



Mihaela Bețiu

**Elemente de analiză
a procesului scenic**

UNATC PRESS

Mihaela Bețiu

Elemente de analiză a procesului scenic

**UNATC Press
2018**

Elemente de analiză a procesului scenic

Carte publicată în cadrul proiectului

Caravana UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MEN, prin FDI 2018

Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Drd. Andreea Jicman

Master Pedagogie Teatrală, Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BEȚIU, MIHAELA

Elemente de analiză a procesului scenic / Mihaela Bețiu. - București :
U.N.A.T.C. Press, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-43-8

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CUPRINS

I. ANDREA PERRUCCI – PRINCIPII FUNDAMENTALE PENTRU ARTA ACTORULUI MODERN / 7

- I.1 Verosimilul / 10
- I.2 Arta și Natura / 13
 - I.2.1 Frumusețea și știința / 14
 - I.2.2 Memoria și folosirea ei / 15
 - I.2.3 Vocea și exercițiul / 17
 - I.2.4 Trupul și stăpânirea lui / 18
 - I.2.5 Arta și Natura în spectacol / 21
- I.3 Măsura / 21
 - I.3.1 Est modus in rebus, sunt certi denique Fines / 21
 - I.3.2 Precizia / 22
 - I.3.3 Protecția actorilor / 22
- I.4 Rațiunea și originea ideii de „prezență” a actorului / 22
- I.5 Teatrul – Artă colectivă condusă ca o Monarhie / 26
- I.6 Greșeli și leacuri / 28
- I.7 Actorul între Normă și Abatere sau între Regulă și Improvizație / 31
- I.8 Etica profesională și Morala sau Buna cuviință și Apărarea sufletului / 32
- I.9 Publicul / 33
- I.10 Despre improvizație / 35
- I.11 Usus te plura docebit / 37

II. TENDINȚE ÎN TEATRUL SFÂRȘITULUI SECOLULUI al XIX-lea și ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XX-lea / 39

- II.1 Teatrul de vedetă – SARAH BERNHARDT / 42
- II.2 TEATRUL GRUPULUI – Compania Meiningen și André Antoine / 49
- II.3 ELEONORA DUSE – precursora ansamblului și primul mare actor al teatrului psihologic / 56

III. K.S. STANISLAVSKI ȘI FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICĂ A ARTEI ACTORULUI / 70

- III.1 TEATRUL RUS înainte de Stanislavski / 71
- III.2 KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI (1863-1938) – Etapele dezvoltării artistice / 75
- III.3 NORME, REGULI DE CREAȚIE sau „SISTEM” / 81
 - III.3.1 Prima regulă este aceea a spectacolului „imediat” și a „prezenței” omului-actor în circumstanțele piesei / 84
 - III.3.2 A doua regulă de creație este formulată trinitar, într-o construcție ce stă la baza întregului Sistem / 90
 - III.3.3 Din ideea consacrată a interdependenței și a influenței reciproce dintre trup și minte, reiese regula antrenamentului psiho-fizic specific / 91
- III.4 REGULAMENTUL Teatrului de Artă și al Studioului I / 101
- III.5 Libertatea de creație / 112

IV. VIOLA SPOLIN SAU RIDICAREA IMPROVIZAȚIEI LA NIVEL DE NORMĂ / 114

IV.1 VIOLA SPOLIN (1906-1994) - Repere biografice / 114

IV.2 INFLUENȚE – Stanislavski și Neva Boyd / 120

IV.3 Cele trei idei esențiale ale metodei Violei Spolin sau TREI REGULI SINE QUA NON ale noii metodologii / 126

IV.3.1 Importanța lucrului în grup sau „Teatrul înseamnă totdeauna Noi, niciodată Eu” /130

IV.3.2 Noul raport între profesor și elev sau Autonomie versus Autoritate / 136

IV.3.3 Pasul din interior spre exterior (spațiu) sau regula a treia – „Când facem invizibilul vizibil, începem să existăm.” / 141

IV.4 TEHNOLOGIE ȘI TERMINOLOGIE / 145

IV.5 COPIII ȘI TEATRUL – câteva reguli pentru pedagogia copilului-actor / 153

IV.6 REGULĂ DE CREAȚIE ȘI LIBERTATE ARTISTICĂ / 162

CONCLUZII / 165

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE / 168

ANDREA PERRUCCI – PRINCIPII FUNDAMENTALE PENTRU ARTA ACTORULUI MODERN

Tratatul lui Andrea Perrucci – *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație* – este deosebit de valoros pentru acest studiu ce și-a propus să observe sursa evoluției metodelor moderne, navigând prin poetici și metode (în general personale și fără valoare de sistem de lucru valabil pentru toți practicienii până la un anumit moment istoric), din momentul în care există ca profesie de sine stătătoare. Acest tratat face trecerea de la antici spre moderni în Italia, folosind experiența teatrală a antichității, propunând eliminarea a ceea ce e „rău” pentru omul modern, creștin (se sprijină aici pe scrierile Sf. Ciprian, Sf. Toma d’Aquino și ale Sf. Augustin) și păstrarea acelor principii ale artei eterne enunțate de marii filozofi și retori ai Antichității (Aristotel, Horațiu, Demostene, Tullius Cicero, Tacit, Cato, Ovidiu, Titus Liviu), continuate strălucit de Lope de Vega (pe care chiar el l-a tradus în italiană). În ce-i privește pe erudiții renașcențiști italieni, Minturno și Castelvetro, Perrucci, de aceeași părere cu Lope, maestrul său, intră în polemică cu adepții regulii celor trei unități: „Aș vrea să-mi spună atâția laudători ai neîndeajuns laudatei *Aminta* care, fiind făcută după reguli și prea bună pentru învățat, ce plăcere ar fi să aduci pe scenă și să ascuți acel singur act în două scene, ori într-una singură, cu un personaj ori două, care spun o poveste lungă și ies fără niciun fel de acțiune, fără intrigă și fără fapte fătuse?” Căci este de părere că, oricât de străluciți ar fi anticii, ei nu trebuie să fie subiectul unei imitații servile, ci trebuie să ne folosim în mod inteligent de complexa lor moștenire; de aceea e convins că autorii moderni, înzestrați „cu judecată, literați și chibzuiți” sunt capabili să scrie ei înșiși lucruri noi și interesante: „Pentru [că] cine-ar vrea să pășească pe uscăciunea antichității și să înveșmânteze scheletele, de parcă-ar fi așa sărmană de spirit lumea-ntreagă că n-ar ști mereu lucruri noi să nascocască și la cele nascocite altele noi mereu să mai pună?”¹

¹ Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, trad. Olga Mărculescu, Editura Meridiane, 1982, p. 60

Aparținând unui creator al epocii clasice, tratatul perruccian este reprezentativ în acest sens și servește un scop precis: raționalizarea teoretică și normarea metodică a procesului creator al actorului. Și acest demers teoretic era necesar pentru a ridica nivelul moral al acestei profesii, dar mai ales pentru a salva Commedia dell'Arte, prin intermediul unor reguli de creație, de la decăderea ei vertiginoasă din acel moment.

Și chiar dacă Commedia a dispărut cu timpul, tehnicile sale fiind absorbite de teatrul cult, valoarea manualului nu scade deloc pentru noi deoarece sistematizează experiența acestui teatru de improvizație, este singurul manual al celor care vor să joace improvizat, dă legi și pentru piesa scrisă și este bazat pe o vastă cunoaștere teoretică a esteticii teatrale. Astfel, avem de-a face cu, dacă nu unica, cu siguranță cea mai valoroasă sursă directă pentru actorii, regizorii și teoreticienii contemporani referitoare la arta actorului Commediei dell'Arte. În plus, am auzit foarte des spunându-se că „Perrucci este datat”. Depinde cum e citit. De aceea, i-am organizat manualul pe principii, probleme și exerciții.

Din păcate Andrea Perrucci nu este nominal prezent în conștiința oamenilor de teatru, fiindcă tratatul său, publicat în 1699, foarte cunoscut până la 1800, a fost uitat pentru o lungă perioadă, reapărând într-un cerc italian foarte restrâns, abia după primul război mondial. Manualul este, totuși, impresionant prin actualitate, se referă la munca actorului cu sine însuși *avant la lettre*, sistematizează principiile artei actorului modern și sugerează exerciții pentru fiecare cusur al actorului. Cele două reguli perrucciene fundamentale, așa cum le-a moștenit de la antici, sunt **Verosimilul** și **Măsura**: *Est modus in rebus, sunt certi denique Fines*. („E o măsură în lucruri, limitele sunt în cele din urmă stabilite.” Horațiu, *Satire*) *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*. („Cele plăsmuite, ca să placă, să semene cu adevărul.” Horațiu, *Arta poetică*)

Dar ce definește cel mai bine poetica perrucciană este predilecția spre improvizație. De aceea, abaterea de la regulă este cel mai potrivit motto al lucrării: **„Să ieși uneori din regulă este cea mai bună regulă care se găsește”**²

Andrea Perrucci s-a născut la Palermo, la 1 iunie 1651; ultimii 30 de ani i-a petrecut la Neapole, unde a și murit în 1704. A trăit și a profesat în perioada de apogeu a Commediei dell'Arte, dar i-a fost dat să-i vadă și declinul.

² *Idem*, p. 59

Autorul își folosește talentul de avocat, scoțând la iveală de-a lungul poeziei sale legi antice care apără actorul și îngăduie spectacolul de teatru în orașe și în târguri. Membru al mai multor academii și asociații religioase și creștin responsabil, Perrucci aduce în sprijinul afirmațiilor sale texte din Sfinții Părinți, apărând teatrul și prin pilda scamatorului preferat de Înger sihastrului pentru sfințenia vieții sale: această artă poate fi „*bună și rea, după cum va fi folosită*”; atunci când, cu mijloace cuviincioase, cu sincere acțiuni, cu noblețe de purtări este făcută, ajunge să fie demnă de orice laudă. Dar când e făcută necinstit, cu gesturi deșuchate, cu gânduri rele și pentru câștig murdar, orice ocară, orice osândă e binemeritată.”³

Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație este un tratat despre adevărata Artă Comică, despre „bunul joc, cu vorbe alese și gesturi cumpănite, cu acțiuni măsurate”, în care autorul va da legi pentru arta reprezentației ca imitație a vieții, oglindă a tradiției, imagine a adevărului („*Imitatio vitae, Speculum consuetudinis, Imago veritatis.*” – Tullius Cicero). Perrucci ne face cunoscute motivele pentru care a scris acest tratat, aceleași, bineînțeles, pentru care practică această profesie de actor și apără „bunul joc”: „ajută să-ți instruiști mintea, să urăști viciile și să îmbrățișezi virtuțile, aducând pe scenă pildele greșalelor osândite și ale acțiunilor glorioase răsplătite.”⁴

Cunoașterea legilor acestei arte nu este utilă exclusiv actorilor, îndrumătorilor (Choregilor) sau dramaturgilor, ci tuturor celor care vor să-și desăvârșească mijloacele de comunicare cu ceilalți, după cum spune și Cicero: „Comedia este de mare folos Oratoriei”. Cuvântul către cititor, cu care își începe Perrucci studiul, este profetic pentru zilele noastre când, pentru că „tehnicele teatrului sunt tehnicile comunicării” (Viola Spolin), oricine vrea își poate dezvolta aptitudinile cu ajutorul antrenamentului teatral. Oratorii, profesorii de științe și arte liberale, membrii Academiei, ambasadorii, conducătorii militari și predicatorii au mare nevoie de această artă pentru a convinge, a exprima, a stârni, a descrie, a îndemna, a însufleți, a îndrepta și a ști să-și atragă sufletele ascultătorilor lor. Profesorii, „prin dulceața vorbei și rostire frumoasă”, fac ca învățăturile lor să fie înțelese mai ușor și să rămână în memorie. În ce-i privește pe predicatori, nu cei mai învățați sunt căutați spre a fi ascultați, ci aceia care au darul vorbirii și care, în stil teatral, farmecă audiența prin puterea imaginilor descrise în discursurile lor, ademenindu-i pe credincioși „cu

³ *Idem*, p. 36

⁴ *Idem*, p. 38

dulce momeală, pentru a face din ei ofrandă plăcută Domnului”. Avocaților le folosește pentru a convinge pe judecător de dreptatea lor, înclinând justiția înspre ei. Medicilor le folosește mult să poată, pe de o parte, să-și aline bolnavii, iar, pe de altă parte, să-și arate talentul în Colegii. Căci se vede deseori cum o persoană foarte învățată, pentru că nu-și poate stăpâni emoțiile, nu poate să exprime ceea ce dorește sau vorbind prea încet nu se face auzit și astfel valoarea sa rămâne necunoscută. Dar nu numai în discuții publice este arta aceasta de folos, ci și în discuții private, dezvoltând darul conversației. „Așadar, o, preacinstite cititorule, în *Arta reprezentației* pe care ți-o prezint, fiind vorba nu numai de priceperea de a juca o piesă, ci și de a ține minte, de a-ți struni glasul, de a ști să gesticulezi cu întreg trupul, să născoci șotii, glume și subiecte, vei găsi, poate, hrană potrivită pe gustul tău.”⁵

Tratatul perruccian este împărțit în două capitole mari, cuprinzând fiecare 15 Reguli, în care autorul se referă la toate părțile componente ale artei spectacolului:

- I) ***Despre arta reprezentației dinainte gândite*** (adică, cu text de autor și cu repetiții)
- II) ***Despre improvizație*** (despre spectacolul improvizat, având la bază un scenariu, tipurile de personaje, monoloage, scurte dialoguri, „lazzi” dinainte stabilite)

Întâi de toate, Perrucci își definește subiectul studiului: „*Arta reprezentației* (osebind-o de Compoziția făcută de poeți pentru a fi jucată) este o imitație pe viu – cu vocea și cu gestul – în teatru, a unei acțiuni în întregul ei, fie istorică, fie fantasmagorică, fie cu cântec, fie cu vorba, de Poet scrisă în întregime, ori în parte închipuită de el în subiectul compoziției, iar vorbele născocite de cei care joacă; jucată ca să desfete cu un folos oarecare.”⁶

1.1 Verosimilul

Principiul verosimilului, formulat de Aristotel și reluat de Horațiu, rămâne fundamental artei teatrale din toate timpurile. Perrucci alege ca primă Regulă una din indicațiile lui Horațiu din *Arta poetică*: *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*. („Cele plăsmuite, ca să placă, să semene cu adevărul.”)

⁵ *Idem*, p. 31

⁶ *Idem*, *Partea I, Regula 1*, p. 31

Aceasta este prima și cea mai importantă cerință adresată de Perrucci actorului: „Trebuie să exprimi orice lucru cu atâta *simțire* și *firesc*, de parcă cu adevărat s-ar fi întâmplat.”⁷ De aceea, actorul și cel care organizează un spectacol trebuie să meargă „la vânat de verosimil”⁸; mai mult, strădania tuturor artiștilor implicați în spectacol trebuie să fie ca acesta să pară cât mai adevărat, fiind „Comedia bine cumpănită oglindă a vieții omenești”⁹. Chiar și zborul vreunui personaj trebuie făcut cu atâta măiestrie de actor, de meșter și de arhitect, încât, deși știm că nu e adevărat, să ne pară mai adevărat decât dacă era adevărat, căci Arta înlocuiește Natura în această privință.

De aceea, Perrucci recomandă ca decorul teatrului să fie măreț ca să se apropie cât mai mult de realitate și să fie o desfătare pentru ochi. Pentru schimbarea decorului în timpul piesei, exemplul suprem sunt venețienii care schimbau scena cu repeziciune și artă răpind astfel pe spectator în desfătarea dorită, adică în tărâmul potențial creat de iluzia teatrală. Cu ajutorul decorului știm **Unde**¹⁰ se află personajul. Altfel, actorii sunt nevoiți să spună: „Acum sunt în oraș” sau „Acum sunt în anticameră” – procedeu folosit de spanioli, despre care Perrucci spune „pe șleau” că nu-i place pentru că e nefiresc pentru actor și plicticos pentru spectator.¹¹

Cu ajutorul veșmintelor știm **Cine** este personajul. Și aici regula este aceeași: actorul trebuie îmbrăcat după obiceiul țării unde se petrece acțiunea piesei și după specificul, moda și rangul personajului său, astfel încât „trebuie să dai crezământ că un oarecare ar fi Domnitor cu asemenea veșminte.”¹²

Același principiu al verosimilului trebuie vânat și în cazul **Vorbirii** pe scenă. Regula pe care o dă Perrucci în această privință leagă într-o unitate organică vorbirea și mișcarea actorului care „trebuie să se nască gemene și în această clipă.”¹³ Împreună, ele formează **Acțiunea** actorului

⁷ *Idem*, p. 103

⁸ *Idem*, p. 72

⁹ *Idem*, p. 95

¹⁰ Am subliniat elementele situației scenice chiar dacă Perrucci nu le formulează el însuși astfel (Unde, Cine, Ce), ci cu termenii respectivi („Decorul”, „Personajul”, „Acțiunea”); dar scopul nostru este ca metoda să fie cât mai accesibil explicată, dar și ca cititorul să poată vedea singur multiplele asemănări cu metoda **Virolei Spolin**. Evident, Viola Spolin dedică cea mai mare parte a metodei sale jocurilor teatrale, dar normele pe care le sugerează sunt foarte asemănătoare cu cele perrucciene.

¹¹ *Idem*, *Partea I, Regula 2*, p. 48

¹² *Idem*, *Partea I, Regula 3*, pp. 51, 52

¹³ *Idem*, p. 86

pe scenă **(Ce)**. Pentru ca aceasta să fie firească, el trebuie să aibă în vedere următoarele aspecte:

- trebuie să-și știe rolul de minune pe de rost.
- trebuie să vorbească „precum se obișnuiește prin târg”, ferindu-se de „vorbirea sclifosită de la Curți”, fugind de afectare „ca dracul de tămâie” – și aici autorul se referă și la vorbire, dar și la mimică, gesticulație, mișcarea trupului.¹⁴
- actorul trebuie să vorbească în proză și dacă piesa este în versuri. „Întrucât bunii Actori cu meșteșug desăvârșit vor face din versuri proză; și, dimpotrivă, cei care nu vor fi buni pentru această îndeletnicire, ori vor fi începători, cânta-vor și proza.”¹⁵ Pentru a reuși să vorbească în versuri ca în proză, actorii trebuie să exerseze mult, astfel încât vorbirea lor să comunice fără să piardă grația versului. Și cei talentați de la natură în această privință pot avea dificultăți, dacă le lipsește experiența. Începătorii, mai ales, cântă și proza; iar pe cei care nu reușesc să scape de această „cantilenă” nici exersând, Perrucci îi sfătuiește să-și schimbe meseria.
- Aparte-ul, cu toate că nu există în realitate, este de mare necesitate în teatru pentru că ajută publicul să cunoască gândurile și sentimentele personajului, ca să înțeleagă piesa și să o poată urmări. Ca să fie firesc, trebuie să se facă simplu, fără afectare, ca din întâmplare, cu o voce nici prea înaltă, ca să nu audă partenerul, nici prea joasă, încât spectatorii să nu poată asculta. Partenerul, numit de Perrucci „tovarăș de joc”, trebuie să-i creeze condiții actorului pentru aparte-ul său, neascultând ce zice și făcând o altă acțiune.
- Actorul care spune Prologul trebuie să aibă răbdare să ia loc toată lumea și să înceapă să vorbească numai când se face liniște. Indiferent ce ar avea de spus în Prologul său scris de autor sau de Choreg, el trebuie să câștige atenția și bunăvoința spectatorilor și de aceea trebuie să li se adreseze firesc și cu respect.

De principiul verosimilului trebuie să se țină cont și în **distribuția** rolurilor. Cel care împarte rolurile, să dea fiecărui actor rolul care i se potrivește și pe care poate să-l joace; adică să i se potrivească din punct de vedere al vârstei, înfățișării, „simetriei chipului”, vocii și care să aibă „înzestrarea” și

¹⁴ *Idem, Partea I, Regula 10 și 11*, pp. 90-105

¹⁵ *Idem, Partea I, Regula 5*, p. 77

„știința” ca să poată izbuti. Autorul cunoaște din experiență faptul că toți actorii vor să joace rolul principal, dar se întâmplă uneori ca unii, „pigmei la trup, Tersit la chip, Blesio la limbă și Margute în orice faptă” să ceară rolul eroului punând astfel piesa în pericol de a deveni ridicolă. Tot astfel sunt unii, și bărbați, dar mai ales femei, care, deși bătrâni, bazându-se pe „sulimanuri”, vor să joace roluri de tineri. Recomandă atunci oglinda pentru fiecare și, dacă nici astfel unii nu se vor convinge, să meargă la Oracolul din Delfi ca să citească acel *Nosce te ipsum*.

1.2 **Arta și Natura**

S-a pus și se pune mereu întrebarea: Ce îi trebuie mai mult unui actor ca să reușească? Frumusețe sau știință? Memorie sau știința folosirii ei? Un trup frumos sau unul armonios grație exercițiului? O voce caldă, dulce și sonoră sau știința folosirii ei în funcție de rol și de configurația sălii? Talent, inteligență, temperament... Andrea Perrucci își spune „pe șleau” părerea și recomandă celor la care Arta nu poate prevala Naturii să-și schimbe meseria. Și totuși, analizând interdependența elementelor binomului Artă – Natură de-a lungul lucrării sale, autorul are ferma convingere că **Arta învinge Natura** și-și ia ca motto principiul lui Horațiu: „S-a disputat dacă face natura sau arta poema/Demnă de laudă. Munca lipsită de-o vână bogată/ Cum și talentul incult nu văd ce-ar folosi, într-atât de/ Mult se cer una pe alta și prietenește se leagă.”¹⁶

Ne-am organizat analiza pe teme pe care le vom urmări de-a lungul tratatului:

- Frumusețea și știința
- Memoria și folosirea ei
- Vocea și exercițiul
- Trupul și stăpânirea lui
- Arta și Natura în spectacol

Dar, mai înainte, ne apare necesară o precizare: conceptul de *Natură* în gândirea clasicilor se referea (în cel mai pur sens al mimesis-ului aristotelic) la natura omenească, psihică. Natura exterioară, în sens peisagistic, a fost chiar ignorată de scriitorii clasici, cu excepția lui La Fontaine.

¹⁶ Horațiu, *Arta poetică*, trad. Constantin Niculescu, ESPLA, 1959, p. 224

1.2.1 Frumusețea și știința

Frumusețea este, după părerea lui Perrucci citându-l pe Cato, „un dar ales al cerului”, „o scrisoare de recomandare” sau chiar mai mult – „înșelăciune tănuită, care te convinge fără vorbe”, după spusa lui Tacit.¹⁷ Și totuși, dacă ea nu este însoțită de meșteșug, rămâne ca o grădină părăsită.

Autorul ne pune la îndemână vasta sa experiență de actor și conducător de trupă, povestindu-ne că a cunoscut o mulțime de actori care erau lipsiți de darul frumuseții și de eleganță și care păreau la începutul carierei lor neputincioși, dar, dedicându-se cu totul studiului și „îngrijirii metehnelor lor”, au ajuns actori minunați. Ei au fost, apoi, chemați să joace în fața celor mai mari Principi din Italia, care i-au recompensat pe măsură. Dimpotrivă, a cunoscut și actori frumoși și talentați care, fiind foarte leneși, și „încercându-se în acel mic dar pe care li-l dăruise Natura, n-au fost niciodată văzuți ieșind din hățșurile natale.”¹⁸

Așadar, cel mai mare noroc ar fi ca actorul să le îmbine pe amândouă și, dacă nu le are de la Natură, să se lupte să le dobândească prin Artă. Totuși, cine este lipsit de frumusețe „să nu deznădăduiască câtuși de puțin, căci poate ajunge prin studiu să dobândească aplauze, căci știința i le va aduce pentru pricepere”; iar cine are această piatră prețioasă a frumuseții, să se străduiască să o șlefuiască, ca să nu lase îngropată o comoară așa de mare.

Spuneam mai sus că actorul trebuie distribuit ținând cont și de fizionomia și frumusețea sa. Astfel, deși toți actorii tânjesc să joace rolul principal, Perrucci îi sfătuiește să se uite bine în oglindă și să țină cont de ceea ce văd în ea. O persoană plâpândă poate juca un Bătrân sau o Bătrână; cei tineri, frumoși, grațioși, pot avea rolurile atât de râvnite ale eroilor; cei cu o fizionomie violentă sau posacă pot fi Sinoni și Zopiri; toți însă trebuie să știe ce vorbesc și să înțeleagă rostul jocului pe care-l fac **(De ce și în ce scop)**, pentru că actorul nu este un papagal care rostește niște accente sau o maimuță care imită niște mișcări. Mai mult, „rolurile grațioase și comice nu trebuie date decât celor cărora Cerul le-a încredințat printr-un har osebit frumusețe ori haz; ...cine însă nu-i presărat cu această sare, zică vorbele cele mai istețe, aibă vioiciunea cea mai mare, ...echivocurile cele mai de uimire, o să te scoată din fire.”¹⁹

¹⁷ Perrucci, *Despre arta reprezentației...*, p. 80

¹⁸ *Idem*, p. 81

¹⁹ *Idem*, *Partea I, Regula 6*, p. 80

1.2.2 Memoria și folosirea ei

Memoria este unul din lucrurile cele mai „trebuincioase” pentru actor. Dacă un actor nu are acest frumos dar de la Natură, să încerce să-l dobândească prin Artă; dacă nu reușește nici astfel, oricât ar fi de talentat sau de frumos, ar face mai bine „să se lase de acest exercițiu virtuos.”²⁰

De ce este memoria atât de importantă? Pentru că *Regula privind Acțiunea* actorului spune că vorba și mișcarea trebuie să se nască gemene și în aceeași clipă, iar un actor cu o memorie proastă, așteptând să audă ce spune sufleurul, ba uneori auzindu-l după ce-l aude toată sala, riscă să-și piardă bunul nume.

Astfel, actorul trebuie să-și învețe rolul atât de bine pe dinafară, încât spunându-l „liber, cu ușurință și cu îndemânare, fără poticneli”, să gândească ceea ce spune, să-și asculte și să-și vadă partenerul și nu pe sufleur, să-și însoțească vorbele cu „mișcarea trebuitoare”, delectând publicul cu arta sa.

În ce-i privește pe sufleuri, Monitores (sfătuitori) cum îi numeau anticii, sunt foarte necesari, deoarece memoria este nestatornică. Dar ei sunt ancora de salvare a corăbiei prinse de furtună și trebuie folosiți numai în caz de nevoie, căci ce forță mai pot avea vorbele și gesturile unui actor, când el stă mereu întors spre sufleur?

Ce fel de memorie îi este utilă actorului? „O bună ținere de minte, ori o lesnicioasă învățare”? Să le ai pe amândouă este cu neputință – o spune Aristotel! Să fii ca un vas cu gura largă care se umple repede, dar se și golește imediat? Sau mai bine ca unul cu gura strâmtă care, deși se umple mai greu, se golește la fel de greu? Dacă scriitorului, profesorului, avocatului îi este mai utilă ținerea de minte însoțită de cea mai bună prietenă a ei – pana, actorului, spune Perrucci, îi este mai utilă o „lesnicioasă învățare” având în vedere că el trebuie deseori să memoreze foarte repede un text, pentru o anumită ocazie. Astfel i s-a întâmplat și lui: trupa sa, alături de altele, trebuia să prezinte o piesă la „festinul închinat nunții capetelor încoronate” și unul dintre actori nu reușea să-și țină minte rolul. Atunci a fost nevoit el însuși să învețe circa 400 de versuri în 24 de ore; „li se păru tovarășilor mei un miracol, dar din rolul acesta în câteva zile, nicio vorbă nu-mi rămăsese în minte, risipindu-se mai iute decât venise.”²¹

²⁰ *Idem, Partea I, Regula 8, p. 86*

²¹ *Idem, Partea I, Regula 8, p. 87*

Perrucci oferă actorilor și conducătorilor de trupă câteva tehnici pentru o mai ușoară *memorizare* a textului:

- textul se învață seara, înainte de culcare, și se reia dis-de-dimineață deoarece a învăța textul nu înseamnă să înveți doar niște cuvinte, ci să vezi imaginile despre care vorbește. Astfel, imaginile „se întipăresc odată cu umbrele nopții” și dimineața sunt iar văzute „cu mintea și cu gândirea” și tot așa până ce actorul reține povestea pe care o va spune având toate imaginile poveștii în minte.
- dacă are foarte mult text de învățat și, mai ales, dacă e vorba de versuri, actorul se poate ajuta punând simboluri pe marginea textului: dacă-i vorba de război – spada, de agricultură – sapa, de navigație – ancora; își va aduce astfel mai ușor aminte despre ce e vorba într-un anumit fragment, „meșteșugul memoriei, după spusa lui Quintilian, fiind în lucruri și nume”. Simbolorile despre care vorbește Perrucci, stănesc ceea ce numim azi memoria vizuală.
- de asemenea, dacă rolul este lung, cel mai bine ar fi să fie fragmentat în „părți mici” (în bucăți, după termenul folosit de noi azi), căci și hrana se digeră mai bine dacă este mâncată câte puțin.
- Actorul trebuie să știe care sunt replicile partenerului și, mai ales, să țină minte exact „cheia” (ceea ce noi numim „reper”²²) – momentul când trebuie să intervină, astfel încât să fie prompt și să nu-i taie replica mai devreme sau să intre mai târziu.
- În piesa improvizată, actorul nu mai are de învățat textul, dar trebuie să rețină foarte bine subiectul piesei și împărțirea pe acte, astfel ca să nu intervină inoportun. El trebuie să aibă un repertoriu de texte potrivite personajului său, texte pentru intrare, pentru plecare, lazzi, monoloage, povestiri, pe care trebuie să le plaseze spontan și firesc (adică fără să observe cineva că erau dinainte știute) exact acolo unde se potrivesc.

Autorul consideră însă că și aici pe primul loc trebuie să rămână munca – „exercițiul și silința”, pentru că, din păcate, dacă memoria nu este exersată prinde rugină exact ca fierul și e foarte greu să mai fie adusă din nou la forma sa optimă. Ar fi bine, de aceea, ca actorul să învețe în fiecare zi ceva pe de rost. Asta o să-i folosească în primul rând pe scenă, dar și în conversațiile sale.

²² Viola Spolin vorbește mult de reperele verbale și de acțiune (*cue lines* – *action cue*).

1.2.3 Vocea și exercițiul

Capitolul X, cel care se referă la voce și la folosirea ei în spectacol, este un manual complet de vorbire scenică, valabil în întregime și astăzi.

Din punct de vedere tehnic, autorul judecă vocea după cantitate și calitate. Prin cantitate e mare ori mică; prin calitate e limpede, sumbră, plină, subțire, ușoară, aspră, spartă, sprintenă, dură, flexibilă, candidă, închisă, acută, gravă sau curgătoare. Însă vocea „bună” pentru scenă este cea dulce, liberă și sonoră, asemenea clinchetului de argint ori de oțel, fără să aibă stridențe sau să fie sticloasă. „Cusurile” vocii stau în extreme pentru că vocea prea groasă nu are forță, iar cea prea înaltă este în primejdie să se spargă; alte greșeli sunt „exclamația urlând, înălțarea fără pricină, coborârea pe neașteptate sau a deveni răgușită.”

Perrucci numește „tăria” vocii capacitatea respiratorie, pe care actorul trebuie s-o dezvolte ca să-i ajungă „răsuflarea” și să rostească și ultimele litere din cuvânt sau ultimele cuvinte din fraze lungi în proză sau vers. Vorbirea numită de el „limpede”, dicția, se poate obține doar cu condiția ca toate vorbele să se rostească întregi. Vorbele nu trebuie grăbite sau lungite, înghițite, trunchiate, amestecate cu următoarele sau cu prea mare pauză până la ele și, dacă actorului nu-i ajunge „suflarea” pentru că textul e foarte lung, să aleagă un moment pe la mijloc ca să inspire. Să fie atent la „punctele interogative întrebându-se: așa?, ori admirative, minunându-se: așa! ...ca să sfârșească cu un sunet limpede, rotund și lesne de înțeles”.

De asemenea, actorul trebuie să-și adapteze vocea la spațiul de joc, astfel încât să nu fie nici prea stridentă că zăpăcește, nici prea înceată că nu se aude. În ce privește vocea slabă, ea face, din păcate, „zadarnică osteneala actorului ... și, ce-i mai rău, că aceste lucruri care țin de Natură, și nu de Artă, nu se pot învăța de la magistri; de aceea, dacă vocea iese pe nas, neputând să scapi de astfel de cusur, ar fi mai bine să fie înălțurați din rândul Actorilor cei care suferă de el.”²³

Regula pentru folosirea vocii este dată de organicitatea actorului; evident, fără să folosească termenul modern, autorul cere vocii **să se schimbe** după cum o cere timpul (**Când**) și prilejul (**situația**), „luând seama la **ce** vorbești și **cu cine** vorbești” (sublinierile ne aparțin). Așadar, în funcție de situație, poți vorbi din dreptate, din mânie, din milă, din frică, din disperare ori cu forță, cu dispreț, cu respect sau certându-te, pentru că,

²³ *Idem, Partea I, Regula 10, p. 91*

„fiind vocea tălmăciul cugetului, cât vor fi trăirile acestuia, tot atâtea vor fi și schimbările.”²⁴

Important pentru verosimilitate – ca „să te prefaci în acel personaj pe care-l joci de parcă te-ai fi schimbat în el, uitându-ți starea ta proprie” – este cu cine vorbești, trebuind să ții mereu seama de rang²⁵: regilor trebuie să le vorbești cu respect și să nu ridici vocea la ei, cu familiaritate persoanelor iubite, prietenilor și egalilor în general, cu gravitate slugilor și bufonilor și tot așa căci, cu cât te vei adresa mai firesc partenerilor tăi, cu atât îți va fi mai ușor să bucuri publicul și să capeți aplauze.

Actorul trebuie să fugă „ca de ciumă” de tot ce e nefiresc: de vorbirea prețioasă de la Curți, de tonul predicator, lăsându-l amvoanelor, și, mai ales, de „cantilenă”, căci supără ascultătorul care știe că ar trebui să joci întocmai cum vorbești. Deasupra tuturor sfaturilor sale pentru voce, Perrucci pune motto dictonul horatian: *Est modus in rebus, sunt certi denique Fines*.

1.2.4 Trupul și stăpânirea lui

Perrucci dă o importanță deosebită mișcării actorului, gesticulației și mimicii deoarece deseori exprimă mai mult decât vorbirea și le pune două Reguli: să fie cu măsură, nici prea mult, nici prea puțin, și să se ferească de afectare. Mai mult, Gestul și Vocea trebuie să se sincronizeze perfect, organic: „să iasă și să fie unite la vreme... ca nimic de prisos să nu existe.”²⁶

Și, pentru că mișcarea trupului și a chipului actorului este „imaginea sufletului”, pentru că fiecare acțiune a actorului exprimă ceea ce el gândește („fiind mișcarea o vorbire a trupului potrivită minții”), Perrucci o analizează în detaliu. Regulile pe care le dă pentru fiecare parte a trupului actorului rezultă toate din Regula verosimilului; gesturile se fac în funcție de Cine este personajul: la Suverani, grave; la Femei, cuviincioase; la Bătrâni, cumpătate; la Tineri, grațioase și frumoase; la Slujnice, mai desfrânate, dar cu judecată; la Slugi, viclene și istețe; la prostălăi nechibzuite; la Bravii Căpitani, deznodate, dar cu măsură; la Furii, dezlănțuite, dar și bine chibzuite; în rolurile de Sfinți sau de persoane credincioase să fie cucernice, umile și cuviincioase. În general, toată mișcarea trebuie să se facă „după obiceiul Personajului care este înfățișat, după țara din care se

²⁴ *Idem, Partea I, Regula 10, p. 93*

²⁵ Rangul se referă la ceea ce numim azi „raport” sau, după Keith Johnstone, „statut”.

²⁶ *Idem, Partea I, Regula 11, p. 96*

trage”²⁷ și după situația în care se află (de exemplu, bărbatului mânios sau femeii deznădăjduite le este îngăduit să se miște agitați prin scenă).

- *Capul*: salutul trebuie să se facă după obiceiul fiecărei nații.
- *Fața*, indiferent dacă personajul poartă sau nu mască, se schimbă după „simțăminte”.
- *Genele* trebuie mișcate cu măsură: greșesc cei care le țin mereu nemișcate, ca și cei care le mișcă prea mult; numai bufonii sau prostănacii își pot încreți mai mult fruntea minunându-se.
- *Ochii* sunt ferestrele inimii, oglinzile sufletului, mărturia obiceiurilor; ochii pot transmite mult mai mult decât vorbele; cât de mult spun privirile îndrăgostiților sau o privire piezișă a unui rege! De asemenea, este aproape cu neputință ca cel care plânge să nu stârnească plâns și mai ales dacă plânge o femeie.
- *Nasul și buzele* trebuie mișcate când și cum e potrivit. Nu trebuie să le mușcăm, să le mulgem, să le răsucim; dacă trebuie să ne ștergem nasul, s-o facem cu bună creștere, în batistă; nu se îngăduie scuipatul decât în batistă; să nu se răgâie; dacă se cascadează, să se ducă mâna la gură; „și tot așa zic și de alte treburi lipsite de cuviință și neîngăduite”.²⁸
- *Gâtul* trebuie să fie ținut drept pentru că aplecarea bărbiei în piept micșorează vocea și o face mai groasă.
- *Umerii* nu trebuie ridicați, dar nici lăsați în jos, ultimul fiind un gest de slugă.
- *Pieptul* trebuie să stea drept, dar poate fi încovoiat dacă personajul e bătrân. Prostănacii (Bufonul, Parazitul sau Capitano Bravo) stau de obicei cu pieptul și burta în afară. Sfâșierea pieptului, gest feminin, nu e permis bărbaților, mai ales celor înțelepți.
- *Gesticulația* este o artă, căci gesturile sunt chiar mai expresive decât vorbele²⁹. Mâna trebuie să-și înceapă mișcarea cu un scop și s-o termine cu același scop. Gesturile trebuie să fie firești, iar actorul trebuie să fugă de afectare „ca dracul de tămâie”. Când actorul spune: „acești ochi” trebuie să facă semn spre ei, dar cât mai firesc, cu o simplă mișcare de degete. Când trebuie să arăți ceva sau pe cineva, nu arăta cu degetul, așa cum fac copiii, ci cu

²⁷ *Idem, Partea I, Regula 11, p. 97*

²⁸ *Idem, Partea I, Regula 11, p. 99*

²⁹ În această privință regulile lui Perrucci seamănă cu cele ale lui **Goethe**, dar în timp ce normele germanului duc la schematizare exagerată, la Perrucci sunt în ordinea firească a teatrului de mască.

un semn cu mâna sau cu capul. Este greșit ca, în timp ce vorbești despre cer, de exemplu, să arăți spre pământ. Când actorul mănuieste o armă trebuie s-o facă cu ușurință, eleganță și după toate regulile luptei. Regulile perrucciene pentru gesticulație sunt foarte detaliate și destul de stricte pentru ca actorul să nu-și acopere fața sau, în alte cazuri, pentru că eticheta vremii o impune. Unele ne par azi chiar absurde. Spre exemplu: actorul nu trebuie să-și ridice mâinile mai sus de ochi, nici să le coboare mai jos de piept; mâna dreaptă să nu treacă de umărul stâng, mâna stângă să nu gesticuleze niciodată fără dreapta, ci „ca tovarășă a ei și slugă”, ori să se odihnească pe șold sau piept, ori să fie ocupată cu batista, cu bastonul, cu mânușile sau, după ultima modă, cu tabachera.

- *Picioarele* se vor mișca după cum va fi necesar, căci ar fi nefiresc ca actorii să stea nemișcați, ca statuile. Nu se cuvine să se stea cu picioarele depărtate.

O regulă fără excepții este aceea că actorul trebuie să stea *întotdeauna cu fața și pieptul către public*³⁰. De aceea, actorul trebuie să îngenuncheze cu genunchiul drept, dacă stă în dreapta scenei și cu stângul, dacă stă în stânga. Mișcarea brațelor nu trebuie să acopere chipul.

Excepții de la reguli fac *Bufonii* și *Spiritele frământate* de chinurile veșnice. Acestea din urmă (apar în tragediile sacre) trebuie să se miște dezlănțuit, cu mișcări frânte, ca adevărații posedați de demoni când se întâlnesc și luptă cu Îngerul. *Bufonilor însă li se îngăduie orice*. De aceea, Perrucci îi sfătuiește să nu se îndepărteze totuși cu totul de reguli, ca să nu se îndepărteze de adevăr și, mai ales, „să nu facă necuviințe publicului, întorcându-le cu grosolănie spatele, ori să facă anumite acțiuni spurcate, cum ar fi să omoare animale scârnave și să le mănânce, să arate că-și fac nevoile, ori fapte cu totul nerușinate și necurate.”³¹

În sfârșit, este nevoie de multă cumpătare. Despre cei care „își tot freacă fesele” pe scenă, țopăie încoace și-ncolo, bombăne vorbele și gesticulează cu tot trupul de parcă ar fi mușcați de tarantulă, Perrucci spune că nu înțeleg vorbele pe care le rostesc sau sunt foarte mândri de ei înșiși și nu exclude posibilitatea să fie beți.

³⁰ Vom vedea cât de virulentă este Viola Spolin față de această regulă preluată din teatrul tradițional, unde era foarte necesară din mai multe motive, și care, mai ales dată copiilor prea devreme, este unul din acele elemente care le șablonază gândirea. „Încă o ușa închisă!” exclamă cu tristețe profesoara.

³¹ *Idem, Partea I, Regula 11, p. 102*

Inspirate dintr-o profundă observare a mișcării omului în funcție de ceea ce gândește și simte și din învățăturile Retoricii antice, legile lui Perrucci privind ținuta, cuviința și logica gesturilor devin obligatorii actorului și fac parte din antrenamentul său datorită metodei stanislavskiene. În ce privește regula ca actorul să nu se întoarcă niciodată cu spatele la public, va fi anulată de apariția celui de-al patrulea perete.

1.2.5 Arta și Natura în spectacol

Ca actor și conducător de trupă, dar și ca simplu spectator, Perrucci admiră desăvârșirea la care a ajuns arta în vremea sa; artiștii reușesc să facă imposibilul pe scenă cu atâta repeziciune și îndemânare că pare magie. Astfel, *Arta înlocuiește Natura*, căci născocoște zi de zi atâtea lucruri noi și frumoase încât te determină, ca spectator, să zici că e mai frumoasă decât natura. O dovedește succesul teatrelor din Veneția, Roma, Neapole, Milano, Bologna, Parma, Florența sau Palermo și de aceea își merită locul în societate.

1.3 Măsura

1.3.1 Est modus in rebus, sunt certi denique Fines

Când spune „măsură”, autorul se referă la „cumpătare” și „cuviniță”³². Vocea actorului pe scenă nu trebuie să fie nici prea stridentă ca să-i sperie pe spectatori, dar nici nu trebuie să-i enerveze pentru că nu se aude. Mișcarea, gesticulația, mimica trebuie să fie cumpătate, nu ca ale celui mușcat de tarantulă; doar Bufonii mai pot exagera, fără să treacă însă limita bunului simț.

Măsura cu care sunt folosite Râsul și Plânsul e dată de necesitate. Mai ales dacă iubitul, tatăl, prietenul, mama personajului au murit, evident că nu se poate ocoli plânsul. Oricum, trebuie să se facă „cumpănit de cuviință.” Tot astfel, râsul e total nepotrivit în „rolurile grave”. În rolurile ridicole, dacă ești serios, faci spectatorii mai tare să râdă. Dacă actorului îi scapă vreo chicoteală nu este mare greșeală, numai să știe să se înfrâneze.

Perrucci merge mai departe în privința măsurii, *interzicând* actorului anumite lucruri: îi cere să nu întoarcă spatele la public; să nu lase scena goală; să nu apară gol; să nu facă gesturi pornografice pe scenă; să nu omoare animale; să nu uite numele personajului, al orașului unde se

³² Ceea ce francezii din perioada clasică numeau *Les bienséances* și considerau a fi una din regulile fundamentale ale creației artistice.

desfășoară acțiunea piesei, care este casa lui, fiul lui, slujnica lui (a greși așa ceva este neghiobie); să nu se îndepărteze de la subiect; să nu lungească sau să scurteze scena (monologul, gluma) mai mult decât e cazul; violența să fie moderată: se poate să mori, să te omori sau să omori pe scenă, dar „cu noblețe” și măsură.

De asemenea, dacă organizatorul spectacolului face pe scenă un ospăț bogat, lucru foarte la modă, încântând publicul, și actorul trebuie să mănânce, să mănânce elegant, cu manieră, căci nu de foame o face, ci „din nevoile jocului”.

1.3.2 Precizia

Caracteristică a Măsurii și definind împreună cu ea performanța, Precizia se învață și se exersează. În comedie, un gest făcut la vreme sau un cuvânt spus când trebuie, va duce sigur publicul la râs.

Astfel, actorul trebuie să nu piardă, nici să nu adauge vorbe. Să țină minte replica pertenerului ca să intervină prompt. Și pentru că vocea trebuie să urmeze gestul și gestul să asculte de voce, nu trebuie să existe nimic de prisos. Scenele de masă, asalturile, luptele trebuie organizate precis, astfel încât acțiunile „să iasă vii, nu la voia întâmplării și fără rânduială.”³³

1.3.3 Protecția actorilor

Este inutil ca actorul să se rănească. De aceea Perrucci cere să se folosească covoare de scenă, ca să-i amortizeze căderile, leșinurile, etc. Se poate accidenta sau se poate murdări, stârnind râsul, ba chiar mila, și „mărginind o acțiune vitejească la glumă.”³⁴

Și pentru că tot ce e spectaculos și primejdios place publicului, actorul trebuie să învețe să cadă pe șold, pe spate sau în față fără să se lovescă. Foarte la modă erau căderile de pe tron, de pe scări, de pe un munte ori de la balcon, zborurile. Ca să le facă, actorii se expuneau totuși la mari pericole. De aceea autorul recomandă și aici măsură căci unii, „ca să câștige de la prostălai aplauze”, s-au schilodit, ba chiar au murit.

1.4 Rațiunea și originea ideii de „prezență” a actorului

Ideea „prezenței” actorului va apărea abia la Stanislavski care, în opoziție cu ilustrul său predecesor Dideort, îi va cere actorului implicare

³³ *Idem, Partea I, Regula 12, p. 107*

³⁴ *Idem, Partea I, Regula 2, p. 49*

totală în rol, adică să se plaseze el însuși în mijlocul condiționărilor situației și să înceapă să acționeze în nume propriu, pe risc propriu și după cum îi dictează conștiința.

Dramaturgii, Choregii, magiștrii sau actorii antici nu și-au pus niciodată această problemă în mod teoretic deoarece finalitatea teatrului, după spusa lui Hegel, era inteligibilitatea vizuală și auditivă. Și totuși, ne povestește Perrucci, care a studiat temeinic izvoarele antice, se întâmpla uneori ca actorii să se identifice total cu personajul lor, cu situația în care erau puși; astfel, Polux, jucând Electra lui Sofocle care vine în scenă cu urna cenușei lui Oreste, a folosit în scenă chiar urna cenușei fiului său și a jucat „atât de viu” încât toți spectatorii au izbucnit în lacrimi; Pylades, comicul lui Augustus, atât de tare s-a identificat cu rolul lui Hercule, încât a tras cu săgeți în public, iar Esop atât de tare „se adânci” în rolul pe care-l făcea, al lui Atreu, încât a omorât cu sceptrul pe una din slugile tragediei. Perrucci recomandă actorului să păstreze această implicare în rol, păstrând măsura bineînțeles, numind acest joc „simțit și firesc”.

Prezența aceasta se manifestă întâi în **gândire** – actorul-Personaj, plasat în condițiile scenariului sau piesei, având sau nu text învățat, trebuie să gândească el însuși. Să gândească vorbele pe care le spune, să-și gândească acțiunile, altfel va vorbi, se va mișca nefiresc, va gesticula exagerat: „tuturor însă le e de trebuință să se însoțească cu știința, altminteri vor fi tot atâtia papagali, ori maimuțe, care deprinse să rostească accente ori să maimuțarească gesturile altuia, nu *înțeleg* și rostul jocului pe care-l fac.”³⁵

Mai cu seamă actorul improvizator trebuie să aibă exercițiul unei gândiri foarte rapide și o *capacitate de selecție* bine exersată, pentru că trebuie să opteze într-o secundă ce monolog sau dialog este potrivit unei situații ivite. Pentru această selecție, este nevoie întâi de o corectă înțelegere a textelor învățate și apoi de o memorie excelentă, astfel încât actorul să poată scoate rapid din sertarele minții ideile cele mai potrivite situației. Pentru exersarea gândirii, actorii trebuie să citească mult, căci numai așa „încet-încet limba se va face iscusită și ascultătoare în a rosti ideile minții.”³⁶

„Luțimea minții” îi e de trebuință și pentru a putea realiza *tehnica Qui pro Quo-ului* sau a „Metaforei repetate”, cum o numește Perrucci, preluând termenul din retorică; trebuie să gândească iute și cel care

³⁵ *Idem, Partea I, Regula 6, p. 79*

³⁶ *Idem, Partea a II-a, Regula 1, p. 146*

propune metafora și partenerul care înțelege, dar se face că nu înțelege și o ia ca atare. De exemplu: un Amorez îi povestește slugii că e îndrăgostit de un giuvaer, care are petale de aur, ochi de safir, buze de rubin, dinți de perle, gâtul de alabastru, genele de ambră neagră, iar sluga crede că e vorba despre un giuvaer adevărat; Amorezul poate povesti apoi că s-a dus s-o salute și că ea și-a plecat capul, ceea ce-o face pe slugă să creadă că-i vorba de un orologiu care se mișcă; zicând apoi că și vorbea, sluga se va gândi că e vorba de o vrajă și metafora continuă tot așa mai departe, spre distracția publicului care se bucură de neînțelegerea slugii, care „abia la final” realizează că stăpânul vorbea de o femeie.

De asemenea, pentru a realiza *tehnica echivocului* sau „scenele în doi peri” actorii trebuie să aibă „minte iute”, „artă”, „talent” și „deprindere” ca să poată să joace cu farmec și haz faptul că unul vorbește de ceva și celălalt se gândește la altceva. De exemplu: tatăl anunță Amorezului căsătoria; acesta crede că e vorba despre o căsătorie cu femeia pe care o iubește, tatăl crede că tânărul consimte la căsătoria pe care a plănuțit-o cu alta. Echivocul, apărut încă de la antici (Aristotel îl recomandă în capitolul 34 al *Retoricii* pentru a evita rostirea lucrurilor rușinoase pe scenă, înlocuindu-le cu „enigme”, adică cu alte nume) va fi folosit ulterior pentru a da relief întâmplărilor scenice, după cum spunea și Lope de Vega, pe care Perrucci îl ia mereu de model: „echivocul și incertitudinea provenind din ambiguitate, au plăcut întotdeauna mulțimii, pentru că fiecare gândește că numai el singur înțelege ceea ce spune celălalt.”³⁷

De prezență și de verosimil se leagă și ideea – nouă la acea dată – că actorul trebuie să-și *asculte partenerul*: „În vorbirea dintre două persoane, cine ascultă trebuie să stea nemișcat și cu luare-aminte și să nu fie cu gândul aiurea, de parcă cel care cu el vorbește n-ar vorbi cu el, ci cu Ascultătorii, ca să pară cât mai adevărat.”³⁸ Desigur, actorul dell’Arte putea să asculte întorcând doar capul și puțin pieptul către partener, astfel încât să nu întoarcă spatele spectatorilor, dar să poată urmări totuși ce spune partenerul. Commedia dell’Arte prilejuiește apariția, pentru prima oară în istoria teatrului modern, a acestei idei a *legăturii cu partenerul*.

Numai actorul care gândește va putea ajunge la următorul nivel – cel al *identificării cu personajul*: „Să te prefaci în acel personaj pe care-l joci de parcă te-ai fi schimbat în el, uitându-ți starea ta proprie”³⁹. Să te

³⁷ Lope de Vega, *Arta nouă de ascrie comedii*, în vol. Michaeli Tonitza-Iordache, p. 112

³⁸ Perrucci, *Despre arta reprezentației...*, Partea I, Regula 11, p. 103

³⁹ Stanislavski, *Munca actorului...*, p. 93

prefaci, adică să te schimbi, să devii sau, cum va spune mai târziu Stanislavski, să fii („Я эсть”)⁴⁰. În altă parte, la Regula 12 din partea I, spune din nou: „La intrare, persoana gravă să fie însoțită de gravitate, cine intră deznădăjduit s-o facă nevolnic; tot așa și cine iese cu grăbire; în sfârșit, trebuie să ne-aducem mereu aminte să ținem seama de imitarea adevărului⁴¹, schimbându-ne în totul și pentru totul în personajul pe care îl jucăm.”⁴² Apoi, „uitându-ți starea ta proprie” nu se referă, desigur la faptul că ai putea să-ți rănești partenerul așa cum Pylades a făcut probabil când a tras săgeți în public. Se credea într-adevăr Hercule, dar nu atât încât să-l săgeteze chiar pe Împărat! Uitându-ți „starea ta”, îți poți asuma alta pe care s-o aduci în fața spectatorilor care vor fi încântați de această artă a ta⁴³.

Perrucci cere actorilor să observe obiceiurile de salut ale oamenilor, comportamentul lor, felul lor de a gesticula și de a-și purta veșmintele; de exemplu, în partea I, la Regula 11, dă voie actorului să-și încovoie pieptul, dacă îi e necesar pentru „a înfățișa un bătrân, căruia îi e de trebuință încovoierea ca să-și arate bătrânețea.” Dar acest „a arăta” nu se referă la „a demonstra”, ci la a transmite ceva ce ești sau poți fi. „**Sinceritatea** – spune el – trebuie să fie în inimă, atât pentru cine dă lecții, cât și pentru cine joacă.”⁴⁴

Revine mereu spunând că publicul trebuie **să înțeleagă și „să dea crezământ”** lucrurilor pe care le vede pe scenă pentru ca să poată urmări mai ușor desfășurarea intrigii și pentru ca, în final, să se bucure de piesă. Vom regăsi aceste două verbe și în analiza pe care o face Stanislavski mai târziu, dar ele vor fi enunțate clar, drept criterii de evaluare a artei scenice, abia de Jerzy Grotowski⁴⁵.

⁴⁰ Observăm că, spre deosebire de Molière care cere actorului „să intre în pielea personajului”, Perrucci este cu mult mai modern și, am putea spune, în ciuda faptului că reprezintă teatrul de mască, este chiar un *precursor stanislavskian* în ce privește teoria artei actorului.

⁴¹ Ne permitem o nouă comparație: dacă Diderot cere actorului să imite un model, fie adevărat, „omul din natură”, fie plăsmuit, „omul personajului”, Perrucci vorbește doar de „**imitarea adevărului**”, lucru care ne demonstrează iarăși actualitatea sa.

⁴² Perrucci, *op. cit.*, Partea I, Regula 12, p. 114

⁴³ Această „artă” este „miracolul scenic” de care vorbește profesorul Cojar, în continuarea ideii stanislavskiene, mecanismul specific artei actorului de a transforma convenția în realitate psihologică. Insistența lui Perrucci pentru această „transformare”, această „schimbare” totală în persoană, această identificare cu el, este cu atât mai interesantă cu cât se referă la teatrul de mască, ce este îndeobște ferm separat de cel aristotelic ca fiind teatru numai de reprezentare. Perrucci ne arată că granițele se întrepătrund, iată, și că, până la urmă, principiile aristotelice sunt marile Norme, pentru că țin de însăși esența artei scenice.

⁴⁴ *Idem*, Partea I, Regula 10, p. 95

⁴⁵ „Cred, nu cred. Înțeleg, nu înțeleg”. (Grotowski – *Teatru și ritual*)

1.5 Teatrul – Artă colectivă condusă ca o Monarhie

În relația dintre dramaturg și actori se întâmplă deseori ca actorii, datorită talentului și meșteșugului lor, să facă dintr-un text prost, nedemn de a fi citit, un spectacol bun. Și pentru că spectatorii judecă după ceea ce văd mai mult decât după ceea ce aud, se-ntâmplă și invers: un text excelent poate să dea un spectacol prost, dacă actorii sunt nepricepuți sau nu-și dau silința. De aceea, Perrucci îi cere actorului să studieze filozofia, să citească, să învețe mereu, să-și trateze cu seriozitate rolul și să nu joace teatru cu gândul la câștig.

Pe scenă, actorul nu trebuie să pară neîndemânatic sau caraghios (mai ales dacă nu joacă un rol ridicol), deoarece își va pierde prețuirea publicului, care va râde de el de câte ori va apărea. De aceea „Zborul și mașinile trebuie să le rânduiască Arhitecții, așa [ca actorii] să fie plini de farmec, neșovăielnici și plini de măreție în ce fac și nu ridicoli și primejdioși, cum se întâmplă uneori din neîndemânarea meșterilor care le mânuiesc.”⁴⁶

Dacă actorul trebuie să mânuiască spada, să se lupte sau să facă orice mișcări cavalierești, el trebuie să aibă parte de cei mai buni maeștri. Actorul trebuie să colaboreze și la alegerea textului. Pentru că el urmează să apară pe scenă și, prin urmare, are tot interesul „să izbândească”, el trebuie să se implice în alegerea piesei. Și el și conducătorul trupei nu trebuie să uite însă că opera nu trebuie să fie nici prea scurtă, „căci te lasă cu dorința neîmplinită”, nici atât de lungă „încât să te ducă la sastiseală.”⁴⁷

Conceptul de teatru ca *artă colectivă* va apărea mai târziu, dar Perrucci, urmându-i lui Lope de Vega, vorbește, iată, de actori, dramaturg sau poet, de conducătorul trupei, de arhitecți, de maeștri de spadă sau de bune maniere, etc. Pe toți aceștia însă e bine să-i conducă un singur om. Choregul, conducătorul, îndrumătorul, regizorul sau *il cappocomico*, oricum l-am numi, „lecuiește” toate „greșalele” din comedii, „conduce, rostuește și învață Actorii, fiind aici nevoie de un bun Palinur ca să conducă barca la liman; și ca să spunem adevărul, această meserie trebuie să fie condusă ca o *monarhie* și nu ca o republică, unde toți sunt supuși unei căpetenii și cu sfîntenie îl ascultă și nu-i încalcă preceptele.”⁴⁸ Iată o nouă declarație profetică pentru perioada contemporană, când în jurul unor regizori de geniu (de la Stanislavski sau Brecht la Robert Wilson, Șerban sau Purcărete) s-au născut mișcări teatrale de amploare.

⁴⁶ *Idem, Partea I, Regula 2, p. 50*

⁴⁷ *Idem, Partea I, Regula 5, p. 78*

⁴⁸ *Idem, Partea I, Regula 13, p. 123*

„Monarhul” trebuie să-și cunoască bine trupa și posibilitățile fiecărui actor în parte ca să aleagă piesa cea mai potrivită a fi jucată. Cel mai talentat actor dramatic, poate să se încurce la comedie sau în ridicol, după cum comedianul de talent se poate încurca în tragedie. Tot acesta trebuie să țină cont în alegerea subiectului de gustul publicului pentru care se joacă.

Mai departe, „Monarhul” trebuie să facă distribuția, cu mână fermă, așa cum obișnuia Choregul la antici, pentru că el știe cel mai bine ce Personaj îi este potrivit fiecărui actor ținând cont de vocea, înzestrarea, știința și simetria chipului său. Observăm că Perrucci pune în discuție patru criterii de judecată: tipul de voce, frumusețea (chip simetric sau mai puțin simetric), „înzestrarea”, care se referă la talent și „știința” care se referă la cultura actorului, la înțelegerea rolului și la dozarea mijloacelor tehnice de care dispune. Apoi, actorul trebuie să știe că nu întâiul amarez deține rolul principal, ci acela sau aceea care are mai multă importanță în intrigă, chiar dacă este bătrân ori bufon, ori codoș. *Regula* în ce privește distribuția rămâne, așadar, „să se plece toți la spusa celui care știe mai mult despre asta, care să cunoască în ce izbutește unul să fie mai bun și în ce altul.”⁴⁹

În cazul unui spectacol improvizat (*vezi Partea a II-a, Regula 14*), cel care trebuie să alcătuiască un scenariu în trei acte este Choregul sau Îndrumătorul, care poate fi și dintre actori, numai să se priceapă să scrie dialoguri. El vine apoi în fața actorilor, care trebuie să fie cu toții prezenți și așezați în cerc să asculte cu mare atenție, și le spune care sunt personajele piesei pe care urmează s-o joace și le citește subiectul piesei. Actorul trebuie să rețină care este familia sa, pe cine iubește, dacă e îndrăgostit, să rețină deci în ce relație este personajul său cu alte personaje; unde se petrece acțiunea, a cui este fiecare casă, când e zi și când e noapte (lucru foarte important „pentru respectul adevărului”), ce obiecte sunt necesare, acestea fiind notate și citite de îndrumător imediat după ce încheie subiectul. Dacă se folosesc lazzi vechi, îndrumătorul trebuie să stabilească cu actorii unde să le plaseze, dacă va folosi lazzi noi, trebuie să le spună și să le lămurească tuturor. După ce ascultă bine și mai pun încă o dată întrebări, actorii se retrag gândindu-se la ce au de făcut, când începe și când se sfârșește scena, cu ce text să se prezinte, ce solilocuri poate spune, apoi își stabilesc împreună cu partenerii lazzi, le repetă și pot chiar repeta unele dialoguri. Numai astfel, prin colaborarea

⁴⁹ *Idem, Partea I, Regula 6, p. 78*

tuturor celor implicați și printr-o disciplină consimțită, se poate naște un spectacol coerent, armonios, spontan și distractiv.

Ca actor și conducător de trupă, autorul a întâlnit foarte multe momente de criză în teatru când, din cauza unui accident sau a unei situații neprevăzute, spectacolul a fost întrerupt. El însuși a trebuit să iasă în fața Principelui și să improvizeze ceva până la rezolvarea problemei. De aceea, recomandă tuturor actorilor, și celor care joacă pe text dinainte învățat, „*să știe să se descurce improvizând*”, pentru ca să poată face față oricărei situații neprevăzute și să lege din nou piesa astfel ca spectatorii nici să nu observe greșeala.

1.6 Greșeli și leacuri

Fiindcă a venit vorba de greșeli, Perrucci le împarte în două categorii:

a. Cusururile actorilor

Actorul trebuie să încerce să-și îndrepte cusururile de la natură prin meșteșug și, dacă, ajutat și de Choreg, nu va reuși, atunci nu mai are decât o singură soluție: să renunțe de bună voie ca să nu fie alungat cu rușine de pe scenă.

Cusururi ale vocii:

- Rârâiții (exemplul celebru este cel al lui Demostene care, în tinerețe, nu putea să zică *r*, dar, cu ajutorul lui Satiros Mimul, prin multe exerciții, a reușit să se îndrepte), pelticii, fonfăiții, bâlbâiții, etc. În această categorie intră mulți care au defecte din naștere, care, la maturitate, nu mai au niciun farmec.
- Nătângii sunt cei cu rostire și cu voce grosolană, care au vorbit parcă numai cu animalele. Aceștia trebuie cu toții înlăturați pentru că, pe cât e de frumos să-i poți imita, pe atât de rău să fii cu-adevărat astfel.
- Lălăitul, „lătratul”, spunerea vorbelor pe jumătate se pot înlătura de oamenii cu judecată.

Cusururi ale trupului: nu recomandă celor născuți cu beteșuguri de la natură (cocoșați, schilozi, șchiopi, orbi, pociți) să urce pe scenă, căci nu se va râde niciodată datorită artei sau judecății lor, ci numai de handicapul lor.

b. Greșeli ce survin în spectacol

Autorul atrage atenția asupra unor greșeli, mai mari sau mai mici, care pot interveni în decursul unui spectacol, mai ales în cazul

spectacolului improvizat, și care pot fi prevenite luându-ne ca *Regulă* generală *Prudența*. Astfel,

- Greșeală mare este să lași scena goală, pentru că publicul, nerăbdător să vadă ce se întâmplă mai departe, începe să strige: „Afară!”, „Afară!” sau crede că s-a terminat actul. În acest caz, actorii fie trebuie să lase spectatorii să creadă că s-a sfârșit actul și să-și împartă altfel piesa, fie trebuie să improvizeze o scenă sau un monolog, pentru ca greșeala să treacă neobservată.
- Greșeală mare este să rămâi mut pe scenă. Indiferent că joci o piesă cu text scris sau improvizat, trebuie să improvizezi cu ușurință. Se întâmplă uneori să uiți textul, să fi rămas în urmă, mai ales când acțiunea se petrece în mare viteză și nu ți-ai ascultat partenerul. Trebuie să „născopești” ceva, căci e și mai mare greșeală să rămâi ca o statuie și te faci de râs cu totul. Iar dacă nici asta nu poți face, găsește o „acțiune de înminunare”... și, am spune noi azi, așteaptă ajutor de la partener, pentru că, împreună, actorii pot ieși mai bine dintr-o asemenea situație.
- Greșeală este și să te întâlnești cu un personaj de care fugi din cauză că nu v-ai stabilit intrările și ieșirile. Ca să ușureze problema, mai ales pentru începători, Perrucci propune două soluții. Choregul ar putea să facă o listă a intrărilor care să conțină, ca reper, ultima replică spusă pe scenă și culisa din care trebuie să intre... Silvio, să zicem, când aude acea replică. Ar mai putea stabili ca intrările să se facă întotdeauna prin culisele din față, dinspre public, și ieșirile prin spate. Dar, cel mai bun „leac” este aici experiența, căci actorul cu experiență are obiceiul să vină mai devreme în culisa din care trebuie să intre, putând astfel să facă față vreunei situații neprevăzute.
- Greșeală de neiertat este să-ți ciomăgești stăpânul, uitând cine ești. Perrucci nu este de acord cu spectacolele care se încheiau cu bastonade ca să obțină aplauze, unde erau bătuți și Stăpânii și Principii, pentru că în realitate acest lucru nu se poate niciodată întâmpla sau se poate, cu urmări grave, chiar cu prețul vieții.
- Este greșeală când iese babilonie din cauză că sunt multe personaje în scenă și vorbesc deodată; actorii trebuie să fie atenți și să vorbească fiecare când îi vine rândul.
- Este greșeală să adaugi text („să ieși din rol”, cum spune Perrucci), căci, dacă pui vorbe de la tine ofensezi autorul. Dar, dacă ai talent

la scris, poți completa pe ici pe colo cu câte o vorbă ca să-ți poți face rolul mai bine, dar cu măsură. Altfel, se poate spune că ai tras de păr textul. Și în spectacolul de improvizație, nu trebuie să vorbești prea mult, căci făcând prea multe paranteze și adăugând prea multe glume, riști să pierzi atenția spectatorului care vrea să urmărească în primul rând subiectul și apoi îndemânarea actorului.

- Despre mișcare și gesticulație s-a mai vorbit; vom aduce aminte aici doar greșelile mari cum ar fi când gestul contrazice vorba, când se fac gesturi necuviincioase sau mojicii – dintre care una ar fi să întorci publicului spatele.
- Greșeală este și să fii cârcotaș, dând numele oamenilor pe care îi ironizezi, „lucru care trebuie ocolit ca focul”, căci ar putea duce la scandal sau la pagubă. *Regula* în această privință este să satirizezi viciul în general, iar nu persoana.
- Este greșeală, chiar neghiobie, să intri în casa altui personaj sau să arăți casele anapoda sau să încurci numele personajelor.
- Este greșit ca actorul să vorbească cu publicul, cu excepția cazului când se adresează cetățenilor orașului din piesă, soldaților, etc.

Alte greșeli sunt legate de accidente („lipsuri, nu din vrere ori din neștiință, ci din nenorocire”⁵⁰) ce pot apărea într-un spectacol: să se rupă scena, să se strice mașinile, să lipsească anumite obiecte de recuzită, să răgușească actorul, să lipsească un actor fiind bolnav sau din altă întâmplare.

Leacul cel mai bun este și aici prudența. Scena trebuie verificată din timp, ca și mașinile și recuzita. Choregul trebuie să fie de față la spectacol și, în timp ce un actor improvizează un moment ca să umple timpul necesar, acesta, împreună cu actorii, cu arhitectul, trebuie să repare ce s-a stricat. Dacă lipsește un mic obiect de recuzită (o foaie de hârtie pentru o scrisoare, un pistol, o pungă, un inel, etc.), deși se poate improviza altceva, spectacolul își pierde din strălucire, iar actorul se tulbură sau se enervează. De aceea, Choregul trebuie să aibă o listă amănunțită cu toate mărunțișurile din spectacol și să le verifice înainte de a începe. Dacă actorul răgușește în timpul spectacolului, este mai bine să sară „vorbăria” păstrând ceea ce e esențial pentru ca spectatorii să poată urmări, suplinind și cu gesturi. Dacă se forțează, își face mai rău și obosește și spectatorul. Dacă lipsește un actor, Perrucci nu e de părere că ar trebui să se joace, așa cum se obișnuia, cu cineva citindu-i rolul, ci, mai

⁵⁰ *Idem, Partea a II-a, Regula 13, p. 123*

degrabă crede că ar trebui amânat spectacolul, iar Doamnele și Cavalerii prezenți nu se vor supăra pentru așa ceva care, la urma urmei, este făcut „doar într-o distracție”.

Iată, așadar, că Monarhul de care trebuie să asculte toți are și foarte multe responsabilități, unele foarte costisitoare. Aș spune că Monarhul lui Perrucci este, în mod paradoxal, și servitorul „supușilor” săi, dar cu măsura cuvenită, ca să nu transformăm teatrul într-o democrație.

1.7 Actorul între Normă și Abatere sau între Regulă și Improvizație

Este epoca în care „să ieși uneori din regulă este cea mai bună regulă din câte se află”⁵¹, după cum spune Perrucci, citându-l de atâtea ori pe Lope de Vega, bătând calea către Hugo, către Artaud, Grotowski, către zilele noastre. Să ieși din regulă, dar „chibzuind bine totul”, deci sistematizând, cu măsură și bună-cuviință. Iată și aici unul din multiplele paradoxuri ale teatrului: cu cât spectacolul cu text dinainte scris este mai improvizat, cu atât este mai spontan, mai real; în timp ce improvizația, cu cât este mai bine organizată dinainte, cu atât este mai eficace!

Jocul improvizat se ridică la nivelul spectacolului cu text scris și repetat și chiar îl întrece, dacă este făcut de actori buni (căci sunt și mulți șarlatani și saltimbanci, „cel mai ticălos gunoi din gloată”, cum le zice autorul, care, pentru un câștig ușor, imită fără talent câte un actor vestit pe care l-a văzut, stâlcind subiecte, vorbind aiurea, gesticulând ca nebunii și făcând orice necuviință). Perrucci îi ironizează pe cei care, pentru că nu pot ei juca decât comedii gata scrise, zic despre actorii care improvizează că n-ar fi buni. Lucru complet greșit pentru că e mai greu să joci improvizat. De aceea, cel care improvizează, poate juca cu ușurință comedie scrisă; «ba, va avea totdeauna o lovitură de maestru, că, dacă-l trădează memoria ori se întâmplă vreo greșeală, e priceput s-o îndrepte, și chiar fără să-și dea seama ascultătorii c-o face; pe când cel care numai „cu papagalul” joacă, la orice lipsă va rămâne ca o stană de piatră.»⁵²

Și ca să nu se facă de râs, ba chiar pentru ca să stârnească aplauze, reușind momente strălucite, autorul îi recomandă să iasă „din poala mamei” și să se lase în voia improvizației.

Există însă o Regulă de la care nimeni nu se poate abate: Morala. E ca și cum ai vrea ca Dumnezeu să închidă ochii pe durata spectacolului.

⁵¹ *Idem, Partea I, Regula 4, p. 59*

⁵² *Idem, Partea a II-a, Cuvânt înainte, p. 143*

1.8 Etica profesională și Morala sau Buna cuviință și Apărarea sufletului

Această artă poate fi bună sau rea, utilă sau vătămătoare pentru suflet și societate, după cum va fi făcută. Autorul consideră că nu ar ajunge un volum ca să citeze atât autorii antici, cât și pe cei creștini, care au scris împotriva acestei arte, mai ales că, uneori, comedia pare a se fi întors la antica obscenitate a Atellanelor (unul din izvoarele din care se trage Commedia dell'Arte, continuând în cursul Evului Mediu cu arta mimilor italieni și a farselor populare), căci femeile ademenesc prin desfrâu spectatorii pentru a le jefui și banii și sufletele, iar bărbații se folosesc de vorbe deșucheate sau de altele cu înțelesuri spurcate și de fapte așa de necurate și nerușinate, că ar fi de ajuns să o facă să devină o Frină pe orice neprihănită Lucreție. Astfel, ajuns iar la ticăloșia Lupanarului antic, teatrul trebuie purificat dacă vrea să supraviețuiască în lumea creștină; actorii au fost deseori pe drept prizonieri și Perrucci nu le ia apărarea, considerând că, dacă fac această meserie din lene, pentru profit, păcălind, furând, fiind desfrânați, pe bună dreptate merită să fie izgoniți, așa cum s-a întâmplat când au fost puși de Împărații Tiberiu și Traian într-o corabie și trimiși în Africa sau când li se refuzau Sfintele Taine de către Biserică și rangurile nobile de către societate.

Și totuși această artă nu s-a pierdut pentru că întotdeauna au existat actori virtuoși și învățați, care au adus faimă și demnitate acestei profesii. Perrucci dă legi pentru această artă a reprezentației, făcută de „oameni cumsecade” pentru îndreptarea obiceiurilor semenilor lor, pentru învățatură și pentru „desfătare”, căci „în răstimpuri înțeleptul trebuie să-și destindă sufletul”, după cum spunea Sf. Augustin.⁵³

Autorul, folosind exemple trăite și descrise de sine și de înaintașii săi, demonstrează că această artă poate fi bună, dacă va fi practică cu mijloace cinstite, dacă se străduiește să fie tiranul trândăviei și al obiceiurilor strâmbe, dacă se face cu scop de învățatură și nu pentru bani. Poate învăța poporul în timp ce-l distrează (Perrucci se înscrie astfel în ideea clasicistă a finalității teatrului ca proporționalitate între plăcut sau frumos și util), pentru că „este o școală de învățare a bunei rostiri, a conversației, a gesticulației și a vorbirii demne, o ușurare a pasiunilor, a grijilor plicticoase sau chiar leac al infirmităților trupesti.”⁵⁴

⁵³ Cu aceleași argumente se exprima și contemporanul său Molière în prefața la *Tartuffe*. Și de câte ori nu avem această impresie de *deja vu* când e vorba de cei doi autori!

⁵⁴ *Idem, Partea I, Regula 1, p. 42*

Tuturor celor care urcă pe scenă, dar mai ales Bufonilor, pentru care nu există reguli, Perrucci le cere măsură: „Să nu se-arate niciodată goi, ori jumate goi, nici bărbații, nici femeile, fiind potrivit legilor cinstei”⁵⁵, să nu facă necuviințe, să nu se poarte cu grosolănie, să nu vorbească de lucrurile sacre decât cu cinstire, să nu omoare animale pe scenă, să nu arate că-și fac nevoile sau orice fel de fapte „nerușinate și necurate, pentru că în afară că umilesc cuviința și-ntorc pe dos ascultătorii, există aici un mare rău pentru suflet și trebuie să dai socoteală cinstită lui Dumnezeu.”⁵⁶

Chiar și îndrăgiiții Amorezi trebuie să-și manifeste iubirea ținând cont de cuviință. E de ajuns să-și întindă brațele unul către altul și, chiar dacă acțiunea piesei s-ar petrece în Franța, ar fi bine să nu se folosească pupatul pe scenă. Dansul este permis pe scenă, numai să fie „fără mășcări” și să nu îndemne la desfrâu.

Actrițele să nu uite niciodată că sunt femei și să se comporte în funcție de situația piesei: singură în odaie, e stăpâna scenei; dacă este în pădure, să se bucure de libertatea naturii; dacă iese în fața casei să vorbească cu un bărbat, să nu se îndepărteze prea tare de ușă; dacă trebuie să se travestească, să se poarte cuviincios. În fine, autorul critică pe actrițele care intră cu spatele în scenă ca să li se vadă trena rochiei și „dosul lor de Aristotel”. Dacă se întâmplă ca rolul unei femei să fie jucat de un bărbat travestit, trebuie ales unul potrivit și care să știe „să imite” vocea blândă a femeii, mișcările ei mai domoale, pașii ei mai mici, cuviința cu care se poartă – asta dacă nu cumva e curtezană.

Și pentru că suntem, „prin mila Domnului, născuți în creștinism”, trebuie să fim foarte atenți să nu amestecăm lucrurile sfinte cu cele profane: dacă jucăm o piesă antică sau acțiunea se petrece la un neam care nu este creștin, este greșit să facem semnul crucii, de exemplu. În general „ar fi bine să fim cu băgare de seamă din cinstirea pe care o datorăm sfintei religii.”⁵⁷

1.9 Publicul

Așa cum spunea și Lope de Vega în *Arta nouă de a scrie comedii în zilele noastre*, toți artiștii implicați în teatru trebuie să țină cont de gustul poporului. Poporul, spune Perrucci, își face legile după bunul său plac și,

⁵⁵ *Idem, Partea I, Regula 3*, p. 53

⁵⁶ *Idem, Partea I, Regula 11*, p. 102

⁵⁷ *Idem, Partea I, Regula 13*, p. 123

deseori, „gustul general este ca un tiran”⁵⁸. Așadar actorul trebuie să asculte și de legile artei teatrale și de cele impuse de fiecare public în parte, care pot contraveni celorlalte. Iată-l așadar între normă și abatere, situație în care este mai bine să se abată, ne spune excelentul actor de Commedia dell’Arte, căci actorii n-ar mai fi actori fără spectatori. Comedia mai ales se face pentru plăcerea tuturor, nu doar a unora, și s-ar putea ca dramaturgul sau actorul care nu se abate deloc de la regulă să-i adoarmă pe spectatori în loc să-i înveselească și să-i bucure.

Scopul teatrului este să relaxeze și să distreze publicul, de aceea publicul preferă comedia tragediei, numai să fie cuviincioasă: „...zice Verrato, că mare parte din ascultători se duc la spectacolele publice numai ca să se distreze și nu să plângă, ori să se-ntristeze. Și pentru asta artele vesele au fost îngăduite de legi și de Sfinții Părinți, dacă sunt cuviincioase și cumpătate; slujind astfel arcul osteneții, bucurându-se cu jocuri și desfătări, să aibă puterea să se încordeze din nou pentru osteneți și mai mari.” Ca să poți distra spectatorii, trebuie să te iei „după felurimea obiceiurilor și vremurilor”, să-i cunoști, de sunt „învățați ori neînvățați, nobili ori plebei, ca să-și poată găsi deopotrivă plăcerea.”⁵⁹

Conducătorul trupei și actorii trebuie să aleagă piesa sau să scrie scenariul pe gustul publicului. Pentru asta Perrucci recomandă, ca și Lope de Vega, ca piesa să aibă doar trei acte, spre deosebire de anticii Aristotel și Horațiu care cereau cinci acte. Și de dragul verosimilului și al „desăvârșirii”, piesa e bine să fie împărțită în Propunere, Intrigă și Deznodământ. Împărțirea pe cinci acte, chinuind prea mult curiozitatea, mai mult dezamăgește publicul, care se plictisește mai repede când știe că, trecând primul act, mai sunt încă patru.

Când o piesă conține un mesaj de învățătură, actorul să încerce să-i dea paharul „uns cu miere” spectatorului, ca să primească mai ușor lângă dojana amară, leacul tămăduitor. Și pentru că acesta aplaudă mai mult/apreciază mai mult proza decât versul, trupa trebuie să aleagă piesa după gustul său.

Printr-un joc de cuvinte, Perrucci pune publicul pe cea mai înaltă treaptă – a regilor: „...orice necuviință trebuie ocolită înaintea Principilor, Magistraților și Seniorilor și nu este îngăduită dinaintea Spectatorilor.”⁶⁰

⁵⁸ *Idem, Partea I, Regula 12, p. 106*

⁵⁹ *Idem, Partea a II-a, Regula 15, p. 252*

⁶⁰ *Idem., Partea I, Regula 11, p. 99*

Actorul ofensează publicul, dacă are o „deșartă și o prea mare înfumurare” ce-l determină să mormăie vorbele sau să nu le spună deloc, să se miște și să gesticuleze excesiv pe scenă. El trebuie, din contră, să încerce să rafineze gusturile și purtările spectatorilor: dacă, de exemplu, actorii, deși oameni simpli, au de înfățișat eroi, personaje ilustre, cu titluri, trebuie s-o facă cât mai verosimil, aducându-le tot respectul și cinstirea care li se cuvin. Actorul trebuie, în tragedie, să-i aducă aminte publicului să se teamă de „loviturile Fortunei”, pentru că și capetele încoronate și eroii cei mai sublimi pot ajunge în nenorocire și, în comedie, trebuie să distreze ironizând viciile și îndemnând la îndreptarea obiceiurilor stricate.

Pe de altă parte, pentru că acest „prea greu meșteșug” este supus la controlul atâtor spirite, este cu neputință ca unul să placă tuturor, chiar dacă este un actor excelent sau dacă personajul său este faimos, publicul găsiind totuși „ceva de dojenit la fiecare, fie din nepotrivire de spirit, fie din antipatie firească, fie (și asta-i pricina cea mai răspândită) ca să dovedească vreunul cât este el de prezent, când va fi mai găunos ca toți.”⁶¹

1.10 Despre improvizație

Ca să poată juca improvizat cu gust și pricepere, autorul recomandă actorilor să țină seama de toate regulile pe care le-am organizat și noi mai sus, la care se adaugă unele scheme generale, care se pot apoi aplica în funcție de necesități. Regula pentru fiecare personaj – pentru Amorezi, pentru Femei îndrăgostite, pentru Tați și Bătrâni, pentru Căpitani viteji, pentru Zanni (Slugă), pentru Slujnică și Bătrână – este completată cu exemple de texte (scrise de autor): Vorbe, Saluturi, Idei, Solilocuri (Monologuri), Dialoguri.

Astfel, autorul dă exemple de texte, unele foarte scurte, altele mai lungi, care, adăugate la ceea ce se improvizează, aduc strălucire. Ba chiar existau comici vestiți care au dat unora pricepuți la scris să le compună texte potrivite pentru orice situație (el însuși a dăruit deseori tot ce i s-a cerut, unele din textele sale devenind atât de populare că nici nu li se mai știa sursa), astfel că, dacă spuneau, să zicem: „Mă duc acasă”, aveau un text potrivit în memorie, care părea că acuma se naște, uimindu-i pe spectatori cu ajutorul acestui secret numai al lor.

Textele scurte se numesc *Idei*, iar cele mai lungi *Solilocuri* (Monoloage) și sunt potrivite oricărei situații în care s-ar putea afla la un moment dat personajul: pentru dragostea împărțită, pentru trădare,

⁶¹ *Idem, Partea I, Regula 10, p. 94*

pentru rugămintele, pentru alungare, dojană, mânie, gelozie, revoltă, dor, împăcare, prietenie, laudă, despărțire, deznădejde.

Improvizatorul trebuie să se gândească bine ce vrea să facă în scenă înainte de a apărea, ca nu cumva, făcând o intrare „cu stil ales și magnific” să se prăbușească asemenea lui Icar. De aceea, conducătorul jocului face un *scenariu* și stabilește cum se vor împleti ițele intrigii – ca toți să joace aceeași piesă. Perrucci recomandă actorului să se slujească la intrarea în scenă de un *Monolog*, menit să-l plaseze, ca să spunem așa, corect în situație: Întâia intrare a Amorezului îndrăgît, Întâia intrare a Amorezului nemărturisit, Întâia intrare a Amorezului disprețuit, Întâia intrare a Amorezului mâniat, Împotriva lui Amor, Împotriva Fortunei, Lecuit de amor, Sosit într-un oraș străin, Întors în patrie, la femeia iubită, etc. Ar mai putea să adauge *Povestiri*, istorisind slugii de exemplu, cum s-a îndrăgostit văzând o femeie frumoasă în grădină, pe malul mării, la dans, pe stradă ori în oricare altă împrejurare.

Având toate aceste instrumente la îndemână, actorul trebuie să se gândească cum și unde să le *potrivească*, astfel încât să fie respectat scenariul, nu să le pună întâmplător, acolo unde poate că nu-s necesare, ba chiar sunt contraindicate. De aceea, evident că are nevoie de capacitatea de selecție rapidă a textelor (autorul nu folosește, evident, acești termeni, dar îi conține în ideile sale, ceea ce ne trimite din nou cu gândul la Viola Spolin și la exercițiile sale menite să dezvolte această capacitate). Pentru ca să poată selecta rapid, actorul trebuie să-și cunoască foarte bine textele memorate, altfel riscă să nu le potrivească unde trebuie: „Când am muștrat pe unul din ei, care la început trebuind să facă o intrare de amorez nemărturisit, a făcut-o pe cea de amorez îngăduit, mi-a spus: Ei, și ce mare lucru, ajunge că mi s-a strigat Bravo!; și nu și-a dat seama că aceia care i-au strigat Bravo! nu știau cum merge firul intrigii, dar când l-au aflat, l-au socotit ca pe un măgar și, înțelegând ei greșeala, i-ar fi luat îndărăt acel Bravo! de-ar fi putut!”⁶²

În cazul *Dialogurilor* scrise dinainte există două posibilități: unele au replici foarte scurte și sunt legate astfel ca să fie „preafrumoase auzului”; altele sunt afectate, mai aproape de sonoritatea poeziei, cu jocuri de vorbe care fac replica mai lungă, potrivite mai ales atunci când iubirea celor doi îndrăgostiți este reciprocă.

Ca să poată juca improvizat, actorul trebuie să citească mult, mai ales Retorică. Dar trebuie să cunoască și gramatica, prozodia, figurile de

⁶² *Idem, Partea a II-a, Regula 2, p. 159*

stil, nu de dragul erudiției, ci ca să poată răspunde spontan și inspirat partenerului. Pe unii actori îi ajută aici Natura, căci au „limbă ageră de felul lor”. Oricum ar fi, trebuie ca Arta și Natura să colaboreze pentru ca să iasă un actor bun, pentru că sunt unii actori, și vor fi întotdeauna, la care meșteșugul împlinește lipsurile de la Natură și sunt alții la care Natura suplinește lipsa de meșteșug. Actorii pot reține din lecturi anumite idei sau citate, mai ales că se întâmplă uneori ca un vers al vreunui poet să fie foarte potrivit pentru o anumită situație; cel mai des întâlnit este cazul îndrăgostitului, care trebuie totuși să fie atent ca să nu îndulcească prea tare scena.

Minunată și neîntrecută este natura ca meșteră a hazului și, pentru că harul comicalului nu se poate dobândi, ci doar desăvârși prin meșteșug, aici putem spune că este singura situație sigură în care *Natura depășește Arta*. Astfel, în jocul improvizat glumele, ca și Qui pro Quo-urile, erau de cele mai multe ori născocite spontan, „din întâmplare”, nu din artă, ba mai mult, actorii trebuiau să-și ascundă arta pentru a face glumele plăcute publicului. De aceea, după un spectacol foarte inspirat, mulți actori puneau pe cineva să scrie glumele improvizate sau le țineau minte și le spuneau și altădată.

În partea a doua a cărții, Perrucci dă *reguli pentru fiecare personaj-tip*, explicând în detaliu actorului aspectele de care trebuie să țină cont când îl joacă: ce vârstă are, cum arată, cum vorbește (dialectul său, dacă vorbește pe lung sau pe scurt, dacă se laudă, dacă născocesc, etc.), cum se îmbracă, poartă sau nu mască și, dacă da, ce fel de mască, cum trebuie adaptat în funcție de locul unde se joacă piesa (de exemplu, în fața spaniolilor, Capitano nu poate să fie laș, căci acest popor ia ironia ca batjocură, iar de auto-ironia italienilor nici nu poate fi vorba să o aibă.) De importanță majoră este însă să știi, indiferent ce joci, *rolul pe care-l ai în intrigă* și, mai ales dacă ești Întâiul Zanni, Sluga isteasă, iute și glumeață, care, pentru că înnoadă și desnoadă intriga, trebuie să aibă subiectul bine în minte, ca, făcând glume și șotii să nu uite de unde să reînnoade acțiunea.

***I.11 Usus te plura docebit*⁶³**

Deși tratatul său este organizat în Reguli, Perrucci nu vrea să pară a ști totul și le recomandă cititorilor săi să adăuge ceea ce le va fi necesar

⁶³ (lat.) Practica te va învăța mai multe.

în practica lor. Nu toate regulile sunt desăvârșite, unele având și excepții, iar abaterea de la regulă devine ușor regulă ea însăși, mai ales în teatru. Apoi, aceste legi trebuie aplicate în mod particular, în funcție de „loc, timp și obicei” și, „prin folosire, iau forme osebite”. Vom vedea că și Stanislavski ținea ca denumirea de „sistem” dată metodei sale să nu fie greșit înțeleasă. Este o metodă în continuă dezvoltare, nu un sistem închis.

Perrucci ne asigură că a scris cu sinceritate, din dorința de a lumina calea celor care vor urma („teoria e o lumină care ne face pașii siguri și ne scurtează drumul”), pentru ca aceștia, folosind și experiența sa și a celor dinaintea lui, „să nu se poticnească” din drumul lor către glorie, către efemera glorie menită actorului, atât de greu de dobândit și atât de lesne de pierdut. Îi sfătuiește pe actori să nu uite „țelurile” artistice ale teatrului, mesajele sale morale de dragul gloriei sau banilor. Căci ei pot fi și dezamăgiți descoperind că glorie totală nu există, că nu există un actor care să fie pe placul tuturor, oamenii „fiind din fire mai înclinați spre critică decât spre laudă, întrucât toți țin morțiș s-o facă fără îndurare pe spinarea altuia și să nu ia seama la propria lor îndemânare.”⁶⁴

⁶⁴ *Idem, Partea a II-a, Regula 5, p. 176*

CAPITOLUL II

TENDINȚE ÎN TEATRUL SFÂRȘITULUI SECOLULUI al XIX-lea și ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Curentul cel mai important de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX și care influențează arta actorului până azi, în primele decade ale veacului XXI, este *realismul*.

În epoca extrem de frământată istoric și cultural a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, exaltarea generoasă a romanticilor părea naivă și prea individualistă. Publicul nu mai aprecia extravaganța, emfaza și idealismul teatrului romantic. În acest context, scriitorii „realiști” vor reflecta fidel realitatea, cu personaje ca-n viață, bine structurate psihologic și puse în relații veridice cu mediul înconjurător și societatea. Acestea, în primul rând, le determină existența, caracterele și destinul. Subiectele sunt verosimile la modul absolut, urmărindu-se descoperirea cauzelor profunde ce determină caracterul oamenilor și implicit faptele lor. Mersul acțiunii este condus nu de capriciul fanteziei și-al sentimentului subiectiv, ca la romantici, ci de caracterele personajelor, de motivațiile lor psihologice profunde, de forța motrice obiectivă a faptelor. Astfel, totul devine reprezentativ, tipic, emblemă a contemporaneității. Vechiul ideal de verosimilitate în sensul reflecției ca-n oglindă se realizează acum. Limbajul artistic se conformează realității, nu mai folosește versul, simbolul sau retorismul de efect.

Teatrul realist este un teatru de mimesis, de studiu și redare a realității oricât de plată, neinteresantă sau de crudă (naturalismul) și maladivă ar părea.

Cele mai mari revelații pe care le aduce realismul publicului european sunt romanul rusesc (reprezentat de „talentul cumplit” Fiodor Mihailovici Dostoievski și de marele Tolstoi) și dramaturgia lui Henrik Ibsen. Marii dramaturgi ai curentului, pe lângă autorul *Casei de păpuși*, sunt, în Franța, Honoré de Balzac și Dumas-fiul, iar în Rusia, Griboedov, Gogol, Ostrovski, Leonid Andreev, Tolstoi și Cehov.

În mișcarea teatrală a epocii se petrec evenimente importante: apar teatre cu viziuni noi, conduse de artiști care, eliberându-se de ceea ce e anacronic în teatru și în arta actorului, caută să descopere și să impună norme noi: în Germania, Teatrul de la Meiningen al Ducelui de Saxa și Teatrul de la Bayreuth, „templul” lui Richard Wagner (1872); în Franța, „Teatrul Liber” (1887) al lui André Antoine, în Rusia, înființarea de către Stanislavski și Nemirovici-Dancenko a „Teatrului de Artă” (1898).

Din momentul în care actorul a devenit profesionist, respectul societății pentru arta sa a crescut treptat. În epocile ce-au însoțit Clasicismul, dar, preponderent, Iluminismul și Romantismul, indivizii creatori sunt tot mai des considerați oameni exponențiali, datorită culturii de care dau dovadă și mai ales capacității de a învia creația dramatică, fie ea bună sau rea, de a emoționa, educa, desfăta printr-un joc când rațional, când temperamental, când spontan, când condus. Mai mult, cu timpul actorul mare trece granițele propriei țări și devine vedetă mondială. În Franța avântul extraordinar al „vedetismului” este motivat nu numai de dorința de celebritate propriu-zisă a actorilor, deși nici aceasta nu lipsea, cât de nevoia publicului, de consecința psihologică a faptului că spectatorii caută dintotdeauna să descopere reprezentanții străluciți ai speciei (care-i nu numai că-i reprezintă, dar îi și întrec), cu personalitățile cărora să se poată compara și îmbogăți. Publicul modern, spre deosebire de cel antic sau medieval, datorită desacralizării spectacolului, nu mai caută sensul spectacolului în acțiunea grupului, a corului care sprijină eroul, ci în isprăvile individuale ale eroului dublat de actorul de talent. Dacă în Franța cultul actorului se continuă și se dezvoltă până la exagerare și, uneori, până la alterarea scopului artei, în ciuda reacției unor vizionari, în Rusia, Italia și Germania tendința se îndreaptă spre realism și spre creșterea importanței ansamblului. Pentru că cele două tendințe contrare se definesc în funcție de raportul față de actorul principal (dar și de inerentul criteriu pecuniar), le-am clasificat în „Teatrul vedetei” și „Teatrul grupului”.

Teatrul vedetei este cel care are în centru pe actorul adulat de public, marele actor care deține toate rolurile principale într-un ansamblu, căruia i se caută parteneri pe măsură, i se scriu piese care să-l pună în valoare, i se fac costume fabuloase, i se acordă condiții de viață cu totul avantajoase și i se plătesc salarii foarte bune, uneori uriașe. Dar acest mare actor nu este numai un privilegiat, ci și un sponsor: datorită lui se câștigă banii necesari pentru producerea și prezentarea spectacolelor (acasă sau în turneu), pentru costume, decor, salariile personalului artistic,

tehnic și conex (secretară, japănese, bucătari, etc.). Așadar, cercul este închis: grupul are nevoie de vedetă ca să existe și vedeta are nevoie de grupul capabil s-o pună în valoare. Pentru acest tip de teatru, exemplele sunt multiple (unele, foarte multe, le-am dat deja, altele ar fi nume ca Rejane, Mounet-Sully, Henry Irving, Ellen Terry, Șaliapin, etc.), dar am ales un nume a cărui glorie le întrece pe toate, un nume care reprezintă teatrul de vedetă în cea mai prodigioasă formă a sa – *Sarah Bernhardt*. În a doua jumătate a secolului al XX-lea actorul-vedetă va fi preluat, mai cu seamă în America, de cinematograful.

De partea cealaltă, avem **teatrul grupului** sau teatrul privit ca artă colectivă, așa cum era în antichitate⁶⁵ și care s-a diminuat treptat odată cu desacralizarea actului teatral și cu apariția dramaturgiei moderne culte în epoca Renașterii, dramaturgie care începe să pună eroul pe prim-plan, într-un curent ascendent culminând cu epoca romantică (de la Shakespeare, la Racine, la eroul exaltat al lui Hugo, ca să luăm numai trei coordonate esențiale). Eroul, comic, dar mai ales cel tragic, este declanșator al intrigii și purtător al semnificațiilor întregului act teatral. Și, dacă romantismul neglijase total rolul grupului, al personajelor „secundare”, punând accent în primul rând pe erou, reacția realistă va fi promptă și va răsturna situația de dragul veridicității. Pentru teatrul grupului am ales ca reprezentanți, deși contribuția lor este importantă și din alte puncte de vedere, pe *Ducele de Saxa Meiningen* și pe *André Antoine*. Criteriul economic îi diferențiază însă considerabil: Ducele, desigur foarte bogat, era mai mult decât generos, sponsorizându-și teatrul, proiectele și trupa într-un mod în care niciun mare aristocrat nu o mai făcuse până atunci. Antoine, pe de altă parte, este un reprezentant avant-la-lettre al teatrului sărac.

În partea a treia vorbim despre o figură cu totul ieșită din comun și care, deși pare a se încadra în „teatrul de vedetă”, prin jocul ei, prin implicarea socială, prin înaltul statut moral al artei sale, prin profunda investigație psihologică este, în fapt, precursora a teatrului de ansamblu... sau de grup, cum am ales să-l numim. Este vorba de **Eleonora Duse**.

⁶⁵ Să ne aducem aminte rolul corului antic, personaj colectiv sau personaj-extins, așa cu îl numește Bogdana Darie în teza sa de doctorat (*Personajul colectiv-personaj extins*, biblioteca UNATC). Corul era exponentul conștiinței sociale, al spiritului ironic, dramatic, tragic și justițiar și de aceea funcția lui era să-i sfătuiască pe înțelepți, să-i îndrepte pe cei care greșesc, să cheme la căință, să transmită idei filozofice, să facă preziceri.

II.1 Teatrul de vedetă – SARAH BERNHARDT

Sarah Bernhardt (1844-1923) a privit mapamondul ca pe o imensă scenă – toți erau și toți suntem spectatorii ei. „La Divine”, „Notre Dame de Theatre”⁶⁶, „Magnifica bezmetică”, „Mademoiselle Révolte” a exercitat asupra tuturor, a spectatorilor obișnuiți sau a regilor⁶⁷, o fascinație de zeitate coborâtă pe pământ. Ea este însăși femeia-idol.

Înfățișarea acestei femei ca atare nu putea fi un factor însemnat în succesul ei. Într-o vreme în care idealul feminin era o Venus roză, toată numai gropițe, forme și linii unduitoare, ei nu-i trebuie umbrelă pentru că se putea strecura printre picăturile de ploaie, cum se glumea printr-o anecdotă la adresa fizicului ei firav. Foarte slabă, o arătare mistuită (doctorii îi preziceau într-una că este într-o stare cronică de primejdie de moarte⁶⁸), fața – oval de faraon tânăr, obrajii scofâlciți și palizi, accentuați cu poudre-de-riz albă, ochii de pisică, albaștri ca niște stele de safir când era în toane bune, verzi când amenințau, nas drept ebraic, moștenire de la mama sa, o evreică olandeză, gura pătimășă sau pudică, cu un păr blond-roșcat, foarte des și rebel, Madame Sarah trecea în zilele ei de glorie drept o mare frumusețe. Dar era într-adevăr frumoasă? Și da și nu.

Avea o putere senzațională de transfigurare pe scenă și în viață – iată ce o făcea sa-și îmbrace frumusețea ca pe un veșmânt de diamant și

⁶⁶ Cel mai mare dintre partenerii săi și devotatul prieten, **Lucien Guitry**, spunea despre ea că ar trebui să i se zică „Ma Dame Sarah” pentru că ea era „Notre Dame de Theatre”.

⁶⁷ „Ca și regii, Sarah era o Prezență. Dramaturgul Louis Verneuil, care trebuie s-o fi cunoscut bine pe Sarah fiind căsătorit o vreme cu nepoata ei, spune că n-a văzut vreodată o persoană ilustră sau necunoscută care la prima întâlnire cu ea să nu fi fost stăpânit de o mare emoție. Lucru de care Sarah era, bineînțeles, conștientă și de care se folosea. De multe ori – și treaba asta o caracteriza – îi plăcea ca pe un nou venit, un necunoscut, să-l facă să se simtă deîndată în largul lui, iar pe un om ilustru să-l țină, cu o bucurie ascunsă, într-o stare de teamă plină de respect.” (Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah*, trad. Edith și Mircea Alexandrescu, Editura Meridiane, 1974, p. 19)

⁶⁸ „Doctorii care-și pierduseră nădejdea și nu-i dădeau decât vreo câțiva ani de viață, aveau discuții nemiloase cu familia, chiar în prezența ei, spunând că e un caz fără scăpare. ... Perspectiva unei morți timpurii făcu ca biata copilă să devină dramatic de melancolică. Moartea devenise o obsesie nostalgică a ei. Pe atunci [avea vreo 15 ani, n.n.], parizienii aveau acces la morgă și Sarah trecea deseori pe acolo pentru consolarea macabră de a comunica cu cadavrele celor înecați și pescuiți în Sena. Pare-se că pe atunci și-a cumpărat acel sicriu despre care avea să se vorbească atât. Lysiane Bernhardt o citează pe bunica ei: Din ziua în care doctorul L. m-a condamnat, am rugat-o pe Maman să-mi cumpere un sicriu frumos. Bineînțeles că ea a refuzat. Dar nu voiam să fiu pusă pe un catafalc urât. Am săcâit-o pe mama și pe prietenii noștri intimi, încât, până la urmă, mi-au luat un sicriu din lemn de trandafir, căptușit cu satin alb. Din când în când dormea în sicriu ca să se obișnuiască cu locul ei de veci.” (*Idem*, p. 46)

să fascineze atunci când vroia. Căpăta aureolă pentru că era ea însăși o lumină incandescentă, cu o vitalitate neobișnuită și înspăimântătoare, pe care o explică printr-un concept de viață: „Viața zămislește viață. Energia generează energie. Doar cheltuindu-te pe tine te poți îmbogăți.”⁶⁹ Programul ei de viață nu presupunea nici un moment liber. Era la teatru 12-14 ore pe zi și uneori avea și 7 spectacole pe săptămână. Chiar și după ce împlinise 50 de ani și era directoarea propriului său teatru, se scula la 7, putea discuta la 8 cu scenografii și costumierii, repeta apoi cu trupa timp de trei ore sau ținea un spectacol la matineu, avea un salon deschis zilnic în locuița ei pentru câțiva cunoscuți, revenea la teatru pentru spectacol, după care cina acasă cu prietenii și se retrăgea ca să-și poată studia rolul cu deosebită ardoare, seriozitate, profunzime până la 3 sau 4 dimineața.

Cum rezista? Avea o rețetă proprie în acest sens, sau, mai degrabă, un dar al naturii pe care-l avea și Napoleon: pe neașteptate, în toiul unei repetiții sau al unei activități anunța că vrea să doarmă 20 de minute, se trântea pe un pat sau pe un divan sau chiar pe jos, cufundată într-un somn adânc, și, peste exact 20 de minute „de parcă ar fi avut în cap un ceas deșteptător”, se trezea vioaie, arătând mai tânără cu 10 ani, și reîncepea imediat să lucreze.

Madame Sarah avea o știință deosebită a dozării efectelor pe care le folosea și în afara scenei (așa cum nu se sfia să folosească minciuna când ceva o inspira): „Când primea, fie prieteni, fie persoane necunoscute, în cabină, scaunul pe care ședea ea era parcă un tron. În salonul de acasă, divanul îmbrăcat în blănuri pe care stătea tolănită printre nenumărate perne, devenea divanul unei împărătese bizantine sau corabia Cleopatrei.” Umbla mereu „drapată dramatic” în voluminoasele ei mantii de chinchilla, pe care le purta indiferent de anotimp, în văluri albe și rochii fluturânde ce puteau fi luate drept cămăși de noapte.

Pentru ea nimic nu era imposibil. Îmbrățișa întotdeauna orice nouă pasiune cu o exagerată exaltare. Avea talent real în pictură și sculptură (unele lucrări i-au fost expuse în saloanele de artă, altele i-au fost chiar premiate⁷⁰, iar costumele ei erau adevărate opere de artă, așa cum o

⁶⁹ *Idem*, p. 17

⁷⁰ Traducătorii memoriilor sale, Peltz și Cassian-Mătășaru, notează: „Suntem convinși că, dacă n-ar fi fost actrița care s-a impus lumii, Sarah Bernhardt ar fi devenit un pictor de valoare, un sculptor dăruit cu mult har” În orice caz artistă, dintre primii oricând.

putem vedea și în fotografii⁷¹), ținea animale sălbatice în casă, pume, maimuțe, chiar și un leu îmblânzit, căci adora felinele, ea însăși preluând un mers de panteră⁷², dacă vroia cînta la pian, scria, pescuia, tragea la țintă cu pistolul, mergea cu balonul, cobora în mină, mergea pe râul înghețat sau vâna crocodili. Oriunde mergea, în Pennsylvania, Springfield, Montreal, sau Madrid, oamenii i se puneau la dispoziție cu mare bucurie și simțindu-se onorați; chiar și acasă avea o adevărată „curte”, un cerc de credincioși ai casei. Excentrică până la capăt, deși nu era de acord cu pedeapsa cu moartea, în viața ei a ținut să asiste la patru execuții (vă scutim de detalii).

Deși se plîngea că este cea mai bârfită femeie din lume, pentru Sarah a scandaliza era o chestiune de amuzament. De ce să pierdem o așa distracție ca reacția opiniei publice? Totuși avea măsură, neuitînd niciodată că celebritatea e trecătoare și că numai arta dăinuie. „Rareori, bineînțeles, a încercat să dezmință aceste bârfeli sau să-și schimbe purtarea care le provocase și care era, uneori, din cale-afară.” De altfel, la numai 19 ani, când de-abia debutase la Comedia Franceză, ea avea să stârnească o publicitate extrem de ostilă datorită palmei pe care i-o dăduse lui Madame Nathalie, care îmbrâncise, rănind-o la frunte, pe sora cea mică a Sarahei, aflată în culise, pentru că se așezase pe trena ei formidabilă. Nicicând un debutant nu îndrăznise să ofenseze o veche societairre și cu atât mai puțin să recurgă la violența fizică. Palma aceasta o va costa demisia de la Comedie, pentru că nu a vrut să-și ceară scuze și pentru că Madame Nathalie nu a permis să mai fie distribuită, dar o va face să câștige simpatia presei care începe să-i dezvolte legenda.

Un temperament atât de năvalnic nu ar fi putut fi cruțat de inegalități. De mică făcea crize de furie, de gelozie, determinate tocmai de

⁷¹ „Era de o competență aproape de erudit în privința costumului de epocă, cercetând cu nesat picturi, gravuri, cărți și studii despre istoria costumului și făcea ea însăși schițele pentru garderoba ei de teatru, cu autenticitate, cu o atenție plină de migală pentru amănunte și cu dezinvoltură aproape dementă. Mătășurile erau țesute de comandă la Lyon, catifelele erau importate din Italia, blănurile din Rusia. Fiecare gen de podoabă, fiecare broderie era din belșug ... cristal autentic, cu motive de sîdef, iar rochia de bal a Margueritei Gauthier a costat-o pe interpreta *Damei cu camelii* 10 000 de franci. În acele vremuri, când ritmul vieții era mai potolit, piesele aveau adeseori cinci acte și cum o vedetă trebuia să schimbe tot atâtea costume într-un singur spectacol, cheltuielile pentru un repertoriu vast erau destul de astronomice.” (Cornelia Skinner, *op. cit.*, p. 186).

⁷² „Dădea impresia că plutește. Când traversa scena, luneca de parcă ar fi fost pe rotile; chiar când stătea pe loc îți transmitea sentimentul unui ritm liric; iar când cobora o scară în spirală, părea că scara îi dă ei ocol.” (*Idem*, p. 14)

timiditatea ei excesivă, de incapacitatea de a fi sociabilă, de neputința de a accepta să fie luată de sus sau jignită. De aceea a vrut să se facă călugăriță, mai ales că studia în școala mănăstirii Grandchamps unde juca teatru religios și unde s-a convertit atrasă de ritualul și forța misterului creștin⁷³, dar una din numeroasele ei crize de isterie, soldate cu pumni și zgârieturi, l-a făcut de Ducele de Mornay să exclame: „Fata asta este o actriță înăscută!” și, în ciuda opoziției ei, o va ajuta în privința examenului de la Conservator. Deși își regreta impulsivitatea, nu putea în nici un fel să îndrepte ceea ce a făcut, mândră până la imbatabil, cu o voință de neînfrânt, capabilă de autocritică, dar nu de retractare. Era, ca și Napoleon, cu care biografa Cornelia Skinner o compară des, conștientă de geniul ei, dar și foarte egoistă și nu îndura să fie contrazisă. Legenda dăinuie și datorită binecunoscutelor povești despre enorma ei bogăție, despre cheltuielile nebunești și depre inevitabilele falimente, precum și celor despre numeroșii iubiți.

Geniul ei ca actriță era unul „strict personal” după Tieghem, adică nedatorând nimic unei tradiții dramatice, analizei textului, aprofundării intențiilor dramaturgului, deși avea talentul de a transforma roluri mici și piese neînsemnate în evenimente artistice. Juca cu un instinct ce nu dădea greș, fără să abordeze un rol în mod intelectual, ci cu o concentrare emoțională și o frenezie fanatică. Criticul englez Arthur Symons numea felul ei de a interpreta: „expresie irezistibilă a unui temperament; te hipnotiza, îți trezea simțurile, trimițându-ți mintea la culcare.”⁷⁴ Tocmai acest geniu dramatic îl face pe Tieghem să spună că poate era mai bine să rămână la Comedia Franceză, unde, chiar dacă s-ar fi bucurat de o glorie mai puțin internațională, ar fi interpretat un repertoriu mult mai calit decât cel de pe scenele Bulevardului.

Dar regulile ... normele funcționării într-o trupă, rigorile ființării într-o instituție, ale unei discipline ce strâmtorează uneori și pe cei mai obișnuiți actori, dându-le impresia de profundă umilință sau de cedare a idealurilor lor artistice, nu puteau s-o înlănțuie pe „La Divine”. Cehov, cel care ca dramaturg și critic, pleda pentru simplitate și sinceritate în jocul actorilor și în punerea în scenă, agasat de entuziasmul furtunos stârnit de sosirea mării actrițe franceze la Moscova, la sfârșitul anului 1881, va spune despre

⁷³ „Legenda creștină mi-a copleșit sufletul. Apoi Fiul Domnului a devenit cultul meu și Maica celor șapte deznădejdi ritualul meu.” (op. cit., p. 38) Dar asta nu a îndepărtat-o de originea ei, afirmând mereu cu mândrie că e romano-catolică, dar face parte din marea rasă evreiască.

⁷⁴ *Idem*, p. 13

ea că mai mult decât orice pe lume îi place *la réclame* și, în revista „Zritel”, va nota: „Fiecare suspin al lui Sarah Bernhardt, lacrimile, suferințele, tot jocul ei nu e altceva decât o lecție învățată la perfecție cu inteligență ... Face din toate eroinele femeii la fel de ieșite din comun ca ea ... Nu talentul se vede strălucind în jocul ei, ci o muncă uriașă ... Au fost momente în care, văzând-o jucând, eram emoționați până la lacrimi. Dar lacrimile nu au curs pentru că farmecul era umbrit de artificiu.”⁷⁵

Faima îi sporise mult datorită furtunosului său turneu din 1880 în America, unde avusese la dispoziție trei vagoane Pullman și un vagon-palat în „Trenul special Sarah Bernhardt” și o mulțime de ajutoare și „curteni”, unde era primită peste tot în ecourile unei fanfare masacrând la Marseillaise, repurtase un succes răsunător pe scenă, cu tot tracul imens (de care a suferit toată viața, în cele mai paroxistice forme ale manifestării sale), și unde se va întoarce din nou ca să-și refacă averea. Apariția ei abia în actul doi, crease o nerăbdare și tensiune ce vor fi depășite cu mult de șocul produs. Spectatorii nu erau pregătiți pentru acest miracol de gingășie, pentru grația ei felină, pentru aureola de incandescență ce o înconjura. Se așteptaseră să vadă o nouă Rachel sau o tragediană cu statură; după cu s-a exprimat unul din critici: „Noi ne așteptam la Corneille. Ceea ce ni s-a oferit a fost Musset.” Publicul rămăsese încremenit și transportat, nu era nevoie să cunoască franceza și nici nu îndrăzneau s-o supere, căci auziseră că o deranja sunetul sălii întorcând paginile broșurii ce conținea textul. Piesa era „Adrienne Lecouvreur” de Scribe și Legrouve, data era 15 octombrie 1880, locul New York ... sau poate nu. Poate că „vocea ei de aur”, cum o numea Hugo⁷⁶, îi transporta alături de Adrienne, care murea otrăvită, desigur cu mare efect. Strigătele de entuziasm nu au conținut toată seara – a fost chemată de 27 de ori la aplauze și, mai apoi, în balconul hotelului, de unde ca principii sau Papa le mulțumea, a îndurat epuizarea și gerul stând dreaptă și trimițându-le bezele.

Da, ingredientul important al profesionistei, poate fără el nu ar fi ajuns la fel de mare, era vocea. Stranie, muzicală și cântată, uneori puțin nazală, alteori ascuțită, pură, duioasă, armonioasă, tunetul și trăznetul, raiul și iadul, toate s-au spus despre vocea ei. În rolurile clasice vocea minunată îi era completată de măsura cu care știa să conducă dialogul versificat: „N-o poți lăuda cum recită. Ea e însăși muza poeziei. Asta nu ține nici de inteligență, nici de măiestrie. Un instinct tainic o călăuzește.

⁷⁵ Henry Troyat, *Cehov*, editura Albatros, 2006, p. 47

⁷⁶ Ea s-a impus jucând *Hernani*, formând un cuplu desăvârșit cu Mounet-Sully.

Recită precum privighetoarea cântă, vântul suspină și apa susură.”⁷⁷ (spunea despre ea poetul Theodore de Banville)

În 1893 spiritul ei aparent anarhic se canalizează. Neputând să se lase condusă de alții, poate să conducă ea însăși. Preia contra sumei de 700 000 de franci Theatre de la Renaissance ca unică directoare și regizoare. Montările ei erau fastuoase, deseori exagerate și garderoba ei rivaliza cu cea a reginei Elisabeth I, de aceea întreprinderea nu a rezistat, dar se spune că era o foarte bună regizoare, nu numai când era vorba să obțină ceea ce dorea de la fiecare actor în parte, ci și la realizarea mișcării și a amplasării figurației, pentru că multe din spectacolele ei aveau nevoie de distribuții numeroase și de mulți figuranți. Și totuși, totul era construit de ea și pentru ea.

Concepția ei estetică va fi depășită în Franța, de strădaniile lui Antoine, Copeau și a Tinerelor Companii și, în Rusia, de apariția lui Stanislavski.

Madame Sarah se baza exclusiv pe instinct în alegerea textului, nefiind deloc interesată de valoarea lui literară, ci de adaptabilitatea lui la scenă. Noile mișcări în teatru, noile tendințe nu-i spuneau nimic. „Romantismul” lui Hugo, „Naturalismul” lui Zola, „Simbolismul” lui Maeterlinck, inovațiile lui Antoine nu au impresionat-o deloc. Când citea o piesă, un scenariu, singura întrebare ce și-o punea în mintea ei era: „Se poate juca?” sau, mai precis, „Îmi oferă oare *mie* prilejul să joc?” Arta ei sau, mai bine zis, priceperea ei de om de teatru, făcea ca un text prost, chiar execrabil, să pară bun. „Știa să interpreteze o scenă de violență cu o stăpânire atât de înfricoșătoare, cu un foc atât de mocnit, încât cea mai grosolană melodramă părea verosimilă. Și, desigur, nici o altă actriță nu a murit vreodată cu asemenea măreață sfâșiere de inimă, cu un patos atât de impresionant fie de otravă, fie de pumnal sau de oftică.”⁷⁸

Așa cum nu putuse să se supună regulilor interne ale Comediei Franceze, tot la fel, mai târziu, nu a putut preda nici la Conservator. Disprețuia „*la tradition*” și credea doar în adevăr, în sinceritate, în acel tip de spontaneitate cu care simțea exact ce anume vrea publicul: „Era generoasă în încurajări față de un elev inteligent și de-a dreptul jignitoare cu unul prost. Unui tânăr îngâmfat i-a spus: «Dacă ar exista măcar un singur moment în felul cum joci, care să arate că te-ai gândit la semnificații, dacă ar exista măcar o idee în germene pe care să încerci s-o transmiți, aș

⁷⁷ Cornelia Skinner, *op. cit.*, p. 15

⁷⁸ *Idem*, p. 187

spune: e bine așa, dar se poate și mai bine. Dar așa ai fost învățat pentru că așa se joacă de generații. Și așa nu merge ... Du-te acasă și data viitoare să te prezinți cu un lucru care și *înseamnă ceva*.» Fără îndoială Sarah Bernhardt ar disprețui teoretizările pe care le fac astăzi unele școli de artă dramatică. Odată, când i-a cerut unei debutante să joace o scurtă scenă într-un anumit fel, tânăra a obiectat spunând: «Dar eu nu sunt așa, Madame Sarah, și de aceea nu pot să joc în acest fel.» La care, Madame Sarah, i-a răspuns pe loc și categoric: «Fata mea, dacă vrei să fii actriță, trebuie să poți să joci așa și nu altfel.»⁷⁹

Ca profesor, Madame Sarah reprezintă așadar tipul pedagogului ce se oferă pe sine drept model, cu sens de predare-preluare prin imitație; toți pedagogii mergeau pe această linie la ora aceea (poate un reflex al moștenirii lui Molière și el un actor mînat de talent și nerăbdător să arate oricînd colegilor cum să joace un moment?). Ce mare carieră va face această concepție despre învățămîntul dramatic, pedagogia modelului, în toată lumea și la noi în țară, pînă cînd principiile stanslavskiene se vor impune! Pe această linie, vor veni în continuare „tradiționaliștii francezi”, reprezentați de talentatul Louis Jouvet, care considerau că personajul este o formă goală, o formă perfectă ce trebuie umplută și, prin urmare, rolul profesorului, sau al regizorului, este de a-l ajuta pe actor să se încadreze în această formă. Contrar pedagogiei modelului (modelul-personaj și modelul-actor, adică actorul care predă arătînd), se va impune și în Franța pedagogia de tip stanslavskian datorită Taniei Balachova, cunoscutoare îndeaproape a sistemului și care, ne-o povestește studentul și continuatorul ei, Antoine Vitez, la întrebarea „Ce face personajul meu acum? Ce gîndește el?” răspundea „Gîndește și trăiește. Și atunci inevitabil personajul vei fi tu”.

Nu putem să vorbim despre Sarah Bernhardt, fără să ne aducem aminte de Marea Doamnă a teatrului românesc, **Maria Ventura**, absolventă a Conservatorului din Paris, care debutează ca jună-primă dramatică la Teatrul Sarah Bernhardt, joacă apoi la Odeon-ul lui André Antoine și este, în sfîrșit, societară a Comediei Franceze. Preluând parcă de la Sarah modelul acelei cheltuiiri mistuitoare, mare actriță își împărțea timpul, într-un ritm amețitor, între Paris și București.

Animatoare a dramaturgiei naționale, creatoare a unui adevărat laborator de artă teatrală românească în teatrul pe care-l conducea (unde i-

⁷⁹ *Idem*, p. 342

a pregătit pe Mihai Popescu, George Vraca, Marieta Deculescu, Al. Giugaru, soții Timică, ș.a. și de unde a influențat actori ca Vraca), juca totodată cu abnegație spectacole de binefacere pentru răniții din primul război mondial sub înaltul patronaj al Reginei Maria a României, participa la acțiuni civice importante (cum ar fi mitingul organizat împotriva semnării rușinoasei „Păcii de la Buftea”), lupta pentru ridicarea statutului actorilor în cadrul sindicatului artiștilor dramatici.

Când în 1924, guvernul Franței a dat un decret ce interzicea cetățenilor străini să mai apară pe scena Comediei Franceze (considerată altarul sacru al culturii franceze), Emile Fabre îi propune atunci artistei să se naturalizeze, dar s-a lovit de un refuz categoric: „Sunt prea bună româncă pentru a putea fi bănuită că nu sunt atât de bună franceză.”⁸⁰. Neputându-se lipsi de prezența sa, considerată „stâlp al repertoriului clasic în casa lui Molière” și neputând-o clinti în hotărârea luată, Consiliul Comediei Franceze hotărăște menținerea M-me Ventura ca societară considerând că legea nu se poate aplica retroactiv. De câte ori teatrul nu încalcă orice normă de dragul geniilor sale!

Era epoca în care mulți talentați și originali actori români făceau gloria teatrului francez. Micuța și subțirica **Alice Cocea** debutase pe scena franceză în 1910 și avea să facă o minunată Nora. Exoticul **Edouard de Max** fusese partenerul lui Sarah Bernhardt în vreo 20 de spectacole. **Jean Yonnel**, care spre deosebire de de Max nu păstrase accentul românesc, jucase cu succes la Odeon și apoi la Comedia. De asemenea, **Elvira Popescu**, despre care se poate spune că era înainte de toate o „natură”, pentru care Louis Verneuil și Jacques Derval scriau special comedii, pe care ea le juca cu multă energie, având o predilecție pentru caraghioslăc și un râs foarte comunicativ și care face, la rândul său, parte din galeria actorilor români cu rezonanță europeană.

II.2 TEATRUL GRUPULUI – Compania Meiningen și André Antoine

Cealaltă tendință de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX se referă la reconsiderarea valorii de artă colectivă a teatrului.

Fenomenul teatral determinat de **Compania Meiningen** între 1870 și 1890 va aduce contribuții esențiale teatrului european.

Ducele **Georg al II-lea de Saxa-Meiningen**, mânat de o mare pasiune pentru teatru, dar și de idei bine conturate, pune bazele unei

⁸⁰ Ioan Massoff și Gheorghe Nenișor, *Maria Ventura*, editura Tineretului, 1966, p. 154

companii private, pe care o sponsorizează în toate activitățile ei și cu care organizează turnee menite să facă cunoscută lumii concepția sa despre teatru.

Ducele desființează cu totul ideea de vedetă. Credința sa este că numai folosirea întregului ansamblu ca personaj viu și reprezentativ pentru sensurile piesei, poate determina veridicitatea spectacolului de teatru. Educația și concepția sa este de natură militară, era ofițer de carieră, și acest lucru se repercutează la toate nivelurile.

Mai întâi, ansamblul era alcătuit din oameni pasionați de teatru, riguros selectați și dispuși să renunțe o perioadă la meseriile lor civile pentru a acorda întregul timp companiei. *Regula de bază era că nu există „figurație”*, chiar dacă ea continuă să se numească astfel, ci există doar actori ce fac parte dintr-un *ansamblu* destoinic, pe care ducele, cu ajutorul regizorului Ludwig Chronegk, l-a pregătit foarte temeinic și care la spectacolul de azi pot fi parte a ansamblului, iar mâine pot juca rolul principal⁸¹. Numai astfel se poate obține realismul transpunerii în scenă, numai printr-o manevrare corectă a ansamblului se poate obține verosimilul. Ansamblul, iar nu eroul, devine purtătorul de idei al textului, conducătorul acțiunii, iar asta dinamizează întregul și sporește iluzia.

Distribuția, numeroasă, studiază, după criterii filologice, foarte atent textul și sensurile piesei împreună cu regizorul. Actorii trebuie să evite prezența în proscenium, dacă desfășurarea acțiunii nu o reclamă, să evite situarea pe linii drepte în fața spectatorilor, să se ferească de spațiile egale dintre ei deoarece acestea creează „o senzație de plictiseală” și pentru că Ducele are convingerea că actorul trebuie să servească în chip modest și corect sensurile și valorile artistice ale spectacolului, punând în evidență dramaturgia și nu pe sine.

Actorii trebuie să abordeze un joc cât mai natural, spontan în gesturi și intonații, mișcarea lor trebuie să fie liberă și nu mai este nevoie să spună părți întregi din rol cu fața spre public, ci se pot întoarce cu spatele, dacă este necesar, la fel cum pot fi acoperiți, în timp ce vorbesc, de partenerii din primul plan (lucru care nu-i scutește totuși total pe actorii

⁸¹ Stanislavski povestește în „Viața mea în artă” (p. 160) că, în timpul turneului de la Moscova, s-a întâmplat ca, la o repetiție, unul dintre interpreții germani să întârzie. Regizorul va lua fără ezitare hotărârea ca, pe toată durata turneului rolul respectiv să fie preluat de alt actor, în timp ce întârziatul va conduce, în scenele de masă, ultima grupă de figuranți, cea din fundul scenei. Iată cum se sancționa abaterea de la reguli în trupa condusă despotice, cum spune tot Stanislavski, de Chronegk.

ducelui de emfază). Decorul, fiind din pânză sau lemn, nu trebuie violentat, căci se va vedea că nu este ceea ce reprezintă, dăunând astfel credibilității; de asemenea, actorii sunt invitați să nu se apropie prea tare de decor pentru că se poate observa din sală disproporția între statura umană și ușile, ferestrele sau balcoanele sugerate.

Ducele de Saxa-Meiningen acorda o deosebită atenție relațiilor de joc dintre actorii principali și relațiilor dintre aceștia și grup care, pentru a putea fi mai bine manevrat, având în vedere că distribuția era foarte numeroasă, era împărțit în echipe conduse de un actor experimentat care le devine astfel „mentor”, mediind între regizor și grup, transmițând și explicând mai clar indicațiile regizorului și instruindu-i în legătură cu purtarea costumului, evident, în consens cu caracteristica personajului întruchipat: oamenii de rând (comercianți, slujitori, spălătorese, etc.) utilizau modul de purtare popular al costumului, în timp ce nobili, cavaleri, preoți, spadasi, trebuiau să aibă ținută nobiliară. Mentorul grupului trebuie să fie un entuziast care ia parte cu bucurie la procesul lung și greu al realizării spectacolelor. Blazarea vreunui îl trimitea foarte prompt printre figuranți. O organizare demnă într-adevăr de un militar!

Comportamentul acesta natural, bine integrat în linia generală a spectacolului, dând senzația de autenticitate, trebuie exersat serios atunci când nu ai o metodă (momentul stanislavskian este necesar și bate la ușă). Ansamblul a exersat sub conducerea ducelui momentele de joc fără cuvinte și tăcerile, studiind cum pot deveni semnificative cu ajutorul gesturilor și mimicii. Se vede că ansamblul ducelui era cu adevărat pasionat, dar mai ales că el însuși era o personalitate capabilă să strângă în jurul lui și să conducă artistic un număr atât de mare de oameni.

Actorii trebuie să se familiarizeze cu costumul propriu și cu cel al partenerilor, cu recuzita utilizată în spectacole. Armele de toate categoriile, săbii, pumnale, sulii, trebuiau manevrate cu îndemânare. Pentru aceasta erau angajați maeștrii sau chiar, o dată, o parte din trupă a mers la Paris pentru a deprinde mânuirea armelor cu specialiștii francezi.

Ducele, pictor, desenator, om cu o impresionantă cultură enciclopedică, renunțase la convenționala scenă deschisă, preferând scena închisă, realistă, cu cadru interior. El înlocuiește decorurile bidimensionale, pictate, cu decoruri tridimensionale, construite, cu practicabile pentru ca personajele să fie într-un raport mai concret cu ambianța și pentru a crea mai ușor iluzia realității. Trepte, scări, balcoane,

terase sunt puse în slujba realizării iluziei, a creării unei atmosfere cât mai autentice.

Documentarea istorică pentru decor, costume și recuzită era foarte riguroasă, Compania Meiningen fundamentând studiul costumului de teatru pe baze științifice. Costumele actorilor erau rodul unui proces de cercetare și documentare serios: studii de istoria artei, istoria costumului, a meșteșugurilor, etc. cu scopul de a reda stilul exact al epocii. Exactitatea mergea până într-acolo încât stofele pentru costume erau comandate în renumite fabrici de textile din Lyon și Geneva.

De altfel, ducele a întreprins, pe lângă numeroasele turnee, călătorii de documentare în străinătate. Pentru pregătirea tragediei shakespeariene „Iulius Cezar”, întreaga conducere a teatrului a plecat la Roma pentru a vedea Forul și a discuta cu Visconti, celebrul arheolog al timpului. Ne putem imagina cu câtă minuțiozitate, arheologică la propriu și la figurat, se pregătea apoi punerea în scenă a piesei. Recuzitei i se dădea o la fel de mare importanță. De exemplu, un specialist sau publicul obișnuit ar fi putut observa cu ușurință că toate mobilele și obiectele din „Bolnavul închipuit” de Molière erau fără excepție în stil Louis XIV.

Montările acestea, minuțioase până la extrem, erau, desigur, foarte costisitoare. Pentru montarea trilogiei „Wallenstein”, de exemplu, sunt necesare 300 de costume și se cheltuie fabuloasa sumă de 100 000 de taleri. Până și vistieria ducelui trebuie că s-a resimțit. În concepția sa estetică complexă, între actor și decor exista un raport de interdependență: decorul trebuie să „vină” în întâmpinarea actorului, favorizându-i eforturile scenice, iar actorul trebuie nu numai să utilizeze resursele oferite generos de decor, ci să și pună în valoare dinamica dimensiunii plastice a acestuia.

Teatrul din Meiningen a avut și norocul de a fi printre primele din lume care a beneficiat de introducerea luminii electrice cu ajutorul căreia se vor obține efecte strălucite.

Această primă școală de regie a fost cunoscută de tot continentul, deoarece Ducele a organizat turnee, pe lângă cele germane, în Elveția, Danemarca, Olanda, Belgia, Anglia, Ungaria, Suedia. În 1885 și 1890, o aflăm de la Stanislavski, din „Viața mea în artă”, au dat reprezentații la Petersburg, Moscova, Kiev și Odessa. Stanislavski a fost foarte profund impresionat de spectacolele trupei, de disciplina și de seriozitatea ansamblului, și îi este recunoscător lui Chronegk, cel care a condus turneul din Rusia, pentru că a putut observa și prelua ceea ce e bun în ideologia și spectacolele trupei, adică metodele folosite de regie pentru a scoate în

evidență substratul spiritual al operei. Totuși, dincolo de ce a învățat, dincolo de prevalența viziunii regizorale asupra spectacolului, remarcă: „Regizorul poate împlini mult dintr-un spectacol, dar nu totul. Rosturile cele mai de seamă stau în mâinile actorilor, care trebuie ajutați și, în primul rând, îndrumați. Însă regizorii de la Meiningen nu erau, pesemne, îndeajuns de preocupați să dea ajutor actorilor; de aceea regizorului îi era sortit să creeze fără colaborarea interpreților... În asemenea condiții, accentul trebuia să cadă pe punerea în scenă. Și această necesitate de a se substitui tuturor celorlalți în actul de creație atrăgea după ea despotismul regizoral.”⁸² Compania Meiningen și regizorul Chronegk personal l-au inspirat totuși atât de puternic încât recunoaște că pentru o perioadă, admirând ținuta și sângele rece al germanului, îl copiază.⁸³

Școala de la Meiningen rămâne în istorie prin diversele inovații făcute, dar mai ales datorită ansamblului perfect organizat și cercetării istorice a decorului, costumelor, recuzitei. Va influența hotărâtor marii regizori de la începutul secolului următor, dintre care și pe André Antoine care își definește principiile prin opoziție, pe tiparul deja ușor de urmărit al definirii în raport cu, al respingerii, al antitezei, al abaterii de la normă care devine normă, al afirmării prin negare.

Modestul funcționar al Societății de gaz aerian **André Antoine** (1859-1943), mânat de idei foarte puțin modeste despre teatru, ba chiar revoluționare, fără să le formuleze însă într-o doctrină propriu-zisă, inaugurează în Franța acea tendință teatrală care se opune teatrului de vedetă – teatrul ca artă colectivă, teatrul „grupului”, cum l-am numit, și în sens artistic, dar și administrativ, Antoine fiind dezinteresat de valoarea de sursă pecuniară a artei.

În 1887 a fondat la Paris „**Teatrul liber**” într-o sală cu numai 300 de locuri. Noutatea absolută consta în faptul că nu se plătea intrarea la spectacol și că reprezentația includea două piese și era unicat, jucându-se doar o singură dată. Întreprinderea avea să dureze 7 ani, dar va prezenta 8 spectacole pe an, cu piese în mare parte inedite sau neprezentate până atunci. A montat pentru prima dată în Franța piese de Ibsen („Strigoii 1890,

⁸² K.S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, editura Cartea Rusă, 1958, p. 159

⁸³ După cum a inspirat și pe unii regizori care, neînțelegând de ce Ducele proceda astfel, își creează, prin imitație, un stil despot, transformând artistul în obiect de reuzită, minimalizând actorii „în simpli pioni care erau mutați dintr-un loc în altul”. (*Idem*, p. 161)

„Rața sălbatică” 1891), Björnson, Strindberg, Hauptmann, Turgheniev, Tolstoi, primul triumf al trupei sale fiind cu „Puterea întunericului”, în premieră mondială.

Nici în trupa lui André Antoine, ca și în cea a ducelui de Saxa, nu existau vedete, toți actorii care luau parte la procesul creator fiind considerați importanți și, deci, capabili să joace roluri principale. Pentru a-și realiza acest deziderat, Antoine a preferat să-și alcătuiască trupa din amatori, aleși în urma unui examen – „vreo 30 de actori de calitate egală, de talent mijlociu, cu personalitate simplă, care să se supună fără ezitare acestei *legi fundamentale a ansamblului*”⁸⁴ și pe care îi va pregăti pentru o vorbire scenică eliberată de „exagerări grandilocvente”, naturală, „reală” și un comportament „ca pe stradă”, în magazine, în metrou sau acasă. Pentru a realiza firescul vieții, „adevărul”, Antoine le cere actorilor nu numai să evite declamația, neforțând vocea și neacuzând dicțiunea, ci chiar le spune că nu este neapărat necesar, nici nu e verosimil, ca toate cuvintele lor, mod de comunicare între personaje, să fie auzite de spectatori, care sunt, ca și în viață, martori din afară. Ca să-i ajute, dar și ca să facă reală participarea martorilor, Antoine postulează „*cel de-al patrulea perete*”, un perete convențional care permite actorului să se comporte ca într-o cameră obișnuită, deci să se întoarcă oricând îi e necesar cu spatele sau să arate cu degetul un obiect, să-i spunem convențional, nu imaginar (căci Viola Spolin, în continuarea ideii brookiene, ne va demonstra că pentru actor ceea ce e invizibil nu e inexistent) pe acest perete: „Întorcând spatele publicului, acesta capătă impresia că actorul nu se ocupă de el, și că ceea ce se petrece pe scenă s-a petrecut cu adevărat în viață.”⁸⁵

Le cerea actorilor să observe mediul înconjurător, să studieze natura umană, să-și stăpânească foarte bine trupul, gestică, mimica pentru a avea o tehnică perfectă și o expresivitate sporită, să nu se bazeze numai pe datele native riscând să intre în șabloane sau să devină monoton. Observația și tehnica îl vor ajuta să se identifice cu personajul creat de dramaturg: „Idealul unui actor, spune Antoine, trebuie să fie acela de a

⁸⁴ În cartea sa *Amintiri de la teatrul liber*, publicată în 1922, Antoine relatează greutățile de care s-a lovit în lupta cu rutina, indiferența sau reaua-voință, pentru înnoirea teatrului. De asemenea, el e cel care, înainte de izbucnirea primului război mondial, invitat de municipalitatea orașului Istanbul, avea să organizeze teatrul național turc. Deschiderea va avea loc în 1915 cu „Ruy Blas”, dar izbucnirea războiului îl face pe Antoine să se întoarcă în țară.

⁸⁵ Ovidiu Drîmba, *Istoria teatrului universal*, editura Saeculum, 2000, p. 201

deveni un instrument perfect acordat, pus la dispoziția autorului.”⁸⁶ Adică a dramaturgului, a sensurilor piesei (vom întâlni ideea și la Stanislavski) și pentru asta actorul trebuie, uitându-se complet pe sine, să se identifice cu personajul creat de dramaturg.

Antoine s-a sprijinit deschis de la început pe numele lui Zola și pe principiile ideologice ale școlii naturaliste, în general, extrăgându-și de aici principiile care-l interesau: dramaturgului îi cerea să nu evite aspectele brutale ale vieții, cu tot limbajul lor obișnuit, considerat până acum inexpressiv, și care poate fi chiar prozaic. Piesa, teatrul, arta trebuie să redea viața. Viața cotidiană, obișnuită, „spontană”, ordinară ... viață. El contestă formula teatrală de până la el, formula teatrului de Bulevard care sprijinea vedeta pentru că exista datorită ei, compunând piese care să fie „bine făcute” după canoane meșteșugărești, reglând în mod artificial caracterele și traseul personajelor pentru a fi „ofertante”, „de jucat”. De aceea, așa cum pentru actori s-a adresat neprofesioniștilor, pentru dramaturgi se adresează debutanților (printre cei lansați de el, mai cunoscuți sunt Curel, Donnay, Descaves, Bernstein, Veber, Brioux) și dramaturgilor străini. Aprecia nu atât calitatea artistică a unei piese, cât forța ei de șoc. Contribuția sa este esențială pentru introducerea dramaturgiei norvegiene, suedeze sau ruse în focarul de răspândire pe care-l constituia teatrul și actorii francezi, pentru stimularea dramaturgiei realiste.

Teatrul de la Meiningen l-a influențat fără îndoială, i-a influențat pe toți, dar Antoine considera ideile Ducelui de Saxa prea estetizante și voia să realizeze o imagine și mai veridică a realității. Își exprimă multe rezerve cu privire la decoruri și costume, pe care le consideră prea bogate, greoaie și exagerat de minuțioase, într-un sens, am mai spus-o, grotowskian avant-la-lettre. Antoine anulează scenografia convențională și nici cea prea atent reconstituită a Companiei Meiningen nu-l satisface, ci vrea ca realitatea să apară pe scenă așa cum e, nudă de veșmântul estetic. De aceea teatrul său ajungea până la un realism crud, în decor, obiecte și veșminte: omul sărac era îmbrăcat în zdrențe adevărate, o bucătărie presupunea un foc adevărat, o mâncare care se pregătește și care învăluie sala într-un miros adevărat și tot așa, pentru a face din teatru o „felie de viață”, până la a aduce celebra halcă de carne pe scenă în piesa „Măcelarii” de Fernand Irces.

⁸⁶ *Idem*, p. 200

lată, așadar un teatru „liber”, liber de convenții vechi, deschis către altele noi și foarte fertile, *eliberat de normele* deja împământenite, eliberat de actori, eliberat de decorul și costumele bogate și fidele istoriei, eliberat de bani ca scop, dar și ca sursă de existență (așa cum va fi și „Theatre de l'Art” al lui Paul Fort, „Theatre de l'Oeuvre” al lui Lugné-Poe, „Laboratorul” lui Grotowski, Atelierul teatral Ivry-sur-Seine al lui Antoine Vitez, „Théâtre du Soleil” al lui Ariane Mnouchkine, etc.) și a cărui influență nu este încă epuizată.

II.3 ELEONORA DUSE – precursora ansamblului și primul mare actor al teatrului psihologic

Duse (1858-1924) este opusul lui Sarah Bernhardt. Ea, deși este incontestabil o mare vedetă, premerge teatrul „grupului”. Spectacolele în care juca se deosebeau de toate celelalte prin atenția pe care o acorda ansamblului. Desigur, domina ansamblul, era instrumentul principal al orchestrei, dar îl și punea în valoare, dând formă și echilibrând fiecare moment.

Prin jocul ei realist, specific unei școli italiene care începuse cu Gustavo Modena și continuase cu Adelaide Ristori, este primul actor al teatrului psihologic. Cehov îi recunoaște această calitate și vede în jocul ei ceea ce teatrul ar trebui să fie. La fel Bernard Shaw, Hauptmann, Pirandello. Ea nu joacă, ea este „*viața însăși*”. Cu acest joc, cu noua ei viziune asupra actorului, Duse pregătește schimbarea de viziune determinată de Sistem.

„*Sarah Bernhardt e arta foarte rafinată. Duse e viața însăși.*” Cuvintele îi aparțin lui Bernard Shaw. E poate tot ce trebuie spus despre Eleonora Duse. Așa i s-a întâmplat mereu. A fost mereu comparată cu Sarah. Uneori comparațiile s-au făcut în favoarea uneia, alteori în favoarea alteia. Rușii, și nu numai, o preferau pe ea. E mai mică cu 14 ani decât Sarah și o vede pentru prima oară în timpul unui turneu pe care aceasta îl face în Italia. Franțuza venise, bineînțeles, însoțită de câteva cuști cu pisici, câini și animale exotice, care constituiau reclama ei. Tânăra Eleonora, pe atunci o actriță deja cunoscută și respectată, nu lipsește de la nici un spectacol de-al Divinei, se extaziază în fiecare seară la durerea Margueritei Gauthier, urmărindu-i fiecare cuvânt, fiecare mișcare. „Iată o actriță ce înalță meșteșugul, care obligă mulțimea la respectul frumosului

și-o determină să se plece în fața artei!”⁸⁷ Așa gândea Duse, deloc descurajată, ba chiar eliberată de unele nesiguranțe pe care le avea și mai hotărâtă să-și urmeze propriul drum artistic după propriile gusturi, foarte diferite de ale Sarahei. În schimb, îndrăgostită de Marguerite Gauthier, începe s-o studieze.

Dar, să ne întoarcem la Bernard Shaw, cel care a deosebit cu subtilitate jocul Eleonorei de cel al Sarei, arătându-ne astfel deosebirile dintre cele două tipuri de joc de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX:

„... toaletele lui Sarah Bernhardt, diamantele ei sunt, desigur, dacă nu chiar strălucite – strălucitoare. Coloritul ei arată că n-a studiat degeaba arta modernă, efectele trandafirii și delicioase la care ajung pictorii francezi, dând carnației nuanțele delicate ale fragilor cu frișcă și însemnând umbrele când în carmin, când în roșu aprins ... toate acestea sunt aplicate chipului propriu de către Sarah cu o mare abilitate ... [...] Buzele seamănă cu o cutie de scrisori abia vopsită; obrații, până la genele moleșite, au aspectul unei piersici catifelate. Ea e frumoasă potrivit unui concept scolastic de frumusețe, dar neverosimilă și inumană. O astfel de neverosimilitate e totuși de iertat, fiindcă e așa de potrivită regulei de artă, așa de rafinată, așa de categoric recunoscută ca inerentă meseriei; și apoi este etalată cu o atât de atrăgătoare dezinvoltură, c-ar fi imposibil să n-o accepți cu plăcere.

E totdeauna ea, Sarah Bernhardt. Îmbrăcămintea, titlul, drama, succesiunea cuvintelor pot să varieze: femeia este însă totdeauna aceeași. Ea nu pătrunde niciodată în caracterul eroinei, ci numai i se substituie.

... Toate acestea însă, în mod precis, nu le face Duse, pentru care orice rol devine o nouă creație. Când apare pe scenă lasă deplină libertate spectatorului să-și întrebuințeze binoclul, ca să-i numere toate ridurile pe care timpul și privațiunile i le-a săpat pe față. Ele reprezintă biletul de liberă trecere al umanității ei și ea nu este atât de naivă ca să acopere aceste importante mărturii, cu sulimanul de culoarea piersicii.

Umbrele obrazului ei și de foarte multe ori și al buzelor nu sunt de culoare trandafirie, ci cenușie ... Cu un freamăt al buzei mai mult auzit decât văzut și care nu durează decât o jumătate de clipă, Duse îți pătrunde în colțul cel mai adânc al inimii. Și nu este nici o trăsătură a obrazului ei, nici o nuanță rece în acea umbră cenușie, care să nu accentueze acel freamăt...

⁸⁷ Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, trad Paul Teodorescu, editura Meridiane, 1967, p. 32

Trebuie, de altfel, să recunoști că în arta de a fi frumoasă, Sarah Bernhardt este o copilă în comparație cu Duse. Rezerva de poze și de jocuri mimice ale artistei franceze ar încăpea ușor pe-o listă, ca și rezerva experiențelor ei scenice: ca să le numeri, ar ajunge poate degetele mâinilor.

Duse, în schimb, îți dă iluzia de a fi inepuizabilă în multiplicitatea admirabilelor ei poze și atitudini. Ea știe să exprime în mod delicat, dar intens, orice idee, orice nuanță a unei idei sau a unui sentiment ... Ea e agilă și flexibilă ca o gimnastă sau ca o panteră ...

Nu există atracție fizică pe care s-o poți simți nobilă și frumoasă, dacă nu este expresia unei atracții morale. Și tocmai pentru că imaginea Eleonorei Duse conține aceste tonalități etice, mai înalte decât măsura artei sale, dacă-mi este permis să spun așa, mergând de la profunzimile unei creaturi exclusiv bestială ca soția lui Claudiu la infinita bunătate a Margueritei Gauthier, la înaltul curaj al Magdei, ce depășește infinit meschina octavă și jumătate cu care Sarah își cânta grațioasa canțonetă și marșurile ei excitante...”⁸⁸

Eleonora Duse este nepoata ultimului reprezentant de seamă al Commediei dell'Arte, Luigi Duse. Poate de aceea va spune cândva că, în primele ei roluri, „masca ... spiritul măștii vii deja se naștea”⁸⁹. Era atunci foarte tânără și juca numai din instinct și nu reușea să fie deplin conștientă de ea însăși, expresia feței nu mai era a ei, ci a rolului, iar mușchii nu voiau să se destindă toată seara. Fiică de actori, așadar, s-a născut într-un han în timpul unui turneu și toată copilăria avea să și-o petreacă călătorind în condiții sordide cu trupa părinților ei, căci arta actorilor era considerată în acel timp o meserie nedemnă⁹⁰, era prost plătită și copii actorilor aveau cu

⁸⁸ *Idem*, pp. 96-97

⁸⁹ *Idem*, p. 17

⁹⁰ Mărturia lui *Ermete Zacconi*, copil crescut pe scenă, ca și Duse, și un foarte bun actor, este cutremurătoare: Într-o zi, după un spectacol, copiii alergaseră după el și-i aruncaseră cuvinte de ocară: „Vai, ție, fiu de șarlatan!” Atunci micuțul simțea pentru prima oară o umilință pe care avea s-o mai întâlnească de multe ori de-a lungul vieții în diferite forme. Tatăl lui, un actor modest, i-a dat atunci o lecție și un sfat pe care nu l-a uitat apoi toată viața: „Vezi, tu greșești dacă plângi din cauza ignoranței acestor copii, când din contră ar trebuie să-i compătimești și să-i scuzi... Predicând de pe acest amvon, dragostea pentru tot ce este frumos și bun, eu continui să fiu un educator. Eu interpretez, explic și răspândesc ideile acelor spirite alese care servesc umanitatea. Acest amvon, fiul meu, nu este oficină de minciuni și de capcane, ci o școală de înnobilare a sufletului. Marii poeți, filosofi, ne pun la însemnă textele și noi le studiem, ne străduim să le înțelegem și să le explicăm mulțimii, încercând să le facem iubite, să transformăm în pasiune vie, în strigăt uman, simțirea poetului și concluzia morală a unei

greu acces la educație. Ea însăși a trebuit să suporte disprețul copiilor care o tratau cu cruzimea aceea specifică vârstei infantile, pentru că părinții lor le inoculasera ideea că actorii sunt niște hoți, iar, când a mers la școală, a trebuit să stea lângă învățătoare pentru că nici o fetiță nu a primit-o în banca ei și nu i-a vorbit.

Prestigiul acestei minunate arte se stinsese de mult. Italia era în continuare divizată în mici state pe care Congresul de la Viena le împărțise între Bourboni și Habsburgi. Aceștia erau anii *Risorgimento*-ului italian⁹¹, care avea să scoată Italia din umilință abia prin unirea din 1861. Aceștia au fost poate anii cei mai grei pentru actori care erau prinși între samavolnicia administratorilor de teatru, cenzura politică, lipsa repertoriului național și piedicile pe care actorii, nomazi din instinct, le aveau când voiau să treacă dintr-un stat în altul. Era epoca de glorie a lui *Gustavo Modena*, cel care deschide calea actorilor care își asumă mari responsabilități sociale, care folosesc arta ca mijloc al rebeliunii morale. Alături de el, cei mai buni actori „naționali”⁹² italieni, au luptat și au fost răniți în războaiele din *Risorgimento*. Și, dacă o *Adelaide Ristori* duce mai departe lupta începută de Modena (într-un moment greu pentru patrie, pleacă la Paris ca ambasadoare a lui Cavour, ministrul Piemontului, ca să arate că Italia nu era „pământul celor morți”), există și alt tip de actori, mai puțin implicați social, dar care aduc pe

vieți de filosof. Sădim astfel, în suflete dragostea de patrie, de familie, de umanitate și respectul și supunerea față de legile umane. Lasă-i, prin urmare, pe ignoranți să-ți spună „șarlatan!” Compătimește-i, mergi drept pe drumul tău și nu uita niciodată că teatrul este o școală, ba chiar un templu, unde adevărații poeți pot să modeleze, în ideea binelui și a adevărului, plâpânda și nesigura inimă omenească...” Idem op. cit., p 11

⁹¹ *Risorgimento* este mișcarea de renaștere națională a Italiei din perioada care începe cu revoluția de la 1821 și se încheie în 1860 când este proclamată unitatea Italiei. În 1866 italienii își alipesc republica Veneției, cu sprijinul Prusiei, iar în 1871, când Franța își retrace trupele din Statul papal și Guvernul italian își mută capitala la Roma, ia naștere statul modern italian.

⁹² Marii actori ai secolului al XIX-lea sunt fie *actori dialectali* – **actori populari**, fie *actori de limbă literară* – **actori naționali**. Actorul dialectal este urmașul saltimbancilor din piazzete și al Commedienilor, face parte dintr-o trupă ambulantă și bate drumurile Piemontului, Neapolului, Toscanei și al tuturor statelor unde este primit, mânat de o dragoste adâncă pentru profesia sa – singura lui rațiune de viață. Pe de altă parte, actorul național este un artist responsabil, un patriot implicat în lupta de eliberare națională. De la *Modena* la *Duse*, de la *Salvini* la *Zacconi*, actorul limbii literare vrea să contribuie la construirea unei societăți civilizate și a spiritului național. De aceea joacă pe Shakespeare și Ibsen convins fiind că, astfel, educă poporul și îi aduce un suflu de libertate în gândire. Exemplul lor va fi hotărâtor pentru Eleonora Duse, Renato Simone și mulți alții, care, în timpul primului război mondial, au format „teatrul soldatului”. (informații preluate din Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, editura Meridiane, 1971, cap. *Actorul italian*, p. 275-277)

scenă opere nemuritoare și duc faima Italiei în Europa: *Tommaso Salvini* și *Ernesto Rossi*⁹³.

Micuța Eleonora își face debutul la numai 4 ani. Nu înțelege de ce au pus-o pe scenă, de ce oamenii o ciupesc de picioare, dar mama o încurajează: „Nu-ți fie frică, ți se face asta din glumă, ca să se distreze publicul.” Își joacă rolul plângând tot timpul – era Cosette, într-o adaptare după „Mizerabili”. Mai târziu, pe când avea vreo doisprezece ani, mama ei s-a îmbolnăvit grav și a trebuit să fie internată la spital și pentru ca trupa, formată din vreo zece persoane, să poată supraviețui, Eleonora a trebuit să preia ea toate rolurile mamei. I s-a pus rochie lungă și i s-a spus „Trebuie să joci!” La paisprezece ani ea își transcrie pe un caiet rolul Julietei și începe să-l studieze. Totul o inspiră, un buchet de trandafiri din Piața delle Erbe, un cortegiu funerar... Trupa joacă spectacolul chiar la Verona, iar în aceea seară Eleonorei i se dezvăluie sensul vieții: „Când mă prăbușii peste trupul lui Romeo, mulțimea urlă din umbră cu atâta violență, încât mă înfricoșai. Cineva mă ridică și mă trase spre acel urlet. Torța fu apropiată de fața mea scăldată în lacrimi; trosnea puternic, mirosea a rășină, era roșie și neagră, fum și flacăra. Și eu, desigur, trebuie să fi avut culoarea morții. Nici un freamăt al celor mai vibrante staluri, nici o aclamație, nici un triumf nu a atins vreodată pentru mine plenitudinea și voluptatea acelei ore grandioase.”⁹⁴

Ascensiunea Eleonorei a fost lentă și obositoare. Viața i se sursea mizerabil, pe scene dărăpănate și sărăcicioase, prin camere prost mobilate unde patroanele o priveau cu superioritate și neîncredere gândind că nu va face niciodată carieră, cu fizicul ei ce insipră milă. Era o domnișoară plăpândă, mereu tristă, cu obraji pământii și cu ochi mari, întunecați. După ce se desființase trupa tatălui ei, a trebuit să joace în trupe de mâna a treia, unde era disprețuită tocmai pentru că nu juca retoric, ci căuta adevărul. Nu o dată i s-a spus: „De ce stăruiești să faci pe artista? Alegeți-vă o altă meserie!” Colegii nu o simpatizau, luau rezerva ei drept mândrie. Dar cel mai mult o durea lipsa de gust sau de minimă înțelegere a publicului.

⁹³ *Ernesto Rossi* (1827-1896), deși avea un stil lipsit adeseori de precizie, era dotat cu excepționale calități fizice, temperament pasional, exuberant, impetuos, jucând cu real succes tragediile shakespearice sau piesele lui Corneille, Alfieri, Goethe, Goldoni, Scribe. „Ernesto Rossi și Tommaso Salvini își trăiau cu un fel de exaltare personajul pe care seară de seară îl animau pe scenă ca simbol al omului. Se simțeau stăpâni ai scenei și puteau dispune de spectatori în virtutea senzațiilor pe care le suscitau.” (Vito Pandolfi, *op. cit.*, p. 281)

⁹⁴ Gabrielle d'Anunzio, *Il fuoco*, *idem*, p. 20

Dar, în 1878, pe când juca un rol de primă-amoreză, în sală se afla unul din marii actori ai epocii: Giovanni Emanuel. El îi intuiește talentul și întemeiază imediat o trupă alături de ea. Vor juca mai întâi „Hamlet”, iar Polese, directorul revistei „L'Arte Dramatica” va scrie că interpretarea lui Emanuel amintește de Tommaso Salvini, iar Eleonora „a fost ideală ca o viziune, distinsă ca o principesă, suavă ca o fecioară, frumoasă ca Ofelia! A fost, într-adevăr, Ofelia!” Urmează Desdemona și apoi Electra. Ziarele exclamă: „E o ființă umană, vorbește, iubește, suferă, subjugă irezistibil pe cel care o ascultă.” Desigur că, față de orice partener, dar mai ales față de jocul retoric de atunci, Eleonora uimea prin faptul că era „om”! Va juca „Therese Raquin” alături de o foarte bună actriță, de la care a învățat foarte mult, și care o va sprijini cu generozitate – Giacinta Pezzana.

Anii '80 aveau să fie foarte grei pentru teatrul italian. Repertoriul era foarte prost, piesele italienești erau foarte slabe, comedioarele franceze mediocre și prost traduse. În plus, legea teatrelor a ruinat pe actori și pe directorii trupelor, impunându-le taxe de trei ori mai mari. Înglodați în datorii uriașe, unii nu au mai avut altă soluție decât să-și tragă un glonte în cap. Dezamăgită de situația generală, dar și pentru că se căsătorise cu un coleg actor și avea o fetiță, Eleonora se gândea să părăsească scena. Dar venirea Sarahei Bernhardt și jocul ei elegant, senzual, patetic, o fac să-și dea seama că are ceva de spus.

Începe să caute piese bune, începe să-și apere inteligent munca, informând pe criticii care o prețuiesc de succesele sau de inecesele ei; de la ei vrea păreri obiective și sprijin în reînnoirea repertoriului, le cere să-i traducă texte. Aduce mari succese trupelor în care joacă. Pare urmărită de același tipar: la premiera unui spectacol ce o are ca protagonistă, sala este pe jumătate goală, dar a doua zi și la toate celelalte spectacolele sălile se umplu până la refuz și publicul o asaltează. „În toată viața mea, fiecare spectacol a fost pentru mine un debut”, va spune mai târziu, referindu-se la emoțiile teribile pe care le avea, dar și la felul cum se raporta la profesia ei, pe care a considerat-o întotdeauna o artă din cele mai înalte. În curând, numele îi este cunoscut în toată Italia, ceea ce nu împiedică publicul să șuşotească pe seama fizicului ei. „Într-adevăr, urâtică am știut că sunt, dar s-o aud încă și spunându-mi-se...” Era prejudecata unui public obișnuit ca actrițele să fie în primul rând frumoase și abia pe urmă talentate. Nici jocul ei, natural, adevărat, nu era pe gustul tuturor: „... pentru că nu fac lucrurile altfel decât în felul meu, adică fac așa cum simt. Este stabilit că în anumite circumstanțe trebuie să ridici vocea, să izbucnești la mânie; eu însă, când

pasiunea pe care o exprim este violentă ori când inima mea este cuprinsă de bucurie sau de durere, adeseori amuțesc, vorbesc încet pe scenă, din vârful buzelor. Cuvintele îmi ies surde, încete, unul câte unul. Atunci unii pretind că n-am expresie, că nu simt, că nu sufăr. Și-apoi, de ce? Nici nu-i măcar adevărat că toți simțim în același fel; fiecare are caracterul său, fiecare își exprimă în felul lui senzațiile. Nu crezi că e adevărat? Oh! Dar ... mă vor înțelege odată!”⁹⁵. Într-adevăr, jocul ei care aduce o nouă viziune asupra artei actorului, va trebui să dea piept cu prejudecățile tuturor. Și când spunem asta, ne referim la toată Europa, chiar și America. Peste tot unde Sarah va merge înaintea ei și le va arăta o artă sublimă, frumoasă, peste tot unde chiar regula teatrului presupunea mimare, declamație, voce, ținută, și nu suflet și omenesc, ea va trebui să dea lupta cea mare pentru teatrul care se va numi, odată cu Stanislavski, „psihologic”. „Să joc? Ce cuvânt urât! Dacă ar fi vorba numai de a juca, îmi dau seama că nu am știut și nu voi ști niciodată să joc. Acele biete femeii din comediiile mele, mi-au pătruns în așa măsură în inimă și-n minte, încât în vreme ce eu mă străduiesc să le fac cât mai bine înțelese, ca și cum aș vrea să le încurajez, ele sfârșesc prin a mă încuraja pe mine!”⁹⁶

În 1886, când i se propune să intre într-o nouă companie, iată cu ce gânduri răspunde: „Visul meu, idealul meu este să pot realiza practic tot ceea ce gândesc și simt în folosul moral al artei căreia îi aparțin. Voi forma o mare companie bazată pe principii deloc moderne, aruncând la coș (o, da!) toate artificiile învechite ale seraficei noastre organizații. Aș vrea să fac o revoluție (sigur) și atât sub aspectul mizanscenei cât și în ceea ce privește montarea și armonia ansamblului [...] Doresc să mă înconjur de tot ce este mai ilustru...”⁹⁷

Jocul ei începuse să evolueze. Cu câțiva ani în urmă, jocul temperamental o ducea, în momentele de exasperare, la încordări greu de privit. I de reproșa lipsa școlii și contorsiunile „ajunse până la a se transforma în semn de întrebare.” Dar puterea ei de a se identifica cu personajul și de a impresiona publicul era extraordinară și foarte multe actrițe au început să o imite. De fapt, neputând-o imita, îi copiau gesturile mari, exagerându-le și mai tare. Ea avea să spună întotdeauna, cu un inexorabil spirit auto-critic, că, dacă publicul sau criticii sunt nemulțumiți, trebuie să cauți la tine cauza. Și așa a făcut mereu. Roiul de imitatoare au

⁹⁵ Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 37

⁹⁶ *Idem*, p. 47

⁹⁷ *Idem*, p. 37

constituit oglinda în care Eleonora își văzu defectele și căută să scape de ele. Jocul ei devine mai sobru, mai stăpânit, mai studiat și totuși rămâne surprinzător și spontan. Nu uimește niciodată prin efecte, nu vrea să șocheze. Ea are o rară măsură a inteligenței, o rară intensitate de sentiment, e simplă, întotdeauna sinceră și naturală. Tot trupul îi vorbește, mâinile ei râd, plâng, se zbuciumă, gesturile sunt gemene cuvintelor, „brațele ei lungi sunt aripile inteligenței sale, dispuse să transmită fiecărui spectator semnificația a tot ceea ce spune.” Este mereu atentă, își studiază rolul cu cea mai mare seriozitate, și-l joacă cu religiozitate. Jarro spunea despre ea că este ea însăși o *academie*, dar una conștientă, „căci încearcă să transmită și altora astfel de însușiri.” A trecut prin multe momente foarte grele, muncea până la epuizare, s-a îmbolnăvit de plămâni, dar a știut mereu că numai voința îl poate ridica pe un actor: „Arta și voința mă vor ajuta: arta care a fost întotdeauna în orice moment protecția, dulceața, refugiul, surâsul vieții mele.”

În 1884 îl cunoscuse la Milano, după un spectacol cu „Dama cu cameliile”, pe compozitorul, poetul, unul din cei mai valoroși reprezentanți ai romantismului italian, omul de mare cultură Arrigo Boito. În 1887 se leagă între ei o prietenie care va însemna o cotitură mare în viața ei, fiind una din acele întâlniri fundamentale de care creatorii au întotdeauna nevoie și de care, uneori, au parte. A servi arta ca supremă expresie a spiritului era, după Boito, misiunea fundamentală a omului. El rafină gustul Eleonorei, o educă spre a înțelege anumite forme de frumusețe pe care nu le cunoștea încă, o iniție în Shakespeare, îi arată că, în artă, instinctul e insuficient (un lucru pe care-l va spune ea însăși deseori), că trebuie să studieze, să se cultive. Eleonora începu din acel moment să citească câte două-trei ore pe zi, să învețe limbi străine (și chiar reuși, vorbea și scria foarte bine în franceză, de exemplu). Boito traduce pentru Duse „Antoniul și Cleopatra” și o ajută să-și pregătească rolul. În 1888 atinse cu Cleopatra culmea succesului.

Acum avea un repertoriu variat și solid: Cleopatra, Julieta, Marguerite Gauthier și Cesarina (Dumas), Frou-frou (Halevy), Gilberta (Melihac), Odette din drama lui Sardou cu același nume, Magda din „Casa paternă” de Sudermann, Santuzza din „Cavaleria rustică” (Verga), Nora⁹⁸ [vor urma Femeia Mării, Hedda, Rebekka], Mirandolina. [mai târziu

⁹⁸ Un moment din interpretarea **Norei** este extrem de „caracteristic” și, de aceea, poposim o clipă. Toate artistele care interpretaseră rolurile, puneau accentul principal pe scena tarantellei, dar Duse nu dansa deloc. Nu așa simțea nevoia să rezolve scena, ci altfel.

va juca și în piesele lui Gabriele D'Anunzio „Gioconda”, „Anna”, „Francesca da Rimini”]. Făcu turnee în toată Italia, în Egipt și Spania, iar pictorul Alexandru Volkov, care-i era prieten, obține pentru ea un contract în Rusia.

La premiera Eleonorei Duse din 13 martie 1891 de la Petersburg sala era pe jumătate goală. Nimeni nu auzise de actrița sosită fără reclamă și nici nu erau prea interesați din moment ce avea să joace „Dama cu camelii”, pe care o puteau vedea chiar atunci la „Mihailovski” în interpretarea strălucită a lui Menthe și a lui Lucien Guitry, pe care o văzuseră în interpretarea sublimei Sarah. Chiar de la primele replici, însă, publicul a rămas uimit și-a fost transportat. Bariera limbii străine dispare cu desăvârșire. O studentă din sală exclamă: „Nu știam că rusa seamănă așa de tare cu italiana!” Imediat după terminarea spectacolului Aleksei Suvorin îl anunță pe Cehov să-și procure bilet la următorul spectacol și publică în „Novoe Vremea” știrea minunii: „Duse este cu adevărat o artistă minunată. Nu are la dispoziție mijloacele de publicitate ale Sarahei Bernhardt, dar o întrece prin talent, printr-o extraordinară precizie a tonului. Am văzut multe actrițe franceze în acest rol, dar Duse nu poate fi comparată cu nici una, căci le întrece pe toate. Nu este din școala lui Ernesto Rossi și nici din școala franceză; nu gesticulează, nu declamă, nu inventează nici un efect scenic, ci creează personaje, le trăiește cu o sinceritate niciodată întâlnită până acum la rampă, justificând interior orice mișcare, cât de minimă.”⁹⁹

În seara următoare Eleonora este Cleopatra. Sala geme de public, cum va fi de altfel timp de 45 de seri, cu toată sporirea prețurilor de intrare. Sunt fermecați. Duse este personajul, nu-l joacă. Unii dintre ei înțeleg că, în această seară, au văzut „pe cea mai bună dintre marile artiste ale lumii”, căci așa vor spune despre ea. Cehov îi va scrie surorii sale devotate, Maria Pavlovna, chiar din seara aceea: „Am văzut chiar acum pe actrița Eleonora Duse în Cleopatra lui Shakespeare. Nu cunosc limba italiană. Ea însă a jucat atât de bine încât mi s-a părut că înțeleg fiecare cuvânt. Ce artistă minunată! Niciodată până acum n-am văzut ceva asemănător! Priveam pe această Duse și eram trist că trebuie să ne educăm temperamentele și gusturile pe artiste de lemn ca X sau pe altele ce li se aseamănă și pe care

Rămânea în picioare, privindu-și soțul cu ochi largi, ce spuneau: „Ah! Iată ce fel de om ești!” Apoi, când se pregătea să plece și Torvald o întreba „Unde pleci?”, ea îi răspundea într-un fel din care se înțelegea foarte clar colapsul casei de păpuși: „Să-mi scot costumul de bal mascat!” Tot astfel, Stanislavski ne povestește, că, mai ales în ultimii ani ai vieții, când înțelege mai bine arta Eleonorei, deseori se gândește la felul în care îi scria ea lunga scrisoare lui Armand sau la tăcerea încercată, lungă de patru minute, a Margueritei la plecarea lui.

⁹⁹ Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 55

le socotim mari, fiindcă n-am văzut altele mai bune. Văzând-o pe Duse, am înțeles de ce în teatrul rus te plictisești...”¹⁰⁰

Prietenul său, Suvorin, va continua să publice analiza fiecărui spectacol al ei. El, și toți rușii se pare, căci va cucerii și Moscova, Harkov, Odessa, îi înțeleg foarte bine arta, combinație de forță, extraordinar temperament și de o simplitate divină. Publicul o adoră, o copleșește cu daruri, îi presară drumul până la hotel cu trandafiri; studenții-actori stau lipiți de rampă în fiecare seară ca să-și învețe arta de la cea mai mare actriță care se văzuse până acum. Și, pentru că fiecare spectacol al ei era cel mai bun, a doua zi, spectatorii discutau amănuntele, mereu altele, neșteptate, mereu noi, pentru că ea era mereu vie. Un an a stat Eleonora în Rusia și, cum va povesti, nu i-a fost niciodată frig, căci pe cât de rece e țara asta, pe atât de calzi sunt oamenii ei. Aici a început notorietatea ei mondială.

Vor urma marile teatre din orașele europene, de fiecare dată cu mari dificultăți, cu primiri sceptice, căci se încapățâna să nu-și facă reclamă, cu săli pe jumătate goale la primul spectacol, dar arta ei învinge mereu. Dacă o întreba cineva care-i țara pe care o preferă, răspundea: „traversarea”. Va juca în Germania, Austria, Ungaria, Belgia, Olanda, Anglia, Spania, Danemarca, Franța, Elveția, România¹⁰¹, Egipt, de-a lungul și de-a latul Americii, va uimi cu arta ei pe oamenii de rând și pe principii care se simt onorați să o invite la Casele lor regale. La un moment dat se va opri: „Am câștigat cu ce să trăiesc: mi-ajunge! Am cucerit cea mai mare bogăție, aceea de a nu o dori.”¹⁰² Era anul 1909 și nu va juca din nou decât în 1921. Se dedică lecturilor și operelor de caritate. Nu va rezista însă fără bucuria scenei, se va întoarce. Și ... mai bătrână, evident, va uimi din nou lumea nu numai cu un joc de astă dată mai așezat, total interiorizat, dar și cu faptul că apare cu părul alb pe scenă: „Voi apărea în fața spectatorilor

¹⁰⁰ *Idem*, p. 55

¹⁰¹ Duse a jucat de două ori în **România**: în 1899 și 1907 (exact în anul mării răscoale țărănești a cărei reprimare sângeroasă o face să-și întrerupă spectacolele, din solidaritate față de familiile îndoliate). Publicul român a primit-o cu dragoste, a purtat-o pe străzile Bucureștiului în marș triumfal. Iată câteva din rândurile pe care le scrie *I.C. Bacalbașa*, unul din cei mai notabili cronicari dramatici ai vremii despre cea pe care o consideră inspirata reprezentantă a noii școli realiste: „Doamna Duse rupe cu desăvârșire cu toate tradițiile și convențiunile teatrale, joacă în tragedia clasică tot astfel cum joacă și în piesele moderne. Cleopatra ca și Marguerite Gauthier sunt femei și numai femei.... Un singur lucru o preocupă pe admirabila artistă: caracterul personajului pe care-l înfățișează, temperamentul lui, iar nu rangul...” „*Adevărul*”, *București, 1899, 1 octombrie*.

¹⁰² Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 82

cu fața mea obosită și plină de riduri, cu părul meu alb. Dacă mă vor vrea așa, voi fi fericită și mândră. Dacă nu, mă voi întoarce la liniștea mea.”

De fapt, Eleonora, ca și Clairon, nu numai că nu purtase niciodată perucă, dar nu se machiase niciodată pe scenă. Nu purtase niciodată corset, lăsându-și mereu trupul liber, capabil de a transforma din Santuzza în Nora, din Nora în Mirandolina. Pe scenă, căpăta dinăuntru o lumină care o făcea frumoasă. Până și obiectul pe care îl avea în mână căpăta viață: flori, o scrisoare de la o persoană iubită, inelul matrimonial al Norei. Pe atunci, Stanislavski (ne povestește M.A. Krestovskaia, una din studentele care stăteau lipite de rampă la spectacolele ei din Petersburg) își dezvoltase metoda „lucrului cu obiectul”, pe care Duse o deținea în mod excepțional. Nici în viață nu era deloc „țipătoare”, nu uimea cu mașini sau toalete de lux, ca Sarah, ci era sobru îmbrăcată, deseori doar în negru, cu un voal peste părul alb. Tot Krestovskaia povestește despre o întâlnire cu Eleonora în gară. Doamna, se uita plină de curiozitate la tânăra actriță frumos aranjată. Când aceasta o întrebă dacă nu-i place felul ei de a se îmbrăca, Duse îi răspunse: „Nu! Toate vă vin foarte bine. Numai că atrageți cam mult atenția.” „Da, dar sunt actriță!” a răspuns atunci tânăra de-abia ieșită de pe băncile școlii. „Ei bine, tocmai pentru aceasta n-ar trebui să vă-mbrăcați așa. De ce să vă agățați de piept o firmă? O actriță nu trebuie să atragă atenția atunci când nu este pe scenă.” Și, după ce răsă de încurcătura în care o băgase pe fată, continuă: „După mine, o actriță trebuie să treacă prin viață neobservată.”¹⁰³

Nu se poate să nu atingem un punct important al interpretării ei – efectul pe care-l producea asupra spectatorilor. Duse face parte din acei actori care fac publicul s-o urmeze în fiecare secundă, să trăiască tot ce trăiește ea, să plece curățat acasă, înălțat, transparent, mai bun și mai frumos. Ea îi transformă din mulțime în grup și din grup în persoană. Îi face să respire deodată, le face inimile să bată deodată. Ea produce catharsis-ul atât de dorit de vechii greci. La sfârșitul actului, spectatorii rămân plânși și îngândurați și, abia peste multe minute, când își revin din transa provocată și sunt din nou în sala teatrului, ei înțeleg că s-a sfârșit actul, iar aplauzele lor sunt frenetice, minute în șir în fața cortinei lăsate. Începe următorul act și minunea se repetă. Rouben Mamoulian descrie astfel un moment dintr-un spectacol de Tommaso Gallarati-Scotti pe care l-a susținut la Londra în ultimii ei ani de viață:

¹⁰³ *Idem*, p. 71

„... În sfârșit ajunge la fiul său. Îl găsește în tovărășia unor prieteni veseli. Duse intră și reușește să se facă recunoscută de fiu. Ce sete de dragoste se citește pe chipul ei! Ochii ei imploră un mic semn de duioșie. Fiul nici măcar nu vrea să vorbească cu bătrâna lui mamă. Nu crede ceea ce îi spune și după ce-o insultă iese din scenă. Duse rămâne singură în scenă. Ce va mai putea face acum? Mă întrebam. La ce punct înalt va ajunge în emoția ei tragică, mai înalt decât toate celelalte atinse în scena precedentă? Simțeam că orice actriță s-ar fi topit aici în suspine amare.

Totuși, stăteam înmărmuriți, cu respirația tăiată, privind scena unde se afla femeia cu părul alb. Atunci un fulger de geniu iluminează teatrul. Duse rămase nemișcată mult timp, urmărindu-și cu privirea rătăcită fiul, ce se îndepărta ascultând hohotele de râs ale prietenilor săi. Apoi, încet, își ridică fața spre cer, își înalță brațele și surâse! Ce surâs! Există durere ce se alină în lacrimi, există durere ce izbucnește în sfâșietoare suspine. Există o durere și mai mare, care imobilizează fața într-o mască de fier, dar există o durere așa de imensă și de profundă care depășește lacrimile sau masca și își găsește expresia într-un surâs. Acest surâs a fost surâsul ei: insuportabil de tragic și de frumos. Îți dădeai seama că în pieptul ei inima murea încet, într-o tăcută durere!

Luminile se aprinseră. Nici măcar două mâini nu se mișcă ca să aplaude: nu puteau. Tot teatrul plângea... [...] O, curata, nobila artă a teatrului! În pauză nimeni nu a vorbit. Când inima ți-e plină cuvintele nu mai servesc la nimic. [...] Încet, se lasă și cortina. Luminile se aprinseră. Eu nu mai asistasem niciodată și nici n-am mai asistat nici după aceea la o asemenea neînchipuită tăcere... Trecură multe minute. Nimeni nu se mișca. Nimeni nu spunea un cuvânt. Apoi deodată, ca și cum un deget ar fi apăsător pe un buton de alarmă, toată lumea se ridică în picioare și un tunet de aplauze zgudui pereții. [...] ... strada strâmtă a teatrului ... oamenii își scosese rălăile ... un sentiment comun de respect îi ținea laolaltă ... Străduța aceea din Londra ... devenise catedrală! În fine ușa se deschise și Duse apără ... Nimeni nu se gândi să aplaude. Mulțimea se plecă într-o tăcută venerație ... Când mașina dispără stăturăm încă puțin nemișcați ... Apoi întreaga mulțime păru că respiră lung și profund și se mișcă în noapte...”¹⁰⁴

Un punct mai trebuie atins: calitatea profetică a artei sale. Actorii italieni ai epocii și cea mai mare reprezentantă a lor, Eleonora Duse,

¹⁰⁴ Rouben Mamoulian, în vol de Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 151

reprezintă o categorie cu totul aparte. Dintre marii ei înaintași, care i-au fost contemporani o perioadă, dar pe care nu a avut ocazia să-i cunoască, se remarcă prin arta lor sinceră și realistă Gustavo Modena și Adelaide Ristori. **Gustavo Modena** (1803-1861) este cel care, căutând să exprime adevărul psihologic profund al personajului, a reformat stilul tragic. Chiar tatăl său, el însuși remarcabil actor, s-a supărat când și-a văzut fiul jucând rolul lui David în „Saul” de Alfieri într-un fel care i s-a părut atunci mediocru și superficial, fiindcă era simplu și realist. El și-a propus ca model de studiu obiectiv psihologia personajului, existența lui privită ca o realitate și nu ca un efect melodic al versurilor. Cu Modena începe studierea îndelungată și metodică a rolului, el aduce concepția revoluționară a unei transformări lăuntrice, imprimate psihologiei actorului, pentru a putea asuma o nouă psihologie, cea a personajului. Tot Modena este primul actor italian care începe să vină la cabină cu mai multe ore înainte de spectacol, pentru a se concentra. Pregătirea îndelungă a rolului contrasta pe vremea lui cu obligațiile practice ale trupei, dar cu timpul lucrurile se vor schimba. Pe el îl continuă Duse, în fapt.

Duse îi continuă, de asemenea, simbolic pe *Talma* și, mai ales pe *Rachel*, pe *Irving* și *Macready* care-i urmau pe *Kemble* și pe marele *Garrick*, pe *Șcepkîn* și pe *Șaliapîn*. Tot pe acest drum, putem să ne mândrim că o avem la rândul nostru pe *Olga Tudorache*!

Mai mult decât orice, Duse a făcut din personajele sale oameni sau, mai bine zis, femei, cu minte și suflet. Acolo unde textul era insuficient, ea găsea propriile ei motivații, reconstituind evoluția psihologică a personajului. În fața spectatorilor se petreceau cele mai profunde analize ale psihicului uman pe care ei le-ar fi putut vedea. Duse juca nu textul, ci, ceea ce Stanislavski de curând descoperise datorită lui Cehov, subtextul. După ce a văzut-o pe Duse la Berlin, Gerhardt Hauptmann scria: „...ea este, pentru mine cea mai mare artistă, ba nu este mai mult: e arta personificată. Măreția ei stă în a nu voi niciodată să creeze sau să reprezinte un caracter, ci numai în a încarna o stare de suflet, din care apoi caracterul ia formă și contur... ea ne apare ca prima interpretă scenică a artei psihologice.”¹⁰⁵

Felul în care a evoluat poziția lui Stanislavski față de Duse este foarte interesant. Când cei mai buni critici de la Sankt Petersburg și Moscova și Cehov însuși o aclamau pentru arta ei, el păstrează o liniște

¹⁰⁵ *Idem*, p. 86

rezervată. Ba mai mult, după ultimul ei turneu în Rusia, le spune actorilor și studenților săi care nu mai conțineau să vorbească despre arta ei, că e periculos să-i privească pe Duse și pe Șaliapin¹⁰⁶ ca pe Sfintele Moaște. Cum se poate, ne întrebăm noi, având avantajul distanței în timp, ca Stanislavski să nu-și fi dat seama că Duse este tocmai întruchiparea idealului său scenic? Ziarele vremii dădeau semnale foarte juste (și putem spune odată cu Duse: Publicul are întotdeauna dreptate!): „Realismul său este acela al lui Tolstoi și al lui Dostoievski: simplu, elevat, umil și înțelept... și trebuie să subliniem semnificația întoarcerii Eleonorei tocmai în acest moment în care teatrul rus străbate o criză gravă și încearcă să găsească o cale între Stanislavski și Meyerhold.” („Novoe Vremea” – Sankt Petersburg) Un cotidian moscovit scria că venirea Eleonorei, care a fost și este o școală pentru actorii și publicul rus, este providențială în acest moment în care valoarea actorului este pusă la îndoială. Poziția lui Stanislavski are totuși o explicație foarte plauzibilă – ne-o spun colaboratorii săi mai târziu. Era perioada în care, fiind foarte preocupat de unitatea spectacolului și de atmosfera lui, vedea în „marele actor” un dușman care trebuie combătut. Și totuși, în a ultimii săi ani, se va gândi tot mai mult la Duse și la valoarea marelui actor. Deseori se gândește la felul în care îi scria ea lunga

¹⁰⁶ **Feodor Ivanovici Șaliapin** (1827-1938) – mare artist al operei ruse, genial ca actor, cu o personalitate fascinantă, foarte frumos și expresiv, se transfigura cu totul în personajele pe care le aborda cu profunzime psihologică; reprezenta realismul scenic, creând figuri de neuitat prin forță, sinceritate, „trăire” în sens stanislavskian, adevăr și capabil de o desăvârșită „întruchipare” (Boris Godunov, Ivan cel Groaznic, Filip al II-lea, Holofern, Don Quijote, Don Basilio, Mefisto, Bărbierul din Sevilla); o voce minunată, un artist complet, pictor, sculptor, regizor, scriitor, animator teatral; a fost atât de iubit de public încât viața lui a devenit legendă; era sufletul unui grup artistic format din Gorki, Leonid Andreev, Bunin, Cirikov, a lucrat cu Rahmaninov, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, Nemirovici-Dancenko, a cântat alături de Enrico Caruso, a făcut turnee în întreaga lume. „Pentru realizarea realismului scenic – spune el – există două etape: caracterul viabil și veridic al imaginii scenice într-o lucrare de operă, va depinde de creatorii ei, adică de compozitor în primul rând și de autorul textului în al doilea rând. A doua etapă ... este creația artistului care întruchipează personajul conceput de compozitor. Artistul-cântăreț trebuie să sculpteze rolul, tot astfel cum sculptorul cioplește o statuie, având grijă și de întregul artistic și de amănunte. El trebuie să găsească în muzică, în text și în situațiile scenice toate trăsăturile personajului, ca după aceea, folosind cunoștințele sale despre viață și intuiția sa, să întruchipeze caracterul, adică să-i găsească o expresie reală. Pentru aceasta ... nu sunt deloc necesare decorurile, costumele de operă și poate chiar nici scena. Cântecul, interpretat într-o sală de concert, poate produce aceeași impresie prin autenticitatea expresiei ca și un fragment din *Boris Godunov* interpretat pe scenă. Cum se realizează acest lucru? Prin ce mijloace? Prin aceleași mijloace, adică prin adevărul scenic.” (1934) (Șaliapin, *Pagini din viața mea, Masca și sufletul*, editura Uniunii Compozitorilor, 1962, p. 410)

scrisoare lui Armand sau la tăcerea lungă de patru minute, plină de evenimente psihologice a Margheritei la plecarea lui.

Ea, în schimb, i-a intuit geniul. Ea, care n-a avut parte decât foarte rar de coordonarea unui mare regizor, în cadrul unui ansamblu sau de confortul oferit artiștilor de Teatrul de Artă în anii săi buni, ea ar fi vrut să lucreze cu el, cu regizori ca el, ar fi vrut să joace texte rusești (a și cerut-o), dar nu a avut ocazia. Spectacolele Teatrului de Artă o impresionau, erau în sensul în care și-ar fi dorit ea însăși să facă teatru, de fiecare dată când își organiza o trupă, dar neavând colaborarea unui regizor de talent ... În timpul turneului din 1923 de la New York, când se întâlbește din nou cu trupa artiștilor ruși le spune: „Cât sunteți de norocoși că puteți lucra sub conducerea lui Stamislavski! Sper că vă dați seama de norocul ce-l aveți!”¹⁰⁷

Eleonora Duse încalcă toate regulile scrise și nescrise ale teatrului, ca să le înlocuiască cu reguli noi, toate puse sub imperiul unei *norme unice*: **arta adevărată a actorului**, aceea care nu se face, nu se imită, nu se mimează, ci este, se trăiește și, pentru că niciodată nu am simțit că aceste cuvinte sunt suficient de exacte, am spune că „există” prin „realitate psihologică”. Cealaltă normă a artei duse-ene este cea morală, cu toate implicațiile ei etice imediate, cea care nu se profesează, nu se arată, nu se susține publicitar, ci se slujește ca o Sfântă Taină.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 125

CAPITOLUL III

K.S. STANISLAVSKI ȘI FUNDAMENTAREA PSIHOLOGICĂ A ARTEI ACTORULUI

III. 1 TEATRUL RUS înainte de Stanislavski

Istoria teatrului rus până la apariția marilor actori compune o poveste cu totul aparte. În 1648 toate reprezentațiile teatrale au fost suspendate prin decret. Numai teatrul religios va continua să existe și numai în cadrul mănăstirilor. Către mijlocul veacului al XVII-lea, țarul Mihail Fiodorovici Romanov și unii boieri au ideea de a aduce din Europa occidentală, mai ales din Germania, trupe de actori care să dea reprezentații la Curte. Prima reprezentație de la Curte va avea loc însă abia în 1672 sub domnia fiului său, Alexei Mihailovici într-o sală construită anume pentru trupa germană. Impulsul hotărâtor, ca în toate domeniile de altfel, avea să-l dea țarul Petru cel Mare (1682-1725), interesat să întemeieze un teatru public, după modelul occidental. În 1701 invită noi actori din Germania pe care-i face profesori la prima școală rusă de artă dramatică, iar primii actori formați aici debutează în 1705. În 1735 sosesc la Sankt Petersburg actorii Commediei dell'Arte și, imediat după ei, trupa germană a vestitei Caroline Neuber. Însă teatrul lasă locul operei pe la jumătatea secolului al XVIII-lea; sub conducerea italianului Araia, tinerii cadeți, mari amatori de muzică și literatură, devin cântăreți și dansatori. De la aceștia avea să pornească definirea unui stil dramatic cu adevărat rus, iar prima trupă „națională” este întemeiată de împărăteasa Elisabeta Petrovna în 1756 sub conducerea primului mare actor rus **Feodor Volkov** (1729-1763). Volkov cucerea atât în comedie, cât și în tragedie, jucând conform temperamentului și inspirației mai degrabă decât după legile unei profesii învățate. Era cult, inteligent și un artist total: actor, regizor, poet, sculptor, pictor, muzician (cânta la mai multe instrumente), traducător din italiană și germană.

Dintre actorii trupei sale, numele de marcă este **Ivan Dimitrievski** (1734-1821), care timp de doi ani (1765-1767) a studiat în Anglia și Franța jocul lui Garrick, Lekain și al domnișoarei Clairon. El și Volkov au meritul de a fi ridicat demnitatea socială a actorului și de a fi difuzat cultul pentru

teatru în Rusia imperială. Dimitrievski era fiu de preot, era inteligent, cult, avea să fie un actor excelent, un profesor foarte bun, iar spre sfârșitul vieții va fi numit „patriarhul scenei rusești”. Acest lucru se datorează în primul rând jocului clasic pe care-l aborda, fiind întruchiparea idealului lui Diderot și interpretul perfect al dramaturgiei clasicului Sumarokov. Lucid, ținându-și temperamentul și sensibilitatea în frâu, stăpânind o tehnică perfectă, studiindu-și minuțios rolurile, perfecționându-și continuu declamația, trecerile de intonație, mimica, gesturile. El va fi mentorul primelor generații de actori ruși.

În 1757 este înființată Academia de Artă din Sankt Petersburg, capitala imperiului rus, la numai trei ani după începerea construirii Palatului de iarnă de către arhitectul Rastrelli (denumit mai târziu Ermitaj, de către Ecaterina cea Mare – 1762-1796). Este momentul clasic al culturii ruse, de mare importanță în formarea literaturii moderne, inițiat de Lomonosov și continuat de Kneajnin și Sumarokov (care traduce „Arta poetică” a lui Boileau și scrie tragedii după modelul lui Voltaire), și de satirele lui Antioh Cantemir. Vor urma iluminiștii Krâlov, celebrul fabulist fiind și autor de comedii, și Fonvizin care vor contribui la promovarea culturii naționale și vor susține lupta socială. Este perioada de glorie a doi mari actori, ambii elevi ai lui Dimitrievski: **Iakovlev** (1779-1817), impresionant prin capacitatea de a se transpune în rol, întotdeauna profund și sensibil, și **Semenova** (1786-1849), o actriță frumoasă și foarte sensibilă, admirată de Pușkin („Jocul ei este întotdeauna liber, clar, mișcările-i sunt totdeauna minunate, vocea plăcută...”¹⁰⁸) și care va deveni cea mai mare tragediană a începutului de secol XIX.

Războiul de apărare împotriva lui Napoleon în timpul campaniei din 1812 mobilizează conștiința națională a maselor, reunește toate forțele sociale în marea confruntare și este germenul artei romantice. E drept că entuziasmul social generat de victorie s-a izbit în curând de zidul robiei sociale. Epoca romantismului rus și creațiile dramatice ale reprezentanților săi – Pușkin și Lermontov – se înscrie în perioada agitată care a culminat cu mișcarea decembriștilor, sângeros reprimată în 1825 de către țarul Nicolae I (în primul său an de domnie care va dura până în 1855), fapt ce explică existența în operele lor a unor puternice note sociale. Dacă „Boris Godunov” nu este o lucrare organică și deplin realizată, deși impresionează prin complexitatea psihologică a personajului principal, prin tragismul

¹⁰⁸ Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, 1962, p. 52

conștiinței sale pătate de crimă, înstrăinate de popor și deci destinate prăbușirii, în schimb talentul dramatic al lui Pușkin strălucește în „Micile tragedii” (1830), cuprinzând piesele „Cavalerul avar”, „Mozart și Salieri”, „Oaspetele de piatră”, „Rusalka”. Însă opera cea mai reușită a dramaturgiei romantice ruse este „Mascarada”, din 1835, a lui Mihail Lermontov, dramă complexă prin textura sa psihologică, în care personajele sunt victimele josniciei înaltei societății în care trăiesc. În pictură este epoca lui Scedrin („Colosseumul”), apoi a lui Karl Briullov care, în 1833, expune „Ultima zi a orașului Pompei” la Milano și Paris, Aleksandr Ivanov („Hristos arătându-se norodului”), Ivan Aivazovski („Al nouălea val”, „Constantinopole pe lună plină”), Fedotov („Encore!”) – expuși cu toții la Muzeul rus din Sankt Petersburg.

Începutul secolului al XIX-lea este deosebit de important pentru teatrul rus datorită înființării mai multor teatre: 1801 – „Teatrul mic” din Sankt Petersburg, 1809 – Teatrul din Odessa, 1824 – „Teatrul mic” din Moscova, foarte important pentru dezvoltarea tradiției realiste, 1825 – „Teatrul mare” din Moscova și teatrul cu același nume din Petersburg (mai vechi, dar fusese renovat) și, tot în orașul Catedralei Isaakievski, „Teatrul Alexandrinski” în 1832. În dramaturgie, era epoca satirei strălucite a lui Griboedov și a geniului realist gogolian. Gogol ne lasă o mărturie prețioasă a anilor 1830-1836: „Jur că secolului al XIX-lea îi va fi rușine de acești cinci ani! ... melodrama și vodevilurile au pus stăpânire pe teatrul din lumea întreagă – Dumas, Ducange au devenit legislatori mondiali. Unde e viața noastră? Unde suntem noi, cu toate pasiunile și originalitatea noastră? Melodrama noastră minte fără nici o rușine! ... Situația actorilor ruși e de plâns. În fața lor freamătă și clocotește populația proaspătă, iar lor li se dau figuri pe care nu le-au văzut în ochi ... pentru Dumnezeu, dați-ne caractere rusești.”¹⁰⁹ Dar observațiile sale, ale lui Pușkin, ale marilor critici Hertzen și Belinski, vor stimula arta realistă și vor fi puse în practică de mari actori ca Scepkin și Mocealov.

Rivalitatea între Mocialov și Karatâghin ne arată încă o dată față în față geniul instinctiv și perfecțiunea meșteșugului. Dacă Karatâghin reprezintă arta, Mocialov reprezintă geniul, acea sublimă combinație a unei naturi bogate cu o artă rafinată. **Mocialov** (1800-1848) este actorul prin excelență romantic, mare talent, intuitiv, instinctiv, pasional, neglijând elementele exterioare de costum sau grimă. Avea convingerea că

¹⁰⁹ *Idem*, p. 100

„profunzimea sufletească și imaginația arzătoare sunt cele două calități fundamentale ale actorului.” Personalitatea lui se afirmă după 1835 când, după comedia și drama burgheză, atacă drama romantică sau melodrama. Apogeul creator îl atinge însă în tragedie, interpretând cu profundă implicare Romeo, Othello, Richard al III-lea, Coriolan, Lear. Hamletul lui a rămas celebru. **Karatâghin** (1802-1853), pe de altă parte, avea statura, forța vocală, tehnica, cultura, gândirea, priceperea de a descoperi și reda toate nuanțele psihologice ale unui rol specifice unui mare actor și totuși nu atinge niciodată momentele sublime, de reală inspirație ale rivalului său. De aceea nici nu putea să îmbogățească un personaj de slabă consistență interioară, așa cum făcea Mocialov, ci avea nevoie să se sprijine pe un text bogat. Tieghem spune despre el că „interpreta admirabil, nu crea.”¹¹⁰

În ce-l privește pe **Șcepkîn** (1788-1863), el depășește granițele de gen, strălucește în teatrul clasic, romantic și realist deopotrivă, și este o combinație, rarisimă, trebuie s-o recunoaștem, între spontaneitatea genială a lui Mocialov și munca metodică a lui Karagâtin. Jocul său firesc, natural, simplu, expresiv, psihologic pune, după spusele lui Stanislavski, „bazele autenticei arte teatrale ruse, al cărei legislator a fost”. El a adus adevărul pe scenă, „el e primul care n-a fost teatral în teatru” (Herțen). Metoda sa, așa cum ne-o explică, era aceea „de a intra în pielea personajului pentru a-i studia existența socială, cultura, ideile personale și viața sa trecută.”¹¹¹ „Arta e cu atât mai înaltă cu cât e mai aproape de natură”¹¹² Actor prevalent de comedie la începutul carierei, jucându-i pe Molière, Sheridan, Gogol, va realiza mai târziu creații strălucite în dramaturgia shakespeariană (Polonius, Shylock, etc.). O admira pe marea Rachel și dezaproba dicțiunea cântată a domnișoarei George, ca și mimica „de efect” a actorilor de pe Bulevard. Scrisorile sale vorbind despre arta actorului au devenit texte de bază pentru tinerii actori; pentru aceștia întâlnirea cu profesorul Șcepkîn a însemnat pasul spre arta actorului secolului XX – el transformă Teatrul Mic din Moscova într-o pepinieră de talente. El este primul mare actor și regizor rus care se gândește pe sine ca parte integrantă a unui ansamblu, și încearcă să creeze o imagine scenică omogenă.

¹¹⁰ Phillippe van Tieghem, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969, p. 125

¹¹¹ Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 166

¹¹² Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, 1962, p. 118

III.2 KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI (1863-1938) – Etapale dezvoltării artistice

Născut în 1863, Stanislavski a trăit schimbările profunde pe care le-a adus sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. A fost co-autorul unor revoluții estetice: apariția curentului realist (și, apoi, respingerea lui) și schimbarea de direcție a jocului actoricesc dinspre interpretare, spre implicare, dinspre imitare, spre identificare. A fost martorul revoluției politice și sociale rusești, trecerea de la monarhie la comunism transformându-l brusc într-un om sărac, dintr-un artist care a modelat teatrul modern, într-unul constrâns de direcțiile ideologice ale politicii vremii.

Konstantin Sergheevici Alexeev, pe numele din buletin, s-a născut într-una din cele mai bogate familii de industriași ruși și a avut parte de o copilărie și o tinerețe fericite. Mergea des la teatru, la circ, balet, operă. În 1877, văzând pasiunea fiului pentru artă, tatăl i-a construit la reședința familiei – *Liubimovka* – un teatru în miniatură, dar complet echipat. Acolo și-a făcut debutul împreună cu unul dintre frați și cu două surori, acolo a cunoscut primele chinuri ale creației, diferența între intenție și realizare, a descoperit importanța simțului măsurii. Copiii repetau vodeviluri, pe care le prezentau apoi oricui ar fi fost interesat să le vadă, chiar și unui singur spectator: „Pentru noi toate acestea erau repetiții, în cursul cărora ne puneam mereu noi și noi probleme ce ne înlesneau perfecționarea.”¹¹³ Pasionat de teatru, tânărul Alexeev dorea să devină actor și regizor. Până la revoluția comunistă și-a sponsorizat singur experimentele artistice: în 1885 participă la organizarea și conducerea „Societății de muzică rusă” și, în 1888, a „Societății de artă și literatură”. Împreună cu *Vladimir Nemirovici-Dancenko* înființează *Teatrul de Artă în 1898*, iar în 1912 a inițiat „Studioul Unu” pentru a-și dezvolta „Sistemul”.

Până la înființarea Teatrului de Artă, Stanislavski a jucat și a regizat ca amator. La începutul secolului al XIX-lea, în Rusia, existau foarte puțini actori profesioniști; cei mai mulți erau amatori – nobili, burghezi sau robi ce jucau teatru pentru stăpânii lor de la care se puteau răscumpăra atunci când strângeau destui bani¹¹⁴; chiar și după abolirea iobăgiei și după ce actorii au devenit profesioniști, ei continuă să fie priviți ca cetățeni de cea mai joasă clasă. Prin urmare, deși familia Alexeev iubea teatrul, nu-și încuraja copiii să facă din el o profesie de teama respingerii societății. În

¹¹³ *Idem*, p. 61

¹¹⁴ Philippe van Tieghem, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969, p. 122

1884, Konstantin Alexeev a început să joace în producții ale amatorilor, fără ca familia sa să știe, și a preluat numele de Stanislavski (de la un actor pe care-l admira și care părăsise scena). Într-o astfel de producție „clandestină” și-a cunoscut viitoarea soție – *Maria Lilina*¹¹⁵ – care și ea juca pe ascuns de părinții ei. Aceste spectacole de amatori au constituit o experiență îngrozitoare, dar foarte utilă. Îngrozitoare pentru că erau făcute de mântuială și pentru că unii dintre „actori” nu veneau la reprezentații, silindu-i pe ceilalți să le improvizeze rolurile. Utilă pentru că, pe de o parte, tatăl său, văzând un spectacol, l-a considerat compromițător și l-a sfătuit să-și formeze „un cerc și un repertoriu onorabil”, iar, pe de altă parte, pentru că de-a lungul acestor „hoinăreli” pe la spectacolele de amatori, a cunoscut pe cei care vor deveni actori ai Teatrului de Artă: Artiom¹¹⁶, Samarova¹¹⁷, Sanin¹¹⁸ și, desigur, Lilina.

¹¹⁵ **Maria Petrovna Lilina** (1866-1943), pe numele ei adevărat M.P. Perevozckikova, a devenit una din stelele de primă mărime ale Teatrului de artă. În anul 1889, în legătură cu spectacolul „Intrigă și iubire”, Stanislavski i-a făcut în jurnalul său o caracterizare amănunțită a talentului: „Are două calități artistice rare și prețioase. Prima este sensibilitatea, a doua este simplitatea artistică... Din doamna Lilina va ieși o artistă originală, foarte originală” („Însemnări despre artă”). Lilina era artista preferată a lui Cehov care-i prețuia foarte mult talentul ce îmbina măiestria de a caracteriza, comicul cel mai fin și dramatismul profund. Lilina stăpânea arta excepțională de a se identifica cu personajul. Avea gust, inventivitate și simț deosebit în materie de costume și, de aceea, îl ajuta mereu pe Stanislavski să le aleagă sau chiar plecau împreună în călătorii, fie prin satele Rusiei, fie prin străinătate, pentru a găsi materiale și modele autentice. Ea a fost colaboratoarea cea mai importantă în scrierea și editarea operelor lui Stanislavski.

¹¹⁶ **Alexandr Rodionovici Artiom** (1842-1914) este unul dintre acei actori despre care se poate spune că sunt încântători actori. „Toate creațiile lui, ca și el însuși, ar trebui modelate și puse alături în vitrină sau pe un raft. Era sculptural... Sub chipul lui simpatic și hazliu se ascundea un suflet delicat, poetic și frumos, de adevărat artist. Artiom era una din acele personalități preganante pe care nu le întâlnești de două ori în viață. Poate că se vor găsi actori mai buni, dar unul ca Artiom nu va mai exista niciodată. Nu-i de mirare că noi toți, și V.I. Nemirovici-Dancenko și Cehov, și toți cei care l-am cunoscut... am apreciat la el faptul că este un excelent *unicum*.” (*Viața...*, p. 540) Cehov ținea mult la el, îl îngrijea personal când era bolnav, prescriindu-i valeriana... va scrie mai târziu special pentru el rolul lui Cebutâkin; Artiom lucra extraordinar cu obiectul imaginar făcându-l pe Cehov să regrete că marele public nu poate vedea măiestria lui.

¹¹⁷ **Maria Alexandrovna Samarova** (1852-1919) era un talent viguros, o persoană spirituală și inteligentă, cu umor. Era foarte frumoasă și, pentru că la bătrânețe se îngrășase, era poreclită Medvediha – Ursoaica. Stanislavski ne spune că putea să-l întruchieze tot atât de bine pe Napoleon I (la una din seratele actorilor la sfârșit de stagiune), pe încântătoarea dădacă Marina sau pe prost crescuta Ziuziușka.

¹¹⁸ **Alexandr Akimovici Sanin** a fost actor și apoi regizor. Chiar în prima stagiune a teatrului a pus în scenă, fără ajutorul nimănui, „Antigona”. Va pune în scenă la Moscova și Petersburg.

Deschiderea Teatrului de Artă în 1898 a avut un impact revoluționar în teatrul și cultura rusă datorită schimbării regulilor de comportare artistică de până atunci, datorită cerințelor adresate publicului, datorită programului artistic vast și foarte bine definit, dar și datorită reușitei punerii în scenă a „Pescărușului” lui Cehov. Cu acest spectacol, Stanislavski a devenit cunoscut ca regizor al dramaturgiei cehoviene, iar Teatrul de Artă moscovit și-a câștigat locul în istoria spectacolului și a artei actoricești. Punerea în scenă a dramaturgiei cehoviene (1898-1904), a celei ibseniene¹¹⁹, a pieselor lui Gorki¹²⁰ și faptul că a avut succes jucând roluri ca Trigorin, Astrov, Verșinin (Cehov), Lövborg, Stockmann (Ibsen), Satin (Gorki), Famusov (Griboedov), i-au creat reputația de regizor realist și l-au impus ca actor de talent¹²¹.

De-abia a apucat Teatrul de Artă să devină prima scenă a curentului realist, când dramaturgii simbolști și regizorii ce erau în favoarea „teatralității” s-au revoltat împotriva acestui teatru de reprezentare. Simbolistii voiau să treacă dincolo de iluzia realității, creând expresii poetice ale transcendentului și spiritualității. Susținătorilor „teatralității” le plăcea să facă spectatorii conștienți de convenția spectacolului, de decoruri și de costume; ei doreau un teatru non-realist. Stanislavski a abordat cu plăcere noul curent punând în scenă el însuși piese simboliste în 1907 și 1908, fiind în general interesat să experimenteze cât mai larg. În diferite momente ale carierei sale a îmbrățișat orice ar putea să-i reveleze noi sensuri ale artei teatrale și a ajuns la o concluzie extrem de clară: „Având prilejul să cunosc de-a lungul activității mele toate căile și posibilitățile de care dispune teatrul și plătind în diverse etape tributul meu de entuziasm diferitelor genuri de punere în scenă, ba specific istoric, ba simbolist, ba abstract etc., studiind pe de altă parte fel de fel de forme de montare ale

¹¹⁹ „Hedda Gabler”- 1899, „Doctorul Stockmann”- 1900, „Strigoii”- 1905

¹²⁰ „Micii burghezi” și „Azilul de noapte”, ambele în 1902

¹²¹ Așa cum putem vedea în fotografii, **Stanislavski** dispunea nu numai de inteligența și talentul mai mult decât evidente în scrierile sale, dar și de un fizic foarte „scenic”, deși înălțimea îi crea uneori probleme de agilitate. Fotografiile cu el sunt fascinante, desigur și datorită artei grimei și a costumului: sobru în Iakovlev („Soarta amară” de Pisemski), prețios în Soteville („Georges Dandin” de Molière), un Don Juan frumos și cu adevărat cuceritor („Oaspetele de piatră” de Pușkin), un Satin autentic („Azilul de noapte”, Gorki), ce să mai spunem de Astrov, Verșinin sau Othello! Fotografiile cu Famusov („Prea multă minte strică” Griboedov) sunt foarte interesante pentru că ne dau o idee despre diferența de interpretare a aceluiași personaj jucat în două spectacole diferite în 1906 și în 1914; de asemenea, este uimitoare diferența dintre unul din conții săi, să spunem Abrezov („Cadavrul viu” de Tolstoi) și Argan („Bolnavul închipuit” de Molière).

diferitelor curente și principii: realismul, naturalismul, futurismul, monumentalismul, schematizarea ori simplificarea cu ajutorul circularilor, paravenelor, draperiilor și efectelor de lumină, am ajuns la convingerea că *toate aceste mijloace nu-i servesc actorului decât ca fundal*, pentru a scoate mai bine în evidență rezultatele creației lui. ... *Suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.*"¹²² Paradoxal, deși s-a manifestat și în alte direcții, Stanislavski a devenit prin activitatea sa maestrul realismului psihologic. Nemirovici-Dancenko, om de afaceri abil, s-a străduit să păstreze caracterul deja format al Teatrului de Artă, acela de bastion al realismului. În consecință Stanislavski își va muta experimentele într-o serie de studiouri deschise pe lângă scena principală și care se vor finanța independent.

Stanislavski a fost primul practician al secolului al XX-lea care a articulat un antrenament sistematic pentru actor, a introdus o metodă de lucru într-un domeniu lăsat, până la această dată, în seama empirismului. A început să dezvolte ceea ce el numea o „gramatică” a artei actorului în 1906, când a simțit că a început să i se altereze jocul în rolul doctorului Stockmann. A început să folosească tehnici noi pentru prima oară în 1909 în timp ce repeta „O lună la țară” de Turgheniev. În jurul anului 1911 simte că „sistemul” său s-a definit și că nu mai trebuie decât să-l explice și altora. Încearcă implementarea sistemului în cadrul Teatrului de Artă, lucrând împreună cu asistentul său *Leopold Antonovici Sulerjițki*. Dar colegii săi, actorii care avuseseră succes cu piesele lui Cehov, făceau rezistență la noile exerciții pe care le considerau „excentrice”. În teatru se formează curente pro și contra sistemului. Atunci, Stanislavski își îndreaptă atenția către cei tineri și, după câțiva ani, metoda dă roade dintre cele mai bune: E.B. Vahtangov, M.A. Cehov, N.F. Kolin, G.M. Hmara, A.I. Ceban, V.V. Gotovțev, B.M. Șuşkevici, S.V. Gheașintova, S.G. Birman și alții. Rezultatele Studioului I vor fi, în 1914, atât de bune încât îi vor restabili popularitatea lui Stanislavski și în rândul actorilor mai bătrâni ai teatrului, ca să nu mai vorbim în ochii presei.

Revoluția bolșevică din 1917 a lăsat Rusia în haos. Războiul civil s-a prelungit până în 1921, mănecarea și alte necesități de bază erau greu de găsit, iar inflația a făcut ca rubla să nu mai aibă aproape nici o valoare. Pentru Stanislavski revoluția a însemnat pierderea averii și a tuturor privilegiilor. Sovieticii au confiscat familiei sale casa și fabrica. Ca să poată

¹²² Stanislavski, *Viața ...*, p. 472

supraviețui, vinde tot ce mai posedă. „Viața mea s-a schimbat complet, scria el, am devenit un proletar.” Când i s-a îmbolnăvit fiul de tuberculoză nu și-a permis măcar să cumpere tratamentul. În 1923 a fost evacuat și, negăsind altă soluție, a cerut ajutorul dramaturgului Anatol Lunaciarski, noul Ministru al Educației. Lunaciarski a pledat pe lângă Lenin în favoarea lui, subliniind că mai are o singură pereche de pantaloni. Stanislavski primește o casă modestă cu două camere pentru repetiții, astăzi muzeu.

Și Teatrul de Artă s-a zbatut pentru existență în Moscova post-revoluționară. Teatrul avea nevoie pentru a putea exista de 1,5 miliarde de ruble, în timp ce câștigurile din încasări erau doar de 600 de milioane. Fără profit și fără subvenția guvernamentală, teatrul nu mai putea supraviețui. Din 1917 și până în 1922 se montează un singur spectacol („Cain” de Byron). Din lipsă de bani, piesa nu a avut decor, Stanislavski folosind doar un fundal negru (care nu a acoperit toată scena, pentru că nu s-a găsit în toată Moscova destulă catifea).

Stanislavski și teatrul său s-au îndreptat spre Vest și mai ales către America, pentru a putea supraviețui financiar. Prin urmare, compania s-a despărțit în două: actorii cei mai faimoși ai trupei, conduși de Stanislavski, pleacă în turneu în Europa și Statele Unite, în timp ce Dancenکو rămâne cu restul trupei și ține teatrul deschis. Turneul a durat doi ani, din 1922 până în 1924, și și-a propus să facă bani pentru teatrul falimentar. Totuși, au câștigat doar faimă. Mulți dintre talentații actori ai Teatrului de Artă preferă să folosească această faimă pentru a obține un loc de muncă în Vest ca actori, regizori sau profesori, decât să se întoarcă la viața dificilă din noua Uniune Sovietică. Așa începe răspândirea Sistemului. Acești emigranți, dintre care enumerăm pe Richard Boleslavski, Maria Uspenskaia, Michael Cehov, au promovat ideile lui Stanislavski despre arta actorului. Ei au ajutat la răspândirea metodei sale în afara granițelor Rusiei.

În timp ce se afla în turneu, Stanislavski a început să scrie pentru a obține bani. A publicat „My Life in Art” și „An Actor Prepares” în Statele Unite în limba engleză pentru ca să poată avea controlul asupra drepturilor de autor (noua Uniune Sovietică nu semnase încă „Acordul Internațional pentru Drepturile de Autor”). Decizia sa de a publica în America a ajutat la cunoașterea metodei sale în întreaga lume.

Când s-a întors la Moscova, Stanislavski și teatrul său au trebuit să facă față creșterii controlului politic asupra artelor. Ideologia politică socotea lumea fizică, materială ca fiind superioară spiritualității, transcendentului și, prin urmare, realismul era superior oricărui tip de artă

formală sau abstractă. Mai mult, în acea perioadă, i s-a dat artei un aspect utilitar; baletul era folosit pentru a se răspândi anumite noțiuni tehnice (!), cum ar fi: mijloacele de profilaxie împotriva malariei sau modul de funcționare al unei mașini textile. Iată poziția lui Stanislavski: „Posibilitățile multilaterale ale teatrului, precum și faptul că el este în măsură să rezolve nu numai probleme artistice, dar și probleme utilitare, nu pot decât să ne bucure. Dar ar fi greșit să confundăm tendințele sau cunoștințele de utilitate generală pe care unii încearcă să le situeze câteodată la bazele noului teatru, cu esența lui creatoare care constituie sufletul creației artistice.”¹²³ Până în 1934, când realismul socialist a devenit singurul stil artistic legal, controlul guvernamental s-a transformat într-o menhină. Sovieticii aveau nevoie de nume pentru cauza lor politică. De aceea, presa anilor '30 îl elogia drept precursorul realismului socialist în teatru, chiar în timp ce o comisie sovietică îi cenzura cărțile și le reedita pentru a le conforma materialismului marxist.

Omul particular, însă, nu se potrivea deloc cu imaginea sa publică. În ciuda publicității făcute lucrărilor sale despre realismul psihologic, el continuă să fie interesat de Yoga, de Simbolism, de structurile formale ale dramaturgiei, lucru incorect din punct de vedere politic. Așa cum explica el însuși: „Viața umană este atât de subtilă, de complexă, de variată, încât are nevoie de un număr incomparabil mai mare de *-isme* care să o exprime în totalitate.”¹²⁴ Și-a sprijinit fostul student, devenit regizor, Meyerhold, chiar și în momentul când Stalin trimitea asemenea artiști la muncă silnică sau îi executa. Stanislavski a îndrăznit chiar să critice repertoriul mediocru al Teatrului de Artă, ales acum de Mihail Geits, supranumit „Directorul Roșu” și numit în funcție chiar de Stalin. Corespondența cu Stalin (adusă la lumină după căderea Uniunii) sugerează că Stanislavski și-a trăit ultimii patru ani de viață într-un exil „intern”, conform politicii lui Stalin de „izolare și păstrare”, rezervată acelor cetățeni sovietici care erau cunoscuți pe plan internațional.¹²⁵ Bătrânul Stanislavski și-a justificat detenția în fața presei spunând că era bolnav de inimă. Era adevărat, dar nu în totalitate. Din 1934 până în 1938, anul morții sale, ieșea din casă numai pentru scurte vizite la doctor, în timp ce personalul medical monitoriza toată informația pe care o primea de la lumea din afară. Cu siguranță că, dacă nu ar fi fost

¹²³ *Idem*, p. 463

¹²⁴ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955

¹²⁵ Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000, p. 16

faima sa internațională, Stanislavski ar fi putut suferi mult mai mult decât acest arest la domiciliu.

Ironia sorții face ca Stanislavski să-și fi desfășurat cea mai mare parte a muncii sale non-realiste de-a lungul acestor ani. În intimitatea casei sale lucra operă, piese shakespeariene și ultimul său spectacol – „Tartuffe” de Molière. Oricât de parțială rămâne imaginea publică a lui Stanislavski, „sistemul” său întruchipează o abordare a artei actorului ce scapă limitelor politicului. Iată ce scrie la sfârșitul cărții „Viața mea în artă”: „Aș vrea ca, în ultimii mei ani de existență, să nu fiu decât ceea ce sunt, decât ceea ce, potrivit legilor firești ale naturii după care-mi trăiesc veacul, trebuie să fiu, și să lucrez până la sfârșit pentru artă.”¹²⁶

III.3 NORME, REGULI DE CREAȚIE sau „SISTEM”

L-a obsedat un gând de-a lungul întregii vieți: acela că practicienii ar trebui să scrie, să încerce să-și sistematizeze procesul artistic, care nu poate funcționa în afara unor reguli conduse de câteva principii esențiale. „Manifestă oare actorii vreo preocupare legată de studiul artei sau a naturii acesteia? Nu! Eforturile lor studioase se îndreaptă numai asupra modului cum poate fi interpretat cutare sau cutare rol, și nicidecum asupra modului în care acesta se *crează organic*. Meseria nu-l învață decât cum să intre în scenă și să joace, pe câtă vreme arta adevărată își propune să-l inițieze cu privire la mijloacele de a stimula în mod conștient natura creatoare inconștientă, pentru a ajunge la posibilitatea de realizare supraconștientă organică.”¹²⁷ El însuși a început să scrie în acest scop încă de la 14 ani, păstrând caiete detaliate ale fiecărui spectacol pe care l-a văzut, l-a jucat și/sau l-a regizat. Proiectul său a culminat într-o biografie, maldăre de schițe pentru trei manuale de arta actorului, mii de note nepublicate, planuri de lecție.

Stanislavski observă că, deși ne-au parvenit diverse reflecții cu privire la teatru și joc (Shakespeare, Molière, Riccoboni tatăl și fiul, Lessing, marele Schröder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini, scrisorile lui Șcepkin ș.a), totuși rămân la nivel conceptual, privesc normele generale ale creației artistice, cum ar fi adevărul sau măsura. Nici unele

¹²⁶ Stanislavski, *Viața ...*, p. 463

¹²⁷ *Idem*, p. 477

dintre aceste reflecții și îndrumări¹²⁸, de altfel foarte prețioase, nu se află angrenate într-un sistem unitar, nu schițează o metodă care să vină în ajutorul începătorului lipsit de experiență sau al actorului aflat în impas ori rătăcind pe căi greșite. Ce exerciții ar trebui să facă actorul (sau ce exerciții ar trebui să dea profesorul elevilor săi) astfel încât să-și dezvolte aptitudinile, capacitățile, sensibilitatea creatoare, în fine tot ce se numește generic „natura”? După ce reguli și conform căror norme s-ar putea organiza un program practic de studiu? Ce program s-ar putea organiza, ce manual sistematic (cu teme de rezolvat în clasă și cu cele care ar urma să fie studiate acasă) s-ar putea scrie ca să transforme ceea ce e doar natură în artă? Și, fiindcă numeroasele lucrări cu privire la arta dramatică „nu spun nimic în această direcție”, hotărăște: „Pentru a-mi atinge țelul nu pot face decât un singur lucru: să expun tot ceea ce am adunat de-a lungul practicii mele într-un fel de manual de artă dramatică, un fel de gramatică a teatrului, cu exerciții practice.”¹²⁹ Astfel ia naștere „Munca actorului cu sine însuși”.

Stanislavski e conștient de noutatea și de importanța acestui manual, dar nu într-un sens dogmatic, ci în sens de „busolă”, de „ghid” pentru ca actorul să poată să descopere el însuși propria cale, propriul drum pentru realizarea **obiectivului** muncii sale: **stimularea firească – prin psihotehnica conștientă – a creației naturii organice și a subconștientului ei**. Autorul ne atrage atenția încă de la început, din prefața manualului său, asupra obiectivului studiului nostru practic, subliniind că aceasta este „esența creației și a întregului Sistem.”

Marea calitate a demersului său teoretic este aceea că izvorăște din cunoaștere practică, din experimentare: „Atât cartea aceasta, cât și cele următoare, n-au pretenția de a fi lucrări științifice. Scopul lor este exclusiv practic. Ele încearcă să împărtășească ceea ce m-a învățat lunga mea experiență de actor, regizor și pedagog.”¹³⁰ Scrierile sale sunt dinamice, sunt vii; el nu le-a considerat niciodată complete, dar le realizează importanța: „Avantajul sfaturilor mele constă în faptul că ele sunt reale, practice, aplicabile în profesiunea noastră, demonstrate chiar pe scenă,

¹²⁸ Sau, cum le spune autorul, „speculațiuni filosofice, adesea foarte interesante, cu privire la roadele la care ar fi de dorit să se ajungă în artă”, dar care nu cuprind „nici o indicație asupra modului de a atinge obiectivele finale.”

¹²⁹ *Idem*, p. 481

¹³⁰ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, 1955, p. 11

verificate în muncă timp de zeci de ani, și că dau rezultate sigure.”¹³¹ Sau: „...și eu, și alții, am verificat de sute de ori tot ce se cuprinde în regulile și lecțiile noastre. În baza cunoștințelor, practicii și experienței am pus numai legi incontestabile.”¹³² Efortul de a-și sistematiza arta în scris nu a fost nici pe departe ușor. Actoria, ca și mersul pe bicicletă, e mai ușor de făcut decât de explicat. Nu e de mirare că este mult mai eficient predată în clasă decât din cărți. [Nu e de mirare că unui profesor de actorie îi trebuie și experiență și capacitate de sinteză pentru a explica studenților în mod eficient o temă de exercițiu și că, atunci când e prea greu de explicat, se ridică în picioare și explică ajutându-se de gesturi, apoi de întregul corp, astfel că, în cele din urmă, ajunge să joace la capacitate maximă jocul, exercițiul sau situația respectivă. Să facem, prin urmare, încă o dată diferența între pedagogia modelului și cea de tip stanislavskian, între procedeul negativ de a arăta studentului pentru ca el să facă ca noi și cel pozitiv de a-i exemplifica din punctul de vedere al situației respective, pe care, și datorită experienței, ne e mai ușor să ne-o asumăm. Nicăieri nu e mai valabil proverbul latin: „Verba docent, exempla trahunt.”¹³³ Însuși Stanislavski ne povestește în „Viața mea în artă” (perioada Pușkino) că, atunci când nu-i putea convinge pe actorii rutinați să renunțe la șabloane și la exagerare, se urca pe scenă împreună cu Nemirovici-Dancenko și exemplificau prin jocul lor natural ceea ce cereau actorilor. Succesul îi ajuta să-și impună convingerile. Totuși, nu arăta actorilor săi niciodată „Cum”].

Ca să surmonteze dificultatea explicării unei arte care este eminamente practică, Stanislavski și-a scris manualele ca pe niște romane: a inventat o clasă, personaje-studenți veniți să învețe arta actorului și personaje-profesori care îi ghidează. Personajele sunt puse în cele mai diverse situații care îi provoacă la a-și spune părerea despre ceea ce înseamnă a juca. Ei explorează misterul acestei arte printr-un dialog socratic, se contrazic, ajung în cele din urmă la concluzii comune și uneori au mari revelații.

De fapt, metoda stanislavskiană **sistematizează principiile creativității umane necesare actorului**: „Ca bază pentru această metodă mi-au servit *legile naturii organice a actorului*, pe care le-am studiat prin

¹³¹ *Idem*, p. 591

¹³² *Idem*, p. 561

¹³³ Cuvintele ne învață, exemplele ne conving.

aplicatii practice.”¹³⁴ Mai mult: „Problemele despre care scriu în cartea mea nu se referă la o anumită epocă și la oamenii ei, ci la natura organică a tuturor oamenilor de artă, de toate naționalitățile și din toate epocile.”¹³⁵

Pornim la analiza așa-numitului „sistem” prin a-l defini cu înseși cuvintele creatorului său: „*metoda de lucru care îngăduie actorului să realizeze scenic un personaj și să descopere în el viața sufletească, spre a o reda pe scenă într-o formă artistică desăvârșită.*”¹³⁶

Sistemul are două coordonate principale:

- 1) *Munca interioară și exterioară a actorului cu sine însuși.* Munca interioară cu sine constă în elaborarea tehnicii psihice care-i îngăduie actorului să-și stimuleze sensibilitatea creatoare când e inspirat.
- 2) *Munca interioară și exterioară a actorului asupra rolului.* Munca exterioară cu sine constă din pregătirea sistemului muscular pentru întruchiparea personajului și redarea exactă a vieții lui interioare. Munca actorului asupra rolului necesită studierea „conținutului spiritual al operei, adică descoperirea acelui nucleu germinativ care-i definește sensul general și sensul fiecărui rol în parte.”¹³⁷

Prin urmare, Stanislavski a împărțit manualul în două: „Munca cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică” și „Munca cu sine însuși în procesul creator de întruchipare”.

Finalitatea ultimă a Sistemului este Creația organică supraconștientă (adică având aportul subconștientului stimulat de conștient).

Actorul, de-a lungul întregii sale activități artistice (care, în cazul său, nu are loc numai pe scenă, ci și în afara ei și care este simultan practică și intelectuală), trebuie să se ghideze mereu după acest principiu ca după o **Normă imuabilă**: Creația sa trebuie să fie una organică, comportamentul său scenic trebuie să fie normal, după toate legile naturii omenești. Pentru că ce nu e omenesc, nu este, nu poate fi în nici o circumstanță artistic.

Și pentru a-și realiza acest obiectiv, el are la îndemână o multitudine de mijloace pentru ca, prin stimularea naturii sale creatoare, să

¹³⁴ Stanislavski, *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, editura Cartea Rusă, București, 1958, p. 480

¹³⁵ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 12

¹³⁶ Stanislavski, *Viața ...*, p. 480

¹³⁷ *Idem*, p. 480

ajungă la Artă. Aceste mijloace nu sunt altceva decât **Reguli de creație** ce compun, grație lui Stanislavski, o metodă. O metodă fundamentată psihologic.

III.3.1 Prima regulă este aceea a spectacolului „imediat” și a „prezenței” omului-actor în circumstanțele piesei

Stanislavski intră în conflict cu tradițiile secolului al XIX-lea, cu jocul retoric, cu rostirea declamativă, cu gesturile și intonațiile meșteșugite cu grijă. Intră în conflict cu Diderot care sfătuia actorii să nu se identifice cu rolurile, ci să le compună în mod obiectiv și să le reprezinte în mod rațional și continuă, astfel, linia teatrului aristotelic (a aceluia teatru care cere identificarea cu personajul și pe linia căruia se situează, de exemplu, și Perrucci pentru că, așa cum am arătat la capitolul I din partea a II-a, deși se referă la un teatru care este eminentemente „de mască”, autorul italian cere actorului identificare, sinceritate, adevăr).

Stanislavski cere actorului implicare totală – „*Fără trăire nu există artă*” – și îi oferă o metodă care să-l ajute să-și păstreze vie creația de-a lungul carierei unui spectacol, în ciuda elementelor formale sau tehnice inerente – text, situații propuse, mișcare, ritmuri, sunet, lumini, costume, decor. Oricât de bine repetată ar fi o piesă, actorii stanislavskieni rămân în mod esențial dinamici și deschiși improvizației de-a lungul spectacolului. Stanislavski numește acest tip de joc actoricesc „*experimentare*”. Adoptă termenul de la Lev Tolstoi care argumentase că arta comunică experiențe trăite, nu informații. Stanislavski compară „*experimentarea*” cu sentimentul unei existențe intense (*переживатьъ*, a trăi cu intensitate) în momentul *Acum* – ceea ce el numește *Я есть* – adică, *Eu sunt*, trăiesc eu însumi în circumstanțele propuse de autor: „Eu sunt, în limbajul nostru arată faptul că m-am situat în centrul condițiilor născocite, că simt că mă găsesc în mijlocul lor, că exist în mijlocul vieții închipuite, în lumea lucrurilor imaginate și încep să acționez în propriul meu nume, pe riscul meu și cum îmi poruncește conștiința.”¹³⁸ Cu alte cuvinte, dacă dramaturgul propune situația, actorul trebuie să-i „dea viață”, folosindu-și simțurile, mintea, imaginația, sufletul și conștiința cum o face în condițiile vieții obiective, în situațiile propuse de viață. Cum ar spune profesorul Cojar, „miracolul scenic” sau „mecanismul specific al creativității actorului” este „acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-

¹³⁸ Stanislavski, *Munca actorului* ..., p. 82

obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate.”¹³⁹

Stanislavski numește această „stare” fericită pentru că atunci actorul are dimensiunea rolului. Cuvântul rusesc are mai multe nuanțe: „a experimenta”, „a simți”, „a deveni conștient”, „a trece prin”, „a retrăi”. Din nefericire, nu s-a găsit traducerea exactă a termenului în celelalte limbi, alegându-se mereu ultima opțiune, fapt ce a dus de multe ori la înțelegerea greșită a idealului lui Stanislavski de „a trăi rolul”.

Stanislavski a creat întregul Sistem pentru a adânci experimentarea și pentru a impune actorului un joc firesc, adevărat. Pentru asta i-a dat *magicul* „*Dar dacă...?*”, intrarea în convenție cu ajutorul imaginației, „începutul creației” pe care situațiile propuse o dezvoltă. Vorbește pe larg despre acest imbold care te pune în situație, în capitolele III și IV din „Munca actorului...”: „Acțiunea. Dacă. Situațiile propuse” și „Imaginația” (realitatea în sine nu e artă. Pe scenă se numește adevăr ceea ce nu e în realitate, dar s-ar putea întâmpla). Tehnica aceasta, ca multe alte lucruri ce țin de arta actorului în concepția sa modernă, de joc, nu de interpretare, este preluată din jocurile copiilor: „Am să vă descriu jocul preferat al nepoatei mele, care are 6 ani. Jocul se cheamă «Ce-ar fi dacă?» și constă în următorul lucru: fetița mă întreabă: «Ce faci?» Eu îi răspund: «Beau ceai.» «Dar dacă n-ar fi ceai, ci ulei de ricină, cum l-ai bea atunci?» Trebuie să-mi aduc aminte gustul doctoriei. Când izbutesc și mă strâmb, copilul umple întreaga încăpăre cu hohote de râs. Apoi îmi pune o nouă întrebare: «Pe ce șezi?» «Pe scaun», răspund eu. «Dar dacă ai ședea pe o plită încinsă, ce-ai face?» Trebuie să mă așez în gând pe o plită încinsă și să mă apăr de arsuri cu eforturi nemaipomenite. Când izbutesc, fetița i se face milă de mine. Dă din mânuțe și țipă: «Nu vreau să mă mai joc!» și, dacă eu continui, jocul se isprăvește în lacrimi.”¹⁴⁰

Acest exercițiu se poate lucra de către actor acasă sau cu colegii în clasă chiar în această formă (Dar dacă apa pe care o bei este otrăvită ?) sau alegând un obiect și schimbându-ți relaționarea cu el: cartea mea, cartea de la bibliotecă, cartea mamei mele, cartea-jurnal de bord al unui vas scufundat, etc. O precizare: așa cum observăm este o abordare tipică copiilor și nu nebunilor: „Noi nu credem în autenticitatea faptului că scaunele vieneze ar fi copaci sau stânci, dar credem în autenticitatea

¹³⁹ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia by Punct, 1998, p. 14

¹⁴⁰ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 78

atitudinii noastre față de obiectele substituie, ca și cum ele ar fi într-adevăr copaci sau stânci.”¹⁴¹

Spuneam că Stanislavski cere actorului adevăr, implicare sinceră, credința în ceea ce face pe scenă, în rolul său, în mediul înconjurător al piesei. De fapt, rolul nu există în afara artistului, a personalității sale, a sufletului, corpului său, sentimentelor sale, cărnii sale, simțurilor, sângelui. Chiar dacă, în ce privește această artă, a actorului, această egalitate între artist și instrument, între artist și operă, părea un adevăr de la sine înțeles, el nu era evident împământenit în jocul actorilor – ne-o arată felul fie rațional, fie instinctiv, fie static, fie agitat și mereu declamator în care se juca încă la sfârșitul secolului al XIX-lea. Acestui tip de joc nu îi scăpau decât marile talente, marii artiști, cutremurători prin implicarea lor, prin adevărul gândurilor și pasiunilor (despre cei mai mari am încercat să vorbim și noi). Pentru a da un ajutor tuturor actorilor, căci era convins că fiecare actor, indiferent de rol, este important în cadrul ansamblului, că nu este suficient ca trupa să aibă unul-doi actori străluciți, ci, fiind vorba de o artă colectivă în sensul cel mai înalt, toți trebuie să strălucească și pentru a înlătura diletantismul din arta noastră, Stanislavski pune mare accent pe această idee: „Pe scenă nu te pierzi niciodată pe tine însuși. Acționezi întotdeauna în numele tău, al omului-artist. De tine nu scapi niciodată. Dacă însă renunți la eul tău, atunci pierzi terenul de sub picioare și asta e cel mai îngrozitor lucru. Pierderea ta pe scenă e momentul după care trăirea se sfârșește dintr-o dată și începe jocul superficial. De aceea, orice și oricât ați reprezenta, trebuie ca întotdeauna, fără nici o excepție, să vă folosiți de sentimentul vostru personal. Călcarea acestei legi e egală cu omorârea de către artist a personajului interpretat, lipsirea lui de un suflet care palpită, un suflet viu, omenesc, singurul care dă viață rolului mort.”¹⁴² Așadar, *omul-rol este egal cu omul-artist în diferite combinații* ale circumstanțelor situațiilor scenice și ale temelor. Natura organică este forța hotărâtoare în creația actorului. Arta n-o s-o poată niciodată înlocui și, dacă n-o folosește, nu e artă (poate meserie). Nimic nu poate fi mai bogat, mai variat, mai complex, mai profund decât natura umană, de aceea: „în natura actorului s-ar putea să nu existe șmecheria lui Arkașa Sciastlițev sau noblețea lui Hamlet, dar există sămânța aproape a tuturor aptitudinilor, a tuturor calităților și defectelor omenești.”¹⁴³

¹⁴¹ *Idem*, p. 82

¹⁴² Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 224

¹⁴³ *Idem*, p. 225

Munca actorului aici intervine: el trebuie să descopere această sămânță a tuturor rolurilor în el însuși. Pentru asta actorul apelează la *memoria emoțională* – altă noutate pe care o aduce metoda stanislavskiană, influențată de progresele psihologiei. Cu cât memoria emoțională e mai vastă, mai generoasă, cu atât mai mult material are actorul pentru creația sa. Evident că acest stoc de informație afectivă și senzorială trebuie refăcut mereu, printr-un proces rațional. De aceea, actorul trebuie să observe și să studieze viața și psihologia oamenilor, și aici se referă și la cei de alte naționalități cu arealul lor diferit și personal de gândire, de simțire, etc. Totuși, nici să observi nu e destul, ci trebuie să înțelegi sensul fenomenelor pe care le observi, să le prelucrezi, căci doar atunci le vei putea utiliza. Artistul trebuie să-și dezvolte capacitatea de a recunoaște frumosul, ca să-l poată studia, și se referă aici atât la ceea ce Hugo numea „frumosul natural”, cât și la „frumosul artistic”. Artistul are nevoie de cât mai multe impresii prilejuite de spectacole și de artiști buni, culese de la concerte, din muzee, din călătorii, de la expoziții de artă plastică, oferite de priveliștea unor tablouri valoroase ce ar exprima diverse curente, „deoarece nimeni nu știe ce anume poate stârni emoția și poate dezvălui comorile tănuite ale creației.”¹⁴⁴

Pentru a putea realiza aceste cerințe în viața civilă, ca și în cea de pe scenă, actorul trebuie să-și utilizeze conștient *aparatură senzorială*. Stanislavski acordă un loc important acestor legături ale noastre cu lumea și pune exersarea simțurilor și a memoriei simțurilor la începutul procesului de învățare. Adaugă exersării văzului, auzului, pipăitului, gustului, mirosului, un al șaselea simț – emoția. Într-adevăr, în rusă, cuvântul pentru „sentimente” se poate referi în egală măsură și la emoții și la senzații fizice. Așadar acest termen, „memorie emoțională”, cuprinde și memoria sufletului (a afectelor, a senzațiilor) și pe aceea a simțurilor (deci nu numai memoria văzului, auzului etc., dar și memoria musculară, a mișcării). Pentru a ilustra legătura dintre emoție și celelalte simțuri, Stanislavski preia o anecdotă din Ribot (despre influența căruia vom vorbi mai jos): doi călători se opresc la marginea unei prăpăstii. Privind marea neliniștită, unul își aduce aminte toate detaliile unei situații când cineva aproape s-a înecat – *Cum, Unde, De ce*. Celălalt își aduce aminte și el același incident, dar detaliile și-au pierdut claritatea de-a lungul timpului. Numai primul este un exemplu de ce tip de memorie are nevoie actorul!

¹⁴⁴ Stanislavski, *Viața ...*, p. 33

În ideea aceluiași principiu al „prezenței” actorului, Stanislavski aduce un nou parametru: *comunicarea*. „Esența unei strânse legături scenice constă în faptul că un actor dă, iar celălalt primește.”¹⁴⁵ După el, teatrul nu poate exista fără *relația* dintre partenerii de scenă și cea dintre actori și public. De aceea, una din primele sale indicații era ca actorul să-și vadă și să-și asculte partenerul. Cuvintele sunt doar un vehicul de interacțiune, iar dialogul reprezintă numai o parte din puterea de comunicare totală a unei piese. Ascuns dedesubtul cuvintelor este *subtextul* – ceea ce un personaj gândește sau simte, dar nu vrea sau nu poate să pună în cuvinte. Actorii deduc conținutul subtextului observând neconcordanțe între ceea ce spune și ceea ce face personajul sau din săriturile aparent ilogice ale conversației. Subtextul se comunică prin mijloace non-verbale: limbajul trupului, privirea, intonațiile, pauzele.¹⁴⁶ Astfel că, actorul trebuie să asculte

¹⁴⁵ Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 211

¹⁴⁶ Stanislavski începe să-și îndrepte atenția asupra comunicării non-verbale odată cu spectacolul „*O lună la țară*” de *Turgheniev - 1909*. Era momentul de schimbare a accentului de pe detaliile exterioare în punerea în scenă spre lumea interioară a personajelor. Textul lui Turgheniev, dezvăluind arabescurile psihologiei inimilor chinuite de sentimentul dragostei și al geloziei, constituia o grea problemă, atât din punct de vedere regizoral, cât și actoricesc: în ce măsură sufletele actorilor s-ar putea dezvălui pe scenă, astfel încât spectatorul să poată vedea și înțelege ceea ce se petrece înăuntrul lor? Stanislavski a condus timp de două luni repetiții la masă, discutând nuanțele fiecărei replici, scurtând monoloagele foarte lungi pentru a potența subtextul. Apoi a lucrat cu actorii exerciții pentru stimularea memoriei afective, exerciții pentru mobilitatea interioară de a trece de la un sentiment la altul, cercurile atenției, *études* – studii sau scene fără cuvinte, exerciții de comunicare vizuală, toate acestea anticipând clar tehnicile interioare ale Sistemului. Apoi, le-a cerut actorilor să stea nemișcați în momentele esențiale, îndreptându-le astfel atenția spre ceea ce se petrecea între ei. Turgheniev dramatizase povestea Nataliei Petrovna, care, prinsă într-o căsnicie convențională și lipsită de dragoste, se îndrăgostește pentru prima dată la 29 de ani și fără speranță, de tutorele fiului său. Într-un decor care simboliza calmul captivității femeii, energia dezlănțuită a tânărului tutore era cu atât mai mult semnul libertății. Pentru prima oară, Stanislavski face diferența între acțiune și activitate: în textul sufleurului e notat că, atunci când se deschide cortina, Natalia și Rakitin poartă o conversație fără sens (*activitatea*), dar că *acțiunea din subtext* e alta: ea este absorbită de el, iar el flirtează subtil. Ea se concentrează (*spre interior*) și de aceea pare distrată în afară. La un moment dat îl întrerupe pe Rakitin întrebându-l: „Ai văzut vreodată cum se țese?” Își imaginează că țesătorii stau în camere fără aer, nemișcați. „Țesătura lor e frumoasă, dar o gură de apă proaspătă într-o zi toridă e un lucru mult mai bun.” Remarca ei îl trezește pe Rakitin din sporovăiala lui și determină un moment de comunicare reală între ei. El înțelege, odată cu publicul, că Natalia vorbea, de fapt, despre ea însăși.

Cea mai mare bucurie a lui Stanislavski în legătură cu acest spectacol a fost nu atât succesul pe care l-a avut cu Rakitin, ci faptul că Sistemul său și-a dovedit eficacitatea și toți au recunoscut-o.

nu numai vorbele partenerului, ci să încerce să-i înțeleagă gândurile de dincolo de cuvinte, gesturi, etc. Apoi să acționeze el însuși asupra partenerului cu propriile sale gânduri și sentimente: „Toate acțiunile dumitale trebuie îndreptate asupra partenerului.”¹⁴⁷

Influențat de Yoga, Stanislavski imaginează comunicarea ca pe o emitere și percepere de raze de energie (cum ar fi undele radio). Respirația ne pune în legătură cu aceste raze. Cu fiecare expirație trimitem raze în mediul înconjurător și cu fiecare inspirație primim înapoi, în corp, energie. Actorul comunică nu numai cu partenerii, ci „trebuie să învețe singur să se uite, să vadă, să perceapă, ceea îl înconjoară pe scenă și să se încredințeze nemijlocit atmosferei create de iluzia scenică. Stăpânind o asemenea aptitudine și pricepere, artistul va putea să se folosească de toate stimulentele care sunt ascunse în punerea în scenă exterioară.”¹⁴⁸

III.3.2 A doua regulă de creație este formulată trinitar, într-o construcție ce stă la baza întregului Sistem:

Acțiunea – „una din bazele principale ale artei noastre”: arta actorului înseamnă arta acțiunii exterioare și interioare. Acțiunea trebuie să fie logică, coerentă, omenească, autentică și devine, astfel, rodnică. Acel „dacă magic” de care vorbeam provoacă pe loc, instinctiv, acțiunea însăși. Procesul se face în mod firesc, natural: gândul naște sentimentul și, împreună, nasc acțiunea. Contactul cu operele lui Cehov i-au întărit credința că „acțiunea scenică trebuie înțeleasă ca un dinamism lăuntric și că numai pe o asemenea bază, eliminând tot ce este pseudo-scenic, se pot clădi opere dramatice în teatru.”¹⁴⁹ Concepția sa despre acțiune va evolua foarte mult, iar în ultima parte a vieții, va dezvolta *metoda acțiunilor fizice*, despre care avem șansa să aflăm din cartea lui Toporkov, document extrem de important pentru toată istoria ulterioară a teatrului. Convingerea lui Stanislavski, exprimată în timpul repetițiilor la „Tartuffe” era că „primul stadiu al pregătirii rolului este stabilirea înlănțuirii logice a acțiunilor voastre fizice. Când munca actorului se bazează pe dexteritatea mușchilor limbii, este meserie; iar în momentul în care actorul ajunge să dispună de imagini, de atunci începe creația.”¹⁵⁰ Întreg secretul pregătirii unui rol, al „întruchipării” acesta este: studiul comportării fizice a personajului. Dacă

¹⁴⁷ Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 205

¹⁴⁸ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 228

¹⁴⁹ Stanislavski, *Viața ...*, p. 266

¹⁵⁰ Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 104

această comportare este firească și interesantă, atunci în concordanță cu ea se va forma, în mod firesc și ușor rolul. Atât că actorul nu trebuie să uite că, înainte de a acționa, înainte chiar de impulsul acțiunii mai este ceva: *Orientarea sa în mediul în care pătrunde.*¹⁵¹ Abia apoi poate avea loc *Contactul* cu partenerii.

Aforismul lui Pușkin – sau, ceea ce am numi, *Regula Adevărului*: „«Mintea noastră cere de la un autor dramatic adevărul pasiunilor și verosimilul sentimentelor în situațiile presupuse.» Adaug de la mine că mintea noastră cere absolut același lucru și de la artistul dramatic, cu diferența că situațiile care pentru scriitor sunt presupuse, pentru noi, actorii, vor fi propuse, gata date.”¹⁵²

Subconștientul prin conștient – prin psiho-tehnica conștientă, către creația subconștientă a actorului. Fără creația subconștientă a naturii spirituale și organice, jocul actorului e cerebral, fals, convențional, sec, lipsit de viață, formal. „Prin psihotehnica conștientă a artistului, dusă până la ultima limită, se creează terenul pentru zămisirea procesului creator subconștient al naturii noastre organice. În aceasta... constă adaosul extrem de important la ceea ce e deja cunoscut în domeniul creației. Dacă ați ști cât e de importantă această noutate! Se socotește, din obișnuință, că fiecare moment al creației trebuie să fie ceva foarte mare, complicat, înalt. Dar voi știți, de la lecțiile anterioare, cum cea mai mică acțiune sau simțământ, cel mai mic procedeu tehnic capată o importanță imensă, dacă sunt duse pe scenă, în momentul creației, până la limita unde începe adevărul, credința și acel „eu sunt” al vieții omenești. Când se întâmplă așa, atunci aparatul sufletesc și fizic al artistului lucrează pe scenă normal, după toate legile naturii omenești, absolut la fel ca în viață, neținând seama de condițiile nefirești ale creației în fața publicului. Ceea ce se produce de la sine în viața reală, firește că pe scenă se pregătește cu ajutorul psiho-

¹⁵¹ Viola Spolin va dezvolta foarte mult această etapă a „Orientării”. Exercițiile necesare pentru dobândirea ei sunt chiar primele din manualul său și recomandă ca, de fiecare dată când actorul este în impas, să se întoarcă la aceste exerciții. Stanislavski subliniază necesitatea orientării inițiale care precede orice acțiune prin faptul că ea se petrece întotdeauna în natură, atât la om, cât și la animale: „Observați felul în care un câine intră într-o cameră. Ce face el înainte de toate? Intră, adumează prin aer, stabilește locul în care se află stăpânul, se apropie de el, îl silește să-și îndrepte atenția asupra lui și, numai după ce face toate astea, intră în vorbă cu stăpânul. Tot așa se comportă și omul. Cu o singură deosebire: acesta întrebuințează o mai mare subtilitate și varietate.” (Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 210)

¹⁵² Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 65

tehnicii.”¹⁵³ Cele mai puternice „momeli” pentru stimularea creației subconștiente a naturii creatoare sunt supratema și acțiunea principală, adică acțiunea conform unui „scop final, principal, atotcuprinzător”. Tema principală a lui Othello ar putea fi formulată astfel: „Vreau să o ador pe Desdemona, femeia ideală; vreau s-o slujesc și să-i consacru toata viața mea.” Așadar scopul final ar fi: „adorarea Desdemonei, femeia ideală.”¹⁵⁴

III.3.3 Din ideea consacrată a interdependenței și a influenței reciproce dintre trup și minte, reiese regula antrenamentului psihofizic specific, pe care îl vom sintetiza și noi, și a cărei folosință s-a împământenit atât de puternic în arta actorului, încât aproape că nu trece o zi în care să nu lucrăm cu studenții noștri măcar unul din exercițiile stanislavkiene.

Stanislavski respinge concepția occidentală care desparte trupul de suflet și preia această idee a unității lor de la psihologul francez *Théodule Armand Ribot*, care credea că nici un fel de emoție nu există fără consecințe fizice. Stanislavski aflase despre scrierile acestui profesor de psihologie experimentală la Sorbona, apoi profesor onorific la Colegiul Franței, în timpul unei conversații, la Hamburg. A luat contact cu lucrările lui Ribot traduse în limba rusă: „La psychologie de la volonté” (1883), „La psychologie des sentiments” (1896), „La psychologie de l’attention” (1889); însă cea mai valoroasă lectură pentru Stanislavski este „L’essai sur l’imagination créatrice” (1900). Preluând definiția lui Ribot – „O emoție nu există decât în trup” – Stanislavski insistă că: „În fiecare acțiune fizică există ceva psihologic și în psihologic ceva fizic.” Mulți profesori privilegiază un element în defavoarea altuia. Dar esența întregului sistem stanislavskian se poate exprima prin această idee: drumul în construirea unui rol pornește de la înlănțuirea logică și coerentă a acțiunilor fizice care determină emoțiile/sentimentele cele mai complicate și profunde și, în acest proces, actorul dezvoltă și „unele aspecte exterioare caracteristice.” (În Statele Unite, munca lui Stanislavski cu aspectele fizice ale actoriei a răspuns fascinației americane pentru psihologia lui Freud, în timp ce în Uniunea Sovietică acest aspect al sistemului l-a făcut mai conform cu tendințele materialismului marxist. Această despărțire a celor două elemente este greșită, căci, pentru Stanislavski, ele sunt inseparabile.)

¹⁵³ *Idem*, p. 347

¹⁵⁴ *Idem*, p. 352

Capitolul VI, „Destinderea mușchilor”, este dedicat acestui aspect, autorul reluând de câte ori consideră necesar această idee¹⁵⁵, urmând să prezinte pe larg, toate principiile și elementele tehnicii exterioare în partea a doua a cărții. Stanislavski postulează faptul că tensiunea fizică este cel mai mare dușman al creativității, pentru că nu numai că paralizează și distorsionează frumusețea corpului, dar influențează negativ și chiar împiedică capacitatea minții de concentrare și imaginație. „De aceea, înainte de a începe să crezi, trebuie să-ți pui în ordine mușchii, ca ei să nu încătușeze libertatea acțiunii.”¹⁵⁶ Condiția de studiu și, mai târziu, cea de spectacol (ambele făcute sub privirile unui ochi din afară) cere o stare de relaxare fizică în care actorul folosește doar atâta tensiune musculară cât îi este necesară. Pentru acest dozaj „trebuie să faci să se nască în tine un observator sau un controlor” care trebuie să descopere și să elimine încordarea, crispările, convulsiile musculare. De aceea e nevoie de o bună educare a atenției, care să știe să se orienteze repede, să deosebească senzațiile fizice și să le examineze.

Stanislavski sugerează actorilor și exercițiile concrete pentru a ajunge la „izolarea” mușchilor, adică la încordarea doar a acelor mușchi care sunt necesari pentru acțiunea respectivă: „trebuie să mă culc pe spate pe o suprafață netedă și tare (de pildă pe podea) și să observ care sunt grupările de mușchi care se încordează fără să fie necesar. Trebuie să-ți destinzi numaidecât una după alta încordările pe care le observi și să le cauți mereu pe cele noi.”¹⁵⁷ Acest exercițiu se face apoi în picioare și în pozițiile cele mai variate cu același scop: descoperirea tensiunii inutile și eliminarea ei. Se observă că, pentru a dobândi relaxarea, trebuie să ajungi să-ți descoperi centrul de greutate. Dar încordarea se elimină nu numai prin control, prin tehnică, ci mai ales prin organicitatea determinată cu ajutorul aceluia *Dacă*. Odată declanșată natura, surplusul de încordare și de neîncredere va slăbi de la sine. Pentru că „natura conduce organismul viu mai bine decât conștiința și preaslăvita tehnică actricească.”

Așadar, trei sunt pașii pe care trebuie să-i urmeze actorul – conștientizarea tensiunii, eliberarea ei și motivarea acțiunii. Și, pentru că toate lipsurile actorului se văd în lumina reflectoarelor, pentru că natura

¹⁵⁵ Are mare încredere în caracterul repetitiv al pedagogiei, de aceea și specifică, încă din prefața la „Munca actorului ...” că „repetarea frecventă a unora și aceluiași idei, pe care eu le socotesc însemnate, e făcută cu intenție.” (p. 12)

¹⁵⁶ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 134

¹⁵⁷ *Idem*, p. 137

noastră e alterată de obiceiurile proaste, autorul recomandă actorului: „Trebuie să prefaci din nou tot ce e în tine, de la suflet până la trup, din cap până în picioare, și să te adaptezi exigențelor artei noastre sau, mai bine zis, exigențelor naturii însăși. Căci arta se înțelege bine cu ea.”¹⁵⁸ Artă noastră cere armonie și mobilitate. Pentru asta, un exercițiu de bază al Sistemului este rularea coloanei vertebrale (îndoirea și „dezdoirea” șirei spinării), căci „se pare că avem 24 de vertebre mobile”. Aceste exerciții (inspirate pare-se din Hatha Yoga), ca și relaxarea progresivă (încordare-relaxare a fiecărui mușchi în parte pentru a simți care este diferența), vor să facă din relaxare o obișnuință, un reflex. Și cea mai bună maestră aici nu este alta decât minunata felină! Motanul său Cot-Cotovici îi devine cobai și instructor. Are ocazia să-i admire mobilitatea, relaxarea în cele mai dificile poziții, capacitatea de a-și acumula și distribui energia, pentru ca s-o folosească toată în atac.

*„Trupului îi e rezervat în arta noastră un rol de o însemnătate absolut excepțională. Acela de a face ca viața creatoare invizibilă a artistului să devină vizibilă.”*¹⁵⁹ Așa își începe Stanislavski partea a doua a manualului său – „Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de întruchipare”. „Întruchipare” și Întrupare a „vieții interioare a spiritului omenesc”. Actorul se confruntă încă de la primele încercări cu acest paradox: nu întotdeauna ceea ce simte și gândește este transmis întocmai în afară sau, de multe ori, nu e transmis de loc, chiar în ciuda unei pasiuni mari și a unui efort considerabil. El descoperă curând că nu este vorba nici de pasiune, nici de efort. Ceea ce îi trebuie este un „aparat trupesc de întruchipare” expresiv. Se întâmplă adesea ca actorul să gândească și să simtă minunat, subtil și adânc, dar să nu știe să redea toată lumea lui interioară; se întâmplă ca lipsa de rafinare a vorbirii și a trupului să-l facă neadevărat. Mai mult, când trupul unui actor nu redă ceea ce – și cum – simte lăuntric actorul, avem impresia că vedem un instrument stricat, fals, iar actorul, în inconfort evident, provoacă milă. „Lipsa de corespondență între trăirea interioară și întruchiparea exterioară pricinuieste actorului greutate și chinuri și mai mari. Cu cât viața interioară a spiritului omenesc, a figurii zugrăvite e mai complicată, cu atât trebuie să fie mai subtilă, mai nemijlocită, mai artistică întruchiparea. (...) Aparatul nostru fizic trebuie să fie sensibil în cel mai înalt grad la cele mai mici modulații, subtilități și

¹⁵⁸ *Idem*, p. 145

¹⁵⁹ *Idem*, p. 374. Să reținem acești termeni, vizibil-invizibil, pentru că îi vom reîntâlni la Peter Brook și la Viola Spolin.

schimbări ale vieții interioare pe scenă. (...) Astfel, *sarcina* noastră cea mai apropiată este de a face ca aparatul nostru trupesc de întrupare să ajungă pe cât se poate la perfecțiunea firească, naturală. Trupul nostru trebuie dezvoltat mai departe, îndreptat și pus la punct în așa chip, încât toate părțile lui sortite de natură să răspundă sarcinii complicate a întrupării sentimentului invizibil. *Trupul trebuie cultivat chiar după legile naturii*. Asta cere muncă multă, îndelungată, grea, perseverentă.”¹⁶⁰ Aparatul de întrupare nu trebuie să fie numai excelent format, dar și supus orbește poruncilor lăuntrice ale voinței: răspunsul trupului trebuie să fie prompt, rapid, până la reflexe imediate, inconștiente, instinctive. **Reactivitatea psiho-fizică**, care pregătește terenul pentru procesul creator, trebuie să devină o a doua natură, firească și organică.

Al doilea manual este scris anume pentru a-i da actorului metoda de a face din „elementele întrupării” mijloace desăvârșite de expresie, procedee de tehnică artistică însușite, devenite reflexe.

Elementele întrupării sunt:

- **Caracteristicul** – nu există roluri necaracteristice, nu există pe scenă oameni în general, ci, pentru că fiecare om are o imagine exterioară unică, e de datoria omului-actor să descopere cum arată omul-rol. Actorul trebuie să se ferească de multitudinea de șabloane împământenite și de compunerea caracteristicilor exterioare. De fapt, specificul personajului se dezvoltă treptat și organic încă de la începutul muncii sale, chiar de când își construiește schema acțiunilor fizice. Apoi, elementele fizice caracteristice se pot lucra prin exerciții în cadrul repetițiilor, pentru că îmbogățesc rolul, fără a face din asta un aspect principal, ci doar unul complementar dezvoltării organice.
- **Destinderea mușchilor** (despre care am vorbit mai sus)
- **Dezvoltarea expresivității trupului** – cuprinde gimnastica, dansul, acrobația, scrima, spadele, lupta cu pumnalul, trânta, boxul, maintien-ul (educarea bunelor maniere și a elementelor de protocol ale societății înalte).
- **Gimnastica** – actorul trebuie să aibă un trup sănătos, frumos, mobil: „Noi avem nevoie de trupuri tari, puternice, dezvoltate proporțional, cu o conformație bună, fără surplusuri nefirești.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 562

Gimastica să le îndrepte.” „Conformații ideale nu există. Trebuie să le faci.”¹⁶¹

- **Acrobația** – dezvoltă mobilitatea, agilitatea, intuiția fizică; formează hotărârea: așa cum acrobatul nu are voie să stea pe gânduri în fața unui salt mortal, ci trebuie să acționeze, să se lase la voia întâmplării, și artistul trebuie să facă același lucru în fața momentului culminant al rolului.
- **Dansul și exercițiile de balet la bară** – completează munca pe care o face gimnastica; în timp ce gimnastica dezvoltă mișcările precise și ritmul, dansul finisează, dă grație, lărgeste mișcările, ceea ce e foarte important deoarece un gest mărunț nu e scenic. Aceste discipline se ocupă în mod special de mobilitatea coloanei vertebrale și de buna ei fixare în bazin, dar și de formarea membrelor și a extremităților lor – foarte importante pentru expresivitate (mâinile sunt ochii trupului).
- **Mimica** – se obține de la sine, printr-un joc organic, dar poate fi ajutată prin exerciții. De asemenea, actorul trebuie să acționeze în așa fel încât să i se vadă ochii: „Transmite gândurile cu glasul și cu cuvintele, iar ochii să-ți ajute să completezi ceea ce nu poți transmite prin vorbire.”¹⁶²
- **Plastica** – trebuie să devină a doua natură a artistului. Actorii și dansatorii care și-au dezvoltat plastica corporală nu dansează, nu joacă, ci acționează, dar nu pot acționa altfel decât plastic.
- **Vorbirea și canto** se lucrează separat, dar au același scop: reglarea respirației, așezarea glasului, descoperirea rezonatorilor, dicția, ortoepia (artistul trebuie să-și cunoască limba la perfecție), relevarea subtextului, obișnuința cotidiană de a vorbi corect și frumos. Autorul subliniază importanța artistică a pauzelor și intonației, date nu de semnele de punctuație, ci de gândurile și sentimentele actorului-rol.
- **Tempo-ritm**: acolo unde e viață, e și acțiune, acolo unde e acțiune, e și mișcare, unde e mișcare, e și tempo, iar unde e tempo, e și ritm. Fiecare om are tempo-ritmul său, deci fiecare personaj, fiecare scenă, fiecare spectacol au tempo-ritmul lor. Tempo-ritmul acțiunilor și al vorbirii, incluzând pauzele, trebuie să fie același, diferențele dând efectul comic. Nu poți simți just în

¹⁶¹ *Idem*, p. 402

¹⁶² *Idem*, p. 264

cadrul unui tempo-ritm nejust, necorespunzător. Nu poți găsi un tempo-ritm just, fără a trăi în același timp și sentimentele corespunzătoare lui. Stanislavski subliniază că a făcut o descoperire însemnată: „Noi dispunem de stimulente directe, nemijlocite, pentru fiecare dintre *motoarele vieții noastre psihice*. *Asupra intelectului* influențează nemijlocit: cuvântul, textul, ideea, reprezentările, care provoacă procesul de gândire. *Asupra voinței* influențează nemijlocit: supratemele, temele, acțiunea principală. *Asupra sentimentului* însă, influențează nemijlocit tempo-ritmul.”¹⁶³

- **Logica și consecvența acțiunilor fizice**, tot atât de necesară ca și logica și consecvența situațiilor propuse, gândurilor, sentimentelor, a vorbirii, etc. Arta actorului are nevoie de o „linie neîntreruptă” care continuă și în culise. Ca s-o poți menține trebuie ca obiectele atenției (punctele de concentrare) să se succedă neîntrerupt.

- Elementele de care vorbește Stanislavski mai departe caracterizează *performanța*, strălucirea pe care un actor încearcă să o dobândească prin muncă, dacă nu o are de la natură: **Ținuta și finisajul, Farmecul și atracția scenică (sau Arta și Natura.)**

Ținuta se referă la capacitatea unui actor de a se stăpâni, de a descoperi măsura în tot ceea ce face pe scenă. Actorul nu trebuie să-și consume energia și nici să murdărească piesa cu mișcări, gesturi, vorbe de prisos.

Finisajul este „acel ceva”, acel „un pic”, de fapt „lucrul cel mai important”, fără de care rolul, piesa sunt corecte, dar nu capătă strălucire, nu se desăvârșesc. Aici regizorul are un rol important, pentru că uneori cu un singur cuvânt, îl poate inspira pe actor. Farmecul, atracția, magnetismul, acel „vino-ncoa” în limbajul comun, este o calitate extraordinară pe care un actor o are în general de la natură. Există actori care au farmec și în viață și pe scenă – se spune că sunt făcuți pentru scândura scenei; există alții care sunt neinteresanți în viață, dar se modifică pe scenă – nu degeaba se numește farmec „scenic”; alții sunt lipsiți de farmec și nu răzbat decât când publicul ajunge să le vadă adevăratele merite artistice. E un mare noroc să ai farmec, pentru că te ajută în creație și te face plăcut publicului. Dar, dacă actorul, asemenea unei

¹⁶³ *Idem*, p. 555

cocote, se bazează numai pe farmec, arta sa are de pierdut, devine un speculant, o apariție monotonă care se expune întotdeauna pe sine.

Se pune deci întrebarea: ce poți face ca să-ți formezi măcar întru câțva farmecul sau ca să lupți împotriva acelor însușiri care te fac antipatic? „Se poate, dar numai într-o anumită măsură. Și nu atât în sensul formării farmecului, cât în sensul corectării cusurilor care resping”¹⁶⁴ Cu alte cuvinte: **arta corectează natura, dar nu o poate înlocui** (principiu pe care l-am mai întâlnit la majoritatea practicienilor și care este subliniat în mod special de metoda lui Andrea Perrucci). Profesorul Torțov își încheie cursurile la imaginara școală de teatru din „Munca actorului...” cu următoarele cuvinte:

„Lecția noastră de încheiere va fi închinată ditirambilor pentru cea mai mare, de neînlocuit, de neimitat și de neegalat artistă de geniu.

Cine e ?

Natura organică, creatoare a artistului. (...) Lucrul pe care-l admir poartă diferite nume neînțelese: geniu, talent, inspirație, subconștient, intuiție. Le simt la alții, uneori la mine. Nu știu însă unde să le găsesc în mine. (...) Am aflat unele legi după care creează natura noastră – asta e foarte important și prețios – dar nu vom putea niciodată să înlocuim creația naturii cu tehnica noastră actricească, oricât ar fi ea de perfectă.”¹⁶⁵

De asemenea, s-a vorbit, mai sus despre *actorul-cocotă*, pe care Stanislavski nu-l consideră însă artist, căci adevărații artiști își tratează cu asemenea seriozitate arta încât se pot compara cu *preoții* (diferențierea aceasta va fi reluată și accentuată mai târziu de Grotovski). Autorul așează **disciplina și etica** printre elementele întruchipării, căci ele pot înnobila sau altera arta actorului. De aceea, **moralitatea** trebuie să fie **norma** după care un actor de talent și care se vrea profesionist trebuie să se conducă. Această profesie nu trebuie făcută decât de dragul adevăratei arte, aceea din noi: „lubește arta în tine, iar nu pe tine în artă” – actorul trebuie să urmărească *procesul scenic*, *nu succesul*, chiar dacă succesul este înveselitor și energizant; el trebuie să fie stăpânul profesiei sale, iar nu robul ei.

Toate aceste elemente ale întruchipării, ca și elementele trăirii, se exersează de-a lungul întregii vieți artistice. La sfârșitul manualului său, ca o concluzie, Stanislavski sugerează studenților-actori să vină la lecție cu un

¹⁶⁴ *Idem*, p. 573

¹⁶⁵ *Idem*, p. 592

sfert de oră mai devreme pentru a se pregăti, ca să fie, la venirea profesorului, în „starea de spirit scenică”, iar nu într-una meșteșugărească (mă duc la teatru, mă îmbrac în costum și debitez rolul). Chiar dacă spectacolul respectiv se joacă de mult, actorul trebuie să-și „împrospețeze” rolul, el trebuie „să-și machieze și să-și costumeze sufletul pentru crearea vieții spiritului omenesc al rolului pe care sunt chemați, înainte de toate, s-o trăiască din nou în fiecare spectacol.”¹⁶⁶. El trebuie să vină din timp la teatru, cu două ore înainte, dacă joacă un rol important, ca să aibă timp să se pregătească. E bine să-și înceapă întotdeauna exercițiile cu destinderea mușchilor, deoarece, fără asta, munca ulterioară e imposibilă. Apoi, „e destul să atingi unele momente principale ale rolului sau ale studiului, etapele principale ale piesei, fără să dezvolti până la capăt toate temele și fragmentele ei.”¹⁶⁷ Acest proces pregătitor pentru spectacol, dacă e făcut cu seriozitate, devine necesar și decurge ușor și relativ repede. Ideea unui antrenament de cincisprezece minute va căpăta o mare dezvoltare în practică (introducerea în studio a „toaletei actorului”), cât și în teoriile teatrale inspirate de Stanislavski.

Dintre spectacolele sale ne oprim numai asupra ultimului – „**Tartuffe**” de Molière (decembrie 1939), care a fost continuat după moartea sa (survenită în 1838) de către Mihail Kedrov, cel care deținea rolul principal și-i fusese asistent de regie¹⁶⁸. Practic, acesta este cel mai important spectacol stanislavskian pentru că este opera descoperirilor pe care le-a făcut în ultima parte a vieții și a concluziilor cercetărilor sale. „Cel mai important spectacol” nu prin valoarea lui, ci prin testamentul pe care îl constituie. Acestei moșteniri teatrul secolului XX și al începutului noului mileniu îi datorează totul. Toți marii practicieni, cercetători, teoreticieni, reformatori ai secolului trecut își găsesc sursa în opera profesorului de geniu care este Stanislavski, metodele sale formează cel mai complet sistem de lucru pentru actor, urmăresc „întruchiparea” (ceea ce în limba engleză va fi numit „fizicalizare”) vieții organice a omului-actor pus în circumstanțele situației date și nu pot fi reduse la „forme teatrale” sau închistate în tradiții, ci sunt mereu modificabile, după cum natura însăși este: „Părăsind viața vreau să vă predau bazele acestei tehnici [psiholo-

¹⁶⁶ *Idem*, p. 317

¹⁶⁷ *Idem*, p. 319

¹⁶⁸ Distribuția a fost următoarea: Kedrov – Tartuffe, Toporkov – Orgon, Knipper-Cehova sau Bogoiavlenskaia – doamna Pernelle, Coreneva – Elmira, Geirot – Cleante, Bendina – Dorina, Komissarov – Damis, Miheeva – Mariana, Kisleakov – Valere.

tehnica]. Ele nu pot fi rediate nici în scris, nici prin cuvinte. Ele trebuie studiate în cadrul muncii practice. Dacă veți ajunge la rezultate bune și veți înțelege această tehnică, atunci o veți răspândi și dezvolta continuu.” „... un spectacol în plus sau în minus nu mai are nici o însemnătate pentru mine. Important pentru mine este acum să vă transmit vouă ceea ce am adunat în decursul vieții întregi. Vreau să vă învăț să interpretați nu un singur rol, ci roluri.” Și ... „vă mai spun un secret. La drept vorbind sistemul meu cuprinde cinci sau zece porunci care vă dau puțința să interpretați în mod just toate rolurile voastre din decursul unei vieți întregi. Țineți minte însă: după o anumită perioadă de timp (patru-cinci ani), orice actor mare și neîngăduitor cu sine însuși trebuie să înceapă a învăța din nou...”¹⁶⁹

Alegerea piesei are o semnificație precisă. Stanislavski este tot mai mult deranjat de faptul că este asociat cu un stil, realismul psihologic, pentru că asta risca să limiteze, în ochii practicienilor, aria de aplicabilitate a Sistemului. Trebuia să demonstreze cumva faptul că această metodă de lucru este universal aplicabilă; de aceea, a ales o comedie clasică în versuri.

Repetițiile au avut loc în apartamentul său de două camere, pentru că era perioada arestului la domiciliu, din martie 1936 până în aprilie 1938.

A aplicat în lucrul la acest spectacol altă tehnică de repetiție decât cunoașterea afectivă, căci, spune el, după lungi discuții la masă și vizualizări individuale „actorul urcă pe scenă cu capul împuiat, dar cu inima goală și nu poate juca.” De aceea *înlocuiește „analiza sentimentelor” cu „analiza activă”*. Descoperise metoda de a traduce imaginația în realitate, de a o aduce în actualitate. Actorii au fost de la început în picioare. Li s-a cerut să transforme spațiul de repetiție în casa lui Orgon; s-au gândit, s-au certat până au ales camera cea mai potrivită pentru cină sau pentru somn. Astfel, imaginația colectivă ia locul celei individuale, iar deciziile nu-i mai aparțin fiecărui actor în parte, ci grupului și piesa devine mai palpabilă. „Azi, Aici, Acum” sunt cuvinte des întâlnite în scrisul lui din această perioadă.

Însemnările lui Toporkov de la repetiții arată că Stanislavski a disecat piesa, stabilindu-i „anatomia”. A împărțit distribuția în două tabere, una condusă de Tartuffe, incluzându-l bineînțeles pe Orgon, cealaltă formată din cei care bănuiesc falsitatea lui: soția lui Orgon, fiica, cumnatul și Dorina. Problemele celor două tabere sunt opuse, sugerând astfel

¹⁶⁹ Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 160

acțiunea și contra-acțiunea, importanța pe care Stanislavski o dădea *conflictului*. A împărțit apoi piesa în 12 segmente, fiecare definit printr-un eveniment-cheie al conflictului dintre cele două tabere. (de exemplu: când familia protestează împotriva lui Tartuffe, Orgon contra-atacă: se hotărăște să-și mărite fiica cu el.)

Improvizația a devenit metodă de lucru. În primele repetiții au lucrat ceea ce numim azi exerciții de „extratext”, scene care nu apar în piesă, ci sunt improvizate, iar actorii ajung, astfel, să stăpânească mai bine realitatea piesei, mediul ei înconjurător: o cină a întregii familii, o seară în care joacă cărți, prima întâlnire cu Tartuffe. Apoi, pe măsură ce se înainta, Stanislavski a trecut la *analiza activă* a piesei, adică la **metoda acțiunilor fizice**. Sentimentul, spunea el, nu poate fi fixat, dar acțiunea poate și, de aceea, studiul rolului trebuie să înceapă prin descoperirea acțiunilor fizice, simple și evidente, a succesiunii lor logice și, astfel, rolul se va crea de la sine, organic; sentimentele adevărate, emoțiile profunde ies pe această cale la suprafață; foarte repede, pe drumul cel mai scurt, actorul ajunge la crearea „imaginii scenice” (a personajului întruchipat); „și această metodă îngăduie interpretului să mențină și chiar să dezvolte imaginea scenică, odată creată.”¹⁷⁰

Actorii au improvizat fiecare scenă ca să descopere fiecare acțiune, contra-acțiune, fiecare modificare. Au încorporat treptat textul (replici, ritm, imagine, stil), trecând liber din etapă în etapă în ritmul care s-a impus de la sine, până când le-a devenit necesară o mai mare expresivitate – aceea realizabilă prin cuvintele autorului. Stanislavski recomanda ca improvizația să rămână metodă permanentă de lucru, ca scenele să fie abordate mereu nu neapărat „altfel”, ci „într-un chip nou”, fără a folosi metode de convingere a partenerului care au funcționat altădată, pentru că de fiecare dată este nevoie de o acțiune vie și organică. Iar ce e organic, e întotdeauna nou. Pentru asta, actorul nu trebuie să țină cont decât de Scopul personajului său: acela de a-și convinge partenerul de dreptatea sa.

Iată, așadar, că, de-a lungul vremii, concepția sa despre arta actorului evoluează de la „maieutica sentimentului” – la „metoda acțiunilor fizice”, pornind drumul spre personaj de la „Eu” în cadrul circumstanțelor, Azi, Aici, Acum și parcurgându-l prin improvizație. Stanislavski înțelesese că o concentrare prea adâncă a actorului asupra a ceea ce se petrece în sine, asupra gândurilor și sentimentelor personajului, este riscantă. Asta

¹⁷⁰ *Idem*, p. 169

pentru că a descoperit că, deși personajul e gândit ca ceva interior, e totuși un altcineva din tine și acel altcineva trebuie stimulat ca să iasă la suprafață, nu sentimentul. În plus, surplusul de informație blochează. În timp ce în cazul acțiunilor fizice, actorul acționează din punctul de vedere al personajului său, deci este personajul fără să-i mai „moșească” îndelung nașterea, iar concentrarea sa este asupra partenerului și a „rezolvării de probleme”.

III.4 REGULAMENTUL Teatrului de Artă și al Studioului I

„Пpабдa” – iată deviza Teatrului de Artă.

Adevăr la toate nivelurile: adevăr și sinceritate în abordarea rolului, după cum am văzut, o etică izvorâtă dintr-o moralitate reală și exersată, adevăr în punerea în scenă. „Regulamentul Teatrului de Artă”, despre care vom vorbi în continuare, sau spectacolele teatrului – să exemplificăm numai cu „Pescărușul” sunt imagini elocvente ale acestui principiu fondator.

În ce privește elementele exterioare ale spectacolului, Stanislavski încearca, mai ales în prima perioadă de creație, să facă din teatru un loc „mai adevărat decât viața”. Influențat și de punerile în scenă ale Companiei Meiningen, impunea o minuțiozitate extremă în reconstituirea istorică. Costumieri, decoratori, scenografi, machiori întreprindeau studii erudite în căutarea specificității și pentru obținerea autenticității. Camere tri-dimensionale cu clanțe reale la uși reale, cu costume originale, toate încercau să reproducă realitatea la maximum-ul posibilităților tehnologice. Pentru ca iluzia realistă să fie completă, se folosea ultima invenție a lui Antoine – al patrulea perete. S-a mers până acolo că, în actul I din „Pescărușul”, Sorin era plasat pe o bancă cu spatele la public. Cu timpul, de la această abordare tehnică, regizorală în sens „pictural”, cei doi conducători ai teatrului vor evolua spre sublinierea elementelor interioare, de subtext ale viziunii „psihologice”.¹⁷¹

Chiar de la primele spectacole, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au răsturnat sistemul star-ului, la modă nu numai în Franța și în întreaga Europă, dar și pe scenele rusești. Cei doi pun accentul pe ansamblu, convinși fiind că, de fapt, întreaga distribuție muncește la fel de mult la realizarea unui spectacol, așa cum era de părere și André Antoine sau Ducele de Saxa Meiningen.

¹⁷¹ Definirea celor două modalități regizorale îi aparține lui Michel Viegnes (*Teatrul*, editura Cartea Românească, colecția Syracuza, 1999, p. 62)

Dar drumul spre acest realism al punerii în scenă nu s-a făcut prin imitația ultimelor inovații teatrale, așa cum ar părea la prima vedere, ci, mai ales, datorită pieselor lui Anton Pavlovici Cehov. Nemirovici-Dancenko, asociatul lui Stanislavski, dramaturg și profesor de artă dramatică, a avut o intuiție genială în ce privește piesele lui Cehov, într-un moment în care chiar și Tolstoi considera „Pescărușul” o piesă slabă, iar lui Stanislavski îi era teamă că este „imposibil de jucat”. Nemirovici-Dancenko a înțeles că acest tip de dramaturgie, asociat cu jocul sincer și antiretoric pe care el și asociatul său își propuseseră să-l abordeze și cu noua lor viziune asupra ansamblului, ar putea să marcheze o întâlnire foarte importantă pentru trupă. Stanislavski i-a studiat piesele și a căutat să-l înțeleagă: „Piesele lui Cehov sunt pline de mișcare, nu însă din punct de vedere al desfășurării exterioare, ci al unui dinamism lăuntric.”¹⁷² „Cehov, cu arta lui de adevărat maestru, știe să spulbere artificii teatrale prin adevărul artistic.” De aceea actorii care se încăpățânează să joace, să reprezinte, jucând o piesă de-a lui Cehov, greșesc (e vorba de prima punere în scenă a „Pescărușului” la Teatrul Alexandrinski, o adevărată cădere și o deziluzie pentru Cehov, care și așa nu credea că are talent de dramaturg¹⁷³). „În piesele lui trebuie să fii,

¹⁷² *Idem*, p. 265

¹⁷³ Comparația dintre „**Pescărușul**” Teatrului Alexandrinski și cel al Teatrului de Artă ne ajută să înțelegem mai bine impactul revoluționar pe care l-a avut spectacolul lui Stanislavski și al lui Nemirovici-Dancenko. În 1896, Teatrul Alexandrinski din Sankt Petersburg a ales să pună în scenă piesa, mai ales ca să servească pe E.I. Levkeeva, o actriță de comedie foarte populară. Distribuția s-a întâlnit pentru câteva repetiții, actorii și-au învățat rolurile lucrând individual și și-au adus propriile costume. Teatrul a înropit un decor din ceea ce exista în magazia proprie. Cehov, prezent la unele repetiții, își dă seama că directorul teatrului, Karpov, nu înțelegea nimic din subtilitățile textului și este dezamăgit că nici actorii nu se străduiesc deloc în acest sens, ci fac tot ce știu, pretinzând că-și cunosc mai bine meseria. Enervat îi întrerupea adesea, rugându-i să fie mai naturali: „Prietenii, esențial este să înțelegeți că nu trebuie să fiți teatrali. E inutil. Totul este foarte simplu. Personajele sunt oameni simpli și obișnuiți.” (Henry Troyat, *Cehov*, trad. Marina Vazaca, editura Albatros, 2006, p. 186) Piesa avea să fie o cădere. Cehov nu a rezistat să stea în sală decât până la sfârșitul actului doi. La sfârșitul reprezentației a fugit din sală cu gulerul ridicat, ca un hoț și a mers până la epuizare pe străzile îngâzate ale Petersburgului. „De-aș mai trăi o sută de ani, n-aș mai scrie o altă piesă de teatru. În acest domeniu nu voi înregistra decât eșecuri!” (Idem op cit, p. 190) Doi ani mai târziu, Nemirovici-Dancenko, care-i era vechi prieten, îi cere acordul pentru punerea în scenă a „Pescărușului”, convins că înțelege bine piesa și că Stanislavski ar putea reuși o regie în sensul în care acesta și-ar dori. Cehov a refuzat mai întâi, dar a fost apoi convins de căldura și amabilitatea lui Nemirovici-Dancenko. Prezența sa la repetiții, jumătate de an mai târziu, l-a făcut să se destindă. Acești actori îi înțeleg piesa, iar Stanislavski însuși ar fi cu mult mai potrivit în rolul lui Trigorin decât interpretul care lucrase până atunci. Dorința îi este îndeplinită. Grijă excesivă a regizorului pentru realism (Stanislavski obținea atmosfera vieții de

adică să trăiești, să exiști, urmărind o stare sufletească și un drum lăuntric croit în adâncime.”¹⁷⁴ Chiar el însuși, jucând de câteva sute de ori același rol, a avut revelații și a descoperit sentimente și sensuri noi de fiecare dată. Dacă Cehov are meritul de a-l fi dus pe Stanislavski pe drumul investigației psihologice și de aici spre completarea sistemului său, Stanislavski are, în schimb, meritul de a-l fi înțeles, măcar în parte, așa cum o recunoaște și el și marele dramaturg.

„*Пpабда*”. Pentru punerea în practică a acestui deziderat artistic, teatrul avea nevoie de anumite condiții obiective de activitate. Încă de la înființarea Teatrului de Artă, tot ce ține de partea artistică, managerială și administrativă a urmărit acest obiectiv.¹⁷⁵ Stanislavski are convingerea, ca și Andrea Perrucci, Goethe sau Ducele de Saxa, Chronegk și mulți alții că actorul are nevoie de o *disciplină militară* din toate punctele de vedere și că, de aceea, arta actorului trebuie condusă ca o Monarhie. Reușita experimentului Pușkino (despre care vom vorbi pe scurt) este elocventă în acest sens. Principiul acesta etic și disciplinar este motorul care face ca întreg sistemul artistic (de la creație până la organizare) să funcționeze. Și această disciplină nu este una impusă, ci consimțită, una care se exersează până devine o a doua natură și care duce, prin concesiile făcute de dragul intereselor grupului, al lucrului cu partenerul, care are drepturi egale, al lucrului sub conducerea unui regizor, unui coregraf, unui scenograf, etc. la cooperare. Numai **cooperarea** (ne-o spune sociologia) face posibilă (existența și) creația în cadrul unui grup, al unui ansamblu, al unei trupe și de aceea este încă una din **Normele** sugerate de Sistem.

la țară prin orăcăit de broaște și lătrat de câini) l-a făcut să râdă pe Cehov care i-a spus: „Teatrul are propriile lui convenții. Nu există al patrulea zid. Și în afară de asta, teatrul e o artă; reflectă chintesența vieții; nu trebuie așadar să introducem nimic în plus.” (idem op cit, p. 215) Premiera din decembrie **1898**, a șasea din prima stagiune a Teatrului de Artă, avea să fie un mare triumf, Cehov avea să fie consacrat ca dramaturg, Stanislavski ca regizor, Olga Knipper (Arkadina) și Lilina (Mașa) ca mari actrițe, dar nu numai ele, ci întreaga trupă, căci era o trupă model, formată din talente deosebite, cu personalități artistice puternice: V.E. Meyerhold (Treplev), V.V. Lujski (Sorin), A.R. Artiom (Șamraev), A.L. Vișnevski (Dorn), K.S. Stanislavski (Trigorin).

¹⁷⁴ Stanislavski, *Viața ...*, p. 266

¹⁷⁵ Situația teatrului și a actorilor era în acel moment deplorabilă: întreprinderile teatrale se aflau în mâna antreprenorilor, talentele se pierdeau deseori în masa de actori neinstruiți, în ciuda faptului că începuseră să existe școli de artă dramatică, tradiția degenerase în simple procedee tehnice de joc.

Înființarea Teatrului de Artă are o foarte mare legătură cu aceste principii, pe care Stanislavski le descoperise din lunga sa experiență de amator.

În iunie 1897 V.I. Nemirovici-Dancenko și K.S. Stanislavski s-au întâlnit la restaurantul moscovit „Slavianski Bazar” pentru o discuție ce avea să dureze 18 ore. Cei doi au pus atunci bazele unei întreprinderi teatrale ce va marca istoria teatrului, au stabilit, de comun acord, toate premisele dezvoltării artistice viitoare și toate regulile de funcționare ale viitorului Teatru de Artă. Nu ne mai este cunoscut alt exemplu în istoria teatrului când inițiatorii unui proiect cultural să fi avut atâta maturitate a principiilor lor artistice și atâta hotărâre de a-și pune activitatea pe bazele cele mai statornice. Nici Congresele celor care decid soarta viitoare a statelor nu au întotdeauna atâta seriozitate și eficiență.

Cei doi inițiatori ai proiectului aveau, în primul rând, o mare dragoste de teatru și necesități artistice care cereau rezolvare imediată. Nemirovici-Dancenko era un dramaturg cunoscut și premiat la ora aceea, („un actor înnăscut, care numai din întâmplare nu exercita această profesie” – așa cum ne povestește Stanislavski) și conducea de câțiva ani școala Societății Filarmonice din Moscova. Promoția sa din 1898 cuprindea actori extraordinari, cu genuri bine definite, alcătuind cu adevărat o trupă: Olga Knipper¹⁷⁶, Savițkaia¹⁷⁷, Meyerhold, Munt, Sneghiev și doi absolvenți mai vechi I.M. Moskvina¹⁷⁸ și M.L. Roksanova. Simțea că avea datoria să facă ceva pentru ei, pentru că, dacă s-ar fi împrăștiat prin toate colțurile Rusiei, cu siguranță s-ar fi pierdut. Stanislavski era, de asemenea,

¹⁷⁶ **Olga Leonardovna Knipper**, viitoare Cehova, este un mare talent, educată și cu inițiativă proprie în creațiile sale. Se impune în teatru cu marile roluri cehoviene – Arkadina, Elena Andreevna, Mașa, Ranevskaia. În rolul Irinei din „Țarul Feodor” interpretarea ei era o adevărată „delectare”; în „Snegurocika”, M.Gorki găsește interpretarea ei „îngerească”, uimitor de frumoasă; în „Azilul de noapte” joacă rolul Nastiei; în „Hamlet”-ul lui Craig este o excelentă Gertrude.

¹⁷⁷ **Savițkaia** face parte din galeria celor mai talentați actori ai Teatrului de Artă și dintre creatorii personajelor cehoviene clasice. Excelentă Olga în „Trei surori”, Anna în „Azilul...” lui Gorki.

¹⁷⁸ **I.M. Moskvina** va fi unul din cei mai talentați actori ai Teatrului de Artă, inteligent, cult, intuitiv, iubit de toți. Despre interpretarea sa extraordinară în rolul principal din „Țarul Feodor”, Stanislavski scria: „Moskvina a jucat (deși se spune că nu era în formă) în așa fel, încât eu am plâns, am fost nevoit chiar să-mi suflu nasul. Toți cei prezenți în sală, chiar și cei din distribuție își suflau nasul. A fost strașnic!” (*Viața...*, p. 554). Cehov îl aprecia mult și, pentru că i-a descoperit talentul de lector, îl ruga unori să-i citească un fragment din nuvelele sale. Jocul excelent al lui Moskvina în Epihodov îl va face pe Cehov să completeze rolul cu amănuntele create de el.

înconjurat de talente reale la cercul său de amatori – „Societatea de artă și literatură”: M.P. Lilina (care îi devine soție în 1889), Samarova, Sanin, Artiom, Lujski, Mihailov, Alexandrov¹⁷⁹, V.F. Komissarjevskaja, Burdjalov¹⁸⁰, Popov, M.F. Andreeva¹⁸¹, Raevskaia, ș.a.

În aceste condiții, Stanislavski răspunde pozitiv propunerii lui Nemirovici-Dancenko (căci el făcuse invitația) și încep să stabilească condițiile colaborării lor. Latura literară și administrativă va fi condusă de Nemirovici-Dancenko, iar latura artistică de Stanislavski. Totuși, indiferent de această împărțire a atribuțiilor, fiecare are dreptul să-și exprime părerea în legătură cu toate problemele importante, ba chiar să pronunțe „Veto”, caz în care cearta lua imediat sfârșit, toată răspunderea căzând asupra celui care pronunțase cuvântul magic.

Întâi de toate cei doi și-au stabilit principii artistice comune discutând despre idealurile artistice ale fiecăruia, despre criteriile de selecție ale actorilor, despre problemele moralei actoricești, despre problemele de tehnică, despre repertoriu.

„În legătură cu atitudinea morală generală ne-am înțeles de îndată că, mai înainte de a pretinde de la actori *executarea întocmai a regulilor de bună cuviință*, acțiune obligatorie pentru orice om de cultură, să le oferim, după cum era și firesc, condiții omenești de trai.”¹⁸² La ora respectivă, trei sferturi dintr-o clădire de teatru erau destinate spectatorilor și numai un sfert actorilor, decorurilor, costumelor și recuzitei, croitoriei, birourilor, etc. Așadar, actorul era condamnat să suporte praful, mizeria, lipsa oricărei raze de soare, frigul sau căldura excesivă. „Fumatul neîntrerupt, gustările reci, luate în pripă pe ziarul întins pe genunchi, intriga, flirtul banal, bârfelile, anecdotele sunt consecințe firești ale condițiilor neomenești în care e silit să trăiască actorul.”¹⁸³ Cei doi directori hotărăsc să aloce primele sume colectate pentru a face din viitoarea clădire a teatrului un loc plăcut pentru o viață de cultură și creație, un loc în care fiecare artist să aibă o cabină

¹⁷⁹ **Alexandrov** – artist și regizor secund al Teatrului de Artă, avea darul de a imprima până și celui mai neînsemnat rol o interpretare artistică de un nivel atât de ridicat, încât se obținea o imagine de neuitat.

¹⁸⁰ **Burdjalov** – actor și regizor al Teatrului de Artă foarte apreciat de Stanislavski pentru talentul și „atitudinea lui de o puritate cristalină, de emoție înduioșătoare față de artă”, care înnobila atmosfera artistică.

¹⁸¹ **Maria Feodorovna Andreeva** – excelentă în Irina, Varia, Natașa, Liza. În 1919, împreună cu M.Gorki, a fost printre inițiatorii înființării Teatrului Mare de Dramă din Petersburg.

¹⁸² Stanislavski, *Viața ...*, p. 222

¹⁸³ *Idem*, p. 224

dotată cu o masă de scris ce seara devine masă de machiaj, cu o lumină bună, cu o mică bibliotecă, un dulap pentru costume, un lavabou, un fotoliu confortabil, o canapea pentru odihnă după repetiții sau înainte de spectacol. Și, știut fiind că cea mai elementară cerință a unei minime civilizații este curățenia, hotărâsc să angajeze un personal pentru menținerea curățeniei. „Cabinele bărbaților trebuie să fie la alte etaje decât cele ale femeilor, având fiecare foaiere separate, unde să poată primi vizite și să se poată aduna actorii. Acolo trebuie să se afle câte un pian, o bibliotecă, o masă mare cu ziare și reviste, o tablă de șah (jocurile de noroc și cele de cărți fiind strict interzise). Să fie strict oprită intrarea cu paltoane, cu galoși și cu pălării. Femeile să n-aibă voie să poarte pălării în incinta teatrului.”¹⁸⁴

Abia când toate aceste condiții de trai vor fi satisfăcute, conducătorii teatrului vor cere actorilor să respecte *principiile unei discipline artistice severe*. Iată câteva dintre aceste reguli, puse pe hârtie, sub forma unui „proces verbal sub formă de sentențe sau aforisme” și pe care-l putem numi generic – **Regulamentul Teatrului de Artă**:

- „Nu există roluri mici, există numai actori mici.” Sau: „Astăzi joci rolul lui Hamlet, mâine ești figurant, dar și ca figurant trebuie să fii artist.”
- „Poetul, actorul, pictorul, croitorul, mașinistul slujesc deopotrivă țelul pe care scriitorul și l-a propus scriind piesa.”
- „Orice abatere de la viața artistică a teatrului este o crimă.”
- „Întârzierea, lenea, capriciul, toanele, lipsa de caracter, necunoașterea rolului sunt toate la fel de dăunătoare muncii și trebuie smulse din rădăcini.”¹⁸⁵

Aceste principii, completate cu timpul de altele noi, vor fi apărute cu strășnicie în cadrul Teatrului de Artă. („S-a interzis cu strictețe plimbarea prin sală după începerea spectacolului, atât a personalului, cât și a publicului.”; „S-au suprimat ieșirile la rampă ale actorilor spre a răspunde aplauzelor, nu numai în timpul actului, dar și după fiecare act.”¹⁸⁶).

Pentru că cei doi și-au propus să inaugureze teatrul în toamna anului 1898 și să joace, în cursul primei stagiuni, spectacole zilnice, au hotărât ca răstimpul care le rămâne la dispoziție, un an și patru luni, să fie alocat repetițiilor. Pentru că era vară, au hotărât să-și desfășoare repetițiile

¹⁸⁴ *Idem*, p. 224

¹⁸⁵ *Idem*, p. 225

¹⁸⁶ *Idem*, p. 238

la 30 de km de Moscova, la Pușkino, pe moșia lui Arhipov (unul dintre membrii Societății de artă și literatură, care va deveni mai târziu regizor), pe care au transformat-o într-un adevărat laborator teatral. Programul de lucru a fost strict, se repetau două piese pe zi, în doi timpi; curățenia și ordinea o făceau tot artiștii. Trupa și conducătorii ei realizau faptul că jucau acum cartea întregului lor viitor artistic. Au făcut o serie de inovații în punerea în scenă (podium-uri, trape, scări, pasaje, platforme, trunchiuri de copaci) și au construit apartamente întregi pentru spectacol. Au înlocuit lumina plină cu semi-obscuritatea, chiar întunericul, iar cortina nu se mai ridică, ci se deschide lateral. Seriozitatea cu care au abordat această muncă, a însemnat asigurarea succesului lor.

Prima stagiune a teatrului a consfințit momentul înființării acestei întreprinderi particulare ca un Teatru cu adevărat de Artă. Alegerea repertoriului de către Nemirovici-Dancenko fusese inspirată: el a început cu Cehov pe care-l prețuia mult ca scriitor și ca prieten; de asemenea, regia lui Stanislavski a fost foarte originală, profundă, plină de fantezie și inspirație.

Spectacolele pe care le vor juca de la înființare și până la revoluția din 1905, vor aduce fiecare în parte ceva nou și vor avea un succes uriaș. Au făcut istorie punerile în scenă ale dramaturgiei lui Cehov, Gorki, Ibsen, Tolstoi, Shakespeare, ca și actorii teatrului care devin personalități artistice desăvârșite.

Prin 1905 însă, Stanislavski simte că, în ciuda succesului de public, teatrul ar fi într-un punct mort. Pornește din nou pe lunga cale a îndoielilor și a căutărilor, în timpul cărora noul ajunge un scop în sine. Acesta este momentul în care îl reîntâlnește pe **Vsevolod Emilievici Meyerhold**, fost actor al Teatrului de Artă, care părăsise trupa în căutarea unor drumuri noi, mai moderne, în artă. Cei doi își reunesc forțele în căutărilor lor: Stanislavski pune banii, Meyerhold vine cu ideile. Pentru a nu încurca programul complicat de repetiții și de spectacole al Teatrului, „se simțea nevoia unei instituții deosebite, pe care V.E. Meyerhold o numi inspirat «studio teatral». Nu era vorba nici de un teatru deplin format și nici de o școală pentru începători, ci de un laborator de experiențe destinat actorilor mai mult sau mai puțin împliniți în evoluția lor.”¹⁸⁷

La baza noului studio se afla concepția lui Meyerhold că realismul își trăise traiul și că sosise vremea domniei irealului în teatru, a vieții

¹⁸⁷ Stanislavski, *Viața ...*, p. 334

reprezentate așa cum o întrevădem vag în visuri, în viziuni ori în clipele de extaz artistic. Piese sale însă (una de Maeterlink, una de Hauptmann), oricât de interesant ar fi fost procesul lor de creație, rămân doar niște teoretizări abstracte, formulări științifice. Stanislavski se lămurește încă o că între intențiile regizorului și posibilitățile de realizare se cascadează o prăpastie fără fund, dar mai ales că teatrul nu poate ființa fără elementele lui de bază, actorii de talent. Regizorul nu are valoare decât în măsura în care poate înlesni realizările artistice ale actorului. În plus, izbucnirea revoluției din 1905, ca și problemele financiare, îl fac pe Stanislavski să pună capăt activității Studioului.

Teatrul de Artă este totuși în impas: cei doi conducători ai săi simt că trebuie împrăștiat repertoriul și trupa. Totuși, și din cauza stării generale din țară, este foarte greu să se întrevadă direcția justă de urmat. Singura soluție care apare este organizarea unui turneu în străinătate. În 1906, trupa va susține 62 de spectacole, jucând la Berlin, Dresda, Leipzig, Praga, Viena, Frankfurt pe Main, Hanovra, Varșovia. Succesul lor este complex, mari actori, mari om de stat îi susțin, iar Hauptmann le mulțumește pentru că se vede regizat pentru prima oară așa cum și-a dorit.

Turneul îi va inspira pe amfitrionii teatrului și, odată cu reîntoarcerea în țară, începe o a doua perioadă a Teatrului de Artă, la fel de fructuoasă și de inovatoare ca și prima. În 1907, Stanislavski pune în scenă „Drama vieții” de Knut Hamsun, spectacol de debut al asistentului său de regie – **Leopold Antonovici Sulerji** – un om foarte talentat, ce i-a fost colaborator și prieten până la sfârșitul vieții. Urmează spectacole extraordinare cu piese de Leonid Andreev, Turgheniev, Tolstoi. În 1911 Teatrul de Artă are parte de o întâlnire extraordinară: aceea dintre Stanislavski și regizorul englez Gordon Craig, invitat să monteze „Hamlet” avându-l ca titular pe minunatul actor Kacialov¹⁸⁸.

Dar Stanislavski, o dată pornit pe drumul cercetării, nu e mulțumit de rezultatele la care ajunge și, fiecare spectacol, chiar dacă încununat de succes, nu este decât o treaptă spre un adevăr ultim pe care îl caută. Munca sa de cercetare începea să dea roade și, în 1911, sistemul său a

¹⁸⁸ **V.I. Kacialov** – unul dintre marii actori ai Teatrului de Artă; dintre rolurile sale de excepție enumerăm: Baronul, Iulius Cezar, Trofimov. Interpretarea pe care a dat-o rolului Hamlet era o adevărată încântare pentru Craig care, se știe, era foarte sever în ce-i privește pe actori; Stanislavski observa: „Dacă i s-ar fi putut prezenta un ansamblu format din Salvini, Duse, Ermolova, Șaliapin, Moskvina, Kacialov, iar în locul actorilor fără talent, marionete făcute chiar de el, cred că Craig s-ar fi socotit un om fericit și și-ar fi socotit visul împlinit.” (*Viața...*, p. 396)

fost acceptat, în mod oficial, în Teatrul de Artă ca metodă comună de studiu și de joc. Din acest moment, își dedică toată viața implementării sistemului. Ce îl nemulțumește însă foarte tare este faptul că unii dintre actori și dintre elevi săi au adoptat doar terminologia pe care el o vehicula, fără a-i înțelege și proba conținutul.

Apare așadar necesitatea organizării unui nou studio, cu atât mai mult cu cât munca de *laborator* nu poate fi efectuată în cadrul teatrului, care avea un program foarte strict de spectacole și repetiții, probleme de buget și de casă și alte treburi legate de activitatea zilnică a unei mari instituții. Și trupa avea nevoie de o regenerare: actorii mari ai trupei nu mai erau așa de tineri, de energici și de rezistenți, după o viață în care au repetat și au jucat într-un ritm nebun. Publicul, pe de altă parte, era necruțător fiindcă pretindea Teatrului de Artă mai mult decât celor mai bune teatre de renume mondial și susținute de stat, pretindea o viziune nouă și noi descoperiri la fiecare spectacol. Aceasta era ștacheta pe care chiar Stanislavski, Nemirovici-Dancenko și talentata lor trupă o stabiliseră.

De aceea, conducătorii teatrului au inaugurat în 1912 „*Primul Studio al Teatrului de Artă*”, rezervat tineretului, sub conducerea artistică și administrativă a lui Sulerjițki. Elevii Studioului erau toți tineri interesați să se formeze după îndrumările lui Stanislavski, dar el însuși ajungea destul de rar să le țină cursurile, din cauza programului încărcat de la teatru. În schimb Sulerjițki lucra foarte bine după indicațiile sale diverse „exerciții menite să stimuleze starea de spirit creatoare, analiza rolurilor și formarea unui registru volițional, întemeiat pe succesiunea și logica fenomenelor sensibilității.”¹⁸⁹

Cu această ocazie, Stanislavski își formulează cerințele față de tinerii actori, pe care le-am putea numi –

Regulamentul Studioului Unu sau Principii pentru tânărul artist:

- „Artistul tânăr nu trebuie să-și forțeze vocea încă neformată, nici temperamentul și nici tehnica.” Pentru asta are nevoie de „o încăpere mică, de sarcini artistice conforme puterilor lui, de exigențe modeste și de un spectator binevoitor.”
- „Artistul tânăr din Studio trebuie să joace mereu sub supravegherea profesorului său și să primească de la el, după fiecare spectacol, îndreptările și lămuririle respective care transformă reprezentația publică într-o lecție practică.”

¹⁸⁹ Stanislavski, *Viața ...*, p. 415

- „Cu timpul, după ce îşi va fi călit însușirile fizice și sufletești și după ce-și va fi jucat rolul și piesa de zeci de ori în atmosfera și condițiile Studioului, de-abia atunci tânărul actor ar putea suporta fără risc trecerea pe o scenă mai mare pentru a interpreta la început un rol pe care îl știe și pe urmă unul cu desăvârșire nou. În acest nou stadiu al dezvoltării lui i-ar fi de mare folos să joace alături de actori cu experiență.”
- „Integrându-se în ansamblul Teatrului de Artă, un elev al Studioului trebuie să devină un sprijin al celor vârstnici, un înlocuitor al lor, și, cu timpul, un acționar al întreprinderii pe care, pe vremea aceea, o trecusem în deplină proprietate actorilor.”
- „Trecând pe scena unui teatru mare, elevii Studioului nu trebuie să piardă contactul cu școala, dat fiind că-și pot întrebuința timpul liber continuându-și acolo studiile ca actori sau regizori, ca profesori sau experimenterii.”¹⁹⁰

Aceste principii, împreună cu cele ale Regulamentului Teatrului de Artă, au devenit, cu timpul, regulile de funcționare a teatrelor și școlilor din lumea întreagă. Ca atare sau modificate, în funcție de necesități și de diferitele mentalități ale practicienilor din diferite colțuri ale lumii, de diferitele mentalități ale fiecărei naționalități care va cunoaște și va adopta sistemul, aceste principii reprezintă, de fapt, un ideal la care cu greu ne mai ridicăm astăzi.

Studioul I va reuși să producă spectacole excepționale și, de aceea, va fi transformat în 1924 în teatru de sine stătător – M.H.A.T. al doilea, care a funcționat până în 1936. În 1916, ia ființă *Studioul II* prin transformarea școlii dramatice conduse de actorii Teatrului de Artă – Alexandrov, Massalitinov și Podgornîi. Această școală avea mulți actori talentați, pe care Stanislavski decide să-i organizeze într-un studio condus de unul din regizorii Teatrului de Artă – Mcedelov Vahtang Levanovici. În toamna lui 1924, tinerii actori s-au integrat ansamblului M.H.A.T., alcătuind tânăra generație. Concomitent s-a înființat *Studioul III*, compus din membrii studioului dramatic studentesc, condus de **E.B. Vahtangov** care a antrenat, ulterior, în activitatea pedagogică și pe alți artiști ai Teatrului de Artă. În 1924 a fost transformat în Teatrul „E.B. Vahtangov”. A existat și un Studio IV, înființat în 1921 și care devine, în 1927, „Teatrul realist”. Merită să amintim, de asemenea, și de Studioul de Muzică al Teatrului de Artă,

¹⁹⁰ Stanislavski, *Viața ...*, pp. 414, 415

organizat, în 1920, și condus de Nemirovici-Dancenko și care îi va purta numele începând cu anul 1926.

Munca de cercetare a lui Stanislavski continuă și după Revoluția din 1917 care aduce un dezastru în planul artistic, în primul rând pentru că nivelul economic al țării a scăzut brusc, dar și pentru că teatrul, arta în genere, sunt preluate de către stat și folosite cu scop propagandistic și utilitar. Este momentul când Stanislavski nu vede altă soluție decât un turneu în Europa și America (1922-1924).

Geniul și decizia pe care a avut-o Stanislavski, a făcut ca Sistemul său să evolueze atât de spectaculos, să aibă atât de mulți discipoli în țară, în America și, apoi, pe întreg mapamondul. Toată istoria viitoare a teatrului este marcată de descoperirile, activitatea și opera lui Stanislavski și a colaboratorilor săi apropiați.

În plan pedagogic, metoda sa evoluează de la „maieutica sentimentului” la improvizație.

În plan estetic, de la o punere în scenă aproape naturalistă, la realism, la simbolism și atâtea alte -isme, care nu i-ar plăcea, dar, ceea ce e important este că, indiferent de stilul în care a lucrat la un moment dat, indiferent de inovațiile regizorale continue pe care le-a făcut, spectacolele sale revelau întotdeauna realizări actricești de excepție.

În plan managerial, sprijinit de oameni de talent și mare calibrul cultural, dintre care Nemirovici-Dancenko, Sulerjiski și Vahtangov sunt doar vârful de lance, fără a-i uita pe actorii săi devotați, Stanislavski a evoluat de la lucrul pe scenă, la lucrul de laborator, de la conceptul de clasă de artă dramatică, la cel de atelier teatral.

În plan moral, Stanislavski, împreună cu Nemirovici-Dancenko reușesc, prin regulile stricte pe care le impun să crească nivelul artistic al trupei, lăsându-ne totodată principiile după care orice teatru „de artă” ar trebui să se conducă. Regulile etice de care s-au ocupat cei doi, au scos teatrul rus din mediocritate, au dat actorilor un profil cu adevărat profesionist.

III.5 Libertatea de creație

Și totuși, dând atâtea reguli pentru activitatea artistică, să nu se înțeleagă că Stanislavski a fost un regizor-tiran, adept al despotismului regizoral. Nicidecum. El crede din tot sufletul în libertatea artistică, și munca sa de o viață, metoda descoperită, nu sunt altceva decât dovezi ale

credinței sale în actor, în valoarea sa de creator. Repetă de nenumărate ori faptul că suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.

Esența acestei arte stă în caracterul ei practic, în raportarea concretă la toate elementele subiective și obiective ale realității. Această raportare, pentru a fi mai eficientă – în fond actorul lucrează cu cel mai vast domeniu: viul – are nevoie de ordonare. Metoda, oricare ar fi ea, nu face decât să sprijine actorul în procesul artistic. Așa cum regulile nu pot da opere mari, tot astfel metoda nu poate da talente. Ea are capacitatea de a potența ceea ce este Natură (natural) și obiectivul de a realiza Arta (creația). Dincolo de natură sau de artă se află combinația perfectă între ele – geniul. Dincolo de metodă, se află libertatea:

„În momentul în care mulțimea e zguduită, când toți trăiesc un singur sentiment de entuziasm, cu toată lipsa de frumusețe, cu toată urâtenia aproape, a unor actori și actrițe mari, se mai pune problema gustului, a conștiinței, a tehnicii sau a acelei forțe care se găsește în geniu și pe care nici el însuși, ca și Mocialov, n-o stăpânește?”¹⁹¹

Geniul nu creează după reguli. Pe el îl caracterizează libertatea de creație. El este cel care face regulile.

În fond, unul din multiplele paradoxuri ale teatrului acesta este:

În timp ce abaterea de la regulile disciplinei artistice este o crimă. (după cum formulează Regulamentul...), nimic nu este mai îngăduit și mai recomandabil decât libertatea creatoare.

Asta pentru că tocmai respectarea disciplinei, crează condițiile manifestării libertății artistice.

„Sistemul este un ghid pentru a ajunge la creație, dar nu e un scop în sine. Sistemul nu poate fi jucat; folosiți-vă de el acasă. Pe scenă însă înlăturați tot, acolo nu există nici un fel de sistem, nu există decât natura. Sistemul este un manual, nu o filozofie. Din momentul în care începe filozofia, s-a isprăvit cu el.”¹⁹²

¹⁹¹ *Idem*, p. 592

¹⁹² Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 588

VIOLA SPOLIN SAU RIDICAREA IMPROVIZAȚIEI LA NIVEL DE NORMĂ

IV.1 VIOLA SPOLIN (1906-1994) - *Repere biografice*

Pedagog de teatru, regizor și actriță, americanca Viola Spolin este cunoscută în întreaga lume pentru metoda ei de a preda arta actorului prin „*jocuri teatrale*”. Mai mult, i se recunoaște calitatea de creatoare a jocurilor teatrale (*originator of theatre games*). Iată ce spune într-un interviu din 1974 pentru „Los Angeles Times”: „Jocurile au apărut din necesitate. Nu le-am visat stând acasă. Când am avut o problemă [regizorală], am inventat un joc. Când a apărut altă problemă, am inventat alt joc.”¹⁹³

Născută la 7 noiembrie 1906 în Chicago, a crescut într-o familie în care teatrul și opera făceau parte din viața de zi cu zi.¹⁹⁴

¹⁹³ Viola Spolin, *Improvizație pentru Teatru*, trad. Mihaela Balan-Betju, Unatc Press, 2008, p. XV

Notă: vom folosi ca bază de lucru traducerea ediției 1999 a „Improvizației pentru teatru” realizată de noi și publicată în 2008 (Unatc Press, în colaborare cu editura Ion Mincu). Autoarea acestei lucrări a tradus și ediția din 1983 a operei (publicată în vol. „Atelier”), dar, această ultimă ediție este varianta cea mai completă a operei Violei Spolin. Autoarea a ținut să revizuiască manualul prin rescrierea exercițiilor în limbajul actual și prin organizarea lor pe următoarele etape: Punct de concentrare, Descriere și exemplu, Indicații pe parcurs, Evaluare, Observații. De asemenea, prezentarea exercițiilor este mai concisă – clarificarea a ce anume și cât trebuie spus pentru a comunica exact actorilor ce au de făcut și pentru a evita sugerarea Cum-ului, a apărut în urma multor ani în care Viola Spolin a lucrat aceste jocuri. Sunt incluse toate exercițiile, cunoscute de Paul Sills, pe care Viola Spolin le-a dezvoltat în ultima parte a vieții sale, acesta, împreună cu Carol Sills fiind și editorii ultimei ediții, apărută postum.

¹⁹⁴ *Viola Spolin* povestește că impulsul de a scrie „Improvizație pentru teatru” poate fi deslușit „...în amintirile din copilărie cu momente spontane și încântătoare jucate cu ocazia reuniunilor familiei. Unchii și mătușile mele se costumau și se distrau, prin cântece și dialoguri, pe seama unor membrii ai familiei care aveau dificultăți din cauza limbii și a găsirii unui loc de muncă, fiind nou veniți în America. Mai târziu, când eram studenta Nevei Boyd, mă întâlneam săptămânal cu frații, surorile și prietenii pentru a juca șarade („Jocul de cuvinte” din acest manual), răsturnând pur și simplu casa din bucătărie până-n sufragerie – capacele de la crățiți deveneau platoșe pentru Cleopatra și slavele ei, iar perdelele deveneau pelerina Satanei.” (*Idem*, p. 41)

Se formează ca asistent social (1924-27) la „Școala de Antrenament Recreativ” (*Recreation Training School*) a Nevei Boyd din Hull House – Chicago. Sociolog la Northwestern University, Neva Boyd dezvoltase o tehnică pedagogică bazată pe experimentarea personală și descoperirea proprie și care utiliza structuri universale de joc, exerciții dramatice, de „story-telling”¹⁹⁵, dansuri moderne și populare, toate acestea fiind folosite ca instrumente pentru stimularea creativității, atât la copii cât și la adulți, și pentru îmbunătățirea (sau corectarea) comportamentului lor social.

Viola continuă munca profesoarei sale în cadrul *Work Progress Administration's Recreational Project* (1939-1941), în calitate de profesor și supervisor al cercului de teatru care pregătea profesori-regizori pentru proiectele comunitare. Aici are prilejul primelor experimentări care o vor duce la dezvoltarea abordării non-verbale și non-psihologice a teatrului. Este o perioadă de importante descoperiri și acumulări, cu atât mai mult cu cât participanții la curs aveau foarte puțină experiență teatrală sau de predare.

În 1946 fondează *Young Actors Company* la Hollywood, unde copiii mai mari de șase ani care urmau să fie distribuiți în filme sau în spectacole de teatru tradițional¹⁹⁶, învățau arta actorului prin metoda „jocurilor teatrale”. Viola aplica în continuare ceea ce a învățat de la Neva Boyd – lucrul în echipă și principiile jocului – și continua să-și experimenteze tehnicile teatrale și limbajul lor specific. Treptat, povestește Viola, cuvântul „jucător” (*player*) lua locul cuvântului „actor”, iar „fizicalizarea” (*physicalising*)

¹⁹⁵ Este vorba despre exercițiul „Povestirea”, descris la p. 357 a ediției 2008 în limba română.

¹⁹⁶ Viola Spolin numește, spre a-l deosebi de teatrul de improvizație, teatru „formal” teatrul cu piesă scrisă. Cu timpul, termenul predominant folosit a fost „traditional stage play” și teatru „tradițional”. Împărțirea pe care o face Viola Spolin între cele două forme teatrale este identică cu cea făcută de Andrea Perrucci. Teatrul de improvizație, pe de o parte, iar pe de altă parte teatrul tradițional sau „arta reprezentăției dinainte gândite” la Perrucci. Amândoi insistă că acest tip de antrenament, ca și lectura acestui manual, nu este utilă exclusiv actorilor, ci o recomandă tuturor acelorora care lucrează în profesii legate de comunicare. De altfel, asemănările sunt foarte numeroase și e și normal să fie așa din moment ce au același obiect de studiu. (artă sau câștig/proces sau succes, minte iute/selecție rapidă, colaborare/Acord colectiv, etc., până la detalii tehnice gen: „cheia”/replica-reper, împărțirea scenelor pentru a putea fi lucrate mai ușor se face în „părți mici”/bucăți, etc.) Iată un exemplu elocvent: „În teatrul de improvizație, un actor trebuie întotdeauna să-și vadă partenerii și să-și direcționeze toate acțiunile către ei, iar nu către personajul pe care îl joacă. În felul acesta, fiecare actor va ști întotdeauna cui să-i arunce mingea, partenerii ajutându-se între ei. În ateliere și în spectacol, când cineva s-a abătut din drum, celălalt îl poate întoarce (în joc sau în scenă).” (*Improvizație pentru teatru*, p. 92)

înlocuia „simțirea” (*feeling*¹⁹⁷). Tot atunci a adăugat structurii jocului *Problema de rezolvat* și *Punctul de concentrare*. Practic, în cea mai mare parte, metoda sa a fost elaborată în cei unsprezece ani cât a stat la Hollywood, secondată mereu de asistentul ei Robert Martin și de geniul scenografic al lui Edward Spolin. Tot acum schițează și prima formă a „Improvizației pentru teatru”. Ideea îi fusese dată de un jurnalist căruia i-a dat un articol și care, citindu-l, și-a dat seama că avea în față, de fapt, planul unei cărți.

În vara anului 1955, la Chicago, fiul său, regizorul Paul Sills, își deschide împreună cu David Shepherd, prima companie americană de teatru de improvizație profesionist – *The Compass*. Paul Sills cunoștea foarte bine metoda Violei și este primul care a început s-o întrebuințeze (începând cu momentul în care era bursier Fulbright la Universitatea din Bristol). Shepherd era interesat de satiră, lucrată într-o manieră întrucâtva asemănătoare comediei dell'arte, iar Sills de continuarea experimentării în direcția deschisă de mama sa.

Între timp și Viola Spolin se întorsese la Chicago ca să monteze spectacole pentru *Playwrights Theatre Club* (în cadrul Teatrului Experimental). Aici, antrenamentul său pentru improvizația scenică, a continuat să se dezvolte, deși scopul principal rămăsese pregătirea copiilor și amatorilor ce lucrau în cadrul teatrului tradițional. Viola îi antrena pe actori în sensul eliberării de preconcepții și rezultatele erau uimitoare: „Au creat singuri scene fără ajutorul unui dramaturg sau al exemplelor date de profesorul-regizor pentru că fuseseră eliberați ca să poată primi convențiile scenei. Folosind deloc complicata structură-ghid denumită *Unde, Cine, Ce*, au fost capabili să-și pună întreaga spontaneitate la lucru, astfel încât au creat scenă după scenă de material proaspăt. Implicați în structură și concentrați asupra rezolvării unei alte probleme în fiecare exercițiu, au eliminat treptat comportamentul mecanic, interpretarea, etc. și au intrat liber și natural în realitatea scenică, antrenați în tehnica improvizației și pregătiți să joace roluri dificile în piesele scrise.”¹⁹⁸ Totodată, Viola a început să conducă workshop-uri în cadrul companiei fiului său. Din acest

¹⁹⁷ Așa cum am spus în capitolul referitor la K.S. Stanislavski, cuvântul *переживать*, se referă la a trăi cu intensitate, la a-ți conștientiza senzațiile, sentimentele. De aici traducerea cu „feeling” – „a simți”. Viola își dă seama experimentând că acest „feeling” e o reducere a sensului la care se referea Stanislavski și descoperă, ca și el, că fizicalizarea evită pierderea în sine. De aceea va cere insistent actorului „să iasă din capul lui”, să fizicalizeze, să facă pasul spre exterior.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 42

moment, carierele lor se vor intersecta mereu. Peste tot unde Paul Sills va forma o nouă companie, o va chema pe Viola să pregătească actorii prin workshop-uri.

Sills pleacă de la The Compass și înființează întâi *Premise* și, în 1960, *Second City Company*. Deși în acel moment cartea era gata de publicare, totuși nu și-a atins forma finală decât după ce Viola a văzut funcționarea profesionistă a improvizației în cadrul Second City. Asta pentru că Paul Sills a descoperit exerciții noi, pe care au decis împreună să le includă în carte. Astfel, *Improvizație pentru teatru* devine un manual de improvizație destinat atât teatrelor profesioniste, cât și celor de copii sau amatori, fiind publicat pentru prima dată în 1963.¹⁹⁹

După Second City, Sills a înființat The Committee, din care vor rezulta trupe ca *Wing* și *The Synergy Trust*. În 1965 Viola și Paul Sills au fondat *The Game Theatre*, un proiect care-și propunea să facă publicul să improvizeze, să se joace alături de actori, dar care nu va avea succes – oamenii nu sunt întotdeauna dispuși să se joace!

În 1970-71 a fost consultant special pentru producțiile companiei *Story Theatre*, realizate de fiul său în Los Angeles, New York și la televiziune. Pe Coasta de Vest a condus workshop-uri pentru companii precum *Rhoda* și pentru serialul „Friends and Lovers” și a apărut ca actriță în filmul lui Paul Mazurski „Alex în țara minunilor”.

În noiembrie 1975, publicarea volumului „Theatre Games File”²⁰⁰ a făcut ca metodele ei ce ușurau procesul de învățare să devină accesibile tuturor profesorilor. În 1976, a înființat *Spolin Theatre Games Center* în Hollywood, având funcția de director onorific. A fost apoi numită Doctor Honoris Causa de Universitatea din Michigan. Lista cu conferințele, demonstrațiile și atelierelor susținute de Spolin e impresionantă. Lista premiilor primite este dovada recunoașterii sale.

¹⁹⁹ Ediția din 1963 este cunoscută profesorilor și studenților români grație traducerii făcute de Liudmila Cernașov și se află în biblioteca Unatc sub formă dactilografată.

²⁰⁰ **Manualele** Violetei Spolin:

Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre*, 1963, 1983, 1999, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

Spolin, Viola, *Theatre Games for the Classroom*, Grades I-III, Grades IV-VI, 1986, NUP, Evanston, Illinois.

Spolin, Viola, *Theatre Games for the Rehearsal*, 1988, 1995, 1999, NUP, Evanston, Illinois.

Spolin, Viola, *Theater Game File*, 1975, 1989, NUP, Evanston, Illinois.

Spolin, Viola & Sills, Paul, *Theatre Games for the Lone Actor*, 2001, NUP, Evanston, Illinois.

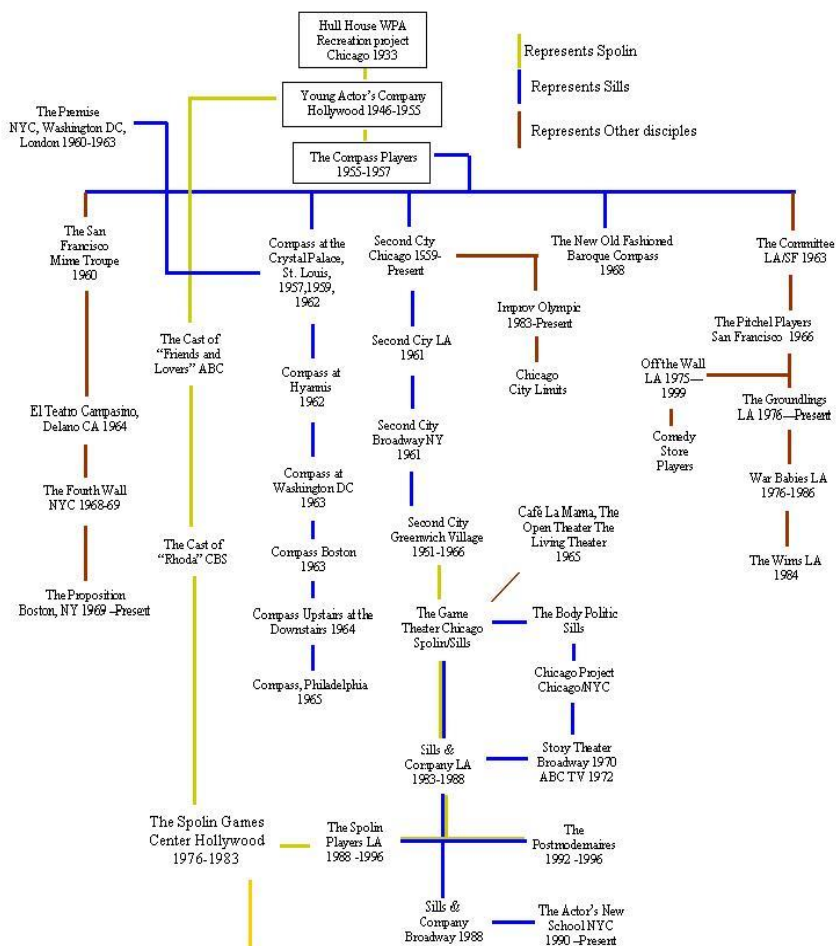
Viola Spolin a murit în casa ei din Los Angeles, la data de 22 noiembrie 1994, la vârsta de optzeci și opt de ani.

Prin munca sa de profesor și regizor, prin manualele sale, Viola Spolin se află la baza arborelui genealogic al improvizației moderne²⁰¹. Activitatea ei, a lui Paul Sills²⁰² și David Shepherd, faptul că Sills a înființat mereu noi companii, a făcut ca, practic, toate teatrele de improvizație din Statele Unite să se tragă din aceeași rădăcină. De asemenea, Viola Spolin direct sau fiul său au format sute de actori, mulți dintre ei chiar foarte importanți în teatru, televiziune și cinema: Bill Murray, John Candy, Mike Nichols, Alan Alda, Valerie Harper, Barbara Harris, John and Jim Belushi, Rob Reiner, Dick Schaal, Del Close, Severn Darden, Stiller and Meara, Paul Mazursky, Elaine May, Shelley Berman, Joan Rivers, Lewis Arquette, George Segal, Howard Storm, David Steinberg, Gilda Radner, Peter Bonerz, Henry Jaglom, Robert Benedetti, Robert Klein, Ron Liebman, Shelley Long, Harold Ramis, Avery Schreiber, Martin Short, Betty Thomas, Carl Gottlieb, Richard Libertini, Felton Perry, Howard Hesseman și mulți mulți alții.

„Dacă ai o problemă, există un joc să o rezolvi. Dacă nu există, inventează tu unul.” Țsta era sfatul pe care-l dădea tuturor studenților ei, dar mai ales studenților care erau ei înșiși profesori. Gary Schwartz povestește că și în viața sa particulară Viola se folosea de jocuri; de exemplu: voia să se lase de fumat și nu reușea; atunci a inventat un joc – soțul ei îi ascundea țigările, astfel că, dacă vroia să fumeze, trebuia să le caute prin toată casa. Jocul includea, bineînțeles, toată organicitatea doamnei (ca să nu spunem „înjurăturile”) cu părul ondulat și grizonat și îmbrăcată mereu în rochii cu imprimeuri frumos colorate. Nu-i plăcea deloc să se reprime. Căuta mereu să fie adevărată conform instinctelor ei. La ateliere se întâmpla uneori să țipe: „Nu! Nu așa!” sau „Urmează-l pe cel care te urmează!” și, dacă studenții n-o cunoșteau bine, se crispau. Atunci ea, foarte calmă și zâmbindu-le se ducea în mijlocul lor și le spunea: „Așa se manifestă sindromul vostru de aprobare-dezaprobară. Dar nu este decât convingerea cu care vorbesc! Dar am să găsesc eu o cale ca să puteți lucra cu mine.” Așa nu le mai era frică de ea, iar ea le reamintea cu umor că n-are ce face, îi place să țipe. Nu voia să-și reprime pornirile instinctive.

²⁰¹ <http://www.spolin.com/geneology.html>

²⁰² Paul Sills (1927-2008)



Genealogia improvizației americane

IV.2 INFLUENȚE – Stanislavski și Neva Boyd

Două sunt influențele majore pe care Viola Spolin le-a resimțit de-a lungul vieții: pe de o parte, K.S. Stanislavski ale cărui scrieri i-au pricinuit descoperiri importante și diverse, în diferite etape, pe de altă parte Neva Boyd care a inspirat-o în domeniul jocurilor creative de grup. „Efectele inspirației sale nu m-au părăsit nici măcar o singură zi.”²⁰³

Despre influența lui Stanislavski este inutil să mai vorbim. Ea este evidentă. Totuși, pe măsură ce vom ajunge la termenii-cheie care definesc metoda Violei Spolin o să atragem atenția asupra termenului stanislavskian corespondent. Practic, metoda Violei este o continuare a sistemului din punctul exact al „metodei acțiunilor fizice”. Dar nu o continuare în sens cronologic!

Neva Boyd își începuse activitatea cu organizarea „Chicago Training School for Playgroud Workers” în 1911, apoi, din 1914 până în 1920 a condus „Recreation Training School” în cadrul Școlii Civice și Filantropice din Chicago și apoi și-a deschis propria școală în 1921, cea din Hull House, la care avea să fie studentă și Viola. Această școală va ființa până în 1927, când Northwestern University o invită să-și predea propria metodă în cadrul Facultății de Sociologie. În 1945 își publică manualul de jocuri recreative: „Handbook of Recreational Games”. O pionieră în domeniul său, Neva Boyd este astăzi recunoscută la nivel internațional.

Așadar, în momentul când Stanislavski își publică studiile în limba engleză („Viața..” – 1924, „Munca actorului...” – 1936), Viola Spolin deja predă și dezvoltă metoda învățată de la profesoara ei. Lectura cărților lui, în primă publicare variante scurte, avea s-o influențeze esențial și s-o ajute să continue pe drumul deja început. Când s-au publicat în America descoperirile lui Stanislavski din ultima parte a vieții, metoda sa era de mult formată.

Viola nu a fost eleva directă a lui Stanislavski, ca Stella Adler, de exemplu, și nici eleva elevilor lui – Richard Boleslavski și Maria Uspenskaia care au lucrat la American Laboratory Theatre între 1923-1926 (când Viola era studentă la Chicago). Studenții lor, Harold Clurman, Lee Strasberg, Cheryl Crawford, Sanford Meisner, Robert Lewis au format, împreună cu Stella Adler, „Theatre Group” (1931 – 1940), un teatru care și-a propus să introducă principiile stanislavskiene pe scenele americane. Și au reușit. Desigur, ei au dezvoltat sistemul în trei direcții distincte, dar formează

²⁰³ Viola Spolin, *Improvizație pentru Teatru*, UNATC Press, 2008, p. 39

împreună „Metoda” și au principii asemănătoare – comportamentul scenic trebuie să fie adevărat, iar actorul face un exercițiu bazat pe auto-analiză. (psihologică la Strasberg și sociologică la Adler, Meisner accentuând latura comportamentală).²⁰⁴

Deși Viola Spolin a lucrat mai mult timp pentru teatrul de improvizație și a fost interesată mai ales de aportul jocului în educație, nu se poate spune că nu a fost influențată de dezvoltarea „Metodei” în cadrul teatrului tradițional, mai ales că cei trei profesori care o reprezintă erau doar cu câțiva ani mai mari ca ea. Dacă metoda ei seamănă cu cea a Stellei Adler, se definește antitetice față de Strasberg. Adler avea convingerea că adevărul actorului pe scenă este adevărul din interiorul circumstanțelor date de dramaturgie, că imaginația este sursa principală a artei actorului pentru ca să poată da viață creației dramaturgice, că metoda acțiunilor fizice este mijlocul optim pentru descoperirea acțiunii piesei și dă naștere textului (ca și Viola, folosește fizicalizarea). Strasberg, pe de altă parte, aplica metoda substituirii, a înlocuirii evenimentelor piesei cu cele personale actorului, deci a memoriei afective. Viola consideră această abordare eronată, improprie chiar artei actorului, pentru că sondarea intimității acestuia nu face decât să-i inhibe spontaneitatea. Pe scenă, spune ea, intuiția ne oferă prin selecție spontană, experiențele anterioare în mod organic ca parte integrantă a unui proces de viață total, în timp ce memoria afectivă, aparținând trecutului, e moartă.²⁰⁵

E foarte greu de spus care din cei doi, Neva Boyd sau Stanislavski, au influențat-o mai tare pe Viola și poate nici nu e atât de important de determinat. Ce e important este că, pasionată de teatru, ea a adus în domeniul teatral descoperirile făcute de pedagogia inovativă a Nevei Boyd și a adus Jocul pe terenul care îi este cel mai propriu.

Neva Boyd - Teoria Jocului

Pentru Neva Boyd, jocul este propriul lui scop. Esența lui este implicarea psihologică și activitatea spontană făcute pentru ele însele. Ea vede în joc o formă universală de comportament, nelimitată la Homo sapiens, proprie și animalelor. Mai mult, ea crede că jocul transcende granițele de istorie și cultură și că are norme pentru omul primitiv și pentru cel modern. Jocul nu este, după părerea Nevei, numai o activitate

²⁰⁴ Vezi cele zece principii ale Metodei în vol. *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000, în capitolul „Method Acting” de David Krasner, p. 131

²⁰⁵ Vezi definiția „Reamintirii”, *Improvizație....*, p. 445

voluntară, ci și o necesitate biologică. Prin urmare, omul nu poate să nu se joace. Totuși, face diferența între jocul rudimentar, fără scop, și jocul direcționat și structurat pentru a se obține anumite rezultate. Jocul are multe forme: cântec, dans, arta actorului, sport și artă, joc propriu-zis. Formele tind să fie produse sociale ale anumitor culturi, dar caracteristicile lor sunt universale.

Jocul determină acumulări de abilități fizice și intelectuale. Pe Neva Boyd o interesează în primul rând capacitatea jocului de a determina acumulări intelectuale. Consideră ca jocul este un comportament care are efect asupra vieții de zi cu zi și cercetează acest concept, numindu-l „comportament de joc”. Jocul, având propriile sale reguli, oferă stimulul pentru cel mai bun comportament și pentru expresia capacităților fundamentale. Jocul necesită inteligență, imaginație, simț estetic, spontaneitate, originalitate.

Jocul poate fi o unealtă de corecție a comportamentului deviant. Învățarea formală, educația morală și etica formală, prin precepte sau discursuri, sunt inadecvate. Educația directă, prin activitate în societate, prin joc, dezvoltă resursele personale și normalitatea mentală (disciplină în gândire) și normalitatea morală (comportamentul social). În plus, prin joc copilul învață treptat ce e bine și ce e rău; chiar și copiii cei mai mici își formează reguli de comportament, fără ca educatorul să intervină. Numai când comportamentul etic și respectarea regulilor sunt venite din proprie inițiativă, nu sunt impuse din exterior, educația etică este completă și copilul devine social fără a fi conștient de asta. Dacă Stanislavski spunea că: „Forțarea este un mijloc prost în artă”, Neva Boyd ar spune că este cel mai prost mijloc în educație, cu atât mai mult cu cât „copilul, spune ea, poate fi considerat responsabil pentru mare parte din actele lui.”

Neva Boyd e convinsă că jocul oferă eliberare și reeducare și astfel corectează, adăugând că e preferabil pentru un copil să privească înapoi la comportamentul lui greșit și să se bucure că l-a depășit. De asemenea, crede că aspectele deviante pot fi depășite deseori, fără ca individul să fie conștient de existența lor.

Se opune pedepsei, deoarece atrage atenția asupra celui vinovat, fără a rezolva însă problema reală. În schimb, propune o „construire” a persoanei prin jocuri menite să-i întărească concepția despre sine. În acest aspect, jocul poate fi văzut ca analog procedeele de construcție a unui alt ego, consonanțe cu psihologia eu-lui și modificarea comportamentului. Deși folosește termenii de „condiționare” și „modificare a

comportamentului”, Neva nu aderă nici la behaviorismul tradițional, nici la cel modern. Așadar, deși este de acord cu faptul că în jocurile competiționale este important să câștigi, vede premiul ca pe o subliniere exagerată a competiției și născând o prăpastie între câștigător și pierzător. Acest lucru descurajează în mod inevitabil și scade buna dispoziție.

Neva Boyd își bazează teoria despre transferul valorii jocului pe conceptul de integritate a organismului, capacitatea acestuia de a generaliza și de a abstractiza fiind văzută ca un proces bilateral. Copiii transferă ceea ce văd în viață în joc și transferă ceea ce experimentează prin joc în viața reală. Jocul îl ajută pe copil să transfere și să-și exprime experiența. De asemenea, trăsăturile de personalitate devin, treptat, mai stabile prin joc. Ca și jocul în sine, arta (dansul, teatrul, pictura etc.) are mare valoare educativă și mare importanță în dezvoltarea copilului. De vreme ce materialul brut al sensibilității este același pentru artă și joc, ar fi regretabil ca expresia copilului să fie limitată la joc și exprimarea lui în artă să fie neglijată.

Pentru a aprecia valoarea jocului, ne îndeamnă să observăm copiii care nu au trăit experiența lui. Copiii sunt nefericiți fără joc; ei trebuie să trăiască această experiență până când ea devine proprie personalității lor. O dată ce un copil deprinde spiritul jocului, oricare nouă situație se transformă în nenumărate noi asociații și abilități. Așadar, cea mai importantă valoare a jocului este plăcerea de a juca.

Iată câteva dintre **principiile** enunțate de Neva Boyd, incluse în metoda Violei Spolin:

- Jocul își ajunge sieși.
- Jocul are reguli proprii.
- Copilul respectă de bunăvoie regulile stabilite ale jocului. („de-a mama și de-a tata”, „de-a vânzătorul și cumpărătorul” etc. – după cultura grupului din care face parte.)
- Omul nu poate să nu se poată juca.
- Factorul esențial în joc este procesul. Succesul e secundar. Năzuința spre perfecțiune este totuși esențială. De aceea, e necesar un anumit grad de exaltare.
- Într-un joc real, jucătorii se proiectează spontan, psihologic și comportamental în acțiune, pentru satisfacția pe care procesul jocului le-o dă. Atitudinea potrivită pentru joc este acceptarea voluntară a cerințelor acestuia și participarea spontană, imaginativă și psihologică.

- Jocul este instinctual. Își are originile în comportamentul dinamic-impulsiv.
- Comportamentul de joc este organic. Una din cele mai distinctive caracteristici ale jocului este sentimentul jucătorului de organicitate totală.
- Caracteristica esențială: spontaneitatea. Probabil că în nici o fază a comportamentului său omul nu este atât de spontan ca în comportamentul de joc.
- Jocul încearcă să valorifice posibilitățile unei persoane. În fapt, tot ceea ce moștenește sau a învățat o persoană se exprimă în joc.
- Jocul ferește sau eliberează ființa naturală de inhibiții, de blocaje, căci altă caracteristică distinctivă a sa este extrovertirea, care îl eliberează pe jucător de conștientizarea sinelui și, în același timp îl proiectează în activitatea de joc.
- Jocul este cel mai bun stimulent pentru capacitatea de expresie a individului.
- Jocul presupune inteligență, imaginație, simț estetic, sensibilitate, spontaneitate, originalitate și productivitate. Jocul educă și dezvoltă aceste caracteristici.
- Jocul este astfel structurat pentru a spori rezultatele în diferite domenii.
- Jocul este joc atâta timp cât individul face această activitate din propria sa dorință și pentru propria sa satisfacție.
- Jocul dezvoltă capacitatea de a te bucura de ceea ce faci.
- Jocul creează posibilitatea de a-ți folosi cele mai potrivite abilități.
- Jocul este o experiență plăcută, veselă chiar, ce-l transpune pe individ într-o altă lume, creatoare, ce nu mai depinde de convențiile comportamentale impuse de legile sociale.
- Jocul este o experiență organică, dinamică, energizantă și, ca orice fel de comportament, poate fi activat de diferiți stimuli.
- Prin joc se dezvoltă încrederea în sine.
- În joc, fiecare își dovedește sieși și celorlalți ce poate face.
- Jocul asigură și o educație etică printr-un tip de „disciplină distractivă”. Paradoxul jocului: oferă simultan și libertate și disciplină.²⁰⁶

²⁰⁶ De exemplu, aplicând la școala de teatru: dacă în anul I etapa de jocuri este făcută temeinic, toate regulile de funcționare artistică, socială, etică în cadrul artei actorului sunt

- Premiile și laudele necuvenite distrug adevărata valoare a jocului; rezultatul și recompensa sunt jocul în sine.
- Jocul asigură o bază de înțelegere cu sine și cu ceilalți. În joc apar constant situații noi, deci jocul dezvoltă adaptabilitatea la diverse situații și adaptabilitatea socială.
- Jocul influențează pozitiv procesul de învățare și dezvoltă psihicul.
- Jocul are scop educativ și chiar terapeutic. Atât jocul, cât și munca pot avea efecte terapeutice. Rezultatele și satisfacția obținute în una se dovedesc în întărirea celeilalte.
- Pentru a-și atinge scopurile, trebuie păstrate lipsa de formalitate socială și caracterul spontan al comportamentului de joc. Copiii, tinerii și adulții răspund prompt la joc în aceste condiții.
- Jocul dă abilitatea de a juca un rol într-o situație și, simultan, de a crea.
- În joc, participanții joacă roluri. Dacă este un joc dramatic, rolul trebuie să-i fie potrivit actorului.
- Jocul, în toate formele sale (jocurile copiilor, jocurile teatrale, sportul, dansul, teatrul etc.), este în contrast total cu comportamentul convențional și legitimează originalitatea, oferind libertate maximă, deoarece își creează propria lume.
- Jocul activează și crește tonusul organismului; în timpul jocului se naște coordonarea corporală.
- Activitățile de joc bine alese au o valoare potențială unică. Calitatea jocului și valoarea lui pentru fiecare jucător în parte, depind de anumiți factori:
 - vârsta reală și cea mentală a grupului și a fiecărui jucător în parte
 - experiența anterioară de joc
 - selecția jocurilor în dependență cu jucătorii
 - modul în care jocul este condus
- Termeni opuși: învățare formală / învățare prin joc
 educație morală și etică formală / educație activă (prin joc în grup, prin activitate în societate)
- Materialul brut al sensibilității este același pentru artă și joc.
- Jocul rezolvă probleme. (Neva se referă și la copii subnormali și cu comportamente deviate. Schimbările obținute prin joc sunt în

asumate organic. De obicei, și aici probăm cu experiența noastră, studenții aceștia nu au nevoie ulterior de ore de dirigenție, de pledoarii împotriva vedetismului, de pedepse, etc.

general temporare în cazul lor, dar, în cazul copilului normal, sunt permanente.)

IV.3 Cele trei idei esențiale ale metodei Violei Spolin sau TREI REGULI SINE QUA NON ale noii metodologii

„Improvizație pentru teatru” este, așa cum ne spune subtitlul, „un manual de tehnici pedagogice și regizorale”, organizat în trei părți: prima parte se ocupă de teoria și principiile fundamentale ale pedagogiei teatrale și regiei, a doua prezintă schița exercițiilor atelierelor (aproximativ 230 de exerciții organizate după un plan de studiu evolutiv, de la simplu la complex), iar a treia se ocupă de copii-actori și de regizarea piesei scrise.

Înainte de a porni la analiza metodei trebuie lămurite câteva aspecte.

Mai întâi, Viola atrage atenția cititorului să nu se lase indus în eroare de titlu, crezând că improvizația în sine ar fi un sistem de antrenament. Din contră, „este unul din rezultatele antrenamentului. Vorbirea naturală (replicile nu sunt repetate) și răspunsul la o situație scenică sunt numai o parte din întregul antrenament. Când «improvizarea» devine un scop în sine, poate ucide spontaneitatea, căci îl determină pe student să se dea inteligent. Dezvoltarea organică încetează pe măsură ce preiau conducerea «actorii». Cu cât ei sunt mai dotați și mai inteligenți, cu atât acest lucru este mai greu de descoperit.”²⁰⁷

Există două categorii de jocuri: *jocuri teatrale și jocuri de încălzire*. Jocurile teatrale pot fi exerciții pentru simțuri, pentru eliberarea mușchilor, jocuri intelectuale, jocuri bazate pe situații (simple sau complexe), etc. Profesorul trebuie să știe că Jocurile teatrale antrenează și pentru teatrul tradițional, nu numai pentru teatrul de improvizație pentru că „jucarea unui joc este psihologiceste un lucru diferit ca grad, dar nu ca natură, de arta dramatică”²⁰⁸. De aceea, pentru a oferi studenților o experiență completă, ei trebuie antrenați pentru ambele forme de teatru. Apoi, exercițiile de încălzire trebuie folosite înainte, în timpul și după ateliere, oricând este necesar. Sunt exerciții menite să pregătească fizic, psihic, energetic, grupul și individul pentru activitatea din cadrul atelierului²⁰⁹ („*Warm-up Game*”,

²⁰⁷ *Idem*, p. 93

²⁰⁸ Neva L. Boyd, *Play, a Unique Discipline*, *Idem*, p. 51

²⁰⁹ Ideea unui antrenament provine, după cum am văzut, de la Stanislavski. Exercițiile acestea de încălzire, spune el, pot dura și numai 15 minute, dar formează ingiena absolut necesară a actorului.

„active game” „energy game”), să împrăști atmosfera în timpul atelierului, mai ales după un exercițiu de arta actorului care a presupus o concentrare fizică și psihică de lungă durată și exerciții pentru finalul atelierului, menite să încheie ziua de lucru întotdeauna plăcut, astfel ca studenții să plece odihniți și energizați („Wrap-up Game”). Nu mai este nevoie să insistăm asupra faptului că *jocul presupune reguli* și că prima regulă a jocului este să-i respecti regulile.

Apoi, profesorul de arta actorului trebuie să înțeleagă încă de la început că, tocmai pentru că e vorba de o educație artistică, *descoperirea personală*²¹⁰ trebuie să fie baza modului de lucru. Esența procesului educativ și artistic este experimentarea. (În fond, termenul grecesc *methodos* se compune din *odos* = cale, drum și *metha* = către, spre) Stanislavski semnală faptul că în pedagogie cel mai periculos lucru este să se sară etape. Salturile sunt piedici în calea organicității. În același sens, Viola Spolin cere profesorului să nu fie nerăbdător, să nu preia conducerea, să nu forțeze niciodată o calitate care acum se naște într-o falsă maturizare prin imitație sau intelectualizare. „Orice pas este esențial în dezvoltare. Un profesor poate numai să evalueze dezvoltarea, deoarece fiecare individ este propriul său «centru de dezvoltare».”²¹¹ Pentru a putea realiza un proces organic, profesorul trebuie să dea grupului exercițiile conform unei reguli: „*Jocurile teatrale sunt cumulative*”²¹² Cu alte cuvinte, trebuie ca problemele de rezolvat să se complice gradat, fiecare joc să fie o introducere („*lead-in game*”) pentru altul, mai complex. Dacă studenții nu dovedesc că și-au asumat exercițiile precedente când lucrează asupra unora noi, înseamnă că s-a înaintat prea repede. În acest caz, este recomandabil să se facă pasul înapoi pentru a evita derapările, mai greu de corectat.

Garanția descoperirii personale și a dezvoltării individuale este dată de modul de organizare al procesului de învățământ. De aceea foarte multe depind de:

- modul în care profesorul structurează problemele, de așezarea lor în progresie în funcție de necesitatea organică a studentului (următoarea etapă de studiu este dată de configurația celei actuale, adică de gradul de asumare organică a problemelor,

²¹⁰ De altfel, *discovery learning* și *interactive learning* (învățare prin cooperare sau colaborare) au căpătat o amplă dezvoltare în pedagogia generală în a doua jumătate a secolului XX.

²¹¹ *Idem*, p. 90

²¹² *Idem*, p. 95

orice săritură fiind o mare greșeală, pentru că afectează esența procesului creator, centrul personal de dezvoltare – lăcaș al organicității; profesorul trebuie să fie flexibil, să-și modifice planurile oricând este necesar pentru a veni în întâmpinarea necesităților unui anumit moment), de reluarea în diferite etape a unor probleme (determinând astfel aprofundarea lor);

- calitatea profesorului de diagnostician (predarea presupune, mai întâi, un proces de curățare pentru că prejudecățile încetinesc procesul de dezvoltare. De aceea, profesorul trebuie să aibă capacitatea de a observa aceste preconcepții, presupuneri, automatisme de gândire, manierisme, etc. și prezența de a găsi exact tema de rezolvat capabilă a determina rezolvarea problemei. Minte studentului trebuie eliberată încă de la început de prejudecăți și același lucru trebuie să-l facă profesorul și cu mintea sa);
- atmosfera din cadrul grupului de lucru (numai un mediu lipsit de constrângere crează posibilitatea eliberării de preconcepții sau de temeri: „Când jucătorul scapă din capcana personajului, a poveștii și a emoției, jocul se termină și începe teatrul”²¹³; numai într-un mediu în care partenerii au drepturi egale ei pot evolua);
- introducerea treptată a terminologiei (păstrând mereu în minte ideea că o prelegere nu poate face niciodată ceea ce face experiența vie);
- evitarea etichetelor (etichetarea este statică și împiedică procesul);
- evitarea Cum-ului (care se dezvoltă în timpul jocului, deci nu e necesar să fie sugerat)²¹⁴;

²¹³ *Idem*, p. 36

²¹⁴ Stanislavski evita Cum-ul fiind convins că un actor căruia i se acordă încredere va înflori el însuși. Iată observațiile lui Toporkov în două momente diferite ale repetițiilor cu „*Suflete moarte*” de Golgol: „Stanislavski nu indica el însuși felul interpretării și nu arăta actorului nimic direct. Aplicând toată ingeniozitatea și subtilitatea metodei sale, el conducea pe fiecare interpret nu pe drumul unui joc teatral, ci pe acela al logicii și al încrederii în realitatea acțiunilor sale, ajutându-l să-și descopere ceea ce îi este propriu, viu și omenesc în rol. Ivindu-se spiritul activ și inițiativa în rândul interpreților unei scene – se putea spera în creșterea și perfecționarea ei.” (p. 143) „... sistemul «arătaturii» își atinge rareori scopul. Talentul unui regizor-pedagog constă în a descoperi «momeli» pentru interpreți. Există actori înzestrați cu o fantezie foarte bogată, pe care trebuie să știi numai să-i îndrumi în direcția necesară, precum există actori a căror fantezie trebuie mereu trezită, sugerându-le ceva pe care ei să-l dezvolte... Firește, trebuie să te pricepi să alegi «momeala», momentul cel mai potrivit ca să i-

- evitarea unei atitudini inflexibile, mai ales că oricine poate evolua (ca să nu mai vorbim că folosirea unui limbaj dur este cu desăvârșire interzisă, pentru că, acolo unde se închide o ușă și se cimentează un sistem de auto-apărare, cu greu se mai poate ajunge; în plus, ce e mai grav, nici cel ce s-a izolat dincolo de zid, nu mai poate pătrunde la fel de ușor în mediul înconjurător, deci organicitatea lui, nemanifestată, poate muri și el devine inapt pentru procesul artistic);

Încă o premisă și trecem la cele trei idei esențiale: manualul Violei Spolin propune un drum cumulativ de la atelierul de improvizație la spectacolul de improvizație sau la cel tradițional. Bineînțeles, fiecare profesor-regizor are libertatea de aranja, completa cum crede de cuviință etapele acestui proces, detaliate în „Improvizație pentru teatru” la capitolul „Teatrul tradițional și teatrul de improvizație”²¹⁵, dar indicația Violei Spolin, aceea de a porni construcția unui spectacol cu ateliere, este esențială și regăsim această abordare la toți marii regizori ai secolului al XX-lea (Brook a introdus atelierele și în pregătirea operei). La majoritatea dintre ei, fiecare repetiție este un workshop. Dacă vorbim de teatrul profesionist, dar mai ales de școala de teatru, atelierele au darul de a omogeniza grupul, de a-l ridica la un nivel cât mai performant de antrenament care îl pregătește pentru introducerea problemelor din textul/scenariul piesei, astfel că *trecerea dinspre atelier spre repetiție se face în mod organic*, deloc evident, în fluxul aceluiași proces. De aceea Viola Spolin, la începutul capitolului „Teatrul tradițional...”, spune: „Acest capitol se adresează în primul rând regizorului de teatru tradițional, regizorului piesei scrise. Regizorul teatrului de improvizație va constata că, lucrând după acest manual, spectacolul său

o dai și să cunoști pe actorul care are nevoie de ea.” (Toporkov, *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 112)

²¹⁵ Capitolul „Teatrul tradițional și teatrul de improvizație” cuprinde trei capitole din conținutul cărora spicuim câteva probleme esențiale pentru regia unui spectacol:

Capitolul XVI *Pregătirea*: Regizorul, Punctul de concentrare al regizorului, Tema, Alegerea piesei, Căutarea scenei, Distribuția, Partitura actorului.

Capitolul XVII *Repetiție și spectacol*: Organizarea timpului de repetiție, Atmosfera din timpul repetițiilor, Capacitatea regizorului de a inspira, Plasarea în scenă, Asumarea indicațiilor regizorale, Acțiunea scenică, Improvizații generale în legătură cu piesa, Șnurul, Repetiția relaxată, Repetiția „la obiect”, Maturizarea actorului, Exerciții de arta actorului pentru repetiții, Sugestii pentru prima etapă de repetiții, Sugestii pentru a doua etapă de repetiții, Sugestii pentru a treia etapă de repetiții, Spectacolul.

Capitolul XVIII *Concluzii și probleme speciale*: Graficul repetițiilor, Conducerea regizorală a copilului-actor, Îndepărtarea defectelor amatoricești.

s-a conturat din exerciții. Totuși, sunt anumite observații referitoare la regie, în acest capitol, care s-ar putea să-i fie utile.”²¹⁶ Așadar, mai întâi Atelierele, apoi Repetițiile, care pot fi: Lectură la masă (*Sit-down reading*), repetiții cu mișcare (*Walk-around rehearsals*), șnururi (*Run-throughs*), repetiții „relaxate” (*Relaxed rehearsals*), repetiții „la obiect” (*Spot Rehearsals*), repetiții cu machiaj (*Makeup rehearsals*), șnurul special (*Special run-through*), șnurul tehnic (*Technical run-through*), repetiția cu costume (*Dress Rehearsal*), avanpremieră (*Preview Performance*), spectacol (*Public Performance*).

IV.3.1 Importanța lucrului în grup sau

„Teatrul înseamnă totdeauna Noi, niciodată Eu”

În spațiul social termenul de grup acoperă o diversitate numeroasă de formații colective care ocupă în ansamblul societății locuri diferite și funcții variate²¹⁷. Grup poate fi familia, clasa de elevi sau de studenți, clubul de teatru, echipa sportivă, colectivul de muncă, grupul profesional, grupul de vârstă, grupul religios, comunitatea locală, comunitatea etnică, etc. Oricare dintre acestea pot fi descrise potrivit funcțiilor și trăsăturilor caracteristice, însă primul criteriu de studiu al grupurilor este fenomenul relațional care domină orice grup, faptul interacțiunii și comunicării dintre oameni. În acest sens un grup se poate forma și poate funcționa numai cu condiția existenței relațiilor sociale și pattern-urilor de comunicare.

În sociologie și psihologia socială, se fac distincții între grupul primar și secundar, grupul de apartenență și/sau cel de referință, interior și exterior, etc. Toate aceste grupuri joacă o partitură diferită în viețile noastre.

Grupul de teatru (deși grup-clasă) este un grup aparte de grupul școlar, care este un grup formal, constituit pe baza unor reglementări școlare, în care rolurile educatorilor și ale educaților sunt fixe (lucru invalidat de inovația Violei Spolin care instituie un nou raport între aceștia – vom detalia la *Regula II*), în primul rând pentru că are reguli și norme dictate de necesitățile specifice activității artistice. Este un *grup educațional*

²¹⁶ *Idem*, p. 363

²¹⁷ După un reputat autor american în domeniul studiului grupurilor, M. Sherif, „un grup este o unitate socială constând dintr-un număr de indivizi, care se găsesc unii cu alții în relații de rol și de status, stabilite după o perioadă de timp, și care posedă un set de valori sau norme ce reglementează comportarea reciprocă, cel puțin în problemele care privesc grupul.” (în vol. *Sociologie generală*, de Mircea Agabrian, Institutul European 2003, p. 154)

(un grup de formare, de modelare a personalității, de însușire a unor cunoștințe și abilități); este un *grup deschis* (grupul închis are frontiere impermeabile, în timp ce grupul teatral nu poate exista în afara relațiilor directe cu publicul), un *grup interior* (în care oamenii împărtășesc atitudini, interese, etc. similare) – calitatea de grup interior sau exterior fiind dată de perspectiva persoanei. Astfel, dacă profesorul de teatru înlătură din start partea formală și coercitivă a autorității sale, studentul nu-l va vedea ca pe un reprezentant al unui grup exterior, așa cum este corpul profesoral în orice universitate. Grupul teatral este, de asemenea, un *grup de contact* (sau „grup primar” caracterizat de relaționarea directă a membrilor lui, de comunicare, de cunoaștere reciprocă, de dezvoltarea a unor relații afective, de prezența scopurilor comune, care nu le afectează pe cele individuale, de existența unui grad de coeziune etc.)

Avantajele lucrului în grup pentru domeniul teatral (dincolo de cerința obiectivă a unei distribuții cu mai multe roluri) sunt incomensurabile: *„Un grup de indivizi care lucrează, se înțeleg și colaborează bine, creează o forță și realizează o cunoaștere care depășește contribuția fiecărui membru izolat. Asta-l include și pe profesor.”*²¹⁸

În grup, jucătorii sunt parte organică a întregului, sunt, în momentul implicării în procesul jucării jocului/scenei, asemenea părților unui singur trup. Jocul este social în cel mai înalt grad, el îl determină pe jucător la comunicare și, mai mult, la comuniune cu ceilalți jucători. De altfel, orice joc pornește în urma „Acordului colectiv” – acceptarea regulilor jocului și stabilirea Pdc-ului prin opțiuni comune, coordonate de profesor.

²¹⁸ Spolin, Viola, *Improvizație pentru Teatru*, UNATC Press, 2008, p. 87

Ideea Violei Spolin are un spectru larg de aplicabilitate. *Psihologia educației* (Dorina Sălăvăstru, p. 131) sintetizează astfel factorii care facilitează activitatea în grup:

- 1) Stimularea individului datorită prezenței altuia (cercetările asupra facilitării sociale au evidențiat faptul că lucrul în grup favorizează performanța).
- 2) Acumularea resurselor membrilor (inteligențe, aptitudini, contribuții, etc.)
- 3) Reducerea coeficientului de eroare (cu ajutorul feedback-ului, realizat la Viola Spolin în cadrul fiecărui exercițiu la Evaluare)
- 4) Stimularea rezultată de interacțiunea cumulativă (descoperirile celui alt înși favorizează asociații și-mi dezvăluie aspecte noi)
- 5) Corectarea ideilor false (aplicat la Viola Spolin, acest fapt se referă la eliminarea prejudecăților. Evident, dacă discuția are loc în grup, ea acționează asupra tuturor, știut fiind că omului îi este mai ușor să recunoască greșelile altuia decât pe ale lui proprii. Atât că profesorul pe care-l propune Viola, nu rostește „greșeală”, ci „preconcepție”)

Studiul artei actorului trebuie să pornească prin jocuri colective, jocurile individuale devin necesare abia mai târziu când intervin în mod organic, fără ca jucătorul să simtă presiunea faptului că, iată, este privit sau să aibă impresia că trebuie „să facă ceva” (așa cum ar gândi dacă ar fi pus în condiția de a rezolva o problemă individual într-un stadiu incipient al studiului). El nu trebuie să facă altceva decât să lucreze asupra Punctului de concentrare, adică ceea ce face și în viață. Și acest lucru nu se învață, ci se descoperă prin joc. Printr-un joc colectiv. Primul. Viola Spolin nu recomandă în general o ordine a introducerii jocurilor, ci le împarte pe probleme, astfel încât profesorul să poată selecta ușor exact acel joc necesar unui grup în funcție de configurația lui specifică. Doar problemele le așează într-o ordine care ar fi bine să fie respectată pentru că înlesnește dezvoltarea organică²¹⁹. Și totuși, primul joc din manualul său, „Expunerea”²²⁰, este de maximă importanță, pentru că îi ocazionează, așa cum spuneam, studentului descoperirea Punctului de concentrare (Pdc). Pdc-ul este instrumentul cel mai important al actorului, el lucrează pentru actor; este mingea cu care se joacă jocul/scena; este vehiculul care transportă pe jucător spre realizarea Scopului²²¹; este o formă de „gândire în acțiune” și o trambulină spre intuitiv; implicarea în Pdc creează relații.

Jocul/tema de improvizație/scena conține o problemă care trebuie rezolvată – un obiectiv în care trebuie să fie implicat fiecare participant. Numai dacă cooperează, jucătorii pot rezolva problema. Ei trebuie, lucrând asupra Pdc-ului comun, să urmărească cu toată energia atingerea Scopului (rezolvarea problemei). Acest proces declanșează spontaneitatea, ingeniozitatea care scot la iveală tehnici și strategii necesare rezolvării problemei și dezvoltă aptitudini personale.

²¹⁹ Orientarea, Unde, Acțiunea cu tot corpul, Plasarea non-regizorală în scenă, Ascuțirea sensibilității, Radio și Efecte tehnice, Material pentru diferite Situații (scene), Exerciții de finisare, Emoția, Personajul.

²²⁰ *Idem*, cap III, p. 101

²²¹ Pentru diferența între Pdc și Scop, vezi capitolul *Definiții* („Improvizație...”, p. 427) și *Nota explicativă* (p. 502). Stanislavski făcea, de asemenea, diferența între aceste două instrumente de lucru:

Ceea ce Viola numește Pdc este la Stanislavski „*obiectul-atenție*”. Atunci când ai ceva concret de făcut și te concentrezi asupra unui singur lucru, pe de o parte ești implicat real într-o acțiune scenică, iar pe de altă parte îți dispare frica de „deschiderea neagră a scenei”. Logica și consecvența (gândurilor, sentimentelor, acțiunilor fizice) se realizează prin succesiunea neîntreruptă a „obiectelor atenției”.

Ceea ce Viola numește Scop este, la Stanislavski, o „*țintă interioară*” care conduce acțiunea spre un scop final.

„Fără partener nu există joc. Nu putem juca Leapșa dacă nu avem pe cine atinge.”²²² Cu ajutorul celor mai simple jocuri, fiecare individ din grup descoperă cele mai importante instrumente și reguli ale creației actoricești (ba mai mult, ea repeta deseori: „Învață regulile și joacă-te, și apoi toate lecțiile vieții vor putea să fie învățate”). De exemplu, într-un banal joc cu mingea, vor descoperi organic că, pe scenă, primirea (încasarea) unuia este momentul în care celălalt dă (transmite). De asemenea, jocurile/scenele de improvizație îi vor dezvolta studentului-actor sentimentul încrederii în partener, al protecției în cadrul grupului, al siguranței că problemele se rezolvă împreună și acest lucru este foarte important în teatru, fie el de improvizație sau tradițional. O perfectă colaborare între actorii unei trupe dă întotdeauna un sentiment de confort și publicului.

Ca să poată colabora, jucătorii trebuie să intre în contact. Ori contactul se realizează prin aparatul nostru senzorial, astfel că studenții descoperă în curând că trebuie să-și vadă, să-și audă, să-și asculte partenerii. Și acest lucru se obține nu în improvizațiile de text, ci mult mai devreme, încă de la unul din primele jocuri, acelea de importanță esențială pentru că pun bazele înțelegerii și asumării organice a regulilor jocului, deci a tehnicilor teatrale, deci a convențiilor. De aceea indicația pe parcurs (aceea pe care profesorul o dă chiar în timpul desfășurării jocului) care trebuie repetată cu insistență la începutul studiului, până ce problema este rezolvată și la care trebuie să ne întoarcem ori de câte ori e nevoie de-a lungul procesului de învățare, este: „Nu iniția tu! Urmează-l pe cel care a inițiat! Urmează-l pe cel care la rândul său te urmează!” Astfel se pun premisele comunicării reale. Aici începe drumul spre comunicarea cea mai importantă pe scenă – cea non-verbală. Toate jocurile, dar mai ales cele de „Slow-motion” (de la „Oglindă”²²³ până la „Încet/rapid/normal” sau „Mișcare cu încetinitor/Leapșa pe-nghețatelea”), dezvoltă comunicarea non-verbală. Acest tip de comunicare este destinația finală a drumului ce începe prin joc, trece prin concesie, prin Acord colectiv și prin cooperare.

²²² *Idem*, p. 96

²²³ Viola Spolin ține să sublinieze în prefața la a doua ediție că „cea mai importantă schimbare a jocurilor este adăugarea jocului *Urmează-l pe cel care te urmează*, variantă de „Oglindă” în care nimeni nu inițiază și toți reflectă. Acest joc liniștește mintea și îl eliberează pe jucător pentru intrarea într-un timp și într-un spațiu în care relaționează cu partenerul într-un fel non-fizic, non-analitic, non-critic. Făcut zilnic, acest exercițiu poate aduce grupului o unitate și o armonie miraculoasă; este firul care se țese prin întregul material al procesului jocului teatral.” (*Idem*, p. 45)

„În teatrul de improvizație, un grup care lucrează solidar deseori *comunică la nivel non-verbal* foarte prompt și cu o îndemânare extraordinară.”²²⁴

Lucrul în grup necesită egalitate între membri. Eliberarea individului pentru procesul creator, improvizația scenică nu se vor naște niciodată din separarea artificială a actorilor după sistemul starului și din urmărirea succesului. Actorii cu aptitudini extraordinare vor fi recunoscuți și aplaudați fără a fi separați de colegii lor. Armonia grupului este esențială în teatru. De aceea, trebuie atenție maximă cu studenții care încearcă să-și impună autoritatea în interiorul grupului, lucru care se manifestă de obicei prin verbalizare excesivă. Ei trebuie temperați și ajutați să înțeleagă că autoritatea reală ți-o dă eficiența în lucrul asupra problemei. Toți membrii grupului sunt tratați în mod egal, deși evident că nu sunt egali, și trebuie să lucreze cu toți partenerii. Prin urmare, echipele necesare pentru jocuri se aleg întotdeauna la întâmplare. Studenții trebuie să învețe să stabilească relații cu oricine. Dependentele în lucrurile cele mai mici trebuie întotdeauna observate și eliminate, ca, mai târziu, profesorul să poată eradica lucruri mai grave cum ar fi manierismele. Dacă, în cadrul grupului, există membri cu o dezvoltare inegală la începutul studiului, ei pot fi grupați cu un partener competitiv. Dar acest lucru trebuie să se facă pe neobservate.

După cum spuneam, esența acestui tip de educație este propria *experimentare*. „Experimentare înseamnă pătrundere în mediul înconjurător, implicare (relaționare) organică totală în el. Implicare la toate nivelurile: intelectual, fizic și intuitiv. Din cele trei, intuitivul, elementul cel mai vital pentru procesul de învățare, este neglijat.”²²⁵

Se consideră deseori că *intuiția* este un dar sau o forță mistică de care se bucură numai cei înzestrați. Creația toată ar fi privilegiul celor hăruiți. Această credință se perpetuează din cele mai vechi timpuri. Platon este adept absolut al creației extatice, respingând ideea artificialității, ca și a poeziei de pură abilitate („Legile”, „Philebos”)²²⁶. Cu timpul, datorită desacralizării treptate a gândirii, deci și a creației artistice, raționalitatea a luat locul iraționalității. Cu toate astea, procesul creator nu și-a pierdut aura

²²⁴ *Idem*, p. 95

²²⁵ *Idem*, p. 49

²²⁶ În prima sa formă, specifică întregului domeniu oriental și mediteranean, creația apare ca o varietate a experienței religioase, de ordin pur irațional. Este, prin urmare, un act pur mistic, în care artistul, „stăpânit de zeu” trece printr-o stare privilegiată de „criză” și are parte de „revelații” vizionare. Astfel, transportați și ieșiți din sine își compun poeziile, după părerea anticilor, creațiile lor lirice sau epice. (Platon, *Ion*, *Opere*, editura Științifică și Enciclopedică, 1986)

divină. Asta pentru că geniul nu a încetat niciodată să uimească. Totuși, spune Viola Spolin, în teatru prea multe se pun pe seama acestui talent, ca și cum el ar însemna doar o coborâre a harului. Talentul este o mai mare capacitate a individului de a experimenta, de a pătrunde în mediul înconjurător. Acest pas îi stimulează intuiția și-i eliberează „geniul de moment”, acea reacție spontană a întregului organism care vine „pe negândite” și ne determină să facem „exact ceea ce trebuie”.²²⁷

Scopul cercetării și metodei alcătuite de Viola Spolin este declanșarea intuiției. Viola avea convingerea că intuiția se realizează prin contact direct, realizând astfel o cunoaștere nemijlocită (și un contact cu sine), fără implicarea conștiinței a rațiunii. Treptat, termenul de „intuiție” i se pare că s-a descărcat de sens și îl înlocuiește cu „Zona X” încă de la a doua ediție a manualului: „«Intuiție» este un termen uzat care înseamnă multe lucruri pentru multe alte școli. «Zona X» subliniază natura nedefinită și, poate, indefinibilă a intuiției, izvoarele sale ascunse, ceea ce este dincolo de intelect, minte și memorie, locul de unde vine inspirația artistului.”²²⁸

Este o altă cale de cunoaștere decât cea intelectuală, logică. Menită să completeze, de fapt, cunoașterea rațională, este singurul tip cu cunoaștere care aduce certitudinea.

Datorită metodei jocurilor, Viola devine o autoritate în domeniu. De la ea începe să se dezvolte sistemul de învățare intuitivă (*Intuitive Learning System*), pe care, printre mulți alții, Paul Sills și Gary Schwartz l-au dus mai departe (The Spolin Center organizează cursuri speciale). Subliniind necesitatea cunoașterii intuitive, Viola a transformat sistemul de învățământ teatral, modificând raportul între student și elev. Așa a apărut necesitatea *non-autoritarismului în educația de specialitate*. (Profesorul nu este exclus din joc, dar are un dublu rol: să experimenteze împreună cu studenții, organizându-le, în același timp, activitatea. Așa s-a născut indicația pe parcurs.)

²²⁷ „Un spectacol autentic îi deschide pe actori către experiențe mai profunde. Apariția acestui moment este evidentă pentru oricine. Este momentul când întregul organism lucrează cu toată capacitatea sa – chiar acum! Ca un fulger, jocul adevărat este atotmistuitor, făcând să dispară toate necesitățile subiective ale actorului și creând un moment de mare emoție și încântare atât la actori, cât și la spectatori.” (*Improvizatie...*, p. 85)

²²⁸ *Idem*, p. 45

IV.3.2 Noul raport între profesor și elev sau Autonomie versus Autoritate

Primul capitol debutează cu o afirmație la prima vedere șocantă: „Oricine poate juca, oricine poate improviza. Oricine vrea poate juca teatru și poate învăța să devină «apt pentru scenă».” Cum așa?, am putea întreba imediat. Lucrurile stau într-adevăr astfel pentru că *învățăm din experiență și prin experimentare*, prin urmare nimeni nu poate învăța pe altul. Numai deschiderea personală, dorința de a învăța, dăruirea și pasiunea te pot ajuta să înveți: „Dacă mediul înconjurător o permite, oricine poate învăța ceea ce vrea să învețe și, dacă individul o permite, mediul înconjurător îi poate preda tot ceea ce are de predat.”²²⁹ Iată o lovitură foarte puternică dată autorității profesorului, învățământului așa cum îl cunoșteam până acum, un învățământ formal (bazat pe preluare de informații) și în predare și în raportul profesor-elev. În acest nou sistem, profesorul are tot o poziție centrală, dar una mascată, menită să-i dea studentului bucuria descoperirii proprii. El este doar un ghid abil care îl duce spre aceste descoperiri și este el însuși un experimentator, un jucător, exact ca și studentul. Pedagogia devine dialectică. Datorită Nevei Boyd și Violei Spolin, suntem, pentru prima oară, în fața unui sistem non-verbal de învățământ artistic.

Spolin crede că talentul sau lipsa de talent, des invocate ca motive în favoarea sau în defavoarea capacității de a învăța în general și de a învăța teatru, în special, nu au de fapt nici o legătură cu aceasta. Crede că trebuie reconsiderată definiția „talentului”: „Este foarte posibil ca ceea ce se numește o comportare talentată să fie numai o mai mare capacitate individuală de a experimenta. Din acest punct de vedere, potențialul inefabil al unei personalități poate fi perfecționat prin sporirea capacității individuale de experimentare.”²³⁰ Orice individ care se implică și răspunde cu întregul organism la forma de artă respectivă, dă dovadă de ceea ce se cheamă o *comportare talentată și creatoare*. Când un student-actor răspunde bucurios, fără efort, profesorul poate fi sigur că „teatrul i-a intrat în sânge”.

Această opțiune a Violei Spolin pentru ideea individului talentat pentru că se implică în experimentare, se contopește organic, total cu mediul înconjurător devenind astfel creator, ține tot de noul raport între profesor și elev pe care ea îl propune. Poate acesta este unul din motivele

²²⁹ *Idem*, p. 49

²³⁰ *Ibidem*.

pentru care metoda sa rămâne metodă de improvizație în primul rând, teatrul tradițional, abordarea textelor „mari”, rezolvarea rolurilor complexe, având întotdeauna nevoie de naturi bogate, desigur îmbogățite de capacitatea lor de a se manifesta organic, dar bogate. Natura nu poate fi exclusă totuși când vine vorba artă. Și aici rămânem la părerea lui Stanislavski: „Suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent.”

Totuși, ideea Violei Spolin are merite mari pentru școala de teatru, acolo unde condiția esențială este, să-i spunem așa, „împreună experimentarea”, acolo unde profesorul poate, și chiar trebuie, să-i trateze pe studenți ca fiind egali. Pentru că, oricum, scena are propriile ei cerințe și reguli, iar reușita unui actor în teatru și/sau film ține de foarte multe și variate aspecte. Cel mai mare merit al Violei Spolin este acela de a democratiza educația. Dacă arta nu poate fi democratică, școala de teatru, în schimb, trebuie să fie. Toți cei care participă la „procesul numit teatru” (actori, regizor, dramaturg, scenograf, public etc.) au dreptul la „o experiență personală și profundă.”²³¹

Aceasta este preocuparea esențială a Violei Spolin. Multitudinea de indicații, de sfaturi, pe care le oferă profesorilor în acest sens este grăitoare. Aceste sfaturi trebuie să devină reguli pentru oricine vrea să creeze un climat creativ și creator în cadrul atelierului. Căci, atmosfera de lucru este foarte importantă, fiind absorbită de student concomitent cu celelalte principii, tehnici, convenții și de ea depinde caracterul de mai târziu al profesionistului, calitatea lui de partener în cadrul grupului.

Iată ce scrie profesorul Ion Cojar, în introducerea la „Improvizație...” (Unatc Press 2008): „Cea mai importantă descoperire a Violei Spolin este, după opinia mea, noul raport dintre pedagog și elev – deoarece de aici decurg toate momentele-cheie din lungul drum propedeutic comun – eliminarea relațiilor specifice învățământului medieval și celui burghez și

²³¹ Din păcate acest principiu nu a fost corect înțeles de toată lumea și a degenerat, astfel că teatrul-sport, de exemplu, și-a pierdut calitatea artistică, deși reușește uneori performanțe individuale creative, care nu devin artă datorită lipsei de aptitudini artistice ale acestor „sportsmeni”. Desigur, teatrul-sport își are rostul lui în procesul educațional general, dar în școala de teatru rămâne doar un procedeu de interes marginal. În 1939 la Chicago, într-un spectacol cu copii pentru copii, Viola a creat exercițiul numit „Sugestii din partea publicului”; tehnica a fost imediat preluată și „Sugestiile” au devenit marca distinctivă a teatrului de improvizație din întreaga lume. Viola Spolin a atras atenția asupra ramurii care se desprindea din improvizația așa cum o gândea și o conducea ea: „Organizarea *Sugestiilor din partea publicului* are multe variante. Unele teatre de improvizație își bazează întreaga lor structură pe această tehnică. Acest lucru poate fi *primejdios* totuși, deoarece poate deveni ușor o păcăleală care ucide această formă de artă.” (*Idem*, p. 263)

instituirea noului climat profund realist, sprijinindu-se pe principiul «realitatea primează, idealitatea este recesivă» (conceptul filosofului Mircea Florian). Lumea exercițiilor este în primul rând materială. Scoaterea criteriilor de apreciere și notare, deci a principiului concurenței, și introducerea în noua practică pedagogică a principiului conlucrării, al colaborării. Viziunea generală a Violei Spolin dezvăluie erorile pedagogiei heurupismului de tip «muștrulială și sforțare» până iese «ceva».²³²

Autoritarismul („întregimentarea” cum îi spunea Neva Boyd) trebuia înlocuit cu un alt fel de educație. Profesorii autoritari se bazează pe disciplină și obiective²³³. Obiectivul este implicarea. Disciplina este implicare. Implicarea nu vine, așadar, din directive, ci vine prin joc/proces. Autoritatea nu poate înlocui procesul, de aceea „*Lăsați exercițiile să lucreze*. Când studenții simt că au rezolvat problema/au făcut scena ei înșiși, înseamnă că profesorul și-a îndeplinit misiunea.”²³⁴ Procesul (rezolvarea de probleme) desfășurat într-o atmosferă non-critică trezește simțul sinelui. Și când simțul sinelui este trezit, autonomia înlocuiește autoritatea.

Gary Schwartz, asistentul ei (Viola l-a acceptat după ce l-a testat ca să vadă dacă este doar „un hoț” sau chiar va avea răbdarea să descopere spiritul metodei, s-o probeze el însuși. Avea la acea dată o droaie de imitatori și suferea, ca și Stanislasvki, pentru că aceștia denaturau metoda) povestea că ea, la ore, nu spunea niciodată „bine făcut” și că nu accepta să-i mulțumești niciodată. Se ferea să-și satisfacă orgoliul, să nu cadă în capcanele ego-ului (și în ce privește jocurile făcea această demarcație clară: jocul scoate la suprafață sinele și nu ego-ul).

„*Procesul este obiectivul și obiectivul este un proces nesfârșit*”²³⁵ Profesorul nu trebuie să uite niciodată că rezultatul este finalitatea organică a procesului și că urmărirea rezultatului distruge procesul creator, așa cum în societate transformă oamenii în „mașini de succes”, „mașini de făcut bani”, etc.

²³² *Idem*, p. VI

²³³ „Disciplina impusă din afară (luptă emoțională pentru poziție) și care nu decurge din implicarea în problemă, produce o acțiune inhibată sau rebelă. Pe de altă parte, disciplina liber consimțită în interesul activității devine o acțiune responsabilă, creatoare; trebuie să ai imaginație și pasiune ca să te auto-disciplinezi. Când Scopurile sunt înțelese și nu impuse din afară, actorii se supun regulilor de bună voie și este mai interesant așa.” (*Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, 2008, p. 89)

²³⁴ *Idem*, p. 93

²³⁵ *Idem*, p. 444

Succesul, ca și eșecul, nu sunt decât efectele secundare ale sindromului aprobare/dezaprobar. Încercarea de a reuși sau abandonul ne epuizează. Ajungem să lucrăm numai pentru ceilalți, ne pierdem individualitatea („Cine sunt eu?”, „Unde sunt?”, „Ce se întâmplă?” ne-ntrebăm și-i întrebăm), personalitatea se inactivează, sinele se ascunde, vedem cu ochii altora, mirosim cu nasurile altora, auzim cu urechile – ne pierdem libertatea și asta e cu atât mai grav pentru artist.

„Într-o cultură – spune Viola Spolin – în care aprobarea/dezaprobar au devenit arbitrul predominant al efortului, al poziției și deseori substitutul iubirii, libertatea noastră personală este spulberată... suntem nevoiți să trecem zilnic prin dorința de a fi iubiți și frica de a fi respinși, înainte să putem fi eficienți. Categorisiți ca „buni” sau „răi” de la naștere (un copil bun nu plânge prea mult) suntem treptat atât de prinși în încrengăturile subtile ale aprobării/dezaprobarii încât suntem paralizați din punct de vedere creator... Pierdem capacitatea de a fi organic angrenați într-o problemă și funcționăm numai cu părți ale ființei noastre. Nu cunoaștem propria noastră natură ... Încercând să ne salvăm de atac, construim o fortăreață puternică și rămânem timizi sau ne aventurăm înainte numai prin luptă. Unii, luptând cu aprobarea/dezaprobară își dezvoltă egocentrismul și exhibiționismul; alții renunță și pur și simplu se lasă duși. În toate cazurile contactul cu mediul înconjurător este deformat.”²³⁶

Așteptarea aprecierii sau teama de dezapreciere împiedică relaționarea firească, directă cu partenerii și cu profesorul. Profesorii care cred că pot sune „E bine” sau „E rău”, greșesc. Experiența le va dovedi că nu există o „cale absolut corectă sau greșită de a rezolva o problemă”, că stilurile de teatru se modifică cu trecerea anilor, că tehnicile teatrale, nefiind altceva decât tehnici de comunicare, se transformă mereu, iar studentul nu va înceta niciodată să-l surprindă. În artă nimeni nu e stăpânul nimănui, cerințele teatrului fiind singurele suverane. De aceea Viola înlocuiește judecata muncii studentului (care nu numai că e subiectivă, dar îl împiedică pe profesor să ia parte la experiență) cu Evaluarea. Profesorul conduce evaluarea astfel încât întregul grup își exprimă părerea legată nu de „cum” au rezolvat problema, ci de urmărirea Pdc-ului (Concentrarea a fost completă sau incompletă? Problema a fost rezolvată? Studentul și-a menținut Pdc?), de relaționarea cu partenerul (S-au auzit? S-au văzut?

²³⁶ *Idem*, p. 54

Vorbeau despre același lucru?), de comunicare (Au comunicat sau nu?), de fizicalizare (Au devenit vizibile obiectele invizibile? Mișcarea trupului lor ar fi putut fi mai variată?), de elementele situației scenice (Au dat timp Unde-lui să apară sau au anticipat? Au permis Cine-lui să se dezvăluie singur? Au permis Ce-ului să se dezvolte din Unde și Cine?), de motivații (Acțiunile lor erau justificate?), de efectele tehnice (Efectele au fost făcute la momentul potrivit? Erau potrivite cu situația?), de expresie (S-au auzit? Am putut vedea toți actorii din scenă?), etc. Tot în cadrul Evaluării, profesorul îi face pe studenți să descopere ei înșiși principiile, ca să-și poată extrage terminologia și sintetiza teoria necesară: Există vreo diferență între a reflecta și a imita? Ce înseamnă să fizicalizezi și ce înseamnă să povestești? Care-i diferența între comunicare și vorbire? Care e diferența dintre competiție și rivalitate? etc.

Viola Spolin nu spunea niciodată „Cum”. Studenții ei îi asimilau metoda, asistenții îi asimilau filosofia chiar în timpul procesului, cu toate etapele lui: de la prezentarea pe care o făcea problemei până la Evaluare. Studenții începători întrebau uneori „Cum”, la fel profesorii, întrebau cum să facă un exercițiu, etc. Niciodată nu le spunea. Îi făcea să descopere singuri. Modul cum e rezolvată o problemă – spunea ea – se dezvoltă din relațiile scenice, la fel ca într-un joc și apare chiar Acum. Planificarea (fie utilizând un material vechi de 5 minute, fie numai o vizualizare mentală) este rezultatul unei repetiții și îi împinge pe actori la „spectacol” și/sau la scenarizare făcând imposibilă dezvoltarea actorului improvizator și împiedicându-l pe actorul teatrului tradițional să se comporte spontan pe scenă. „Orice grup de studenți-actori renunță răzând la elementul Cum când înțeleg că, dacă doresc să repete și să joace, atunci trebuie să se alăture unui grup care realizează un spectacol, iar nu unui atelier de arta actorului.”²³⁷

În fine, din grupul „teatral” face parte și partenerul numit public. Fără public nu există teatru. De aceea, raportul cu publicul trebuie să fie parte a antrenamentului teatral chiar de la primele ateliere. Când studentul-actor simte o responsabilitate, lipsită de încordare, față de public, al patrulea perete dispare și privitorul singuratic devine parte a jocului.

Paul Sills ne împărtășește un gând de-al Violei dintr-un articol nepublicat din anii '80: „Jocurile teatrale nu inspiră un comportament moral «așa cum se cuvine» (bun/rău), ci mai degrabă caută să elibereze în

²³⁷ *Idem*, p. 85

fiecare individ natura sa adevărată, din care va rezulta o *dragoste nedisimulată și concretă față de aproapele său*.²³⁸

IV.3.3 Pasul din interior spre exterior (spațiu) sau regula a treia

– „*Când facem invizibilul vizibil, începem să existăm*.”²³⁹

Una din cele mai frecvente indicații pe care le găsim în manual este: „Ieși din capul tău!” „To get out of the head into the space” înseamnă a face pasul spre exterior, din subiectiv în obiectiv, a ieși „din cap” în spațiu; a fizicaliza. (Chiar dacă sună foarte rudimentar în limba română, am ales această traducere pentru că Viola se exprima întotdeauna foarte concret, iar a înlocui „your head” cu „mintea ta” înseamnă a opera o reducere). Când spune „ești în capul tău” Viola se referă la faptul că actorul este hiper-conștient de sine și nu intră în relație cu mediul și cu partenerii. (Neva Boyd numea asta „raportare la sine” – „Self-reference”)

Ieșirea „din capul său” în spațiu (vizibil și invizibil), mărește capacitatea jucătorului de a percepe și a simți noul cu ajutorul întregului trup. Experimentarea înseamnă ființarea organică în mediul înconjurător, ieșirea din interior spre exterior. *Organicitatea* este răspunsul întregului organism prin care mintea (intelectul), corpul și intuiția funcționează ca un tot unitar. Practic a funcționa organic înseamnă a funcționa omenește, total. În momentul jucării unui joc acționăm întotdeauna organic, toate părțile ființei noastre se unesc și acționează ca un tot unitar. Punctul de concentrare are meritul de a face ca duplicitatea (gândul „Să fac/Să nu fac?”) să dispară.

În timpul jocului, jucătorul răspunde cu plăcere și fără crispă la orice comandă. De fapt indicația pe parcurs nu este altceva decât antrenament pentru criză. În momentul, atât de propice!, al accidentului, pe scenă, mintea, exersată în acest sens, începe să-și dea singură indicațiile pe parcurs necesare, fără să aibă îndoieli sau să stea să cumpănească decizii (ea se agață instantaneu de Pdc care este ancora care îl leagă de el însuși). Este momentul când se manifestă, cu toată puterea lui, geniul de moment. Viola caută a-l stârni mereu. Actorul, spune ea, trebuie *împins spre dezechilibru*. Fie voit, prin indicația pe parcurs a profesorului-regizor care-i dă o comandă la mijlocul unui cuvânt sau al unei acțiuni, fie întâmplător, prin accidentul scenic (cel care, în relație, devine obstacol), actorul surprins nepregătit, nesincronizat, devine spontan, rămâne în

²³⁸ *Idem*, p. 32

²³⁹ *Idem*, p. 37

proces. Stanislavski spunea că aceste momente sunt cele în care se vede cât de bun este un actor.

Ca și Stanislavski, Viola acordă trupului o mare importanță. Dacă el a dat foarte mare importanță sentimentului o perioadă, cu timpul a ajuns la concluzia că raportarea concretă la exterior, prin instrumentele trupești, mențin vie organicitatea, deci aduc viața pe scenă. Viola spunea mereu că, între minte și trup, alege trupul. Trupul include mintea. Mintea (intelectul) include intuiția și imaginația.

Realitatea scenică este actuală doar când este concretă. „Fie cu recuzită, costume sau cu o emoție puternică, actorul poate numai să *ne arate fizicalizând*.”²⁴⁰ Practic, de pe scenă nu se comunică decât ceea ce există, concret, fizic, dar nu numai vizibil, căci și un obiect invizibil poate fi comunicat. „Crearea acestei realități din nimic, ca să spunem așa, îi permite studentului să facă primul pas spre transcendental.” Desigur, *ex nihilo* poate crea numai Dumnezeu. Dar și actorul are, în micul lui univers, înzestrat fiind cu trup, intelect, percepție, intuiție, imaginație etc. posibilitatea de a face invizibilul vizibil. El ne face vizibile gândurile, intențiile, senzațiile lui, exact cum poate face vizibil un obiect care nu există (utilizându-l, nu pantomimându-l, deși, pantomima făcută de către Dan Puric este ea însăși o artă, nu prin execuție, deși este uimitoare, ci prin faptul că ... vedem tot ce ne arată). Actorul are la dispoziție un decor de pânză, zidurile închisorii sunt doar cartoane pictate, iar banul de aur e doar o tinichea; în teatrul de improvizație poate să nu aibă mai nimic din toate astea și actorul învață că o realitate scenică trebuie să aibă spațiu, profunzime și substanță – pe scurt, realitate fizică. Dar și fără decor, fără recuzită, fără costum, actorul poate juca. În fond, cum spune Peter Brook, actorului îi este suficient „spațiul gol” și cel puțin un spectator.

Afectivitatea nu este un mijloc bun pentru creație. Viola Spolin este cea care alungă definitiv „stările” din teatru. Nu în sensul de a nega importanța sentimentului. Nicidecum. Dar sentimentul este parte a unui proces organic care se întâmplă cu actorul Azi, Aici, Acum, legat de percepție, intelect, de trup, de toate celelalte. Nu se poate porni de la sentiment, de la maieutica lui, căci se alterează procesul, iar ceea ce e emoție (în timpul procesului) devine emoționare (prin mimare).

Ca să existe întotdeauna o demarcație clară între „emoționare” și comunicare, profesorul va insista asupra expresiei fizice și va elimina

²⁴⁰ *Idem*, p. 65

„simțirea”²⁴¹. Mai mult, emoționarea sau, să-i zicem mai bine, auto-emoționarea determină mimarea, iar mimarea determină povestirea („A arăta” este fizicalizarea Punctului de concentrare și nu este pantomimă. Decurge din problemă și nu este ceva impus ei. „A povesti” este ceva calculat și vine din cap; „a arăta” sau „a fizicaliza” este ceva spontan și vine din intuiție).

Realitatea are latura ei vizibilă și latura invizibilă.

Spațiul cuprinde atât mediul înconjurător imediat cât și pe cel potențial/metafizic, ambele dimensiuni ale sale sunt reale și putem pătrunde în ele, putem comunica cu ele, putem trăi și fi liberi în ele. Iar actorul are sarcina de a fizicaliza potențialitățile, de a face invizibilul vizibil (ideea Violei este, din nou, în acord cu cea brookiană), de aceea „simțirea” nu este necesară: „În orice formă de artă căutăm experiența depășirii a ceea ce știm deja. Mulți dintre noi percepem tumultul noului și artistul este acela care trebuie să aducă până la noi (spectatorii) noua realitate pe care o așteptăm cu nerăbdare. Vederea acestei realități ne inspiră și ne regenerează. Rolul artistului este de a ne face să o vedem. Ceea ce crede el nu ne privește, deoarece acest lucru este de natură intimă, propriu actorului, iar nu pentru ochii publicului. De asemenea, nici ce simte actorul nu e treaba noastră. Pe noi ne interesează numai comunicarea lui fizică

²⁴¹ Despre înlocuirea termenului „feeling” cu „emotion” am mai vorbit, dar semnalăm cu această ocazie evoluția mai multor termeni, așa cum ne-o explică chiar autoarea în prefața la ediția din 1983. Precizăm că, datorită faptului că în limba română nu avem două cuvinte (sau, dacă avem, se îndepărtează de domeniul utilității teatrale) pentru „Relationship” și „Relation”, pentru „Point of Concentration” și „Focus” etc., am păstrat, în traducerea ediției 1999, aceiași termeni care, de altfel, sunt permanenți în limbajul nostru de specialitate. Ceea ce nu înseamnă că nu ne putem asuma observațiile foarte pertinente ale autoarei:

1) „Point of concentration”/„Focus”: Pdc poate sugera un scop finit și te poate orbi, ca o lupă ținută asupra unui obiect sau ca un profesor care, concentrându-se profund la ceva, cade de pe scaun. Pe de altă parte, „Focus” sugerează o energie în mișcare, asemenea unei mingi care se mișcă continuu: jucătorii sunt foarte conștienți de tot ceea ce se petrece în jurul lor în timp ce sunt cu ochii pe minge.

2) „Relationship”/ „Relation”: primul termen este static și implică interpretarea unui rol, iar „Relation” este o forță în mișcare – a vedea, a auzi, a percepe.

3) „Motivation”/„Integration” (în funcție de context, în română am tradus „motivație”, „integrare” în situație, „integrare” într-un tot unitar, „asumare”, „înțelegere”) „Motivation” este un termen limitat și subiectiv; îl scoate pe jucător din ceea ce se întâmplă viu pe scenă și sugerează că trebuie să ai un motiv pentru tot ceea ce faci.

4) „Zona X” este „intuiția”, un termen uzat care înseamnă multe lucruri pentru multe alte școli. „Zona X” subliniază natura nedefinită și, poate, indefinibilă a intuiției, izvoarele sale ascunse, ceea ce este dincolo de intelect, minte și memorie, locul de unde vine inspirația artistului. (*Improvizație pentru teatru*, p. 44)

directă. Sentimentele, intime pentru fiecare din noi, nu sunt utile în teatru. Când energia este absorbită prin obiectivul fizic, nu mai este loc pentru „simțire”. Dacă sună dur, fiți siguri că insistența asupra acestui raport obiectiv (fizic) cu această formă de artă aduce o mai mare claritate în idei și mai multă vitalitate pentru studentul-actor. Căci energia încătușată de teama de expunere este eliberată când studentul înțelege intuitiv că nimeni nu-i spionează viața particulară și nu e interesat de secretele lui.”²⁴²

Exercițiile de la subcapitolul „Substanța invizibilă”²⁴³ sunt căi de percepție/cunoaștere senzorială/experimentare a mediului înconjurător, a spațiului. Fiecare actor devine un instrument de emisie/recepție capabil să se extindă dincolo de trup și de mediul înconjurător imediat²⁴⁴. Precum apa înconjoară și întreține viața marină, substanța invizibilă ne înconjoară și ne întreține pe noi. „Obiectele făcute din substanța invizibilă pot fi privite ca materializări ale eului nostru (invizibil) în lumea vizibilă, percepute intuitiv/senzorial ca fenomene manifeste, *reale!* Când *invizibilul* (necunoscutul, ne-născutul din noi) *devine vizibil* – văzut și perceput – se naște magia teatrului! Acesta este *terenul fertil* al poetului, al artistului, al cercetătorului.”²⁴⁵

Cu alte cuvinte, când un jucător aruncă o minge invizibilă altuia, acțiunea face vizibil contactul dintre ei. Nu există pauză de timp între sesizarea problemei și rezolvarea ei. Jucătorul nu are timp să se gândească la joc – el joacă. Există actori care pot lucra cu substanța invizibilă la fel ca și cum ar lucra cu orice obiect concret, maleabil, își găsesc obiectele cu o încredere care arată exactitate și adevăr. „Poate că se întâmplă astfel pentru că actorul nu construiește obiectul din imaginație, nu-l inventează, ci îl descoperă intuitiv așa cum apare el din spațiu.”²⁴⁶

Așadar, să recapitulăm: terenul de joc este Spațiul și aici are loc jocul, schimbul de energie între jucători, între spectatori și actori. Iar actorul lucrează pe două nivele: unul este concretul, povestea, scenariul, personajele. Celălalt nivel este cel al invizibilului, al luminii, al lumii spirituale. Pentru a spori percepția lumii înconjurătoare, care se extinde mereu, atelierul de arta actorului trebuie să-i dezvolte studențului-actor

²⁴² *Idem*, p. 63

²⁴³ În traducerea ediției 1999, am corectat termenul „Obiect imaginar” folosit eronat în prima traducere în limba română (prin influența școlii ruse). Așadar, „Substanța spațială” este, de fapt, „Substanța invizibilă”, iar „Obiectul imaginar” este „Obiect Invizibil”.

²⁴⁴ Să ne aducem aminte că și Stanislavski folosea ideea de emisie/recepție (vezi regula I).

²⁴⁵ *Idem*, p. 131

²⁴⁶ *Idem*, p. 134

aparatură senzorială, până se va putea vorbi de o „senzorialitate conștientă”.²⁴⁷

„Invizibilul” (al cărui verb este „a face vizibil”, „a fizicaliza”) este opus „Imaginarului” („a inventa”). Iată diferența: „Imaginația aparține intelectului. Când cerem cuiva să își imagineze ceva, noi cerem ca individul să recurgă la sfera lui de noțiuni care poate fi limitată. Când îi cerem să *vadă*, îl plasăm într-o situație obiectivă în care devine posibil pasul în mediul înconjurător și extinderea conștientizării acestuia.”²⁴⁸

IV.4 TEHNOLOGIE ȘI TERMINOLOGIE

Desigur, această lucrare nu are scop metodologic direct, dar știut fiind că metodologia este în același timp știință (filosofia metodei, elaborarea științifică a principilor), artă (intuiția, inteligența, imaginația, sensibilitatea afectivă și relațională, adaptabilitatea profesorului) și tehnică (servește praxisul pedagogic) și, fiindcă am vorbit despre primele două în capitolul anterior, ne oprim numai asupra unor aspecte tehnice esențiale: **situația scenică și personajul**, așa cum le concepe Viola Spolin. În ce privește elementele situației scenice, acestea sunt instrumente fundamentale de lucru folosite de majoritatea școlilor de teatru, din lumea întreagă. Și, în privința limbajului de specialitate, trebuie să spunem, încă o dată, că a fost stabilit de cercetările lui Stanislavski, contribuția și meritul Violei Spolin fiind acela de a-l organiza metodologic.

Cele *trei elemente ale situației scenice* care devin structura unei piese, cadrul în care e plasată problema sunt: Unde, Cine, Ce.

Unde: obiectele fizice din mediul înconjurător al unei acțiuni, din spațiul unei scene; există trei medii (Stanislavski le numea „cercuri ale atenției”): mediul apropiat; mediul general, mediul mai larg (dincolo). [În exercițiile de improvizație acest element este exersat în cele trei ipostaze pe care le are: Unde sunt? De unde vin? Încotro mă îndrept?]

Cine: oamenii dintr-un Unde; Cine ești? În ce relație ești cu ceilalți?

Ce: acțiunea comună a actorilor în interiorul unui Unde; problema de rezolvat; un motiv pentru care ești undeva: Ce faci acolo?

²⁴⁷ Elevul ei, devenit director al Companiei „Committe” – Allen Myerson – spune că, prin acest antrenament, actorul dobândește o senzorialitate conștientă de 360° jur împrejurul său, foarte utilă atât pe scenă unde trebuie să știi ce face partenerul în spatele tău, dar și în viață pentru că te ajută să te adaptezi la multitudinea de posibilități ce apar.

²⁴⁸ *Idem*, p. 92

Viola e de părere că o atenție prematură față de personaj la un nivel verbal îl poate face pe studentul-actor să joace, împiedicând implicarea în Pdc și în relația cu partenerii. Cu alte cuvinte, recomandă profesorilor să fie foarte precauți chiar și cu introducerea termenului, teoretizarea lui fiind cu atât mai mult interzisă în faza de început a studiului artei actorului. Personajul este, în fapt, cuprins în tot ceea ce facem pe scenă. Chiar de la primele ateliere de arta actorului acest fir traversează de-a lungul și de-a latul munca noastră. Dar, *personajul poate evolua numai din relațiile personale cu întreaga viață scenică*. De aceea, pentru ca abilitatea de a crea un personaj să se dezvolte organic, trebuie respectate cu strictețe, ca *Regulă sine qua non*, următoarele etape de studiu:

(În perioada de) Jocuri teatrale: Cine = Eu

Exerciții de improvizație/Situații improvizate: Cine = Eu în situația dată

Structură dramaturgică (scenariu sau piesă tradițională): Cine = Altcineva

Abordarea personajului poate avea, în viziunea Violei Spolin, o dublă perspectivă: pe de o parte, se poate ajunge la personaj prin exerciții de asumare a unor calități fizice exterioare, pe de altă parte se poate acționa asupra interiorului pentru a căpăta însușirile fizice. „Aceste exerciții tratează problema personajului pe baza structurală, fizică, din care poate lua naștere un personaj. Uneori, o atitudine sau o expresie fizică ne poate da acest salt în intuitiv. În aceste exerciții *noi jucăm jocul în ambele direcții*.”²⁴⁹ (cap. XII – Personajul)

În această privință, profesorul Cojar a preferat să meargă pe drumul stabilit de Stanislavski (e adevărat, și mai propriu felului nostru de gândire), care stabilea actorului o Temă și un Scop (tema principală a lui Othello era: „Vreau să o ador pe Desdemona, femeia ideală; vreau s-o slujesc și să-i consacră toată viața mea.” Iar scopul: „adorarea Desdemonei, femeia ideală.”²⁵⁰). Ion Cojar a preluat ideea stanislavskiană²⁵¹ și a dezvoltat „Conceptul” (sugerat și de Viola sau Meisner) ca instrument metodologic pentru trecerea de la „Eu în situația dată” la Personaj (pe acest drum intervin și alte etape ce urmăresc „Substituirea” treptată, cum ar fi exercițiul numit „Interviu”).

²⁴⁹ *Idem*, p. 401

²⁵⁰ Stanislavski, *Munca actorului ...*, p. 352

²⁵¹ „În muncă trebuie să porniți totdeauna, în primul rând, de la însușirile voastre naturale; în al doilea rând, de la legile creației, și, în al treilea rând, trebuie să vă supuneți logicii altui om, adică omului-rol, personajului pe care-l interpretați.” (Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, p. 162)

Celelalte elemente ale situației scenice sunt tratate diferit: dacă elementul **Când** („La ce oră?” și „Pe ce vreme?”) este de asemenea exersat, De ce-ul și Cum-ul sunt date voit de o parte pentru că apar organic, în timpul jocului/exercițiului/ scenei²⁵², de aceea profesorul nu trebuie decât să creeze condițiile prielnice acestei apariții.

De ce-ul, motivația, este lăsată în seama procesului pentru că Viola Spolin consideră că omul nu are un motiv conștient pentru absolut orice gând sau acțiune și, în plus, punerea în situație presupune descoperirea personală pe cale organică a motivațiilor, nu pe calea intelectuală, logică, a analizei literare. „Un student – spune ea – poate diseca, analiza, intelectualiza și dezvolta o istorie interesantă a vieții unui personaj; dar, dacă el nu este în stare să comunice fizic acest lucru, munca lui va fi inutilă. Pasul spre intuiție, de unde vine pătrunderea unui rol, nu se face prin cunoașterea logică, intelectuală a personajului nostru.”²⁵³

Cum-ul este evitat cu cea mai mare strășnicie, datorită unui adevăr ușor de sesizat atunci când ne eliberăm de prejudecăți: reiese în mod organic, în timpul procesului. Cu alte cuvinte, *procesualitatea pornește de la opțiunea a trei elemente de bază – Unde, Cine, Ce, trece prin elucidarea elementului De ce și sfârșește printr-un rezultat care nu este altceva decât Cum-ul*. Acest drum organic eliberează pe student de intelectualizare sau efort.

²⁵² *Regulile jocului*: includ Structura (Unde, Cine, Ce) și Scopul (urmărit cu ajutorul Pdc), plus Acordul grupului.

Scenă: evenimentul care reiese din urmărirea PDC-ului; rezultatul jocului; un fragment; un moment din viețile oamenilor ce nu are nevoie de început, mijloc, sfârșit; nu are nevoie de biografie sau date statistice; scena este jocul care reiese din reguli; jocul este procesul în urma căruia evoluează scena prin implicare în rezolvarea unui Scop (Pdc) și relaționarea cu partenerii de joc.

²⁵³ Viola Spolin, *Improvizație ...*, p. 401

Pentru o mai bună pătrundere a limbajului de specialitate, redăm aici o selecție de TERMENI OPUȘI după criteriul ACTIV/INACTIV, TEATRU VIU²⁵⁴ (imediat și/sau brut și/sau sacru²⁵⁵)/ TEATRU MORT, ARTĂ/ARTIFICIU

A ARĂTA: experiență spontană; a fizicaliza scopurile și relațiile scenice; actorul își aduce creația în realitatea obiectivă prin fizicalizare; a corporaliza; a aduce din invizibil în vizibil.	A POVESTI: a verbaliza Unde-le, relațiile, etc. unei situații, în loc să crezi o realitate și să o fizicalizezi, în loc să lași scena să se nască din urmărirea Pdc-ului și din relația cu partenerii; sinonim cu „a juca teatru”.
IMPROVIZAȚIE: a juca jocul; pornirea de a rezolva problema fără vreo prejudecată în legătură cu felul Cum o s-o rezolvi; a permite mediului scenic (obiecte și parteneri) să lucreze pentru tine pentru a rezolva problema; funcționarea predominantă a intuitivului; Proces, nu rezultat; a pune Pdc-ul în mișcare între jucători, exact ca într-un joc teatral; a rezolva problemele împreună; a lăsa problema să ducă mai departe scena; transformare; face ca relațiile și detaliile să devină un tot <i>organic</i>.	SCENARIZARE: a manipula situația și partenerii; a nu vrea să crezi că o scenă va evolua din jocul grupului; neînțelegerea Pdc-ului; a utiliza anume vechile acțiuni, dialoguri, informații și fapte (ad-libitum), în locul selecției spontane în timpul improvizației.
PUNCT DE CONCENTRARE: Mingea cu care se joacă jocul; problema asupra căreia trebuie să ne concentrăm; vehiculul care transportă jucătorii spre realizarea	disiparea energiei; lipsa de Asumare a problemei de rezolvat/a sarcinii/a temei; a te da deștept, ați impune părerea;

²⁵⁴ Termenul îi aparține, bineînțeles lui Stanislavski care considera arta actorului „o artă vie, ca tot ce există într-o dezvoltare și mișcare continuă.” (Toporkov, *Stanislavski la repetiții*, p. 161)

²⁵⁵ În continuarea ideilor stanislavskiene, Peter Brook a sintetizat aceste forme pe care teatrul viu le poate lua, în opoziție cu teatrul mort, nemodificabil. (Peter Brook, *Spațiul gol*, ed Unitext, trad M. Popescu, 1997)

Scopului; acțiune mentală; deschide canalele de comunicare; trambulină spre intuiție; implicarea în PDC creează Relații scenice reale; Acțiunea scenică rezultă din Fizicalizarea PDC; Acțiunea scenică evoluează din implicarea în PDC-urile succesive și din relația cu partenerii.	lipsa de Relație; lipsa de Acțiune mentală; inactiv; teatru mort.
SPONTANEITATE: un moment de explozie; o poartă de trecere spre intuiție; momentul când, cu simțurile alerte la maximum, nu te gândești, ci acționezi, joci; un moment de existență totală, organică; a acționa spontan, fără premeditare sau prejudecată; unitate.	CALCUL: a-ți lua măsuri de precauție înainte de a acționa; a lua decizia de a nu acționa spontan; prejudecată; lipsa adaptării. DUALITATE: conștiința că ești privit; teama de a fi privit de ceilalți/public; a te privi pe tine însuși din afară; oglindire sau auto-reflecție – inconfortul de a te privi în timp ce joci; dezmembrarea personalității.
A JUCA UN ROL: a juca la fel ca într-un joc; a crea rolul pornind de la o problemă; dezvoltare naturală, organică prin relație; a juca rolul, nu pe tine; a-ți păstra identitatea; a fi în situație.	A INTERPRETA UN ROL: a evita Pdc-ul ascunzându-te în spatele personajului (a rezista); impunerea artificială a personajului asupra personalității actorului; a juca de unul singur; a te face/preface/contraface.
A ACȚIONA: a-ți urmări Scopul; a acționa în mediul înconjurător scenic; a acționa asupra partenerului.	A REACȚIONA: reacție la acțiunea altuia; a ataca pentru a evita să-ți schimbi poziția; a te feri de mediu în loc să pătrunzi în el; teama de a acționa; retragere; auto-protecție.
ACȚIUNE: energia eliberată în timp ce se lucrează la o problemă; problema,	ACTIVITATE: mișcare fără scop pe scenă.

jocul, situația/piesa ce se petrece între actori.	
CONTACT: impact senzorial; a atinge și a a cunoaște ceea ce atingi, a privi și a vedea, a mirosi și a simți, a asculta și a auzi; comunicare; implicare fizică în mediul înconjurător teatral.	A JUCA TEATRU: a nu atinge, a nu privi, a nu mirosi, a nu asculta și, deci, a evita contactul cu lumea înconjurătoare; a rezista Pdc-ului ascunzându-te în spatele unui personaj; a pretinde; a minți; un perete între parteneri.
LIBERTATE PERSONALĂ: natura proprie fiecăruia; participarea la acordul grupului; experimentarea Pdc-ului și a situației; un moment al realității scenice când actorul contribuie la construcție; admiterea limitării și libertatea de a o refuza sau a o accepta; eliberarea de afectare.	Egocentrism, prejudecată, rezistența la Pdc, sindromul Aprobare/Dezaprobare; protecție prost înțeleasă, Ad-libitum, verbalizare, scenarizare, clownerie, neparticipare, teatralism; oportunism; teama de schimbare în orice sens; energie disipată, deci pierdută, etc.
INTUIȚIE: zona de dincolo de controlul mental sau de percepția senzorială; zonă a necunoscutului ce trebuie investigată, sondată prin experimentare; zona revelației; sursa inspirației.	CUM: plănuierea elementului Cum împiedică intuiția să lucreze pentru că scenarizarea unei situații este opusă capacității de a întâmpina tot ce se ivește în joc; a-ți pregăti fiecare mișcare, în opoziție cu a aștepta ceea ce se va întâmpla; a căuta modalități de a rezolva problema; teama de necunoscut; a juca teatru.
EMOȚIE: mișcarea organică creată de joc; emoția ce se naște din relație în interiorul unei situații/ în condiții obiective.	AUTO-EMOȚIONARE: afectare; impunerea sinelui în fața publicului; a interpreta un rol în loc de a-l crea; emoția subiectivă adusă pe scenă nu este comunicare; autosugestie/autosugestionare.

DIALOG: cuvintele pe care actorii le folosesc ca să relaționeze, să-și urmărească Scopurile; verbalizarea care decurge organic din viața unei scene.	VERBALIZARE: se referă la studentul care, în loc să fizicalizeze, povestește publicului despre Unde și despre relațiile personajului; verbalizare excesivă pe tema Scopului; sugerează egocentrism și/sau exhibiționism; când studentul verbalizează excesiv înseamnă că nu are încredere în capacitatea sa de a fizicaliza problema; o formă de auto-protecție.
EXPERIENȚĂ DIRECTĂ: spațiul în care aparatul senzorial și mintea sunt treze și atente la ce se întâmplă; atenția întregii ființe; spațiul în care se naște intuiția pentru a ajuta întâplarea în desfășurare.	GENERALIZARE: o presupunere care îl împiedică pe actor să selecteze detaliat (particular); a pune totul în același coș; blocarea percepției senzoriale; refuzul de „a da viață unui obiect”; a presupune că ceilalți știu ceea ce vrei să comunici; clișeele apar din generalizare.
EXPERIMENTARE: învățare prin testare, percepție nemijlocită, relaționare cu mediul înconjurător; implicare totală, organică în mediul înconjurător la nivel intuitiv, fizic, intelectual; asumarea regulilor jocului; implicare în Pdc, în problemă, urmărirea Scopului; relaționare directă cu partenerul, la nivel verbal și non-verbal; proces; acțiunea profesorului de a expune studenții mediului teatral prin joc pentru ca ei să-și găsească propriul drum.	PREDARE: pre-dare în sens de transmitere a propriului sistem de referință, a propriilor idei, convingeri, etc; verbalizarea exagerată în opoziție cu a permite studentului să experimenteze; a învăța pe cineva să înoate fără să intre în apă.
PROCES:	SUCCEȘ

actul în sine; drumul spre; nu „a merge”, ci „mergând” sau „în mers”; nu „a aștepta să”, ci „așteptând”, „în așteptare”; experimentarea prin improvizație; procesul este obiectivul și obiectivul este un proces nesfârșit; nu se poate da un verdict final asupra unui personaj, unei scene, unei relații, unei metode.	REZULTAT CUM
REALITATEA TEATRALĂ: realitatea pe care o creează jucătorii; realitatea asupra căreia s-a căzut de acord; raportarea la elementele situației scenice stabilite prin acord colectiv determină o realitate comună a grupului, preluată de public.	ILUZIA: teatrul nu este o iluzie, este o realitate asupra căreia grupul a căzut de acord și pe care publicul o înțelege; iluzia este proiecție subiectivă.
RELAȚIE: contactul cu partenerii; a juca sau, mai bine zis, jucând; implicarea comună în urmărirea unui Scop; relația reiese din implicarea comună în scțiuni cu obiectele; permite jucătorilor intimitatea sentimentelor personale în timp ce joacă împreună; împiedică intruziunea, amestecul din afară.	MANIPULARE: a folosi problema, colegii actori, etc. pentru scopuri egoiste; a fi oportunist; dorință de a ieși în evidență; cel care vrea să manipuleze opune rezistență relaționării cu partenerii de joc.
MODIFICARE/TRANSFORMARE: creație; momentul efemer ce distruge izolarea, când actorii și publicul deodată primesc apariția unei noi realități; moment magic; improvizație; inima improvizației este transformarea.	RIGIDITATE: teama de experimentare, de contact; rezistența la implicarea în Pdc și în relație; stagnarea pe palier; lipsa acumulării (acumularea determină transformarea); lipsa disponibilității de a te modifica (incapacitatea de a-ți modifica punctul de vedere, de a

	înțelege punctul de vedere al altuia).
FIZICALIZARE: a fizicaliza și nu a povesti/ a demonstra/ a juca; actorul își aduce creația în realitatea obiectivă prin fizicalizare; fizicalizarea e comunicare; a face invizibilul vizibil (termenul e mai cuprinzător decât „întrupare” sau „corporalizare” cuprinzând atât invizibilul din om, cât și pe cel din afara omului.)	CARACTERIZARE: selectarea unor manierisme fizice, tonuri vocale, ritmuri, etc. cu scopul de a juca un anumit personaj sau un tip de personaj.
INVIZIBIL: spațiul de dincolo; mediul mai larg; locul unde percepi sau primești ceea ce ți se comunică; zonă fără limite despre care știm foarte puțin; spațiul (invizibil) poate fi folosit pentru a da formă realităților pe care le creăm; actorul folosește spațiul pentru a aduce realitatea (invizibilă) în realitatea obiectivă (vizibilă); o zonă ce poate fi simțită, intuită, gândită, dar nu înțeleasă; terenul fertil al artistului, poetului, cercetătorului; legătura dintre actori și spectatori.	IMAGINAȚIE: subiectivă; invenție; aparține intelectului, nu vine din intuitiv; a-ți crea propriile idei despre cum ar trebui să fie lucrurile; teatrul cere creația colectivă, nu ca fiecare să-și creeze propria idee despre cum ar trebui să fie lucrurile.

IV.5 COPIII ȘI TEATRUL – câteva reguli pentru pedagogia copilului-actor

Viola Spolin a introdus, încă de la a doua ediție a „Improvizației pentru teatru” un capitol destinat nevoilor copiilor de 8-10 ani. Asta pe lângă manualul „Theater Games for the Classroom” cuprinzând exerciții pentru clasele I-III și unul pentru clasele IV-VI, menit să vină în întâmpinarea nevoilor specifice ale profesorilor.

Viola Spolin a lucrat la începutul carierei sale, atunci când și-a conturat metoda, numai cu copii. Punea spectacole cu copii improvizatori

pentru copii, dar succesul lor era atât de mare încât, cu vremea, adulții, actori profesioniști, profesori, importanți critici de teatru, au devenit spectatori fideli ai spectacolelor sale. Timp de peste zece ani²⁵⁶, Viola a ținut la Young Actors Company („Compania tinerilor actori”), în Hollywood, ateliere de vară pentru copii de la 9 la 14 ani. Programul conținea 30 de ore pe săptămână, plus un timp special dedicat acelor copii care doreau să cunoască mai bine aspectele tehnice ale teatrului. Cu excepția jocurilor de încălzire și a dansului popular, tot timpul era dedicat teatrului. Niciodată, nici pentru un moment – povestește Viola – copiilor nu le-a scăzut interesul. Într-o vară au participat la program și copii de 6-8 ani. Deși munceau timp de opt ore, nu puteau fi oprit și nu mai voiau să se ducă acasă. De fapt, această combinație de jocuri teatrale, antrenament fizic și repetiție a unor piese făcea ca cele opt ore să fie aproape insuficiente.

Pedagogia Violei Spolin vine în continuarea muncii atât de variate a Nevei Boyd în privința educației copilului (de la supradotați, la subnormali, la cei cu comportamente deviante). Viola, așa cum am spus, transformă vechiul raport profesor-elev și dă valoare copilului în cadrul grupului său de lucru și în cadrul grupului descendent²⁵⁷, în societate în general. Copilul „merită și trebuie să primească libertate, respect și responsabilitate”²⁵⁸, exact așa cum adultul primește la rândul său. El poate aduce o contribuție sinceră și interesantă teatrului, dacă i se acordă posibilitatea de a încerca și libertatea de a experimenta el însuși. Trebuie să sesizăm diferența între a-i trata pe copii ca pe egali noștri și a-i trata ca pe adulți. Căci, și lucrul acesta este valabil indiferent de vârstă, când individul simte că implicarea și contribuția lui la un proiect este esențială, fără să fie împins de la spate (de una din autoritățile care-i guvernează viața), fără să fie constrâns (de normele specifice oricărui grup), el începe să relaționeze cu ceilalți la modul cel mai direct și mai uman. Dar cel mai minunat moment este acela în care el ne acceptă pe noi, adulți, ca egali într-o activitate comună.

²⁵⁶ Să ne reamintim că, după 1955, Viola s-a întors la Chicago și, din acel moment, și-a continuat activitatea lucrând cu actori profesioniști adulți, ținând workshopuri în toate marile orașe americane, la toate companiile teatrale pe care le-a înființat alături de fiul său, la companii înființate de studenții ei, în cadrul Universităților, diverselor instituții culturale, etc. În primii 20 de ani (chiar 25, dacă punem și anii de dinainte de WPA) s-a ocupat, așadar, de educația prin teatru a copiilor, timp în care și-a formulat cea mai mare parte a metodei, continuând cu adulții profesioniști (dar și amatori) în următorii zece de ani (peste 30!) ai carierei ei atât de prolifică.

²⁵⁷ Grupul familial

²⁵⁸ Viola Spolin, *Improvizație...*, UNATC Press, 2008, p. 322

Faptul că majoritatea spectacolelor cu copii sunt neinteresante, necoapte, cel mai ades exhibiționiste, nu este nicidecum rezultatul incapacității copilului de a înțelege și a învăța teatru. Ci dovedește absența unei metode de predare care să-i permită copilului să-și utilizeze propriul potențial creator. „A învăța pe copil și a învăța pe adult este același lucru. Diferența apare doar în prezentare.”²⁵⁹ Prin urmare și regulile sunt aceleași și e normal să fie așa, din moment ce experiența teatrală are ca obiect nu vârsta, ci organicitatea umană. Desigur, profesorul trebuie să aibă capacitatea de a descoperi exact câtă experiență de viață are studentul, copil sau adult, și în ce fel trebuie să i se adreseze pentru a lega o comunicare reală cu el. Profesorul are ocazia să cunoască și să înțeleagă realitatea, atitudinile, comportamentul fiecărui student-actor chiar timpul jocului. Căci, mai ales în cazul copiilor, jocul este cel mai important element de predare.

Regula ca studiul să pornească de la antrenamentul colectiv și de la jocuri în grup este cu atât mai importantă aici, unde copii, personalități puternice, sunt fie activi până la agresivitate, fie timizi până la pasivitate. Jocul va domoli aceste excese, le va ordona relațiile cu ceilalți, le va da posibilitatea să se exprime individual în cadrul grupului.

În plus, trebuie să reținem că orice fel de exercițiu de grup cu mișcare, ritm și sunet este util. Copiii se dezvoltă mai complet, dar și mai evident, când au parte de activități cât mai variate, cu multă mișcare și făcute în grup. Nu este neapărat nevoie să li se aducă specialiști, profesorul însuși poate acoperi măcar lucrurile simple din fiecare domeniu.

Spațiul necesar atelierelor poate fi și cât o cameră obișnuită, căci nu e important să fie potrivit unui spectacol public, ci atelierelor. Pentru asta trebuie bine organizat: trebuie să aibă și o parte pentru public, pentru momentele în care grupul se împarte în două echipe și o echipă privește; trebuie să aibă niște practicabile, care pot fi mânuite de copiii mai mari, o masă de recuzită și cât mai multe costume; de asemenea, reflectoare și un loc pentru efectele sonore.

În experiența ei, Viola a descoperit că există o *legătură clară între gradul de atenție și nivelul de energie al copiilor*. Astfel, profesorul trebuie să perceapă mereu gradul lor de energie și să le comute atenția cu o nouă problemă, de alt tip, dacă-i simte obosiți. Lucrul acesta este util mai ales la începutul atelierelor, când copiii nu au încă deprinderea să joace jocul. În

²⁵⁹ *Idem*, p. 322

timpul jocului, pentru că a ales să joace, copilul se disciplinează și se supune regulilor. Este momentul acelei maturizări interioare a eului (după Gabriel Liiceanu²⁶⁰), momentul în care *joaca (to play the play) devine joc (to play the game)*. Chiar și când copilul învață să se joace, deseori se întoarce la joacă. Uită să joace după reguli sau reacționează zicând că nu vrea să se mai joace, dar descoperă în curând că e mai distractiv să fie implicat în activitatea colegilor săi, să fie parte a proceselor și realizărilor grupului. Este important ca disciplinarea să se petreacă prin joc, iar nu prin contrângere pentru că „disciplina impusă din afară produce acțiuni inhibitate sau rebele”²⁶¹ Treptat, comportamentul „de joc” se extinde asupra întregii activități a copilului, mai ales dacă profesorul are grijă să *extindă structura jocului la nivelul structurii atelierului*. Elevul devine creativ în toate aspectele vieții sale, capacitatea sa de învățare crește, rezultatele școlare se obțin mai ușor.

Există două feluri de joc în cazul copiilor, dar și al adulților. „*Jocul natural*” și „*jocul dramatic*”. „Versiunea adultă a jocului dramatic constă în a spune povești, a visa cu ochii deschiși, a juca un rol, a se identifica cu personaje de la televizor, etc. Copilul, pe lângă acestea, scenarizează evenimente și pretinde a fi altcineva, un personaj anume, de la cowboy la părinte și profesor.”²⁶²

Drumul de la „jocul dramatic” (subiectiv) la realitatea scenică (obiectivă) se face mai lent în cazul copiilor. Ei se simt foarte bine în lumea lor imaginată. Acolo totul e posibil. Viola povestește despre un copil, Johnny, adus de părinți la atelier pentru că mințea foarte mult. Și, într-adevăr, se vedea cu ochiul liber că el „dramatizează” realitatea: plângea cu lacrimi de crocodil când surorile sale de pe scenă nu au vrut să-l ia cu ele. Când l-au dat „afară din camera lor”, a început să suspine necontrolat, zicând: „Nu m-au primit la ele!” Când a fost alungat din scenă, deși era Regele Piraților, nu și-a iertat mult timp colegii... Pe scurt, Johnny încurca iluzia cu realitatea. Cu timpul, însă, a început să facă diferența până ce, într-o zi, nu a mai mințit deloc. Copiii învață experimentând că scena nu e o

²⁶⁰ „Dacă prin joacă eul se anunță doar, el își capătă expresia matură abia prin joc. Nu este de ajuns să-ți asumi rolul persoanei care aruncă mingea, trebuie să-l porți în tine și pe cel al prințătorului. Abia prin cooperarea la un set de sarcini comune poate lua naștere o personalitate organizată. Tocmai aceasta face jocul: el aduce atitudinile sociale ale grupului înlăuntrul câmpului de experiență directă a individului și le include ca elemente în constituția eului.” (Gabriel Liiceanu, prefața *Homo ludens*, de Johan Huizinga, Humanitas, 2002, p. 11)

²⁶¹ *Idem*, p. 332

²⁶² *Idem*, p. 326

prelungire a vieții, ci are propria sa realitate, pe care noi o stabilim de comun acord și o experimentăm.

Din fericire, copiii pot fi dezbărați mai ușor de prejudecăți decât adulții. Astfel, ei învață în curând să nu se prefacă, să facă lucrurile de-adevăratelea, să relaționeze cu partenerii săi, să aibă simțul spațiului, al timpului, să comunice cu publicul și să dezvolte un personaj în mod organic. Cu alte cuvinte, descoperă „jocul natural”. Profesorul are, prin urmare, de parcurs două etape: întâi să descopere și să elibereze naturalețea și frumusețea fiecărui copil, apoi să restructureze această naturalețe pentru a îndeplini cerințele acestei forme de artă.

Ca și în cazul studenților-adulți, profesorul trebuie să evite să introducă orice termen, până ce grupul nu a experimentat practic ce înseamnă. Teoretic, știm că trebuie să-i învățăm ce înseamnă acțiunea interioară, a da realitate (substanță) obiectelor, a fizicaliza, a relaționa, dar trebuie să și avem încredere în posibilitatea copilului de a intui singur lucrurile acestea. Astfel, profesorul îi poate întreba pe elevi:

– Poți să-ți dai seama ce gândește mama când îi ceri voie să te duci afară, la joacă?

– Da.

– Cum îți dai seama?

– După cum se uită ... după cum se poartă.

– Vrea cineva să urce pe scenă și să fie mama căreia i se cere voie afară?

Când copiii încep să realizeze că oamenii au tendința de a arăta ceea ce gândesc și simt, li se poate da un joc de genul „La ce te gândești” (exercițiu individual) în care ei trebuie să aștepte pe cineva pe scenă și să se gândească la ceva, în timp ce studenții-spectatori vor văuta să afle la ce se gândesc. La sfârșit se va vedea ce au reușit să transmită. Apoi, ei pot fi puși împreună în același spațiu – o sală de așteptare, în gară, de exemplu. Dacă această temă este prezentată copiilor în termenii propriei lor experiențe în așa fel încât ei să înțeleagă, va rezulta o acțiune interioară interesantă.

Vine un moment în care copiii înțeleg, și cu câtă ușurință!, că, pe scenă, o fântână se poate face din niște cartoane, dar n-o să poată să aibă și apă în ea și că depinde de actor ca acolo „să fie” apă. Când o găleată goală, majoritatea copiilor nu reușesc să ne arate că e plină; de aceea, după prima încercare profesorul ar putea să le pună apă în găleată. Ei își vor da imediat seama de diferență: – „E mai grea când e plină!” Și vor căra o găleată „plină” (fizicalizând, fără să demonstreze).

Apoi se stabilește de comun acord că oamenii de pe scenă se numesc personaje, că public se numește atunci când cineva ascultă și vede povestea pe care o spui, exact așa cum copilul o ascultă pe mama citindu-i povești; că, așa cum mama deschide cartea înainte de a începe povestea, tot așa actorul deschide cortina sau, dacă n-o are, spune: „Cortinal!” și începe să lucreze asupra temei primite; că, așa cum mama îți spune unde se petrece povestea încă de la început: „A fost odată...” și tu trebuie să faci publicul să înțeleagă acest „A fost odată” al tău (și se introduce acest termen care se referă la „Unde”, iar, cu timpul, vor începe ei singuri să-i spună Unde și nu „A fost odată”); apoi vor descoperi că știm unde suntem în funcție de obiectele din acel spațiu (și aici e nevoie de o recuzită bogată), etc.

Unii copii, chiar și în atmosfera cea mai deconectată, rămân timizi. De aceea, ei pot fi ajutați cu un exercițiu cum e cel cu telefonul, care este, de obicei, obiectul de recuzită preferat al copiilor. Profesorul sună (vocal) la telefon din orice loc al clasei. Bineînțeles, copilul cel mai activ va răspunde. Cereți să vă dea la telefon pe unul din copiii timizi și, când vine la telefon, dar vorbește foarte încet, cereți să vorbească mai tare „Probabil că legătura e proastă. Te superi dacă te rog să vorbești puțin mai tare?” De la acest mic detaliu, un copil timid începe să prindă treptat curaj și să se implice în fiecare zi mai mult în joc.

La polul opus, există acești copii care au un simț teatral înăscut absolut uimitor și-și asumă rapid tot ceea ce învață. Viola ne povestește despre o fetiță de 6 ani care avea o asemenea energie pe scenă, încât nu-i lăsa și pe ceilalți copii să lucreze. „Problema a fost adusă în discuție în timpul Evaluării. Când i s-a reproșat că nu-i lasă și pe alții să participe, fetița a răspuns:

- Dar dacă nu fac nimic, toată lumea stă pur și simplu și nu e interesant.
- Cum îi poți ajuta pe ceilalți? S-a gândit că ar putea să le spună ce să facă.
- Dar cum le poți „spune” astfel încât să vedem tot o piesă și nu spunerea unei povești?
- Aș putea să le șoptesc la ureche.
- Ce ai putea face ca să-i ajuți pe cei de pe scenă să arate publicului că toți sunt parte a unei familii? S-a gândit puțin și a răspuns:
- Aș putea să le dau să facă ceva și să le pun întrebări la care să-mi răspundă. Apoi i-a și venit o idee de întrebare:

– Te rog, poţi să-mi aduci hârtiile de pe biroul tău? Până acum, acest copil s-ar fi dus singur să-şi ia hârtiile. ”²⁶³

Copiii asimilează tehnica teatrală cu cea mai mare uşurinţă, dar, nu la fel se întâmplă când e vorba de Evaluarea muncii lor. Unii, fie acceptă fără să se gândească ceea ce li se spune de către profesor sau colegi, alţii „au întotdeauna dreptate”. Nu există persoană mai dogmatică decât un copil de 6-7 ani care „ştie” răspunsul.²⁶⁴ Deşi la vârste foarte fragede, ei au preluat de la părinţi limbajul obişnuit: „A greşit!” sau, mai rău, dacă cineva (evident, deloc autorizat) le-a spus odată o regulă teatrală „după ureche” cu greu pot fi convinşi că nu-i aşa: „A greşit! Nu trebuia să se întoarcă cu spatele la public!”. Atunci, profesorul trebuie să discute problema cu răbdare, abordând tot timpul alt punct de vedere, astfel încât rezistenţa copilului, care-i vine din preconcepţie, va fi cu timpul învinsă:

„– Ce numeşti greşeală?

– N-a făcut corect.

– Şi ce numeşti corect?

– Uite-aşa! Şi copilul demonstrează felul în care crede el că se sare coarda corect sau cum se mănâncă corect cereale.

– Dar dacă Johnny vrea să facă asta în felul său?

– Greşeşte.

– L-ai văzut pe Johnny mâncând cereale?

– Da.

– Şi mânca greşit?

– Da. Pentru că mânca prea repede.

– Vrei să spui că nu mânca aşa cum mănânci tu?

– Trebuie să mănânci cerealele încet.

²⁶³ *Idem*, p. 350

²⁶⁴ **Jean Piaget**, care a studiat stadiile dezvoltării inteligenţei copilului, vorbeşte despre „egocentrism” (în stadiul al doilea, cel preoperaţional, cuprins între 2-8 ani) în sensul incapacităţii copilului de a vedea lucrurile din punctul de vedere al celui alt, el rămânând prizonierul propriei perspective. Tot în acest stadiu, copilul confundă realul cu imaginarul, aşa cum Viola Spolin povestea despre Johnny, copilul care minţea. Meritul ei de a-l sprijini pe copil în depăşirea acestor „limitări ale gândirii în perioada preoperatorie” (Piaget), vine din convingerea fermă pe care o are în caracterul constructivist al educaţiei. Când spune că trebuie să-l tratăm pe copil ca pe un adult se referă la faptul că nu trebuie să aşteptăm pasiv momentul apariţiei capacităţii de asimilare a anumitor cunoştinţe de către copil, ci trebuie să-i oferim cunoştinţele structurându-i-le într-un fel care să-i fie accesibil sau, şi mai bine, creându-i condiţiile ca să le descopere el însuşi. Ca şi co-naţionalul ei **Jerome Bruner** (psihologul ce dezvoltă constructivismul socio-cultural), ea pleacă de la ideea că, de obicei, capacităţile copilului sunt mult mai importante decât considerăm noi.

- Cine ți-a zis asta?
- Mama.
- Păi atunci înseamnă că, dacă mama ta îți cere să mănânci cereale încet, aceasta e regula la tine acasă. Poate că regula e diferită acasă la Johnny.”²⁶⁵

Pe acest drum, prin această metodă clasică a conversației socratice (sau maieutice), profesorul îi va ajuta pe actorii-copii să facă descoperiri proprii. *Termenii de folosit și criteriile de Evaluare* trebuie să fie următoarele:

- Concentrarea lor a fost completă sau incompletă?
- Au rezolvat problema?
- Au avut un „A fost odată“?
- Au fost actori sau spectatori? (sunt momente în care copii sunt atât de fascinați de ceea ce fac colegii lor încât stau și-i privesc fără să mai ia partea la acțiune. Atunci profesorul le poate explica diferența dintre actori și public: „Avem un loc special pentru public și, dacă preferi să fii mai degrabă aici decât în piesă, coboară de pe scenă și stai și privește. Este absolut în regulă dacă vrei să te uiți, dar atunci faci parte din public.”²⁶⁶)
- Au răsturnat barca? (asemănarea scenei cu o barcă este făcută pentru ca ei să înțeleagă că, dacă stau toți în aceeași parte a scenei, ea „se răstoarnă”).
- Ne-a arătat că se joacă în zăpadă sau ne-a povestit că zăpada e rece? (asta se referă la capacitatea lor de fizicalizare și comunicare).
- Au împărtășit publicului ce făceau ei pe scenă? (răspunsul la această întrebare vine ca urmare a indicației pe parcurs pe care au primit-o în timpul exercițiului de a face publicul partener la joc, de a-l include în experiența comună.)

Când studenții-actori sunt întrebați abil, după o perioadă încep ei singuri să spună: „Am trecut prin zid“, „Am devenit spectator“, „Am vorbit prea încet“.

Când copiii sunt pregătiți, spectacolul cu public le va crește nivelul de înțelegere și le va dezvolta aptitudinile. Totuși, e foarte important ca profesorul să nu sară etape, să nu-i maturizeze forțat. Dacă ei vor fi cu adevărat pregătiți pentru spectacol, experiența va fi memorabilă:

„Într-o piesă în care un magazin de păpuși avea un rol important, am folosit pe post de păpuși copii de șase ani. Tinerii actori au studiat

²⁶⁵ *Idem*, p. 339

²⁶⁶ *Idem*, p. 338

păpușile ce le-au fost aduse în clasă și au descoperit că acestea se mișcă numai din încheieturi. Au lucrat pentru a rezolva problema – a face totul ca o păpușă – la cursul de mișcare. S-au jucat de-a magazinul de păpuși timp de câteva săptămâni până să repete cu întreaga distribuție formată din copii mai mari (11-15 ani). Când micuții cu rol de păpuși au fost aduși la repetiție păreau actori cu experiență. Singurul lucru la care au trebuit să se acomodeze a fost lucrul cu colegii mai mari.

Au fost construite standuri pentru păpuși pe care copiii să stea în timpul spectacolului. Li s-a spus că, dacă le intră o șuviță de păr în ochi, se pot mișca, ca să o dea la o parte, pot strănuta, pot tuși. Au însă un singur Punct de Concentrare: *indiferent ce s-ar întâmpla, se mișcă asemenea unor păpuși*. Astfel, cele mai încântătoare momente ale spectacolului au apărut când te așteptai mai puțin: când un nas trebuia scărpinat, când o pălărie trebuia ridicată de jos. Mulți adulți au fost uimiți de relaxarea copiilor, de lipsa lor de afectare, de mișcările lor de păpuși. Au fost surprinși de calitatea actricească a acestor «puști».

Important este faptul că acești copii aveau o plăcere totală a jocului, fără nici un fel de frică. Și-au concentrat întreaga energie pe problema fizică de a se mișca asemenea păpușilor și acest PDC le-a dat siguranță și i-a păstrat «în personaj».

După spectacol, mica păpușă vorbitoare (6 ani) a fost asediată de copiii din public. Până și câțiva adulți s-au adunat în jurul ei lăudând-o: «Ce drăguță e! Nu e ea o mică actriță?!»

Toată tevatura făcută în jur ar fi răsucit capul oricărui adult, dar fetița a mulțumit doar grupului și l-a întrebat pe alt actor: «Ce crezi, concentrarea mea a fost completă?»²⁶⁷

Lupta cea mai importantă pe care o dă profesorul este cea pentru *eliberarea intuiției, pentru stimularea creativității*. El este primul care trebuie să știe că adevărata creativitate presupune ca o persoană, lucrând liber în cadrul jocului/situației, trebuie să fie, implicit, foarte disciplinată. Creativitatea nu este o metodă de a aranja diferit același material, ci este capacitatea de a-l transforma, de a-l sublima în forme noi. Lucrând așa, izvoarele inspirației sale nu vor seca niciodată. Mai mult, creativitatea este o atitudine, un mod de viață „și poate fi descoperită doar pe drumuri pe care nu am umblat încă. Creativitatea este curiozitate, bucurie și comuniune. Este proces – transformare – proces.”²⁶⁸

²⁶⁷ *Idem*, p. 342

²⁶⁸ *Idem*, p. 331

IV.6 REGULĂ DE CREAȚIE ȘI LIBERTATE ARTISTICĂ

Metoda Violei Spolin este o sinteză originală între cea a Nevei Boyd și cea stanislavskiană, completate de propriile descoperiri și de acelea ocazionate de activitatea lui Paul Sills și de colaborarea cu el.

Această metodă este o întâlnire între teatrul realist și improvizație.

„Creația organică” a lui Stanislavski nu-și găsește nicăieri o mai bună aplicare (de fapt, stimulare) decât în metoda acțiunilor fizice. Viola Spolin descoperă intuitiv această tehnică, aplicând metoda jocurilor domeniului teatral și dezvoltând-o până la cerința „fizicalizării”. Exercițiile sale destinate Personajului se folosesc mai mult în teatrul de improvizație – teatrul tradițional și școlile de teatru (în mod special școala noastră) au preluat mai ales principiile pe care le emite și jocurile și exercițiile de improvizație care folosesc pentru prima etapă de studiu, pentru anul I. Astfel, metoda sa a devenit *cea mai bună introducere pentru metoda stanislavskiană*. Pregătește terenul eliberându-l pe student de preconcepții, de anchiloze, de șabloane, stimulându-i creativitatea, stărnindu-i organicitatea (din acest punct de vedere, metoda acțiunilor fizice, pe care o folosim într-o etapă superioară, îndeplinește aceleași funcții ca un joc), exersându-i inteligența specifică, simțurile, capacitatea de concentrare, toate abilitățile fizice, toate deschiderile sufletești, spontaneitatea, capacitatea de selecție, ritmul, reactivitatea, expresivitatea și toate celelalte elemente ale procesului creator despre care am vorbit în detaliu la capitolul destinat profesorului rus. Practic, după această introducere în convenția teatrală (căci jocul este, în fond, un fel de „Dar dacă”), studentul nu mai poate greși, nu mai există riscul de a călca pe alături, cum zice Stanislavski, de a se pierde pe sine. Când a trecut de această etapă – cea a jocurilor și exercițiilor după metoda Violei Spolin, studentul se va îndrepta cu ușurință către text sau, mai bine zis, necesitatea textului va veni de la sine, organic.

Drumul acesta trecând prin improvizație îl descoperise și-l aplicase și Stanislavski la ultimul său spectacol – Tartuffe. Dacă ne gândim că, atunci când Stanislavski lucra „Tartuffe”, Viola Spolin deja practica metoda pe care o învățase de la profesoara ei, ne dăm seama încă o dată cât de importante au fost ambele influențe pe care le-a suferit.

Viola Spolin ridică Improvizația la nivel de Normă de creație²⁶⁹. La această abordare organică a etapelor de studiu au aderat, practic toate

²⁶⁹ **Creație:** a crea (limitat) plus a intui (nelimitat) egal creație. (*Improvizație ...*, p. 433)

școlile moderne de teatru. Cele care au rămas la transpunerea textului sunt foarte în urmă. Și, din păcate, la noi în țară, în afară de UNATC, mai toate Universitățile de profil abordează în continuare textul fără să fi cunoscut beneficiile ultimelor descoperiri ale lui Stanislavski și ale metodei Violei Spolin. (De aceea am încercat să facem ceva în acest sens, traducând ultima ediție a „Improvizației...” și publicând-o, pentru prima oară în limba română.) Mai mult, însăși esența improvizației este denaturată pentru că se lucrează „improvizații cu stări” (la examenul de admitere chiar, candidatul primește pe bilețul „o stare” pe care trebuie s-o ilustreze cu ajutorul unor acțiuni; de parcă oricum acțiunile însele nu ar determina apariția unei stări și, mai mult, a organicității). Îndrăznim să spunem că orice profesor de teatru ar trebui să cunoască și să aplice cele două metode în strânsă corelație. Și când spun două, mă refer la Stanislavski și Viola Spolin. Iar când spun Viola Spolin, o includ pe Neva Boyd.

Fiecare om, spune Viola Spolin, trebuie să-și descopere el însuși lumea. Viața ia naștere din relații fizice și de aceea, lumea devine reală pentru om doar dacă el o atinge, o pipăie, o miroase, o gustă. Numai astfel, omul devine parte a lumii înconjurătoare. „Asta urmărim să obținem – un contact direct cu mediul înconjurător, care trebuie investigat, acceptat sau respins.” Libertatea personală pe care ne-o luăm de a cerceta ne duce la experimentare, iar experimentarea ne dă conștiința identității. Exprimarea acestei identități este fundamentală pentru expresia teatrală.

Jocul are reguli, iar prima regulă a jocului este să respecti regulile. Dar jocul se poate juca numai de o persoană care se implică liber și cu plăcere. Numai o astfel de comportare garantează fluența procesului și duce la atingerea obiectivului: „Libertatea individuală (Auto-expresia), respectând răspunderea comună (Acordul colectiv) este obiectivul nostru.”²⁷⁰

Paradoxul jocului este, așadar, acela că oferă și libertate și disciplină. Mai mult, jocul este libertate și disciplină simultan:

Jocul înseamnă regulă și regula înseamnă joc.

Simultan jocul înseamnă libertate și libertatea înseamnă joc.

În acest paradox stă toată valoarea jocului ca principal mijloc educativ. Această cvadruplă calitate îl recomandă ca mijloc sine qua non în procesul de învățământ artistic.

²⁷⁰ *Idem*, p. 94

În ce privește etica profesională, ca și modul de organizare și atmosfera atelierelor, *norma este egalitatea membrilor grupului*. Dacă teatrul se conduce după alte norme, școala de teatru trebuie să fie democratică. Învățământul nu poate fi decât democratic, trebuie să slujească pe fiecare, după nevoile lui, desigur, dar „pe fiecare”.

Viola Spolin este cea care readuce în prim-plan improvizația în epoca contemporană, o ridică la nivel de *normă de creație* (în școală, teatrul de improvizație, teatrul tradițional), la nivel de artă (dacă au fost și degenerări ale fenomenului improvizational, ea nu este răspunzătoare, cu atât mai mult cu cât a atras atenția, la momentul oportun, asupra „păcălelii”).

Mai mult, ea (prima după Andrea Perrucci), oferă manuale complete ce rămân reper pentru pedagogi, indiferent de specialitate, lansând astfel o direcție extrem de prolifică în teatru, în școala de teatru, în educația generală.

CONCLUZII

***„Talentele excepționale ...
fără îndoială că nu pentru ei
s-au făcut legile ce conduc teatrul,
ci ei înșiși sunt cei care făuresc aceste legi.”
K.S. Stanislavski***

Tot ce stă sub semnul umanului are valențe normative.

Creația întreagă funcționează după reguli ce, în consecința lor ultimă, rămân pentru om mistere.

Arta se definește în spațiul vast dintre normă și abatere.

În momentul creației reale actorul este cu desăvârșire liber; poartă totuși în el o metodă, este într-un punct al procesului creator. În fond, noi ne bucurăm când un sportiv dă gol, fără să dăm importanță drumului lui spre poartă, în timp ce pentru el este extrem de important partenerul care i-a dat pasa decisivă, iar pentru antrenor este important întregul traseu al pasei și gradul de participare al fiecărui membru la rezultatul final.

Norma sau abaterea de la normă nu sunt suficiente creației artistice și nici performanței scenice. Actorul este prin excelență tipul de creator a cărui artă se îmbină cu abaterea, depășind granița cunoscutului. De aceea, avem convingerea că arta actorului este simultan normă, abatere și încă „ceva”. Actorul cu o natură bogată, ordonat de metodă, permițându-și abaterea creatoare și având parte de strălucirea spontaneității, poate fi numit artist, minune, geniu pentru că este excepțional (termenul însuși include sensul de „abatere”).

Marii actori nu pot fi comparați între ei așa cum nu se poate vorbi de superioritate sau inferioritate în fața unicitelor aparținând unor personalități diferite pentru că fiecare se integrează într-o civilizație și într-o formulă estetică. Aceasta a fost una din dificultățile lucrării.

Nu este pentru nimeni mai adevărat paradoxul regulilor, care limitând înnobilează și interzicând dezmarginesc, decât pentru omul religios și pentru actor. În fond, dacă e să vorbim de paradoxuri, nu cred că există vreo altă artă care să aibă în însăși esența ei atât de multe paradoxuri și a cărei definire să reiasă tocmai din combinația tuturor.

Geniul este întruparea supremă a libertății de creație. El este demiurgul unor reguli noi. Profesorul Cojar spunea: „Arta actorului se

reinventează cu fiecare mare personalitate, iar personalitățile sunt irepetabile.” Geniul se ridică deasupra tuturor, deasupra omenirii, nu are epocă, ne învață de dincolo de timp, ne arată deseori drumul și este chiar mai viu decât noi, cei ce azi respirăm, prin contribuția sa și prin roadele neconținute ale semințelor ce le-a plantat. Ceea ce e valabil și despre personajele ieșite din laboratorul său, căci teatrul e viu, trăiește, ne poate fi mereu contemporan.

Până la Stanislavski, creatorii de teatru au încercat să obțină adevărul, așa cum dramaturgii au căutat verosimilul; când nu reușeau, imitația naturalului le era suficientă. Stanislavski alungă imitația ignobilă din teatru. Naturaletji îndelung repetate îi dă însă cea mai mare lovitură Viola Spolin ridicând improvizația la rang de normă de creație.

Și totuși, întorcându-ne iar la Stanislavski, trebuie spus că un rol important în atingerea performanței de către actor îl va avea de acum înainte regizorul. Mai mult, în tot secolul XX, regizorul va fi cel care va determina tendințele fundamentale în arta actorului. Deși această temă nu a avut timp și spațiu de dezvoltare în această lucrare, trebuie spus că prevalența regiei este efectul unei duble necesități: pe de o parte dezvoltarea dramaturgiei, pe de altă parte necesitatea repetabilității actului scenic. Toți regizorii încearcă să descopere un element unic, definitoriu, în arta spectacolului. Pentru Adolphe Appia problema teatrului era durată. Întrucât actorul nu are un ritm fixat în evoluția sa, muzica este aceea ce îl poate ajuta să își găsească ritmicitatea artistică. Gordon Craig, pe de altă parte, considera vizualitatea ca fiind esența artei teatrale. El se îndepărtează violent de naturalul urmărit de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski sau Brook și propune Supramarioneta. Odată cu apariția teoriei lui Craig se face diferența clară între: a personifica și a reprezenta în arta actorului.

La jumătatea secolului XX se constituie două modalități teatrale: teatrul ideologic și politic al lui Bertolt Brecht și teatrul metafizic al lui Antonin Artaud. În timp ce Brecht dorea un om social perfect determinat, Artaud proclama autenticitatea ființei umane, scoase din chingile civilizației și funcționând după mecanisme primare, originare. Pentru amândoi spectacolul este o operă la timpul trecut ce s-a lucrat temeinic și acum se arată publicului. Amândoi elimină psihologicul din teatru și iluzia vieții autentice. Pe când Brecht consideră psihologicul „culinar” și jenant a mai fi folosit pe scenă, Artaud urmărește emoția pură, autentică, instinctivă, nepsihologizată atât în jocul actorului, cât și în capacitatea spectatorului.

Cei doi își dezvoltă propriile sisteme raportându-se la teatrul asiatic. Brecht va fi inspirat în dezvoltarea „teoriei distanțării” de către actorul asiatic care nu încearcă să înșele spectatorul dându-i iluzia primei dăți, nu se confundă cu personajul ci îl „citează”. Artaud în schimb va încerca să dezvolte „Teatrul cruzimii” ca reflex al acțiunii pe care toate mijloacele de expresie teatrală trebuie să o exercite asupra sensibilității, determinând numai apoi sublimarea în intelect. De aceea în acest teatru limbajul este premergător cuvântului, iar omul este integrat într-un sistem primar, scos în afara socialului. Inspirați, după cum spuneam, de teatrul asiatic, și Brecht și Artaud convenționalizează elementul esențial al spectacolului – Actorul – care trebuie să devină un simbol ce face parte dintr-un sistem de semne, dintr-un limbaj specific.

Deosebirea esențială dintre cei doi mari regizori este dată însă de raportarea lor la conceptul de Mimesis. Brecht dorea un actor distanțat de personajul său, de metamorfoza cu el, care să facă parte din convenționalitatea declarată și urmărind acțiunea didactică programată. Acesta se supune normelor sociale și vrea să i le descopere și spectatorului. Artaud dorea un actor (cum probabil numai el însuși a fost) care să descopere Noul, Inefabilul, fără a se supune nici unei norme. Teoriile lui Artaud vor avea mare ecou (mai ales în deceniul cuprins între 1960 și 1970), materializându-se în mișcări artistice care doreau recuperarea condiției umane autentice prin ruperea de normele socialului și politicului. Folosirea limbajului plurisenzorial, solicitarea resurselor fizice, plasticizarea imaginii oferite de actor au pus bazele actului vizual al teatrului. Se solicita participarea spectatorului și acest lucru se obținea prin activarea lui de către actor printr-un limbaj fizic ce permite dezvoltarea unei arte spontane.

Față de concepția teatrului tradițional ca formă închisă și repetabilă, spectacologia contemporană înțelege teatrul ca pe o formă deschisă. Ființa umană e gândită în totalitatea manifestărilor ei, caracterizată de unicitate și efemeritate. Astfel se justifică improvizația ca formă de expresie a unicității. Actorul performant este actorul total, la fel de strălucit în orice gen de dramaturgie, cântând sau dansând. Geniul își are necesitatea sa bine definită acum: aceea de a face descoperiri și de a le proclama.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Agabrian, Mircea, *Sociologie generală*, Institutul European, 2003
2. Albu, Gabriel, *O psihologie a educației*, Institutul European, 2005
3. Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu, Florentina Samihaian, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a IX-a*, Editura Humanitas Educațional, Buc., 2004
4. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei RPR, traducerea D.M. Pippidi, București, 1965
5. Aristotel, *Poetica*, editura Academiei RPR, traducerea D.M. Pippidi, București, 1965
6. Augustin, *De dialectica*, editura Humanitas, București, 1991
7. Bahtin, Mihail, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, editura Univers, București, 1977
8. Banu, George, *Moduri de comunicare în teatrul secolului XX*, rezumatul tezei de doctorat
9. Banu, George, *Moduri de comunicare în teatrul secolului XX*, rezumatul tezei de doctorat
10. Barthes, Roland, *Despre Racine*, ELU, București, 1969
11. Baty, Gaston și Chavance, René *Viața artei teatrale*, traducerea Sanda Râpeanu, editura Meridiane, București, 1969
12. Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985
13. Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, editura Meridiane, București, 1985
14. Bernhardt, Sarah, *Dubla mea viață*, traducerea Cassian-Mătășaru și Peltz, editura Univers, 1976
15. Bețiu, Mihaela, Nicolae Manda, *Program de formare destinat cadrelor didactice din învățământul preuniversitar/ Modulul de Artă dramatică*, manual publicat în cadrul Proiectului european POSDRU „Competențe în comunicare. Performanță în educație”, 2013
16. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori – teatrul opriștilor în practică*, Fundația Concept, 2005
17. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori – teatrul opriștilor în practică*, Fundația Concept, 2005
18. Boileau, *Arta poetică*, traducerea I. Marinescu, ESPLA, 1957
19. Boleslavski, Richard, *The First Six Lessons*, Routledge, NY and London
20. Boleslavski, Richard, *The First Six Lessons*, Routledge, NY and London
21. Boyd, Neva, *Handbook of Recreational Games*, Dover Publications. Inc., New York, 1973
22. Brăescu, Ion, *Clasicismul în teatru*, editura Meridiane, București, 1971
23. Brook, Peter, *Spațiul gol*, editura Unitext, traducerea Marian Popescu, 1997
24. Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, trad. Monica Andronescu, Editura Nemira, 2012
25. Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura Unitext, traducerea Marian Popescu, 1997
26. Burgess, Anthony, *Shakespeare*, traducerea Sorana Corneanu, editura Humanitas, 2002

27. Bușulenga-Dumitrescu, Zoe, *Renașterea. Umanismul și destinul artelor*, editura Univers, 1975
28. Călinescu, Matei, *Clasicismul*, editura Tineretului, București, 1968
29. Carlo Gozzi, *Memorii inutile*, editura Univers, București 1987
30. Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000
31. Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000
32. Ceaușu, Gheorghe, *Omul și valorile – Fenomenologia aroganței*, editura Viitorul românesc, 2004
33. Cerghit, Ioan, *Metode de învățământ*, Editura Polirom, 2006
34. Cerghit, Ioan, *Metode de învățământ*, editura Polirom, 2006
35. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducerea Ion Frunzetti și Edgar Papu, ELU, 1965
36. Cervantes, *Teatru*, traducerea Sorin Mărculescu, editura Univers, 1971
37. Cizek Eugen, *Istoria literaturii latine*, Societatea Adevărul, 1994
38. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia în colaborare cu Unitext, ediția a III-a, 1998
39. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia în colaborare cu Unitext, ediția a III-a, 1998
40. Colceag, Gelu, *Rolul, partitura concretă a actorului între gând și acțiune*, revista *Concept*, UNATC PRESS, vol. 4/nr.1/iunie 2012
41. Corneille, *Cidul*, traducerea Șt.O. Iosif, editura Albatros, 1973
42. Corneille, vol *Teatru*, ESPLA, traducerea Șt O Iosif, Borănescu, La Hovary, Mătășaru, 1968
43. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996
44. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996
45. Cucuș, Constantin, *Pedagogie*, Editura Polirom, București, 2006
46. Cucuș, Constantin, *Pedagogie*, editura Polirom, București, 2006
47. Cucu, Silvia, *Istoria teatrului rus*, editura Didactică și Pedagogică, București, 1962
48. Darie, Bogdana, *Improvizatia – curs de arta actorului*, UNATC PRESS, 2015
49. Darie, Bogdana, *Improvizatia – curs de arta actorului*, UNATC PRESS 2015
50. Darie, Bogdana, *Personaj colectiv-personaj extins*, Teză Doctorat, Bibl. Unatc
51. Declan, Donnellan, *Actorul și ținta*, trad. S. Stănescu și I. Ieronim, Editura Unitext, Buc., 2006
52. Deleanu, Horia, *Istoria teatrului universal contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, 1993
53. Diderot, Denis, *Eseurile despre pictură*, „Opere alese”, ESPLA, București, 1957
54. Diderot, Denis, *Eseurile despre pictură*, vol. *Opere alese*, ESPLA, București, 1957
55. Diderot, Denis, *Paradox despre actor*, în *Opere alese*, ESPLA, București, 1957
56. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum, București, 2000
57. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, editura Saeculum, București, 2000
58. Drimba, Ovidiu, *Scritori, cârți, personaje*, editura Saeculum, București, 2002
59. Eckermann, Johann Peter, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, traducerea Lazăr Iliescu, ELU, 1965
60. Elvin, B, *Cehov*, editura Tineretului, București, 1960
61. Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache, Andrei Grigor, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, Editura Corint, Buc., 2000

62. Findlater, Richard, *Six Great Actors*, Hamish Hamilton, London
63. Florin Ioniță, Gheorghe Lăzărescu, Adrian Săvoiu, Florentina Samihaian, *Limba și literatura română. Concepte operaționale*, Ed. Humanitas Educațional, Buc., 2006
64. Gautier, Theophile, *Istoria romantismului*, editura Minerva, București, 1990
65. Gheorghiu, Mihnea, *Scene din viața lui Shakespeare*, editura Tineretului, București, 1960
66. Goldoni, Carlo *Memoriile domnului Goldoni*, traducerea Victoria Ursu, ELU, București, 1967
67. Goldoni, Carlo, *Teatrul comic, Teatru*, vol I, traducerea Polixenia Karambi, ESPLA, 1959
68. Gorceakov, N. *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski*, ESPLA, București, 1955.
69. Gorceakov, N. *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski*, ESPLA, București, 1955.
70. Gorceakov, Nikolai, *The Vahtangov School of Stage Art*, 1958
71. Gorunescu, Elena, *Dicționar de teatru francez contemporan*, editura Albatros, București, 1991
72. Gozzi, Carlo, *Turandot*, în *Basme teatrale*, editura Univers, 1981
73. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998
74. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, editura Unitext, București, 1998
75. Hersch, Jeanne, *Mirarea filosofică, Istoria filosofiei europene*, editura Humanitas, 1994
76. Horațiu, *Arta poetică*, traducerea Constantin Niculescu, ESPLA, 1959
77. Horațiu, *Satire și epistole*, B.P.T., București, 1959
78. Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu târziu*, editura Humanitas, București, 2002
79. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Humanitas, București, 2002
80. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, editura Humanitas, București, 2002
81. Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, Routledge/Theatre Arts Books, New York
82. Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, Routledge/Theatre Arts Books, New York
83. Kempis, Toma de, *Urmarea lui Hristos*, editura Lumină din Lumină, București, 2001
84. Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, traducerea Ana Livescu și Teofil Roll, ELU, 1969
85. La Rochefoucauld, *Maxime și reflecții*, editura Minerva, București, 1972
86. Lăzărescu, George, *Civilizația italiană*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987
87. Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, editura Meridiane, București, 1971
88. Lessing, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de la Hamburg*, în vol. *Opere*, nr.1, traducerea de Lucian Blaga, ESPLA, 1958
89. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei*, în vol *Opere*, nr. I, traducerea de Lucian Blaga, ESPLA, 1958
90. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei*, în vol *Opere*, nr.1, traducerea de Lucian Blaga, ESPLA, 1958
91. Lipatti, Valentin, *Valori franceze*, ESPLA, București, 1959
92. Loon, Hendrik Willem van, *Istoria omenirii*, editura Venus, București, 1991
93. Lope de Vega, *Comedii*, editura Univers, București, 1972
94. Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, editura Univers, București, 1985
95. Mărculescu, Olga, *Commedia dell'arte*, editura Univers, București, 1984
96. Massoff, Ioan și Gheorghe Nenișor, *Maria Ventura*, editura Tineretului, București, 1966
97. Merlin, Bella, *The Complete Stanislavsky Toolkit*, Nick Hern Books, London, 2007

98. Molière, *Opere*, traducerea G.F. Gesticone, A Toma, Al Kirițescu, ș.a., ESPLA, București, 1955
99. Morar, Vasile, *Estetica, Interpretări și texte*, editura Universității din București, 2003
100. Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, editura Humanitas, 1993
101. Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, traducerea Paul Teodorescu, editura Meridiane, 1967
102. Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, Editura Meridiane, București, 1971
103. Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, editura Meridiane, București, 1971
104. Pânișoară, I.-O., *Comunicarea eficientă*, Iași, Editura Polirom, 2011
105. Pânișoară, I.-O., *Profesorul de succes. 59 de principii de pedagogie practică*, Iași, Editura Polirom, 2009
106. Pascal, Blaise, *Cugetări*, editura Univers, București, 1978
107. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*, traducerea Olga Mărculescu, Editura Meridiane, Buc., 1982
108. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*, traducerea Olga Mărculescu, editura Meridiane, București, 1982
109. Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, editura Eminescu, colecția Thalia, București, 1983
110. Petrescu, Camil, *Documente literare*, editura Minerva, București, 1979
111. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică română, București, 1971
112. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, editura Enciclopedică română, București, 1971
113. Platon, *Opere*, vol. V-VI, editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986
114. Platon, *Republica*, dactilograma bibliotecii UNATC
115. Popovici, Adriana Marina, *Lungul drum al teatrului către sine*, Editura Anima, București, 2000
116. Popovici, Adriana Marina, *Lungul drum al teatrului către sine*, editura Anima, București, 2000
117. Radu, Cezar, *Artă și convenție*, editura Științifică și Enciclopedică, 1989
118. Robinson, Ken, *O lume ieșită din minți*, ed. Publica, ediție revizuită și actualizată, 2011
119. Robinson, Ken, *O lume ieșită din minți*, Editura Publica, ediție revizuită și actualizată, 2011
120. Sălăvăstru, Dorina, *Psihologia educației*, editura Polirom, 2004
121. Șaliapin, *Pagini din viața mea, Masca și sufletul*, editura Uniunii Compozitorilor, 1962
122. Shakespeare, *Hamlet*, traducerea Petru Dumitriu, ESPLA, 1955
123. Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, traducerea Dan Grigorescu și Ion Frunzetti, editura Minerva, București, 1981
124. Skinner, Cornelia Otis, *Madame Sarah*, traducerea Edith și Mircea Alexandrescu, editura Meridiane, București, 1974
125. Spolin, Viola & Sills, Paul, *Theatre Games for the Lone Actor*, 2001, NUP, Evanston, Illinois
126. Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre*, ediția 1999, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
127. Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre*, ediția 1999, Northwestern University Press, Evanston, Illinois

128. Spolin, Viola, *Improvizație pentru Teatru*, traducerea Mihaela Balan-Betșiu, ediție integrală UNATC PRESS 2008, ediție prescurtată UNATC PRESS 2014
129. Spolin, Viola, *Improvizație pentru Teatru*, Unatc Press, în colaborare cu editura I. Mincu, traducerea Mihaela Balan-Betșiu, 2008
130. Spolin, Viola, *Theater Game File*, 1989, NUP, Evanston, Illinois
131. Spolin, Viola, *Theatre Games for the Classroom*, 1986, NUP, Evanston, Illinois
132. Spolin, Viola, *Theatre Games for the Rehearsal*, 1999, NUP, Evanston, Illinois
133. Stăel, Doamna de, *Despre literatură*, în vol. *Scrieri alese*, traducerea Irina Mavrodin, ELU, 1967
134. Stanislavski Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, traducerea I. Flavius și N. Negrea, editura Cartea Rusă, București, 1958
135. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955
136. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955
137. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, traducerea I. Flavius și N. Negrea, Editura Cartea Rusă, București, 1958
138. Surer, Paul, *Teatrul francez contemporan*, ELU, 1968
139. Tatkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, traducerea Sorin Mărculescu, editura Meridiane, 1978
140. Thorens, Leon, *Dosarul Molière*, traducerea Radu Boroianu, editura Univers, București, 1977
141. Tieghem, Phillippe van, *Mari actori ai lumii*, editura Meridiane, 1969
142. Titieni, Adrian, *Pedagogia specifică învățământului vocațional*, articol publicat în revista *Concept*, UNATC PRESS, vol. 12/nr. 1/2016
143. Toboșaru, Ion, *Contururi spectacologice*, Editura Attis, 1998
144. Tonitza, Michaela și Banu George, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică, București, 1975
145. Tonitza, Michaela și Banu George, *Arta teatrului*, editura Enciclopedică, București 1975
146. Toniza-lordache, Mihaela, *Despre joc*, Editura Junimea, Iași, 1980
147. Toniza-lordache, Mihaela, *Despre joc*, Editura Junimea, Iași, 1980
148. Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, București, 1951
149. Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Editura Cartea Rusă, București, 1951
150. Troyat, Henry, *Cehov*, traducerea Marina Vazaca, editura Albatros, București, 2006
151. Van Loon, Hendrick Willem, *Istoria omenirii*, editura Venus, 1991
152. Vătășianu, V., *Istoria artei europene*, vol. I, București, 1968
153. Vianu, Elena, *Oameni și idei*, ELU, București, 1968
154. Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968
155. Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977
156. Viegnes, Michel, *Teatrul*, editura Cartea Românească, colecția Syracuza, 1999
157. XXX, *Concept*, revistă editată de Departamentul de Cercetare, UNATC, redactor-șef Mihaela Betșiu, UNATC PRESS
158. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, ESPLA, 1958; vol. II și III, ELU, București, 1958-1968
159. Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, editura Eminescu, 1974
160. Zamfirescu, Ion, *Teatrul european în secolul luminilor*, editura Eminescu, 1981
161. *** *Arta Actorului* (vol. 1 și 2), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970

162. *** *Arte poetice. Antichitatea*, editor D.M. Pippidi, editura Univers, 1970
163. *** *Arte poetice. Romanticismul*, vol. coordonat de Angela Ion, studiul introductiv de Romul Munteanu, editura Univers, 1982
164. *** *Atelier*, caiet de studii, cercetări, experimente, coordonator de Adriana Marina Popovici; UNATC Press
165. *** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul al XX-lea* (vol. I și 2), antologie, postfață și note de B. Elvin, BPT, editura Minerva, București, 1973.
166. *** *Istoria teatrului din România*, Editura Academiei, 1965
167. *** *Moralisti francezi*, traducerea Elena Vianu, ELU, București, 1966
168. *** *Oxford Dicționar de Sociologie*, editura Universul Enciclopedic, București, 2003
169. *** *Theatre/Theory/Theatre*, the major critical texts from Aristotle and Zeami to Soyynka and Havel, Applause
170. *** *CONCEPT*, revistă editată de Departamentul de Cercetare, UNATC, redactor-coordonator Mihaela Bețiu, UNATC PRESS

ISBN 978-606-8757-43-8



UNATC PRESS