

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE
MUZICALĂ ȘI TEATRU
DEPARTAMENTUL TEATRU

**TEZĂ DE DOCTORAT
(REZUMAT)**

***DE LA REGIA DE TEATRU DRAMATIC LA REGIA DE
TEATRU MUZICAL.
(IEȘIREA DIN RUTINĂ ȘI FALSA RETEATRALIZARE)***

<p><u>Tipul de doctorat:</u> Științific <u>Profilul:</u> Teatrologie <u>Domeniul:</u> Teatru <u>Subdomeniul:</u> Regie artistică</p>
--

Doctorand:
lect.univ. Alexandru-Radu PETRESCU

Conducător științific:
prof.univ.dr. Sorina BĂLĂNESCU

2010

CUPRINS

GÂNDURI LA ÎNCEPUT DE DRUM	06
CAPITOLUL I	
SPECTACOLUL CONTEMPORAN	10
I.1. Artă și societate	10
I.2. Spectacolul contemporan – Delimitări teoretice. Caracteristici.....	19
I.2.a. Definiri și analogii	19
I.2.b. Însușiri	21
I.2.c. Structuri	25
I.2.d. Sub semnul crizei	30
I.2.e. Expectanțe	36
CAPITOLUL II	
ASPECTE TEORETICE	
ALE (RE)TEATRĂLIZĂRII	39
II.1. Teatru-Teatralitate	39
II.2. Teatralizare – Reteatralizare	49
II.2.a. Teatralizare	50
II.2.b. Reteatralizare	57
CAPITOLUL III	
REGIA ARTISTICĂ	
ÎN TRE RUTINĂ ȘI EVADAREA DIN RUTINĂ ..	65
III.1. Funcție sau concept	65
III.2. Rutina ca algoritm de construcție a spectacolului	72
III.3. Rutină și modernitate în regia de teatru muzical	76
III.4. Lectură – relectură	92
III.5. Paradoxul reteatralizării	97
III.6. Viziunea regizorală ca element de modernitate	101

III.7. Experimentul, germene de modernitate	108
III.8. Repetițiile	111

CAPITOLUL IV

LIBRETUL MUZICAL SURSĂ SAU RESURSĂ

A (RE)TEATRĂLIZĂRII	118
IV.1. Piesa de teatru vs. libretul muzical	118
IV.2. Libretul de operă de-a lungul timpului	120
IV.3. Libretul de operă în secolul XX	129
IV.4. Propunere de clasificare a libretelor ...	132
IV.5. Trăsături ale libretului	141
IV.6. Considerații asupra libretului operei <i>Hamlet</i> op.18 de Pascal Bentoiu	147
IV.7. Considerații asupra libretului musicalului <i>Prețioasele ridicole</i> de Vasile Spătăreanu	157

CAPITOLUL V

ACTORUL PE CALEA (RE)TEATRĂLIZĂRII ...

V.1. (Re)teatralizarea actorului - opinii și delimitări teatrale	161
V.2. Personajul – sursă a (re)teatralizării actoricești	172
V.3. Personalitatea – resursă a (re)teatralizării	174
V.3.a. Inteligență emoțională	175
V.3.b Creativitate	176
V.4. Actor vs. personaj	177
V.4.a. <i>Eul</i> ca esență a personajului și a actorului	181
V.4.b. Trăsături accentuate ale persona- lității actorului în lucrul asupra rolului - traseul (re)teatralizării actorului	183
V.4.c. Triunghiul acțiunii actoricești ...	188

V.5. Remodelare și accept	190
---------------------------------	-----

CAPITOLUL VI

LOGICI REGIZORALE	192
-------------------------	-----

VI.1. O lume a demiurgilor	192
----------------------------------	-----

VI.1.a. Peter Brook.

Acordul contradicției sau Streben 197

VI.1.b. Robert Wilson sau

Timpul și nemișcarea 213 |

VI.1.c. Claus Guth sau Perspectiva

freudiană a vieții ca un cub 217 |

VI.1.d. Willi Decker și contrapunctul

teatral sau Povestea de dincolo de cuvinte

..... 221

VI.1.e. Lucian Pintilie sau

Obsesia nevrotică a grotescului 225

VI.1.f. Andrei Șerban sau

Biletul către o destinație 230 |

VI.2. Realizări regizorale proprii	234
--	-----

ÎN LOC DE CONCLUZII	244
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIE

ANEXE

CAPITOLUL I

SPECTACOLUL CONTEMPORAN

I.1. Artă și societate

În contextul societății actuale, dinamică, explozivă, definită, printre altele, de transformările care s-au succedat cu viteză în domeniile cele mai diverse – economic, informațional, educațional, demografic, urban etc., spectacolul pare a-și fi mutat centrul de greutate dinspre palierul motivațional (ca necesitate implicită a unei dezvoltări culturale) către cel atitudinal (modalitate de exprimare comunicațională, o confruntare a creatorului cu lumea obiectivă în care trăiește). Înlocuirea treptată a civilizației "scrisului" cu cea a "discursului vizual", spectacular a determinat transformări ale spectacolului de toate genurile; ideea, conceptul filosofic al datului scris beneficiază de adjuvanți teatrali care conferă deschideri inovatoare de înțelegere și percepție, cheia de interpretare fiind dată de către palierul vizual care compune reprezentăția. În condițiile globalizării, într-o societate a cărei frontiere par a se dilua, a fost nevoie de o generalizare a "codurilor informaționale" care să poată depăși divergențele ideologice, de caste, rase, naționalisme sau patrii naționale.

Prin extinderea granițelor unei arte, prin apelarea la noțiuni specifice alteia, sunt create premisele experimentului artistic cu valoare de *happening*. Datorită relațiilor de intercondiționalitate, fenomenul spectacolului capătă un aspect unitar, în pofida aparenței mozaicate și mobile, tendințele comune artelor simultaneității (artele vizuale) și ale succesiunii (dans, poezie, muzică, spectacol) fiind către unicitate, irepetabilitate, ilimitare simbolică.

Spectacolul de teatru muzical își urmează și el firescul traseu de "acomodare" la transformările din jurul său, iar pentru a putea "ține pasul" recurge la împrumuturi care și-au dovedit valabilitatea în teatrul dramatic, cel care a fost mult mai receptiv și mai îndrăzneț în a încerca experimentarea unor

noi modalități de “a face teatru”. După cum responsabilitatea închegării spectacolului într-un mod unitar a revenit regizorului, abordarea de către acesta a ambelor genuri, dramatic și dramatic-muzical, a condus la infuzii de concepții, modalități și sisteme între ele, unele aducând un plus de interpretare a datului scriptic, altele prejudeciindu-l.

I.2. Spectacolul contemporan – Delimitări teoretice.

Caracteristici

Pentru o înțelegere adecvată a fenomenului spectacolului – în cadrul căruia se manifestă arta regizorului – dincolo de a particulariza și a fixa limite prin definirea acestuia într-un sens larg și actual, a fost considerată oportună trecerea în revistă a unor analogii între spectacol și alte „teritorii». Acestea sunt menite a-i scoate în evidență specificitatea, paradoxul dintre efemeritatea reprezentației și temeinicia construcției spectacologice, dar și complexitatea dată de coexistența sunetului, cuvântului, imaginii și gestului care multiplică nivelurile de expresie.

Transformările secolului XX au condus la percepția diversificată a rolului fenomenului spectacular în contextul evoluției/„revoluției” sociale. Privit din prisma impactului pe care îl poate avea la nivel macro-social, fizionomia dinamică și de multe ori contrastantă a determinat multiplicarea definirii spectacolului: ca **serviciu cultural** constituit pe baza însumării **produselor culturale**, ca **fenomen economic**, ca **spațiu de rezistență** (favorizând creativitatea, dar și emanciparea), dar și ca **factor de internaționalizare** (prin accesibilizare).

Diferitele limbaje aflate în relație de **complementaritate** și **interdependență** ce coexistă astăzi în producțiile spectacologice, favorizează percepția fenomenului spectacular ca un **aspect omogen, cu calități estetice proprii** caracterizat de **eterogenitate**.

În permanenta căutare a unui echilibru între conținut și formă, diversificarea tipurilor și labilitatea granițelor dintre genuri devin o practică uzuală, atingând aproape generalitatea, căci poate deveni spectacol orice text sau muzică ce are un anumit potențial de a fi „înscenat” cu mijloace specifice. Această **confluență a artelor** a cărei caracteristică esențială pare a fi **sincretismul**, conduce la o **redefinire a tradiției** în prezența **experimentelor**. Metisajele sau hibridizările rezultate, marcate, totuși, de **obsesia capodoperei** a condus la redescoperirea lui Cehov, Shakespeare și a tragediei antice în anii '70 și '80 sau a unor opere necântate timp de sute de ani. **Mobilitatea** datorată succesivelor actualizări crează premisele infuzării spațiului teatral cu noi viziuni asupra lumii, prin **inventivitatea și libertatea** pe care creatorul de spectacol și le arogă.

Criza contemporană a spectacolului este întreținută de două aspecte care se interconstruiesc. Pe de o parte este marcată climatul general de **ostilitate față de artă**, prin **cenșura directă** (impusă de factorul politic și economic) sau **cenșura indirectă** (manifestată în presă și mass-media prin „actul tăcerii”), iar pe de altă parte de o **căutare a propriei identități**. Indiferent de forma de manifestare sau de acțiune asupra etajelor comunicaționale, artistul de astăzi pare a nu-și găsi identitatea într-un sistem marcat de instabilitate, de unde și numeroasele încercări de fuziune între elemente ale diverselor arte.

Provocarea căreia trebuie să-i facă față reprezentația este aceea de a răspunde expectanțelor unui public agresat de mulțimea influențelor variabile, asaltat de fluxul informațional la care este supus *volens nolens*.

În această situație construcția spectacolului contemporan trebuie să țină seama de particularizarea publicului pe domenii de interes și capacitate de înțelegere. Stabilirea „întei” determină răspunsuri la *ce, cum, de ce* și

unde se joacă, permițând profesionalizarea artiștilor printr-un efort creator comun.

CAPITOLUL II ASPECTE TEORETICE ALE (RE)TEATRĂLIZĂRII

II.1. Teatru-Teatralitate

Capitolul *Teatru-Teatralitate* încearcă să panorameze diferite aspecte teoretice enunțate de-a lungul timpului de către personalități cu notorietate în domeniul spectacologic, privitoare la conotațiile pe care teatralitatea le-a căpătat în condițiile redefinirii permanente a artei teatrale. Teatralitatea tinde să capete aspectul unei „rețete” a spectacolului, una din atribuțiile sale fiind de a genera repere asupra personajelor, situațiilor, relațiilor și contextului în care este „scufundată” tema, producând un set de idei și mesaje coagulate într-un *output* „lizibil” tocmai prin efectul de teatralitate.

II.2. Teatralizare – Reteatralizare

Pentru ca reprezentația să fie considerată ca atare, ea are nevoie să capete însușiri teatrale, asupra ei având loc o intervenție, o transformare de la stadiul virtual la cel concret, reprezentabil, o „lucrare”, care înseamnă **teatralizarea**, asupra oricărui palier al exprimării spectacologice putându-se aplica **procesul teatralizării**.

Cei care produc obiectul teatralizând sunt **regizorii**, a căror menire a câștigat tot mai multă importanță, pondere și complexitate pe măsură ce spectacolul s-a desprins de sub „dictatura” textului, paternitatea și autoritatea deplină asupra reprezentației fiindu-le recunoscute.

Folosit inițial de către reprezentanții avangardelor primelor decenii ale secolului XX, termenul (*re*)**teatralizare** a încercat să desemneze orice propunere care aducea în atenție un „altfel” de teatru, indiferent că intenția era de a defini finalitatea procesului teatralizării (reprezentația) cât și procesul

în sine. În același timp, conceptul de reteatralizare s-a extins, cuprinzând toate aspectele vieții teatrale, incluzând, pe lângă interpretarea actoricească și creația regizorală, arhitectura teatrală, statutul instituției de spectacol și al învățământului de specialitate.

Astăzi, deși termenul este folosit într-o formă figurată și metaforică ce îi lasă deschisă polisemia, practic orice ieșire din rutină, orice înnoire, orice revizitare, orice reinterpretare, orice *remake* (pentru a folosi un termen la modă) orice reconceptualizare este pusă sub semnul reteatralizării.

Întrucât conceptul de reteatralizare implică o interpretare pe noi coordonate de actualitate, putem avansa ideea că, de vreme ce orice teatralizare este unică și imposibil de reprodus exact, avem de a face cu o **falsă reteatralizare**, care nu reprezintă o reinterpretare a unei teatralizări anterioare, ci un nou traseu de la virtual la concret, o **altă teatralizare**.

CAPITOLUL III REGIA ARTISTICĂ ÎNTRE RUTINĂ ȘI EVADAREA DIN RUTINĂ

III.1. Funcție sau concept

Dezbateri iscate în jurul rolului și importanței regizorului au existat în mai multe rânduri pe parcursul istoriei teatrului. Chiar denumirea îndeletnicirii diferă în funcție de ponderea acordată în economia spectacolului. „Métteur en scène”, „regizor artistic”, „realizator”, „director de scenă”, „producer” sunt tot atâtea titlaturi acordate de fapt aceleiași funcții, diferențele evidențiind limitele în care această meserie/meșteșug/artă/ măiestrie se poate manifesta. Deși despre regizor și funcția regizorală (ca denumire și responsabilitate) se afirmă că au apărut relativ recent și anume prin secolul al XIX-lea, cert este faptul că teoriile mai mult sau mai puțin contrare privitoare la apariția regizorului, din punct de vedere istoric, nu fac altceva decât să reitereze necesitatea

coordonării spectacolului într-un discurs comun, unitar. Oricum ar putea fi privit la nivel conceptual regizorul, ca *tehnician*, *poet* sau *creator*, funcției regizorale îi este atribuită responsabilitatea construcției teatrale.

III.2. Rutina ca algoritm de construcție a spectacolului

Construcția unui spectacol implică o seamă de procese fără de care reprezentația nu poate avea loc, orice eludare a parcursului acestei deveniri putând face imposibilă atingerea finalității. La o privire sumară, drumul de la datul scris la reprezentație comportă o standardizare a etapelor necesare, fiind de neconceput o reprezentație înaintea cunoașterii “partiturii” sau înaintea repetițiilor necesare concretizării acesteia. Paradoxal, această “rutină”, acest “algoritm funcțional” nu poate stabili o metodologie standardizată, datorită multitudinii de variabile ce trebuiesc coroborate într-un semnificat intențional comun. „Bagajul” informațional și emoțional cu care vine fiecare participant fiind diferit, corelarea propriilor imagini perceptuale cu cerințele sarcinii de realizat presupune reorganizarea, trierea și reierarhizarea propriilor standarde valorice, în primul rând privind tensiunea și natura relațiilor funcționale din cadrul noului sistem.

III.3. Rutină și modernitate în regia de teatru muzical

Spectacolul de operă, având un caracter tradiționalist, conservator, este tributar rutinei ca mod de lucru. Acesta s-ar putea moderniza prin preluarea unor modalități de abordare specifice teatrului dramatic. Dacă, în general, cântărețul întâi primește partitura muzicală pe care o învață, apoi la scenă i se indică niște trasee de urmat, lăsându-se pe ultimul plan expresia, ar fi interesant de a porni în construcția reprezentației de la găsirea sensurilor interioare ale textului, atât muzical cât și dramatic, și potențarea acestora în concordanță cu întreg spectrul sonor (vocal și orchestral). În mod concret, s-ar

împrumuta modelul repetițiilor la masă, specifice teatrului dramatic, apoi se „fredonează” și linia melodică suprapusă textului, până când ambele sensuri, muzical și literar, ajung să coincidă perfect. Randamentul cel mai bun ar putea fi dat de lucrul în echipă, actorul liric, regizorul și dirijorul conlucrând pentru găsirea modalităților simbiotice de reprezentare vocală, orchestrală și scenică.

Primul moment de intersectare al teatrului dramatic cu cel muzical poate fi considerat elaborarea teoriei wagneriene, subscrisă modelului dialectic *Worth-Ton-Drama*, prin care, pentru realizarea unui teatru bazat pe o maximă expresivitate, gestul trebuie să se sprijine pe muzică. Plecând de la această teorie și suprapunând-o celor care invocă pornirea vorbirii, a vocalității din interiorul muzicalității sale (Brook) sau redirectionarea acesteia înspre zona de dincolo de cuvinte (Artaud), teatrul muzical și regia de teatru muzical pot concura la modernizarea spectacolului liric, degrevându-l de tiparele standardizate la care, din păcate, se recurge în mod frecvent.

Pe lângă reevaluarea palierului interpretativ, la modernizarea spectacolului liric a condus transformarea relației dintre reprezentația ca atare și public. Intervențiile asupra spațiului scenic, prin modificările aduse asupra palierului vizual al spectacolului, datorate, printre alții, lui Adolphe Appia, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Jean Villar, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Robert Wilson, Liviu Ciulei, au deschis noi posibilități de interpretare a datului scris și, concomitent, au contribuit la micșorarea distanței dintre actul artistic și spectator, înglobându-l pe cel din urmă reprezentației.

III.4. Lectură – relectură

Acest segment al tezei încearcă să explice din mecanismele care stimulează imaginația participanților la constructul spectacular, prin care se ajunge la „redescoperirea” sau reinterpretarea unui text dramatic sau muzical-dramatic,

premisele, atât cantitative cât și calitative, de la care se pleacă în procesul interpretării datelor. Atât Stanislavski, cât și Strassberg erau de părere că primul moment al contactului cu textul, prima impresie este de importanță maximă, acea primă lectură care stimulează imaginația mai mult decât etapele ulterioare, cele de cercetare, de explorare, de experimentare.

Raportul *lectură-relectură* modifică perceperea primară, liniară a textului de către artist (regizor, actor, dirijor, scenograf), prin introducerea în ecuația mentală a unui parametru, care conduce la materializarea ideii de la abstract la concretul scenic. Indiferent ce denumire ar purta acest parametru, “întuiție” sau “preimagine a textului” (Peter Brook), “obsesie” (Jean Louis Barrault), cert este faptul că acest nou element conduce pe regizor la o „nevoie existențială chiar de a vedea mai mult, mai adânc, mai implicat, a ceea ce crede de fapt că i-a aparținut și până atunci, dar care rămăsese încă nespus”¹.

III.5. Paradoxul reteatralizării

În urma amorsării cercetării asupra relației *teatralizare-reteatralizare* (II.2.), aprofundarea acestui binom a evidențiat faptul că atât teatralizarea cât și reteatralizarea pot fi traduse ca fiind tipare distincte și definibile; dar ambele se pare că încearcă să definească un singur proces, acela de „a face” teatru. Privită dintr-o perspectivă a conflictului dintre vechi și nou, dacă termenul **teatralizare** se apropie cel mai mult de acțiunea, de procesul în sine, atunci **re-teatralizarea** poate exprima ori o **contra-teatralizare** (teatralizare prin negare), ori o **revenire la teatralizare** (re-confirmarea teatralizării). Indiferent de modul de interpretare al particolei *re*, se pare că

¹ Jean Louis Barrault, *Sunt om de teatru*, trad. de Modest Morariu, prefață de Lucian Giorghiescu, București, Editura Meridiane, 1965, p. 29

revenirea la aspectul inițial al teatralizării este o condiție *sine qua non*.

Mergând pe linia rutinei și a „evadării” din rutină, putem considera reteatralizarea ca fiind o alunecare dinspre cele cunoscute spre cele necercetate, neevidențiate. Privite din acest punct de vedere se pot discerne câteva situații în care modificări aduse fenomenului teatral, reprezentației teatrale au condus la interpretarea/perceperea transformărilor ca aparținând procesului reteatralizării: *Teatralizarea privită ca regândire a fenomenului teatral* (prin modificarea structurală a modului de lucru, de gândire sau de abordare a fenomenului teatral), *teatralizarea temelor recurente* (re-interpretarea temelor pornind de la ideile regizorale diferite), *teatralizarea la nivelul formei* (modificarea mijloacelor prin care se comunică o idee poetică) și *teatralizarea reproiectivă* (montările au la bază doar părți dintr-o temă cunoscută, ideea de la care se pornește modificând structural lucrarea).

III.6. Viziunea regizorală ca element de modernitate

Acționând pe parcursul procesului teatralizării atât asupra constructului, cât și asupra construcției teatrale, modernitatea unei viziuni regizorale rezidă din capacitatea regizorului (talent, imaginație, creativitate) de a transpune în metaforă scenică ideea sub semnul căreia interpretează lucrarea. Rolul regizorului este acela de a revela spectatorului, folosindu-se de un text, fie el dramatic sau muzical dramatic, o altă fațetă – poate mai puțin vizibilă până atunci – a acestuia.

În România, propunerile scenice ale ultimilor 20 de ani evidențiază prea puține încercări de sincronizare a spectacolului liric cu noile tendințe europene, majoritatea fiind rezultatul apelării la regizorii de teatru dramatic (Alexandru Tocilescu, Alexandru Darie, Andrei Șerban, Alexander Hausvater, Petrică Ionescu). Obișnuiți mai mult cu „jonglarea” cuvântului și mai puțin cu „interpretarea”/decodarea muzicală,

concomitent cu impunerea unei concepții regizorale bazate doar pe libret, unele dintre aceste montări au creat inadvertențe între rezolvările scenice propuse și imaginea muzicală. O aplecare mai atentă asupra „științei muzicii” poate feri, pentru viitor, de o seamă de excese care pot conduce la „parazitarea” spațiului teatral liric.

III.7. Experimentul, germene de modernitate

Experimentul apare ca o necesitate obiectivă a procesului modernizării fenomenului teatral, o „aventură” pe drumul transformării noutății în fenomen reproductibil și reinterpretabil odată cu confirmarea valabilității sale. Privit în ansamblul său, fenomenul teatral se subscrie acestei ciclicități: confirmarea valabilității experimentului și reproductibilitatea sa determină pierderea calității de noutate și deci intrarea într-o zonă a rutinei, din care nu se poate „evada” decât experimentând o nouă **aventură**.

III.8. Repetițiile

Încadrată în faza premergătoare dezvoltării constructului spectacular, repetiția reprezintă „laboratorul” intern al dezvoltării relației text-regizor-actor. Capitolul încearcă crearea unei imagini de ansamblu asupra unor tipare, evidențiind diferite modalități, sisteme și metode de abordare a artei actoricești, practica dezvăluind o mare varietate de stiluri de lucru, ele putând diferi de la regizor la regizor, de la o lucrare la alta, de la un teatru la altul sau de la un spațiu la altul, dar mai ales diferă de la actor la actor. Indiferent de manierele abordate, de la cele vulcanice (Strehler, Meyerhold, Vitez) la cel confesionale (Chéreau, Brook), scopul este de fiecare dată același, și anume, încurajarea actorului de a scăpa de inhibiții, temeri, nesiguranțe dar mai ales de a-l feri de clișee, tipare și abandonarea în comoditatea rutinei.

CAPITOLUL IV LIBRETUL MUZICAL - SURSĂ SAU RESURSĂ A (RE)TEATRĂLIZĂRII

IV.1. Piesa de teatru vs. libretul muzical

Opera, gen conservator tributar cutumelor de alcătuire și reprezentare, pe parcursul transformărilor suferite de la Monteverdi la Alban Berg, a antrenat modificări ale libretelor, în acord cu evoluția artelor cu care se află în legătură și mai ales a limbajelor muzicale.

Între textul unei piese de teatru și un libret de teatru muzical conceput pe baza acelei piese de teatru sunt detectabile destule deosebiri care pot ține de **formă**, aceasta tinzând să se supună în primul rând celei muzicale. Dacă libretul golește de frumusețe și sărăcește în anume măsură lucrarea dramatică pe care se bazează, muzica îi potențează însușirile expresive prin stimularea de noi percepții, creând, de fapt, o nouă dramă; muzica, cu puterea sa de sugestie care depășește narațiunea, va potența semnificația, muzicalitatea, dinamica, puterea metaforică și forța filosofică a cuvintelor. Cuvântul, fraza în piesa dramatică conține propria muzicalitate; în operă, muzicalitatea este „inventată”, atribuită cuvântului prin sonoritatea nouă în care este înveșmântat. Dacă în piesa de teatru, rostirea replicii poate fi dictată de „voința” **sensului regizoral**, în teatrul muzical, **sensul** este dictat de desenul muzical-sonor.

În ceea ce privește **fondul** lucrării respective, acesta poate suferi modificări datorită reinterpretării, a repunerii în discuție a aceleiași teme, dar din altă perspectivă. Poate mai mult decât într-o piesă de teatru unde diversitatea și libertatea de interpretare a mesajelor este mult mai mare, lucrarea muzicală restrânge spectrul interpretativ, atât datorită obligativității respectării unei structuri muzicale fixe, cât și datorită direcționării sensurilor ideatice în substratul sonor.

IV.2. Libretul de operă de-a lungul timpului

Pentru compozitori, libretul este un element determinant și fundamental în creație. Deși nu este încă acceptat drept un gen literar și nu s-au configurat reguli de elaborare, este recunoscut faptul că un libret fără muzică este doar un text cu o destinație potențială, care capătă formă și „viață” numai după ce este „muzicalizat”. Numai atunci noua creație își poate proba valoarea, virtuțile, caracteristicile și, odată cu punerea în scenă, își poate dezvălui latențele.

În acest moment al demersului nostru am considerat oportună menționarea unor opinii ale unor compozitori referitoare la libretist/libret și relația acestuia cu compozitorul/textul muzical. Alături de semnalarea unor situații specifice în diferite perioade (paradoxul folosirii aceluiași libret de către mai mulți compozitori și „nespecializarea” libretiștilor până în secolul al XIX-lea, „eficiența”, notorietatea unor libretiști și tendința compozitorilor de a-și realiza propriile librete, tandemuri compozitor-libretist devenite celebre) s-au semnalat o serie de influențe care au funcționat de la operă la literatură și invers, ca și o serie de „preferințe” în procesul de transformare a unei piese de teatru în libret de teatru muzical.

IV.3. Libretul de operă în secolul XX

Devenirea modernă și contemporană a teatrului muzical în general, și a operei în particular a prilejuit cristalizarea în cadrul genului a unor forme inedite.

Întrucât în contextul spectacologic (teatru dramatic și teatru muzical) relația dintre cuvânt și muzică se transformă quasi permanent, libretul muzical al secolului XX rămâne generator de muzici posibile, însă adaptat fiecărui compozitor, particularizat pentru fiecare limbaj muzical, specific și aproape unic, servind întotdeauna finalitatea creației.

IV.4. Propunere de clasificare a libretelor

Libretul fiind osatura ideatică și literară pe care se sprijină întregul edificiu creator și de care depinde în bună măsură ansamblul lucrării și în mod necesar punerea sa în scenă, am avansat o variantă de clasificare a libretelor, luând în considerare câteva criterii de evaluare care ni se par în acest moment adecvate.

Opiniile regizorului Sergiu Dan Pop referitoare la modul în care libretistul își selectează creator din literatură o serie de elemente specifice, alături de cele ale compozitorului Dan Dediu care propune o clasificare privitoare la libret cu focalizare asupra acțiunii dramatice pe care acesta o cuprinde, completează propunerea noastră și arată că oricare ar fi criteriul de clasificare, varietatea tipologiilor demonstrează diversitatea, viabilitatea, perenitatea, segmentul de adresabilitate (public) al libretelor și implicit al genurilor sau sub-genurilor de teatru muzical.

IV.5. Trăsături ale libretului

Libretul, **osatura care va jalona și susține viitorul** eșafodaj sonor, este alcătuirea în care se materializează unul dintre elementele fundamentale ale „discursului” teatrului muzical: cuvântul, este deci o **varietate textuală**.

Este **destinat unei reprezentații scenice**, deci poate fi considerat un text dramatic. Asemeni acestuia, este **construit pe structura unei limbi** și folosește un anumit vocabular, se concretizează în manieră **scrisă**, are un **conținut** materializat într-o **formă** care îi determină **structura**, având un **substrat intențional** derivat dintr-o **necesitate de exprimare** și un **conținut** nespecific. Ambele au un **motiv**, o **temă**, o **acțiune** cu momente principale și secundare (mai puține la libret de teatru muzical decât la piesa de teatru), o **intrigă** ce determină **conflictul**; **reprezintă valori** (literare, muzicale, estetice), fiind

capabile să comunice, să transmită **mesaje** ideatice, situaționale, caracteriologice clare, cu diferența că toate acestea în piesa de teatru se găsesc în interiorul textului, pe când libretul, **mai scurt** și cu **aspect simplificat** lasă muzicii să „comenteze” implicitul din cuvânt și să „interpreteze” sensurile. În afara diferențelor de dimensiune și complexitate, libretul muzical, față de textul dramatic, are un **caracter deschis**, este **repetitiv**, conține **cuvinte cheie** care concentrează informația, implică **mai puțin** sau deloc **forma descriptivă** sau **argumentativă** și este supus mai multor **condiționări** datorate asocierii cu limbajul muzical (față de ritm, tempo, vocalitate).

Următorul segment al lucrării (**IV.6. Considerații asupra libretului operei *Hamlet* op.18 de Pascal Bentoiu și IV.7. Considerații asupra libretului musicalului *Prețioasele ridicole* de Vasile Spătărelu**) își propune un studiu aplicat textelor – piesă de teatru și libret – care au stat la baza celor două lucrări muzicale.

În primul caz, Pascal Bentoiu a operat o prelucrare masivă a textului shakespearian. Prin puterea sa de a imagina sonorități și prin stăpânirea matricei literare, a elaborat un text care propune o nouă ficțiune, mai lapidară, în care preia esențe pe care le reconfigurează eficient pentru a primi sonorități. „Temele mari rămân, însă denudate, scuturate poetic, aproape abstracte. Muzica vine și încearcă să recreeze – dacă poate – poezia, adâncimea psihologică, vehemența dramatică, semnificația umană și filozofică. [...] Cine dorește să asculte piese, merge la teatrul de dramă. Muzicianul trebuie să ofere altceva, un altceva în care piesa literară cunoscută capătă alte forme și dimensiuni și rămâne doar unul dintre elementele componente.”²

Compozitorul Vasile Spătărelu a preluat aproape identic textul molièresc, într-o variantă de re-narare a acestuia sub

²Pascal Bentoiu, *Hamlet*, Program de sală al Operei Române București

forma unui *musical* modern. Valoarea sa rezidă în comentariul muzical bazat pe potențarea ideilor textului și actualizarea acestora prin raportări sonore contemporane, în alternanța momentelor de expresie sonoră contemporană cu cele specifice exprimării din epoca lui Molière, în fuziunea dintre textul vorbit și cel cântat, în provocarea lansată interpreților de a-și demonstra calitățile actoricești.

CAPITOLUL V ACTORUL PE CALEA (RE)TEATRALIZĂRII

V.1. (Re)teatralizarea actorului - opinii și delimitări teatrale

Actorul este materia care ancorează reprezentația în realitate, este cel care face trecerea de la vizibil la invizibil după cum afirma Brook, dar și de la invizibil, nereprezentat (textul) la vizibil, la spectacol. El este materia, lutul fără de care regizorul nu-și poate exercita funcția, elementul principal din constructul spectacular în absența căruia teatrul ar fi deveni o noțiune ipotetică desemnând un gen literar.

Lucrări teoretice și dezbateri asupra definirii naturii, modalităților și rolului prezenței actorului au reprezentat aspecte cheie ale teoriei și practicii teatrale încă din antichitate și constituie o parte importantă din discursul asupra teatrului contemporan care explorează aspecte esențiale ale evenimentului teatral (“întâlnirea” dintre interpret și public, autenticitatea și conștiința de sine a actorului în raport cu fenomene mediatizate).

Menționând doar o parte dintre teoreticienii și practicienii fenomenului teatral, Aristotel, Horațiu, Shakespeare, Diderot, Lessing, Goethe, Hegel, Craig, Brecht, Kleist, Kantor, Donellan, constatăm o mare atenție acordată actorului. Pe lângă principii ce enunță cerințe care vizează arta actorului, modul de abordare al comportamentului și atitudinii scenice, secolul XX aduce în atenție teorii care depășesc

paradigmele lui „ce trebuie să facă” sau „de ce “, punând în discuție actorul ca noțiune conceptuală integrată organic fenomenului spectacular, semnificant aflat în strânsă legătură cu ideea de **prezență, implicare, imersiune**.

Mergând pe linia transferurilor de care poate beneficia regia de teatru muzical și implicit spectacolul de teatru muzical, în scopul ieșirii din rutina care, de cele mai multe ori, îi este imputată, am considerat benefică demersului nostru aplecarea asupra înțelegerii mecanismelor care conduc la „dedublarea” actorului în procesul creionării personajului pe care îl are de interpretat.

Dacă în teatrul dramatic atât regizorul cât și actorul abordează noțiunile privitoare la aspectele psihologice care determină justificări ale traseelor comportamentale ale personajelor, putem spune că în teatrul muzical, cel puțin în România, acest tip de abordare lipsește cu desăvârșire sau, cel mult, se rezumă la evidențierea unor *pattern-uri comportamentale* preluate scolastic, prin așa-zisa tradiție.

Ținta noastră fiind, cu precădere, participanții implicați în realizarea spectacolului de teatru muzical, înțelegerea dihotomiei dintre **personaj** - ca sursă a (re)teatralizării actoricești - (V.2.) și **personalitate** - ca resursă a (re)teatralizării - (V.3.), *Eu* - ca esență a personajului și a actorului (V.4), poate conduce, paradoxal, tocmai la o abordare superioară a rolului de interpretat (configurare, evoluție, comportamente), prin aprofundarea unor mecanisme specifice de compunere și funcționare a personalității.

Pe baza clarificării modului de abordare a constructelor psihologice, avansăm un sistem teoretic de „lucru” asupra rolului, pornind de la cele trei paliere, **senzație-motivație-rațiune**, care pot declanșa un anumit tip de comportament scenic justificat din punct de vedere psihologic.

CAPITOLUL VI LOGICI REGIZORALE

Ultimul capitol al prezentei teze de doctorat încearcă „decodificarea” intențiilor câtorva dintre regizorii ale căror propuneri au adus, pe parcursul timpului, „infuzii de noutate” dinspre teatrul dramatic spre cel muzical. Indiferent de modalitatea prin care au încercat înnoirea spectacolului muzical (III.5) prin succesive teatralizări, se pot constata, în cele mai multe cazuri, urmărirea unor tipare care configurează amprenta fiecărui creator în parte.

Modificarea raporturilor dintre elementele constitutive ale spectacolului, indiferent dacă este de teatru dramatic sau muzical, a condus de fiecare dată la redimensionarea perspectivei de percepție asupra reprezentației ca atare, a sensurilor datului scris, dar și a unor noi modalități de transpunere scenică.

Din prisma cercetării întreprinse și în urma realizării unor studiilor de caz (VI.1.a – VI.1.f.) putem avansa posibile definiții, actualizate, ale principalelor elemente care concură la realizarea constructului spectral:

Textul – Construcție ideografică purtătoare de idei prin intermediul unor personaje participante la o acțiune conflictuală comună; **Actorul** – Construct psiho-fizic, creator al semnificatului dinamic teatral; **Decorul** – Transpunerea volumetrică în spațiul scenic a limitelor de încadrare istorică, estetică, ideatică și temporală; **Costumul+machiajul** – Reprezentare exterioară a semnificatului dinamic teatral; **Lumina** – Element generator de imagine scenică, filtru expresiv pentru mesaj și de subliniere a tensiunii vizuale senzitive.

Totodată putem concluziona faptul că procesul regizoral, este **un mod de a vedea existența, prin reconstrucție, interpretând condiția omului în lume și propunând valori, idealuri și sensuri estetice conștiinței.**

Propunerile regizorale proprii prezentate în finalul tezei de doctorat (VI.2) reprezintă încercări de aplicare a concluziilor la care am ajuns pe parcursul cercetării, care confirmă valabilitatea unor idei, elemente și principii experimentate mai întâi în regia de teatru dramatic și tranferate în regia de teatru muzical.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Scrieri despre teatru și artele spectacolului, despre muzică și literatură

- Alterescu, Simion; Zamfirescu, Ion (coordonatori), *Teatrul românesc contemporan. 1944-1974*, București, Editura Meridiane, 1975
- Arzoiu, Ruxandra, *Opera de cameră românească*, București, Editura Muzicală, 2002
- Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Iași, Editura Polirom, 2005
- Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit; secolul regiei*, traducere din limba franceză de Mirella Nedelcu-Patureau, traducere din limba maghiară de Paul Drumaru, București, Editura Nemira, 2009
- Barrault, Jean Louis, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959
- Barrault, Jean Louis, *Sunt om de teatru*, traducere de Modest Morariu, prefață de Lucian Giughiescu, București, Editura Meridiane, 1965
- Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, București, Editura Muzicală, 1973
- Bennett, Susan, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, London & New-York, Routledge, 2005
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60-'80*, București, Editura Meridiane, 1985
- Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducere de Ileana Littera, Iași/București, Editura Polirom/UNITEXT, 2004
- Bouchureliev, André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993

- Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1997
- Caufman-Blumenfeld, Odette, *Teatrul european-teatrul american: influențe*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1998
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti: către o poetică a (re) lecturii*, Ediția a 2-a, Iași, Polirom, 2007
- Cîntec, Oltița, *Teatrografii*, Iași, Editura Timpul, 2008
- Cosma, Mihai, *Opera în România privită în context european*, București, Editura Muzicală, 2001
- Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol.I–VIII, București, Editura Muzicală, 1989 – 2005
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis: Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004
- Dediu, Dan, *Radicalizare și guerilla. Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, București, Editura Muzicală, 2004
- Deleanu, Horia, *Regizorul și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1968
- Deleanu, Horia, *Arta regiei teatrale*, București, Editura Litera, 1987
- Delgado, Maria M.; Svich, Caridad (editori) – *Theater in crisis? Performance Manifestos for a New Century*, Manchester University Press, 2003
- Diderot, Denis, *Paradoxul despre actor, Salonul din 1767*, în *Opere alese*, vol. II, în românește de Gellu Naum, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957
- Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, traducere și prefață de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972
- Grigoriu, Theodor, *Muzica și nimbul poeziei*, București, Editura Muzicală, 1986

- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New-York, Simon and Shuster, 1968
- Féral, Josette, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, în: Josette Féral (editor) *SubStance*, 98/99, Vol. 31, No. 2/3, *Theatricality*, 2002, publicat de University of Wisconsin Press
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies*, în: *Theatre research international* 20/2 (1995)
- Hethmen, Robert H. (coord.), *Lee Strassberg la ACTOR'S STUDIO*, lecții înregistrate pe bandă, capitolele I, IV, VIII și IX, traducere de Geta Angheluță (dactilografiat), București, Biblioteca UNATC, f.a.
- Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge & New-York, Cambridge University Press, 1996
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992
- Ionescu-Arbore, Anghel, *Realizarea spectacolului liric*, București, Editura Muzicală, 1992
- Iorgulescu, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1991
- Mandea, Nicolae, *Teatralitatea – un concept contemporan*, București, Editura U.N.A.T.C. Press, 2006
- Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007
- Modreanu, Cristina, *Șah la regizor*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2003
- Modreanu, Cristina, *Casa dinăuntru*, București, Editura Cartea Românească, 2008
- Munro, Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, București, Editura Meridiane, 1981
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937

- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983
- Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003
- Pop, Sergiu Dan, *Teatrul muzical - Reflexii structurale și stilistice*, București, Editura Muzicală, 2000
- Rădulescu, Mihai, *Shakespeare – un psiholog modern*, București, Editura Albatros, 1979
- Runcan, Miruna, *Teatralizare și reteatralizare în România (1920-1960)*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2003
- Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, București, Editura Nemira & Co., 2008
- Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981
- Stanislavski, Konstantin, *Viața mea în artă*, traducere de I. Flavius și N. Negrea, București, Editura Cartea rusă, 1958
- Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, traducere de Marta Pană, București, Editura Muzicală, 1967
- Surdu, Alexandru, *Pentamorfoza artei*, București, Editura Academiei Române, 1993
- Șerban, Andrei, *O biografie*, cu o postfață de Basarab Nicolescu, Iași, Editura Polirom, 2006
- Șerban, Andrei, *Călătoriile mele. Teatru. Opera*, introducere de George Banu, traducere engleză Julian Semilan, București, Editura Institutului Cultural Român, 2008
- Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1973
- Tonitza-Iordache, Michaela, *Despre joc. Probleme ale mimesisului în arta jocului*, Iași, Editura Junimea, 1980

- Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta teatrului*, traducerea textelor inedite și fișele autorilor Delia Voicu, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Nemira, 2004
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999
- Wagner, Richard, *Opera și drama*, traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, București, Editura Muzicală, 1983
- Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol.I, Ediția I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

II. Psihologie. Științe sociale

- Allport, Gordon W., *Structura și dezvoltarea personalității*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Edition du Séuil, 1964
- Gavreliuc, Alin, *O călătorie alături de „celălalt”*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2002
- Radu, Cezar, *Artă și convenție*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1989
- Roco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Editura Polirom, 2001
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968
- Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968

III. Webliografie

- www.amosnews.ro
- www.atelier.liternet.ro
- www.au126.com/peterbrook
- www.berlinale-talentcampus.de
- www.cimec.ro
- www.concertonet.com

www.hamptons.com
www.horschamp.org
www.independent.co.uk
www.irishtheatreinstitute.com
www.jurnalul.ro
www.library.unt.edu/music
www.mayra.ro
<http://mediatheque.ircam.fr>
www.nytimes.com/1992/11/14/arts
www.nytheatre-wire.com
www.observatorcultural.ro
www.operawest.com/index.php
www.peterbrook.net
<http://oq.oxfordjournals.org>
[www.2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/
Greekdrama.html](http://www.2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/Greekdrama.html)
www.romlit.ro
www.studia.ubbcluj.ro
www.telegraph.co.uk/arts/mail.jhtml
www.usopera.com
www.webthea.com