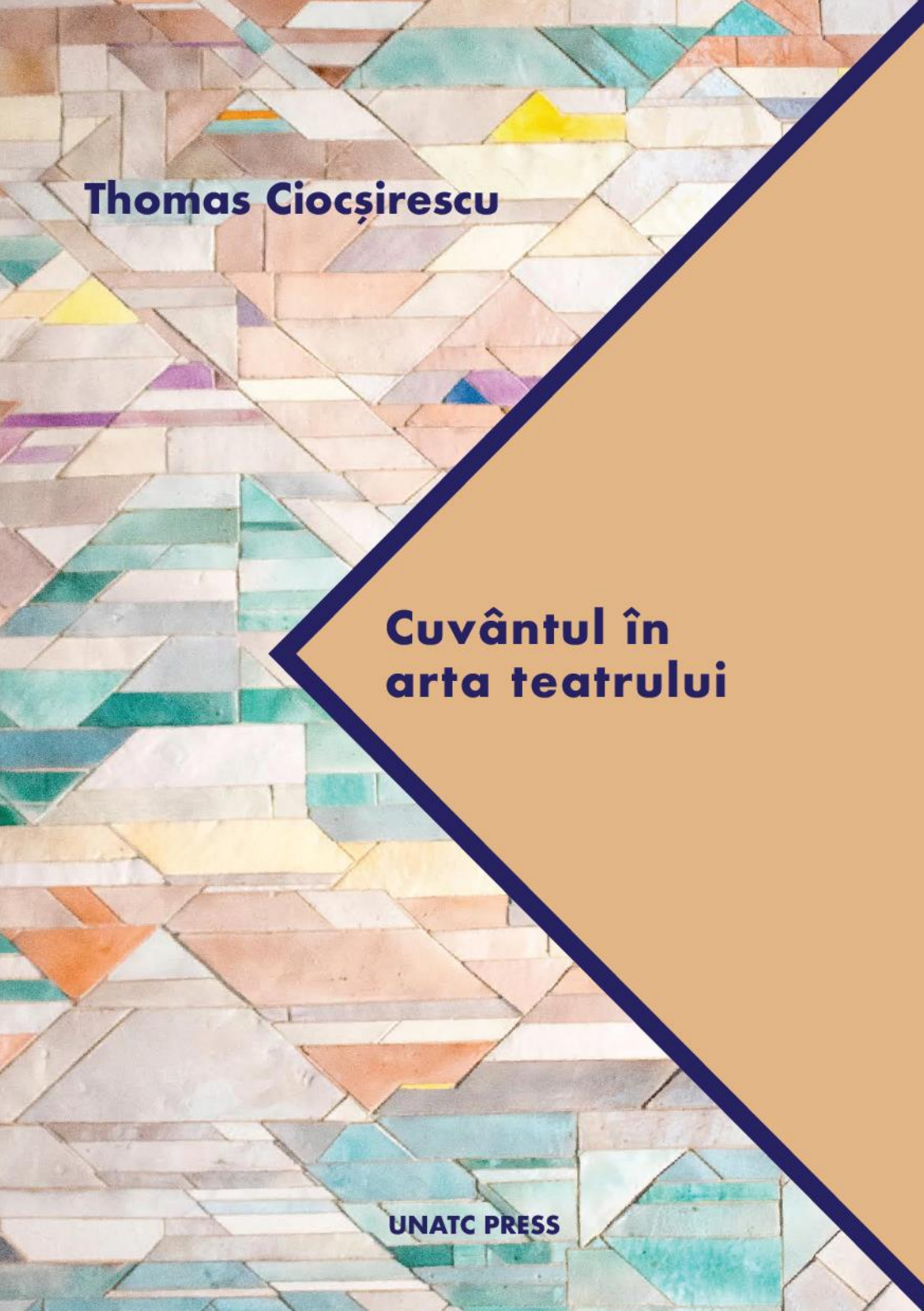


The background of the cover is an abstract mosaic composed of numerous small, irregular geometric shapes in various colors including earthy tones (beige, tan, brown), greens, yellows, and purples. A thick, dark blue diagonal line runs from the top right corner towards the bottom left, dividing the cover into two main sections. The top-left section contains the author's name, and the bottom-right section, which is a solid light brown color, contains the title.

Thomas Ciocșirescu

**Cuvântul în
arta teatrului**

UNATC PRESS

Thomas Ciocșirescu

Cuvântul în arta teatrului

UNATC Press
2018

Cuvântul în arta teatrului

Carte publicată în cadrul proiectului

Caravana UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MEN, prin FDI 2018

Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Drd. Andreea Jicman

Master Pedagogie Teatrală Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CIOCȘIRESCU, THOMAS

Cuvântul în arta teatrului / Thomas Ciocșirescu. – București :

U.N.A.T.C. Press, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-40-7

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

Auzim adeseori expresia „școala – furnizor de servicii educaționale”. De obicei, prima reacție este de respingere, ca un exemplu tipic de „limbă de lemn”. Ce pierdem însă atunci când ne limităm la a respinge?

În primul rând, pierdem privilegiul de a observa că principala eroare provine din ruptura implicită dintre școală și comunitate, dintre școală și familiile copiilor aflați în ciclul școlar, între școală și oamenii din comunitate, statistic majoritatea foști elevi ai aceleiași școli de cartier. Dar mai există oare aceste comunități sau ne iluzionăm?

În al doilea rând, ratăm prilejul de a pune adevărata întrebare. Cum poate redeveni școala un centru de referință al comunității, implicit al societății în întregul său?

Răspunsul pare simplu: prin redefinirea școlii ca centru cultural, având ca activitate centrală educația, dar hrănind întreaga comunitate printr-un complex de activități culturale. Dezvoltarea instituțională ar trebui să urmeze trei direcții: pedagogică, socială și artistică. Două din ariile curriculare ale actualei structuri ar trebui să se adreseze întregii comunități: *Om și societate*, respectiv *Arte*. Fenomenul cultural/artistic cu obiectiv educațional nu confiscă dimensiunea pedagogică, ci o transferă și către comunitate, înțelegând prin cultură și artă cele mai largi definiții posibile, inclusiv prin prismă antropologică și sociologică.

Tensiunea *școlarizare vs. de-școlarizare* este prezentă în dezbaterile publice actuale. Unii acuză școala, sistemul de învățământ în întregul său, de vetustețe și inadecvare. Între reforma școlii ca „furnizor de servicii educaționale” și home-schooling există însă spațiu pentru multe alte soluții. Una dintre ele, reconstrucția participării comunitare la viața mediului comunitar.

Ce poate învăța școala de la cultură și artă? Mai întâi de toate, redescoperirea sărbătorii, a bucuriei și a plăcerii în spațiul privilegiat în care se pot întâlni învățarea și frumusețea, jocul și ficțiunea, lumile fictive și lumea reală. Școala este și locul în care învățăm construcția sensului prin experiențe simulate, ne imaginăm viitorul ca loc al lumilor posibile.

Aducerea teatrului în școală înseamnă și descoperirea *copilului-spectator* și a *copilului-creator*. Prea adeseori dimensiunea creativă este

estompată de învățarea normativă, mai ales în dimensiune socială. Teatrul și dansul dezvoltă omul relațional, empatic, deschis spre relațiile cu ceilalți, spre dialog, abil și competent în rezolvarea unor probleme complexe de existență prin participare și strategii de grup. Educația contemporană trebuie să realizeze un echilibru între copilul-spectator și copilul-creator, în beneficiul adultului care va fi și al societății din care face parte.

UNATC Junior este o parte din acest efort, atelierele demonstrative sunt laboratoare în care testăm strategii didactice pentru aducerea teatrului în școală. Presiunea nu vine dinspre noi, ci dinspre școli, cuprinzând elevii și cadrele didactice. Este un fenomen viu și percepția unei necesități. Înainte de a observa dificultatea ar trebui să ne gândim la un lucru: *școala trebuie să fie o sărbătoare și o bucurie.*

Conf. univ. dr. Nicolae Manda
Rector al UNATC „I.L.Caragiale” București

CUPRINS

INTRODUCERE / 7

I. VORBIREA, DAR DIVIN SAU IZBÂNDĂ UMANĂ? / 11

I.1. Caracterul divin al vorbirii în iudeo-creștinism / 12

I.2. Întrebări esențiale și (posibile) răspunsuri / 12

I.3. De la fenomen individual la comunicarea socială / 13

II. SCRIEREA / 17

II.1. Protoscrierea / 17

II.2. Scrierea cuneiformă / 19

II.3. Scrierea hieroglică / 19

II.4. Scrierea alfabetică / 21

II.5 Pragmatism și idealism / 22

III. TEATRUL: CULT, RITUAL, SPECTACOL / 23

III.1. Teatrul grec / 24

III.2. Stela lui Ikhnofret / 29

III.3. Repere identitare / 35

III.3.1. Locul de întâlnire al membrilor cetății / 35

III.3.2. Exprimarea lumii interioare a oamenilor / 36

III.3.3. Acțiunea și vorbirea individuală / 36

III.3.4. Cineva îl reprezintă pe altcineva / 37

IV. PLURALITATEA CUVÂNTULUI / 38

IV.1. Limbaj, limbă, vorbire / 38

IV.2. Mitul 55, 38, 7 / 44

IV.3. Vorbire, gândire / 45

IV.4. Limbajul gândirii / 48

V. TEXTUL DRAMATIC / 51

V.1. Genul dramatic. Literatura dramatică. / 52

V.2. Literatura dramatică. Textul spectacolului. / 55

V.3. Textul spectacolului, lectura și oralitatea / 60

VI. TEATRUL, CUVÂNTUL ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ / 67

VI.1. Entertainmentul și artisticul / 68

VI.2. Semn, proces, comunicare / 71

VI.3. Vorbirea și acțiunea actorului / 74

VI.4. Actorul creator / 76

VI.4.1. Condiționări de ordin estetic / 77

VI.4.2. Condiționări de ordin psihologic / 80

VI.4.3. Condiționări de expresivitate / 81

VI.4.4. Creator sau interpret al personajului? / 82

VI.5. Ipoteza limbajului artei actorului / 85

VI.5.1. Structura limbajului artei actorului / 87

VI.5.2. Construcția frazeologică a limbajului artei actorului. Narativitatea / 88

VI.5.3. Elementele frazeologice ale limbajului artei actorului / 89

VI.5.4. Operațiile construcției limbajului artei actorului / 90

ÎN LOC DE CONCLUZII / 96

BIBLIOGRAFIE / 98

LISTA FIGURILOR ȘI TABELELOR / 103

INDEX TEMATIC / 104

CREDITE FOTO / 105

INTRODUCERE

Arta teatrului, în contemporaneitate, reușește să surprindă prin temele pe care le propune, dar și prin convenții sau forme. Cuvântul, de cele mai multe ori, se integrează în aceste propuneri, relevând aspecte nebănuite. Din istoria cunoscută a teatrului, se poate reține, la o privire succintă, faptul că avem o bogată tradiție și experiență a teatrului în care există cuvânt. Practica spectacolului teatral de acest tip, aceea larg răspândită, indiferent de perioada pe care o avem în discuție, nu s-a schimbat radical, aceasta presupunând preexistența unui text într-o formă statornică în scris. Exegeți importanți au definit arta teatrului ca “fiindu-i indispensabile patru elemente fundamentale: textul, actorul, scena și publicul”¹. Formula aceasta este incompletă, obligativitatea existenței textului este relativă, în ciuda practicii comune.

Continuând discuția, referindu-ne la varianta care include cuvântul, ni se deschid două orizonturi, sinonime cu cele două ipostaze ale acestuia în arta teatrului. Prima circumstanță este aceea în care cuvintele sunt așezate în mod ordonat în formă scrisă. Cea de-a doua este aceea orală (vorbită, rostită). Există mai multe variante posibile ale relației dintre cele două: primele sunt acelea în care acestea sunt total independente una de alta; este cazul textelor scrise și care nu cunosc punerea în scenă (pentru că ele sunt scrise cu scop literar, nu pentru reprezentare) și cazul textelor improvizate (texte create prin improvizație în timpul spectacolului; a nu se confunda cu improvizarea unui text existent). Următoarele variante rezultă din existența relației de dependență dintre ele; atunci când realizarea spectacolului pornește de la textul scris (în acest caz acesta generează cuvântul vorbit) și cazul în care varianta scrisă pornește de la improvizație, oralitate.

Este limpede că subiectul relațiilor cuvântului în teatru prezintă o plajă generoasă de dezbateri, pentru că situațiile posibile sunt multiple. Practica des întâlnită, așa cum am spus, este aceea în care realizarea spectacolului pornește de la un text scris. Pentru a ajunge la forma vorbită a acestuia, drumul nu este niciodată lin. Parcursul de la pagină la rostire, de la cuvântul fixat în scris la cuvântul în acțiune, este presărat cu tensiuni

¹ Drimba, Ovidiu. Istoria teatrului universal. Editura Saeculum IO, 2000, p. 5

și contradicții, nu este un simplu exercițiu de lectură sau un banal exercițiu fonno-articulatoriu. Dacă avem în discuție scrierea și/sau vorbirea, în mod implicit avem în discuție și limba. Cea mai evidentă constatare despre limbă va fi (și ea) de ordin conflictual: există o consecvență a limbii folosite în elaborarea textului scris și o libertate caracteristică limbii vorbite.

Trăim într-o lume în care, destul de des, se vorbește despre felul în care imaginea și tehnologia ne-au invadat viața, iar acest lucru are efecte negative asupra cuvântului, fie că ne referim la scris, fie că ne referim la citit sau la vorbire. Se întâmplă așa, poate, pentru că uităm că am învățat să vorbim și nu ne-am născut vorbind sau pentru că scrisul de mână are o utilitate din ce în ce mai redusă. Lecturile noastre (înafara celor impuse de școală sau serviciu) s-au limitat la citirea mesajelor motivaționale. Comunicarea dintre oameni s-a mutat de la discuțiile față în față la discuțiile în fața ecranelor de tot felul. Acolo, nu mai este necesar să elaborăm propoziții și fraze, sunt suficiente fotografiile sau emoticoanele.

Teatrul păstrează cuvântul, în majoritatea tipologiilor pe care le propune, prin text, dar acestuia nu-i este ușor să se regăsească în contextul schițat mai sus. Pentru că nici oamenilor din teatru nu le este ușor să se regăsească în cuvânt, devine cu atât mai dificil să-l dăruiască publicului. Iată ce de, în primele capitole voi prezenta elemente despre origini: ale vorbirii, ale scrierii, ale teatrului. Ca să ne înțelegem prezentul, se spune, e important să ne cunoaștem trecutul. Anevoios, întunecat, dar presărat cu pete luminoase aș caracteriza trecutul. Când ne plângem că pierdem ceva, deși ne e greu să ne dăm seama dacă acesta e un lucru bun sau rău, e bine să știm cum l-am obținut.

În teatru, utilizăm textul format din cuvinte scrise într-o limbă care devin vorbire, în cadrul unui mecanism complex de comunicare. Apetitul general ale societății actuale pentru comunicare s-a concretizat în împărțirea acesteia în felii, apoi stabilirea procentajul feliilor din această plăcintă. În interiorul măruntaiei teatrului, începem să ne îndepărtăm de această imagine, cu iz culinar, și conștientizăm că procentele nu sunt importante, ci legăturile pe care le stabilim, iar firele din păienjenișul pânzei care ne leagă sunt foarte subțiri. Firele, de care vorbesc, sunt țesute greu, prin mijloace diferite, iar limba, limbajul și vorbirea sunt elemente ale acestui mecanism.

Textul din teatru nu este unul oarecare, este un text dramatic; din formulare pare bătrânicios, distant, greoi; prin contact direct el ne poate părea de nepătruns. Iată de ce, este important subiectul decodificării lui,

prin lectură, în primul rând, subiect care va fi, și el, luat în discuție în această carte.

Teatrul este făcut pentru oameni, de către oameni. În istoria teatrului, un moment important este acela în care autonomia literară a textului dramatic a dus la apariția ideii că acesta reprezintă stindardul artistic în teatru, iar spectacolul trebuie să redea cât mai fidel ideile adevăratului artist, autorul dramatic. Concepțiile, deși cristalizate în perioada clasicismului, au avut impact serios și longeviv, chiar și în secolul trecut. Fiind o construcție complexă, organizarea, introdusă de apariția regizorului, a trecut peste această limită impusă de supremația textului, și, treptat, acesta a preluat rolul central. Abordarea tensiunilor posibile rezultate din relația dintre text, regizor și spectacol este o altă temă care merită dezbătută.

O relație neîntreruptă o au, și teatrul, și cuvântul din teatru, cu actorul. Existența permanentă a actorului în cadrul spectacolului teatral, de-a lungul întregii existențe a acestuia, este un fapt. Actorul a existat și atunci când s-a sedimentat și rafinat textul dramatic, a existat și atunci când textul a devenit mai puțin important (chiar facultativ), a existat și atunci când literatura dramatică își manifestase supremația ori regizorul și-a instaurat autoritatea, există și astăzi. Actorul se află în relație vie și directă cu textul spectacolului, dar parcursul istoric al teatrului, acela cunoscut, privit prin prisma relației dintre text și actor, mă îndreptățeste să consider că actorul a contribuit, direct și indirect, la dezvoltarea textului. Din Grecia antică avem primele semne clare ale influenței actorului asupra textului dramatic. Eschil, Sofocle, Euripide ne vorbesc încă prin textele pe care, prin conjuncturi fericite ale istoriei, le păstrăm și astăzi, însă tragedia îi datorează atât de mult lui Tespis, primul actor. *Pandolfi* remarcă lipsa existenței raporturilor dintre tragedie și ditirambi, anterior lui Tespis, și “din îmbinarea reprezentațiilor introduse de Tespis la Atena cu forme ale culturii lui Dionysos și invocațiile lirice ale lui Arion a izvorât ca tehnică forma tragică, pe care o găsim artistic realizată de Eschil.”² Dacă teatrul îi datorează atât de mult lui Tespis și tuturor celor care au slujit cu credință teatrul grec, înaintând în istorie, în Roma antică, lucrurile degenerază, comedia promovată până la forma derizorie, în care spectacolul teatral nu-i mai regăsește parteneri pe actor și textul dramatic, în sensul în care o făceau actorii din Grecia antică, se soldează cu pierderea valorii textului în

² Pandolfi, Vito, et al. Istoria teatrului universal. Meridiane, 1971, p. 36

mașinăria spectacolului. Aceste două punți istorice au influențat și influențează și astăzi modul în care este privit, înțeles și descifrat fenomenul teatral. În perioada renașterii teatrului, după depășirea perioadei religioase, odată cu laicizarea spectacolelor, sunt redescoperite sursele antice, culminând cu perioada clasicismului în care, cu adevărat, putem spune că supremația îi revine textului. Această supremație va fi erodată de apariția și consolidarea statutului regizorului, așa cum am afirmat, dar actorul a fost întotdeauna prezent.

Am început spunând că practica cea mai răspândită în teatrul contemporan păstrează cuvântul și pornește de la text. Ce (mai) este acum textul spectacolului, este o simplă transformare a textului dramatic, care e însuflețit de actor, devenind vorbire, sub îndrumarea și ajutorul regizorului? O întrebare la care trebuie să răspundem, altfel nu putem să înțelegem teatrul de azi, atâta timp cât textul este atât de prezent în teatru.

Știm cu toții, personajele plătuite în textele literaturii dramatice există în lumea imaginară din interiorul acestora. Ele nu există în mod real, sunt redată realității printr-un intermediar, actorul, așa cum muzica oricărui compozitor există în mod concret în partituri, dar și ea are nevoie de mijlocirea cuiva pentru a fi redată realității. Actorul este o ființă a acestor timpuri, care își pune arta în slujba spectacolului de astăzi, pentru spectatorii de astăzi. Se definește el ca simplu interpret al compoziției realizate de către text și regizor sau este un artist, iar munca sa este creație? El se definește prin arta sa, arta actorului. În ce limite funcționează astăzi? Există o modă a recuperărilor de tot felul pe care actorul ar trebui să le facă. Să recupereze oralitatea, să recupereze gestualitatea, să recupereze preexpresivitatea, dar încă nu știm prin ce mecanisme apare arta sa și care sunt roțile acestui angrenaj. Ultimul capitol va privi către arta actorului din perspectiva cuvântului, în perspectivă lingvistică, încercând să descoperim dacă arta actorului poate fi considerată un limbaj, în sens lingvistic.

Vorbirea, dar divin sau izbândă umană?

Problematica originii vorbirii este sensibilă. Tema este blamată atunci când este pusă în discuție, pentru că este dificil (imposibil) de evitat zona speculațiilor. Când se pornește de la dovezi (directe sau indirecte), prin interpretare, cele mai multe concluzii sunt simple supoziții. Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre o descurajare în abordarea acestui subiect, dimpotrivă.

De ce avem nevoie de cunoașterea originii vorbirii? Pentru că avem nevoie să ne cunoaștem pe noi înșine. Ea ne diferențiază de celelalte viețuitoare pe care le cunoaștem, ea joacă un rol important în viața noastră socială. Această căutare este și un reflex socio-cultural. Un astfel de demers identifică un punct zero, un punct de plecare, un punct de referință la care, ulterior, ne vom raporta pe axă temporală. Toate chestiunile implicite existenței noastre, de la cele mai simple la cele mai complexe, sunt raportate temporal; de la numărarea anilor limitați de viață ai oricărui dintre noi, până la termenele de valabilitate ale alimentelor pe care le consumăm. Este un sistem pe care îl primim odată cu nașterea și pe care îl avem ca reper în tot ceea ce facem; de aceea îl căutăm în orice.

Acest subiect s-a bucurat și se bucură în continuare de o atenție deosebită. În prezent sunt cunoscute câteva sute (!) de teorii și două mari poziționări: vorbirea se situează în sfera darului divin ori a cuceriri umane.

Coordonatele darului divin sunt de natură mitologică. Exemplele sunt foarte numeroase și diverse, de la egipteni la asirieni sau de la hinduși la akkadieni, toate considerând vorbirea un atribut extrinsec ființei umane.

Cu mult mai numeroase și mai diverse sunt teoriile din categoria a doua. Existența unor sute de teorii se explică prin numărul apreciabil de domenii care s-au preocupat de acest subiect: filosofia, psihologia, etnografia, antropologia, biologia, paleontologia. Fiecare dintre ele având preocupări diferite (sensul existenței, comportamentul uman și procesele mentale, care este originea popoarelor și cum s-au răspândit etc.), ne-au oferit și perspective diferite, care au dus la puncte de vedere diferite. Concepții opuse sunt regăsite și în cadrul aceluiași domeniu, în funcție de

poziționarea în raport cu o întrebare esențială la care se caută răspuns în domeniul respectiv.

I.1. Caracterul divin al vorbirii în iudeo-creștinism

În paradigma iudeo-creștină, vorbirea are caracter divin, iar omul, care este făcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, primește prin creație și acest dar. Caracterul divin al vorbirii reiese din primele rânduri ale *Bibliei*, în *Facerea, Capitolul 1, Facerea lumii și a omului*, după ce a făcut cerul și pământul și Duhul său se purta în întuneric, Dumnezeu vorbește; astfel aflăm primele cuvinte rostite de Dumnezeu Însuși: „Și a zis Dumnezeu: Să fie lumină!”³ În aceeași logică, în timpul *Facerii lumii*, mai aflăm: „Și Dumnezeu a numit uscatul pământ, iar adunările apelor le-a numit mări.”⁴ În mod asemănător va proceda și primul om, Adam, așa cum este scris în *Facerea, Capitolul 2, Facerea lumii și a omului, Ziua odihnei Domnului, Omul în mijlocul lumii și al raiului, Întâia familie*: „Și din pământ a zidit Domnul Dumnezeu toate fiarele câmpului și toate păsările cerului și le-a dus la Adam ca să vadă cum le va numi; și oricum va numi Adam toată ființa vie, ea așa se va numi.”⁵

I.2. Întrebări esențiale și (posibile) răspunsuri

Așa cum am afirmat, în domenii diferite s-au elaborat teorii diferite, în funcție de anumite întrebări esențiale, specifice preocupărilor domeniilor respective. În domeniul filosofiei, în perioada antică (Tabelul nr.1), gândirea s-a concentrat pe încercarea de a răspunde la o serie de întrebări în a căror formulare putem identifica majoritatea temelor posibile ce pot fi puse în discuție în ceea ce privește originea vorbirii.

Una dintre întrebări a vizat natura limbajului, divin versus omenesc, scindând gânditorii în *idealiști* (împărtășeau natura divină) și *materialiști* (adeptii ideii că oamenii au creat vorbirea). O altă întrebare a vizat caracterul cuvintelor, natural versus convenție, determinând două teorii mari: *naturală*⁶ (Heraclit) și *contractulă*⁷ (Democrit). Din seria întrebărilor

³ Biblia cu ilustrații. trad. Bartolomeu Anania, Vol. 1. Pentateuhul, Litera, 2011, p. 24

⁴ ibidem

⁵ idem, p. 29

⁶ Numele lucrurilor/obiectelor (cuvintele) sunt o imagine a lucrurilor/obiectelor definite.

⁷ Numele lucrurilor/obiectelor au fost stabilite printr-o convenție de către oameni.

esențiale, din lumea antică, regăsim și următoarele două întrebări: care au fost primele cuvinte și este limbajul de natură socială?

Tabelul nr. 1: Întrebări esențiale despre limbajul în perioada antică

Întrebarea	Răspunsuri	Orientare/Teorie
Care este natura limbajului?	divină	idealism
	umană	materialism
Ce caracter au primele cuvinte?	numele lor decurg din natura lor	teoria naturală
	numele lor decurg prin convenție	teoria contractulă
Care au fost primele cuvinte?	imitații	teoria onomatopeelor
	sunete involuntare	teoria interjecțiilor
Este limbajul de natură socială?	limba a apărut în societate	comunicare socială
	originea vorbirii are caracter individual	teoria imitațiilor sonore

I.3. De la fenomen individual la comunicarea socială

Așa cum reiese din tabelul de mai sus, dacă fiecare dintre răspunsuri ar genera o singură teorie, numărul lor ar fi considerabil. Opoziția dintre caracterul individual sau social al originii vorbirii ne interesează în mod deosebit. Teatrul fiind o artă aparținând vieții sociale (prin definiție), este interesant de constatat dacă vorbirea, inclusă (de cele mai multe ori) spectacolului, are și ea origini sociale.

Poate ne-am aștepta ca în Grecia antică, leagănul devenirii teatrului, concepția să fie în mod univoc una socială; dar nu este așa. În perioada antică, în paradigma individualistă, îl regăsim pe *Platon*. Ideile sunt expuse în *Cratylus*, iar această teorie este denumită *teoria imitațiilor sonore*: „SOCRATE: Când însă vrem să indicăm [lucrurile] prin voce, limbă și gură, oare nu vom obține în acest fel o indicare a ceva, atunci când prin

ele imităm ceva? / HERMOGENES Neapărat, după câte cred eu. / SOCRATE Prin urmare, numele este, pe cât se pare, o imitație prin voce a ceea ce imitatorul numește și imită prin voce, atunci când imită.”⁸

Rămânând în seria teoriilor imitațiilor, considerate ca fiind cele au stat la originea primelor cuvinte, imitațiile sunetelor naturale ale animalelor, *muu*, *bzzz*, *miau* (onomatopee), au condus la *teoria onomatopeelor*, iar interjecțiile, *au*, *oh*, *hi*, au condus la *teoria interjecțiilor*. Muller, încercând să clarifice aceste aspecte în lucrarea sa, a propus denumiri ușor ridicole „Ce faze mentale interioare corespund acestor rădăcini, ca germini ai vorbirii umane? Două teorii au început să rezolve această problemă, le voi numi *teoria Bow-wow* și *Pooh-pooh*”⁹.

Strigătele mai beneficiază de o teorie, ușor diferită de cele prezentate până acum, pentru că impulsul generator al acestora nu ar fi stat în imitație. Teoria îi aparține lui Noire, iar numele ei este *Yo-he-ho*. Vorbirea ar fi apărut în timpul muncii și astfel teoria se numește a *strigătelor de muncă*. Jespersen explică ideea principală a acestei teorii prin faptul că „în timpul unui efort muscular puternic, pentru a permite respirației să iasă puternic și repetat, există o descărcare, prin acest proces coardele vocale vibrează în moduri diferite; atunci când actele primitive au fost făcute în comun, ar fi fost, în mod natural, însoțite de niște sunete care ar deveni asociate cu ideea actului.”¹⁰

Originea vorbirii sub ascendent social, cu consecințe și în ceea ce privește nevoia omului de a comunica, este întâlnită „începând cu secolul al XVII-lea, iar punctul de vedere social se instaurează odată cu afirmarea tot mai hotărâtă a materialismului filosofic care caracterizează concepția enciclopediștilor francezi, precum și filosofia engleză, Hobbes, J. Locke”¹¹. O teorie ce merită a fi menționată este aceea a *contractului social*. Un reprezentant important este *Rousseau*. Ideile sale se înscriu în linia idealistă, care este formulată și în *Emile*: „Totul este bun când iese din mâinile Creatorului; totul degenerază în mâinile omului.... Prejudecățile, autoritatea, necesitatea, exemplul, toate, instituțiile sociale înăbușă în om

⁸ Platon, Opere complete; ed. îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie. vol II. București: Humanitas, 2001, p. 305

⁹ Müller, Friedrich Max. Lectures on the science of language: Delivered at the Royal Institution of Great Britain in April, May, & June 1861. Vol. 1. Longmans, Green, 1866, p. 396

¹⁰ Jespersen, Otto. Language: its nature and development. Routledge, 2013, p.415.

¹¹ Irimia, Dumitru. Curs de lingvistică generală Ediția a III-a, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, p. 108

natura și nu pune nimic la loc. Dar natura știe ea mai bine.”¹² Rousseau îi acordă atenție vorbirii în *Eseu despre originea limbilor*. Încă de la începutul acestuia, autorul își susține ideile principale ale tezei sale: „vorbirea fiind cea dintâi instituție socială, ea nu-și datorează forma decât unor cauze naturale.”¹³ Originii vorbirii, Rousseau îi acordă un capitol întreg, considerând că nu necesitățile, ci pasiunile au generat primele strigătele. „Nu foamea, nici setea, ci iubirea, ura, mila, mânia le-a smuls primele strigăte.”¹⁴ Prin aceste afirmații, îl regăsim în aceeași sferă a teoriei interjecțiilor. Mai mult decât atât, situează simțirea înaintea gândirii. În ceea ce privește nevoile în raport cu vorbirea, consideră că „unii susțin că oamenii au inventat vorbirea pentru a-și exprima nevoile; această părere mi se pare cu neputință de susținut. Efectul natural al primelor necesități a fost acela de a-i îndepărta pe oameni.”¹⁵

Originea vorbirii, în concepția următoarelor teorii, este parte a nevoii de comunicare a oamenilor, dar ar urma comunicării prin gesturi și mimică, pe care omul le-ar fi folosit mai întâi. Teoriile sunt cunoscute ca aparținând *mimicii* și *pantomimei*. Ele se bucură de atenție și susținere, destul de importantă, chiar și în prezent.

Pentru a fi posibilă acum, formularea unei teorii despre originea vorbirii trebuie să țină cont de natura pluridisciplinară a problemei. În acest sens, teoriile mimicii și pantomimei, actualizate acum, oferă argumente care să respecte, atât cât este posibil, condițiile pe care le pun diferitele domenii de cunoaștere. Cea mai importantă afirmație este aceea că gestul este limbaj și nu are nevoie de aspect exterior sonor, de vorbire; ca exemplu este dat limbajul surdo-muților. Acest lucru nu poate fi combătut cu ușurință, însă limbajul gestului și mimicii nu este universal, așa cum se sugerează. *Leila Monaghan* demonstrează că limbajul surdo-muților este diferit, așa cum sunt diferite și limbile. De exemplu „semnele utilizate în Italia nu vor fi recunoscute în Statele Unite... dar vor fi recunoscute în Franța, pentru că pentru dezvoltarea primele școli care i-au ajutat pe copiii surzi din Statele Unite, au beneficiat la început de ajutorul unui francez surd.”¹⁶ Descoperirile paleontologilor despre hominizi, în viziunea acestor

¹² Rousseau, Jean-Jacques. *Emil sau Despre educație*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 7

¹³ *idem*, *Eseu despre originea limbilor*. Polirom, 1999, p.17

¹⁴ *idem*, p. 24

¹⁵ *idem*, p. 23

¹⁶ Monaghan, L. Do deaf people everywhere use the same sign language? În Rickerson, E. M., and Barry Hilton, eds. *Essays on language and languages*. Equinox Pub., 2006, p. 104

teorii, sunt asociate gândirii evoluționiste a lui *Darwin*. Imposibilitatea omizilor de a vorbi, condiționată de cele două aspecte anatomice și fiziologice, coborârea laringelui și dezvoltarea creierului, nu intră în opoziție cu aceste teorii, ba chiar ar putea explica de ce vorbirea a apărut mai târziu și că înaintea ei a existat limbajul gesturilor.

O viziune interesantă despre originea vorbirii are *Falk*. El ne poartă în vremurile ancestrale și ne pune să ne imaginăm cum se desfășurau activitățile zilnice ale mamelor care aveau nou-născuți. Probabil, bebelușul se afla așezat undeva în apropiere, în timp ce mama se ocupa de activitățile zilnice. Ca orice bebeluș, probabil și bebelușii ancestrali ar fi trebuit să plângă, din aceleași motive pentru care plâng și astăzi bebelușii; cel mai important motiv de plâns este separarea de mamă. Orice bebeluș când simte lipsa mamei are drept reacție plânsul. Mama avea două posibilități, să-l ia în brațe, ceea ce ar fi calmat bebelușul, sau să găsească o altă modalitate de a-l calma, fără să fie nevoită să-l ia în brațe, mai ales dacă activitatea pe care o realiza în acel moment nu îi permitea acest lucru. Soluția pe care o crede *Falk* este aceea a „păstării contactului vocal, iar glasurile liniștitoare ar fi înlocuit periodic brațele când acestea erau ocupate.”¹⁷ Acesta, crede autorul, este primul pas către *originea muzicală a vorbirii*, teorie dezvoltată și de alți autori.

Aparent, teoriile originii vorbirii iau în considerare un aspect și acesta intră în contradicție cu alte teorii, care consideră alt aspect a fi determinant. O serie de autori au prezentat ipoteze care încearcă să rezolve caracterul de opoziție. *Masatka* îmbină caracterul expresiv și comunicativ. Pornește de la constatări din primii ani de viață, când copiii sunt susceptibili de a reacționa atât la aspectele paraverbale, la cele verbale, adică la cuvintele vorbirii, cât și la gesturi, „deci nu putem să excludem posibilitatea teoriei vocale a originilor lingvistice, fie teoria gestuală.”¹⁸

¹⁷ Falk, Dean. Finding our tongues: Mothers, infants, and the origins of language. Basic Books, 2009, p. 57

¹⁸ Masataka, Nobuo. The gestural theory of and the vocal theory of language origins are not incompatible with one another. The Origins of Language. Springer, Tokyo, 2008, p. 9

Scrierea

Istoria scrisului, spre deosebire de istoria vorbirii, ne oferă numeroase și bogate izvoare, care pot fi văzute, cercetate, comparate. Temele importante care domină subiectul sunt legate de *modalitatea de scriere* și de *motivațiile* care au stat la originea acestei activități. *Scrierea alfabetică* (pe care o folosim și cunoaștem astăzi), *hieroglifele*, *scrierea cuneiformă* și *protoscrierea* reprezintă tipologiile care s-au bucurat de cea mai mare atenție.

II.1. Protoscrierea

Protoscrierea, așa cum sugerează și denumirea, nu se referă la scris propriu-zis. Ea este considerată o etapă anterioară, reprezentată, în primul rând, de *picturile rupestre*. *Vallée de la Vézère* din centrul Franței și peștera de la *Altamira* din nordul Spaniei sunt locurile cele mai cunoscute pentru aceste veritabile mărturii ale trecutului foarte îndepărtat ale expresiei umanității. Revendicate de istoria picturii și începutul artelor, picturile rupestre aparțin „Paleoliticului superior (35000 – 10000 î.Hr.)... Oamenii cavelor își împodobeau grottele cu imagini colorate, care, pe parcurs, au devenit din ce în ce mai complexe, încorporând animale sălbatice, semne și părți ale corpului uman, care în curând au lăsat locul animalelor domestice.”¹⁹ În celebra *Vallée de la Vézère*, peștera din Lascaux este spectaculoasă, „în total, au fost catalogate aproape 1500 de incizii pe pereții și bolta grottei.”²⁰

O serie de cercetători s-au dedicat studiului acestor picturi și au elaborat diferite teorii despre rolul și locul lor în istoria umanității; ceea ce este general acceptat este faptul că ele sunt o dovadă că etapa preistorică nu limitează creativitatea omului sau simțul artistic. Creativitatea nu rezultă numai din ceea ce putem să constatăm vizual la multe milenii distanță, ci și

¹⁹ Charles, Victoria et all. 30 de milenii de pictură. Litera, 2013, p. 7

²⁰ Cattaneo, Marco; Jasmina Trifoni. Civilizații, Patrimoniul cultural UNESCO, Univers, 2004, vol I, p. 26

din modul practic, din ingeniozitatea soluțiilor găsite pentru realizarea culorilor, din modul de îmbinare ale acestora.

În următoarea etapă, “în Neolitic (9000 – 3300 î.Hr.) a înflorit arta pe stânci, fiind expuse luminii zile, spre deosebire de picturile rupestre, care, prin definiție, sunt subterane.”²¹ Au fost descoperite o serie de desene sau inscripții, numite *petroglife*. Unele dintre ele pot fi admirate și astăzi, chiar dacă sunt mult mai recente (Imaginea nr. 1). *Mesa Verde National Park* din *Colorado*, *Statele Unite ale Americii* este un exemplu în acest sens.



Imaginea nr.1: Petroglife din Mesa Verde, SUAⁱ

Când s-a făcut trecerea de la picturile rupestre și petroglife la scris? Scrisul a apărut în regiuni diferite, în timpuri diferite, în mod independent. *Daniels* stabilește două condiții pentru apariția lui: „când o societate s-a dezvoltat suficient de complex, ca să aibă nevoie de el”²² și „existența unui fel de limbaj în care cuvintele, cel mai probabil, conțin o

²¹ Charles, Victoria et all. 30 de milenii de pictură. Litera, 2013, p. 7

²² Cattaneo, Marco; Jasmina Trifoni. Civilizații, Patrimoniul cultural UNESCO, Univers, 2004, vol I, p.26

singură silabă”²³. Autorul identifică, după criteriul celor două condiții, trei momente despre care avem informații: scrisul în Mesopotamia antică, scrisul în China și în America Centrală, scrierea civilizației Maya. Odată apărut într-o anumită regiune, scrisul a fost împrumutat și de vecini, același autor ne prezintă situația scrisului chinezesc preluat de japonezi, dar care au scris cuvintele în japoneză cu ajutorul caracterelor împrumutate de la chinezi sau cum scrierea sumeriană a inspirat scrierea egipteană.

II.2. Scrierea cuneiformă

Astăzi, considerăm că scrisul a luat naștere în Mesopotamia, la poporul sumerian, prin *scrierea cuneiformă*, în anii 3000 î.Hr. Sumerienii realizau aceste scrieri pe tăblițe realizate din argilă. Până în prezent, au fost descoperite sute de mii de astfel de tăblițe. S-a constatat că semnele folosite au fost foarte diferite, de-a lungul timpului. Argila fiind proaspătă, în momentul în care se realiza scrierea, nu era deloc ușor să se realizeze formele diferite; probabil, acest lucru a dus la stilizarea lor și la apariția aspectului de cui, de unde și denumirea de scriere cuneiformă. Este de menționat modalitatea prin care se consideră că a fost realizată trecerea către scriere în sistem fonetic: „inițial pictograma avea valoare de substantiv, apoi a fost compus verbul prin alăturarea a două pictograme: picior + drum = a merge; când pictograma a căpătat valoare fonetică, nu a mai reprezentat respectivul obiect, ci a ajuns să exprime un sunet sau o silabă; în faza următoare, figura sugera nu un sunet (sau) o silabă, ci o idee; pictograma a devenit ideogramă.”²⁴ Sistemul de scriere sumerian a avut o viață lungă, de circa trei milenii, cu diferite transformări, în relație cu popoarele care l-au folosit: akkadienii, asirienii sau babilonienii.

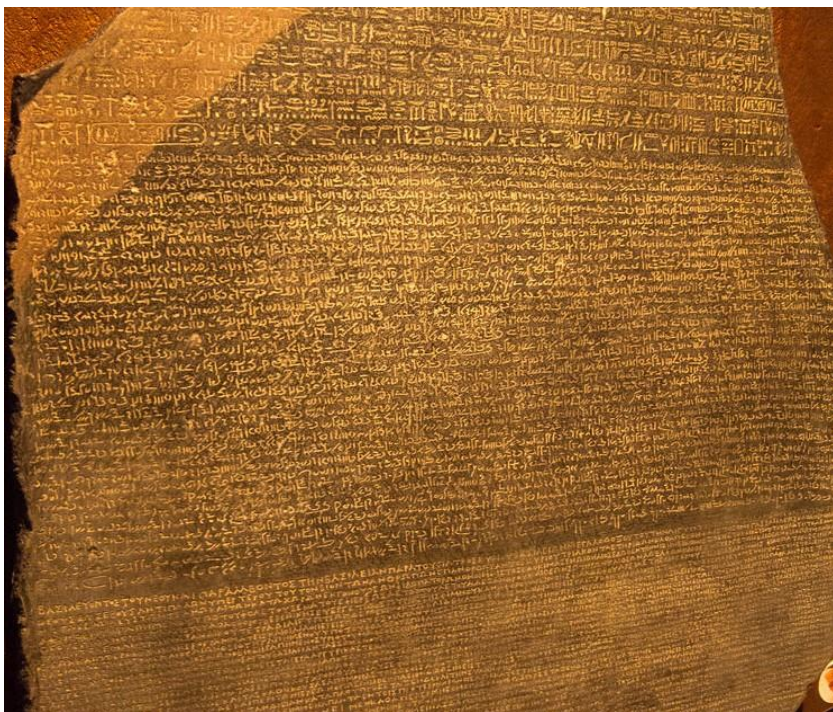
II.3. Scrierea hieroglifică

Scrierea hieroglifică are o origine încă disputată. Există două teorii, prima consideră că egiptenii au împrumutat-o de la mesopotamieni și cea de-a doua că apariția ei se datorează egiptenilor. Ultima teorie ar avea ca argumente originalitatea acestei scrieri, situația concretă din Egipt, caracterizată prin dezvoltare și afirmare faraonică. Prima teorie se bazează

²³ Daniels, P. Where did writing come from? în Rickerson, E. M., and Barry Hilton, eds. Essays on language and languages. Equinox Pub., 2006, p. 47

²⁴ Drimba, Ovidiu. Istoria culturii și civilizației. Vol. Editura Saeculum IO, 2003, p.125

pe faptul că scrierea cuneiformă a fost răspândită în Asia Mică și Egipt. Cultul morților cu tot ce implica acest lucru, monumente deosebite, obiecte funerare deosebite, a făcut ca și scrisul, care era prezent pe obiectele și pe monumeete funerare, să fie special, cu imagini deosebite. Egiptul antic era un mare imperiu, în care era importantă comunicarea, ori hieroglifele cu imagini necesitau timp, așa că scrisul pierde imaginea pentru comunicări uzuale, iar această formă se numește *hieratică*. Și această formă de scris suportă modificări, pentru o și mai mare cursivitate și utilizare facilă, devenind scriere *demotică*. Faimoasa stela egipteană, din timpul lui Ptolomeu al V-lea, cunoscută sub numele de piatra Rosetta, găzduită azi la *The British Museum* din Londra, prezintă scrierea în hieroglifică, demotică și greacă (Imaginea nr.2). Această piatră l-a inspirat pe *Jean-François Champollion* să găsească o metodă de traducere a hieroglifelor.



Imaginea nr.2: Piatra Rosettaⁱⁱ

II.4. Scrierea alfabetică

Apropiându-ne și mai mult de scrierea pe care o cunoaștem în zilele noastre, aceea alfabetică, întâmpinăm aceeași necunoscută, atât în ceea ce privește locul, cât și în ceea ce privește autorul. Cunoaștem însă importanța și rolul *alfabetului fenician*. Despre fenicieni știm că erau foarte activi în comerțul pe mare. Drumurile lor se întindeau de la Egipt până la Mesopotamia. Acest lucru pare să fi determinat realizarea unui sistem alfabetic, după principiul utilizării pentru fiecare literă un semn. „Alfabetul fenician, dezvoltat în perioada 1400 – 1000 î.Hr., folosea douăzeci și două de litere, sau simboluri, împrumutate din scrierea hieroglifică.”²⁵ Cele mai multe păreri, regăsite în literatura de specialitate, recunosc importanța alfabetului fenician și rolul pe care acesta l-a avut în dezvoltarea altor alfabetice (grec, latin, arab etc.), însă din punct de vedere cronologic, *alfabetul ugaritic* (zona apariției acestuia este pe teritoriul actualei Sirii) îl precede. Acesta este alfabetic, dar cuneiform.

Inventarea scrisului este nu numai rodul necesității, ci mai ales o piedică împotriva uitării. *Elisabeth Hering* ne prezintă cu nostalgie impresii despre trecutul omenirii: „savanții strâng ca pe niște comori scule și schelete... ale oamenilor de acum zeci de mii de ani. Pe vremea aceea oamenii simțeau nevoia de a nu lăsa pradă uitării fapte lor mari, și astfel poveștile se păstrau de la o generație la alta. ... fiecare le transmiteau după bunul lor plac... istorisiri, al căror miez de fapte reale fusese îmbogățit de fantezi autorului. Așa s-au născut legendele. Pentru a da o formă statornică vorbele se tuenau în versuri. Astfel au fost create monmente ale limbii, cum sunt cântecel homerice.”²⁶

Versificația a jucat un rol foarte important în transmiterea de la o generație la alta a faptelor, a istoriei, dar era mare nevoie de ceva mult mai palpabil, vorbirea, ca și teatrul se sfârșește în timp ce există. „Când însă oamenii au început să scrijelesc în stânci și pe pietre numele oamenilor mari și faptele lor, când cuvântul atât de ușor de scăpat de pe buze, și odată ce și-a luat zborul, atât de iute stins, a fost făcut vizibil ochiului și captat într-o formă care să dăinui și după moartea făuritorilor monumentului- scrisul era creat.”²⁷

²⁵ Stokes-Brown, Cynthia. Istoria lumii de la Big Bang până în prezent. MintRight Inc, 2011. p. 124

²⁶ Hering, Elisabeth, Povestea scrisului, Editura Tineretului, București, 1960, p. 44

²⁷ ibidem

II.5. Pragmatism și idealism

Atât informațiile despre originea vorbirii, cât și acelea despre originea scrisului prefigurează două aspecte. Indiferent dacă ne referim la o anumită teorie sau, din contră, la dovezi și izvoare istorice, vorbirea și scrisul sunt adunate în jurul unor nevoi situabile în zona pragmatismului sau idealismului. Ambele sunt subordonate necesității de a comunica; pentru prima categorie primând o trebuință practică, în timp ce pentru a doua reprezentarea lumii interioare având întâietate.

Deși cele două par antagonice, ele se delimitează până la un punct; putem spune mai degrabă este că ele se completează sau că *vorbirea și scrisul pendulează între pragmatism și idealism*. Dacă luăm, de exemplu, originea muzicală a vorbirii, în care presupunem că pentru a-și putea desfășura activitățile zilnice mamele copiilor ancestrali s-au folosit de sunete pentru a-i calma, scopul vorbirii are în vedere trebuințe de ordin practic, însă acesta va fi depășit și vorbirea, sunetele muzicale în acest caz, nu vor fi limitate la situația în care mama va dori calmarea bebelușului, va fi și o formă de interacțiune umană, afectivă.

Luând exemplul scrisului și referindu-ne la poporul egiptean care făcea parte dintr-un imperiu foarte dezvoltat, din toate punctele de vedere, cu numeroase și importante chestiuni de transmis sau de consemnat, dar și cu o grijă deosebită pentru împodobirea obiectelor funerare, scrierea lor hieroglifică se va poziționa între cele două aspecte, pragmatic și ideatic, acest lucru fiind transferat și în mod formal, același scris având reprezentări formale diferite.

Teatrul: cult, ritual, spectacol

De ce este importantă cunoașterea originii teatrului? Există raportarea aceea reflexă, de care am amintit anterior, dar preocuparea pentru origini este parte a unui proces mult mai profund. De la vârstele cele mai fragede ne identificăm sau suntem identificați ca aparținând unei anumite categorii. Cu trecerea anilor, încercăm să ne clarificăm propria conformitate cu lumea cu care ne identificăm sau ne identifică cei din jurul nostru. Acest proces vizează episoadele contradictorii personale, însoțite de conflictele interioare și exterioare, cu manifestări sociale sau intime. În domeniul artistic, ele ne conduc către, cruciala, *identitate artistică*, în care *personalitatea*, *subiectivitatea* și *culturalitatea* se contopesc într-o expresie omogenă, artistul definindu-se pe sine și definindu-și arta; viețuind în zona de conflict dintre cele două. În toate artele regăsim acest travaliu. Poeții o fac în *ars poetica*, pictorii și sculptorii în concepția stilistică etc. Acest proces atinge și dimensiunea originii. Un exemplu elocvent, din zona literaturii, este *Testamentul* lui Arghezi:

„Ca să schimbăm, acum, întâia oară
Sapa-n condei și brazda-n calimară
Bătrânii au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpâni.
Și, frământate mii de săptămâni
Le-am prefăcut în versuri și-n icoane,
Făcui din zdrențe muguri și coroane.”²⁸

Dacă avem în vedere subiectul originii, întrebarea firească pentru relația dintre cuvânt și teatru este: în ce măsură identitatea teatrului este legată de text? O altă întrebare ar putea fi: are textul o importanță crucială în originea teatrului? Oralitatea, în economia spectacolului, este esențială? Răspunsurile afirmative la aceste întrebări au argumente, dar înainte de

²⁸ Arghezi, Tudor, and Liviu Papadima. Cuvinte potrivite: versuri. Vol. 1. Minerva, 1990, p.3.

toate sunt necesare câteva precizări. Ce tip de categorii se compară în studiul originilor teatrului? Majoritatea teoreticienilor și cercetătorilor istoriei teatrului fac distincția între *teatru* și *formele* sau *manifestările spectaculare*, dacă avem în vedere reprezentația. Dacă avem în vedere conținutul, atunci identificarea *elementelor dramatice* (conflict dramatic, dialog sau monolog etc.) sunt indiciile de identificare ale teatrului. Ele nu sunt suficiente, dar sunt obligatorii.

Teatrul, din perspectivă istorică, nu se poate extrage de ceea ce ne-au lăsat moștenire grecii din antichitate. De la ei pornim spre alte ipoteze, acceptabile sau nu, despre coagularea teatrului în timp. Moștenirea pe care ne-au lăsat-o este însoțită de multe mistere și neclarități. Modelul grec este folosit pentru a înțelege fenomenul, urmând axe mai timpurii existenței lui. O astfel de abordare este aceea a ritualurilor totemice; ele sunt prea îndepărtate de teatru, și la propriu, și la figurat, pentru a prezenta interes pentru acest demers, de aceea în mod intenționat le voi ocoli.

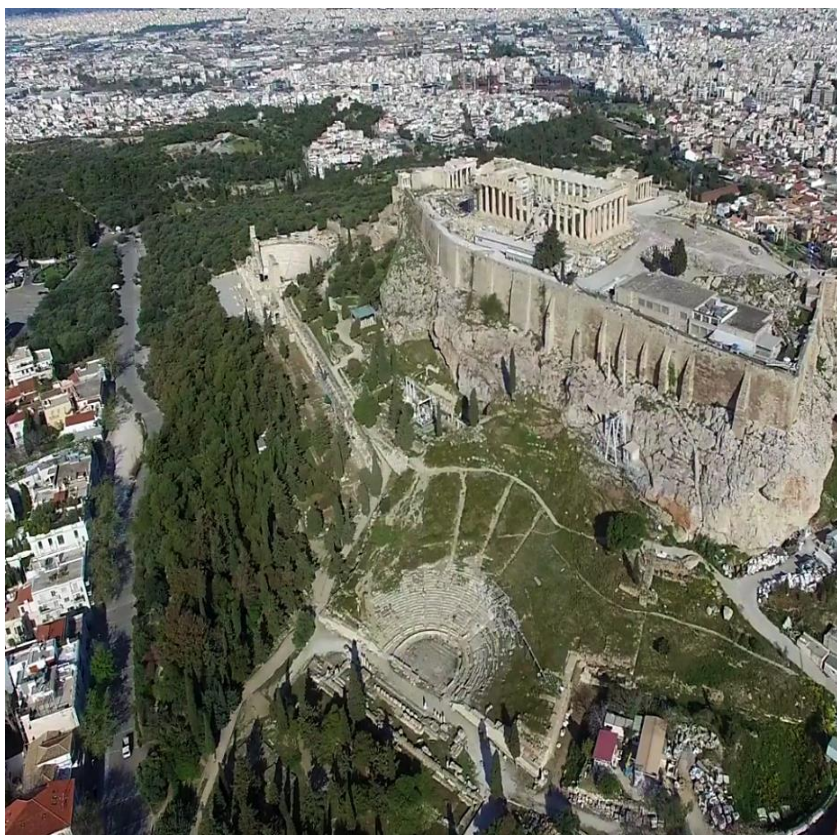
Credința religioasă însoțește umanitatea din timpurile cele mai întunecate ale existenței sale, de aceea istoria umanității nu poate fi separată de *rit*. Fiind domeniul proceselor intrinseci, credința se justifică în psihismul uman prin procesele afective, prin sentimentele care angrenează atitudini. Exteriorizarea (manifestarea acestora) a creat *cultul*, prin două expresii majore: *rugăciunea* și *ritualul*. Însoțind momentele cruciale ale existenței (nașterea, căsătoria, moartea) sau activități cu impact major asupra vieții (semănatul, culesul), probabil foarte rapid, exteriorizarea s-a realizat după același tipic, cu instituirea unor reguli, care au devenit tradiție, iar rânduiala (ceremonialul religios) a devenit *ritual*. Practica de cult a creat necesitatea unui loc anume destinat acestei activități, astfel a fost creat *templul*. Din aceeași sevă se hrănește și originea teatrului.

III.1. Teatrul grec

Cred că orice discuție despre teatru ar trebui să înceapă cu Acropola din Atena. De ce? Teatrul este arta efemeră, se întâmplă, apoi dispare. Rămân mărturii impregnate cu ideii, senzații, dar despre el, la timpul prezent, nu prea poți vorbi. Temporalitatea își cere întotdeauna tributul, pentru că îți solicită nu numai prezența, ci și participarea; e greu să recompi particulele unui abur. Dacă nu participi, nu ai cum sa-l vezi, pentru că există doar dacă ești înăuntru; dacă-l vezi, nu te poți obiectiva ca

în prezența artelor spațiale (a unui tablou, a unei statui), deci analiza lui e întotdeauna la trecut și subiectivă.

Arhitectura (rămasă) la Acropole din Atena are darul de a ne vorbi despre teatru, în prezent, la timpul trecut, oferindu-ne cât timp dorim. Privind imaginea surprinsă (de sus) în zilele noastre a spațiului închinat, în primul rând, zeiței înțelepciunii (Imaginea nr.3), cu ușurință putem afirma că nu este un loc oarecare. Un tărâm ce pare situat între două lumi, care leagă două lumi, locul de unde întotdeauna vei privi în jos, având în spate zeii și în față orașul cu oamenii lui; între tine și oraș, scena, cu actorii și poveștile ei.



Imaginea nr.3: Teatrul lui Dionysos și Acropola din Atenaⁱⁱⁱ

Rămășițele de azi, pe lângă măreție, grandoare, ne inspiră și un trecut bogat. Începuturile Acropolei din Atena ne poartă cu 5000 de ani în

urmă, dar măreția începe în secolul al VI-lea î.Hr. în timpul lui *Pisistrates*²⁹. Cu adevărat important este următorul moment din istoria sa. „Anul 449 î.Hr. a însemnat punctul din care Acropole a fost transformat într-un extraordinar și frumos complex arhitectural din lumea clasică. Reprezintă punctul de întâlnire între concepțiile filosofice, valorile etice și religioase, voința politică și capacitățile tehnice ale mândrului polis atenian. În spatele lucrărilor se aflau două personalități importante: *Pericle*³⁰, conducătorul cetății, personificare a democrației ateniene și *Fidias*³¹, cel mai mare sculptor al tuturor timpurilor.”³²

Faptul că existau mai multe orașe, foarte bine dezvoltate, aflate în permanentă concurență, printre care și Atena, este un lucru foarte important, dar nu suficient. Impulsul acestor mari transformări pe care le-a suferit Acropola are în fundal o importantă schimbare politică, prin înlăturarea tiranilor de la conducere și preluarea puterii de aristocrația înstărită, care a instaurat democrația. Această schimbare, pentru a rezista, avea nevoie de afirmare, imediată și susținută. Viața religioasă a grecilor era foarte importantă, de aceea investiția masivă în templu, locul manifestărilor sentimentelor religioase, era crucială.

Nu numai templul era important, ci și manifestările erau deopotrivă importante. Acestea nu puteau să fie străine caracterului comunității grecești, iubitor de viață. „Așa era poporul elen: momentele importante din viața naturii, când ea se trezește din nou sau ajunge la apogeu, el le sărbătorea cu cântece și jocuri într-un entuziasm de nedescris.”³³

Iată cum se poate explica de ce își face loc printre zei, Dionysos. „Neobișnuită apariție este Dionysos în lumea zeităților elene. În mitologia greacă ele este considerat un zeu străin, venit din nordul îndepărtat, din Tracia.”³⁴

²⁹ „Tiranul Atenei (540 – 528 î. Hr.), Pisistrates se dedică amenajării orașului, într-o perioadă de prosperitate și splendoare a tiraniilor.” Buttin, Anne-Marie, and Lia Decei. Grecia clasică. All, 2002, p. 26

³⁰ „Pericle a fost conducătorul democrat al Atenei (443 și 430 î.Hr.), care în 445 a încheiat un tratat de pace cu Sparta, între acestea domnind pacea. Este perioada de apogeu al Atenei în toate domeniile.” Buttin, Anne-Marie, and Lia Decei. Grecia clasică. All, 2002, p. 28

³¹ „Fidias a fost sculptorul perioadei domniei lui Pericle. A construit statuia monumentală Atena Promachos, Partheonul, a relizat frontoane, metope și frize.” Buttin, Anne-Marie, and Lia Decei. Grecia clasică. All, 2002, p. 46

³² Cattaneo, Marco; Jasmina Trifoni. Civilizații, Patrimoniul cultural UNESCO, Univers, 2004, vol II, p.95

³³ Rusu, Liviu. Eschil, Sofocle, Euripide. Editura Tineretului, 1968, p.10

³⁴ ibidem

Fiind zeul vinului, deci al manifestărilor afective euforice, se potrivea cu un popor plin de viață. Acest lucru nu a rămas fără urmări, cinstirea lui a dat motiv de a sărbători, iar sărbătoarea s-a concretizat în festivalul Marilor Dionisii. Deși Acropole își arăta măreția, Dionysos nu se potrivea cu firea zeiței simbol al orașului și nici cu ceilalți zei, deci acesta nu le putea invada și tulbura spațiul. Soluția a fost găsită prin realizarea unui loc special pentru sărbătorirea lui Dionysos la baza colinei. Așa a fost construit teatrul lui Dyonyos.

Ne situăm în aceeași paradigmă a ritului și cultului, în care venerarea zeului se făcea prin „imnurile cântate în cor... menite să obțină din partea zeului recolte bogate, urmau apoi petreceri cu cântece și dansuri. Cântăreții purtau măști de țap... corul, condus de un *corifeu*, intona imnuri de laudă întrerupte de narațiunea unor episoade din viața zeului. Apoi corul s-a împărțit în două semicoruri cântând alternativ, în frunte cu doi corifei. Când unul din corifei a răspuns corului și corifeilor prin cuvinte atribuite zeului, în acel moment a apărut primul *actor*.”³⁵ *Berlogea* nuanțează această opinie întâlnită la *Drimba*, atrăgând atenția asupra pericolului de a confunda corifeul cu eroul, despărțirea corului în două nu justifică apariția tragediei, „în realitate avem un proces de alăturare a corului de erou, acesta existând și independent de cor, semnat de mască și prin mască.”³⁶

Marile Dionisii au integrat tradiția întrecerilor; imnurile cântate de cor, cunoscute sub numele de *ditirambi*, au devenit subiect de concurs între coruri. Așa se explică, după unii, gestul primului actor, *Thespis*, deși nu există o certitudine că el a fost, de a se desprinde din cor și a răspunde acestuia prin cuvintele altcuiva, în cazul de față, ale zeului.

Esența nu constă în simpla despărțire a unui corifeu de cor, consideră *Berlogea*, ci și de „o practică mai îndelungată de acceptare, în anumite condiții, și prin anumite semne, a unui om, ca reprezentând un alt om, o altă ființă, având o identitate străină.”³⁷

Nașterea teatrului grec rămâne, iată, un mister. Din izvoarele pe care le avem la dispoziție, știm că ditirambul precede existența sărbătoarea de care vorbim. O primă ipoteză este aceea a originii ditirambice, acceptată și combătută în egală măsură. O altă teorie este

³⁵ Drimba, Ovidiu. Istoria teatrului universal. Editura Saeculum IO, 2000, p. 11

³⁶ Berlogea, Ileana. Istoria teatrului universal, vol. I. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981, p. 26

³⁷ ibidem

aceea a fericitei întâlniri a diverselor elemente festive și forme rudimentare dramatice dezvoltate în alte cetăți grecești.

Consider că un important factor care a condus teatrul grecesc pe culmi este *relația dintre text și spectacol*. Dacă urmărim firul construcției scenice din primele scene din *Agamemnon* de *Eschil*, prima parte a trilogiei *Orestia*, până la intrarea lui Agamemnon, avem certitudinea, că oricare ar fi fost originile și mecanismele care au dus teatrul în acest punct, textul și spectacolul funcționau în *efuziune optimă*. Se presupune că pentru coagularea acestei forme este nevoie de timp, așa cum ne spune *Aristotel* despre tragedie, că „s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării firului nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme.”³⁸

Cercetând textul, aflăm foarte multe despre felul în care se desfășura spectacolul și despre cât de mult evoluase teatrul. În primul rând, regăsim delimitarea personajelor: Agamemnon, Clitemnestra, Egist, Cassandra, Straja, Crainicul și Corul. Să urmărim desfășurarea scenelor, intrările și ieșirile personajelor. Înainte de răsărit, prima intervenție îi aparține *Strajei*, care cu puține momente înainte de a se face lumină, înainte de răsărit, părăsește scena. Intră apoi *Corul de bătrâni*. Vorbește *Corifeul*, la un moment dat intră însoțitoarele *Clitemnestrei* aprinzând focul la altar și împodobindu-l, intră apoi și regina. *Corifeul* continuă, i se adresează direct acesteia, dar răspunsul ei este doar gestual. Urmează intervenția *Corului*, din nou o adresare directă a *Corifeului Clitemnestrei*, care îi răspunde, de data aceasta. Începe un dialog între cei doi, alcătuit din 15 replici scurte, urmate apoi de două intervenții mai lungi ale *Clitemnestrei*, apoi ieșirea acesteia. Urmează *Corul*, apoi intră *Crainicul*, care are dialog cu *Corifeul*, apoi intră *Clitemnestra*, care după ce se adresează *Corifeului*, iese, rămâne *Corul*, apoi intră *Agamemnon*.

Dacă analizăm elementele de construcție ale textului cu influență asupra spectacolului propriu-zis, vom observa o listă întreagă: intrările și ieșirile personajelor, alternanța replici lungi, parțial monologate, cu dialogul, în replici scurte, intervenția *Corului* și a *Corifeului*, răspunsul fără replică al *Clitemnestrei* când i se adresează pentru prima dată *Corifeul* etc. Toate demonstrează nu numai cunoașterea practicii teatrale, ci și cunoașterea modalității prin care textul funcționa în spectacol.

³⁸ Aristotel, *Poetica*. București: Ed.IRI, 1998, p. 69

Spectacolele erau organizate, după cele mai multe păreri, astfel încât să impresioneze: actorii aveau măști (probabil erau folosite nu mai puțin de 28) care amplificau vocea, costume colorate și fastuoase. „Cu toată grija lor pentru spectacol, însă, și cu toată punerea în scenă foarte apreciată de public, tragicii gecii puneau accentul pe textul dramatic în primul rând, pe valoarea literară, pe conținutul său educativ, moral, cetățenesc. De aceea, conducătorii făceau din teatru o problemă de stat.”³⁹

Importanța textului este justificată de *Berlogea*, care ne amintește dubla semnificație a mitului (istorie și adevăr) pentru greci, prin „integrarea realității imediate și experiențelor cunoscute în matca arhetipurilor mitice, conexiunea imediatului cu perenul, îmbinarea prezentului cu trecutul și viitorul.”⁴⁰ În acest sens în teatru oamenii re trăiesc miturile, în fața lor, conchide autoarea.

Teatrul devine mai mult decât un loc de reîntâlnire și retrăire a miturilor, devine *locul de dezbatere a problemelor prezentului*. Elemente ale realității imediate întâlnim nu numai în *Perșii* lui *Eschil*, care are la bază propria lui experiență din război. Să ne gândim la *Antigona* și confruntarea pe care o are cu *Creon*, în care se dezbate o reală problemă de politică. Dacă Marile Dionisii au plecat de la cântece și dansuri în cinstea zeului, aproape că el dispăre din tragedie. Atunci se impun piesele cu satiri. Punerea în discuție a preproblemelor imediate și necesitatea adăugării pieselor cu satiri demonstrează independența teatrului în raport cu miturile, pe care le folosesc, le trăiesc și le depășesc în egală măsură. Zeii și legile lor rămân un argument într-o discuție cu iz foarte concret și actual în *Antigona*: „CREON: Cum îndrăznit-ai legile să-mi calci? ANTIGONA: ...Și eu până-ntr-atât/ De tare-a ta poruncă n-o socot încât/ Pe om să-l vârtoșescă a-nfrunta pe zei!/ Că legile zăiești nu-s scrise-n slove, nu-s,/ Dar pe vecie-s legi și nu-s de azi, de ieri,/ Ci-s vechi de când nu ști-va nimeni și năicând.”⁴¹

III.2. Stela lui Ikhnofret

Înterupem pentru câteva pagini discuția despre teatrul grec pentru a merge la *Muzeul Egiptean din Berlin*, unde printre exponatele numeroase

³⁹ Drimba, Ovidiu. *Istoria teatrului universal*. Editura Saeculum IO, 2000, p. 14

⁴⁰ Berlogea, Ileana. *Istoria teatrului universal*, vol. I. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981, p. 32

⁴¹ *Antigona* în Rusu, Liviu. *Eschil, Sofocle, Euripide*. Editura Tineretului, 1968, p.451

și valoroase, găsim o relicvă care a generat discuții și ipoteze cu interes pentru subiectul nostru: *stela lui Ikhnofret* (Imaginea nr.4). Micul bloc de piatră ne dă detalii despre Sărbătoarea lui Osiris. Stela este realizată în timpul faraonului *Sesostris (Senusret) al III-lea*, din Dinastia a 12-a (adică undeva în secolul al XIX-lea î.Hr.) pentru Ikhnofret⁴². Existența acestei sărbători în cinstea zeului, nu este o informație deloc surprinzătoare, poate fi identificată în multe alte izvoare istorice. Unul dintre acestea este reprezentat de textul unei stele dedicate cetății Abydos: „Laudă cetății Abydos, cu prilejul leșirii celei Mari (procesiune din cadrul sărbătorii), când toți pământeni se veselesc și adoratorii se desfată, bucurându-se de frumusețea lui Osiris, dragostea ce-o trezește sălășluind în inimile tuturor.”⁴³

Nici opulența și nici fastul sărbătorii nu ne surprind, nici altarul portabil „făcut pentru el”⁴⁴, ... din aur, argint, lazuli⁴⁵, lemn parfumat, lemn de roșcov⁴⁶⁴⁷. Ceea ce surprinde în textul acestei stele este asemănarea izbitoare cu punerea în scenă a dramelor liturgice din Europa din perioada medievală. Implicațiile acestei asemănări are dublă semnificație. Prima ne dezvăluie posibila existență a teatrului în Egiptul antic, în acea perioadă, iar a doua, dacă prima este acceptată, ne oferă indicii despre istoria teatrului, mai ales dacă avem în vedere perspectiva relației cult-ritual-spectacol.

⁴² Ikhnofret a fost trezorier în Egiptul antic la curtea faraonului Senusret III, până în primii ani ai lui Amenemhat al III-lea. Ikhnofret este cunoscut din mai multe stele găsite la Abydos. Pe monumentele sale, poartă câteva titluri importante, inclusiv cea de trezorier principal. (<https://www.revolvy.com/page/Ikhnofret>)

⁴³ Lalouette, Claire, and Maria Berza v II. *Civilizatia Egiptului antic*. Meridiane, 1987, p. 201

⁴⁴ zeul Osiris

⁴⁵ rocă cristalizată, granulară, semitransparentă până la opacă, de culoare albastră, folosită ca piatră semiprețioasă

(Nicolae Atanasiu - Dicționar de termeni – Sedimentologie - Petrologie sedimentară - Sisteme depozitionale)

⁴⁶ mic arbore din clasa leguminoaselor al cărui lemn este tare și roșu (Lazăr Șăileanu - Dicționar universal al limbei române, ediția a VI-a)

⁴⁷ Breasted, James Henry, ed. *Ancient Records of Egypt: Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest: The Twentieth to the Twenty-sixth Dynasties*. Russell & Russell, Chicago University Press, 1906, p. 299



Imaginea nr.4: Stela lui Ikhnofret^{iv}

Dacă urmărim analiza pe care o face Gunnel, în lucrarea *The Ikhnofret Stela as Theatre: A Cross-cultural Comparison*, observăm că

folosește argumente istorice, comparând textul stelei cu teatrul din Grecia antică și din perioada medievală. Folosește și argumente estetice, utilizând definițiile lui Aristotel și Platon. Acestea din urmă ar confirma ipoteza că este vorba de teatru, intrând în logica mimesisului. Principala dificultate este întâmpinată atunci când se ia în discuție comparația lui *Schechner* (Tabelul nr.2). Acesta examinează paradigmele ritualică și teatrală, propunând una dintre cele mai clare și complete diferențieri între cele două, punându-le, pe una sub semnul eficacității și, respectiv, entertainment-ului, pe cealaltă. Utilizarea acestei definiții pentru stela lui Ikrenofret este valoroasă pentru că aduce în discuție concepția lui Schechner, care consideră că „polaritatea de bază este între eficacitate și entertainment, nu între ritual și teatru. Numirea unui spectacol drept ritual sau teatru depinde în mare de contextul și funcția sa.”⁴⁸

Implicațiile acestor afirmații sunt importante nu numai pentru cazul pe care îl avem în discuție acum, ci și pentru teatru în general. Mulți autori, în încercarea de a defini teatrul, inevitabil, au luat în discuție teatrul grec și, implicit, definițiile lui Platon și Aristotel, dar s-au mărginit de limitele trasate de către cei amintiți. Schechner depășește acest complex, materialul său de analiză reprezentându-l tipologia *performance*, ceea ce i-a conferit libertate. Demonstrația se bazează pe felul în care se desfășoară evenimentele la festivitatea *kaiko* din Papua Noua Guinee, cunoscută drept festivitatea tăierii porcului, prilej de negociere și schimb între membrii societății respective. Principalele caracteristici identificate sunt *adaptarea* și *transformarea*. Manifestările sunt, în principal, dansuri; acestea sunt bazate pe tehnicile de luptă; astfel lupta devine dans, lupta este transformată în dans. O altă transformare, cu efect social important, victimele omenești (rezultate din lupte) sunt, în noul context, reprezentate de carnea de porc. Adaptarea negociază și glisează între social și estetic, cu punerea accentului pe pătrunderea teatrului „în viață”. Cele două polarități și diferențierea dintre ritual și teatru sunt regasite mai degrabă într-un „continuu” decât separate, însă principala caracteristică a teatrului, a identificării teatrului, constă în separarea dintre spectator și spectacol.

Revenind la stela lui Ikhernofret, autoarea studiului amintit mai sus conchide că nu se poate ajunge la o concluzie clară dacă putem vorbi despre tetru sau nu, pentru că pot fi aduse argumente pro, dar și argumente contra ideii că avem în această stelă un exemplu de teatru.

⁴⁸ Schechner, Richard. *Performance—Introducere și teorie*, 2009, p. 89

Este de înțeles și pentru că „puțini sunt de acord în ceea ce privește subiectul ce este teatrul”⁴⁹, de unde rezultă și dificultatea a duce acest demers către o finalitate fără echivoc.

Uneori atitudinea echivocă este chiar indicată, pentru că dorința de a găsi indicii depre existența teatrului în Egiptul antic i-a deschis egiptologului *Drioton* o adevărată capcană. Pasionat de munca sa, dar și de a-și demonstra propriile idei, a ajuns la ideea că dacă demonstrează existența actorului, atunci demonstrează și existența teatrului; premisă foarte logică. Credința sa în existența teatrului avea în vedere două constatări din bogata moștenire pe care a lăsat-o civilizația egipteană prin papirusuri, stele sau inscripții pe morminte: există dovezi ale unor manifestări spectaculare și ale unor texte dramatice (înțelegând prin aceasta, conținut dramatic). Traducând, destul de liber, o altă stelă, *stela lui Emhab*, prin comiterea unor erori, stabilește că Emhab este actor. Lucru contestat ulterior, prin traducerea făcută de egiptologul *Cerny*, care stabilește că „textul nu poate fi legat de teatru”⁵⁰. „Emhab narează campania militară împotriva lui Kerma și Avari, Emhab urmându-și stăpânul peste tot și tot timpul”⁵¹, el fiind defapt toboșar militar și nicidecum actor.

În timpul lui *Sesostris I* (*Senusret I Kheperkare*), predecesor al faraonului *Sesostris* (*Senusret*) al III-lea, aparținând aceleași Dinastii a 12-a, adică înainte cu câteva zeci de ani înainte de *stela lui Ikhnofret*, a fost scris *Papirusul dramatic al lui Rameseum*. Publicat de egiptologul *Sethe*, acest text poate fi considerat o adevărată comoară în ceea ce privește dramaticul în Egiptul antic. Facem abstracție de substatul religios pe care îl conține acest papirus. Observăm foarte clar construcția teatrală a textului, de care vorbește și *Assmann*. „Cele 139 de coloane păstrate (începutul papirusului este pierdut) conțin ”textele a 47 de scene, care corespund celor 31 de desene din partea inferioară a foii, câteva desene ilustrează câte două scene din ritual. Textul fiecărei scene constă în cinci elemente, A-E, cu C-E câteodată apărând mai mult de o dată: A. descrierea acțiunii, introdusă prin *s-a întâmplat asta*, B. propoziție explicativă, introdusă prin particula *înseamnă*, C. indicație despre cine vorbește cu cine, D. discursul, E. remarci privind rolurile, obiectele de cult și locurile, F. reprezentarea sub

⁴⁹ Gunnels, Naomi L. The Ikhnofret Stela as Theatre: A Cross-cultural Comparison. *Studia Antiqua* 2.2. 2003: 5, p.15

⁵⁰ Janssen, Jozef, *Annual Egyptological Bibliography* 1975. Brill Archive, 1957, p. 32

⁵¹ Gertoux, Gerard. 80 Old Testament Characters of World History: Chronological, Historical and Archaeological Evidence. Lulu. com, 2016, p.186.

forma unui desen linear care indică acțiunea din cadrul ritualului, uneori cu legendă pentru a fi mai clar ce era reprezentat.”⁵²

Tabelul nr. 2: Polaritatea eficacitate – entertainment

*după Schechner*⁵³

EFICACITATE		ENTERTAINMENT
Ritual		Teatru
rezultate		amuzament (fun)
legătura cu un Altul absent		doar pentru cei prezenți
timp simbolic		accentul pe acum
interpret posedat, în transă		interpretul știe ce face
publicul participă		publicul urmărește
publicul crede		publicul apreciază
critica descurajată		critica înflorește
creativitate colectivă		creativitate individuală

Ambele exemple sunt valoroase, mai ales în ceea ce privește dramaticul și spectacularul în relație cu ritualul și cultul, dar sunt precare în multe aspecte. Par a fi verigi în drumul către teatru, dar în același timp sunt mult prea atașate de ritual. Spectatorul are puțină importanță aici, aspect care balansează foarte mult către ideea că nu vorbim de teatru sau că nu sunt realizați toți pașii care sunt necesari pentru a afirma acest lucru. Revenind la exemplul cu festivitatea kaiko din Papua Noua Guinee, transformările și adaptările nu sunt atât de importante, încât să se poată vorbi despre o schimbare de paradigmă.

Ceea ce ne demonstrează foarte clar cele două exemple este că dramaticul este necesar, dar nu suficient pentru a vorbi de teatru. Iată de ce este necesară o privire de ansamblu asupra reperelor indentitate ale teatrului, care depășesc ritualul și cultul.

⁵² Assmann, Jan. *Death and salvation in ancient Egypt*. Cornell University Press, 2011, p. 350.

⁵³ Schechner, Richard. *Performance—Introducere și teorie*, 2009, p. 89

III.3. Repere identitare

Identificarea reperelor identitare ale teatrului necesită o revenire la exemplul grec. Este cel mai potrivit pentru acest demers. În teatru, preocuparea pentru identitate este foarte puternică și această căutare ne-a oferit și ne oferă mari personalități și creatori, care s-au intersectat în căutările lor cu exemplul grec. Forța acestuia este uimitoare uneori. Când unui tânăr aspirant (student, actor, regizor, dansator sau scenograf) i se spune, de exemplu, că spațiul de joc, scena, a fost un loc sacru și e posibil ca el să mai fie, vor fi două situații, una în care o să creadă și cealaltă în care nu o să creadă această, ultimă, afirmație. Niciuna dintre ele nu este superioară celeilalte, dar amândouă îi vor spune tânărului aspirant sau student, actor, regizor, dansator sau scenograf, ceva despre el, în raport cu lumea cu care se identifică. Ce opțiune va alege sau, mai exact, în care se va regăsi, ține, strict, de intimitatea lui, dar acest lucru îl conformează și îl schimbă. Schimbarea nu este vizibilă decât în modul cel mai subtil posibil și va atrage multe alte schimbări, la fel de sensibile. Un lucru este sigur, indiferent de opțiune, tânărul nu va mai păși la fel ca înainte pe scândura scenei, iată de ce nu poate fi evitată chestiunea originii.

III.3.1. Locul de întâlnire al membrilor cetății

Firea grecilor și pofta lor de viață sunt elemente care au influențat nu numai teatrul, ci toată cultura și arta lor. Un loc aparte în viața grecilor a avut-o *agon*-ul, locul de întâlnire, de cele mai multe ori, regăsindu-i în postura de spectatori.

Petecel distinge în *Agonistica în viața spirituală a cetății antice* două paradigme, una politică și una religioasă a formelor agonale și mai multe tipologii; „urmărind ansamblul vieții publice a cetății, putem distinge mai multe tipuri de agon: athletic, muzical, dramatic, juridic, politic, oratoric, dialectic.”⁵⁴ Agonul este *strâns legat de sacru*, acest lucru este vizibil dacă ne uităm la Imaginea nr.3, unde teatrul lui Dionysos este așezat sub templele Acropolei din Atena, dar dacă ne referim la ansamblul din *Delphi*, o să constatăm că templul lui *Apollon* și amfiteatrul sunt parte a aceluiași ansamblu, privimnd reproducerea plastică a acestuia (Imaginea nr.5).

⁵⁴ Petecel, Stella. *Agonistica în viața spirituală a cetății antice*. Meridiane, 2002, p. 16

Mulțimile care se strâneau aveau un număr important de participanți. „Numărul spectatorilor ajungea de obicei la 14000, dar se putea ridica și la 20000 de oameni. Și numai 10000 ar fi fost foarte mult, adică 25% din cetățeni.”⁵⁵ Primul reper identitar al teatrului reiese din agonistică și *teatrul* poate fi considerat ca *locul de întâlnire al membrilor cetății*.

III.3.2. Exprimarea lumii interioare a oamenilor

Al doilea reper ia în discuție textul teatrului grec, conținutul acestuia, în care așa cum am precizat anterior, identificăm *mitul integrat în existența imediată*. Existență imediată, foarte umană se regăsește în poveștile textelor, care vorbesc despre „suferință, durerea lăuntrică, durerea trupească, irosirea vieții, dar și despre fericire, cruzimea și ororile din lumea omului, conflicte de familie, lagături de sânge și relații dintre soți.”⁵⁶ Desigur, când ne gândim la teatrul grec și subiectele sale, în mod automat, explicăm totul prin *catharsis*, dar dincolo de concepția lui Aristotel, este important să vedem că textul vorbește despre *lumea interioară a oamenilor*, despre temele foarte dificil de abordat, despre umbrele spiritului uman, teme abordate de toți marii autori dramatici, din toate timpurile.

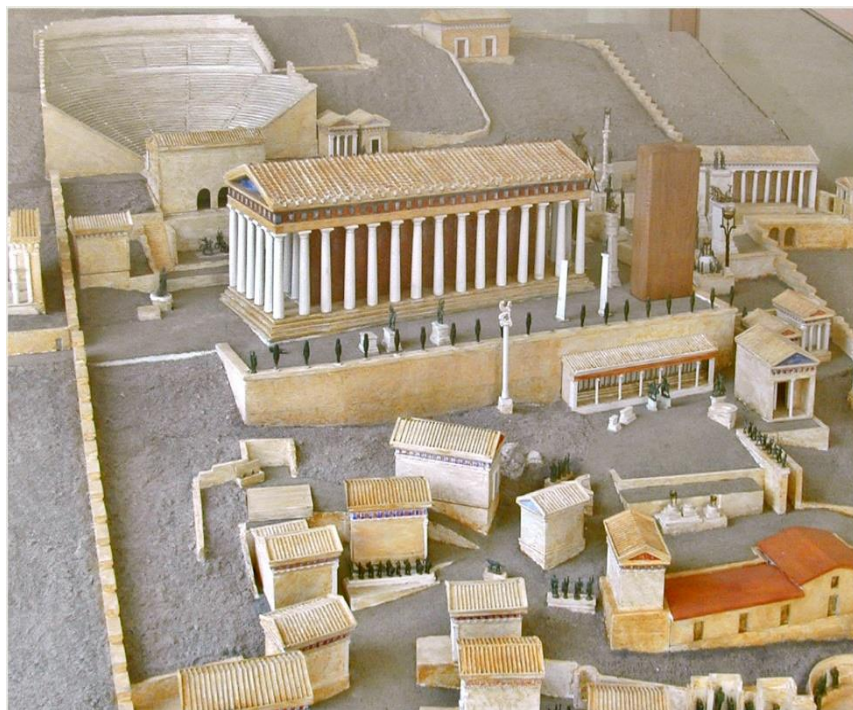
III.3.3. Acțiunea și vorbirea individuală

Poveștile din miturile tragediilor erau prezentate anterior în *Iliada* și *Odiseea*, iar textul poeziei epice vorbea despre lumea interioară, de care am amintit mai sus, și de temele greu accesibile al naturii interioare umane. Ceea ce este specific teatrului și a treia marcă a identității acestuia sunt *acțiunea și vorbirea individuală*. *Taplin* ne prezintă tipul de modificare emblematică „pentru ca teatru să se nască, sintagma Preotul Chryses s-a dus la corăbii și i-a zis lui Agamemnon: *Te rog să o eliberezi pe fiica mea a devenit Eu sunt Chryses preotul și tocmai am sosit aici, la corăbii. Tu ești Agamemnon, te rog s-o eliberezi pe fiica mea.*”⁵⁷

⁵⁵ Taplin, Oliver. Greek tragedy in action. Routledge, 2003, p. 24

⁵⁶ idem, p. 26

⁵⁷ idem, p. 21



Imaginea nr.5: Macheta ansamblului de la Delphi^{iv}

III.3.4. Cineva îl reprezintă pe altcineva

Pentru al patrulea reper să ne amintim de gestul lui Tesis și semnificația lui, care nu ar fi fost mare lucru, fără că el, adică *cineva*, să îl reprezinte pe altcineva, adică să aibă o altă identitate pe scenă. Ceea ce înțelegem și știm acum că este actorul.

Dacă inventariem cele patru repere identitare identificate: teatrul ca loc de întâlnire al membrilor cetății, mitul integrat în existența și realitățile imediate cu puternică exprimare a lumii interioare a oamenilor, acțiunea și vorbirea individuală și cineva, care îl reprezintă pe altcineva, adică să aibă o altă identitate pe scenă, observăm că primul se referă la scenă și spectator, al doilea la text, al treilea la text și al patrulea la actor. Iată, am ajuns la aceeași formulă pe care am prezentat-o în introducere, când am ales un citat care enumera elementele esențiale ale teatrului, regăsindu-le pe aceleași pe care le-am identificat și în urma acestui inventar: text, actor, scenă, spectator.

Pluralitatea cuvântului

Explorarea cuvântului în arta teatrului este un demers complex, care presupune investigarea unor căi ce duc în direcții diferite și, uneori, mai puțin comune. Indiferent de drumul parcurs, există aspecte, deja amintite în introducere, care nu pot fi ocolite: vorbirea și scrierea în relația cu limba, cuvântul rostit în teatru în relație cu cel care realizează această acțiune, actorul etc.

Relațiile dintre limbă, vorbire și scriere au cunoscut studii importante odată cu *lingvistica* sau știința limbii. Dezvoltată începând cu secolul al XIX-lea, ea cunoaște o adevărată revoluție la începutul secolului următor. Delimitările temporale sunt relative. Preocupările pentru limbă sunt mult mai vechi decât interesul acordat de cunoașterea metodică din ultimele secole.

IV.1. Limbaj, limbă, vorbire

O primă examinare a cuvântului în teatru va porni de la un cadru de discuție general, cu identificarea trăsăturilor limbajului, limbii și vorbirii.

Limbajul

Definirea limbajului nu este deloc facilă și este supusă, de cele mai multe ori, conformității cu domeniul căruia îi este destinată. În lingvistică există două nume importante care au reușit să aducă fundamentări și clarificări utile subiectului discutat: Ferdinand de Saussure⁵⁸ și Eugen

⁵⁸ Ferdinand de Saussure (1857- 1913) lingvist de origine elvețiană, care „a avut o influență enormă ca profesor la École des Hautes Études din Paris (1881-1891) și ca profesor de lingvistică indo-europeană și sanscrită (1901 -1911) și de lingvistică generală (1907-1911) la Universitatea din Geneva. Cu toate acestea, numele său este legat Cours de linguistique générale (1916; Curs în lingvistica generală), o reconstrucție a prelegerilor sale pe baza notițelor luate de către studenții săi Charles Bally și Albert Séchehaye. Publicarea lucrării sale este considerată punctul de plecare al lingvisticii structurale.”
<https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-de-Saussure>

Coșeriu⁵⁹. Având în vedere un cadru mai puțin limitat, Coșeriu oferă o definiție a limbajului, care (poate) trece granițele lingvisticii. „Se numește limbaj orice sistem de semne simbolice folosite pentru intercomunicarea socială, adică orice sistem de semne care servește pentru a exprima și comunica idei și sentimente sau conținuturi ale conștiinței.”⁶⁰

Din definiția prezentată rezultă că limbajul este un *sistem*. Această afirmație necesită anumite clarificări și precizări în ceea ce privește conceptul de sistem. Îngăduindu-mi un ocol din perspectivă științifică, redau o constatare: „Uluitoarea universalitate a noțiunii de sistem, care sugerează atribuirea de caractere comune unor fenomene aparent foarte disparate, de la sistemul nervos la sistemul solar, trecând prin sistemul metric și cel politic, este de câteva secole încoace, un semn de întrebare pentru cercetarea științifică. Putem oare gândi că, în mod întâmplător sau arbitrar, oamenii au identificat atâtea concepte familiare și mutual incomensurabile prin același termen?”⁶¹ Realizând o inventariere, din memorie, a utilizării sistemului în diferite domenii aş putea să realizez o listă foarte lungă, alături de exemplele prezentate deja în citatul anterior: sistem solar, sistem planetar, sistem cosmic, sistem nervos, sistem osos, sistem digestiv, sistem de unități, sistem atomic, sistem de referință, sistem economic, sistem de gestiune, sistem informatic, sistem de navigație, sistem electronic etc. Coroborând afirmațiile lui Coșeriu cu universalitatea constatată de preocupările științifice și adaugând afirmația lui *Condillac* apud *Lecourt*: „nu există vreo știință sau artă în care să nu se poată face sisteme”⁶², constatăm că și teatrul poate fi considerat un sistem. Privind lista de mai sus, dacă facem apel la simple cunoștințe de cultură generală, putem identifica câteva trăsături ale sistemului. Prima observație este aceea că reprezintă un grup de componente care formează un tot unitar și

⁵⁹ Eugen Coșeriu (1921-2002) lingvist de origine română, “de notorietate mondială, Doctor Honoris Causa a peste 40 de universități din lume, membru al mai multor academii (Academia Regală a Spaniei, Academia de Limbă din Chile, Academia Regală a Norvegiei, Academia de Științe din Milano, Academia Bavareză din München, Academia Europeană din Londra (European Academy of Sciences), Academia de Științe din Heidelberg, Academia Româno-Americană ș.a.m.d.), E. Coșeriu a elaborat, în opinia exegeților operei sale, cea mai importantă teorie lingvistică din a doua jumătate a secolului trecut. Publicând în timpul vieții zeci de volume și sute de studii, traduse în foarte multe limbi, inclusiv în finlandeză, cehă, rusă și japoneză, el a lăsat și o impresionantă operă în manuscris.” Bojoga, Eugenia. DACOROMANIA, serie nouă, XVII, 2012, nr. 1, Cluj-Napoca, p. 81.

⁶⁰ Coșeriu, Eugenio. Introducere în lingvistică. Ardeleanu E, Bojoga, E, trans. Cluj: Echinox, 1999, p.16

⁶¹ Lecourt, Dominique. Dicționar de istoria și filosofia științelor. Editura Polirom, 2005, p.1288

⁶² ibidem

coerent. A doua observație se referă la elementele sale, care în mod cert trebuie să se afle în relație, iar natura raporturilor de *relaționare* este una de *dependență*. Acceptând afirmația de mai sus a lui Lecourt, putând astfel să considerăm teatrul un sistem, în lumina ultimelor afirmații, elementele componente ale teatrului trebuie să se regăsească în raporturi de relaționare și dependență, constatare cu caracter de evidență. Implicațiile par banale, dar ne conduce către ideea de caracter unitar al teatrului, deci toate elementele componente sunt parte a acestui *ansamblu unitar*.

Revenind la definiția limbajului, sesizăm că elementele componente aflate în relație de dependență, sunt *semnele simbolice*. În sens lingvistic, semnele sunt *cuvintele*. Utilizarea acestora are ca scop *comunicarea*.

Subiectul comunicării a generat foarte multă literatură, nici dezbaterile nu au fost puține. *Borțun* citându-l pe *Fiske* sumarizează concepțiile importante în două școli: *proces* și *semiotică*. „Școala proces consideră mesajul drept ceea ce se transmite prin procesul de comunicare. Școala semiotică abordează comunicarea ca producere și schimb de înțelesuri (semnificații).”⁶³ În cazul primei abordări avem schema binecunoscută, când mesajul pornește de la A (emittătorul) și se transmite la B (destinatarul); prin comunicare transmitându-se mesaje. A doua abordare pune accentul pe interacțiunea dintre mesaj și oameni.

Echilibru între cele două concepții despre comunicare a găsit *Jakobson*, preocupat atât de mesaj, cât și de semnificații. În acest sens, definește *funcțiile limbajului*, având în vedere factorul constitutiv al comunicării (Tabelul nr. 3). Să analizăm aceste funcții din perspectiva teatrală și să le identificăm pe acelea pe care le întâlnim în teatru. Dacă luăm ca factor constitutiv al comunicării emittătorul și funcția expresivă, emoțională, ne aflăm în fața unui model ce pare a fi definiția teatrului însuși, teatrul trasmițând emoții, atitudini. Din perspectiva destinatarului cu funcție persuasivă, nici acest efect nu este străin teatrului, spectacolul, indiferent cât de simpliste ar fi ideile pe care le transmite, pe parcursul desfășurării lui este o fină sau brutală pledoarie pentru acestea și un proces constant de convingere a spectatorului. Funcția referențială, având ca factor constitutiv contextul, este și ea prezentă în teatru; orientarea clară a spectacolului către prezent și accentul pe actualizare sunt argumente în acest sens. Empatia joacă un rol important în teatru, ea se manifestă și

⁶³ Borțun, Dumitru. *Semiotică: limbaj și comunicare*. SNSPA, 2001, p. 10

este pilon al artei actorului, dar și factor și mediu de schimb în relația dintre spectator și spectacol. Comunicarea în teatru deși este directă, frontală, utilizează defapt coduri, iar mesajele pot fi și poetice. În concluzie, teatrul nu poate fi mărginit de către unul sau mai mulți factori ai comunicării și nici de funcțiile ce rezultă din acest proces; ele sunt îngemănate, subliniând, încă o dată, caracterul unitar al acestuia.

Tabelul nr. 3: Funcțiile limbajului după Jakobson⁶⁴

Funcție	Factorul constitutiv al comunicării	Explicații
Emoțională (expresivă)	emittătorul	mesajul transmite emoțiile, atitudinile
Persuasivă	destinatarul	reprezentată prin efectul mesajului asupra destinatarului
Referențială	contextul	reprezentată prin orientarea reală a mesajului
Empatică	contactul dintre parteneri	menține relația dintre expeditor și adresant
Metalingvistică	codul	preocupare pentru identificarea codului utilizat în comunicare
Poetică	mesajul	relația dintre elementelor mesajului

⁶⁴ apud Borșun, Dumitru. Semiotică: limbaj și comunicare. SNSPA, 2001, p. 16

Limba

Cuvintele sau semnele simbolice ale limbajului nu sunt folosite în mod întâmplător, ci tot într-o structură organizată, de tip sistemic. Sistemul alcătuit din cuvinte este reprezentat de *limbă*. Relațiile de dependență sunt stabilite prin norme de tip *gramatical* (ele stabilesc raporturile dintre semne, adică dintre cuvinte) și de tip *semantic* (ele stabilesc raporturile dintre semne și semnificația acestora).

Limba este un „produs social al facultății limbajului și un ansamblu de convenții necesare, adoptate de corpul social pentru a îngădui exercitarea acestei facultăți de către indivizi.”⁶⁵ Ceea ce ne spune Saussure este că limba nu poate fi extrasă comunităților care o folosesc și care în timp, prin folosire, au îmbogățit-o și rafinat-o.

Ca mijloc de mediere între membrii unei comunități, de comunicare, limba este un *cod*. Elementele acestui cod, semnele, au valori care nu se schimbă (sau se schimbă puțin și lent), pe care în mod general le cunosc și folosesc membrii comunității respective, limba fiind „o convenție, și natura semnului asupra căruia s-a convenit este indiferentă.”⁶⁶ Mai mult, același autor consideră limba „un sistem de semne ce exprimă idei...comparabilă cu scrisul, alfabetul surdomuților, riturile simbolice formele de politețe, semnalele militare... este cel mai important dintre aceste sisteme.”⁶⁷

Coșeriu vine cu completări; el atrage atenția că nu caracterul sistemic al limbii este cel mai important și definitoriu, ci funcția acesteia, „limba nu funcționează pentru că este sistem, ci este un sistem pentru a îndeplini o funcție.”⁶⁸ *Funcția importantă a acesteia este vorbirea.*

Dacă am acceptat că teatrul este un sistem, mergând mai departe cu logica, pornind pe firul afirmațiilor de mai sus, în care nu caracterul sistemic este important ci funcția, și nu limba, ci vorbirea este importantă, ce ar putea reprezenta acestea în sistemul teatrului? Mijlocul de mediere între spectator și spectacol se identifică în toate elementele pe care teatrul le codifică și le transmite, iar funcția fiind importantă, atunci pentru teatru comunicarea este aceea.

⁶⁵ De Saussure, Ferdinand. Curs de lingvistică generală. Polirom, 1998, p. 36

⁶⁶ idem, p.37

⁶⁷ idem, p.41

⁶⁸ Coșeriu, Eugenio. Introducere în lingvistică. Ardeleanu E, Bojoga, E, trans. Cluj: Echinoux, 1999, p.27

Vorbirea

Definirea vorbirii este mai dificilă decât pare, *Saussure* se folosește de dihotomia limbă – vorbire pentru acest scop, dar și pentru a caracteriza limba (Tabelul nr. 4). Vorbirea este văzută ca „un act individual de voință și de inteligență, în care putem distinge: 1.combinațiile prin care subiectul vorbitor utilizează codul limbii pentru a-și exprima gândirea personală; 2.mecanismul psihofizic care îi îngăduie să exteriorizeze aceste combinații.”⁶⁹

Tabelul nr. 4: Dihotomia limbă – vorbire după Saussure⁷⁰

Limba	Vorbirea
partea socială a limbajului	individuală
caracter esențial	caracter accesoriu
obiect de natură concretă	obiect de natură concretă
semnele limbii sunt tangibile pot fi fixate în imagini convenționale prin scriere	fonațiunea unui sunet reprezintă o infinitate de mișcări musculare greu de cunoscut și de figurat

Coșeriu adaugă conceptul de *act lingvistic*, ca modalitate de utilizare în comunicare a semnelor din cadrul limbajului sau realitatea concretă a acestuia. O propoziție spusă este un act lingvistic. În acest fel, clarifică relația social – individual a vorbirii. „limbajul este o deprindere, deoarece, vorbind cu noi înșine, este ca și cum noi ne-am considera dedublați: *ne* vorbim în limba comunității noastre, în același fel cum am comunica ceva cuiva diferit de noi. Același lucru ne dezvoltă, de asemenea, că actul lingvistic nu aparține exclusiv unui individ, cum afirma Saussure, ci că este, simultan, fapt individual și fapt social.”⁷¹

⁶⁹ De Saussure, Ferdinand. Curs de lingvistică generală. Polirom, 1998, p. 40

⁷⁰ ibidem

⁷¹ Coșeriu, Eugenio. Introducere în lingvistică. Ardeleanu E, Bojoga, E, trans. Cluj: Echinox, 1999, p. 28

IV.2. Mitul 55, 38, 7

Să rămânem puțin în domeniul socialului, al comunicării mai exact. Înainte de a continua aprofundarea noțiunilor despre vorbire, trebuie spus că ea ne interesează ca act lingvistic, adică într-un sistem activ cum este comunicarea. Aceasta, indiferent de paradigma conceptuală (procesuală sau semiotică), operează cu semne. Natura acestora este diferită (verbale, paraverbale, nonverbale), de unde și scindarea comunicării în verbală, nonverbală și paraverbală. Această scindare este destul de forțată, pentru că realitatea demonstrează că ele se completează; chiar și nonverbalul folosindu-se de semnele lingvistice propuse de verbal. Preocuparea pentru relația dintre acestea s-a manifestat în căutarea aspectului care are impactul cel mai mare în comunicare. Două studii realizate în anii '60, având acest scop, consider că au făcut ravagii și încă fac în mințile noastre. Prin concluziile pe care le trag, acestea stau la originea celor mai importante și nocive prejudecăți referitoare la comunicare.

Cui nu-i sunt cunoscute afirmațiile de genul: *7% din comunicare este verbală, 38% paraverbală și 55% nonverbală* sau *doar 7% din comunicare este verbală, restul de 93 % aparține tonului vocii și gestului?* Cred că răspunsuri negative aș primi în procente foarte mici, ca să rămânem în aceeași zonă a statisticii.

Cât adevăr conțin aceste afirmații și dacă acestea sunt concluziile celebrelor studii? Foarte puțin adevăr și studiile nu spun asta, acestea ar fi răspunsurile pe care le-aș da, ferindu-mă să ofer procente. Pe ce m-aș baza? Pe studiile respective, bineînțeles.

Nu este prima oară când mă aflu în postura de a nu fi de acord cu concluziile acestor studii. Nu vreau să mă lansez acum într-o argumentație prea lungă și nici să reiau lucruri pe care le-am afirmat cu alte ocazii. Am să prezint experimentele așa cum au fost realizate de către autori. În primul, participanții au ascultat înregistrarea unei voci feminine „a cuvântului maybe (pronunțat) cu trei atitudini diferite astfel încât să transmită (ideea/starea de) plăcut, neutru și neplăcut.”⁷² Apoi, au privit fotografii cu cele trei variante. Subiecții trebuiau să identifice cele trei atitudini. Rezultatele au fost net în favoarea imaginilor. Al doilea experiment a avut ca scop, tot identificarea atitudinii, dar acum cele „trei tipuri de atitudine (pozitivă, neutru și negativă) ale expresiei faciale au fost fiecare

⁷² Mehrabian, Albert, and Morton Wiener. Decoding of inconsistent communications. Journal of personality and social psychology 6.1, 1967, 109

combinat cu trei tipuri de atitudini comunicate în mod vocal, folosind cuvintele: honey, dear, thanks/maybe, really, oh/don't, brute, terrible.”⁷³ Rezultatele au fost, și de data aceasta, net în favoarea tonului vocii. Analizarea rezultatelor folosind metodele matematice, au condus la avansarea procentelor. Faptul că în comunicare sunt importante pe lângă cuvânt, limbajul corpului și aspectele care țin de paraverbal, este un fapt necontestat (acest lucru pe îl spun defapt studiile prezentate). Stabilirea unor procente, bazate, doar, pe experimentele descrise mai sus, nici nu merită caracterizare. Mehrabian însuși se dezice, parțial și destul de târziu, de concluziile propriilor studii, accepiând că nu se poate considera această formulă ca fiind valabilă în toate cazurile și nu aceasta ar fi fost intenția, sugerând relativitatea acestei formule, care nu ar trebui luată ca un adevăr universal valabil. Realitatea ne arată că avem o literatură foarte bogată care preia formula 55-38-7 drept adevăr universal, ceea ce ar trebui să ne facă circumspecți atunci când folosim astfel se resurse!

IV.3. Vorbire, gândire

Dacă încercăm o înțelegere și mai profundă a vorbirii, atunci abordarea nu trebuie să se limiteze la limbă, ci să lărgim aria discuției la raportul dintre vorbire și gândire. Legătura dintre cele două este evidentă, dar nu putem afirma că aceasta are o anumită tipologie ci mai degrabă că există tipologii diferite ale acestei legături. Sfarđ încercă să le prezinte pe toate pornind de la două întrebări esențiale, pe care consideră că trebuie să ni le punem: „Sunt gândirea și vorbirea două procese distincte și există gândire care să nu implice vorbire absolut deloc?”⁷⁴

Autoarea a sistematizat cele două întrebări și posibilele răspunsuri (Figura nr. 1). La întrebarea dacă vorbirea și gândirea sunt două procese separate, o să avem două răspunsuri, primul va fi afirmativ, ceea ce va implica un *sistem dualist*, iar răspunsul negativ va genera un *sistem nondualist*. În cazul ultim rezultă că vorbirea și gândirea coincid, spre deosebire de primul în care cele două sunt separate.

Fiecare dintre cele două sisteme trebuie să mai țină cont și de desfășurarea lor în timp (acesta poate coincide sau nu). Defășurarea celor

⁷³ Mehrabian, Albert, and Susan R. Ferris. Inference of attitudes from nonverbal communication in two channels. *Journal of consulting psychology* 31.3, 1967, 248.

⁷⁴ Sfarđ, Anna. *Thinking as communicating: Human development, the growth of discourses, and mathematizing*. Cambridge University Press, 2008, p. 95

două procese se poate face *concomitent* sau *decalat*. Dacă desfășurarea concomitentă are o singură variantă, la ambele tipuri de sisteme (1.1 și 1.1), la desfășurarea proceselor în decalaj fiecare sistem prezintă două variante (1.2a, 1.2b și 2.2a, 2.2b). Ambele variante presupun că există, într-o primă formulă, gândire fără vorbire, dar nu există vorbire fără gândire (1.2a și 2.2a) și într-o varintă secundară că există gândire fără vorbire și vorbire fără gândire (1.2b și 2.2b).

Sistem	Concomitent	Decalaj	
Dualist	1.1. 	1.2a 	1.2b 
	2.1. 	2.2a 	2.2b 
Legenda: Vorbirea  Gândirea 			

Figura nr.1: Relațiile dintre gândire și vorbire după Anna Sfard⁷⁵

Din multitudinea de autori și teoriile pe care aceștia le propun, rețin câteva cazuri care intră sub incidența influențelor pe care cele două le exercită una asupra celeilalte. Voi începe cu o teorie cunoscută sub numele de *relativitatea lingvistică*, pe care au susținut-o Sapir și Whorf. Interes prezintă ideea pe care o conține această teorie, conform căreia limba influențează gândirea, aceasta din urmă depinzând de limbaj. Analizând această teorie Werner identifică două momente cu două versiuni, prima îi aparține lui Sapir în care se poate vorbi de versiunea lexicală; cea de-a doua îi aparține lui Whorf, cu versiunea gramaticală. Iată câteva citate reprezentative despre concepția celor doi: „disecăm natura de-a lungul

⁷⁵ idem, p.96

liniilor trasate de limba noastră maternă”⁷⁶, spuneam Sapir, în timp ce Worf l-a completat prin introducerea și definirea relativității lingvistice „care înseamnă, în termeni informali, că utilizatorii de gramatici semnificativ diferite se evidențiază prin evaluări externe diferite ale actelor de observații”⁷⁷. Practic, fie prin intermediul lexicului, fie prin gramatică, limba ne va influența modul în care percepem lumea sau, altfel spus, felul în care percepem lumea este determinat de limba pe care o vorbim.

Un alt nume care merită menționat în acest context este al lui *Vâgotski*, care a considerat că au foarte mare însemnătate aspectele sociale. Comunicarea ar fi o adevărată nevoie a noastră care ne determină să învățăm limbajul pentru a fi mai eficienți în interacțiunile sociale. El separă gândirea și vorbirea în perioada în care copilul învață să vorbească, apoi “când atât comunicarea interpersonală și intrapersonală încep să existe îndeosebi în cadrul limbajului, nu există niciun motiv să vorbim despre procese separate de producere și expresie a gândirii.”⁷⁸

Părăsind zona nondualistă, în zona dualistă, deci în care gândirea și vorbirea sunt procese separate, un caz interesant este al lui *Chomsky*, care își bazează concepția pe doi piloni importanți, primul este acela că exprimarea prin limbaj este un atribut exclusiv uman, cel de-al doilea este reprezentat de faptul că mecanismele limbajului sunt înnăscute. Acest mecanism înnăscut este universal, deci este valabil în cazul tuturor oamenilor și pentru toate limbile, este o reprezentare *gramaticală*. Teoria propusă se numește ca fiind a *gramaticii transformazionale*, care “este, prin definiție, invariabilă în raport cu indivizii, cu diferitele limbi, cu schimbările culturale. Natura sa profundă ne trimite la structurile neuronice proprii speciei umane.”⁷⁹ Deși conceptul este ușor de înțeles, Chomsky nu a elaborat o teorie simplă. Ea este bazată pe existența a două segmente, de suprafață și de adâncime. Cu alte cuvinte la suprafață se regăsește ceea ce spunem, iar în adâncime semnificația esențială. Mediarea dintre cele două segmente se realizează prin intermediul unei “traduceri” utilizând anumite reguli.

⁷⁶ Werner. Sapir-Whorf Hypothesis în Lamarque. PV and Asher, RE. Concise Encyclopedia of Philosophy of Language, 1997, p. 77

⁷⁷ ibidem

⁷⁸ Sfar, Anna. Thinking as communicating: Human development, the growth of discourses, and mathematizing. Cambridge University Press, 2008, p. 99

⁷⁹ Piattelli, Massimo. Teorii ale limbajului. Teorii ale învățării. Dezbaterile dintre Jean Piaget și Noam Chomsky. Traducere de Ecaterina Popa, Ioan Popa, Mihaela Toader, Tiberiu Toader, Editura Politică. Colecția Idei contemporane., 1988, p. 86

IV.4. Limbajul gândirii

Relația dintre vorbire și gândire, așa cum am văzut mai sus, este sensibilă și are valențe multiple. Reieșind că este atât de importantă pentru vorbire, gândirea merită aprofundări suplimentare.

Oare gândirea poate fi privită ca un sistem? Ce fel de sistem ar putea fi? Răspunsuri importante găsim în *teoria limbajului vorbirii*. Așa cum îi spune și denumirea, în sistemul acesta, gândirea este privită asemenea unui limbaj, în sens lingvistic. Harman, în *Thought*, deschide concepția caracterului lingvistic al gândirii, pornind de la relația dintre gândire și limba maternă. Autorul pornește de la o constatare despre felul în care comunicăm în mod uzual, când gândim cu voce tare, folosind limbajul. „Limbajul face gândirea posibilă.”⁸⁰ În acest caz, nu alcătuim un gând și apoi îl punem în cuvinte; în mod similar când auzim, nu decodificăm cuvintele sau propozițiile în gânduri străine limbajului. Modelul acesta de gândire nu se poate aplica tuturor stărilor mentale și în toate situațiile, ne precizează Harman, dând exemplul bebelușilor care gândesc înainte de a învăța să vorbească, deci înainte de a achiziționa limbajul, sau anumitor ocupații, cum ar fi jucătorii de șah (când iau deciziile unei mutări), mecanicii auto (care încercă să își dea seama ce este în neregulă la un motor) sau pictorii (care trebuie să decidă ce coloare să folosească, de exemplu).

Aceste exemple nu infirmă teoria limbajului gândirii. Fiind considerată limbaj, atunci gândirea este formată din propoziții, bineînțeles, mentale. Demonstrația va trebui să ia în discuție semantica și sintaxa, iar propozițiile mentale să aibă aceleași caracteristici propozițiilor limbajului, adică să aibă caracter semantic și să aibă o sintaxă.

Devitt și Sterelny, pentru a aduce argumente în favoarea teoriei de care discutăm (vezi Tabelul nr. 5), consideră că, în mod asemănător limbajului, care este *reprezentational*, „gândurile sunt reprezentări (ori reprezentări greșite) interne ale lumii externe. Ele au conținuturi.”⁸¹ Se introduc în discuție două aspecte, cel reprezentational și cel care se referă la conținut; ele vor determina tipologia gândurilor și relația lor cu comportamentul; „gândurile diferă nu numai prin conținutul reprezentational (aceiași gând poate fi implicat într-o convingere, dorință etc), fiecare dintre

⁸⁰ Harman, Gilbert. *Thought* Princeton. NJ: Princeton University, 1973, p.84

⁸¹ Devitt, Michael, Kim Sterelny, and Radu Dudău. *Limbaj si realitate: o introducere in filosofia limbajului*. Polirom, 2000, p. 139

ele este o stare ce controlează comportamentul, dar fiecare alimentează comportamentul în mod diferit.”⁸²

***Tabelul nr. 5: Asemănări dintre gânduri și propoziții
după Devitt și Sterelny⁸³***

Gândul	Propoziția	Domeniu
relații referențiale cu lumea	relații referențiale cu lumea	semantică
convingerile sunt adevărate sau false	afirmațiile sunt adevărate sau false	semantică
pot sta în relații inferențiale	pot sta în relații inferențiale	semantică
atribuim convingerilor anumite forme care au structuri sintactice	structură sintactică	sintaxă
gândirea e sistematică	limbajul e sistematic	sintaxă

Întrebarea pe care ne-o punem este dacă limbajul este reprezentational și gândurile sunt reprezentări, atunci gândirea poate fi considerată un sistem reprezentational?

Cu această întrebare în minte și cu baza de discuție stabilită de autorii menționați să încercăm analiza caracterului semantic al gândirii și a posesiei sintaxei pornind de la ipoteza limbajului gândirii pe care a avansat-o Fodor. Acesta pornește de la premisa că este necesară o teorie posibilă și plauzibilă despre gândire decât lipsa unei teorii. Argumentele sale se structurează pe analizele sistemelor reprezentational și respectiv computațional. Una dintre ideile avansate în acest sens este aceea că facultatea de a gândi angajează computări cu reprezentări mentale. Concluzia este că “procesele gândirii sunt în mod fundamental computaționale, iar sistemul reprezentational nu poate fi un limbaj natural,

⁸² ibidem

⁸³ idem, p.140

cu toate că proprietățile semantice ale oricărui limbaj natural care poate fi învățat trebuie să fie exprimabil într-un sistem reprezentational.”⁸⁴ Acest lucru se explică prin faptul că pe lângă conținuturile reprezentationale, gândirea reclamă și relația cu conținuturile, deci considerarea gândirii a fi un limbaj reprezentational este supusă insuficienței, deci mult mai potrivit este să considerăm gândirea un limbaj (în sens lingvistic).

Dacă gândirea poate fi considerată, într-o manieră destul de acceptabilă, a fi un limbaj, în ce limba gândim? Devitt și Sterelny propun o variantă între *limbajului public* și *Mentalese*. Ideea limbajului public este simplă: limbajul gândirii este același cu limbajul public în care ne exprimăm. Limbajul Mentalese este unul universal în care fiecare dintre noi își traduce, fie din Mentalese în limba pe care o vorbește, în situația în care trebuie să vorbească, fie din limba pe care o vorbește în Mentalese, pentru a înțelege ceea ce i se vorbește. Există variante mai moderate și mai puțin moderate ale acestei teorii, cea mai puțin moderată susține că pe lângă universalitate, acest limbaj ar fi și înăscut.

Varianta autorilor menționați susține că “oamenii gândesc într-o Mentalese care este, probabil, similară din punct de vedere sintactic cu limbajul lor public.”⁸⁵ Argumentează susținând că sintaxa limbajului mental al unui vorbitor nu poate să fi foarte diferită de cea a limbii pe care o vorbește subiectul respectiv: “procesul de traducere trebuie să păstreze semnificațiile, semnificația unei propoziții este în funcție de sintaxa ei, astfel sintaxa propoziției mentalese trebuie să fie apropiată de sintaxa limbii în care se vorbește pentru a avea aceeași semnificație.”⁸⁶

Concluzionând, limbajul ne oferă posibilitatea de a comunica între noi, prin intermediul ansamblului de semne, limba este unul dintre ele, a cărei principală manifestare este vorbirea. Niciuna nu poate fi situată înafara comunităților, a socialului (chiar dacă măsura este diferită pentru fiecare dintre acestea) și a individualului (gândirea fiind cea care face diferența dintre indivizi). Gândirea are o relație specială cu vorbirea, relație ce degajă posibilități complexe; ea poate fi considerată limbaj, în sens lingvistic.

⁸⁴ Fodor, Jerry A. The language of thought. Vol. 5. Harvard University Press, 1975, p.99

⁸⁵ Devitt, Michael, Kim Sterelny, and Radu Dudău. Limbaj și realitate: o introducere în filosofia limbajului. Polirom, 2000. p.168

⁸⁶ idem, p.145

Textul dramatic

La începutul acestui capitol, se cuvine să fac o observație referitoare la terminologie. Noțiunea de text dramatic poate fi asimilată operei dramatice (în sensul de literatură dramatică), dar nu în mod obligatoriu. Pentru explicații suplimentare, să trecem în revistă relațiile și situațiile pe care le poate genera cuvântul în paradigma teatrală (Figura nr.2). Se identifică mai multe variante posibile (toate întâlnite în practica teatrală) în jurul celor două ipostaze ale textului, cea scrisă și cea orală.

Aspectul scris începe, în cele mai multe cazuri, de la *dramaturg* (poate fi reprezentat și de o echipă, nu neapărat de o singură persoană) care fixează în scris, într-un discurs dramatic, o lume pe care și-o imaginează sau pe care o documentează. În felul acesta se naște *opera dramatică* sau *literatura dramatică*. Funcția poate fi aceea de *text dramatic* (atunci când prin punere în scenă devine *textul spectacolului*) sau aceea de *literatură dramatică* (atunci când scopul său este acela de simplă *lectură*). Ipostaza orală pornește, de cele mai multe ori, de la o *operă dramatică*, care, așa cum am afirmat și mai sus, devine *textul spectacolului*, în urma punerii în scenă, montării; procesul acesta presupune păstrarea integrală a textului scris sau modificarea lui. Este varianta practicii teatrale comune. *Improvizația* poate declanșa două drumuri generatoare de *text al spectacolului*. Drumul poate fi direct, prin improvizație în timpul spectacolului sau textul improvizat în repetiții se fixează sub formă de text scris, devenind text dramatic, care apoi devine textul spectacolului.

Revenind la noțiunea de text dramatic, se observă dubla semnificație, pe de-o parte, și caracterul, mai degrabă general, decât specific, pe de altă parte.

Rămânând în sfera terminologică, trebuie menționat că este dificil, înafara contextului, să identificăm la ce anume ne referim când spunem *teatru*, *piesă de teatru*. Mă refer strict la sensurile proprii. Toate pot avea înțelesuri multiple și se pot confunda una cu cealaltă. Piesă de teatru poate însemna textul dramatic sau spectacolul teatral. Teatru se poate referi la text sau la spectacolul teatral, dar și la clădire, la instituția care are ca scop organizarea de spectacole. Dacă avem în vedere informațiile din capitolul 3,

În care am prezentat aspecte despre originile teatrului, în mod particular despre teatrul grec, în care spectacolul teatral se suprapune în mod fericit cu textul dramatic, trebuie să menționez că *theatron*⁸⁷ este un cuvânt pe care l-au inventat grecii.

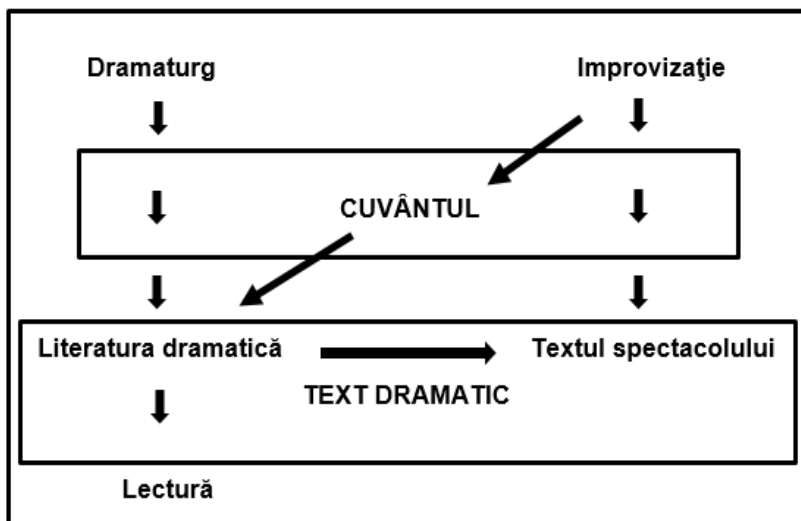


Figura nr.2: Relațiile și situațiile pe care le poate genera cuvântul în paradigma teatrală

V.1. Genul dramatic. Literatura dramatică.

În capitolul 2, în schița originii scrisului, am constatat modificările pe care acesta le-a suferit în urma unor cerințe obiective (modificarea pe care o suferă scrierea hieroglifică la egipteni sau scrierea alfabetică a fenicienilor, care are la origine motive dictate de activitatea economică intensă pe care o desfășurau). Odată cu scrierea alfabetică și avantajele pe care aceasta le prezenta, scrisul a început să aibă un fel de autonomie față de necesitățile pragmatice. Poate că acestea au constatat în dorința oamenilor de a-și consemna „faptele mărețe”, cum plastic a remarcat *Elisabeth Hering* în *Povestea scrisului*, în final ajungând la versurile homerice. Cred că dorința de a exprima lumea interioară și impulsul creator

⁸⁷ Theatron (teatrul teatra) se referea inițial la secțiunea, la zona, unde stăteau spectatorii în vechiul teatru grec. (<https://www.thoughtco.com/theatron-definition-and-examples-in-greek-drama-117999>)

sunt însușirile umane care au dus la utilizarea scrisului în acest fel; să nu uităm de lecția pe care ne-o oferă minunatele picturi rupestre sau petroglifele.

Autonomia scrisului față de cerințele concrete ale vieții au condus către ceea ce astăzi numim generic *literatură*. Termenul este ambiguu. Necesitățile pragmatice nu au dispărut, ele au existat în permanență și scrisul a continuat să fie utilizat în acest fel, și este și astăzi. Utilizarea într-un domeniu anume sau pentru o problemă anume a dus la scrieri ce pot fi grupate în aceeași categorie, pe care le numim *literatură de specialitate*. Domeniile științifice posedă, de exemplu, fiecare în parte, o astfel de literatură; ea se mai numește și *literatură științifică*.

Literatura, în sens expresiv (exprimarea unui lumi interioare sub imbold creator), este formată din: „scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic”⁸⁸. Definiția aceasta, oferită de *Călinescu*, separă scrisul după scopul său și stabilește că dorința de exprimare a lumii interioare poate fi separată de impulsul creator, care ar trebui să ducă la artistic; un astfel de exemplu ni-l oferă în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, când îndeamnă la evitarea confuziei dintre cultură și literatură, excluzând tipăriturile lui *Coresi* sau scrierile lui *Petre Maior* din literatură.

Literatura, în accepțiune artistică, presupune o creație cu proprietăți estetice, deci este condiționată de existența *frumosului* și de *receptarea* acestuia. Creația literară în sensul de entitate, deci distinctă și independentă, este *opera literară*.

Teoria literară face distincția între diferitele tipologii ale operelor literare și reține în rândul acestora *genul dramatic*. Opera dramatică este constituită din segmente, mai mari și mai mici, reprezentate de: *acte*, *tablouri*, *scene*. Începutul și sfârșitul pot fi marcate de segmente de mică întindere, numite *prolog* și *epilog*. Principala caracteristică a genului dramatic rezidă din modalitatea de scriere a textului, fiind folosită *tehnica dialogului*, eventual însoțit de indicațiile autorului, *didascalii*. Alături de dialog, putem regăsi *monologul* și/sau *aparteul*.

Din punct de vedere al conținutului, genul dramatic reclamă *acțiunea* (succesiune de evenimente), construită astfel încât ea să atingă *cote maxime* în urma existenței unui *conflict dramatic* (opозиția relaționară

⁸⁸ George, Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Minerva, București, 1985, p. 3

dintre forțe; ele pot fi interioare sau exterioare). De cele mai multe ori, acest conflict este rezolvat până la sfârșit prin *deznodământ*.

Conflictul, fie că este interior sau exterior, și acțiunea determină clasificarea operelor dramatice în *specii dramatice*. Conflictul grav însoțit de acțiuni excepționale cu deznodământ nefericit caracterizează *tragedia*, superficialitatea conflictului și deznodământul fericit sunt semne ale *comediei*, drumul de întâlnire între cele două, cu un conflict puternic, dar acțiuni care antrenează glisarea între tristețe și veselie, caracterizează *drama*.

Existența genului dramatic în teoria literară este sursa contestărilor de către cei care consideră că teatrul (în sensul de text dramatic) nu este literatură. Cea mai celebră contestare din spațiul cultural românesc îi aparține lui Caragiale: „Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea în imagini numai și numai prin cuvinte, exprimând gânduri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gânduri; aici stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor.”⁸⁹

Punctul acesta de vedere poate fi pertinent? Disocierea făcută între text și spectacol este sursa principală a acestui tip de argument. Dacă teatrul nu există înafara spectacolului, ce statut ar trebui să aibă textul dramatic? Fie că ne place sau nu, el are o existență concretă care depășește caracterul efemer al spectacolului. Dacă teatrul este o artă, atunci poate avea valoare artistică. Toate componentele sale, inclusiv textul, au această potențială valoare sau textul dramatic nu are nicio valoare după ce spectacolul s-a terminat? Sunt întrebări la care este greu de dat răspunsuri, dar ceea ce este evident este caracterul de independență al operei dramatice (în sensul de text dramatic) în raport cu spectacolul. Doar textele tragediilor au supraviețuit trecerii timpului, acela care au supraviețuit; ce valoare mai au acestea? Au valoarea unor exponate de muzeu sau dincolo de potențialitatea de a mai genera spectacole, există o valoare literară perenă?

Să ne gândim la trăsăturile definitorii ale literaturii; pe care dacă le identificăm în operele dramatice (în sensul de texte dramatice), atunci

⁸⁹ Ion Luca Caragiale, Oare teatrul este literatură? în Tonitza-Iordache, M., Banu. G. Arta teatrului, Studii teoretice și antologie de texte. Editura Enciclopedică Română, București, 2004, p. 366

avem elucidat cazul literaturii. Literatura este, în primul rând, o artă a cuvântului utilizat sub forma *limbajului artistic* ce produce *satisfacție estetică*. Din acest punct de vedere, sunt atât de multe exemplele ce pot fi date. Fără să am un criteriu suplimentar în vedere, pot afirma că toți marii dramaturgi au utilizat un limbaj artistic: Racine, Corneille, Shakespeare, Cehov, Ibsen etc. Toate aceste texte ne produc, în urma lecturii, această mulțumire estetică. Pentru ca operele dramatice (în sensul de text dramatic) să poată fi considerate literatură, ele ar trebui să poată avea scop principal lectura și nu neapărat reprezentarea. Orice text dramatic poate avea și scop literar, de fi lecturat, și chiar are. Realitatea ne arată, de exemplu, că există o categorie de texte scrise cu acest scop, puține ce-i drept; *Alfred de Musset* este un astfel de autor. Conchid afirmând că opera dramatică, în sens de text dramatic este și literatură.

V.2. Literatura dramatică. Textul spectacolului.

Drumul textului dramatic de la *ipostaza literară* la aceea *spectaculară*, simplist enunțat: când literatura dramatică devine textul spectacolului, angajează diferite practici, sedimentate în etape, mai multe sau mai puține. Nu sunt puține impedimentele care apar sau pot apărea și nici opiniile contradictorii în ceea ce privește relația dintre ele. Este o vorbă în teatru, că acesta presupune conflict, dar conflictul cel mai mare, în teatru, este înafara scenei. Textul este posibil să fi generat unele dintre cele mai numeroase conflicte în interiorului teatrului.

Primul conflict: preexistență sau nu?

Preexistența textului spectacolului nu este un lucru obligatoriu, există o serie de tipologii ale spectacolului care nu se regăsesc în această situație; ele funcționează foarte bine. Atunci este necesar și cât de necesar și important este textul pentru spectacolul teatral? Necesitatea este în relație directă cu tipologia spectacolului pe care ni-l propunem să-l realizăm. Dacă avem în intenție un spectacol de improvizație este limpede că nu este necesar un text preexistent, este chiar contraindicat. Practica uzuală presupune preexistența textului, ceea ce conduce către ideea că răspunsul la întrebarea de mai sus este de cele mai multe ori afirmativ. Pe cale de consecință, textul trebuie să prezinte o oarecare însemnătate pentru creatorii din această categorie. Însemnătatea, până la un anumit

moment în istoria teatrului, a determinat supremația textului. Motiv pentru următorul conflict.

Al doilea conflict: literatura dramatică sau textul spectacolului?

Am afirmat că literatura dramatică poate fi caracterizată de o oarecare independență în raport cu spectacolul (chiar dacă scopul ei este reprezentarea, lipsa acestei finalități nu îi curmă existența), textul spectacolului este un element, o componentă a spectacolului, în relație de dependență cu toate celelalte elemente ale acestuia. O întrebare importantă este cine ar trebui să-și aroge supremația, în paradigma teatrală, textul literar care devine textul spectacolului sau acesta din urmă? La această întrebare au încercat să răspundă membrii *Cercului de la Praga*. Despre acesta, cunoscut și sub numele de *Școala de la Praga*, ne precizează Drozd că a cunoscut două perioade importante, una în anii '30 - '40 și anii '70. Analizele și studiile dedicate teatrului s-au bucurat de apreciere (și se bucură în continuare). „Circumstanțele fericite au făcut ca teroriile Școlii de la Praga să nu fie făcute de dragul teoriei. Teoreticienii au păstrat întotdeauna legături strânse cu practica teatrală.”⁹⁰

Două nume, cu două poziții diferite, sunt relevante pentru subiectul discutat. *Zich* este adeptul supremației spectacolului. Acesta dă ca exemplu jocul mimului și subliniază că în spunerea poveștii cea mai importantă este actoria; la fel se poate spune și de alte contexte spectaculare, când avem și text. Calitatea va fi dată de jocul actorilor nu de calitatea literară a textului, acesta rămânând oarecum pe fundal. El este foarte categoric afirmând că „teatrul nu este un tip de literatură.”⁹¹ Mai mult decât atât „dialogurile dramaturgilor adevărați (Shakespeare, Moliere) au un efect mai mare pe scenă decât atunci când sunt citite pentru că pe lângă calitatea literară au și calitate dramatică.”⁹²

Veltrusky se opune acestor afirmații considerând opera dramatică (în sens de text dramatic) autonomă spectacolului. Existența ei nu este condiționată de spectacol, care este determinat de pre existența textului. Se folosește și el de exemplul cu mimul (îl ia ca exemplu pe Chaplin) și atrage atenția că teatrul se poate contura fără a folosi în mod obligatoriu semne

⁹⁰ Drozd, David, ed. Theatre Theory Reader: Prague School Writings. Charles University in Prague, Karolinum Press, 2017. p. 15

⁹¹ idem, p. 39

⁹² ibidem

lingvistice, pentru că se bazează pe semiotica limbajului. „În mimă, gesturile și mișcările pot fi modelate analitic și discursiv conform principiilor pe care le folosește și limba. Mimul exploatează faptul că posturile, gesturile și mișcările faciale, prin expresivitatea lor primară vin în contrast cu semnele lingvistice fundamental convenționale și pot fi ele însele imediat expresive sau convenționale.”⁹³

Mai pot fi date exemple de poziționări similare, dar în principiu avem același conflict; o poziție de mediere între cele două nu am identificat. Subiectiv vorbind, pot spune că montarea unui text nu garantează nimic, așa cum nici lectura nu o poate face. E foarte dificilă postura de a alege. Ce este mai important, textul (care a contribuit la nașterea spectacolului) sau spectacolul (pentru că altfel nu puteam realiza cât de bogat este textul)? Cu cât e mai valoros textul, cu atât el se relevă mai greu (în ambele ipostaze), poate cel mai probabil să garanteze un posibil eșec al spectacolului sau o lectură ratată. Să luăm orice exemplu din Shakespeare și îmi veți da dreptate. Putem afirma supremația lecturii tragediei lui Romeo și Julieta sau a celui mai bun spectacol pe care l-am văzut cu Romeo și Julieta. Sunt experiențe diferite, ipostazele sunt diferite, practic nu le putem compara.

Al treilea conflict: imuabilitate sau modificabilitate?

Un subiect generator de poziționări diametral opuse este și acela al respectării textului literaturii dramatice. Este textul scris imuabil? Trebuie acesta utilizat în forma în care există sau poate suferi modificări? În opinia mea, răspunsul poate fi dat numai de autorul spectacolului, după ce și-a clarificat intențiile artistice. Nicio intenție artistică nu poate avea ca scop reconstituirea muzeală a unui text în spectacol. Intervențiile pot exista atâta timp cât acestea au în fundal resorturi artistice.

Ce poate și ce nu poate fi modificat într-un text în procesul de punere în scenă? Dacă avem în vedere capitolul precedent și faptul că textul dramatic are dublă ipostază și este și literatură, atunci ne aflăm în contextul cuvântului folosit într-un limbaj artistic. Atenția și grija noastră trebuie să fie îndreptată către acest aspect. Dacă luăm cazul lui Shakespeare și considerăm că versul său nu se potrivește cu intenția noastră artistică, atunci s-ar putea să cădem în capcana de a fi sancționați

⁹³ Veltruský, Jiří. The Prague School theory of theater. *Poetics Today* 2.3. 1981: 225-235, p. 229

de propria noastră acțiune, pentru că eliminarea versului din Shakespeare duce la alterarea limbajului artistic; dacă alterarea aceasta voită de o intenție artistică se și împlinește în spectacol, chiar textul biblic al lui Shakespeare poate fi modificat, dacă alterarea nu conduce spre materializarea intenției artistice, alegerea pe care am făcut-o se poate înscrie în rândul experimentelor, în cel mai fericit caz. Pot conchide că nu modificarea textului sau nemodificarea acestuia sunt problemele de discutat, ci dacă acestea folosesc intențiilor artistice.

Al patrulea conflict: supremația regiei sau a textului?

Fundamentul conflictului, cred că acum este deja depășit, își are originile în afirmarea independenței regizorului, în postura de creator (unic) al spectacolului. Să ne amintim că literatura a apărut din independența pe care scrisul și-a proclamat-o față de nevoile concrete. În teatru în aceeași logică, cu un climax la jumătatea secolului trecut, i-a venit și rândul textului, a literaturii, să-i fie detronată supremația. Și acest context este mai larg, pentru că el reflectă în aceeași măsură preocuparea pentru comunicare în teatru. Lucrurile s-au calmat și tipologii care se află în logici de comunicare diferite, proces sau semiotic, pot fi valoroase sau nu, iar tipologia nu poate fi făcută responsabilă nici pentru valoare nici pentru eșec. În extreme se situează concepția că regizorul intermediază un soi de *interpretare* a textului, prin arta regiei și investirea regizorului cu *libertate* deplină în ceea ce privește textul.

Artaud, de pildă, a fost foarte vehement cu cei care susțineau supremația textului. "Cuvintele spun puțin minții. Proporțiile și obiectele vorbesc, imaginile vorbesc, chiar și imaginile noi create de cuvinte vorbesc."⁹⁴ Cuvântul fiind privit mai degrabă ca punct de pornire al unui *limbaj activ* care este format dintr-o multitudine de componente, iar cele spațiale, vizuale, sunt la fel de importante ca și cele auditive, pe care nu le reduce doar la cuvânt, ci introduce și sunetele. Un alt exemplu ce poate fi dat din tabăra celor care nu consideră textul important este Grotowski. "În evoluția artei teatrale, textul a fost printre ultimele elemente care au fost adăugate. Dacă urcăm pe scenă câteva persoane cu un scenariu elaborat de ele și le lăsăm să improvizeze replicile ca în *Commedia dell'Arte*,

⁹⁴ Artaud, Antonin. *The theater and its double*. Vol. 127. Grove Press, 1958, p.87

spectacolul va fi la fel de bun chiar dacă cuvintele nu sunt articulate, ci doar murmurate.”⁹⁵

I.D. Sârbu, ușor moderat, relatează într-un articol, mai mult anecdotic, dar destul de precis, posibilele categorii de regizori în funcție de relația lor cu textul: „*subtextuali*, cei care sunt depășiți de text; *dirijori*, care cunosc scena ca pe o orchestră, au ureche și ochi dramatic, cunosc partitura și se contopesc, dispar în simfonie; *procustieni*, taie și adaugă, chinuiesc și ucid, sucesc și răsucesc, după chipul și asemănarea viziunii lor interioare; *mesianici*, cei care te obligă urgent să treci la religia lor, ai scris un text realist, ți-l fac absurd și invers.”⁹⁶

Conchid prin a afirma că aceste conflicte sunt, într-o măsură destul de mare, rezolvate tot din interior, pe cale naturală, permitându-mi o exprimare ușor licențioasă, teatrul însuși a demonstrat că orice formă de supremație va fi taxată în mod nemilos, pentru că în teatru nu cred că există o altă supremație decât a lui însuși și a unirii și conjugării unor forțe inegale și eterogene în slujba aceluiași scop. Suntem creatorii lui, dar cu statut de slujitori.

Reprezentabilitatea

Dincolo de aspectele prezentate până acum, textul dramatic sau literatura dramatică potrivită montării, punerii în scenă, trebuie să mai corespundă unui criteriu foarte important: *reprezentabilitatea*. Acesta se referă la calitatea textului de a genera *lumi posibile* (cât mai multe), care se vor materializa în spectacolul teatral și sunt *actualizabile în contemporaneitate*. *Umberto Eco* în *Opera deschisă*, definește acest aspect fără să facă referire neapărat la teatru, prin utilizarea termenului ambiguitate. Concret, aceasta se traduce în multitudinea de semnificații pe care le poate conține. Din această afirmație reiese că și mesajul artistic este ambiguu. Responsabil este limbajului, el este cel care permite, într-o singură frază (de exemplu) ca înlănțuirea de cuvinte să ne poată conduce pe un drum sau pe altul în identificarea înțelesului. Așa că, dacă pentru o singură frază avem posibilitatea să identificăm mai multe înțelesuri, într-o operă întreagă, combinațiile posibile de înțelesuri sunt foarte mari, dacă nu cumva greu de precizat cât de finite pot fi.

⁹⁵ Grotowski, Jerzy. Spre un teatru sărac. Editura Unitext, 1998, p.19

⁹⁶ Sârbu, Ion D. Armonia între contrarii. Contemporanul 12.IV.1974, p.4.

V.3. Textul spectacolului, lectura și oralitatea

Pornind de la eseu lui Eco, în ordinea operațiilor necesare să le parcurgă textul dramatic scris (literatura dramatică) către textul spectacolului (care va fi reprezentat), etapa lecturii este una de căpătâi. Dacă ținem cont de posibilitățile generoase de semnificații pe care le oferă textul, atunci lectura nu poate fi făcută fără să avem un cadru care să ne poată ajuta în selectarea sensurilor potrivite pentru intențiile noastre. Acestea nu pot fi străine de artistic sau nu este de dorit să fie.

Lectura

În primul rând, cred că ar fi mai corect dacă aș spune lecturile, la plural, pentru că în mod concret sunt necesare mai multe lecturi, care să ne conducă la lectura pe care să o considerăm potrivită. Fiecare lectură aduce clarificări și în final rezultă o lectură a lecturilor, o sinteză a lecturilor. Un drum etapizat, identificat în logica lecturii regizorale ne propune *Runcan* (Tabelul nr. 6), care își rezervă dreptul ca în urma lucrului acestea să suporte modificări.

În opinia mea, lectura este mai potrivit să fie făcută prin prisma unor operații; etapizarea este relativă, importante fiind operațiile în sine (Figura nr.3). În egală măsură, susțin că este necesar ca aceste operații să fie făcute de către toți cei care contribuie la realizarea spectacolului. Este adevărat că autorul spectacolului, regizorul, are, de cele mai multe ori, un concept preexistent și o lectură anterioară repetițiilor, însă întotdeauna acestea se modifică în procesul de realizare a spectacolului, de aceea este importantă implicarea, în egală măsură, a actorului, a scenografului, a autorului muzicii (dacă este cazul), coregrafului.

Tabelul nr. 6: Etapele lecturii regizorale
după Miruna Runcan⁹⁷

Tipul de lectură	Explicații
Tematică	-deconstruirea semnificațiilor conținute de textul literar și selectarea uneia dintre ele - va construi viziunea regizorală
Intertextuală	-reordonarea unor personaje și situații aparținând textului dramaturgic, prin raportarea lor la personaje din alte texte
Actualizată	-introducerea în lăuntrul semnificațiilor textului dramaturgic a unui fascicul de semnificații provenite din problematica prezentului
Dublă	-construirea unui discurs imagistic paralele cu discursul textului

Operația de bază (obligatorie pe tot parcursul lecturii) este *punctul de vedere* în urma *întrebărilor* (despre persoane, acțiuni, consecințele acțiunilor, spațiul și timpul în care se desfășoară acțiunile) pe care mi le pun, în coerență cu raportarea la contextul contemporan (actualizarea) și la abordările temei respective în alte texte sau opere artistice. Indiferent dacă în final acceptăm sau ne sunt acceptate sau nu propriile puncte de vedere (unele se dovedesc a fi eronate sau să nu se mai potrivească în ansamblu) este important ca ele să existe în permanență. Existența acestora poate să ne conducă foarte ușor în capcana de a exclude *omnilateralitatea* și a ne mărgini în *unilateralitate*. Textele dramatice valoroase sunt și cele mai bogate în posibile semnificații și sensuri, ele sunt prin definiție omnilaterale, adică se referă la toate aspectele posibile (sau la cât mai multe) ale temei abordate.

⁹⁷ Runcan, Miruna. Regia ca lectură/Regia ca text. Semnal teatral nr. 3,4/1996, p. 70

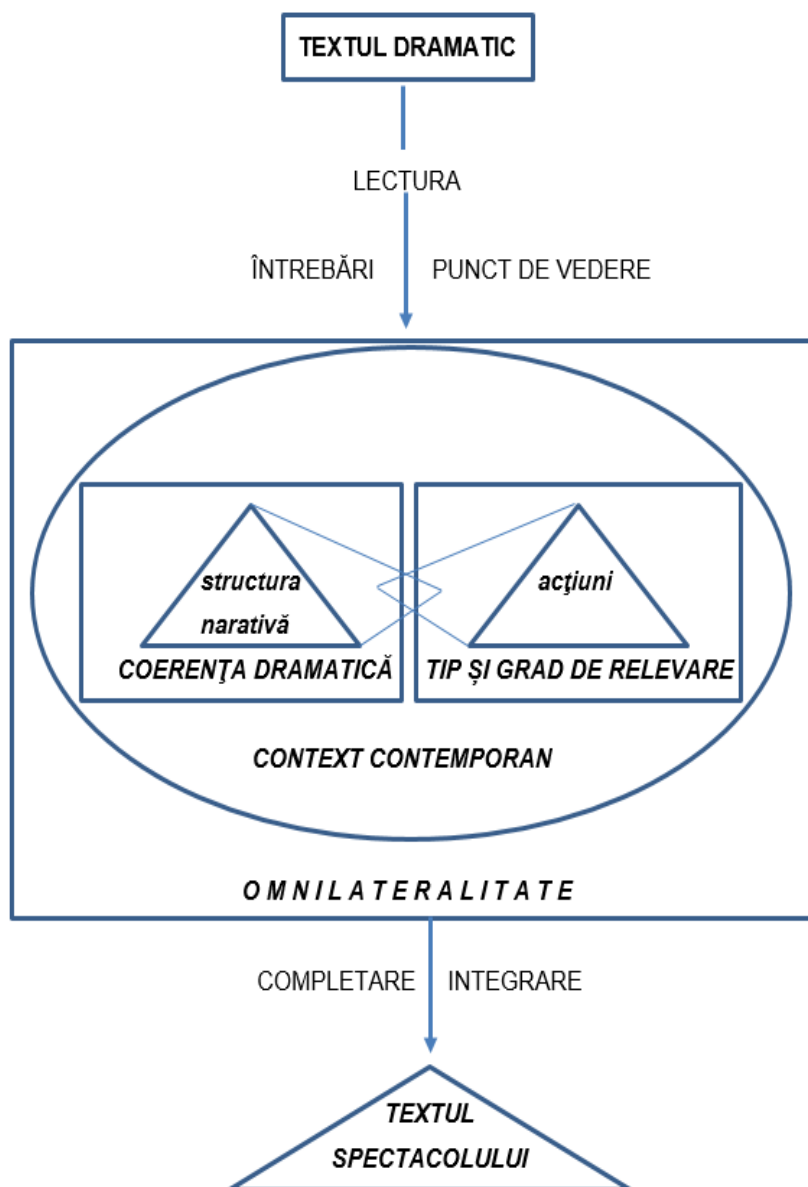


Figura nr.3: Lectura textului dramatic

Shakespeare este un exemplu în acest sens, *Hamlet* sau *Furtuna*, se potrivesc foarte bine omnilateralității. Punctele de vedere pot conduce la simplificări ce ne vor conduce către unilateralitate, ceea ce nu numai că ne arată capacitatea noastră modestă de examinare în profunzime a textului, dar se pierde mult conținut semnificativ.

A doua operație, *coerența dramatică*, contrabalansează libertatea pe care ne-o oferă prima. Ea reclamă respectarea regulilor univoce pe care le stabilește opera literară însăși. Construcția dramatică nu se realizează în mod întâmplător, ci printr-o înlănțuire de acțiuni, acestea sunt înlănțuiri de înțelesuri. Ele se realizează într-o anumită ordine. Între înțeles și ordine, în logica dramatică, este o relație foarte clară, de aceea uneori este necesară o intervenție în această ordine, dacă ea nu mai corespunde din punct de vedere dramatic cu înțelesurile pe care le-am agreat în urma punctului de vedere.

A treia operație ține cont de opțiunea *tipului și gradului de relevare a acțiunilor*. Orice acțiune ne oferă posibilitatea unei relevări mai profunde sau mai superficiale. Ele pot fi mai degrabă psihologice sau mai degrabă simbolice. Ceea ce ne conduce către ultima operație, *completare și integrare*. Aceasta presupune corelarea tuturor punctelor de vedere, astfel încât înțelesurile să facă posibilă coerență dramatică și consensul cu intenția artistică. Coerența dramatică nu exclude echivocul, ci din contră, îl provoacă, în conține și este chiar de preferat punctelor de vedere liniare.

Vorbirea scenică

Aspectul oral al textului dramatic este întruparea acestuia în persoana actorului. Vorbirea actorului pe scenă sau vorbirea scenică se poate referi la actul în sine sau la disciplina din pregătirea actorului. Subiectul acesta, indiferent la care dintre aspecte ne referim, s-a situat rar în postura de a fi privit cu echilibru. Pozițiile, regăsite în literatură, sunt dintre cele mai diverse (de la importanță exacerbată, la negare vehementă și indiferență). Acestea au fost generate de modalitatea în care au fost privite textul și arta actorului în cadrul estetic propus de arta spectacolului, influențând și metodele de pregătire profesională ale actorului, care au influențat, la rândul lor, actele vorbirii scenice. Orientarea spectacolului teatral, din a doua jumătate a secolului trecut, către ceea ce numim astăzi post-dramatic, este un astfel de exemplu. Metodele și practicile pedagogilor specializați în subiect reflectă, așa cum este firesc, adaptarea la aceste

poziții. În consecință, subiectele abordate de disciplină se modifică și ele, în unele cazuri substanțial: axarea preponderent către voce și neglijarea aspectelor care au în vedere limba, asimilarea vorbirii cu dicția sau, mai grav, separarea vorbirii de voce etc.

Universul complex al cuvântului în arta teatrului, care acceptă și presupune echivocul, paradoxul și contrariul (în același timp), nu poate fi înțeles decât atunci când acceptăm că (în teatru) vorbirea scenică nu este străină, nici ea, de echivoc, paradox, contrariu.

Sunt patru tipuri de aspecte esențiale care se coordonează în același timp în actul vorbirii: *cognitive*, *afective*, *condiționale* și *motorii*. Primele trei sunt încadrabile psihismului uman (fiind procese psihice) și ultimul fiziologicului. Atunci când vorbim nu suntem conștienți de cât de complexă este vorbirea; doar în momentul în care întâmpinăm dificultăți începem să conștientizăm anumite aspecte. O să fac o foarte scurtă prezentare a înlănțuirii de procese care au loc în timpul vorbirii. Procesele cognitive sunt cele mai numeroase: în același timp, gândirea accesează limbajul, dar și memoria; în unele cazuri și imaginația, producând reprezentarea lingvistică. Toate acestea sunt condiționate de atenție. Impulsurile nervoase vor genera răpunsuri motorii, declanșând activarea segmentelor respirator, fonator, rezonator și articulator. În același timp sunt active și procesele senzoriale prin intermediul senzațiilor și percepțiilor, în special cele auditive și vizuale (prin cele vizuale identificăm mișcările buzelor dacă avem suntem angajați în dialog). Toate procesele prezentate până acum vor fi afectate sau influențate de procesele psihice afective, în special de către emoții, care pot avea efect inhibitor sau excitator.

Concepțiile pedagogilor artei actorului despre vorbirea scenică sunt sensibil diferite. Sursa acestora este felul în care este văzută finalitatea muncii actorului, personajul, în termeni de caracterizare; iar acest lucru se transferă și abordării pedagogice. Argumentul poziționării care minimizează importanța vorbirii scenice este acela că, în mod similar vieții reale, expresivitatea este consecința proceselor intime, interioare și personajul va fi caracterizat în mod automat, indirect și firesc de contextul imaginar al reprezentării și procesualitatea internă. În consecință, este nevoie de o pregătire și atenție deosebită pentru acestea, iar expresivitatea și personajul vor apărea ca un fel de reflexie. În acest caz, nu se pune accentul pe diferențele notabile dintre vocea, vorbirea și expresivitatea din viața de zi cu zi ale actorului și ale personajului reprezentat. A doua poziționare importantă pornește de premisa că vocea, vorbirea și corpul

actorului trebuie să fie suficient de lucrate, încât să devină maleabile și să se poată modifica sub circumstanțe imaginare și sub resort intern, fiind posibile compozițiile sau apariția transfigurării, în limitele verosimilului și autenticității. Din altă perspectivă, conceptual, vorbirea, vocea și corpul sunt văzute ca instrumente, iar posibilitățile verbale, vocale și corporale dezvoltate sunt considerate abilități.

În opinia mea, disciplina vorbirii scenice nu poate tratată, din punct de vedere pedagogic, unilateral. Sunt două principii pe care le adopt și recomand: vorbirea scenică nu există în mod independent de actor și metodele de pregătire ale acesteia sunt o extensie a abordării pedagogice din arta actorului.

General vorbind, primul principiu, care se referă la actor, are în vedere specificitatea vorbirii; noțiunile și cunoștințele despre actul vorbirii (din diferitele științe care abordează subiectul) vor fi adaptate nevoilor și scopului utilizării ei de către actor. În aceeași logică, actorul este privit unitar, chiar dacă munca sa are aspecte segmentare, vorbirea fiind văzută în relația complexă cu gândirea și corpul.

Al doilea principiu impune selectarea metodelor de predare în conformitate cu specificul artei actorului. Se identifică, în mod natural, o specificitate a pedagogiei în funcție de principiile generale pedagogice adoptate de școala respectivă de actorie.

Nevoile și scopurile vorbirii actorului se identifică din două exigențe: de audibilitate și claritate, scopul fiind acela de a satisface în mod optim intenționalitatea vieții interioare din arta actorului. Pentru a corespunde celor două exigențe, deși separarea vocii de vorbire este teoretică și nu reflectă metodologia din practică, sunt elemente de funcționalitate care corespund mai degrabă vocii și unele care corespund mai degrabă vorbirii, unite prin respirație (Tabelul nr.7).

În mediul profesional al pedagogilor de voce și vorbire s-au pus în permanență în discuție principii care să încerce să conducă spre o practică racordată la realitățile teatrului contemporan. VASTA (Voice and Speech Trainers Association), cea mai mare și cea mai importantă „asociație profesională internațională, a cărei misiune este de a promova arta, cercetarea și vizibilitatea profesiunilor vocii și vorbirii”⁹⁸, a agreeat să recomande membrilor săi care activează în domeniul teatral să-și ghideze metodele după ceea ce este „potrivit” contextului (pedagogiei artei actorului

⁹⁸ <https://www.vasta.org/m-p-statements>

sau viziunii regizorale) în care lucrează și nu după ceea ce consideră că este „corect”, având în vedere că „rolul specialiștilor vocii și vorbirii nu a fost atât de bine definit, acest rol se tot schimbă în ultimele câteva decenii, mai ales în teatrul post-modern.”⁹⁹

Tabelul nr. 7: Elementele funcționalității vorbirii scenice

VOCE	r e s p i r a ț i e	VORBIRE
timbru		ritmicitate
intensitate		pronunție
înălțime		volubilitate

Obiectivele finale ale muncii să fie „aducerea actorului la performanțe optime”¹⁰⁰, când ne referim la munca de pregătire a actorului în context educațional, și să susțină demersul regizorului, în contextul lucrului la spectacolul teatral, prin „aducerea actorilor în forma cea mai bună posibilă, în relație cu textul, conceptul, spațiul și publicul.”¹⁰¹

⁹⁹ Houkek, Nancy. How to use a vocal coach. VASTA Near Reach Action Committee with assistance from Lynn Watson and Linda de Vries, 2001. (<https://www.vasta.org/how-to-use-a-vocal-coach-1>), p. 1

¹⁰⁰ idem, p.2

¹⁰¹ ibidem

Teatrul, cuvântul și creația artistică

Există un deziderat (mai degrabă păstrat intimității, decât declarat) comun tuturor slujitorilor Thaliei, *creația artistică*. Rareori o să mai întâlnim folosirea acestei sintagme în lumea teatrului, ea fiind considerată desuetă; chiar dacă utilizăm frecvent termeni ca arta spectacolului sau arta teatrală. Auzim, cel mai adesea, vorbindu-se despre: teatrul bun, teatrul prost, actor bun, actor prost, regie bună, regie proastă, scenografie bună, scenografie proastă, spectacol bun, spectacol prost etc. Inclusiv recunoașterea în diferite conjuncturi sau cercuri profesionale se realizează prin utilizarea adjectivului bun și nu a sintagmei. Consider că nu este cea mai fericită opțiune. Justificările uzanței actuale rezidă, în primul rând, din definirea dificilă și vagă a creației artistice în teatru, dar implicațiile sunt mult mai importante decât par. Din punct de vedere semantic sintagma creație artistică pune accentul pe *acțiune, valoare, măiestrie și nu pe comparație, corectitudine și calitate*, așa cum face adjectivul bun.

Intenția artistică este o condiție necesară pentru a putea considera spectacolul teatral, ce rezultă din acest travaliu, o creație artistică. O dispută, care a determinat și abandonarea subiectului, este reprezentată de atribuirea creației. Nu trebuie negat faptul că principalul creator este autorul de facto al spectacolului, regizorul, dar considerarea regizorului creatorul unic al spectacolului are consecințe asupra celorlalți participanți la realizarea spectacolului, aceștia fiind executanți sau, cel mult, interpreți. Ipoteză ce poate fi corectă, însă este necesar să fie analizată. Interes deosebit având pentru această carte cuvântul în teatru, în această logică, raportul cuvântului cu spectacolul (creație artistică) se traduce în două modele principale. Unul este reprezentat de binomul text-spectacol (câteva lucruri despre textul spectacolului am enunțat în capitolul V) și al doilea este reprezentat de finalitatea cuvântului, pe scenă, care reclamă actorul.

În concepția regizor-creator unic al spectacolului, demonstrația, așa cum am afirmat, se reduce la argumentarea caracterului de executare. Concepția care afirmă că *în teatru are loc asimilarea tuturor energiilor care participă la realizarea spectacolului cu artistul creator*; astfel, fiecare contribuție este creatoare, dacă intenția este artistică, susține concepția

creatorului multiplu. În acest model actorul este creator, fiind cel care în ultimă instanță dă ființă cuvântului în spectacol este necesar să analizăm mai atent conceptul de actor creator. Actorul însă se manifestă (eventuala creator) prin arta sa, atunci, în egală măsură, analiza se impune a fi contunuată și artei actorului.

VI.1. Entertainmentul și artisticul

Dacă luăm în discuție comparația pe care o face *Schechner*, între rital și teatru (capitolul III), atunci situarea teatrului în zona entertainmentului pare să fie incompatibilă cu artisticul. Nu este deloc așa. Este adevărat că acest cuvânt este utilizat pentru a semnifica amuzamentul, distracția, acum când există industrii pentru acest scop. Etimologia franceză a cuvântului nu are legătură cu amuzamentul, ci cu a menține. Putem identifica și face distincția între activitate și experiență. Activitatea ne duce către interes, atenție, către menținerea acestora, iar experiența către amuzament, mai degrabă. Nici amuzamentul nu are ca expresie doar distracția, râsul, așa cum pare, ci amuzamentul ne situează în zona agreabilității, a desfătății. Tot acest câmp de semnificații pe care ni-l propune noțiunea de entertainment, ne conduce în aceeași direcție, în care se atrage atenția importanței publicului. Apelând la elementele fundamentale ale teatrului, scena, textul, actorul și publicul, propuse de Drimba, am fi tentați, poate și din pricina raportului numeric, să considerăm că importanța dintre scenă și sală este inegală, în ecuația teatrului, deplasând-o către scenă; ceea ce este, mai degrabă, o prejudecată, nu este un fapt. Polarizarea teatrului în zona entertainmentului nu este altceva, și am adus argumente lingvistice, decât o modalitate prin intermediul căreia, în ecuația complexă a teatrului, se pune reflectorul pe spectator și se subliniază importanța acestuia pentru spectacol. Această afirmație nu trebuie interpretată în sensul în care spectacolul ar trebuie să mute accentul pe spectator; este încă un argument, alături de altele prezentate până acum, că teatrul este unitar, iar toate elementele sale identitare se înscriu în aceeași zonă a necesarului.

Nu mai puțin importantă (în această discuție) este prima definire a teatrului prin intermediul entertainmentului, ca fiind generatoare de amuzament (fun) (Tabelul nr.2). Aici ne vom lovi de prejudecata conform căreia artisticul trebuie să ne ducă într-o zonă sumbră, serioasă, în care să nu urmărim plăcerea, ci mai degrabă învățăturile, pildele, dacă sunt și

moralizatoare, cu atât mai bine. Trasarea unor linii care să delimiteze aceste lucruri sunt ipotetice; teorie pură, realitatea nu este niciodată atât de precisă. Poporul român are o vobă care se potrivește foarte bine situației descrise, se spune că nu există înmormântare fără răs, cum nu există nuntă fără plâns. Pe de altă parte, râsul nu este ceva năserios, este o atitudine. Să ne gândim la comediile lui Shakespeare, Moliere sau Caragiale. Ce au ele în comun cu artisticul, regăsit și în tragediile lui Shakespeare, în teatrul lui Cehov sau Ibsen etc.? Au acea satisfacție estetică, marcă a artisticului.

Artisticul nu este asimilabil valorii artistice, însă el reclamă atenție artistică. Lipsa atenției artistice poate să însemne o stagnare într-o zonă a entertainment-ului lipsit de satisfacție estetică, în care râsul rămâne un mecanism, nu o modalitate de a avea o atitudine în față unei relevări interioare a naturii umane. Atenția artistică se caracterizează prin lipsa linearității, prin discrepanțe, prin paradocuri, prin echivoc.

Să luăm un exemplul din Moliere și să realizăm un exercițiu de imaginație sau de memorie și să ne gândim la râsul nostru când am citit textul sau am văzut un spectacol cu *Bolnavul închipuit*. Către final, când Angelique își crede tatăl mort, pe Argan, lucrurile se schimbă. Dacă ne referim la spectacol, deși spectatorul devine complice cu Argan, știind că nu a murit, reacțiile și cuvintele tinerei, ne scot brusc din zona comediei sau comedia este într-o zonă pe care nu am mai întâlnit-o. Să analizăm această scenă prin prisma atenției artistice. Mecanismul principal care determină râsul în acest text este contradicția dintre aparență și esență. Argan care nu este bolnav în relație cu ceilalți care știu asta; Toinette este printre cele mai aprige în a-l contrazice, publicul vede această diferență dintre aparență și esență și toate conflictele ce se iscă din asta, distrează, amuză, mai ales că știind adevărul devine complice alături de toți cei care intră în conflict cu Argan sau cu consecințele bolii sale inexistente.

„Toinette: Domnul Fleurant ăla și domnul Purgon fac haz de minune pe pielea dumneavoastră. Au în dumneavoastră o strașnică vacă de muls. Tare aș vrea să-i întreb ce boală aveți de vă tot îndoapă cu atâtea doctorii...

Argan: Tacă-ți fleanca, proasto, nu e de nasul tău să controlezi rețetele doctorilor.”¹⁰²

¹⁰² Moliere, Teatru, Bolnavul Închipuit, Gramar, 2014, p.9

Ca orice text valoros linearitatea nu-l caracterizează, depășește limitele, ne depășește așteptările, inclusiv din punctul acesta de vedere, depășește limitele mecanismului pe care îl propune; în scena de care vorbesc se întâmplă acest lucru.

“Toinette: Da! Uite-l acolo! A murit adineauri, apucat de o slăbiciune.

Angélique: Doamne! Ce nenorocire! Ce încercare nemiloasă! Vai! Să-mi pierd tatăl, singurul bun ce-mi rămăsese pe lume și, ce-i mai dureros, să-l pierd tocmai când era supărat pe mine! Ce-o să mă fac, nenorocita de mine, și ce mângâiere aș mai putea afla după o asemenea pierdere?”¹⁰³

Intenția artistică presupune depășirea acestor limite și de către actriță; în lipsa ei, jocul actoricesc ne va conduce prin intermediul aceluiași mecanism instaurat pe parcursul întregului spectacol; spectatorul va avea o plăcere imediată. Actrița mânată de intenție artistică va putea depăși limitele impuse de convenția și mecanismele instalate în spectator, care au dat rezultate prin răs, probabil. Această abordare produce o ruptură, o schimbare în jocul actoricesc, efectul chiar dacă va avea ca exteriorizare tot răsul, el va fi ușor diferit, ne va induce mai degrabă satisfacție decât plăcere, fiind o relevare interioară a unei ființei, a ființei.

Iată de ce, consider ca preocuparea principală a creatorilor din teatru să fie intenția artistică. Ea va duce sau nu la valoare, dar sigur nu va duce, doar, în zona distracției. Amuzamentul nu este zona facilă, cum pare; ca și răsul, el este tot o atitudine. Este necesar și prezent în forma, pe care s-o denumim (cu ajutorul unui termen utilizat mai sus) cea mai serioasă a teatrului, tragedia. În oricare dintre tragedii identificăm momente de amuzament, ele au rolul de destindere, dar și de subliniere a tragicului. Exemplul cel mai clar se poate regăsi în Shakespeare. În Romeo și Julieta. Scenele cu Doica, sau scena cu Groparii din Hamlet sunt dintre cele mai cunoscute. Și în tragedia antică avem după momente de maximă încărcătură și încordare, în cele mai multe cazuri, momente ale Corului, care pot fi situate într-o zonă ușor melancolică, părăsind zona sumbră, lamentabilă.

¹⁰³ idem, p.59

VI.2. Semn, proces, comunicare

Atunci când spectacolul începe și în sală avem cel puțin un spectator, iar pe scenă apare cel puțin un actor (aflat în circumstanțele reprezentării), în acel moment a apărut și teatrul. Care e scopul teatrului? Să desfășoare un act artistic, dacă avem în vedere aspectele estetice. În acele momente, lucrul acesta este subsidiar. Primordial este ca actul să ajungă la spectator. Care sunt mijloacele prin care se realizează acest lucru? Ele sunt numeroase, dar procesul sub umblela căruia care le regasim pe toate este comunicarea. Există două tipuri de elemente pe care le regăsim în teatru: cele care țin de experiența umană de pe scenă și cele care țin de arhitectura scenică. Primele (reprezentate de actori) vor comunica indirect cu publicul, iar cele din urmă direct. Oricât de mult ne-am dori să simplificăm procesul comunicării în teatru, constatăm că nu este deloc ușor, pentru că suntem într-o situație atipică. Iată de ce semiotica se potrivește comunicării teatrale, deci o să vedem lucrurile pornind pe acest drum.

Subiectul nu poate să îl ocolească pe *Peirce*, considerat întemeietorul semioticii. Concepțiile lui sunt conforme gândirii sale filosofice. Propune mai multe teze, printre care aceea că gândirea este sinonimă acțiunii sau subordonarea adevărului da către util. În ceea ce privește gândirea, ea nu se poate realiza fără semne. Din acest punct se deschide perspectiva semiotică. *Semnul „sau representamen* este ceva care ține locul a ceva, pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea unor însușiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent sau poate un semn mai dezvoltat.”¹⁰⁴ Peirce propune o relație specială în semnificare, între trei termeni, *semnul sau representamen* este „un prim care întreține cu un secund, numit obiectul său o relație triadică atât de autentică, încât ea poate determina un terț, numit *interpretantul* său, să întrețină cu obiectul aceeași relație triadică pe care o întreține el însuși cu același obiect.”¹⁰⁵ Reiese, destul de limpede, din aceste citate, că în semiotică putem vorbi de o diversitate a semnelor și de o infinită combinaire a semnelor prin semne, așa cum ne spune Peirce. O inventariere a elementelor semiotice, prin prisma codurilor culturale versus coduri teatrale,

¹⁰⁴ Peirce, C., *Semnificație și acțiune*. trad. Delia Marga. Humanitas, București, 1990, p.69

¹⁰⁵ idem, p. 285

realizează *Rovența-Frumușani*, care consideră construirea practicii teatrale „pe o strategie globală de comunicare sincretică.”¹⁰⁶

Tabelul nr. 8: Strategie globală de comunicare sincretică

*după Rovența-Frumușani*¹⁰⁷

CADRU	CODURI CULTURALE	CODURI TEATRALE
COMPORTAMENT	Kinezieică	gestualul ca tip, caracter
	Proxemică	înțelegere/neînțelegere, egalitate/inegalitate;
	Vestimentație	costum
	Cod cosmetic	machiaj
	Coduri tipologice	opoziția natură-cultură
SPAȚIU	Coduri arhitecturale	decor
LIMBAJ	Insertia umanului	rol-localizare scenică
	Reguli sintactice, semantice și pragmatice	Convenții pragmatice legate de discurs
	Reguli retorice	Pronunție psihologică retorică
	Reguli sociolectale	idiosincrazii
REFERENT	Principiu mimetic sau anti-mimetic	autentificare - distanțare
EPISTEMĂ	Model de organizare a lumii – enciclopedie	performanța în raport cu tipul actualizează sau deconstruit

¹⁰⁶ Rovența-Frumușani, Daniela. La sémiotique théâtrale în Daniela Rovența-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), Pour connaître la science des signes, Craiova, Ed. Fundației Meridian, 2001, p. 219

¹⁰⁷ ibidem

În această structură, atât de complexă, a semioticii teatrului, *Ubersfeld* apud *Rovența – Frumușani* consideră că textul își găsește loc prin “diversele niveluri posibile de lectură”¹⁰⁸, scopul fiind acela de a „arăta modul lor de articulare”¹⁰⁹. Se disting între aceste posibile niveluri: *narativul* (povestea de pe scenă sau miturile), *discursivul* (performativitatea actelor de vorbire) și *semicul* (cofuncționalitate a elementelor spectacolului).

Textul este scris într-o limbă, iar în teatru textul devine vorbire. În capitolul IV, când am luat în discuție definirea limbajului, a limbii și a vorbirii, am prezentat concepția lui Saussure care consideră limba partea socială și abstractă, în același timp. Vorbirea sau mai bine zis actul lingvistic, folosind și completarea lui Coșeriu, are caracter individual. Cu alte cuvinte, *vorbirea este o modalitate individuală de utilizare a semnelor și regulilor limbii*. Pe de altă parte, în semiotică, *Barthes* face o completare foarte importantă în subiectul semnificării limbii, introducând nivelul *denotației* (acest tip de semnificare pune accentul pe relația semn referent și conduce la o semnificare de bază) și *conotației* (ține cont de context, este depentă de subiectivitate). Foarte importante sunt și contribuțiile lui *Eco*, el reia o teză mai veche a lui *Morris* care stabilește în *Fundamentele teoriei semnelor* distincția dintre *semantică* (implicațiile legăturii dintre semn și obiectul desemnat), *pragmatică* (implicațiile utilizării practice a semnelor, adică relația fiecăruia dintre noi cu semnele) și *sintaxa* (implicațiile legăturilor dintre semne, care se formalizează în reguli, în caul limbii, gramaticale). *Eco* aprofundează deosebira dintre aspectul semantic și cel pragmatic, dar și între *semnificația textuală* și cea *lexicală*, atrăgând atenția asupra importanței subiectivității, a contextului pentru vorbire.

Toate aceste completări la gândirea semioticii au repercusiuni în modalitatea în care este văzută și gândită comunicarea, ieșind din schema simplă a comunicării văzută ca proces, punând accentul pe modalitatea vie de manifestare a vorbirii și pe caracterul său individual și contextual.

Dar ce comunicăm în teatru? Dacă facem, din nou, apel la reperele identitare ale teatrului (vezi capitolul III), existența imediată a umanului este unul dintre acestea. În concluzie, comunicarea în teatru nu poate fi înafara dezvăluirii ființei umane, a lumii interioare. De ce face teatrul acest lucru? Ca să ne arate cine suntem, în primă instanță. Și după ce ne vedem așa cum suntem, multe posibilități se pot deschide. În formula semiotică

¹⁰⁸ idem, p. 214

¹⁰⁹ ibidem

prezentată mai sus, teatrul comunică prin multe semne, dar care ar fi cele mai potrivite scopului de care discutăm acum? *Arendt*, în analiza condiției umane, identifică *acțiunea* și *vorbirea* ca modalități de a ne diferenția unii de alții, dar „prin cuvânt și faptă ne introducem pe noi înșine în lumea umană, iar această intrare e ca a doua naștere.”¹¹⁰ În acest mecanism de dezvoltare, una se completează pe alta, dar mai ales vorbirea completează acțiunea: „fără acompaniamentul vorbirii, nu numai că acțiunea și-ar pierde caracterul revelator, ci și-ar pierde și subiectul; nu ar mai exista oameni activi, ci roboți executanți, ale căror acte, omenește vorbind, ar rămâne de neînțeles.”¹¹¹ În teatru, acest lucru se realizează prin intermediul actorului, el e ființa umană din spectacol, el se va dezvălui, îl vedem pe el, iar prin reintroducerea lui în ființă, vedem ființa, ne vedem și pe noi. Deducem, nu numai *instrumentele actorului* (acțiunea și vorbirea) pentru a împlini acest scop, ci și *misiunea* lui.

Această dezvoltare este aceeași cu dezvoltarea pe care o facem fiecare dintre noi, în viața de zi cu zi? Într-o măsură considerabilă da, într-o măsură mai mică, dar esențială, nu. Dezvoltarea în teatru a actorului este mult mai profundă, fără opacitatea imaginii pe care o oferim în contextul cotidian, pentru a ne feri de judecată în momentul în care suntem receptați, atunci când suntem văzuți de alții.

VI.3. Vorbirea și acțiunea actorului

Vorbirea și acțiunea sunt, așa cum am văzut mai sus, modalități importante de definire a ființei, iar în teatru actorul este cel care are această misiune. Continuând analiza acestui aspect în relație cu textul, cuvântul sunt mai multe întrebări ce se pot naște. Vorbirea și acțiunea actorului aparțin textului? Ce este până la urmă textul spectacolului? În capitolul V am văzut că sunt necesare mai multe operații în urma cărora textul dramatic devine textul spectacolului. Spectacolul are însă un autor, regizorul, acesta stabilește direcția în care se îndreaptă diferitele puncte de vedere, el stabilește dacă și cât de important este textul în spectacol. Există două posibilități, una în care textul este important și una în care avem situația opusă. Dacă regizorul alege a doua variantă, ar părea că suntem într-un impas major, însă nu este așa. Tirania regizorului este o

¹¹⁰ Arendt, Hannah. *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea. Cluj: Idea Design & Print, Casa Cărții de știință, 2007. p. 148

¹¹¹ idem, p. 149

prejudecată, deși uneori acesta poate fi un tiran. Care ar fi voința pe care acesta încearcă să și-o impună? La această întrebare cred că a răspuns *Brook* în una din definițiile încercate în a defini teatrul viu, în comparație cu teatrul mort. „Într-un teatru viu, începem în fiecare zi repetițiile punând la încercare descoperirile de ieri, gata să acceptăm că adevărata piesă iar n-am înțeles-o. Teatrul Mort, însă, abordează clasicii din punctul de vedere că cineva, odinioară, a aflat și a definit cum ar trebui să fie făcută piesa.”¹¹² Îl avem pe regizor, ca autor al spectacolului, automat grevat de responsabilitate față de spectacol, ceea ce nu este niciodată puțin lucru.

Munca regizorului este una de mediere între toate aspectele, am văzut că nu sunt puține.; astfel încât spectacolul, pe care și-l asumă, să fie funcțional și să spună ceva semnificativ, ceea ce implică și actualizare, pentru cei care îl vor privi. În acest mecanism complex, textul, chiar dacă este important, el este o piesă dintr-un puzzle, numai că piesele nu au nici dimensiunile, nici formele prestabilite, de unde și dificultatea misiunii regizorului; scopul final fiind compunerea imaginii din aceste piese pe care le tot aranjează, în timp ce le își modifică dimensiunile și consistența. Remarca *Annei Ubersfeld* apud *Miruna Runcan* că „textului dramaturgic i se suprapune, chiar și atunci când viziunea nu-i decât o simplă și școlărească oglindire, un text al regiei”¹¹³, este cum nu se poate mai potrivită. Mai mult decât atât, Runcan ne sugerează că „noul text, e spectacolul însuși”.¹¹⁴ Textul regiei nu este doar textul spectacolului, ci toate acele semne prin care vorbește spectacolul. Cuvintele pot fi înlocuite de imagini, de gesturi. Revenind la posibilul impas, în situația în care regizorul alege ca textul spectacolului să nu fie pionul principal în complexitatea semnelor pe care spectacolul le transmite, textul regiei (văzut prin articularea tuturor semnelor din spectacol care ne vorbesc) devenind textul spectacolului suplinește toate aspectele care ar fi părut că ne pun în dificultate.

Revenind la dezideratul, intim, pe care îl consider comun tuturor creatorilor din teatru, creația artistică, restrângând discuția la cuvânt și implicit la text, constatând că textul spectacolului este în fapt textul regizorului (mai complex decât simpla transformare a textului dramatic în textul spectacolului), atunci pot să afirm că regizorul îi încredințează actorului mult mai mult decât ar părea, dacă textul regizorului este

¹¹² Brook, Peter, Marian Popescu, and George Banu. *Spațiul gol*. Unitext, 1997, p. 22

¹¹³ Runcan, Miruna. *Regia ca lectură/Regia ca text*. *Semnal teatral* nr. 3,4/1996, p. 72

¹¹⁴ idem, p. 74

modalitatea regizorului de a se dezvălui pe sine (în care include și acțiunea și vorbirea), atunci regizorul i se încredințază pe sine actorului. Misiunea actorului devine importantă în procesul artistic pentru că el trebuie să treacă prin propria ființă tot ceea ce îi încredințază regizorul. Rolul său nu este de gazdă, actorul nu este pasiv, chiar și exigentul Grotowski a remarcat asta. „Teatrul este o întâlnire între creatori. Eu însumi, în calitate de regizor, sunt confruntat cu actorul și auto-revelația unui actor îmi oferă propria mea revelație. Actorii și cu mine suntem confrunțați cu textul. Ori, nu puteam exprima ce este obiectiv în text și, de fapt textele reprezintă o prăpastie profundă între noi.”¹¹⁵

În lumina acestor considerente, pentru a înțelege rolul cuvântului în teatru, acela care are năzuințe artistice, acela care are rol final în articularea cuvântului, se impune a fi analizat din prisma creației și dacă el poate fi considerat un creator, actorul. Dacă vom avea un răspuns afirmativ și arta sa ar trebui să fie privită astfel încât să se oglindească în creație.

VI.4. Actorul creator

Stabilind importanța intenției artistice a actorului în ecuația spectacolului văzut ca un act de creație și importanța vorbirii și a acțiunii în dezvăluirea ființei, este necesară o discuție despre actor privit prin intermediul artei sale. Actorul nu poate fi separat de arta sa; arta sa poate fi separată de artele în a căror componență îl regăsim. Delimitarea fiind chiar dezirabilă în activitățile de pregătire/instruire, actorul, pe toată durata existenței sale, trăiește și dă viață, în același timp, acestui paradox. Dacă acest lucru are un caracter implicit în scrierile lui *Stanislavski* din *Munca actorului cu sine însuși: însemnările zilnice ale unui elev*, *Cojar* în *O poetică a artei actorului: analiza procesului scenic* îl certifică și-l afirmă în mod explicit. Delimitarea aceasta, dintre arta actorului și artele care îl încorporează pe actor, are repercusiuni importante în analiza conceptului de *actor creator*.

¹¹⁵ Grotowski, Jerzy. Spre un teatru sărac. Editura Unitext, 1998, p. 35

VI.4.1. Condiționări de ordin estetic

Creația artistică a încercat numeroase definiri sau chiar definiții, însă în mod esențial, pentru a vorbi de creație artistică trebuie să existe un *produs* realizat în urma unui *proces* de către *cineva*. Produsul este *opera de artă*, iar procesul este *creația artistică* realizată de către *artist*. În ceea ce privește calitatea de operă de artă a unui produs, lucrarea de față nu își propune să analizeze acest aspect, analizat într-o altă lucrare (analiza se bazează pe teoria instituțională a artei a lui George Dickie, vezi Thomas Ciocșirescu, *Educația prin teatru*, V.1. Nivelul artistic), ci pornește de la ideea că produsul la care ne referim are calitatea de operă de artă.

Asimilând actorul cu arta sa, ținând cont de scindarea amintită mai sus și introducându-l ca termen în ecuația creației operei artistice, identificăm două ipostaze distincte, care vor genera două câmpuri de analiză. Prima ipostază are în vedere opera de artă (spectacolul teatral) ca produs final al creației artistice, în care actorul este parte componentă dintr-un mecanism complex, iar a doua are în vedere produsul final al muncii actorului și anume rolul sau personajul.

Luând în considerare condițiile esențiale ale creației artistice și aplicându-le în cazul actorului, o să identificăm două aspecte ale discuției. Primul aspect, care se referă la creația artistică asimilată procesului de creație artistică, se poate traduce în munca de realizare a rolului/personajului cu tot cu rezultat. De precizat că rolul/personajul nu este privit izolat de spectacol, ci parte a acestuia (parte a întregului numit spectacol). Iar actorul, în mod analog, nu este artistul din spectacol ci artist în spectacol¹¹⁶. Al doilea aspect pune în discuție în ce măsură actorul poate fi considerat un artist, condiție esențială pentru ca munca lui să poate avea caracter de creație artistică. O ultimă precizare privește creativitatea, pentru că se pot crea confuzii ce pot avea drept cauză utilizarea nefiresc de frecventă și în aspecte cât mai diverse a acestui concept. Creativitatea în urma căreia rezultă un produs artistic este ceea ce interesează în artă, altfel creativitatea este întâlnită în toate domeniile, iar în unele dintre aceste domenii se pot realiza produse remarcabile, ce pot influența diferitele

¹¹⁶ În limba română utilizarea prepozițiilor *din* și *în* pentru exprimarea raporturilor de temporalitate și spațialitate este diferită. Prepoziția *din* se folosește, de cele mai multe ori, pentru a stabili raporturi generale cu timpul și spațiul, în timp ce prepoziția *în* concretizează temporalitatea și include în spațialitate.

aspecte ale vieții, dar nu pot fi considerate artă, chiar dacă sunt obținute în urma unui proces de creativitate.

Simplificând, artele spectacolului presupun întâlnirea dintre două părți, una care mai degrabă oferă și cealaltă care mai degrabă primește, fiecare dintre cele două părți pot fi reprezentate, generic, de către artist, pe de-o parte, și spectator, de cealaltă parte. Continuând logica acestei formulări, putem afirma că artistul este cel care realizează opera de artă, deci reprezintă creatorul. În același timp, nu trebuie uitat că operele de artă care îl includ pe actor în contemporaneitate sunt caracterizate prin complexitate, actorul este parte într-un sistem complex. Domenii diferite, personalizate în regizor, scenograf, coregraf, actor etc., se conjugă în slujba aceluiași scop. Artele spectacolului sunt arte colective, dar creația aparține tuturor sau mai degrabă aceasta este atribuibilă cuiva. Actorul este un creator în acest ansamblu?

Vianu este adeptul ideii că există mai mulți creatori ai spectacolului: *“poetul dramatic, actorul, pictorul decorator și regizorul sunt deopotrivă artiști creatori.”*¹¹⁷ Acest lucru rezonă cu ceea ce am declarat încă de la început că rolul/personajul nu este izolat de spectacol, ci parte a acestuia, iar actorul, nu este artistul din spectacol ci artist în spectacol.

Ultima întrebare poate avea un răspuns afirmativ numai în condițiile în care actorului i se recunoaște statutul de artist. În aceste condiții rezultatul muncii sale poate fi considerat artă și munca sa creație artistică. Înafara noțiunii de artist al actorului rămâne doar meșteșugul și așa cum un împletitor de nuielă nu poate fi considerat un artist și nici scaunul din nuielă realizat de acesta nu poate fi considerat produs artistic, tot așa simplul meșteșug al actorului nu poate fi considerat artă și el nu poate fi considerat artist. Diferența dintre meșteșug și act artistic este făcută de intenția artistică, existentă la actor.

Toboșaru are și el aceeași părere: *“Esența artei actorului, puterea creației sale, viața operei stau în capacitatea sa de a construi un alt univers, în posibilitatea de a evada din propria individualitate într-una necunoscută... În spiritul creației scenice și nu al interpretării, actorul exprimă sentimente și convingeri, își exprimă sentimente și convingeri, își*

¹¹⁷ Vianu, Tudor. *Arta actorului*. Vremea, 1932, p. 4

*reprimă prin disciplină și izolare adevărata făptură, încadrând-o cu virtuozitate în viața personajului și a lumii transfigurate.”*¹¹⁸

Nuanțele aduse de autorul din care am citat mai sus sunt esențiale. Prima constatare este aceea că se face diferența dintre creație și interpretare, practic ridică actoria la rang de creație. În același timp pune și condiții, ceea ce înseamnă că pentru a avea calitatea de creație, actoria admite anumite trăsături, care îi dau o anumită calitate, altfel ne situăm în sfera interpretării și, aș adăuga, a meșteșugului.

Consolidarea regiei, în parcursul istoric al teatrului, va duce (și) la concepțiile radicale (despre care am mai amintit) susținând, de exemplu, supremația regizorului, pe care îl consideră nu numai creator al spectacolului teatral, dar și fiind unicul creator al spectacolului. *Craig*, de exemplu, este foarte vehement în ceea ce-l privește pe actor: “*Actoria nu este o artă. Prin urmare este greșit să se vorbească de actor ca artist. Căci tot ceea ce este accidental, este dușmanul artistului. Arta este antiteza haosului, iar haosul este creat prin rostogolirea împreună a mai multor accidente.*”¹¹⁹ Această opinie a fost citată și redată ca argument de fiecare dată când s-a dorit justificarea relativizării rolului actorului în cadrul spectacolului teatral. Consider că acesta nu este un manifest împotriva actorului, ci o pledoarie (justă) pentru spectacol și pentru artă. E drept că interpretarea acestui pasaj pare că nu lasă loc de echivoc. Citindu-l în succesiune după cel din *Toboșaru* înțelegem radicalizarea lui *Craig* și putem însuma la condițiile necesare ca actoria să fie considerată artă și actorul artist, *caracterul neaccidental*.

Colateral, fără a intra în detalii, este de menționat, că timid, dar din ce în ce mai des, în perioada actuală, regizorului începe să-i fie contestată postura de creator și să fie considerat (doar) autor. Mulți regizori își situează în mod programatic munca în sfera meșteșugului și refuză discuția despre spectacolul teatral ca operă de artă. Rațiunea acestei contestări și poziționări izvorăște din concepția că apanajul creației artistice este spiritul viu, opus imitației, îngemănat cu autenticitate și subiectivitate, acea trăsătura pe care o are *Gioconda*, de neatins în teatru. Desigur este o altă extremă, greu de demonstrat de cei care o susțin, dacă avem în vedere realitatea concretă de realizare a unui spectacol (regizorul are la dispoziție toate pârghiile necesare ca produsul realizat să respecte rigourile creației artistice enunțate mai sus).

¹¹⁸ Toboșaru, Ion. Contururi teatrologice. Întreprinderea Poligrafică București, 1983

¹¹⁹ Craig, Edward Gordon. The actor and the über-marionette. The Mask, 1908. p.55

VI.4.2. Condiționări de ordin psihologic

Din perspectivă psihologică Neacșu, în contextul analizei creației artistice, constată că *“atenția psihologilor a fost reținută de particularitățile și rolul percepției și reprezentării, imaginației și emoției, în cadrul mai larg al relației intuiție-expresie.”*¹²⁰ Autorul, din aceeași perspectivă, a analizei creației artistice, prezintă etapele propuse de Vianu și agreate de Ralea, ca fiind: *prepararea, inspirația, inovația și execuția*, însă adecvate psihologiei artei sunt considerate etapele propuse de Rusu: *pregătirea, inspirația, elaborarea și execuția*. Pentru psihologia artei actorului, acesta consideră mai potrivit modelul avansat de Rusu, model pe care îl agreează și Marcu conform aceluiași autor.

Pentru o oferi o formulă integratoare a acestor perspective Neacșu avansează o *conduită creativă* caracteristică artistului în procesul creației artistice. Latura intrinsecă este reprezentată de *intuiție și empatie*, iar cea extrinsecă de către *imaginația creatoare și expresivitate*. Dacă comparăm elemente acestei *conduite creative* cu sistemele și metodele de pregătire ale actorului, observăm că ele sunt piloni importanți, dezvoltăți în permanență în cadrul acestora. Cea mai izbitoare asemănare în acest sens o găsim la *Stanislavski*, care își împarte *Munca actorului cu sine însuși* în două părți care sunt denumite: *Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică și Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de întruchipare*. Nu numai pregătirea actorului dar și specificitatea artei actorului explică în totalitate sistemul *conduitei creative*.

Arta actorului există și dispare moment cu moment, secundă cu secundă, actorul din punct de vedere psihologic este în *interiorul* artei sale, el nu poate să-și contemple dinafară produsul, adică să se contemple pe sine în acel moment. Desfășurarea procesului de construcție pe care îl realizează actorul în timpul jocului nu poate fi considerat conștient, ci mai degrabă *intuitiv*. Confuzia făcută, dând exemplul cinematografului, când se consideră că actorul se vede pe sine interpretând personajul (uneori, în timpul fimărilor, actorului i se prezintă, între duble, materialul filmat la dubla pe care tocmai a fimat-o) ca fiind în timpul procesului este majoră. Este adevărat că este posibil ca actorul să se vadă, vede și personajul, dar el nu mai poate interveni în mod conștient asupra rezultatului deja filmat. El va fi

¹²⁰ Neacșu, G.. Psihologia procesului de creație artistică. Ed. Academiei, București, 1999, p.11

influențat de ceea ce a văzut, dar va apela tot la bagajul intuitiv, dacă filmează secvența din nou, pentru că dacă s-ar lăsa condus cu adevărat, în mod conștient, de acea imagine exterioară, el ar avea sentimentul că se vede din exterior și apoi chiar asta s-ar întâmpla. Acest lucru li se întâmplă uneori actorilor și în teatru în munca lor, dar din punct de vedere profesional, acest context este considerat o eroare a jocului, sesizat imediat și oprit.

Empatia în arta actorului este un atribut pur psihologic, baza acestuia îl reprezintă descifrarea modului de gândire pe care actorul trebuie să îl înțeleagă pentru a rezulta apoi caracterul psihologic căruia trebuie să-i dea viață. Punctele de gândire sunt realizate de cele mai multe ori cu ajutorul *imaginației* sau pornind de la *propria experiență de viață*, apelându-se la memoria personală a actorului. Instrumentul de bază folosit, cunoscut ca *magicul dacă*, propus de *Stanislavski*, care e regăsit în diverse formule și în tehnicile ulterioare, îl pun pe actor în paradigma pur imaginativă a lui *ce-ar fi dac-ar fi*. Nu este de neglijat nici *reprezentăția*, procesul care apare uneori succesiv, alteori concomitent, cu *imaginația*. Separarea dintre cele două este destul de greu de făcut, pentru că atunci când în mintea actorului, prin intermediul *imaginației* prind contur, se cristalizează caracteristici ale personajului; ele pot apărea fie mai greu și sunt mai vagi sau poate, dimpotrivă, apar brusc și sunt foarte clare. *Toate* aceste resorturi psihologice amintite nu sunt suficiente fără *adecvarea expresivității* la contextul estetic, prezentată pe larg în cadrul temei următoare.

VI.4.3. Condiționări de expresivitate

Finalitatea muncii actorului și măiestria artei sale este cuantificată în mod subiectiv în raport cu rolul/personajul adus la viață de către acesta. Importanță are în această judecată și integrarea acestuia în ansamblul operei de artă, spectacolul, însă există limite de influențe între cele două, care determină o oarecare independență actorului. Independența este rezultanta jocului actoricesc. Astfel, indiferent de calitatea operei de artă, fie că vorbim de teatru sau film, calitatea jocului actoricesc nu se pierde, nu se deteriorează, dacă ea există.

Calitatea jocului nu este dependentă numai de mecanismele interioare (psihologice) ale muncii actorului, ci și de *adecvarea folosirii mijloacelor de expresie* ale acestuia; de *adecvarea expresivității* contextului

estetic. Indiferent de cât de puternice, autentice și conforme cu rolul/personajul sunt resorturile interioare ale actorului, pe scena unei săli de spectacol, asociind vorbirea la intensități neaudibile sau pronunții grav defectuoase nu vom avea rezultatul calitativ care este antrenat în mod firesc; așa cum orice grimasă voluntară într-un prim-plan de film va distruge orice gând, oricât de onest ar fi acesta. Practic *“Îl avem pe actor în două ipostaze, ambele creatoare... una de demonstrație a unei tehnici cumulate printr-un exercițiu lung și anevoios, inaccesibil celorlalți... și una de creator de personaje, dând cu ajutorul ființei lui viață unor eroi închipuiți.”*¹²¹

Jocul actoresc este, în general, rezultatul, finalitatea unei munci anterioare. Această etapă este și cea care poate conduce sau nu către creație. Am amintit mai sus de meșteșug, el trebuie deprins, dar când luăm în discuție partea tehnică, întotdeauna ea trebuie să fie doar un substrat pe care să se poată dezvolta și nu rezultatul. Ceașu face clarificările necesare în acest sens: *“Actul creator nu se reduce la acel celebru tehne grecesc sau ars latinesc care se învață și poate fi însușit de către orice om sănătos la minte. Actul creator nu este un efect al unei propuneri, ci ține de inspirație unde se îngemanează imaginația cu inteligența și vocația cu talentul.”*¹²²

VI.4.4. Creator sau interpret al personajului?

Cu precizările estetice prezentate mai sus, este cazul să abordăm relația actorului cu textul dramatic, din aceeași perspectivă, a realizării rolului/personajului. Întrebarea esențială este dacă actorul este interpret al textului sau este ceva mai mult și putem considera personajul, căruia îi dă viață, creație? Întrebarea aceasta nu are un răspuns ușor de dat. Uzual, atunci când vorbim despre munca actorului folosim mai degrabă sintagma interpretare decât creare, actorul fiind considerat un interpret.

Dacă avem în vedere estetica lui *Hegel*, atunci opera de artă este considerată *poezia dramatică*, iar arta actorului apare și este definită a fi *exterioară* și necesară executării *poeziei dramatice*. Actorul este văzut ca un simplu instrument: *“poetul are dreptul să pretindă actorului să se transpună cu totul, cu gândirea sa în rolul ce i-a fost încredințat fără a*

¹²¹ Berlogea, Ileana. Istoria teatrului universal, vol. I. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981, p.7

¹²² Ceașu, Gheorghe. 9 discipline plus 3 domenii. Unatc Press. București. 2011, p.296

adăuga ceva din al său și să-l realizeze așa cum poetul l-a conceput și i-a dat formă poetică.”¹²³

Textul literar în general și cel dramatic în special are nevoie de un demers hermeneutic; cu atât mai mult cel dramatic cu cât, spre deosebire de un roman, textul unei piese de teatru prezintă mai puține elemente care să alcătuiască imaginea unui personaj. Hermeneutica literară este situată în permanență sub zodia subiectivismului, însă cu cât autorul aduce mai multe jaloane și puncte ce pot duce la caracterizarea personajului, cu atât ea este mai puțin arbitrară. Dacă într-un roman acest caracter arbitrar este limitat de autor, în teatru este uneori fără limite și tocmai subiectivitatea, angajamentul și trăirea situațiilor de către actor duce la apariția personajului. Înțelegerea și descifrarea sunt necesare, dar nu suficiente. Vianu pune și el în discuție relația text - actor din această perspectivă și consideră că textul este punctul de pornire, altfel: “*substanța condensată și prelucrată în textul dramatic ar alcătui un model etern și imualbil pe care actorul n-ar face decât să-l imite.*”¹²⁴

Travaliul actorului pentru rol/personaj cu finalitatea spectaculară putem spune că reprezintă întreg procesul artistic al acestuia. Dacă ne referim la receptarea operei de artă, atunci din modelul *conduitei creative* extragem ca fiind foarte importantă *expresivitatea*. Prin intermediul ei și datorită ei calitatea muncii actorului ajunge la receptor. Este latura exterioară, concretă și vizibilă a artei actorului. Adecvarea expresivității, este tot un atribut psihologic pentru că presupune o corectă raportare psihologică a tehnicilor actorului la sarcina artistică. Este teritoriul cu cele mai multe controverse și dispute. Fiind exterioare ele pot apărea prin două mecanisme distincte: ca urmare a procesului interior cu etapele de care am vorbit sau ca urmare a deprinderii unor tehnici exterioare, formale. Expresivitatea actoricească poate fi exprimată ca fiind ecuația dintre *mijloacele de expresie* și *capacitatea de expresie* în procesul de *comunicare expresivă*. Ca mijloace de expresie întâlnim două categorii, cele care țin mai degrabă de corp, de mișcare, și aici avem mimica, postura și cele care țin de vorbire, adică intonația, cuvântul.

Mimica actorului este un element important de expresivitate. Să luăm exemplul unui zâmbet; din punct de vedere al receptorului avem o formă care ne este transmisă de către actor, dar din punct de vedere al

¹²³ Hegel. Poezia dramatică în Banu, George, Michaela Tonitza-lordache. Arta teatrului. București, Editura Nemira, 2004, p.179

¹²⁴ Vianu, Tudor. Scrieri despre teatru. Editura Eminescu, 1977, p. 66

artei actorului el poate fi obținut printr-un proces interior, caracteristic transpunerii sau empatiei actorului sau poate să fie o simplă expresie facială deprinsă printr-o modalitate exterioară. Pericolul este cu atât mai mare cu cât în metodele de pregătire ale actorului, cele două categorii corp, mișcare și vorbire sunt studiate separat în școlile de teatru și rareori există înțelegerea că ele nu trebuie separate de arta actorului, ele sunt arta actorului în aceeași măsură în care sunt și resorturile interioare.

Neacșu își pune problema transpunerii actorului și, pe lângă enunțuri teoretice, realizează și experimente practice. Modelul empatic al actorului propus de acesta este alcătuit din: *imaginație*, *afectivitate* și *proiectivitate*. Ultimul termen este introdus de autor și considerat a fi specific artei actorului. A studiat experimental transpunerea scenică, empatia, în realizarea comportamentului expresiv prin mijloace interne. Proiectivitatea actorului determină următoarele aspecte psihologice, considerate a fi parametri ai transpunerii scenice: introspecția este însoțită de elemente în mișcare, autoproiecția actorului în modelul produs de imaginație și selectivitatea-anticipativă. În funcție de structura celor trei parametri, actorii care au participat la experiment au fost clasificați în: talentați, netalentați și mijlocii. La subiecții talentați s-a constatat o dezvoltare consistentă și proporțională a celor trei parametri.

Constatările facute de acest studiu confirmă și viziunea estetică a lui Vianu: "*Artistul nu înfățișează o excepție în rândul oamenilor. El reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de fi comune umanității.*"¹²⁵ Parametrii psihologici despre care se vorbește sunt general valabili pentru oricare individ uman, însă ei sunt foarte dezvoltați de indivizii care sunt înzestrați cu talent actoricesc.

Contribuția lui Neacșu are dublă însemnătate. În primul rând aduce lămuriri asupra artei actorului prin cercetări experimentale, propunând prin proiectivitate și parametri săi un model clar de identificare a talentului actoricesc, așa cum îl denumeste autorul, dar în realitate face ceva mult mai mult: aduce lămuriri asupra procesului actoricesc al realizării personajului și stabilește calitățile necesare actorilor și o modalitate de identificare a acestor calități. Rezultatele pe care le-a obținut și metodologia de validare a rezultatelor pe care a folosit-o sunt argumente solide în favoarea cercetării realizate. Al doilea aspect (la fel de important) este că certifică indirect dar, experimental *conduita creativă*, care să nu

¹²⁵ Vianu, Tudor. *Arta actorului*. Vremea, 1932, p. 5

uităm este caracteristică artistului în procesul creației artistice, deci practic actorul este considerat artist și munca sa creație. Practic se realizează o relație experimentală cu considerațiile estetice amintite mai sus favorabile conceptului de actor creator.

Conceptul de actor creator este definit direct sau indirect în numeroase referințe din estetică. Acestea se poziționează atât în favoarea cât și în defavoarea lui; ambele atitudini putând fi caracterizate prin radicalism, văzându-l pe actor ca fiind un creator sau dimpotrivă considerându-l un simplu executant sau meșteșugar, înlăturându-l de la noțiunea de artist. În această situație ideea principală, care nu poate fi negată în niciuna dintre cele două poziții, care rezultă din lucrarea de față este că actorul este nu doar necesar, pentru artele spectacolului care îl includ, ci este esențial, vital.

Din punct de vedere psihologic se remarcă patru caracteristici necesare actorului creator: *intuiția, empatia, imaginația creatoare și expresivitatea*. Fie că îl definesc ca artist, fie că vorbim de procesul creației sale, care are ca rezultat rolul/personajul, aceste patru caracteristici sunt esențiale. Cu un înalt grad de specificitate pentru actor proiectivitatea, ca element de caracterizare a transpunerii actorului, alături de imaginație și afectivitate, este și un bun indicator al talentului scenic și chiar al procesului de realizare a rolului/personajului de către actor.

VI.5. Ipoteza limbajului artei actorului

De la Stanislavki încoace, arta actorului nu mai poate fi separată de ideea de sistem, iar devenirea actorului nu se mai realizează prin descoperirea și deprinderea tainelor meșteșugului, ci prin metode predate după modele structurate pedagogic. Chiar și actorii rebeli, care-și proclamă independența în concepțiile despre propria artă și se exclud din orice sistem existent, admit că sunt fideli unui sistem propriu. Sistemul, în orice artă, cu atât mai mult în arta actorului, nu este un lucru rău, dar are valori fixe, în aceeași măsură în care oferă soluții. Sistemul ordonează, organizează, reglementează, dar fixarea unor concepții, ca urmare a ordonării, poate împiedica dezvoltarea; organizarea poate limita creativitatea și creația; reglementarea este cea mai periculoasă dintre toate, pentru că stabilește norme, iar normele constrâng individul spre obligativitatea acceptării limitelor pe care acestea le impun. Importanța sistemului rămâne, în ciuda celor spuse, pentru că el luptă cu haosul, ceea

ce este incompatibil cu arta, afirmație, prezentată într-un capitol precedent, aparținându-i lui Craig.

Păstrând o legătura directă cu realitatea socială actuală, nu putem ocoli tema comunicării, nici în cazul artei actorului, așa cum ea nu poate fi ocolită nici în cazul teatrului, așa cum am văzut (vezi capitolul VI). Reamintesc un aspect crucial; în științele care au ca preocupare acest subiect (vezi capitolul IV) se identifică cele două orientări principale: către proces și abordarea semiotică. Comunicarea văzută ca proces este concepția cea mai cunoscută; ea presupune existența unei relații de circularitate, cu intenția de a livra un mesaj care va produce modificarea, transformarea, destinatarului mesajului. Cea de-a doua direcție, semiotică, vede comunicarea în logica producerii și schimbului de semnificații.

Oralitatea în teatru nu poate fi separată de actor, este un alt aspect pe care l-am tot menționat. Comunicarea, văzută prin ochii actorului, este un proces. Nu trebuie să ne uimească această opțiune, arta actorului, în microclimatul existenței scenice, este considerată un proces. Sistemele de pregătire profesională ale actorului au în centru acest concept. Baza actoriei reprezentând-o schimbările (transformările) succesive ale actorilor aflați în relație, adică în sistem circular, ca urmare a receptării mesajelor primite de la partener(i). Privind comunicarea prin prisma ochilor autorului spectacolului, regizorul, arta teatrului se pretează mai degrabă concepției semiotice, așa cum am văzut în capitolul precedent (vezi capitolul VI), care „nu consideră neapărat neînțelegerea ca semn evident al eșecului în comunicare”¹²⁶. Iată de ce consider necesară o abordare care să nu pună accentul pe opoziția dintre cele două, ci să găsească o cale de mediere între acestea.

Dificultatea demersului a fi enunțat rezidă nu numai din conflictul, teatru paradigmă semiotică, actorie paradigmă procesuală, ci și din sânul semioticii însăși. Așa cum am văzut, în abordarea semiotică există mai multe categorii de *semne* (deloc puține) care se intersectează în existența actorului aflat sub auspiciile artei sale; unele sunt *verbale* și unele sunt *nonverbale*. Practica teatrală și tipologia eterogenă a spectacolelor pun accent pe una dintre cele două tipuri de semne. Dacă nu o fac, în interiorul construcției spectacolului, în diferite momente, identificăm astfel de tușe. Această realitate poate duce la ideea că semnele verbale și nonverbale,

¹²⁶ idem, p. 10

deși concură spre o expresivitate omogenă, ar fi într-o oarecare măsură independente unele de altele.

Ideea pe care o avansează este că, acceptând existența sistemului, cu toate implicațiile ce decurg de aici (elementele sale componente se află în relație de dependență), *arta actorului depășește conceptul de sistem și este un limbaj, în sens lingvistic*. Sistemul alcătuit din semne verbale și nonverbale reprezintă *limba*, iar manifestarea lor scenică este *vorbirea*. În existența scenică, ele sunt asemenea cuvintelor rostite din vorbire, având în vedere modelul lingvistic.

VI.5.1. Structura limbajului artei actorului

Limbajul este alcătuit din elemente, care sunt semne simbolice, în sens lingvistic, ele sunt cuvintele. În logica ipotezei artei actorului văzută ca limbaj, *elementele sunt verbale și nonverbale* fiind organizate în segmente definitorii pe care le vom numi *fraze*. Acestea sunt văzute ca succesiuni de enunțuri intenționale aflate în raport de omogenitate, cu scopul de a comunica și a fi comunicate. Enunțurile sunt *propozițiile*, care sunt alcătuite din elemente ce pot fi: *mentale, verbale, gestuale și afective*.

ARTA ACTORULUI CA LIMBAJ = ÎNLANȚURI DE FRAZE
(segmente definitorii)

FRAZA = SUCCESIUNI DE ENUNȚURI

ENUNȚUL = PROPOZIȚIA

PROPOZIȚIA = ELEMENTE MENTALE +/- ELEMENTE VERBALE
+/- ELEMENTE GESTUALE +/- ELEMENTE AFECTIVE

Arhitectura frazelor limbajului actorului este una *discontinuuă* (spre deosebire de fraza lingvistică propriu-zisă) cu numeroase *spații lacunare*. Ce sunt spațiile lacunare? Ceea ce am prezentat până acum se poate spune că este o perspectivă a comunicării proces considerată limbaj, în sens lingvistic. În viața de zi cu zi, relațiile în fraze și în interiorul propozițiilor sunt în permanență modificate de către mental, pe de-o parte, dar și de către procesele afective, pe de altă parte. Acest lucru se întâmplă continuu.

Există o literatură imensă despre afectivitatea umană, emoțiile se bucură, de departe, de o atenție privilegiată, dar în acest moment, tot ceea ce se poate spune despre afectivitatea umană este că nu poate fi

controlată, mai exact, controlul nostru mental asupra afectivității este foarte limitat, iar ea există și ne modifică limbajul, așa cum am spus. Concluzionând, în viața de zi cu zi, elementele verbale și nonverbale organizate în fraze, ca succesiuni de enunțuri intenționale aflate în raport de omogenitate, sunt modificate de afectivitate, ea realizând, alături de mental continuitatea limbajului. În arta actorului lacunele sunt reprezentate de afectivitate, care nu apare întotdeauna și de procesele mentale abstracte, în aceeași măsură necontrolabile. În funcție de ceea ce se întâmplă cu aceste lacune, actoria este diferită.

VI.5.2 Construcția frazeologică a limbajului artei actorului. Narativitatea

Construcția frazeologică a limbajului artei actorului este de tip narativ. Enunțurile sau propozițiile frazelor îmbină elemente mentale, verbale, gestuale și afective în mod narativ.

Textul spectacolului l-am asimilat textului regiei (capitolul VI), acesta nu este limitat la textul scris propriu-zis, care devine vorbire în spectacol. Tipologiile spectacolelor teatrale ne oferă două situații diferite de construcție a narativității din punctul de vedere al importanței textului propriu-zis în cadrul textului regiei; acesta poate fi un element central sau nu.

Textul regiei se poate abate de la concret sau prezentarea materială, pe care o presupune narativitatea, însă abstractizarea are niște limite impuse de identitatea teatrului (capitolul III). Excluderea de elemente identitare se poate realiza în anumite limite, dincolo de care dispăre teatrul. Dacă realizăm acest proces de eliminare a unor elemente identitare, acelea care au rămas nu se pot exclude narativității. Să luăm ca exemplu dialogul; el poate fi eliminat, textul poate fi redus la maximum până la eliminare totală, dar prezența actorului, în circumstanțe reprezentative, pentru că altfel nu este actor, exprimată prin gestualitate, comunică, prin îmbinarea de semne, înțelesuri care se conjugă în structuri ce au caracteristica propozițiilor, ceea ce va duce la o receptare de tip naratologic, mai coerent sau mai puțin coerent, indiferent de intenția pe care o are expresivitatea actorului în logica spectacolului propus de regizor prin intermediul textului regiei.

Varianta în care textul are un rol important, poate chiar central, urmărește operațiile prin care textul dramatic se transformă în textul

spectacolului (capitolul V, figura 3), cu identificarea, cât se poate de clară, a structurii narative și a acțiunilor. Chiar dacă textul are un rol central, așa cum am afirmat, textul spectacolului fiind în fapt textul regiei, care depășește noțiunea propriu-zisă de text, acest lucru înseamnă că în reprezentarea etapelor pe care le-am propus pentru lectură (capitolul V, figura 3), ultima etapă, de completare și integrare, se interpretează în sensul în care, la sfârșit, textul spectacolului devine identic cu textul regiei.

Categoria de narativitate (în care textul nu este o componentă importantă) care nu presupune în mod obligatoriu abstractizarea excesivă, ci mai degrabă folosirea expresivității gestuale și a expresivității imaginilor create în scenă înlocuiește defapt cuvintele, însă tipul de structura este același ca și în cazul anterior. În acest caz pot apărea provocări pentru actor. Acesta va întâmpina dificultăți serioase dacă nu îi va fi clară narațiunea (povestea) din această structură; în mod automat va căuta să realizeze singur acest lucru, dacă în contextul în care lucrează nu se întâmplă astfel. Din punct de vedere al receptării, lucrurile sunt limpezi, spectatorul le va percepe tot narativ, mai clar sau mai puțin clar.

VI.5.3. Elementele frazeologice ale limbajului artei actorului

Am afirmat că frazele limbajului artei actorului sunt alcătuite din enunțuri, propozițiile, alcătuite din elemente (mentale, verbale, gestuale și afective). Există trei tipuri de propoziții, în funcție de componentele lor.

Prima tipologie de propoziții este alcătuită dintr-un singur tip de elemente. Ele pot fi de două feluri. Pot fi mentale, atunci când acestea sunt alcătuite din gânduri. Despre caracterul propozițional al gândurilor am vorbit în capitolul IV când am luat în discuție limbajul gândirii. Gândurile pot avea caracter concret, adică sunt identice unei formulări a unei propoziții în vorbire sau pot fi abstracte. O doua categorie de propoziție alcătuită dintr-un singur tip de elemente sunt cele afective.

I = ELEMENTE MENTALE

I = ELEMENTE AFECTIVE

A doua categorie de propoziții prezintă particularitatea de a avea caracter dual, pe lângă componenta externă, expresivă, ele sunt dublate de componenta mentală, prin gânduri sau de cea afectivă; aceste propoziții sunt gestuale.

II = ELEMENTE MENTALE + ELEMENTE EXPRESIVE (gestuale)

A treia tipologie de propoziții, verbale, este cea mai complexă. Prezintă particularitatea de a avea elementele “dublate”, atât la nivel intern, dar și la nivel extern, expresiv. Intern avem componenta (componentele) mentală (prin gânduri) și/sau afectivă; acestora li se adaugă și componenta externă, prin gestualitate.

III = ELEMENTE VERBALE + ELEMENTE MENTALE + ELEMENTE EXPRESIVE (gestuale)

Pentru identificarea elementelor (mentale, verbale, gestuale și afective) din propoziții, alături de narativitate, *acțiunile* au un rol important. Acțiunile nu sunt limitate la rolul pe care îl au în construcția narativității. În capitolul VI le-am prezentat în cadrul dezideratului intim al creației artistice, alături de vorbire, ca elemente ale mecanismului de dezvoltare a ființei. Spre deosebire de viața de zi cu zi, în actorie acțiunea și vorbirea sunt realizate pentru acest scop, ele fiind mult mai profunde și transparente, pentru a putea permite dezvoltarea ființei.

VI.5.4. Operațiile construcției limbajului artei actorului

1. Decodificare și recompunere propozițională

În această fază se realizează, în mare parte, ceea ce am definit ca fiind textul spectacolului sau textul regiei. Atunci când textul dramatic este o sursă principală, prin intermediul lecturii, se practică o decodificare a textului dramatic. Sunt două niveluri ale acestei decodificări, primul are în vedere acțiunile și structura narativă și al doilea, mai detaliat, decodifică frazele limbajului și structura lor. Această operație se poate spune, cu alte cuvinte, că identifică ce ne spune textul, adică se identifică *sensurile* cuvintelor, propozițiilor și frazelor textului; care sunt acțiunile pe care ni le prezintă acesta, apoi detaliat care sunt *relațiile* dintre personaje, *intențiile* personajelor și *dorințelor* acestora, care sunt rezultatelor din intersecția diferitelor intenții și dorințe ale personajelor, ceea ce se traduce prin *conflict*; ce gânduri le pot trece prin minte când spun ceva, ce simt, ce reacții au etc. Imediat după această primă operație sau poate în același timp, toate aceste informații decodificate, obținute din text, supuse punctelor de vedere, sunt reasamblate într-o structura narativă și de acțiuni, cu stabilirea (fixarea) conflictelor și relațiilor, unele dintre ele, identificate anterior, pot fi abandonate acum. Toate aceste informații se traduc printr-un *traseu* (uneori acesta este înțeles greșit sau limitat, el nu se

referă numai la mișcarea scenică) pe care personajul în parcurge de la începutul până la finalul spectacolului. Ele vor aparține și vor fi coerente spectacolului, deci implicite direcției regiei și contravin, într-o oarecare măsură, decodificării literare a textului. Există și limite ale decodificării, cele care se dezvăluie cel mai greu sunt elementele afectivității, dar și cele mentale abstracte.

2. Memorizare

Operația de memorizare a structurii narative și acțiunilor (traseul) este una foarte importantă, pentru că ea ne poate permite și ne ușurează munca în etapa următoare, de operaționalizare reprezentatională. Această etapă de memorizare poate fi realizată, în unele cazuri, înaintea decodificării sau chiar în timpul operaționalizării reprezentationale, adică în etapa următoare. În ambele cazuri se poate spune că nu influențează, în mod obligatoriu, rezultatele finale.

Memorizarea înaintea reasamblării se poate realiza numai în cazul tipologiei spectaculare care are ca element central textul dramatic. Practic, se memorizează textul dramatic, operație care presupune o decodificare, însă una proprie actorului, provizorie. Aceasta va suferi modificări de sens și de acțiuni; uneori pot exista și intervenții asupra textului, în concordanță cu textul spectacolului.

Memorizarea în timpul operaționalizării reprezentationale este posibilă și ea în cazul tipologiei spectaculare care are ca element central textul dramatic. Tipologia în care textul regizoral nu are ca element central textul dramatic, impune acest proces în timpul următoarei etape.

Memorizarea actorului prezintă anumite particularități care îi influențează în mod considerabil jocul. Simplificând foarte mult, memorizarea reprezintă depozitarea (stocarea) informațiilor. Tipul de informații stocate sunt asemănătoare elementelor propozițiilor limbajului (mentale, verbale, gestuale și afective). Toate aceste informații sunt memorizate cu scopul de a fi redade. Din punct de vedere temporal, redarea informațiilor înseamnă aducerea în prezent a elementelor din trecut, deci care aparțin trecutului. Particularitatea artei actorului impune ca ceea ce este redat să nu aibă caracter de trecut, actoria este numai la prezent, deci pentru actor redarea din memorie nu este o simplă aducere aminte. Diferența dintre cele două tipuri de redare din memorie o face *spontaneitatea*. Jocul capătă și el acest caracter, când această condiție nu

este îndeplinită, în jargonul meseriei se folosește expresia *te gândești la text*. Cel mai adesea actorii spun că învață (memorizează) textul până îl uită. Și modalitatea de memorizare este diferită, mulți actori nu-și dau seama când memorizează sau cum se întâmplă acest lucru.

3. Operaționalizare reprezentatională

În etapele precedente nu erau necesare aptitudinile specifice actorului, acum ele devin vitale. Este perioada repetițiilor propriu-zise. Actorul știe, în mare parte, la un nivel teoretic, analitic, drumul, traseul, pe care ar trebui să-l străbată, textul și toate aceste elemente sunt memorizate sau cel puțin cunoscute în linii mari. Acum actorul își pune propria ființă să medieze între acest tip de înțelegere și ceea ce o să înțeleagă prin intermediul umanului din el. Este și un moment de verificare, prin exercițiul practicii a punctelor de vedere avute și a funcționalității particularului în întreg. Această etapă va impune modificări textului spectacolului sau textului regizoral.

Înțelegerea de care vorbesc se bazează pe coerență, fluiditate între toate elementele componente ale propozițiilor și frazelor limbajului artei actorului și operează cu logica. Aceasta din urmă este nu numai un factor care sprijină identificarea drumului, traseului ci și parcurgerea acestuia. În contextul creației artistice, în care actorul este creator, logica este esențială pentru a evita caracterul întâmplător al artei actorului (condiționări de ordin estetic). Logica bazându-se pe respectarea regulii, evitând aleatoriul, dă stabilitate și evită accidentalul, rezultatul nefiind rodul întâmplării

Care sunt aptitudinile specifice actorului? Acestea au fost prezentate în capitolul VI ca elementele ale conduitei creative ale acestuia. În primul rând, el va trebui să se abandoneze circumstanțelor stabilite în etapă anterioară. Acestea sunt imaginare, va trebui să accepte *circumstanțele imaginare*, folosind, bineînțeles, *imaginația*. Ea nu îi va folosi numai aici, ci și atunci când va operaționaliza (va încerca in vivo) propozițiile frazelor limbajului său din acest spectacol, pe care le-a descoperit prin decodificare și recompunere propozițională. Alături de imaginație, *empatia* va fi al doilea său sprijin. Inteligența prin gândire și imaginația îl vor face să înțeleagă, empatia alături de imaginație îl vor face să simtă. Se presupune că această combinație deschide *calea intuitivă* a

jocului, cea care va permite actorului să încorporeze toate elementele limbajului său, inclusiv pe cele afective.

Am afirmat că elementele mental abstracte și cele afective se dezvăluie cel mai greu, lectura ne poate oferi indicii despre acestea, însă vor exista întotdeauna limite de înțelegere în plan conștient, logic, de aceea arta actorului ca limbaj este lacunară. Decodificarea nu poate fi făcută complet, are bariere; ceea ce se poate realiza este adoptarea unui punct de vedere, adică să considerăm că într-un anumit moment, din punct de vedere afectiv, se întâmplă un anumit lucru. În această etapă, actorul verifică aceste presupuneri și confirmarea sau neconfirmarea acestora vor produce, din nou, modificări în textul spectacolului.

Își schimbă actorul gândirea proprie? Sunt mai multe aspecte care trebuie luate în discuție. Așa cum am văzut în capitolul IV în teoria limbajului gândirii, noi oamenii gândim într-un Mentalese similar sintactic limbajului nostru public. Între limbajul nostru public și gândire fiind o legătură foarte clară; modalitatea în care utilizăm limbajul spune cum gândim. În cazul actorului, textul pe care îl spune, este limbajul său public, dar acesta nu îi aparține; înseamnă că atunci când spune textul și gândirea lui devine alta? Lucrurile nu stau așa, oricât ne-am dori, limbajul public, am văzut în capitol pe care l-am menționat mai sus, influențează gândirea, nu o poate modifica radical, limbajul fiind o expresie a gândirii, nu invers. Dacă ar fi așa, cu toții am deveni, atunci când îi interpretăm pe Shakespeare sau Cehov, un fel de Cehovi sau Shakespeari, ceea ce ni se întâmplă este că suntem influențați de ei, după ce avem contact cu limbajul lor. Deci actorul nu își schimbă gândirea sa, ci și-o lasă influențată de limbajul public, reprezentat de textul spectacolului. Ceea ce poate face și controla, într-o măsură considerabilă, este influențarea gândurilor sale conștiente și a modului de a acționa. Prin alăturarea limbajului public care nu-i aparține (mare parte reprezentat de vorbire) și a acțiunilor, abandonându-se circumstanțelor imaginare, folosind imaginația și empatia, deschizând calea intuitivă, vor fi îndeplinite toate premisele să se realizeze dezvăluirea ființei, pe care am amintit-o și prezentat-o anterior.

Prin ce se definește personajul în arta actorului? Actorul este o ființă, în mod obiectiv aceasta este diferit în viață de zi cu zi în comparație cu cel de pe scenă, care într-o seară este un personaj, în alta altul. Există elemente care sunt proprii actorului, ființei, deci ele nu pot realiza diferența aceasta dintre el și personaj, imaginația, empatia sunt ale lui, ele vor funcționa ca la el. Se consideră că abandonarea circumstanțelor imaginare

ar duce la pariția personajului, dar nici acest lucru nu este suficient, pentru că tot ființa actorului realizează acest lucru, de aceea gradul de abandon este diferit de la actor la actor. Sunt două componente diferite de cele ale actorului din existența sa dinafara scenei, limbajul public și acțiunile, deși îi aparțin, pentru că el le execută, ceea ce ne parvine în exterior, prin expresie, diferă de persoana actorului în circumstanțe nereprezentative.

4. Reprezentare

După ce ce și-a lămurit parcursul scenic, cunoaște narativitatea spectacolului, își cunoaște acțiunile, frazele, propozițiile și elementele acestora, urmează ultima etapă, aceea de reprezentare; spectacolul, finalitatea muncii de până acum. Lacunele au un rol foarte important și determină tipul de actor.

Pimul tip, actorul formelor expresive, va avea ca abordare o cât mai fidelă redare a acțiunilor, a propozițiilor limbajului, chiar și a elementelor afective și mentalului abstract, însă nu-și va lăsa propria ființă într-o disponibilitate completă, va fi întotdeauna grijuliu ca expresivitatea lui să fie conformă cu cele care au fost stabilite, cu traseul. Defapt el va fi într-o permanentă refacere a ceva din trecut. Nu este cu adevărat în prezent. El va reface și ceea ce nu poate fi refăcut, emoția. În acest fel lacrima poate să nu mai însemne nimic pentru spectator, să fie doar o picătură de lichid. El va umple lacunele cu ceea ce crede că trebuie să fie, dar nu le va umple niciodată, din păcate, pentru că știind care sunt acestea, dorește cu tot dinadinsul ca acestea să se realizeze. Din nefericire acestea nu pot fi controlate, ceea ce se întâmplă este redarea unor expresivități ale lor.

Actorul mânat de intenția artistică, se va spijini pe toate elementele aflate și va încerca, nu să refacă elementele mental abstracte și pe cele afective. El știe că nu le poate controla, știe însă că acceptarea circumstanțelor imagine, limbajul public al textului spectacolului (diferit de limbajul său public) și realizarea acțiunilor așezate în structura logicii îl vor ajuta, pentru că îi vor influența gândirea. Ceea ce poate face, pentru a acoperi cât mai mult lacunele, este să utilizeze în mod profund empatia, care să-i poată deschide calea către intuiție, alături de cele menționate, și drumul către afectivitate. Este un proces consumptiv și nelipsit de riscuri, dar îl urmează. Acesta este actorul neînfricat, creator, care permite o dezvăluire profundă a ființei umane.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Concluziile reprezintă închiderea unui subiect. Fiecare pagină din această carte spune despre cuvântul în teatru, în subsidiar, că acesta deschide, pentru fiecare creator în parte, un drum, fiecare dintre aceste drumuri sunt mai degrabă infinite și toate sunt diferite. Nicio discuție despre cuvânt nu poate fi finită.

Relația cuvântului cu teatrul se manifestă prin textul spectacolului, acesta depășește textul dramatic, printr-un prim proces de lectură. În mod practic textul spectacolului este textul regiei, care depășește și el textul propriu zis (scris).

Creația în teatru reclamă intenția artistică, dar există o polemică în ceea ce privește suveranitatea, regizorul este creatorul unic sau toate energiile angrenate în realizarea spectacolului sunt creatoare? Pledez pentru ieșirea din această dispută, este greu de considerat că ea poate avea un rezultat, în acest sens avem un model cultural în disputa gândirii carteziane din clasicism, confruntată cu simțirea din romantism. Cine mai poate vedea acum gândirea fără simțire și invers, dacă există cineva, poate ar trebui să-și înnoiască lecturile.

Regizorul și textul par a se situa între imuabilitatea și modificabilitatea acestuia din urmă. Să-i acordăm regizorului drepturi, dacă îi oferim obligații. În ceea ce privește relația acestuia cu textul, cuvintele *Cătălinei Buzoianu* sunt ca un balsam pe această presupusă rană rezultată din acest conflict. „Cred că regizorul are, trebuie să aibă libertatea de a cauta locul unde a văzut în nopțile de veghe flacăra albastră, flacăra mișcătoare. Cred că are, trebuie să aibă dreptul de a scormoni pământul în acel loc.”¹²⁷

Actorul, cel căruia îi sunt încredințate cuvintele, acela căruia regizorul îi încredințează propria dezvăluire a ființei, nu are o misiune ușoară, dar fiecare clipă a existenței sale scenice ar trebui să fie pusă în slujba creației, intenția muncii sale să fie artistică. Nu este ușor, misiunea sa depășește concepția *textului ca partitură*. Cuvântul în teatru ca partitură, textul spectacolului ca partitură, asemenea celei muzicale, sunt sintagme pe care le regăsim și în *Munca actorului cu sine însuși*: „Vorbirea e muzică.

¹²⁷ Buzoianu, Cătălina. Angajarea politică. Contemporanul 5.IV.1974, p.4

Textul rolului și al piesei este o melodie, o operă sau o simfonie.”¹²⁸ Rațiunile acceptării (de către actori în primul rând) a acestei concepții izvorăște dintr-o nevoie vitală a acestora de a *exclude arbitrariul*. Dar, creația sa nu poate fi mărginită la acest lucru și arbitrariul poate fi limitat în actorie, redarea aceleași note de către actor nu este soluția, pentru că atunci, îl vom găsi ținându-se aproape de formele expresive și departe de dezvăluirea ființei, necesară creației. Nu ar fi rău că fiecare actor să-și găsească, în sens figurat, atunci când calcă pe scândura scenei, propria Hecuba, iar Hamlet însuși, dacă l-ar vedea, să poată spune:

„Nu te-nfiori să-l vezi pe-acest actor,
Cum numai într-un vis al pătimirii,
O-nchipuire, sufletul și-a pus
În slujba gândului până-ntr-atât,
Că-n truda lui obrazul îi pălește,
Și ochii-i plîng, și glasul-i sună stins,
Și mintea-i rătăcită;-ntregu-i zbucium
Gândirii sale-i potrivește chipuri.
Și toate-acestea sunt pentru nimic !
Pentru Hecuba!” ¹²⁹

¹²⁸ Stanislavski, Konstantin Sergeevič, Lucia Demetrius, and Sonia Filip. Munca actorului cu sine însuși: însemnările zilnice ale unui elev. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p.428

¹²⁹ Shakespeare, William. Hamlet, prinț al Danemarcei. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, p. 597

BIBLIOGRAFIE

- ***Biblia cu ilustrații. trad. Bartolomeu Anania, Vol. 1. Pentateuhul, Litera, 2011.
- ***Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române, ediția a doua, Unives Enciclopedic, 2010. (DOOM2);
- Arendt, Hannah. Condiția umană, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea. Cluj: Idea Design & Print, Casa Cărții de știință, 2007.
- Arghezi, Tudor, and Liviu Papadima. Cuvinte potrivite: versuri. Vol. 1. Minerva, 1990.
- Aristotel, Poetica. București: Ed.IRI, 1998.
- Armstrong, David F., Sherman E. Wilcox, and Sherman Wilcox. The gestural origin of language. Oxford University Press, 2007.
- Artaud, Antonin. The theater and its double. Vol. 127. Grove Press, 1958.
- Assmann, Jan. Death and salvation in ancient Egypt. Cornell University Press, 2011.
- Banu, George, and Michaela Tonitza-Iordache. Arta teatrului. București, Editura Nemira, 2004.
- Berlogea, Ileana. Istoria teatrului universal, vol. I. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
- Bojoga, Eugenia. DACOROMANIA, serie nouă, XVII, 2012, nr. 1, Cluj-Napoca, p. 81–87.
- Borșun, Dumitru. Semiotică: limbaj și comunicare. SNSPA, 2001.
- Breasted, James Henry, ed. Ancient Records of Egypt: Historical Documents from the Earliest Times to the Persian Conquest: The Twentieth to the Twenty-sixth Dynasties. Russell & Russell, Chicago University Press, 1906.
- Brook, Peter, Marian Popescu, and George Banu. Spațiul gol. Unibet, 1997.
- Buttin, Anne-Marie, and Lia Decei. Grecia clasică. All, 2002.
- Buzoianu, Cătălina. Angajarea politică. Contemporanul 5.IV.1974, p.4
- Cattaneo, Marco; Jasmina Trifoni. Civilizații, Patrimoniul cultural UNESCO, Univers, 2004, vol I-II.
- Ceașu, Gheorghe. 9 discipline plus 3 domenii. Unatc Press. București. 2011.
- Charles, Victoria et al. 30 de milenii de pictură. Litera, 2013.

- Cojar, Ion. O poetică a artei actorului: analiza procesului scenic. Paideia, 1998.
- Coșeriu, Eugenio. Introducere în lingvistică. Ardeleanu E, Bojoga, E, trans. Cluj: Echinoux. 1999.
- Craig, Edward Gordon. The actor and the über-marionette. The Mask, 1908.
- De Saussure, Ferdinand. Cours de lingvistică generală. Polirom, 1998.
- Devitt, Michael, and Kim Sterelny. Limbaj și realitate. O introducere în filosofia (2000).
- Dodin, Lev. Călătorie fără sfârșit. Fundația Culturală Camil Petrescu. Revista Teatrul azi, 2008.
- Drimba, Ovidiu. Istoria culturii și civilizației. Vol. I-III. Editura Saeculum IO, 2003.
- Drimba, Ovidiu. Istoria teatrului universal. Editura Saeculum IO, 2000.
- Droz, David, ed. Theatre Theory Reader: Prague School Writings. Charles University in Prague, Karolinum Press, 2017.
- Eco, Umberto. Opera deschisă. Editura: Paralela 45, Pitești, 2006.
- Falk, Dean. Finding our tongues: Mothers, infants, and the origins of language. Basic Books, 2009.
- Fodor, Jerry A. The language of thought. Vol. 5. Harvard University Press, 1975.
- Rovența-Frumușani, Daniela. La sémiotique théâtrale în Daniela Rovența-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), Pour connaître la science des signes, Craiova, Ed. Fundației Meridian, 2001.
- Geisen, Christina, The Ramesseum dramatic papyrus, a new edition, translation, and interpretation, PhD Thesis, 2012.
- George, Călinescu. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Minerva, București, 1985.
- Gertoux, Gerard. 80 Old Testament Characters of World History: Chronological, Historical and Archaeological Evidence. Lulu. com, 2016.
- Graham, Gordon. Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics. Routledge, 2005.
- Grotowski, Jerzy. Spre un teatru sărac. Editura Unitext, 1998.
- Gunnels, Naomi L. The Ikrenofret Stela as Theatre: A Cross-cultural Comparison. Studia Antiqua 2.2. 2003: 5.
- Harman, Gilbert. Thought Princeton. NJ: Princeton University 1973.
- Hering, Elisabeth, Povestea scrisului, Editura Tineretului, București, 1960.

- Houkek, Nancy. How to use o vocal coach. VASTA Near Reach Action Committee with assistance from Lynn Watson and Linda de Vries, 2001. (<https://www.vasta.org/how-to-use-a-vocal-coach-1>)
- Irimia, Dumitru. Curs de lingvistică generală Ediția a III-a, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza. 2011.
- Janssen, Jozef, Annual Egyptological Bibliopgraphy 1975. Brill Archive, 1957.
- Jespersen, Otto. Language: its nature and development. Routledge, 2013.
- Lalouette, Claire, and Maria Berza (vol I-II). Civilizatia Egiptului antic. Meridiane, 1987.
- Lamarque. PV and Asher, RE. Concise Encyclopedia of Philosophy of Language. 1997.
- Lecourt, Dominique. Dicționar de istoria și filosofia științelor. Editura Polirom. 2005.
- Masataka, Nobuo. The gestural theory of and the vocal theory of language origins are not incompatible with one another. The Origins of Language. Springer, Tokyo, 2008. 1-10.
- Mehrabian, Albert, and Morton Wiener. Decoding of inconsistent communications. Journal of personality and social psychology 6.1. 1967: 109.
- Mehrabian, Albert, and Susan R. Ferris. Inference of attitudes from nonverbal communication in two channels. Journal of consulting psychology 31.3. 1967: 248.
- Moliere, Teatru, Bolnavul Inchipuit, Gramar, 2014.
- Mufwene, Salikoko S. Language evolution: Contact, competition and change. Bloomsbury Publishing, 2008.
- Müller, Friedrich Max. Lectures on the science of language: Delivered at the Royal Institution of Great Britain in April, May, & June 1861. Vol. 1. Longmans, Green, 1866.
- Neacșu, George. Psihologia procesului de creație artistică. Editura Academiei, București, 1999.
- Neacșu, Gheorghe. Transpunere și expresivitate scenică. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.
- Pandolfi, Vito. "Istoria teatrului universal (vol. I-IV), Ed. Meridiane, București, 1971.
- Peirce, Charles. Semnificație și acțiune. trad. Delia Marga. Humanitas, București, 1990.

- Petecel, Stella. *Agonistica în viața spirituală a cetății atice*. Meridiane, 2002.
- Piattelli, Massimo. *Teorii ale limbajului. Teorii ale învățării. Dezbaterile dintre Jean Piaget și Noam Chomsky*. Traducere de Ecaterina Popa, Ioan Popa, Mihaela Toader, Tiberiu Toader, Editura Politică. Colecția Idei contemporane, 1988.
- Platon, *Opere complete*; ed. îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie. vol II. București: Humanitas, 2001.
- Redford, Donald B. *The Oxford encyclopedia of ancient Egypt*. Oxford University Press, 2005.
- Rickerson, E. M., and Barry Hilton, eds. *Essays on language and languages*. Equinox Pub., 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques, and Eugen Munteanu. *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*. Polirom, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emil sau Despre educație*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973.
- Runcan, Miruna. *Regia ca lectură/Regia ca text*. Semnal teatral nr. 3,4/1996, p. 68-74.
- Rusu, Liviu. *Eschil, Sofocle, Euripide*. Editura Tineretului, 1968.
- Sârbu, Ion D. *Armonia între contrarii*. Contemporanul 12.IV.1974, p.4.
- Schechner, Richard. *Performance—Introducere și teorie*, 2009.
- Sfard, Anna. *Thinking as communicating: Human development, the growth of discourses, and mathematizing*. Cambridge University Press, 2008.
- Shakespeare, William. *Hamlet, prinț al Danemarcei*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.
- Stanislavski, Konstantin Sergeevič, Lucia Demetrius, and Sonia Filip. *Munca actorului cu sine însuși: însemnările zilnice ale unui elev*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
- Stokes-Brown, Cynthia. *Istoria lumii de la Big Bang până în prezent*. MintRight Inc, 2011.
- Toboșaru, Ion. *Contururi teatrologice. Întreprinderea Poligrafică București*, 1983.
- Tonitza-Iordache, M., Banu. G. *Arta teatrului, Studii teoretice și antologie de texte*. Editura Enciclopedică Română, București, 2004
- Veltruský, Jiří. "The Prague School theory of theater." *Poetics Today* 2.3. 1981: 225-235.

Vianu, Tudor. *Arta actorului*. Vremea, 1932.

Vianu, Tudor. *Scieri despre teatru*. Editura Eminescu, 1977.

LISTA FIGURILOR ȘI TABELELOR

Figura nr.1: *Relațiile dintre gândire și vorbire*

pagina nr. 45;

Figura nr.2: *Relațiile și situațiile pe care le poate genera cuvântul în paradigma teatrală*, pagina nr. 52;

Figura nr.3: *Lectura textului dramatic*

pagina nr. 62.

Tabelul nr. 1: *Întrebări esențiale despre limbajul în perioada antică* pagina nr. 11;

Tabelul nr. 2: *Polaritatea eficacitate – entertainment*

pagina nr. 32;

Tabelul nr. 3: *Funcțiile limbajului*

pagina nr. 40;

Tabelul nr. 4: *Dihotomia limbă – vorbire*

pagina nr. 42;

Tabelul nr. 5: *Asemănări dintre gânduri și propoziții*

pagina nr. 48;

Tabelul nr. 6: *Etapele lecturii regizorale*

pagina nr. 61;

Tabelul nr. 7: *Elementele funcționalității vorbirii scenice*

pagina nr. 66;

Tabelul nr. 8: *Strategie globală de comunicare sincretică*

pagina nr. 72.

INDEX TEMATIC

- abstractizarea, 88
- act lingvistic*, 42
- actul vorbirii, 64, See actul lingvistic
- agonul, 34
- alfabetului fenician*, 19
- coerența dramatică*, 63
- comunicare sincretică, 72
- construcția frazeologică a limbajului artei actorului, 88
- creație artistică, 67, 77, 78, 80, 100
- decodificare și recompunere propozițională, 90
- discursivul*, 73
- elementele frazeologice ale limbajului artei actorului, 89
- empatia*, 81
- expresivitatea*, 85
- festivalul Marilor Dionisii, 25
- funcțiile limbajului*, 39
- genul dramatic, 54
- idealiști*, 10
- imaginația creatoare*, 85
- Intenția artistică*, 67
- interpretantul*, 71
- limbajului public*, 49
- lingvistica*, 37
- literatură dramatică*, 51
- materialiști*, 10
- memorizare, 91
- Mentalese.*, 49
- mitul integrat în existența imediată.*, 34
- modelul empatic al actorului, 84
- narativul*, 73
- omnilateralitatea*, 61
- operațiile construcției limbajului artei actorului, 90
- operaționalizare reprezentatională, 92
- originea muzicală a vorbirii*, 14
- petroglife*, 16
- picturile rupestre*, 15
- pragmatică*, 73
- punctul de vedere*, 61
- relativitatea lingvistică*, 46
- representamen*, 71
- reprezentabilitatea*, 59
- reprezentare, 94
- scrierea cuneiformă*, 17
- scrierea hieroglifică*, 17
- semantică*, 73
- semicul*, 73
- semnul*, 71
- sintaxa, 47, 73
- specii dramatice*, 54
- teoria imitațiilor sonore*, 12
- teoria interjecțiilor*, 12
- teoria limbajului vorbirii*, 47
- teoria onomatopeelor*, 12
- textul spectacolului*, 7, 51, 55, 56, 60, 67, 96
- unilateralitate*, 61
- vorbirea are caracter divin, 10

CREDITE FOTO

ⁱ Imaginea nr.1: Petroglife din Mesa Verde, SUA este adaptată de Thomas Ciocșirescu după imaginea Petroglyphs licențiată CC0 Public Domain de către pxhere.com

<https://pxhere.com/en/photo/1381506>

ⁱⁱ Imaginea nr.2: Piatra Rosetta este adaptată de Thomas Ciocșirescu după imaginea The Rosetta Stone realizată de Thomas Quine licențiată CC BY 2.0

<https://www.flickr.com/photos/quinet/17954469962>

ⁱⁱⁱ Imaginea nr. 3: *Teatrul lui Dionissos și Acropola din Atena* este adaptată de Thomas Ciocșirescu după captura imaginilor în mișcare licențiate CC BY 3.0 de Samuel Magal Ancient Greek Theatres

<https://vimeo.com/248129626>

^{iv} Imaginea nr. 4: Stela Ikhernofret este adaptată de Thomas Ciocșirescu după imaginea Ikhernofrets stele fra Abydos licențiată CC BY-NC

<https://tinebagh.wordpress.com/2010/02/18/amenemhet-ii-og-ikhernofret-i-berlin/>

^v Imaginea nr. 5: Macheta ansamblului de la Delphi este adaptată de Thomas Ciocșirescu după imaginea Maquette du sanctuaire d'Apollon (Delphes, Grèce) licențiată CC BY 2.0 de Jean-Pierre Dalbéra

<https://www.flickr.com/photos/dalbera/38583585994/in/photostream/>