

(ÎN REALITATEA SPIRITUALĂ DIURNĂ)

EUGENIA ȘERBAN

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

(ÎN REALITATEA SPIRITUALĂ DIURNĂ)



EDITURA UNIVERSITARĂ
București, 2018

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

NOȚIUNI INTRODUCATIVE

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 curentelor 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 SPIRITUALĂ DIURNĂ).

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*.

Realismul și Modernismul

Realismul se naște în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea, prelungindu-se până în secolul al XX-lea, ca o reacție antiromantistă. Jules Champfleury este cel care definește acest curent în 1857, descriind realismul ca „*acel curent care trebuia să se dezvolte și să apară mai mult la omul de rând însetat de adevăr și nu la societatea înaltă*” (*J.Champfleury: Le réalisme. Genf 1993. – Faksimiledruck der Erstausgabe von 1857*). Honoré de Balzac este considerat cel mai mare exponent al realismului din Franța iar prin opera sa „*La Comedie Humaine*”, se creează o formă a mimesis-ului, un model al romanului realist care devine mai târziu punctul culminant în evoluția genului realist. În literatura română, realismul romantic apare în trei perioade: cea de început, cu scriitori precum Nicolae Filimon, Costache Negruzzi; a doua

perioadă fiind cea lirică și artistică, avându-i pe Barbu Ștefănescu - Delavrancea și Duiliu Zamfirescu iar ultima perioadă fiind romantismul romancierilor reprezentat de Camil Petrescu, Gib Mihăescu și Liviu Rebreanu.

Având un caracter estetic, realismul este definit prin îmbinarea artei cu realitatea, având un limbaj specific mediilor sociale. Se caracterizează prin stilul sombru, personajele sunt tipice în situații atipice, obiectivitatea scriitorului în planul social este evidentă iar realitatea este punct de reper în toate detaliile. Scriitorii realiști descriu în general societatea burgheză atât pe plan economic cât și cel politic, criticând trăsăturile și comportamentul uman. Ei descriu în cele mai mici detalii, de la peisajul și atmosfera socială până la mimică, trăsături, gesturi și vestimentație. Reprezentanții realismului în literatura universală sunt: Stendhal (*Roșu și Negru*) Mark Twain, Honoré de Balzac (*Iluzii Pierdute*), Charles Dickens (*Oliver Twist*), L.N. Tolstoi (*Război și Pace*), Georg Eliot (*Adam Bede*), Gustave Flaubert, Feodor Dostoievski, Nikolai Gogol, iar în literatura română: I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Ioan Slavici, Marin Preda și George Călinescu.

Modernismul apare la sfârșitul secolului al XIX-lea, dezvoltându-se în general în secolul al XX-lea. Prin volumul „*Le Fleurs du mal*” din 1857, Charles Baudelaire marchează un moment esențial al modernismului literar, inventând și împrumutând astfel prin lucrarea sa, estetica urâtului. Este un curent literar ce neagă tradiția, impunând noi norme de creație, dezvoltând astfel curente artistice precum expresionismul, simbolismul, suprarealismul, dadaismul. Acest gen dezvoltă în special imaginația și universul scriitorilor specifică secolului al XX-lea în perioada modernă. Scriitorii moderniști tind să creeze un spațiu urban, nou, unde schimbarea este cuvântul cheie.

Trăsăturile modernismului sunt caracterizate prin libertatea de exprimare, respingerea ideii de frumos, despărțirea de trecut, revolta, șocul și originalitatea, stări de coșmar, ridicol sau halucinație. În literatura română, modernismul își continuă demersul de înnoire a tehnicii poetice, oferind o nouă manifestare lirică. Eugen Lovinescu introduce modernismul în literatura românească prin revista sa „*Sburătorul*” alături de un nou val de scriitori precum Camil Petrescu, Pompiliu Constantinescu, Ion Barbu și autori deja consacrați precum: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat Bengescu, Ion Minulescu. În literatura universală reprezentanții modernismului sunt: F. Kafka, Marcel Proust, James Joyce.

Avangardismul european și cel românesc

Apare la începutul secolului al XX-lea. Ca și modernismul, impune noi forme de expresie față de cele tradiționale considerate învechite caracterizându-se prin extremism, activism, prin libertatea formală și cea gramaticală. Termenul de „*avangardă*” se definește prin a fi doar o mișcare artistică ce se manifestă la începutul secolului al XX-lea în artele plastice, muzică sau literatură, în cultura europeană. Literatura avangardistă îi are ca precursori pe Lautreamont, scriitorul francez ce publică spre sfârșitul secolului al XIX-lea poeme în proză, „*Les Chants de Maldoror*”, evocând o revoltă a condiției umane cu o nuanță delirantă și stranie. Precursor al avangardei este dramaturgul francez Alfred Jany, care prin opera sa „*Ubu roi*” exprimă o farsă bizară, ce este situată într-un spațiu fictiv, condus de Ubu, un simbol al puterii egoiste.

Un alt poet francez, Arthur Rimbaud care afirmă prin poemele sale „*Une saison en enfer*”, ca fiind un inițiator al revoltei asupra unui conformism social. În 1889, apare „*Essai sur les domnes immédiates de la conscience*” (*Eseu despre datele imediate ale conștiinței*) scris de Henri Bergson, ce a influențat gândirea artiștilor din primele decenii. Pictorii Andre Derain și Paoul Dufy se reunesc la Salonul de Toamnă din Paris, pentru a propune o pictură contrară impresionismului. La Berlin are loc crearea grupării Die Brücke, ce este împotriva întoarcerii artei plastice primitive. Alături de grupul Der Blaue Reiter, devine o importantă manifestare ce anunță curentul expresionist. După 1907, în Italia, se naște revista *La Voce*, ce publica o serie de articole estetice făcând referință la cubism și impresionism. În 1909 apar textele poetului T. Hulme, texte ilustrative ce ofereau un impact imediat asupra intelectualității și stării emoționale. Picasso și Braque, la rândul lor, realizează o serie de picturi, folosind tehnica colajului. Filippo Tommaso Marinetti publică *Le Futurisme*, făcând referință la epoca vitezei. După primul deceniu, apare revista *Der Sturm* la Berlin, unde devine un factor important în dezvoltarea expresionismului. În Rusia, apare *Manifestul raionismului*, scris de M. Iarionov influențat de curente precum cubism, futurism și orfism. În Franța la Paris, apare *College de Pataphisique*, ce își propune să aducă un omagiu lui Alfred Jarry și al operelor sale. În 1912 la Milano, apare „*Manifesto tecnico della letteratura futurista*” (*Manifestul tehnic al literaturii futuriste*), unde găsim importante invenții tehnice literare, precum abolirea adjectivului, al elementelor de comparație, de punctuație sau al adverbului. În 1918, Brâncuși expune la Târgu Jiu lucrarea sa *Coloana Infinitului* iar la Moscova apare *Manifestul realismului*, unde se va încerca o

mărginire între constructivismul estetic și cel practic. În 1922, Costache Urmuz își face debutul în *Cugetul românesc* iar în București sub conducerea lui Ion Vinea apare revista *Contimporanul*. André Breton publică în 1924, *Primul Manifest al suprarealismului*, o lucrare teoretică ce dorea a cerceta stările dementiale sau cele delirante. În 1928, apare la Iași revista de avangardă a secolului al XX-lea - *Literatura contemporană* iar la Dorohoi apare una dintre importantele reviste de avangardă românească, *Revista Unu*, ce pune bazele orientării spre suprarealism. După 1930, la București se naște seria de orientări suprarealiste numită *Alge* iar în 1932 la Constanța apare revista de avangardă *Liceu*, urmând mai apoi la finele anului, Sașa Pană să oprească tipărirea revistei *Unu*. În 1942, Andre Breton publică *Prolegomene la un al treilea manifest suprarealist sau nu*, un rezumat asupra cunoașterii universului. V. Teodorescu publică *Blănurile oceanelor și Butelia de Leyda* în anul 1945, urmând mai apoi, ca autorii G. Naum, P. Păun împreună cu V. Teodorescu să publice lucrarea *Critica mizeriei*.

CAPITOLUL I

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 de o abordare comparativă 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 reprezentarea 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, reprezentarea nu poate exista în afara preexistenței acelu

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.

Reprezentăția 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.

Din această perspectivă, consider că este deosebit de util și de benefic pentru abordarea specificității literaturii dramatice și a artei dramatice o reîntoarcere la ceea ce se numește simbolistica actului artistic. Iar ca punct de plecare am ales un studiu al filosofului și esteticianului Tudor Vianu intitulat: „*Simbolul artistic*”(1).

În viziunea lui Tudor Vianu „*orice comunicare este simbolică*”, deoarece înlocuiește semnificatul printr-un semn, substituie prin „*ceva*” pe un „*altceva*”, așa încât domeniul simbolurilor este practic extrem de întins, cuprinzând cuvântul sonor și scris, reflexul și gestul instinctiv, indicator sau imitativ, numărul și celelalte semne matematice, formulele și ecuațiile chimiei, simptomul medical și prezumția judiciară.

Astfel, mitul, știința și arta, precum și limbajul prin care acestea se exprimă, sunt simboluri de unde imperativul elaborării unei „*teorii generale a simbolurilor*”, riguros corelată cu un sistem categorial și, ea însuși, supusă unei la fel de riguroase clasificări interne.

În studiul menționat, Tudor Vianu relua și aprofunda o problematică de maximă importanță care venea din gnoseologia kantiană și post kantiană și anume mecanismele gândirii. În raport cu această orientare își definește esteticianul român datele studiului său. De la Kant, trecând prin completările aduse de către Ch. Renouvier, va mai prelua Vianu și ideea colaborării categoriilor, dar cu accent pe mențiunea aparte potrivit căreia această colaborare se produce în „*reflectarea*” și nicidecum în „*construirea*” lumii obiectelor.

De la un alt gânditor cu mare influență în epocă, E. Cassirer, Tudor Vianu va prelua distincția dintre „*simbol*” și „*copie*”, prin care culturii i se refuză, dar și artei, științei sau limbii, elementara funcție a reduplicării unor modele preexistente și deplin încheiate. Dimpotrivă, culturii (și celorlalte entități amintite) li se recunoaște „*prezența unui plus creator*” față de impresiile receptate.

Simbolul artistic, în evaluarea lui Vianu, nu numai că nu se îndepărtează de real, câștigă o corespondență cu o obiectul semnat. Cuvintele nu sunt doar semne arbitrare,

argumentele în sprijinul lărgirii ariei onomatopice, a simbolurilor fonetice și a expresivității lingvistice fiind deosebit de convingătoare. Dezvoltarea limbajelor urmează, istoricește vorbind, două căi opuse și complementare: gradul tot mai înalt al abstractizării care se îmbină organic cu succesele expresivității concrete:

„Progresul, remarcă Tudor Vianu, nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sunt documentele unui astfel de progres”.

Dobândesc o sugestivă corespondență în sfera noastră de abordare clasificările simbolurilor, întemeiate pe subtila unitate a contrariilor. Aici se află și logica internă a distincțiilor și, respectiv, a inter-relaționării între comunicarea lingvistică și comunicarea artistică. Dedublările vor genera un set de categorii perechi dintre care pot fi amintite: simboluri private, integrative, arbitrare-naturale, plane-profunde, limitate-nelimitate. Simbolul artistic având, în această ordine de idei, anumite atribute care în arta teatrală și, mai ales, în condițiile unei viziuni asupra artei spectacolului, își pot releva o serie de particularități de o mare expresivitate și forță emoțională. Potrivit viziunii deschise, de o surprinzătoare actualitate, a scenariului analitic dezvoltat de către Tudor Vianu, **creațiile artistice sunt prin excelență simboluri lingvistice superior calitative.**

Constituită ca o sinteză a unui semn perceput cu un obiect individual și cu specia acestuia, noțiunea va manifesta tendința de a elimina obiectul individual așa încât să rețină în unitatea sa numai semnul și semnificația lui. Cu toate acestea niciodată semnul, reprezentarea obiectului individual, nu va dispărea din sinteza „*sui generis*” a simbolului artistic. Semnificația simbolului artistic nu va

sta, însă, niciodată, dincolo de el, ci numai contopită cu el, neputând să fie asimilată decât prin el.

Dobândesc, pentru arta teatrului dar, printr-o necesară extrapolare (inclusiv segmentul artistic al televiziunii) o pregnantă semnificație considerațiile lui Vianu despre cuvânt și arta sa. Astfel, dacă un cuvânt poate fi, de foarte multe ori, eterogen sau arbitrar față de realitatea semnificată, „*solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural*”.

Arta va fi, în această demonstrație, un simbol continuu și tocmai din aceste rațiuni putem considera că în orice fragment al unei autentice opere dramatice vom recunoaște fără greș corelația intrinsecă și statornică a acestuia cu întregul. Monologul lui Hamlet de exemplu! El cumulează prezența marile linii de forță ale dramei nefericitului prinț al Danemarcei.

La rândul său, simbolul artistic este expresia adecvată a vieții interioare, ea însăși caracterizată prin continuitate.

Opera de artă, deci și opera dramatică (fie ea piesă scrisă ori montare scenică) fac parte integrativă din lumea simbolurilor prin aceea că, deși în reprezentările lor nu se reține realitatea în integralitatea ei, funcția eliminării, accentuării sau stilizării este invariabilă în cuprinderea bogățiilor vieții înseși.

În fine, pentru a corespunde menirii lor, simbolul artistic, simbolistica specifică a lumii teatrului trebuie să fie profundă și „*ilimitată*”

„*Marile opere de artă, scrie Tudor Vianu, trăiesc în eternitatea omenirii fiindcă simbolul lor este nelimitat*”. Acest concept „*simbol ilimitat*” este, de fapt, provocarea inerentă condiției sale, venită din partea artei autentice și o constantă a condiției sale ontologice și a construcției sale intime.

Consecințele și implicațiile acestui adevăr atât în câmpul analizelor estetice dar și în cel al praxiologiei, al actului de creație scenică ori televizată, vor fi „pe acest temei, în atenția acestei abordări analitice.

De pildă, există o reală și marcată imposibilitate de a transpune, fidel și integral, prin limbajul artei, limbajul „*exact*”, să îi spunem și „*curent*” al vorbirii noastre de fiecare zi, la fel cum se poate întâmpla și în cazul analizei logice sau al calculului matematic. Așa după cum este imposibil de a traduce în limbajul prozei poezia autentică. În acest ultim caz, operând principiul după care inefabilul poeziei constă în... ceea ce nu se poate povesti.

De aceea, Tudor Vianu va considera alegoria ca fiind un fals simbol artistic din cauza faptului că ei, alegoriei, îi lipsește adâncimea ilimitată a semnificației. Spre deosebire de metaforă în care termenul apropierei și al unificării diverselor aspecte rămâne ascuns în profunzimea sa fără margini.

În aceeași posibilă tentativă de îmbogățire a esteticii artei teatrale, cred că pot avea un înțeles profund și înnoitor considerațiile lui Tudor Vianu despre ceea ce el numește „*volumul vital*” al eroului reprezentativ, pornind de la dictonul „*individuum est ineffabile*”. În consecință, pentru actor și pentru regizor asemenea personaje deschid un câmp de acțiuni, de ipoteze scenice sau de variante interpretative practic nelimitat, solicitând, în același timp, maximă maleabilitate a tratării. Totul fiind făcut anume spre a realiza acea necesară *suplețe organică* pe care o pretinde conformitatea cu natura intimă a artei.

Tot din perspectiva relației **text dramatic - viziune regizorală - interpretare scenică** putem aborda și considerațiile lui Tudor Vianu despre caracterul ilimitat al simbolului artistic proiectat pe marele ecran al devenirii