

UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

**REALITATEA ȘI REALISMUL INTERPRETĂRII ACTORULUI.
METODE PEDAGOGICE ȘI MIJLOACE DE EXPRESIE**

Coordonator științific
conf. univ. dr. habil. Octavian Saiu

Doctorand
Cristina Simona Blaga

2021

CUPRINS

Introducere

CAPITOLUL 1

REALITATE ȘI REALISM ÎN TEATRU. DE LA EXISTENȚĂ LA REPRESENTARE SCENICĂ

- 1.1 Realitatea. Considerente preliminare
- 1.2 Realitate și realism. Repere selective din Antichitate
- 1.3. Realismul în teatru
 - 1.3.1. Realismul în teatru – începuturi
 - 1.3.2. Teatrul Renașterii – un conflict de interese
 - 1.3.3. O perioadă de tranziție
 - 1.3.4. O nouă realitate, un nou realism
 - 1.3.4.1. Realismul psihologic stanislavskian
 - 1.3.5. Realismul și antirealismul teatrului de avangardă
 - 1.3.6. Un context inedit, un nou început: secolul al XX-lea
 - 1.3.7. Realismul paradoxal
 - 1.3.8. „Realismul” lui Bertolt Brecht
 - 1.3.9. „Realismul” lui Antonin Artaud
 - 1.3.10. Armoniile și dizarmoniile unui nou realism teatral
 - 1.3.11. O nouă industrie: realismul artei actorului
- 1.4. De la realismul psihologic la „teatrul realului”
 - 1.4.1. Realismul scenei sau realitatea emblematică a actorului
 - 1.4.2. O moștenire reinterpretată
 - 1.4.3. Ecouri românești ale modelului clasic
 - 1.4.4. Noi valențe ale realismului teatral

CAPITOLUL 2

PERCEPȚIE ȘI EXPRESIVITATE ÎN ARTA ACTORULUI

- 2.1. Dimensiunea unei experiențe personale
- 2.2. Realitatea magicului „dacă”
 - 2.2.1. Instinctul realității
 - 2.2.2. Realismul veridicului și realitatea verosimilului

- 2.2.3. Studentul-actor în drumul spre realitatea sa interioară
- 2.2.4. Realismul gândului creator
- 2.2.5. Realismul personajului între comic și dramatic
- 2.2.6. O posibilă realitate a textului și a situațiilor sale
- 2.2.7. Realitatea expresivității actorului

CAPITOLUL 3

PERCEPȚIE ȘI EXPRESIVITATE ÎN ARTA ACTORULUI

STUDII DE CAZ

- 3.1. Realismul magic sau realitatea ca ficțiune în *Kathie și hipopotamul* de Llosa
- 3.2. Realitatea socială și realismul său teatralizat
- 3.3. *Antisocial*
- 3.4. *MAL/PRAXIS*

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

Cuvinte cheie: realism, realitate, teatru, adevăr, percepție

Lucrarea de față a pornit dintr-o necesitate personală de a cerceta, a studia și de a înțelege mecanismele de ordin intern prin care se poate crea actul mimetic, respectiv cel de interpretare artistică. Prin acest demers de cercetare, am încercat să identific și să analizez un subiect care, deși extrem de dificil de tratat, oferă o plajă largă de posibilități de interpretare.

Deoarece nu putem numi realitatea din teatru ca fiind o realitate obiectivă, de sine stătătoare, dar și din motiv că această realitate a teatrului are la bază efemeritatea existenței sale, voi căuta de-a lungul studiului să găsesc nucleul de adevăr al unei *realități* scenice. În urma experienței personale și profesionale consider că, indiferent de rolurile primite, de genul dramatic al unei piese și, prin urmare, indiferent de viziunea regizorală, ceea ce se află la temelia actului artistic este adevărul interior al actorului, prin care acesta creează și (re)creează un mecanism lăuntric de funcționare a realității lumii înconjurătoare.

Luând în considerare semnificația etimologică a cuvântului „teatru”, știm deja cu toții că derivă din verbul grecesc *theáomai*, („a vedea”, „a observa”). Plecând de la această idee, mijloacele de expresie artistică devin factorul elementar care asigură exprimarea unui adevăr interior într-un mod estetic. Integrarea acestui subiect în studiul de față reprezintă, din nou, una dintre convingerile mele, conform căreia eticul și esteticul ar trebui să se contopească în actul artistic, deoarece cu ajutorul lor se poate naște puritatea interpretării. Evident, percepțiile și expresiile artistice depind de fiecare individ în parte, însă, în cele din urmă, ele compun un tot unitar pe care îl vom numi aici „realitate scenică”.

Această lucrare cuprinde două secțiuni distincte: o abordare mai degrabă teoretică și studiile de caz, care constituie partea cea mai importantă a lucrării, derivând din preocupările principale ale profesiei. În primul capitol am încercat să sintetizez cele mai importante perioade care au influențat traseul realismului și al realității în artă și, totodată să subliniez importanța acestui subiect (realitate și realism), care s-a adaptat și a fost (re)configurat în funcție de realitatea fiecărei epoci (realitatea socială, culturală, politică etc.) Lumea înconjurătoare este în continuă schimbare, iar realitatea la care ne raportăm este mereu alta: teatrul are darul și capacitatea de a evolua împreună cu timpul său, de a oferi mereu o reflecție cât mai realistă a ceea ce trăim în cotidian. Acestea fiind spuse, consider că tema amintită continuă să fie de actualitate și nu și-a pierdut nicio clipă importanța ei în cercetările din domeniul teatrului și al artelor spectacolului. Realitatea cotidiană ne pune, din nou, în fața unei cercetări serioase în privința realismului scenic și a mijloacelor sale contemporane de teatralizare.

Plecând de la semnificația termenului „mimesis” am încercat să conturez, în al doilea capitol, un set de posibile indicații pedagogice, pe care le-am cules de-a lungul experienței mele, cu scopul de a structura niște etape principale prin care ar trebui să treacă un student-actor. Este riscantă afirmarea lor ca valabilitate generală, căci reprezintă traseul unui demers pedagogic pe care eu l-am urmat și care s-a dovedit a fi util, poate chiar indispensabil.

Studiile de caz cuprind o analiză a unor spectacole importante pentru mine, ca și actriță, dar și o analiză a acestora din perspectiva unui realism configurat scenic. Spectacolele pe care le-am analizat în al treilea capitol reprezintă un studiu de caz necesar în lucrarea de față, întrucât acestea constituie pilonii de bază ai cercetării mele aplicate. Am încercat să analizez spectacole care au la temelie texte din genuri dramaturgice diferite, cu scopul de a acoperi o plajă cât mai largă de posibilități de interpretare artistică, toate gândite să reflecte o *realitate* specifică textului.

Metodele principale de cercetare sunt reprezentate de o lectură de specialitate în domeniul teoretic al artelor spectacolului, respectiv studii de istoria teatrului românesc și universal, studii din domeniul general al artei, al sociologiei, psihologiei, dar și lectură de specialitate care vizează subiectul artei actorului. O metodă de cercetare aplicată este reprezentată de punerea în practică a unor exerciții de actorie specifice dezvoltării „firescului” în scenă.

Realitate și realism în teatru, binomul în jurul căruia este structurat studiul de față, reprezintă o provocare cu atât mai mult cu cât, tema propusă conține un evantai colorat de subiecte generoase, greu de acoperit în întregime, iar ancora teoretică necesară pentru a le dezbate intimidează, dar și provoacă, în același timp. Bineînțeles, ar fi existat varianta alegerii unor teme mai variate de studiu și, desigur, abordarea din lucrarea de față nu este una exhaustivă, ci este rezultatul unor opțiuni personale.

Demersul actual poate reprezenta un punct de plecare fertil pentru cercetări viitoare, deoarece această abordare a fost configurată în liniile sale definitorii de către experiența personală în domeniu și de accesul la bibliografia de specialitate. Ca posibile linii de studiu care vor rezulta din această lucrare, avem în vedere concentrarea pe specificitatea relației dintre realism și realitatea scenică în contextul activ și efervescent al artelor spectacolului acum, la începutul secolului al XXI-lea.

Nevoia concretă de la care pleacă lucrarea nu este nicidecum stârnită de dorința de a da verdicte legate de această temă vastă, ci este o preocupare generată de necesitatea sinceră de a analiza subiecte precum „realitate” și „realism” în teatru; subiecte de actualitate ce rezistă și

există în timp, stârnind în continuare controverse, ridicând semne de întrebare, determinând, astfel, o dezvoltare continuă a cercetărilor în domeniul artelor spectacolului.

În acest sens, este esențială viziunea despre teatru a lui Roland Barthes: „Ce este teatrul? Un soi de mașină cibernetică. În stare de repaos, această mașină e acoperită de-o cortină. Însă de îndată ce o îndepărtăm, mașina începe să trimită spre noi un anume număr de mesaje. Aceste mesaje au particularitatea că sunt simultane și totuși au ritmuri diferite; într-un anume moment al spectacolului, primim în același timp șase sau șapte informații (venind dinspre decor, costum, lumini, poziția actorilor, gesturile lor, mimica, vorbirea lor). Însă unele informații rămân statice (în cazul decorului), în timp ce altele sunt în mișcare (vorbirea, gestul); avem deci de-a face cu o veritabilă polifonie informațională, și tocmai asta e teatralitatea: o densitate majoră a semnelor (...). Se poate spune chiar că teatrul constituie un obiect semiologic privilegiat, câtă vreme sistemul său e aparent original (polifonic) în raport cu cel al limbii (care e liniar).”¹

Fiecare nivel al realității este posibil fiindcă există și celelalte, ele nu sunt de sine stătătoare: actorii au o realitate fiindcă au alături publicul spectator. Decorul, cu tot ceea ce cuprinde el, există pentru că actorii îl investesc cu credibilitate și îl folosesc în scopul întăririi realității lor imediate. Publicul, deși aparent este pasiv la prima vedere, trăiește pentru câteva ore o realitate căreia nu îi aparține, creată de un alt nivel al realității (actorii). Cu toate că fiecare dintre aceste niveluri are legile ei, nu ar putea exista unele fără altele: realitatea actorilor nu ar exista fără spectatori, decorul nu ar exista decât prin realitatea actorilor și mai apoi a publicului. Așa cum un mecanism este format din mai multe componente și sub-componente (care operează datorită unui sistem integrat, care are la bază legile fizicii) astfel, aceste niveluri de realitate creează ceea ce numim „teatru”: ele există separat, dar nu au funcționalitate deplină decât atunci când sunt împreună.

Discuția despre o realitate obiectivă în teatru poate fi deosebit de complexă și de dificilă și este important de subliniat faptul că realitatea spectacolului de teatru este creată *atunci*, într-un moment viu, dar că poate să dispară în următoarea clipă. Desigur, este o realitate și o existență în sine faptul că actorii sunt pe scenă, totul este un fapt real, dar momentul pe care aceștia îl interpretează reprezintă un act ireal: de exemplu, doi actori care joacă o scenă din *Romeo și Julieta* nu se iubesc într-o realitate concretă a cotidianului. Aceștia se iubesc într-o realitate anume creată de ei, unde configurează realitatea iubirii lor, care va dura până în

¹ Roland Barthes, “Éléments de sémiologie”, în *Communications*, nr.4, 1964, pag. 258

momentul aplauzelor, sau până la ieșirea din scenă, deci la finalul spectacolului și a convenției teatrale.

Evoluția realismului este caracterizată, în plan antropologic, prin nevoia umană de apartenență sau așezare într-un mediu specific, într-un habitat, iar mai apoi, aceasta se instituie datorită mersului istoriei și al evenimentelor sociale și a civilizației și, nu în ultimul rând, datorită mersului culturii, în sine. Realismul, care a apărut ca un răspuns (sau ca o reacție) la problemele din epoca romantismului, pune relația dintre realitate și artă într-o lumină nouă pentru acel moment. Având un impact major în primul rând în literatură (roman și dramaturgie), interesul scriitorilor se îndreptă înspre relația om-mediu, individ-societate. Cu toate acestea, cultura nu reprezintă o copie fidelă a naturii, ea nu reprezintă o realitate așa cum este ea; cultura este natura înțeleasă, pentru ca mai apoi să i se înfățișeze esența în marile opere de artă. Esențialul din realitate nu poate fi redat decât printr-o profunzime a propriei idei de realitate a artistului, nu printr-o oglindire a realității, așa cum este redată de către acesta. Diferența dintre ceea ce poate fi considerat astăzi realitate și ceea ce era considerat realitate acum câteva secole poate fi dată de înțelesul pe care publicul îl conferă operei de artă.

În ceea ce privește Antichitatea, se poate afirma că primul element al realismului este strict de natură literară, completat / influențat fiind de „conștiința unei epoci asupra condiției umane.” În studiul său fundamental, *Mimesis*, Erich Auerbach vorbește despre „configurarea mai complexă a realismului în artă, care s-a produs în momentul amestecării *stilului înalt, nobil* cu *stilul umil*, al poporului.” De asemenea, autorul constată prezența realismului în Antichitate înainte de fuziunea celor două stiluri pomenite în rândurile de mai sus, dar explică acest fapt prin prezența și influența textelor biblice, ceea ce reprezintă un subiect delicat, care nu este necesar să fie dezvoltat și aprofundat în lucrarea de față.

Este necesară o revenire, pentru o scurtă analiză a definiției și a celor două stiluri ce traversează etapele culturii: *stilul înalt, nobil* și *cel umil, popular*. În concepția lui Auerbach, prin fuziunea celor două niveluri stilistice se va produce o conturare clară a ceea ce înseamnă realitatea în artă. Având ca punct de pornire această metodă de analiză a realității, propusă de către Auerbach, se poate încerca o transpunere într-o notă comparatistă a ideilor și reperelor principale ale celor două genuri de scriere literară din Antichitate. Realitatea, așa cum a fost sugerat în paginile de mai sus, este un concept de (re)interpretare a unei viziuni asupra evoluției civilizației și a cadrului istoric.

Mai departe vor urma o trecere sumară prin arta literară a Antichității și a epocilor ulterioare, precum și identificarea unor repere considerate de referință în vederea analizei evoluției realității. În această direcție, stilul homeric va fi folosit drept barometru sau busolă,

fiindcă acesta va determina pe o perioadă lungă de timp scrierile până în Antichitatea târzie. Poate fi important de amintit că, direct sau indirect, sursa dramaturgiei antice este reprezentată de către epopeile homerice.

Comparând creațiile artistice prezente cu cele ale trecutului, se poate ajunge la concluzia că raportul individului cu realitatea imediată sau, mai exact spus, materială (pe care dorește să o cunoască, să o înțeleagă și să o stăpânească) a suferit modificări majore de-a lungul timpului. Creațiile artistice ale Antichității, ale Evului Mediu, Renașterii etc. reprezintă, bineînțeles, și în ziua de azi, un reper pentru reprezentarea realității, iar aceasta grație caracterului etern pe care îl au, de a reflecta și transcende, deopotrivă, condițiile socio-umane în care au apărut.

Capacitatea omului de a cunoaște realitatea, pentru a ajunge la scopul final (adevărul) reprezintă elementul de continuitate al realității, iar în felul acesta, sensul artei constă tocmai în parcursul omului în situații istoric-sociale tot mai complexe și evolute. Astfel, gnoseologia stă la baza conceptului de realitate, având în vedere că una dintre cele mai importante însușiri a ceea ce este numit „realitate” este caracterul social-istoric, așa cum s-a menționat mai sus.

Luând în considerare cum fiecare epocă istorică își are realitatea sa, termenul de „realitate” capătă un caracter (și chiar un sens) relativ, posibil chiar contradictoriu. Terenul pe care omul își dezvoltă cunoașterea și care s-a mărit considerabil de-a lungul timpului (și care este în continuă dezvoltare), obligă, în primă fază, la o dublă privire asupra reprezentării realității. În primul rând ar fi vorba despre realitatea care deschide o ușă spre lumea înconjurătoare, despre realitatea concretă, materială, palpabilă a acestei lumi (flori, pomi, animale, păsări, culori, zi, noapte etc.). Apoi, ar mai fi o realitate a autocunoașterii și a autoreflexării, care este guvernată de cu totul alte legi, care deschid un drum diferit spre ceea ce ar putea însemna „realitate”, una maleabilă, care se modifică în funcție de subiectul care reflectează asupra unui obiect: „Realitatea vieții cotidiene este organizată în jurul aceluși «aici» al corpului nostru și al lui «acum» al prezentului. Acest «aici și acum» este punctul central al atenției din realitatea cotidiană. Cel mai aproape de noi este acea parte din realitatea cotidiană care este accesibilă manipulării prin corpul nostru. De asemenea, această realitate cotidiană este o lume intersubiectivă, pe care o împart cu alții și care o diferențiază de alte realități de care suntem conștienți.”²

² Peter L. Berger și Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books, 1991, pag. 36 (trad. personală)

Conștientizarea propriei condiții și a propriei realități umane și artistice poate configura realitatea, așa cum este aceasta reprezentată în artă. De-a lungul veacurilor, arta a avut ca și scop apropierea oamenilor; iar impactul artelor în societate constă tocmai în faptul că au reușit să apropie oamenii nu doar rațional, ci și prin sensibilitate, această însușire care de obicei îi diferențiază. Realismul (ca și concept) în artă este o acumulare treptată, în timp, a unor realități artistice proprii, ce formează o întreagă posibilă istorie ce stă la baza acestui curent, declarat oficial în secolul al XIX-lea.

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.

Ilustrarea sau, mai bine spus, reprezentarea unui mit este nucleul de la care se face trecerea dinspre cult spre ritual, iar mai apoi spre spectacol. Evul Mediu, este, astfel, un punct de referință pentru istoria artelor spectacolului, având în vedere faptul că în această perioadă s-au dezvoltat semnificativ trei mari religii: creștinismul, budismul și islamismul. După Evul Mediu, Renașterea aduce schimbări majore în planul cultural, social și spiritual; rolul dominant nu îl mai dețin cultele religioase și biserica, ci lumina se mută spre artiștii și oamenii de cultură ai vremii, care au început să cerceteze literatura din Antichitatea clasică și să o readucă în prim plan ca și model demn de urmat. Din punctul de vedere al reprezentării realității în artă, Renașterea acordă o importanță majoră unei tehnici de perspectivă, care presupune ilustrarea realității lumii înconjurătoare mult mai naturale, ceea ce conduce, treptat spre o reformă educațională. Revoluțiile intelectuale, politice și sociale, au influențat, inevitabil, curentele artistice ale epocii.

Odată cu secolul al XVI-lea și continuând cu secolul al XVII-lea, în Italia a luat naștere o nouă formă de teatralitate, mai cu seamă în ceea ce se numește „spectacolul dramaturgic”. Înainte ca orice formă de material dramaturgic să fi existat în alte țări din Europa, în Italia, trupele de actori ambulanz creau o piață nouă pentru *Commedia dell'arte*, care, în contextul discuției despre realitate, reprezenta un tip special de spectacol, cu un mix de realitate cu artificii teatrale, de prozaic cu absurd, iar linia de demarcație dintre toate acestea era intenționat estompată.

Referitor la ceea ce poate însemna astăzi realitatea în teatru, este necesară o privire înspre lumea lui Shakespeare și a lui Molière: poveștile spuse în scenă erau (re)prezentate la un timp prezent-absolut. Reacția regelui, de pildă sau a celor de la putere, făceau parte din

reprezentăția teatrală: gesturile, răspunsurile verbale, mimica, absolut tot făcea parte din dezvoltarea pe moment a poveștii și a rolului actorilor. Este lesne de înțeles că acest fapt se petrece și astăzi, evident cizelat și îndrumat de către amploarea fenomenului teatral.

Secolul luminilor este semnificativ pentru arta teatrului din mai multe puncte de vedere: unul dintre ele îl ocupă dramaturgia germană de la sfârșitul secolului, oferind istoriei teatrului doi mari dramaturgi, respectiv, Goethe și Schiller, iar al doilea loc important este luat de către evoluția actorului din punct de vedere al statutului său social.

Funcția teatrului din secolul al XVIII-lea este mai degrabă una socială: burghezia l-a transformat într-un punct de întâlnire perfect pentru politică și afaceri, dar și pentru revoluția de mai târziu. Către finalul veacului, se întâlnește un teatru care a dobândit o formă șlefuită. Luând în considerare tema pe care o reprezintă lucrarea de față, secolul al XVIII-lea poate fi un secol important mai ales pentru ceea ce vrea să însemne mai târziu termenul de „realism”; această nouă re poziționare pe scara socială a teatrului (cu toate elemente pe care le resupune: text, actori, dramaturgi, cât și instituția în sine etc.) cere un alt nivel din punct de vedere al esteticii teatrale, mai exact, scena vrea originalitate. Din acest punct se va trece la un alt nivel de realism: actorii încep să pună o oglindă în fața publicului spectator, vizată fiind, evident, pătura burgheziei.

Romantismul a fost maxim exploatat scenic în prima parte a secolului al XIX-lea, respectiv până pe la 1840, vreme de aproximativ patruzeci de ani. Efectele scenice, jocul actoricesc, emoția pronunțată, toate au stat în această vreme sub umbrela unui romantism bine conturat, iar spectacolul de teatru încânta publicul, în primul rând, prin imagini vizuale impresionante. Teatrul a stat un întreg secol sub semnul melodramei, iar tendințele au cuprins mai multe niveluri: jocul actorilor, regia dar și scenografia.

Conceptul de „realism” prinde contur abia pe la a doua jumătate a veacului al XIX-lea, datorită unui curs absolut normal: dacă teatrul nu merge împreună cu timpul său, nu mai poate fi numit „teatru”, teorie ce explică multe puncte de vedere legate de teoria acestor vagi termeni, „realism” și „realul”. În sensul său cel mai răspândit, termenul se cristalizează ca un curent care a pornit de la dezbaterile pe marginea picturii lui Gousta ve Courbet și de la eseurile lui Jules-Français Champfleury, așa cum au fost publicate în 1857, sub titlul *Le Réalisme*.

Secolul al XIX-lea a adus mari schimbări nu doar ca o consecință a industrializării, ci și datorită unor schimbări politice, sociale și culturale. Tehnologia aduce cu sine nevoia de a se constitui social o clasă muncitoare, care nu foarte târziu se va dezvolta și își va cere drepturile, în Anglia și în America, la început, iar mai târziu în toată lumea occidentală. Această clasă socială nouă, specială avea, în primul rând, dorința de a petrece într-un mod plăcut puținul

timp liber, iar teatrul a știut exact spre ce să se îndrepte pentru a-și forma și educa noul public: clasa muncitoare, cea de mijloc și preocupările acestora au devenit temele principale ale teatrului din acea perioadă.

Materialul pentru verosimil, acum atât de accesibil, a reprezentat pârgă prin care romanul și arta scenei se îndreptau spre ceea ce a fost numit „realism”. Autenticitatea pe care a cerut-o teatrul a apărut mai devreme decât se credea. Așa cum cerința de autenticitate despre care s-a vorbit mai sus a reprezentat pârgă prin care s-a ajuns la realism, tot așa, acum, la mijloc de secol XIX, acest verosimil atât de căutat, reprezintă o intrare spre ceea ce vrea a se numi „naturalism” în perioada 1880-1890.

La finalul secolului al XIX-lea, publicul se află în fața unui realități vizuale în care primează realitatea imediată din cotidian, ce conține germenele unui adevăr uman interior, fără de care cele două elemente ale sale (vizualul și materialul) nu s-ar putea susține. Spectatorilor din acest sfârșit de secol le plăceau frumosul artistic, chiar dacă acesta reprezenta drame sau tragedii de familie; acesta era fascinant deoarece oferea o reprezentare a lumii adevărate, indiferent cum era ea, rurală, exotica, veche sau nouă.

Detaliul scenei și jocul actoricesc reinterpretat o făceau mult mai credibilă și posibilă, prin urmare mult mai empatică. Toată această reechilibrare a scenei pe plan mondial avea să devină în următoarele secole, XX și XXI, germenele unei noi revoluții în practica teatrală.

Repoziționarea valorilor teatrului a atras după sine noi funcții ale acestuia. Tinerii revoluționari ai epocii au creat o „platformă” urmând ideile și reflecțiile lui Nietzsche, Wagner, Zola sau Ibsen, platformă care avea ca și scop transformarea teatrului într-un atelier experimental, unde cercetarea să ia locul divertismentului. Avangarda care se zbătea împotriva naturalismului a avut un impact destul de puternic și, probabil, inconștient, a prevăzut apariția unor noi forme artistice: suprarealismul, dadaismul și teatrul absurdului. Noul „teatru modern” nu se mulțumește să rămână în forma lui de început. Acesta prinde noi forme, prin care se va dezvolta până în momentul începerii Primului Război Mondial. Este important de subliniat aici faptul că aceste forme noi, pe care tot mai mulți revoluționari în domeniul artelor și teatrului încercau să le dovedească în teorie și în practică au ca și resort exprimarea adevărului interior al psihologiei umane și a stărilor sufletești, dar nu prin forța detaliului și a *imitării realității exterioare*, ci prin mișcare stilizată, sugestie și lumi tridimensionale: scopul era de a susține interiorul cu ajutorul exteriorului, a formei aproape perfecte, arhitecturale.

Secolul al XX-lea va aduce cu sine schimbări de anvergură, survenite de pe urma unor crize de natură socială, politică, spirituală, economică ș.a.m.d., iar ravagiile cele mai mari au fost făcute de către cele două Războaie Mondiale.

Anii de mijloc ai secolului XX au reprezentat, din punct de vedere al artelor spectacolului, nu doar „forme noi”, cum a fost teatrul laborator, ci și o continuare a modului prin care societățile puteau fi colonizate cultural, iar acest fapt se petrecea în afara continentului european sau a Americii, unde evoluțiile teatrale au câștigat mereu avânt. Realitatea cotidiană era conștientizată, evident, fiind reprezentată într-o notă realistă, așa cum a fost ea înțeleasă la sfârșit de secol XIX și început de secol XX.

Multiculturalismul și noile atitudini ale teatrului de la sfârșitul secolului XX au reprezentat unele dintre resorturile principale prin care s-a format diversitatea de azi. Dorințele și nevoile societății au fost cele care au manipulat, din umbră, capacitatea teatrului de a îmbina toate mijloacele posibile pentru a se reinventa.

În sfârșit, ideea noului realism în teatru este strâns legată de viteza accelerată cu care evoluează relația actorilor cu publicul. Dramaturgul nu mai poate îndeplini doar funcția de dramaturg, regizorul nu mai poate fi doar regizor, iar actorul nu mai poate fi doar actor, toate aceste concepte și funcții se vor întrepătrunde. Cultura video, de asemenea, naște două puncte de vedere aflate în opoziție: cei care o adoptă și o exploatează și cei care preferă să rămână la sursele tradiționale ale teatrului. Amândouă, însă, au ca și scop o reîntoarcere spre realism. Ambele viziuni doresc o abordare cât mai veridică a realității, indiferent de mijloacele pe care preferă să le adopte: imaginea gata servită de către proiecția video sau imaginea creată pe cale orală (prin text și subtext). Cu toate că tot mai multe curente contemporane își fac apariția pe toate scenele lumii, iar multiculturalismul teatrului este o caracteristică specifică secolului curent, problema realismului și a înfățișării realității rămâne esențială.

Realitatea scenei nu poate fi definită decât prin adevărul sentimentului, al emoțiilor, deoarece ele sunt cele care nu mint niciodată, aflate într-o relație echitabilă cu forma sa de exprimare artistică, fie că vorbim despre expresia limbajului sau despre cea corporală. Având în vedere mijloacele de expresie artistică și configurarea lor într-o realitate scenică ce conține o serie de alte niveluri de realitate conexe (a spectatorilor, a textului, a mediului cultural, a societății), este utilă discuția și analiza traseului de pregătire profesională a actorului, încă din fazele incipiente de studiu. Astfel, s-a încercat o creionare a strategiilor de identificare a realității interioare și exterioare, atât de utile pentru viitorul actor. În principiile de funcționare a artei actorului se pot suprapune etape de studiu sau de lucru ce creează o realitate proprie, care se va dezvolta și va duce la o nouă realitate, a unui întreg, formând un sistem complex de mecanisme de expresie scenică.

Creativitatea prin mijloace artistice (expresivitatea) reprezintă ultima etapă de studiu a studentului-actor. Prin aceasta, se materializează artistic un impuls subconștient. În teatru,

secolul al XX-lea a fost dominat de termenii „teatralizare” și „reteatralizare”. Redefinirea expresiei scenice pleacă, însă, de la apariția unor lucrări filosofice și de psihanaliză care au influențat direct jocul actorilor și lucrul la scenă a regizorilor cu aceștia. Stanislavski s-a aflat în același context socio-cultural cu Freud, dar și alți filosofi care se ocupau cu cercetarea inconștientului, cum a fost Pavlov. Dacă *Introducerea în psihanaliză* a celui dintâi a vizat emoțiile, frustrările, furiile etc., studiul celui din urmă s-a centrat asupra instinctelor și a impulsurilor inconștiente și subconștiente. Fuziunea dintre aceste studii a influențat, mai târziu, o serie de artiști de avangardă, care au revoluționat studiile teatrale ale secolului pomenit.

Expresivitatea este, într-un anume fel, dominată de un tip specific de (auto)comunicare. Ființa interioară a actorului, pentru a crea o lume scenică, nu doar veridic, dar și artistic, are nevoie de doi centri de comunicare: unul de natură subiectivă (mentalul sau centrul nervos) și unul de natură obiectivă (zona plexului solar, sau centrul emoțional). Este recomandabil ca interpretarea vieții interioare a personajului să curgă dintr-un subconștient, care este rezultatul unei comunicări interioare permanente a actorului cu el însuși. Chiar dacă se vorbește despre psihotehnica lui Stanislavski, despre gestul psihologic a lui Cehov, sau despre biomecanica lui Meyerhold, se poate observa numitorul comun al tehnicilor lor. Corpul actorului are nevoie de expresivitate, iar această expresivitate înseamnă o armonizare a psihicului cu fizicul.

Ținând cont de argumentele din capitolele anterioare, în ultimul capitol al lucrării au fost analizate concepte cheie abordate în plan teoretic, dar de data aceasta din punctul de vedere al aplicabilității lor. Alegerea spectacolelor pentru analiza din studiile de caz nu este deloc întâmplătoare: selectarea acestora dintr-o plajă largă de posibilități, probabil mult mai ofertante, s-a datorat tocmai diferitelor perspective configurate scenic pe care acestea le au față de realitatea obiectivă, existențială. De asemenea, în acest capitol s-a încercat o analiză a două tipuri de realism aflate la capete diferite ale aceluiași baston: realismul magic și realismul social. Abordarea lor, atât din punct de vedere teoretic, cât și din punct de vedere scenic, reprezintă o provocare cu atât mai mult cu cât în ambele genuri se găsește în centru verticalitatea unei realități interioare a individului în societate. Pe de o parte, se observă cum minciuna reușește să facă mai suportabilă realitatea dată, pe de altă parte, neasumarea determină o zdruncinare a aceleiași realități. În același timp, numitorul comun al spectacolelor supuse analizei poate fi identificat ca fiind nevoia umană de a exprima propriul adevăr, propria realitate.

Caracterul subiectiv al exprimării adevărului este principalul ansamblu de date și argumente pe care se bazează o operă de artă, un concept, o teorie sau o ipoteză și, de asemenea, modul predilect în care umanitatea experimentează lumea înconjurătoare, cu atât mai mult cu

cât lumea în care trăim este guvernată de individualism, aici se face referire la dimensiunea ontologică a conceptului de „individualism”, care susține că ființa umană gândește independent, respectând puterea propriei minți de a filtra adevărul unei realități exterioare printr-o apropiere personală a experiențelor.

Premisele propuse inițial s-au transformat într-un demers analitic, sau mai bine spus, de cercetare, care s-a concentrat și centrat în jurul acestui binom obsesiv: realism și realitate. Demersul teoretic al lucrării stă, cel mai probabil, sub semnul unei așa numite fragilități, deoarece corelarea bagajului bibliografic (lucrări de referință și de specialitate) cu experiența personală a convers spre un rezultat care stă, evident, sub semnul acestui tipar obsesiv, care urmărește activitatea profesională.

Readucerea în discuție a realismului ca și curent bine încadrat devine o problemă ce nu se mai cere dezvoltată în aceste ultime rânduri; să surprindem și să cuprindem deci, realismul, între chingile romantismului și ale naturalismului și să ne axăm, mai departe, asupra felului în care acest curent artistic a influențat o paletă extraordinar de colorată de mentalități, concepte, viziuni artistice. Esențialul din realitate nu poate fi redat decât printr-o profunzime a propriului concept despre aceeași realitate a artistului creator, nu printr-o oglindire a realității, așa cum ar putea fi redată publicului, de către acesta. Discuția despre o realitate obiectivă în teatru poate fi deosebit de complexă și de dificilă și este important de subliniat faptul că realitatea spectacolului de teatru este creată *atunci*, într-un moment viu și că poate să dispară în următoarea clipă, așa cum s-a intenționat să se demonstreze de-a lungul lucrării.

Este riscantă și nesigură etichetarea unei anumite opere de artă: realistă sau nerealistă nu poate fi decât atitudinea artistului (percepția sa, deci), față de o așa-numită „realitate”. Percepția reprezintă, în cele din urmă, un adevăr interior, care nu poate fi decât concret. Nu ar trebui considerat, însă, că „realist” înseamnă neapărat „concret”.

În parcursul de cercetare pe care îl reprezintă lucrarea, punctul de plecare a fost *concretul*. S-a plecat de aici, dinspre cunoscut spre necunoscut, încercând identificarea unor răspunsuri la un set de întrebări, demult vehiculate și răstălmăcite de către aparatul critic de specialitate, dar care, probabil, pentru lumea interioară a unui actor, oferă, în multe cazuri, un răspuns nesatisfăcător sau insuficient. Care este, deci, adevărul realității scenice? Există un adevăr general valabil, un tipar, care poate călăuzi actorul în drumul său spre (re)crearea unui mecanism complex de funcționare a unei realități scenice date? Ce anume determină autenticitatea emoției?

Asemenea realității înconjurătoare, teatrul, în sine, este un mecanism sau o lume care funcționează după legi proprii, bine rânduite. „Realitatea” teatrului poate fi cel mai bine

definită, de efemeritatea existenței sale. Nivelurile de realitate pe care lumea teatrului le cuprinde nu sunt de sine stătătoare, ci trebuie investite prin și cu credință, atât de către actori, cât și de către spectatori, prin vectorul convenției teatrale. Aceste niveluri componente sunt interdependente: pot exista separat, dar nu își îndeplinesc funcționalitatea decât atunci când sunt împreună.

Realitatea cotidiană, cea obiectivă, ne aduce mereu, atât ca și indivizi, cât și ca artiști, într-un prezent care stă sub semnul lui „aici și acum”, însă, la fel de brusc, poate fi deformată de propria percepție a aceleiași realități. Prin urmare, propriul adevăr interior ar trebui racordat mereu la adevărul emoției, dar, în egală măsură, ar trebui supus analizei obiective a rațiunii.

Paradoxul realității este că este aceeași pentru toți și mereu alta pentru fiecare în parte. Așa cum s-a menționat în acest studiu, realitatea este ceea ce vreau *eu* să fie realitate, este veridică în măsura în care reprezintă un adevăr al propriei emoții, însă nu devine verosimilă decât dacă respectivul adevăr se desprinde dintr-o capacitate de diseminare obiectivă a unor date concrete.

Lucrarea de față (*Realitatea și realismul interpretării actorului. Metode pedagogice și mijloace de expresie*), reprezintă un tip de parcurs, ilustrează un tip de diseminare a dezvoltării profesionale și personale, dar nu reprezintă nicidecum un tipar, un model general valabil. Demersul analitic a fost justificat nu numai de dorința de a răspunde unor întrebări personale cu privire la realism și la realitatea scenică, dar și de importanța acestor concepte în contextul contemporan al artelor spectacolului și al pedagogiei teatrale.

În primul capitol (*Realitate și realism în teatru*), s-a plecat de la premisa că, dacă teatrul, cu toate elemente care îl compun reprezintă un întreg, se poate presupune, mai departe, că această realitate a întregului este formată din mai multe niveluri, fiecare cu regulile sale individuale, fiecare cu realitatea sa. Mai departe, intenția a fost să se demonstreze cum realitatea unui moment teatral este efemeră și este dublată de o veridicitate proprie, care funcționează astfel doar atunci când participanții la actul teatral își asumă să o recepteze ca atare.

Plecând de la repere literare și dramaturgice esențiale, se poate configura un model care transcende istoria artelor spectacolului din Antichitate până în prezent, respectiv *verticalitatea* actorului în diferite contexte social-istorice și culturale. Prin urmare, se poate concluziona faptul că această verticalitate se află sub semnul unei permanente autodezvoltări culturale și spirituale a actorului. În cele din urmă, stilul de interpretare depinde în egală măsură de felul în care un artist își construiește universul interior. Autenticitatea acestei lumi interioare și forma sa de exprimare artistică formează ceea ce se numește, în limbaj curent, „stil”. Probabil că una

dintre cele mai mari provocări ale actorului în momentele sale de creație este reprezentată de felul în care încearcă să găsească modalitatea prin care realitățile scenice, dar și cele sociale, pot fi influențate și susținute, în același timp, de cele interioare.

În capitolul doi (*Percepție și expresivitate în arta actorului*) s-a încercat descrierea demersului pedagogic personal care, în timp, s-a dovedit a fi eficient. De asemenea, s-a dorit utilizarea acestuia ca îndrumător principal în activitatea la început de drum în cadrul școlii de teatru. Procesul pedagogic propus în lucrarea de cercetare doctorală reprezintă suma experiențelor personale trăite împreună cu oameni de teatru care au împărtășit metode și modele ale acestei profesii. Astfel, este esențial de subliniat importanța pe care o au reperele istoriei teatrului și a artei spectacolului pentru un actor în dezvoltare. Artistul nu există doar pe scenă, a fi artist înseamnă *să te porți pe tine însuși* atât în viața personală, profesională, cât și în societate. Acesta ar fi unul dintre obiectivele specifice ale metodelor pedagogice conturate: un actor nu se poate mulțumi cu acest statut doar în timpul spectacolului. Arta este, în cele din urmă, un mod de viață, o formă de existență în sine.

Studiile de caz din ultimul capitol al lucrării reprezintă o investigație a realității, din diferite unghiuri, demers de cercetare care a fost aplicat pe trei spectacole considerate reprezentative. În acest sens, primele două capitole ale tezei au reprezentat un fundament teoretic care a făcut posibile analizele unor realități scenice magice (*Kathie și hipopotamul*) și sociale (*Antisocial* și *MAL/PRAXIS*), aflate la poluri opuse, atât ca abordare teoretică, dar și ca interpretare scenică. Numitorul comun al studiilor de caz a fost preocuparea pentru ficțiune ca și realitate, așa cum poate fi justificată dacă este receptată ca o necesitate umană de comunicare a experienței. Descifrarea semnelor specifice din dramaturgia lui Llosa, care combină nota autobiografică cu reveria și cu experiența rememorării, configurează un realism de tip special, care funcționează după reguli scenice specifice. În același timp, realismul din *Antisocial* și *MAL/PRAXIS* reprezintă un motor care pune în mișcare factorul empatic, spectatorul fiind implicat și participând pasiv la evenimentele de pe scenă, printr-o determinare mai puțin emoțională, cât mai ales socială.

Investigarea unei realități scenice din perspective diferite îndeamnă la o privire mai atentă asupra conceptelor fundamentale care stau la baza realismului, ca fenomen universal, dar și a verosimilului. Acumularea dimensiunilor conceptuale ale uneia și aceleiași realități scenice întărește din nou ideea că realismul este forța realității de a deveni artă.