

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

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

*DESPRE RELAȚIA  
REGIE ARTISTICĂ -  
TEATRALITATE,  
MASCĂ,  
RETEATRALIZARE*

PROFILUL: ARTELE SPECTACOLULUI TEATRAL  
– ARTA REGIZORULUI ARTISTIC

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

**PROF. UNIV. DR. CONSTANTIN PAIU**

DOCTORAND: **DORIN MIHĂILESCU**

- 2009 -

**Cuvinte cheie:** acțiunea umană, actor, alteritate, arta teatrală, coregraficitate, cronotop, dramatizare, fanteze, filmicitate, literatura dramatică, ludic, mască, materia artei teatrale, mimesis, mizanscena, personaj, regia artistică, regizor, reteatralizare, spațiu, spectacol, spectator, teatralitate, teatru, teatrul fantezelor, timp.

## CUPRINSUL TEZEI

Argument	pag. 4
<b>I. TEATRALITATEA</b>	
I.1. Privire fugară printre aserțiunile exegeților	pag. 8
I.2. Teatrul – originea și natura sa	pag. 18
I.2.a. Analiza noțiunii „teatru”	pag. 18
I.2.b. Teatrul între geneză și decădere	pag. 21
I.2.b.1. Apariția primelor elemente caracteristice teatrului – dialogul, spectacolul, spectatorul	pag. 21
I.2.b.2. Teatrul spre decădere	pag. 31
I.2.c. Teatrul – sinteză autonomă ori sinergie	pag. 36
I.3. Elementele teatralității	
I.3.a. Materia artei teatrului	
I.3.a.1. Acțiunea umană	pag. 51
I.3.a.2. Spațiul și timpul	pag. 64
I.3.a.3. Materia	pag. 70
I.3.b. Mimesis-ul	pag. 72
I.3.c. Ludicul	pag. 79
I.3.d. Deducție	pag. 84
I.3.e. Elemente specifice și caracteristice artei teatrale	pag. 86
I.4. Teatralitate – coregraficitate și filmicitate	pag. 91

I.5. Dramatizare – teatralizare	
I.5.a. Nevoia de dramatizare	pag. 97
I.5.b. Arealul dramatizării	pag. 104
I.5.c. Dramatizarea la întâlnirea creatorilor teatralității	pag. 113
I.5.d. Încercări personale	pag. 124
I.5.e. Dramatizarea și regizorul	pag. 127
II. MASCA	pag. 130
II.1. Masca – rădăcini revendicate	pag. 137
II.2. Masca – alteritate = teatralitate	pag. 143
III. RETEATRALIZAREA	
III.1. Reteatralizarea - un imperativ	pag. 148
III.2. Precizări conceptuale	pag. 157
III.3. Regia artistică și reteatralizarea	
III.3.a. Regia reteatralizatoare	pag. 161
III.3.b. Mijloace (re-)teatralizatoare specifice regiei artistice	pag. 173
III.4. Lecturi regizorale reteatralizatoare personale	pag. 179
IV. TEATRUL FANTOȘELOR	pag. 191
IV.1. Contururi programatice	pag. 195
IV.2. Mizanscene ale fantoșelor	pag. 207
ÎN LOC DE ÎNCHEIERE	pag. 215
BIBLIOGRAFIE	pag. 221
ADDENDĂ	pag. 241

Am elaborat lucrarea sub semnul unei întrebări pe care o regăsim, într-o formă sau alta, la majoritatea participanților la acest fenomen artistic multimilenar: „Ce este teatrul?”

Am pornit în căutarea elementului emblematic, care sintetizează și simbolizează acest conglomerat de mijloace de expresie preluat de la majoritatea celorlalte arte, căutând, de fapt, un răspuns la întrebările:

- ce este teatralitatea?,
- ce rol are masca în fenomenul artistic al cărui simbol este?,
- cum se definește și ce presupune reteatralizarea?

Și, ca un corolar, am evidențiat rolul regizorului artistic și mijloacele de expresie specifice în sublinierea și susținerea teatralității.

Iar drept consecuție firească, am prezentat câteva dintre încercările noastre personale teatralizatoare și reteatralizatoare

Am încercat să unim părerile cele mai importante, complementare sau nu, adesea contradictorii, pentru a ajunge la o soluție care verifică, precum într-o ecuație matematică, toate datele problemei.

Tentativele teoretizante au fost suportul nostru pe calea afirmării că avem nevoie de teatralitate și de reteatralizare, sprijinite pe o exactă delimitare și definire, pentru a demonstra și a menține forța celui mai poetic gen artistic (Goethe), pentru a nu face din teatru un melanj aberant, o adunătură de elemente și mijloace alipite fără sens sub pavăza sincretismului, unanim recunoscut, de altfel.

Avem nevoie să menținem forța teatrului, purtând stindardul elementului său sinergic, cel care-i conferă calitatea de artă autonomă. pentru a demonstra că teatrul este o artă mereu modernă

Teatrul are nevoie să se întoarcă spre legile fundamentale ale teatralității, așa cum o ceruse la vremea sa Meyerhold, pentru a-și

recăpăta „elita” - iubitorii de teatru pregătiți sufletește să vină la „întâlnirea” cu arta dramatică și cu slujitorii săi.

„Discursul” nostru a fost structurat pe 3 capitole **Teatralitatea, Masca, Reteatralizarea** urmate de considerațiile rezultate din căutările noastre spectaculare, de propunerea unei modalități de a construi un spectacol teatral, un mod personal de a gândi teatrul, de a reteatraliza – **Teatrul fantoșelor.**

## I. TEATRALITATEA

Aruncând o **privire fugară printre aserțiunile exegeților (I.1)** am consemnat câteva dintre cele mai cunoscute (credem noi) tentative de a decela sensul noțiunii - încercări cu rezultate adesea paradoxale, contradictorii, needificatoare, care justifică, în bună măsură, investigația noastră.

Toate exemplele redate cuprind adevăruri incontestabile, caracteristice pentru multe dintre datele faptului teatral, dar nu reușesc să acopere decât parțial problema fenomenului esențial și a esenței fenomenului.

De la început am susținut că nu tot ceea ce se întâmplă într-un fapt teatral devine automat și teatralitate, chiar dacă este înnobilat ca atare. Mijloacele de expresie, adesea împrumutate din alte domenii, folosite de creatorii scenei pot fi și trebuie să fie teatralizate, doar astfel își justifică rolul și locul într-o reprezentație; ele devin parte a teatralității dar nu sunt însăși teatralitatea. Am încercat să aducem opinia practicianului, construită pe concepții și experiențe la fel de pragmatice, fără dorința de a le-o opune ci chiar de a le însuma.

În preambulul tentativei noastre de a descifra tainele teatralității **(I.2.b. Teatrul – originea și natura sa)**, am considerat necesar să reamintim câteva elemente care țin de constituirea artei teatrale, pentru a ajunge la geneza esenței sale, caracteristicii sale unice.

Am considerat că definirea teatralității impune, mai întâi, să vedem ce este în ansamblu această artă, modul cum a apărut, cum s-a constituit ca artă autonomă și principalele sale elemente structurale, cum și-a conturat unicitatea și specificitatea în parcursul său istoric.

După ce am **analizat noțiunea teatru (I.2.a.)** constatându-i polisemia, am aruncat o privire asupra parcursului pe care la urmat **teatrul între geneză și decădere (I.2.b.)**. Am accentuat faptul că teatrul s-a constituit ca artă autonomă numai după acumularea tuturor componentelor sale definitorii iar aceasta a fost posibilă în anumite condiții socio-culturale (elementele sale deveniseră lucruri comune în viața publică), ceea ce a permis asimilarea lor ca o necesitate intrinsecă.

În fond, prin adăugiri și modificări succesive, au prins viață principalele elemente ale expresiei teatrale (actor – personaj – dialog – conflict – timp – spațiu – acțiune – deznodământ - mesaj). Este lesne de observat că nimic din toate acestea nu erau posibile fără acțiunea umană, singura care devine emblematică pentru noua artă ce se naștea, pentru că ea este prezentă (mai ales re-prezentată) în fața spectatorilor / receptorilor și nu este doar notată, scrisă ca în literatură.

Simultan cu acumulările mai sus amintite se petrece și apariția spectatorului, cel care justifică însăși existența noii categorii artistice, conturându-se astfel o ecuație cu trei componente fără de care nu putem vorbi de faptul teatral: textul, spectacolul și receptorul.

Relația actant – receptor este determinantă pentru transformarea ritualului.

Teatrul nu mai este identic cu ritualul, este „alteritatea” în ritual.

Alteritatea de tip teatral este o căutare și o imitare a Celuilalt, a Sinelui identificat în Celălalt / în Altul.

Prin desprinderea de ritual, nu se mai pune problema participării ci a re-prezentării, a în-scenării, a trans-figurării și nici obligativitatea trăirii, ci a re-prezentării figurative într-un timp și un spațiu limitat și concret. Rolul determinant îl are imitarea, mimesisul, acel *ca și cum* ce implică obligativitatea imaginației, fanteziei creatoare prin intermediul căreia fiecare realizează propria re-prezentare, propria acțiune, propria sa mizanscenă. Acest „joc”, aceste mutații ale relațiilor și ale termenilor, înseamnă a teatraliza un eveniment.

Apariția teatrului este *de facto* și momentul genezei teatralității.

Referirile noastre la **teatrul spre decădere (I.2.b.2.)** se bazează pe opinia conform căreia creșterea ponderii unui element sau a unei componente dezechilibrează armonia ansamblului, având drept consecință devierea spre zone ce duc la degradarea specificității artei dramatice, până la decăderea sa. Am exemplificat acest fapt cu ceea ce se întâmpla în Evul Mediu, epoca în care s-a reluat oarecum similar procesul genezei, dar unde au apărut și fenomene deviate, pe care istoria ulterioară le-a repetat.

Am menționat cu precădere pericolul pe care-l reprezintă tezismul conceptual, ideologizarea conținutului tematic, a mesajului și a viziunii, precum și inegalitatea forțelor aflate în conflict, ceea ce diminuează dramatismul acțiunii umane, ori scade importanța timpului și spațiului în dinamica evenimentelor.

Ceea ce a germinat în Evul Mediu a revenit, într-o formă sau alta, mai mult sau mai puțin accentuat, în manifestări ce țin, de exemplu, de happening, de teatrul psihologic, aici gândindu-ne mai ales la modul cum a rezonat acesta în forme de teatru tezist (proletcultist-documentar).

Am revenit ulterior (subcapitolul **III.1. Reteatralizarea – un imperativ**) cu precizări și completări privind decăderea teatrului opinând

că, pe lângă impunerea literalității în dauna teatralității, condiții decadente pot fi considerate și momentele când textul a fost neglijat, considerat lipsit de importanță în fața elementelor spectacolului.

Excesele în dezvoltarea unei componente sau în amplificarea unor mijloace de expresie determină apropierea de una dintre formele derivate sau chiar de ritualul original. Astfel, excesul de vorbire ne duce spre dramaturgie lecturată, excesul de cântece – spre operă, excesul de dans ne apropie de balet.

Au existat și există încă unele manifestări spectaculare care au fost adoptate ca forme ale teatrului (profitând de generozitatea, de toleranța, dar și de deschiderea sa, de dorința de a-și apropria noi mijloace de expresie în cadrul sincretismului său), precum teatrul ambiental, happeningul, performance-ul, teatrul-dans (N.B.- mult diferit de cel tradițional asiatic), psihodrama, teatrul multimedia. În formele lor mai radicale, credem că acestea sunt mai degrabă (pentru rigoare) teatralizări ale altor activități - ritualul, artele plastice, coregrafia, arta cinematografică.

În subcapitolul **Teatrul – sinteză autonomă sau sinergie (I.2.c.)** am argumentat de ce, în opinia noastră, conceptul de „sincretism teatral” promovat începând cu romanticii, în speță de la Richard Wagner, este parțial corect și insuficient.

Fără a respinge calitatea de artă sintetică, afirmăm că sintagma „sincretism teatral” nu soluționează problema specificității, nu ne dă dreptul să considerăm teatrul o artă nouă, autonomă, diferită de toate celelalte, mai ales de cele cu care se înrudește sau, și mai mult, care o plăsmuiesc.

Sincretismul presupune doar simpla sinteză literatură – spectacol - asistență, iar ceea ce îi conferă identitate unică, irecuzabilă este elementul sinergic, un produs nou „care depășește cantitativ și calitativ simpla adăuție

a componentelor sistemului”<sup>1</sup>, un element nou, coagulant și emblematic pentru ceea ce se obține – în cazul nostru, materia teatrului – acțiunea umană cronotopică. Aceasta edifică teatralitatea, cea care-și apropiază elementele sincretismului și le conferă valoare, autonomie, le asigură accesarea spre sinergia teatrală.

În mod firesc, am continuat analizând **elementele teatralității (I.3.)** primordială ca importanță fiind **materia artei teatrale (I.3.a.)**, „substanța” pe care artistul o modelează cu mijloace și în forme specifice și care are drept principale componente **acțiunea umană, timpul și spațiul**

Indubitabil, orice artă își are propria sa plămădă, propria sa materie primă, pe care artistul o modelează cu mijloace și în forme specifice, pentru a transmite, a releva o problemă de fond – ideea ce dorește s-o comunice receptorilor creației sale.

Am afirmat anterior că materia teatrului este acțiunea umană cronotopică sau, altfel spus, acțiunea umană în spațiu și timp

În teatru, faptele oamenilor-personaje rezultate din succesiunea situațiilor ce-i plasează pe poziții contradictorii, însumate în parcursul lor logic, spațial și temporal, conturează acțiunea dramatică.

Subliniem că importantă nu este forma exterioară acțiunii – mișcarea scenică, ci parcursul psihic, spiritual al evoluției omului-personaj, valorizat scenic, după o prealabilă analiză a regizorului, prin omul-interpret.

Orice acțiune umană are o calitate spațială și una temporală.

Acțiunea umană definește spațiul și timpul desfășurării, al existenței sale. Existența dramatică se conturează *în* și *prin* spațiu (cadrul scenografic este spațiul mișcării ce constituie esența artelor plastice), în și

---

<sup>1</sup> \*\*\*, *Dicționarul de filosofie*, Editura Politică, București, 1978, pag. 637

prin timp (timpul mișcării este materia artelor cuvântului, a literaturii dramatice).

Sinuozitatea acțiunii umane, dictată de un permanent joc al intereselor contrarii, duce la un divers și maleabil joc cu timpul și cu spațiul ce prinde contur ori are relevanță numai în funcție de evoluția eroilor, de sensul și semnificația pe care aceștia (semnificații) le-o conferă și ne-o revelează.

Timpul și spațiul teatral sunt noțiuni complexe și capătă sensuri diverse, cele mai importante fiind:

a) timpul și spațiul dramatic,

b) timpul și spațiul scenic.

În teatru, omul (interpret-personaj) acționând impulsionat de voința sa, de interesele și aspirațiile sale, definește atât unitatea temporală cât și pe cea spațială [cronotopul dramatic, spațiul și timpul acțiunii personajului], stabilindu-le totodată legăturile de interdependență.

În teatru, numai acțiunea umană conferă un sens, o semnificație timpului și spațiului.

Acțiunea umană cronotopică, materia teatrului este elementul fundamental sine-qua-non al determinării și definirii teatralității. Ea este decelabilă la toate nivelurile, în toate componentele (dramaturgie, spectacol, receptare) faptului teatral, este cea care remodelează și imprimă specificitate fiecărei componente [literatură, spectacol, receptare] și în jurul căruia prinde formă modalitatea particulară de expresie a acestora. Acțiunea umană este atât obiectul și resortul întregii construcții cât și principalul mijloc de expresie.

Teatralitatea, vocația artistică a genului, nu se identifică, desigur, cu materia artei teatrale. Teatrul devine artă doar atunci când intervine **mimesis-ul (I.3.b.)**, elementul sine-qua-non care ne dă posibilitatea să conchidem că ne aflăm în fața unui fenomen artistic.

Imitația conferă valențe artistice pentru că ea presupune expunerea punctului de vedere al aceluia care înfățișează faptele; „punctul de vedere” este similar interpretării (*exegezei*) iar expunerea interpretării unui eveniment nu este altceva decât un act de reprezentare, de aceea „produsul” poartă adesea denumirea de reprezentație.

Trebuie să accentuăm un lucru foarte important: mimesis-ul presupune două calități, două competente care subliniază caracterul creativ al oricărei arte – interpretarea și reprezentarea.

A interpreta înseamnă a evalua, a cunoaște, a descifra un fenomen (în cazul nostru, acțiunea umană) prin prisma propriei concepții despre universul uman, pentru ca, apoi, să-l transfigurezi într-o viziune personală (pe cât posibil originală) ce va fi reprezentată într-un discurs scenic conform codului și regulilor teatrale, prin mijloacele sale specifice de expresie.

Interpretarea teatrală este înstrăinarea de timpul și de spațiul evenimentului re-prezentat și constituirea unui timp și spațiu al reprezentației/al re-prezentării în care evenimentul este supus judecății imaginației, este o recreare a timpului și a spațiului.

Reprezentarea presupune subiectivitatea „reproducerii”. În actul artistic nu avem omul, spațiul și timpul în concretețea lor obiectiv-cotidiană, avem concretul unei subiectivități, avem ideea de (sau idei despre) om, spațiu, timp.

Aici, trebuie să precizăm părerea noastră: arta teatrală este, fără doar și poate, mimesis, ceea ce înseamnă atitudine creativă, adică interpretare și reprezentare, materializate în exegeza în imagini, imagini construite prin acțiunea umană cronotopică.

Între interpretare și reprezentare există o interdependență, și ele se manifestă simultan atunci când definesc mimetismul, fenomenul artistic.

Subliniem că reprezentarea/re-prezentarea interpretativă incumbă teatralității.

Actul mimetic este o operațiune cognitivă, interpretativă și reprezentativă, dar mai ales creativă – generatoare de acte spațio-temporale virtuale ale unui Celălalt.

În abordarea semiotică, interpretarea presupune decodarea, descifrarea semnelor teatralității dintr-un alt gen artistic sau dintr-un fapt cotidian, iar reprezentarea este [trans-]codarea în semnele teatralității, ceea ce ne duce la concluzia că teatralitatea este cea care, datorită mimesis-ului, asigură „mulțimea de semne” caracteristică faptului teatral.

Materia teatrului este interpretată și își găsește reprezentarea în imaginile teatrale prin intermediul **ludicului (I.3.c)**. În principiu, avem de-a face, înainte de orice, cu un joc al fanteziei și al imaginației creatoare care vehiculează idei în forme specifice, la toate nivelele sincretismului teatral, și care se bazează pe o permanentă alternanță a proceselor de compunere și de recompunere a semnelor teatrale, ce se succed în dinamismul imaginilor descrise de acțiunea umană.

Alteritatea, fundamental intrinsecă teatrului, se realizează prin imitația ludică a acțiunii umane cronotopice.

Misterul artei teatrale constă în arta interpretativă supusă ludicului, în spectacolul - sumă a interpretărilor și reprezentărilor ludice.

Alteritatea și mimesis-ul contribuie la un fenomen esențial artei dramatice - dedublarea prin deghizare și cu ajutorul măștii

Însumând cele analizate **(I.3.d. Deducție)**, în accepțiunea noastră: **teatralitatea este mimesisul ludic al acțiunii umane cronotopice.**

**(T = m l a c    sau    T = m l a u c t) .**

Teatralitatea este esența teatrului, natura sa, germenele în jurul căruia se construiește tot edificiul. Ea se sprijină pe o seamă de legi

specifice, pe reguli, pe convenții, pe un cod, pe mijloace de expresie, pe categorii și are de îndeplinit anumite funcții.

Referindu-ne la unele **elemente specifice și caracteristice artei teatrale (I.3.e.)** am făcut unele supoziții personale privind legătura acestora cu teatralitatea. Subliniem că toate acestea – convenția, codul, regulile, mijloacele de expresie, presupun o anumită convență între creator (cel care emite astfel de semne) și receptor, din aceasta decurgând verosimilitatea faptului teatral.

Poate cel mai important element specific teatrului este prezența nemijlocită, *hic et nuc*, „pe viu”, nu numai a celui căruia îi este adresată creația artistică, a receptorului, ci și a celui care o produce în chiar momentul respectiv – a actorului. Opera de artă spectaculară se edifică în forma sa finală chiar în momentul receptării.

Am dorit să precizăm că „teatrul în teatru” nu este expresia cea mai înaltă a teatralității, nici sinonimul teatralității, ci doar o metaforă, o figură de stil asemenea parabolei sau alegoriei, și ele mult uzitate.

În opinia noastră, lipsa timpului istoric și a spațiului geografic, atemporalitatea și nelocalizarea (a-cronotopicul, dacă ne este permis să spunem astfel) sunt pregnant teatrale.

La amplificarea teatralității, un aport însemnat îl au și codurile teatrale ori hermeneutica jocului, prin invitația adresată (subliminal) receptorilor de a descifra lucruri ce țin de specificul acestei arte, de antropologia sa. Pe această linie se înscrie și masca de teatru – un semn de recunoaștere foarte puternic, dar în primul rând accesibil și comprehensibil mai mult inițiaților și mai puțin nofiților.

Am considerat, în subsidiar, că putem face o corelare între teatru, dans și film (**I.4. Teatralitate – coregraficitate și filmicitate**) încercând o definire a specificului celor de pe urmă.

Atât teatrul cât și coregrafia ori cinematografia au drept scop formal construirea unui timp și a unui spațiu, a unui cronotop. Realizarea este diferită, datorită materiei și mijloacelor specifice fiecăreia dintre cele trei arte: acțiunea umană (la teatru, materializată prin jocul actorului), mișcarea umană (la coregrafie, concretizată de dansul balerinilor), respectiv, fluxul audio-vizual (la cinematografie, unde primordiale sunt mijloacele de captare și de redare a imaginii și a sunetului).

Similar definiției teatralității am dedus și formula categoriei **coregraficitate**. În concepția noastră aceasta reprezintă **mimetismul ludic al mișcării umane cronotopice** (**C = m l m u c**).

În același mod, și pentru arta cinematografică, luând în considerație materia sa – fluxul audio-vizual cronotopic, am definit **filmicitatea** ca fiind **mimesisul fluxului audio-vizual cronotopic** (**F = mfa-c** sau **F = mfa-vc**).

Am consemnat câteva exemple privind valorificarea constructivă a unor elemente împrumutate de la o artă la alta, înfrățite într-o formulă sincretică (așa cum este și cea mai nouă dintre arte – cinematografia), care demonstrează că și teatrul are o mare forță de înrâurire, este o artă cu un statut bine definit care-și poate pune amprenta asupra a tot ceea ce înseamnă crearea frumosului. Tot astfel, și teatrul poate împrumuta de la cinematografie unele mijloace de expresie, și o face (proiecția de imagini în mișcare sau de cadre fixe, cu sunet ori fără, este tot mai mult prezentă pe scenă), dar fără a-și știrbi propria personalitate – teatralitatea, ci întărindu-și statutul.

A urmat, logic, în „discursul” nostru, subcapitolul **Dramatizare – teatralizare (I.5)**, datorită credinței noastre că fenomenul dramatizării s-a aflat chiar la baza genezei teatrului și apoi pentru că noi avem convingerea că dramatizarea este un act teatralizator.

Am enumerat câteva dintre cauzele primordiale, în opinia noastră, ale actului de transfigurare, prin mijloacele specifice, a unor opere literare non-dramatice, a **nevoii de dramatizare (I.5.a.1.)**.

Susținem că dramatizarea este o pledoarie pentru rolul textului dramatic, al cuvântului, al rostirii sale în faptul teatral, pentru egalitatea inexpugnabilă a literaturii, a mizanscenei și a receptării într-un produs artistic unic și irepetabil.

Din dorința definirii riguroase a terminologiei care se poate vehicula cu privire la **arealul dramatizării (I.5.b.)**, am abordat tema din punctul de vedere al regizorului, al artistului care are ca principală atribuție decelarea elementelor teatralității și valorificarea lor în mod creativ prin armonizarea și coordonarea tuturor forțelor ce contribuie la această artă colectivă care este teatrul.

Am amintit și aici, în preambul, câteva dintre aserțiunile unor exegeți respectabili (mai ales Patrice Pavis și Anne Ubersfeld, cei care au căutat să sintetizeze definițiile elementelor artei teatrale) pentru a evidenția că aceștia au definit noțiunea de „dramatizare” nu tocmai elocvent, și uneori chiar contradictoriu.

Ne-am oprit la definirea și analiza doar a dramatizării și a versiunii scenice mai ales pentru că ele presupun o implicare sporită a regizorului în transfigurarea literaturii în discurs teatral.

**Dramatizarea la întâlnirea creatorilor teatralității (I.5.c.)** trebuie să se supună unui imperativ: teatralitatea este primordială.

Teatralitatea potențează capacitatea creatoare, valențele artistice ale dramaturgului, ale regizorului, ale scenografului, ale actorului, ale criticului. Valoarea fiecăruia dintre ei este dată de modul cum știe să vehiculeze elementele teatralității.

A transfigura o opera literară, reconsiderând în primul rând cuvântul care își pierde rolul de materie, prin evidențierea cu prioritate a

materiei artei teatrale (acțiunea umană în spațiu și timp), prin intermediul mijloacelor compoziționale și stilistice specifice convenției dramatice, înseamnă, în fond, a teatraliza un text.

Dintre elementele prin care se asigură teatralizarea unui text literar evidențiem, ca fiind indisolubile textului dramatic: acțiunea, situația, conflictul, personajul, viziunea - toate puse în pagină prin dialog.

Dramatizarea își îndeplinește scopul final, asemenea oricărui text dramatic, în spectacolul elaborat prin știința și talentul creativ regizoral.

În completarea analizei teoretice am prezentat succint câteva **încercări personale (I.5.d.):**

- dramatizarea după *Povestirea târgoveței din Bath*, o parte din *Povestirile din Canterbury* de Geoffrey Chaucer, pe care am valorificat-o ca Preambul la piesa lui William Shakespeare *Îmblânzirea scorpiei*, a unui fragment din Vechiul Testament – *Geneza*, a câtorva capitole din *Infernul*, prima parte a *Divinei comedia* de Dante Alighieri;

- colajul *Orestiomania* alcătuit din fragmente din *Orestia* de Eschil, *Hamlet* de Shakespeare și *Pescărușul* de Cehov;

- scenariul dramatic *Ștefan cel Mare și Sfânt* pentru un spectacol în aer liber, de tip documentar.

Apoi am căutat să descifrăm câteva dintre problemele pe care le presupune munca regizorului în acest proces de transfigurare a textului literar **(I.5.e. Dramatizarea și regizorul).**

Comandamentul principal rămâne cel de ordin calitativ-estetic, ceea ce ne face să tratăm cu toată responsabilitatea și condescendența fiecare componentă a faptului teatral – text, spectacol, public – pentru noi la fel de importante.

Suprapunerea până la identificare a actului dramatizării cu cel al teatralizării are drept rezultat responsabilizarea suplimentară a regizorului, în mod deosebit, în selectarea semnelor codării specifice faptului scenic,

pentru a menține calitățile textului original dar și ale celui rezultat prin procesul de „adaptare”. Etapa variantei scenice evidențiază, fără doar și poate, calitățile regizorului dar ele nu pot fi demonstrate decât pe suportul ce-i este oferit de textul dramatic.

Responsabilitatea de a urmări, de a exploata reprezentativitatea, valențele mimetice, expresivitatea ludică ce decurg din textul dramatic, de a sublinia forța sugestivă a acțiunii prin dramatismul situațiilor conflictuale cu ajutorul unor varii mijloace de expresie audio-vizuale, spațio-temporale, și de a le subsuma într-o formă și o gândire personală/originală revine în final regizorului. El este cel care (împreună cu actorii, pe care-i călăuzește) edifică întregul efort teatralizator. Pentru că produsul, opera de artă, spectacolul este un *summum* al teatralității.

## II. MASCA

Masca sintetizează și subliniază esența teatralității, ceea ce-i justifică și rolul de emblemă a genului, de prim simbol al teatrului.

Precizăm că, din punctul nostru de vedere, al regizorului, al practicianului, vorbind despre mască, nu vorbim numai obiectul ce acoperă fața (și care poate fi înlocuit cu machiajul) ci avem în vedere atât conținutul (portretul psihic, moral, social), cât și forma integrală pe care o capătă prin actor; ne referim la perucă, la machiaj, la costum și la încălțăminte, la toate accesoriile pe care acesta le folosește pentru a da formă personajului. Masca este, în fond, chiar personajul.

Păpușa, marioneta, ca și umbra din teatrele asiatice (în fond, tot păpuși) sunt forme superioare ale măștii. Ele exemplifică, astfel, fundamentul artei teatrale: cât timp rămân undeva neînsufleteite nu au decât o valoare plastică; atunci când încep să „acționeze” ele capătă

expresie, capătă un sens și transmit o idee, valorizând tot ceea ce intră în relație cu ele.

Masca nu poate căpăta expresivitate decât prin acțiune, și astfel ea subliniază materia teatrului – acțiunea umană cronotopică.

Masca nu este sinonimă cu teatralitatea, este un fel de fotografie a unei acțiuni umane. Ea (masca) nu este o acțiune și nu intră într-un raport de determinare cu spațiul și timpul. Pentru a ajunge în zona teatrului, este necesar elementul fundamental care îi dă viață – omul; numai el poate să contureze o acțiune, care, în raport cu timpul și cu spațiul, să devină teatru, în funcție de resorturile sale volitive. Doar în acest mod, masca începe să devină *personaj* – elementul teatral în jurul căruia se învârt toate celelalte și prin intermediul căruia se definesc.

Forța cu care aparține teatralității face din mască un element de o incontestabilă energie revitalizatoare a teatrului, reteatralizatoare (ceea ce a și fost exploatat din plin de teatrul contemporan).

Rateatralizarea prin intermediul măștii nu poate fi decât poetică - teatrul își recapătă esența sa poetică, devine poetic prin excelență.

Analizând locul, rolul și evoluția istorică a măștii (**II.1. Masca – rădăcini revendicate**), am făcut câteva considerații despre relația (mai sus pomenită) personaj - mască, am menționat tipologia măștii, cu privire mai ales la masca spectaculară, adăugând la enumerarea lui Victor Kernbach alte forme consacrate pe parcursul istoriei teatrului, apoi am făcut referire la cele patru caracteristici decelate de Romulus Vulcănescu (camuflare – deghizare – travestire - transfigurare) valențe care, în opinia noastră, potențează teatralitatea măștii, dovedind concludent poziția sa emblematică și capacitatea sa semantică și de expresie mimetică.

Masca trecută peste chipul sau trupul celui ce-o îmbracă este primul gest al glisării către Celălalt pe care actorul (cel mascat) îl va imita. (**II.2. Masca - alteritate = teatralitate**). Dar nu se poate vorbi cu adevărat de

personaj, decât din momentul în care ansamblul materialelor ce au fost modelate plastic vor deveni a doua față a actorului sau, și mai mult, al doilea trup, ori, poate mai concret spus, din momentul în care masca/costumul-mască este înnobilită cu inima și sufletul actorului.

Există deci un sprijin reciproc în realizarea pasului cel mai important spre arta teatrală, trecerea de la Eu, de la Sine către Altcineva, către Celălalt, care va deveni „obiect” al imitației și al admirației, al receptării, care va deveni purtător de semn, chiar semn - este momentul din care putem spune că începe simbioza sintetică a faptului teatral.

Este, de fapt, o punte de legătură între Sine (fie el actor ori spectator) și Celălalt. Masca va fi mai ales sufletul (complexul caracterologic) al celui care o interpretează (în sens larg, toți participanții la faptul teatral interpretează).

Dacă cel care poartă masca și îi dă viață în fața spectatorilor este actorul, să nu uităm că regizorul este primul care stabilește, pentru o transfigurare scenică, masca-*persona*. El este cel care optează pentru liniile interpretative, pentru zona semantică dar și pentru cea ludică, creionând astfel cadrul desfășurării actoricești, selectării mijloacelor de expresie adecvate montării.

Masca în spectacol este rezultatul viziunii și concepției regizorale, al reteatralizării pentru care directorul de scenă a optat.

### III. RETEATRALIZAREA

De la început am dorit să subliniem că **Reteatralizarea** este **un imperativ (III.1.)**, este o problemă de atitudine în rândul creatorilor, de relație între componentele trinității celor ce se adună în jurul Thaliei și Melpomenei.

Reteatralizarea presupune armonizarea structurală a elementelor faptului teatral, asigurarea unei ponderi adecvate pentru a evita devierea de la esența artei respective, supunerea tuturor artiștilor săi față de ceea ce este fundamental definitoriu pentru teatru – teatralitatea.

Sub stindardul generos al teatralității, din dorința de fortifiere permanentă a artei dramatice, trebuie îmbinate tradiția și modernitatea. Iar când acest efort are ca punct de pornire un text literar operațiunea este numită reteatralizare. Reteatralizare, pentru că se presupune că germenul teatralității există, dar el s-a diminuat, și-a pierdut penetranța, forța de a crea emoția estetică pe care o provoacă relația dintre grupurile de participanți la faptul teatral, dintre artiști și publicul spectator.

Avem convingerea că lipsa de preocupare privind reteatralizarea scoate în afara timpului său pe oricare slujitor al Thaliei și Melpomenei. Excluderea îl vizează în mod special pe directorul de scenă pentru că el are un rol decisiv în potențarea mijloacelor de explorare și de exploatare a esenței teatrului.

În mod firesc, se impun câteva **precizări conceptuale (III.2.)**

**Reteatralizarea** înseamnă **repotențarea**, într-un act spectacular, **a mimetismului ludic al acțiunii umane cronotopice**, decelabile într-o scriere literar-dramatică.

Evident, fenomenul presupune capacitatea omului de teatru de a repotența elementul sinergic ce conferă identitate acestei arte autonome - acțiunea umană cronotopică.

În procesul reteatralizării decelăm următoarele acte :

- a reinvesti acțiunea umană ca valoare primordială sine-qua-non a faptului teatral;

- a pune pe un fundament teatral elementele participante la actul spectacular (textul, realizatorii spectacolului, receptorii);

- a construi situații conflictuale determinate de și pentru acțiunea umană cronotopică;

- o revenire la esența teatrului prin redirecționarea elementelor deviate (acceptate în permisivul sincretism teatral);

- o revenire de la stadiul (tendința) deteatralizatoare la esența artei dramatice;

- o re-„lecturare” a unui text, a unui eveniment, a unei manifestări deteatralizate în termenii teatralității.

Reteatralizarea înseamnă:

- egalitatea părților structurale (literatură, spectacol, receptare) și a creatorilor, subliniindu-le contribuția decisivă la noua structură complexă, sintetică și sinergică;

- a institui supremația materiei artei dramatice, a teatralității, calitatea acesteia de a metamorfoza un element specific altui domeniu în mijloc de expresie teatrală;

- exacerbarea autonomiei teatrale prin supralicitarea elementului sinergic unic, emblematic; teatralitatea este semnificantul acestei arte, numai ea trebuie să valorizeze semnul și să-i confere semnificația dorită de creatorii ei;

- a evidenția caracterul colectiv al artei teatrale - fără a supralicita contribuția unuia sau altuia dintre creatori. Poate că o anumită discreție (sau modestie) este mai mult în folosul teatrului decât ieșirea în evidență cu orice preț, care face ca rezultanta să devieze spre un alt gen de manifestare/de spectacol.

Teatrul nu mai este nici literatura dramaturgului, nici spectacolul regizorului ori a actorului, ori a coregrafului, ori a muzicianului ori a scenografului sau a light-designerului, nici atitudinea spectatorului (fie el cronicar, reporter sau neofit), ci este toate acestea la un loc, pe care le

unește disponibilitatea de a interpreta împreună cu ceilalți și prin ceilalți un fenomen care are în centru Omul (o acțiune umană în spațiu și timp).

Principalul promotor al teatralizării, cel care este întâiul chemat să asigure ființa însăși a teatrului și să-i confere „unitatea estetică”, este, desigur, regizorul. De aceea demersul său îl face să fie considerat al doilea creator al teatrului, după dramaturg, în fond, un recreator pe scenă a ceea ce descoperă la cel dintâi, cu sprijinul colaboratorilor săi apropiați (scenograful și actorii).

În subcapitolul **Regia artistică și reteatralitatea (III.3.)** un loc parte l-a ocupat **regiei reteatralizatoare (III.3.a.)**.

Se cunoaște faptul că istoria modernității teatrului este, în fond, istoria unei lupte acerbe pe care a dus-o regizorul în primul rând pentru a demonstra autonomia artei teatrale, și pentru a obține recunoașterea statutului ei de artă de sine stătătoare și detașarea sa de esteticile altor arte.

O altă luptă în urma căreia regizorul a căpătat și recunoașterea calității sale de creator al universului scenic funcțional și semnificant, de autor al imaginii teatrale complexe.

În „căutarea ... specificului ... pierdut” al artei teatrale, dar și a condiției estetice, a rolului și locului regizorului în complexitatea faptului teatral s-au conturat valoroase teorii ce au fost consemnate în documente referențiale și care și-au găsit valorificarea atât în spectacolele pe care directorii de scenă le-au elaborat cât și în cele ale discipolilor lor.

Am făcut o enumerare fugară și non-exhaustivă dintre lucrările fundamentale ce poartă semnătura unor mari regizori reteatralizatori și a preocupărilor pe care le-au vizat în dorința lor de a revitaliza teatrul.

Întregul parcurs al teatrului modern a mai demonstrat sau confirmat și alte adevăruri fundamentale :

- faptul teatral înseamnă unitatea dintre literatura dramatică, „arta” spectacolului (mizanscena) și receptare, fiecare participant contribuind în primul rând cu propria-i fantezie creatoare la edificarea *produsului* final;

- materia artei teatrale, condiția *sine qua non*, este acțiunea umană în spațiu și timp;

- elementul central al artei teatrale este actorul - către el converge și de la el emană toată încărcătura tematic-estetică și semantică;

- principalul creator al actului spectacular este regizorul, căruia îi revine responsabilitatea gândirii și genezei unitare și expresive și în jurul căruia gravitează toți ceilalți creatori ai faptului teatral.

Regizorul este coordonatorul procesului de edificare a evenimentului spectacular, principalul decident și, în aceeași măsură, responsabil de eligibilitatea elementelor discursului său verbal și non-verbal, de reușita sau de eșecul spectacolului.

Regizorul este cel care scrie eseul în imagini - spectacolul, un discurs autonom față de textul dramatic, cu propriile lui semne; el descifrează gândirea și sistemul de semne proprii dramaturgului și le expune valorizându-le coerent în gândirea și în noul cod teatral, în analiza și în reprezentarea textului.

Capacitatea de a gândi în imagini teatrale, în acțiuni umane cronotopice este relevantă pentru calitățile de creator ale regizorului în efortul său denotativ și conotativ.

Regizorul asigură nu numai unitatea artistică și stilistică a spectacolului, ci are și datoria să-i releve specificitatea, să asigure reteatralizarea evenimentului scenic.

Reteatralizarea presupune/impune regizorului capacitatea de a reinvesti/repotența cu prioritate specificitatea faptului teatral, mijloacele de expresie și convențiile ce-i aparțin cu precădere.

Regizorului, în drumul către spectacol (singura lui modalitate de a se exprima artistic), îi revine obligația de a asigura echilibrul, armonia forțelor creative a personalităților puternice implicate în faptul teatral, pentru a reuși să creeze o operă care să-l reprezinte. Tot efortul său are un fir conducător permanent, absolut vital – reteatralizarea.

Am considerat necesară o analiză riguroasă a **Mijloacelor (re)teatralizatoare specifice regiei artistice (III.3.b.)** pe care se sprijină întreaga muncă regizorală și care sunt suportul mizanscenei, constituind, de fapt, baza demersului teatralizator sau reteatralizator, deoarece ele determină opțiunea pentru mijloacele de expresie specifice ale tuturor participanților la faptul teatral .

Astfel am explorat lectura, viziunea și concepția regizorală, intenționalitate, situația dramatică, fragmentele regizorale care împreună cu nodurile alcătuiesc ortografia spectacolului, ritmul reprezentației.

Toate aceste elemente, despre care susținem că sunt mijloace de expresie specifice regizorului de teatru – instrumentele sale (re)teatralizatoare - alături de altele, ce țin de locul pe care-l vor ocupa ceilalți creatori în spectacolul ce urmează să fie întruchipat, își găsesc (trebuie să-și găsească) materializarea în caietul de regie – oglinda întregii munci regizorale privind realizarea spectacolului, sub toate aspectele ei complexe.

Produsul final, rezultatul muncii regizorului este mizanscena, *summum* al actului creator al tuturor artiștilor participanți la evenimentul spectralar, este în mod esențial un act de teatralizare – sau de reteatralizare.

În fond, chiar faptul de a pune în scenă - a regiza - presupune a conferi operei literare calități teatrale. Iar instrumentarea mijloacelor specifice de expresie pentru a conferi sau nu calități teatrale unui

eveniment spectacular poartă amprenta personalității și originalității creatorului, este expresia stilului regizorului.

Preocupările noastre pe linia celor analizate le-am exemplificat prin câteva **lecturi regizorale reteatralizatoare personale (III.4.)**, referindu-ne la spectacolele după textele: *Anna Christie* de Eugene O'Neill, *Scaunele* de Eugen Ionescu, *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare, *Neînțelegerea* de Albert Camus, *Acul cumetrei Gurton* de William Stevenson(?), *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Floarea de cactus* de Pierre Barillet și Jean-Pierre Gredy, *Cameristele* de Jean Genet și la dipticul intitulat *Cercul politic românesc* în care sunt incluse spectacolele bazate pe textele *Titanic vals* (Tudor Mușatescu) și *Omul care a văzut moartea* (Victor Eftimiu).

#### IV. TEATRUL FANTOȘELOR

Sintagma *teatrul fantoșelor* a apărut ca urmare a căutărilor noastre în vederea conturării unui drum propriu, a unui stil, chiar a unui fel personal de a face teatru ce vizează originalitatea mai ales prin modalitățile transpunerilor scenice.

Acest gen de spectacol se dorește a fi un mod de a reteatraliza teatrul – o tentativă care pornește de la imperativul că un astfel de demers presupune în primul rând o interpretare semantică. Fundamentul îl constituie credința noastră că rolul primordial al regizorului este de a decoda literatura dramatică și de a o recoda în cadrul transfigurării scenice pe care o coordonează utilizând mijloacele de expresie specifice teatrului, amprenta personalității sale fiind dată de modul cum acestea sunt valorizate, de modul cum ele devin semne.

Spicuim câteva dintre ideile ce schițează **contururile programatice (IV.1.)** ale *Teatrului fantezelor* care are ca principală sursă de inspirație *Teatrul morții* al lui Tadeusz Kantor, dar încearcă să ducă mai departe, mai ales din punct de vedere ideatic și semantic, ceea ce acesta a înfăptuit.

Spre deosebire de lumea amintirilor de mult dispărută – o lume moartă din punct de vedere fizic și prezentă doar în imaginația lui Tadeusz Kantor, *Teatrul fantezelor* este un teatru al prezentului și al perenului, al unui permanent fenomen al degradării umane, ce s-a manifestat sub varii forme în parcursul său istoric, evidențiind „iraționalitatea forțelor care împiedică ființa umană să-și manifeste pe deplin personalitatea”<sup>2</sup>; este un teatru în care moare (sau cel puțin este anihilată) principala calitate a naturii umane - gândirea, cea care-l apropie de Spiritul Divin și-l face capabil asemenea Lui să aibă discernământ și să-și asume în mod liber gesturile, acțiunile sale. Este un teatru care încearcă „să distingă viața de moarte” (Peter Brook).

*Omul fanteză* (non-eroul, „omul fără însușiri” (Robert Musil), „omul lozincilor” (Eugen Ionescu), „omul-obiect” (B.T. Râpeanu), omul limbajului de lemn) este omul care se zbate în labirintul existențial, pe care și-l construiește din idealuri derizorii, propovăduite de idoli falși. Este omul care nu are forța de a-și găsi adevărata cale, „calea dreaptă” (sintagmă liturgică), care eșuează în peripețiile cotidiene ca și în periplul său mundan, asemenea clovnului, care se zbate risipindu-și inutil și hilar energia. Fanteza aduce în fața noastră omul-trup, omul fără suflet, omul „mort”, omul de lemn (denumire parafrază la sintagma „limbaj de lemn”, limbaj specific modului de a vorbi al acestor personaje care utilizează șabloanele, sloganurile, expresiile-tip), omul obiect, omul instrument.

---

<sup>2</sup> Mircea Cristea, *Condiția omului în teatrul absurdului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1997, pag. 81

Transfigurarea scenică a omului fantoșă ne permite să materializăm revolta împotriva existenței absurde, să subliniem condiția tragică a omului deposedat de un sens existențial, cauzele determinante ale nevrozelor care-l terorizează cotidian și-l învăluie în mrejele lor. Este o revoltă împotriva îndepărtării de omenesc și de spiritul sacru.

Avem în vedere nu numai o luptă a omului cu iraționalul, cu nerațiunea (termen ce presupune lipsa lucidității, sinonimă cu non-existența, non-realismul, non-umanitatea), ci și cu materia ce-i inundă existența până la sufocare, chiar până la transformarea lui în materie – om obiect.

Vizăm, de asemenea, o luptă a omului cu politicul și cu socialul, cu „reprezentanții lor de frunte”, care se manifestă dictatorial, inchizitorial, impunând reguli tiranice, dezumanizante, ce-i anihilează individului actul liber-cugetător și-l obligă să se supună și să acționeze mecanic, uniformizator.

*Teatrul fantoșelor* este faptul spectacular prin care încercăm să evidențiem trei ipostaze existențiale: 1. OMUL; 2. MASCA și 3. FANTOȘA.

Parcursul degradant, descendent al omului este conturat prin metamorfozarea acestuia în mască (sau om-păpușă), și apoi în fantoșă. Evoluția ascendentă, eliberatoare este de la stadiul de fantoșă către cel de veritabilă ființă gânditoare (om), cu etapa intermediară mască.

*Teatrul fantoșelor* ne aduce în primul rând confruntarea între două lumi:

a) lumea reală sau, mai corect spus, lumea ideală, a oamenilor autentici, a celor cu personalitatea puternic conturată, a celor care trăiesc liber, neînchistați în reguli convenționale, spontani, plini de sentimente diverse și imprevizibile, o lume vie, multicoloră, umană;

b) lumea paiatelor, lipsite de capacitatea de a cugeta liber, o lume inchizitorială, dictatorială, terorizată, traumatizantă, condusă după

anumite reguli obligatorii, o lume închisă riguros între limitele anumitor conveniențe impuse, o lume non-umană.

*Teatrul fantoșelor* se sprijină pe următoarele contradicții, categorii antagonice:

- viață/vital/vitalitate – moarte/letal/letargie;
- uman – nonuman/mecanic/automatism;
- omul gânditor/omul posibilităților/omul creator
  - omul sloganelor/omul fără însușiri;
- gândirea liber consimțită, iscoditoare
  - supunerea/lipsa de discernământ/ne-rațiunea;
- acțiune conștientă, responsabilă
  - servitute față de o forță considerată superioară;
- OM – FANTOȘĂ, manechin.

Timpul este îmbinarea unui prezent cotidian pe care și-l asumă omul, a unui timp al convenției și al conivenței de factură ideologică/ideatică. Este un timp în care personajul își asumă o mască și o conștiință ce nu-i aparțin întru totul (ale unui colectiv sau ale unui individ, ori ale unei forțe omnipotente). Un timp în care existența omului/individului este anihilată. El devine altceva, un mecanism, un obiect construit, modelat și animat după voința, chipul și asemănarea altcuiva. Este doar o proiecție a altcuiva.

Timpul este un timp al imaginației, al doleanței altcuiva, a celui care-și impune în mod brutal concepția.

Spațiul acțiunii se modelează (oarecum) asemănător, îmbinând realul cu fictivul, concretul cotidian cu fetișul, răspunde intereselor și stărilor afective, devenind o proiecție psihică a denaturării individului, a personalității sale degenerate.

Am prezentat amănunte despre cum am realizat câteva **mizanscene ale fantoșelor (IV.2.)** cu textele: *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina

Oproiu, *Faust I* de Johann Wolfgang Goethe, și *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold* de Matei Vișniec.

**ÎN LOC DE ÎNCHEIERE** am dorit să așternem un fel de credo din care spicuim câteva jaloane:

- gândul permanent la obligația de căpătâi a regizorului de a proteja, menținând și îmbunătățind, ceea ce constituie chiar ființa artei sale – teatralitatea.

- obligația unei permanente modernizări a teatrului (modernitatea ca fiind îmbinare a experimentului, a tot ce aparține avangardei - fundamental progresistă, cu tradiția) în jurul pilonului său central, al nucleului care-i dă viață, de la care își trage „personalitatea” sa unică – teatralitatea și totodată să promoveze mijloacele de înnoire pentru a menține prospețimea și atractivitatea acestei arte.

- regizorul este cel care, având ca singură formă de exprimare „produsul” ce însumează inventivitatea, talentul și efortul tuturor participanților la faptul teatral, are drept misiune de căpătâi reteatralizarea, pentru că el nu poate produce decât teatru. El este cel care remodelează în materia artei sale tot ceea ce poate servi și dezvolta teatrul, fortifiindu-l. De discernământul său depinde însăși existența teatrului.

- valorizarea reciprocă actor – regizor; noi considerăm că regizorul și actorul trebuie să formeze un cuplu în care afinitățile reciproce comune să se completeze cu unicitatea părților. Oricare dintre ei este mijlocul, suportul exprimării și afirmării personalității celuilalt.

- regizorul trebuie să se sprijine pe adevărate calități manageriale.

- O mențiune specială privind activitatea [re]teatralizatoare regizorală: dacă spectacolul este singura formă de artă (acceptată) prin

care se exprimă, totuși edificarea acestuia este întreprinsă de către regizor prin repetiții - principala lui activitate prin care impune semnele teatralității, dar mai ales procesul în cursul căruia atribuie amprenta personalității sale operei teatrale. Repetiția este o altă etapă specifică exprimării sale creative, manageriale ori pedagogice.

- Noi pledăm, asemenea lui Ion Sava (inspirat de Gaston Baty), pentru necesitatea de a considera caietul de regie drept operă de sine stătătoare.

- „Discursul” regizoral re/teatralizator presupune două elemente determinante pentru reușita sa: credința și sinceritatea.

Credința și sinceritatea deschid calea cea mai sigură spre emoția pe care trebuie s-o trezească orice întâlnire în cadrul unui fapt teatral.

În **ADDENDA** studiului nostru am expus:

a. fotografii din spectacolele cu piesele *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare, *Anna Christie* de Eugene O’Neill, *Scaunele* de Eugen Ionescu, *Neînțelegera* de Albert Camus, *Acul cumetrei Gurton* de William Stevenson (?), *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Floarea de cactus* de Pierre Barillet și Jean-Pierre Gredy, *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu, *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Faust I* de Goethe, *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold* de Matei Vișniec,

b. înregistrări video ale spectacolelor *Nu sunt Turnul Eiffel*, *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### - Volume -

- APPIA, Adolphe, - *Opera de arta vie*, traducerea Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2000
- ARISTOTEL, - *Poetica*, traducerea D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965
- ARTAUD, Antonin, - *Teatrul și dublul său*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 1997
- BAHTIN, Mihail M., - *Probleme de literatură și estetică*, traducerea Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982
- BANU, George (dir.), - *Les cites du théâtre d'art de Stanislavski a Strehler*, Editions Théâtrales, Paris, 2000
- BANU, George, - *Ultimul sfert de secol teatral. O panorama subiectivă*, traducerea Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003
- BARBA, Eugenio, - *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, traducerea Liliana Alexandrescu, Editura UNITEXT, București, 2003
- BATY, Gaston; CHEVANCE, René, - *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, traducerea Sanda Râpeanu, Editura Meridiane, București, 1969
- BĂLĂNESCU, Sorina, - *Simple propoziții. Încercări de poetica*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1994

- BĂLEANU, Andrei, - *Realism și metaforă în teatru*, Editura Meridiane, București, 1965
- BERLOGEA, Ileana, - *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Didactică și pedagogică, București, 1981
- BERLOGEA, Ileana, - *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60 – '80*, Editura Meridiane, 1985
- BERLOGEA, Ileana; CUCU Silvia; NICOARA Eugen,  
- *Istoria teatrului universal. Clasicism. Romantism. Realism*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1982
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe, - *Qu'est-ce que le théâtre?*, Editions Gallimard, Paris, 2006
- BORIE, Monique, - *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducerea Ileana Littera, Editura UNITEXT, București și Editura Polirom, Iași, 2004
- BRAULICH, Heinrich, - *Max Reinhardt. Teatru între vis și realitate*, traducerea Margareta Andreescu, Editura Meridiane, București, 1972
- BRĂDĂȚEANU, Virgil, - *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1982
- BRECH, Bertolt, - *Scrieri despre teatru*, traducerea Corina Jiva, Editura Univers, București, 1977
- BROOK, Peter, - *Le diable c'est l'ennui – propos sur le théâtre*, Cahier théâtre/éducation/Cahier n.4, Actes Sud, Paris, 1991

- BROOK, Peter, - *Spațiul gol*, traducerea Marian Popescu, Editura UNITEXT, București, 1997
- BUZOIANU, Cătălina, - *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987
- CEKHOV, Michael, - *Etre acteur*, Editeur Olivier Perrin, Paris, 1967
- CEUCA, Justin, - *Teatrologia românească interbelică.. (Aspecte teoretice)*, Editura Minerva, București, 1990
- CÎNTEC, Oltița, - *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Princeps Edit, Iași, 2005
- CONSTANTINESCU, Ioan, - *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Universitas XXI, Iași, 2003
- +CRAIG, Gordon, - *De l'art du théâtre*, Edition Odette Lieutier, Paris, 1943
- CRISTEA, Mircea, - *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1996
- CRIȘAN, Sorin, - *Teatrul, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- D'AMICO, Silvio (coord.), - *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 1-12, UNEDI - Unione editoriale Roma / Garzanti
- DĂNĂILĂ, Natalia, - *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Editura Junimea, Iași, 2003
- DELEANU, Horia, - *Arta regiei teatrale*, Editura Litera, București, 1987
- DESHOULIERES, Christophe, - *Le théâtre au XX-e siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989

- DORT, Bernard, - *La représentation émancipée, Le temps du théâtre*, Actes Sud, Paris, 1988
- DURAND, Gilbert, - *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducerea Marcel Aderca, Editura Univers, 1977
- FAGUET, Emile, - *Drama antică. Drama modernă*, traducerea Crina Coșoveanu, Editura enciclopedică română, București, 1971
- FERRÉOL, Gilles; JUCQUOIS, Guy, - *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, traducerea Nadia Farcaș, Editura Polirom, Iași, 2005
- FO, Dario, - *Le gai savoir de l'acteur, manuale minimo dell'attore*, Edition L'Arche, Paris, 2002
- GASSNER, John, - *Forma și idee în teatrul modern*, traducerea Horia Băleanu, Editura Meridiane, București, 1972
- GATTEPAILLE, Patricia, - *Le masque comme interface entre tradition et modernité*, DESS, ARSEC, Université Lyon 2, 2003
- GORTCHAKOV, Nikolai, - *Vakhtangov, metteur en scène*, Editions langages étrangères, Moscou
- GROTOWSKI, Jerry, - *Spre un teatru sărac*, traducerea George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, Editura UNITEXT, București, 1998
- HEGEL, G.W.F., - *Despre artă și poezie*, traducerea Cap. *Arta în dezvoltarea spiritului. Fenomenologia spiritului* Virgil Bogdan, traducerea Cap. *Poezia dramatică* D.D. Roșca, Editura Minerva, București, 1979

- HUIZINGA, Johan, - *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducerea H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 1998
- IONESCU, Costel, - *Tragicul și tragedia*, Editura Astra, Brașov, 1999
- IONESCU, Eugen, - *Note și contranote*, traducerea Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1992
- JITIANU, Dan, - *Sinteza scenografică*, Editura Cronica, Iași, 2004
- JOUVET, Louis, - *Le comédien désincarné*, Editeur Flammarion, Paris, 1954
- KANTOR, Tadeusz, - *Le théâtre de la mort*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1997
- KERNBACH, Victor, - *Dicționar de mitologie generală, Mituri. Divinități. Religii.*, Editura Albatros, București, 1995
- KOWSAN, Tadeusz, - *Sémiologie du théâtre*, Edition Nathan, 1992
- LABAN, Rudolf, - *La maîtrise du mouvement*, Editions Actes Sud, Paris, 1994
- LISTA, Giovanni, - *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX-ieme siècle*, Edition Actes-Sud, Paris, 2000
- MANEA, Aureliu, - *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973
- MASSOF, Ion, - *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I-VIII, Editura pentru literatură, București, 1961-1981
- MEYER, Michel, - *Comicul și tragicul. Perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, traducerea Raluca

- Bourceanu, Editura Universității „Al. I. Cuza”,  
Iași, 2006
- MEYERHOLD, Vsevolod, - *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1977
- MOUSSINAC, Leon, - *Traité de la mise en scène*, Edition Charles  
Massin & Cie, Paris, 1948
- MUNTEANU, Romul, - *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970
- PAIU, Constantin, - *Repere în teatrul antic grec și latin*, Editura  
Artes, Iași, 2000
- PAIU, Constantin, - *Dintele vremii*, Princeps Edit, Iași, 2003
- PANDOLFI, Vito, - *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, traducerea  
Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura  
Meridiane, București, 1971
- PAVIS, Patrice, - *Dictionnaire du Théâtre*, Edition Dunod, Paris,  
1996
- PERRUCCI, Andreea, - *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și  
despre improvizație*, traducerea Olga Mărculescu,  
Editura Meridiane, București, 1982
- PETRESCU, Camil, - *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura  
Eminescu, București, 1983
- PISCATOR, Ervin, - *Teatrul politic*, Editura Politică, București, 1966
- POPA, Victor Ion, - *Mic îndreptar de teatru*, Editura Eminescu,  
București, 1977
- POPOV, Alexei, - *Unitatea artistică a spectacolului*, traducerea  
Margareta Bărbuță, Editura Meridian, București,  
1964
- ROȘCA, Angelina, - *Teatralitate: pro- și post-Vahtangov*, Editura  
Epigraf, Chișinău, 2003
- ROUBINE, Jean-Jacques, - *Introduction aux grandes théories du  
théâtre*, Bordas, Paris, 1989

- RUNCAN, Miruna, - *Teatralitatea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003
- SAVA, Ion, - *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981
- SCHELLING, F.W. J., - *Filozofia artei*, traducerea Radu Gabriel Pârvu, Editura Meridiane, București, 1992
- SCHILLER, Friedrich, - *Scrieri estetice*, traducerea Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, București, 1981
- SIMU, Octavian, - *Lumea teatrului japonez, Artă spectacolului în vechea Japonie*, Editura Vestala, București, 2006
- STANCA, Radu, - *Aquarium. Eseuri programatice*, Editura „Biblio-teca Apostrof”, Cluj-Napoca, 2000
- STANISLAVSKI, K.S., - *Munca actorului cu sine însuși*, traducerea Lucia Demetrius și Sonia Filip, ESPLA, București, 1955
- SÚTÓ, U. András, - *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2008
- TOBOȘARU, Ion, - *Introducere în estetica teatrului contemporan*, vol. IV, ATM, București, 1981
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela, - *Despre joc. Problemele mimesisului în arta jocului*, Editura Junimea, Iași, 1980
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela, BANU, George, - *Artă Teatrului*, Ediția a II-a, traducerea textelor inedite Delia Voicu, Editura Nemesis, București, 2004
- UBERSFELD, Anne, - *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducerea Georgeta Loghin, Editura Institutului European, Iași, 1999
- VIANU, Tudor, - *Estetica*, Editura orizonturi, București, (f.a.)

- VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, - *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
- VULCĂNESCU, Romulus, - *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970
- WAGNER, Richard, - *Opera și drama*, traducerea Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura Muzicală, București, 1983
- \*\*\* - *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978;
- \*\*\* - *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I-II, Editura Minerva, B.P.T., București, 1973
- \*\*\* - *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978
- \*\*\* - *Istoria Teatrului în România*, vol. I-III, Editura Academiei RSR, București, 1965-1971-1973
- \*\*\* - *Le masque. Du rite au théâtre*, CNRS Edition, Paris, 2005
- \*\*\* - *Les voies de la creation théâtrale*, vol. 1-21, Editions du C.N.R.S, Paris

### - În periodice -

- BANU, George, - *Regia în lupta cu clasicii*, în revista „Secolul 20”, 10-11-12 [129-130-131], 1971, pag. 157-166
- BANU, George, - *Repetiția sau autoportret al regizorului în grup*, în revista „Teatrul azi” nr. 8-9 (93), 1997
- CIULEI, Liviu, - *Teatralitatea picturii teatrale*, în revista „Teatrul” nr.2, 1956, pag 52-56

- GOLL, Yvan, - *Supradrama*, traducerea de Arina Rotaru, în *Expresionismul în teatru și arte, Semnal teatral*, nr. 1-4 (11-14)/1997, 1-2 (15-16)/1998, Editura UNITEXT, București
- IONESCU, Costel, - *Dicționar de teatru*, în revista *Astra*, nr. 1- 8 (16-23)/2000, Editura Astra, Brașov
- \*\*\* - *Cultura spectacolului și originalitatea poloneză*, în revista *Secolul 20*, nr. 172-173 / 5-6, 1975

### - Bibliografie electronică -

- BOURASSA, André; KANTOROWSKI, Frederic,  
- *Chronologie générale du théâtre*,  
în <http://www.theatrales.uquam.ca/>
- BUSSY, Ch. De, - *Dictionnaire de l'art dramatique a l'usage des artistes et des gens du mondes*, Editeur Achile Faure, Paris, 1886, în <http://gallica.bnf.fr/>, Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque national de France
- MAGNIN, Charles, - *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du genie dramatique depuis le I-er jusqu'au XVI-e siecle*, Auguste Eudes, Paris, 1868, în <http://gallica.bnf.fr/>
- \*\*\* - *Dictionnaire International des Termes Littéraires* în <http://www.ditl.info/>
- \*\*\* - *Théâtralité & Performativité*,  
în [www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ.](http://www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ.)

<http://www.arlymasks.com/>, - Masks: Commedia dell'Arte, Greek Theatre Masks, Masks in Greece and Rome, Japanese Traditional Theatre Timeline

<http://www.atatheatre.com/>, - ATA THEATRE. Cours-Création-Spectacles, *Histoire de théâtre de ses origines à nos jours*

<http://www.lettres-etarts.net/>, - Poésie et théâtralité: filiation et/on originalité?

<http://www.maskenmuseum.de/>, - Maskenmuseum mi.stöhr diedorf – Internationales maskenmuseum mi.stoehr

<http://ombres.lycos.fr/nguyenvanvalerie> , - L'Opera de Pekin

<http://ombre.chinoise.free.fr>, - Marionnettes et Ombres d'Asie

<http://www.paris4.sorbone.fr/> sau <http://www.crht.org/> , - Université Paris IV – Sorbonne, Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre

[www.gis.net/~puppetco](http://www.gis.net/~puppetco) , - Bread and Puppet

[www.hexagram.fr/petitmiroir/](http://www.hexagram.fr/petitmiroir/), - Exposition d'ombres et de marionnettes chinoises; Histoire de la marionnette en Chine

[www.jinjappan.org](http://www.jinjappan.org), - Nôh and Kyogen. Puppet théâtre brings old Japan to live

[www.marionetes.ca/](http://www.marionetes.ca/) , - Marionnettes du Bout du Monde

[www.sagecraft.com/puppetry](http://www.sagecraft.com/puppetry)

[www.shane-arts.com](http://www.shane-arts.com), - Commedia dell'Arte

[www.theatreonline.com](http://www.theatreonline.com)

[www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ](http://www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ).

[www.turkshadowtheatre.sitemnet.com](http://www.turkshadowtheatre.sitemnet.com), - Traditional Turkish Shadowtheatre karagoz

[www.yahoo.encyclopedie](http://www.yahoo.encyclopedie)., - Arts, Culture et Société – Théâtre

[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)