

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

Bogdana Darie

Arta Actorului

complex atitudinal în
analiză interdisciplinară

UNATC PRESS

Bogdana Darie

ARTA ACTORULUI

Complex atitudinal în analiză interdisciplinară

*Culegere de eseuri
destinată viitorului pedagog teatral*

UNATC Press
2018

ARTA ACTORULUI.

Complex atitudinal în atitudine interdisciplinară

Culegere de eseuri destinată viitorului pedagog teatral

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

DARIE, BOGDANA ADINA

Arta actorului: complex atitudinal în analiză interdisciplinară /

Bogdana Darie. - București: U.N.A.T.C. Press, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-37-7

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

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

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

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

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

Tensiunea *școlarizare vs. de-școlarizare* este prezentă în dezbaterile publice actuale. Unii acuză școala, sistemul de învățământ în întregul său, de vetuste 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

Argument / 7

Convenția scenică / 9

Teatrul, realitate sau imaginație? / 14

Analiza procesului de creație în Arta Actorului / 23

Modelul în Arta Actorului / 33

Dostoievski – inspirație sau studiu? / 37

La Grande Magia / 44

Actoria – din perspectiva pedagogului / 51

Cum să fii un profesor de actorie mai bun? / 59

Contemporaneitatea cu clasicii / 67

Dirijând actorii cu bagheta regizorală / 76

Dramaturgia ca suport al creației actricești / 92

Cercetare asupra carierei excepționale a unui actor / 98

Teatrul sub privirea filosofilor / 104

Actorul modern și legătura cu textul / 113

Influențe în teatrul românesc interbelic / 116

Bibliografie / 120

Argument

Lucrarea de față este formată dintr-o sumă de texte din domeniul *teatrului și pedagogiei teatrale* pe care le-am scris în urma etapelor de cercetare științifică și artistică desfășurate în calitate de cadru didactic al UNATC „I.L.Caragiale” București. Cele două direcții fundamentale pe care le-am parcurs sunt: formarea actorului și formarea actorului – pedagog al artei sale.

În cadrul *Proiectului UNATC Junior* - proiect pilot de implementare a teatrului în educație, am urmărit, pe de-o parte, modalitățile prin care mijloacele și tehnicile teatrului pot deveni sprijin într-un modern proces educativ, și, pe de altă parte, felul în care artiștii scenei pot acționa ca formatori, conștienți de valoarea, misiunea și impactul pe care le au în societate.

Profesorul Ion Cojar susținea ideea conform căreia, în școala de teatru, scopul nu trebuie să fie formarea *actorului*, ci dezvoltarea *omului creativ*, adică a unei ființe umane ce își descoperă și potențează aptitudinile artistice prin jocuri teatrale. Abia într-o etapă superioară a pregătirii sale, acesta își formează competențele necesare practicării la un nivel superior estetic a artei sale. Privit din acest punct de vedere, drumul formării actorului este identic cu traseul parcurs de copil în procesul de educație. Sintagma (preluată prin parafrază din gândirea lui Descartes): *Învăț, deci mă joc, mă joc, deci învăț* ar trebui să devină un adevărat motto al atelierului de Arta Actorului, asemenea clasei dintr-o școală ideală. O școală a viitorului la care, paradoxal trebuie să revenim după (aproape) 400 de ani, când părintele pedagogiei moderne, Comenius, statua principiile de bază în pedagogie și imagina o școală ca: „loc de joc universal”.

Arta Teatrului, artă a comunicării și a educației poate fi aplicată în toate etapele procesului de învățământ de către artistul-pedagog, formator al propriei sale ființe creatoare, prin intermediul jocului ca modalitate corectă, eficientă și superioară de învățare.

Convenția scenică

Teatrul este un fenomen cultural de mare complexitate, un spațiu al întâlnirilor tuturor artelor, un loc unde viața unește gânduri și sentimente, un univers în care totul este posibil. Dacă ne-am pune vreodată întrebarea, în mijlocul unei zile agitate, în tensiunea vieții noastre: Care este locul unde lucrurile se pot rezolva în bine, „ca prin farmec”?, răspunsul ar veni instantaneu: la teatru... sau la cinema. Da. În spațiul mirific pe care doar scena sau ecranul îl constituie, viețile se succed cu repeziciune, timpul se dilată sau stă în loc, istoriile curg... invers, oamenii se schimbă, se metamorfozează, vorbesc cu păsările sau cu animalele, au puteri nebănuite ori impresionează prin dramele lor dureroase, sau prin tragismul destinelor lor. Și în tot acest ansamblu colorat, plin de energie vie, există un personaj central, ființă sau iluzie, om sau gând, trup sau doar spirit... Actorul. El este cel ce, de mii de ani, încă de pe vremea când granițele manifestărilor religioase nu erau încă bine determinate, face un ritual unic, seară de seară, clipă de clipă, în întinericul pătrunzător al sălii de spectacol sau de cinema: invită publicul să își arunce privirile către suflet și transformă omul obișnuit într-un... demiurg.

„Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitatea izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precede începutul unei bucăți muzicale sau al unei reprezentații teatrale, lucrează în aceste arte ca un cadru izolator”¹; înțelegem astfel, că echivalentul *ramei* tabloului, al *soclului* pe care se găsește sculptura, al *liniștii* de dinaintea unui concert simfonic, sunt *întinericul* și *liniștea* ce preced începutul unui spectacol de teatru sau un film. Este momentul în care, din punct de vedere psihologic, spectatorul și creatorul se poziționează într-o condiție anume, deschisă dialogului și comunicării creației. Tudor Vianu consideră că acest moment este nu numai o condiționare psihologică, ci și un element estetic, ce face parte din construcția operei de artă.

¹ Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968, p. 93

Este foarte important să acceptăm faptul că din punctul de vedere al structurii operei de artă ce se numește spectacolul de teatru sau cinema, există doi poli, două puncte majore direct implicate, două personaje principale. Ei sunt: *creatorul* și *receptorul*.

Camil Petrescu spunea că spectacolul: „este o exhibiție organizată, al cărui obiect este o întâmplare reprodusă în fața unei mulțimi anume adunată”². Prin urmare, *mulțimea anume adunată* este *receptorul*, adică spectatorul, publicul invitat să participe la spectacol. Trebuie specificat faptul că publicul este foarte divers; din punct de vedere sociologic, consumatorul de artă se poate analiza prin prisma mai multor criterii: vârstă, sex, pregătire școlară, de proveniență din mediul rural sau urban, etc. Deși pare, la o primă vedere, că este imposibil de determinat o structură unitară a publicului, experiența ne arată că, de fapt, acesta se împarte în două categorii majore: publicul *specializat* și cel *nespecializat*, sau, mai simplu: criticul de teatru, pe de-o parte și spectatorul ocazional, de cealaltă parte. Primul urmărește spectacolul cunoscând atât structura operei de artă - din punct de vedere teoretic, cât și unele componente clare – din punct de vedere practic (textul dramatic, alte roluri interpretate de actori, alte spectacole create de regizor, scenograf, etc); cel de-al doilea, urmărește toată reprezentarea fără vreo idee deja formată, fără anume așteptări, ci doar cu dorința de cunoaștere și interesul cu care privești un lucru, o întâmplare sau fenomen nou. Diferența dintre cele două tipuri de spectatori se reduce astfel la existența sau inexistența unor *idei preconcepute*, legate de evenimentul ce va fi.

Al doilea pol constituent al operei este, așa cum spuneam: *creatorul*. Aici analiza pare mult mai simplă, pentru că cei ce se subsumează acestei categorii sunt, de fapt, artiștii ce dau viață creațiilor lor: actori, regizori, scenografi, coreografi, muzicieni, ș.a.; lor li se adaugă corpul tehnic, dar și cel administrativ al teatrului. În felul acesta, putem avea o imagine completă a grupului artistic ce participă la crearea unui spectacol de teatru sau a unui film; și cum teatrul este artă de grup³, înțelegem ușor de ce, fiecare dintre ei au un statut bine determinat și o importanță clară în economia creației artistice prezentată publicului.

² Petrescu, Camil, *Documente literare*, Ed.Minerva, București, 1979

³ *Apud* Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed.EstFalia, București, 2011, cap. „Personaj colectiv-personaj extins, în teoria grupurilor umane”, pp. 13-36

Revenind la aserțiunea lui Camil Petrescu⁴ trebuie să observăm faptul că esteticianul puncta foarte bine o acțiune determinantă, pe deplin justificatoare a „exhibiției organizate” care este spectacolul, anume că spectatorii sunt *anume* invitați. În acest moment înțelegem că de fapt, în procesul complex care se numește *spectacolul de teatru—operă de artă*, în care avem doi parteneri de bază: creatorul și receptorul, intervine un liant, o legătură, o relație numită: *convenție*. Tudor Vianu ne lămurește: „Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuițarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării (n.n. după aceea care constă în folosirea *liniștii* și a *întunericii* înainte de începerea spectacolului) și anume, *proiectarea în spațiul artistic*, un fenomen mai general decât spațiul vizual. (...) Vom spune astfel că spațiul artistic este convențional”⁵.

Este acreditată ideea conform căreia o *convenție* este o învoială, un acord între două părți, stabilit cu privire la o anume problemă; în artă, convenția este o deprindere stabilită (putem spune, chiar prin tradiție) de a admite anumite manifestări, procedee etc.; sau mai clar, exhibiția despre care vorbea Camil Petrescu se poate *organiza* atunci când cele două părți implicate sunt în acord. Cei anume chemați să participe acceptă invitația.

⁴ Camil Petrescu (1894-1957) a obținut doctoratul în filosofie cu o tema: Modalitatea estetică a teatrului; în 1937 devine director al Teatrului Național din București. „Personalitate complexă al literaturii românești, Camil Petrescu s-a apropiat de teatru nu numai prin textele dramatice scrise, ci și printr-o publicistică de mare calitate în care dorea să surprindă sensurile perene ale artei spectacolului, valorile ei imuabile, precum și dimensiunile filosofice, imposibil de negat; și nu în ultimul rând, Camil Petrescu își exprima în paginile scrise, speranța că și arta teatrală românească va intra într-o epocă de relansare culturală complexă și de modernizare a ideii de spectacol teatral”, op.cit. p. 150

⁵ Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968, p. 95

Tudor Vianu (1897-1964), a folosit, în cartea citată trei noțiuni corelate: bunuri, valori și opere, susținând faptul că atributul principal al oricărei opere este *valoarea*. Autorul trasează apoi caracterele valorilor: obiectivitatea, generalitatea, volumul, polaritatea, gradualitatea, dezvoltând apoi sistemul valorilor (criteriile grupării, structura fiecărei valori, ierarhia, problema sistemului deschis sau închis).

Profesorul Tudor Vianu a fost considerat a fi un *sistematizator*; repunând în drepturile ei legitime ideea de sistem de analiză în artă. Esteticianul nu a analizat niciodată arta într-o manieră subiectivă și individuală, ci puternic obiectivă. În același fel, Tudor Vianu a făcut și valoroase cercetări în ceea ce privește arta actorului.

A ținut un curs dedicat actorilor la „Academia de Studii Teatrale” a Teatrul Național din București, înființată la inițiativa lui Alexandru Mavrodi (director general al Teatrelor), în anul 1932. Urmarea a fost publicarea cărții *Arta actorului* (Ed. Vremea, București, 1932) care a fost întâmpinată la început cu destulă reticență. Tudor Vianu susținea cu convingere că pentru un tânăr, o solidă cultură generală și dobândirea unor bogate informații de specialitate pot îmbogăți procesul de formare al unui actor-creator; doar în acest fel, el poate deveni o autentică personalitate artistică.

Dar oare, de unde vine această acceptare? De ce adică, și unul și celălalt (creator sau receptor) aderă la această *înțelegere mutuală*? Un răspuns posibil ne dă esteticianul Herbert Read atunci când analizează problematica privitoare la „Artă și societate”: „(...) cred ca arta este în asemenea proporții mult mai importantă decât economia ori filosofia. Ea este măsura nemijlocită a viziunii spirituale a omului. Când această viziune ajunge să fie comunitară, devine religie, iar vitalitatea dovedită de artă de-a lungul celei mai mari părți a istoriei este strâns legată de vreo oarecare formă de religie. Însă treptat, în ultimele două sau trei secole acea legătura a început să slăbească și nu pare să existe nicio șansă apropiată de stabilire a unui nou contact”⁶. Înțelegem așadar că, atunci când, la nivelul unei întregi comunități problematica legată de spiritualitate devine puternică și manifestă, convenția teatrală are toate șansele să se stabilească; ba mai mult să tenteze granițele religiei. Faptul determinant rămâne însă existența unei *nevoi comune*, a unei *necesități comune* spectatorului și creatorului de a deveni parteneri în aceasta aventură fabuloasă, numită artă. L.N.Tolstoi (romancierul rus) a conturat o celebră definiție spunând: „Arta este o îndeletnicire umană ce constă în aceea că, în chip conștient și prin mijlocirea anumitor semne exterioare, un om transmite altora simțăminte încercate de el, iar ceilalți sunt contaminați de aceste simțăminte și le trăiesc și ei”.⁷ Numai că dincolo de simțăminte, arta mai are și o altă mare influență asupra societății: răspândirea culturii. Arta poate fi numită: izvor de cunoaștere. Herbert Read este convins că „adevărata funcție a artei este să exprime simțăminte și să transmită cunoaștere”⁸; În felul acesta înțelegem de unde derivă *nevoia comună* de acceptare a convenției, *necesitatea* explicită de participare la fenomenul artistic, pentru care, de mii de ani, pledează deopotrivă, creatori și spectatori.

Am putea spune, însă, că cea mai exactă definiție a ființării spectacolului de teatru ca operă de artă a conturat-o Aristotel⁹ (cu 2400 de ani înainte...), părintele filosofiei, cel ce spunea că scopul dramei este *purificarea* emoțiilor: „Este evident că tocmai curățirea patimilor, purificarea pasiunilor, transformarea lor în înclinații virtuozose pare a fi finalitatea artei,

⁶ Read, Herbert, *Semnificația artei*, Ed.Meridiane, București, 1969, p. 177

⁷ *Idem*, p. 173

⁸ *Idem*, p. 176

⁹ Aristotel (384 î.Hr., Stagira Grecia – 322 î.Hr., Chalkis, Grecia), filosof grec care a întemeiat un vast sistem, considerat a fi punctul de sprijin al gândirii și culturii occidentului; autorul *Poeticii*, lucrare de uriașă importanță pentru teatru, dispărută după moartea lui este redescoperită abia în perioada Renașterii.

a dramei – ca formă superioară de expresie artistică – în special. În momentele de maximă încordare emoțională, prin declanșarea sentimentelor de milă și frică, prin consumarea lor în fața spectacolului tragic, psihicul uman se liniștește, ajunge la ușurare și împăcare, la stabilirea unui echilibru superior”¹⁰. Ne putem pune o întrebare firească: „De ce?”. De ce, adică, are *nevoie* spectatorul să *trăiască* experiențe diferite, puternice, impresionante... la teatru? Cum se *vindecă* doar văzând o întâmplare în fața sa?

Ne răspunde la această întrebare firească, știința modernă, mai exact psihologia. Aceasta a acreditat termenul *empatie*, privit ca fiind „acel fenomen psihic, manifestat îndeosebi în cadrul relațiilor interumane, prin care cineva se identifică cu o altă persoană, dobândind astfel înțelegerea și cunoașterea directă a acesteia”¹¹. Modul în care se declanșează empatia cu ajutorul *imaginației* este explicat foarte concret în prezent cu ajutorul existenței *neuronilor oglină*¹². Așa se face că, singurii neuroni care nu se distrug iremediabil, ci se înmulțesc constant au capacitatea fantastică de a se activa în momentul în care omul vede o întâmplare, ascultă o poveste etc., impresionantă (spunem noi). De ce? Pentru că imaginația pe care o deținem ne plasează urgent (cu ajutorul *neuronilor oglină* – care *imită* tot ceea ce „văd” sau „aud”¹³) în centrul întâmplării, acțiunii, poveștii etc., la care participăm voit sau accidental.

¹⁰ Tonitza-lordache, Michaela, *Antichitatea*, în Tonitza-lordache, Michaela și George Banu, *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, București, 2004, p. 11

¹¹ Marcus, Stroe, *Empatia*, Ed.Academiei RSR, București, 1971, p. 10

¹² *Apud* Darie, Bogdana, *Curs de Arta Actorului. Improvizatia* UNATC Press, București, 2015, cap. 1.2.3. „Imaginația. Empatia”, pp. 62-73

¹³ „Descoperiți de un grup de cercetători italieni, de la Universitatea din Parma, neuronii - oglină reprezintă o clasă specială de celule nervoase, cu un rol deosebit în cunoașterea directă, automată și inconștientă a mediului înconjurător. Acești neuroni corticali sunt activați nu doar atunci când este îndeplinită o acțiune, ci și atunci când observăm cum aceeași acțiune este realizată de altcineva, ei reprezentând mecanismul neural prin care acțiunile, intențiile și emoțiile altora pot fi înțelese în mod automat. În plus, se suspectează ca disfuncțiile acestor celule pot fi implicate în diverse boli, precum autismul, astfel încât înțelegerea funcționării neuronilor oglină poate deveni extrem de importantă în elaborarea unor noi modalități de tratament.

Neuronii - oglină au fost initial descoperiți în cortexul frontal premotor al maimuțelor (aria F5), iar în urma cercetărilor ulterioare, s-a constatat prezența acestora și în lobul parietal inferior. Caracteristica lor definitorie este dată de strânsa relație dintre informațiile motorii pe care le codifică și informațiile vizuale la care răspund, punând în legătură zonele creierului responsabile pentru procesarea senzorială și pentru cea motorie. Conform ultimelor studii, și creierul uman prezintă neuroni - oglină, fiind elaborate o serie de ipoteze pentru a explica rolul lor funcțional, precum înțelegerea acțiunilor și intențiilor, imitația și chiar empatia.”, Motoc, Andreea, *Neuronii oglină – traducerea neurologică a empatiei și*

Teatrul, realitate sau imaginație?

Subiectul atât de complex al necesității existenței imaginației în procesul de creație al actorului a fost cercetat atât practic, cât și teoretic, în numeroase lucrări de specialitate. „Imaginația se consideră a fi un proces cognitiv complex, specific doar ființei umane, de elaborare a unor imagini și proiecte noi, pe baza combinării și transformării experienței¹⁴. Acest proces nu se poate dezvolta decât dacă există, înaintea sa, alte procese și funcții ale psihicului, gata formate: inteligența, stăpânirea limbajului, a reprezentărilor, precum și câștigarea unei experiențe de viață. Există, în același timp, o idee acreditată de psihologie, conform căreia, generarea de imagini absente și combinarea acestora (componentă specifică imaginației) se poate realiza și fără vreun corespondent în domeniul experienței dobândite. Așa se face că există oameni care dovedesc deținerea unei imaginații debordante la vârste fragede, sau care nu au cunoștințe în domeniul abordat. Pe de altă parte, în psihiatrie se consideră că imaginația este proprie și indivizilor ce au un control intelectual slab, determinat fie de o boală psihică (bolnavi mintali care trăiesc în lumi imaginare, considerându-se a fi alți oameni, sau diverse personalități ale istoriei universale), fie de o perioadă în care individul se află sub influența alcoolului sau a substanțelor interzise; în felul acesta, apariția unui număr bogat de „fantasme” poate fi asimilată imaginației.

Imaginația mai poate fi considerată ca „formă de proiectare mentală a acțiunilor trecute sau viitoare, precum și aptitudinea de a reprezenta în mod viu obiectele descrise verbal”¹⁵. De aceea putem spune că transformarea în imagini vii a obiectelor, întâmplărilor, situațiilor povestite, este o componentă a imaginației; în același timp, imaginația „prepară viitorul” adică are puterea de a îl organiza în funcție de scopurile și planurile proprii individului. O altă funcție a imaginației este aceea de a sprijini jocul; și aceasta deoarece, prin transferul funcțiilor sau însușirilor

evoluției umane?, MedicalStudent.ro (<http://www.medicalstudent.ro/neurologie-si-psihiatrie/neuronii-oglinda-traducerea-neurologica-a-empatiei-si-evolutiei-umane.html>)

¹⁴ Popescu-Neveanu, Paul; Zlate, Mielu; Crețu, Tinca, *Psihologie*, EDP, București, 1997, p. 92

¹⁵ Negură, Ion, *Psihologia imaginației*, Note de Curs UPS, Chișinău 2014, p. 2

unui obiect către altul, se poate ușor construi o altă realitate, un alt univers, atingându-se în felul acesta (de exemplu), scopul jocurilor de creație. Dar, poate, una dintre funcțiile cele mai importante ale imaginației este aceasta că îl ajută pe om să se identifice cu un alt om, pentru a îl înțelege mai bine; deducem în acest moment că imaginația este un proces psihic conținut de empatie.

Psihologia consideră că empatia este definită ca „o specie de comuniune afectivă, prin care cineva s-ar identifica cu altă persoană, măsurându-se în acest fel sentimentele; (...) o stare mintală prin care un individ se identifică cu o altă persoană sau grup, ori simte starea acestora”. Sau mai exact: „empatia este acel fenomen psihic, manifestat îndeosebi în cadrul relațiilor interumane, prin care cineva se identifică cu o altă persoană, dobândind astfel înțelegerea și cunoașterea directă a acesteia”¹⁶. Și pentru ca acest proces să se realizeze este nevoie de mai mulți factori. Există numeroși cercetători ce așează la originea fenomenului empatic, imaginația; între aceștia, R.F. Dymond, Philippe Malrieu sau Curt John Ducasse consideră că „imaginationul, fiind o punere în corespondență a unor domenii distincte, realizează identificarea unui subiect cu altul grație unui proces de proiecție”¹⁷. Comportamentul, suferința, povestea altui om sunt ușor percepute atunci când sunt prezenți anumiți stimuli și pot fi imaginate atunci când se evocă aceste situații. Cercetările moderne susțin, așa cum am arătat deja, că empatia este provocată de neuronii oglindă. Astfel, profesorul Marco Iacoboni, de la Departamentul de Neurologie Cognitivă de la UCLA, a publicat un studiu apărut recent (2005)¹⁸, în care susține că acești neuroni sunt cei ce stau la baza empatiei dintre oameni, fiindcă au puterea să observe acțiunile și intențiile celuilalt. Practic acești neuroni declanșează imitarea a ceea ce se întâmplă cu celălalt om. În felul acesta, schimbul de transport a afectivității de la un individ la alt individ, este un proces viu; mobilizarea neuronală, în acest caz, este posibilă cu ajutorul acestui proces psihic atât de cunoscut: imaginația.

Importanța pe care o are imaginația în producerea empatiei este pusă în evidență și de Mihai Ralea. El susținea că: „prin transpunerea

¹⁶ Marcus, Stroe, *Empatia*, Ed.Academiei RSR, București, 1971, p. 10

¹⁷ *Idem*, p. 21

¹⁸ Iacoboni, Marco, "Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System", PLOS Biology (trad: Acaparând intențiile celuilalt cu sistemul propriu al neuronilor oglindă), 22.02.2005

imaginativă în situația celor ce ne solicită asistență morală se poate obține împărtășirea emoțiilor”¹⁹. Procesul, în complexitatea sa, are de fapt o structură clară: empatia se declanșează cu ajutorul imaginației, iar aceasta din urmă ajută la identificarea afectivă; practic, omul își imaginează: ce ar fi fost dacă mi s-ar fi întâmplat mie? Arthur Koestler²⁰ observa faptul că în momentul în care acționează empatia, apar două procese emoționale simultane: primul este momentul indentificării, atunci când subiectul (care fie că aude o poveste reală, vede o întâmplare, sau privește un film sau un spectacol de teatru) acceptă participarea la existența altei persoane, din alt spațiu și alt timp, uitând de propriile probleme; altfel spus este vorba despre o acțiune dezinteresată. Al doilea moment, simultan, este legat de experiența însăși, veritabilă, simțită de acel, altcineva.

Se poate pune o întrebare firească: oare această trăire reflectă realitatea sau iluzia realității? Răspunsul nu poate fi exact, dar, sunt psihologi care consideră (de exemplu, Vasile Pavlencu) că puterea declanșării afective din cadrul fenomenului empatic ține, de fapt, de imaginația privitorului (ascultătorului). Practic, empatia se declanșează atunci când subiectul „învie” imaginile, cuvintele, întâmplările, ș.a., vede viitorul poveștii (îl „prepară”) în funcție de organizarea sa interioară, ce ține de experiența lui de viață (nu a celui ce trăiește povestea cu adevărat) și apoi, prin transferul „istoriei” către ființa sa, reușește să construiască o altă realitate, o altă poveste, un alt univers, care are puterea uriașă de a-l emoționa, impresiona, tulbura afectiv. Urmarea firească este că, în realitate, empatia crează o altă poveste, cu trăsături asemănătoare (nu exacte), cu întâmplarea reală. Deci: de la „neuronii” emițătorului, până la „neuronii” receptorului, aproape că are loc un joc de-a realitatea și iluzia realității. Și pentru că iar am ajuns la joc, să vedem care este poziția empatiei în teatru.

Un lucru e sigur: pe scenă, tot acest proces ține, de fapt, de schimbul ce are loc în timpul unui spectacol în care emițătorul (actorul) trimite o poveste... reală către receptor (spectator) care recrează, în mintea lui, povestea... reală. Dar, se întreba psihologul: unde e realitatea și unde e iluzia realității?

Deocamdată trebuie să scoatem în evidență un lucru de netăgăduit: dacă povestea ce pleacă de la emițător nu e reală, nu poate declanșa neuronii oglindă ai receptorului, empatia nu se instalează și... în

¹⁹ Ralea, Mihai, *Scieri din trecut în filosofie*, ESPLA, București, 1957, p. 236

²⁰ *Apud* Marcus, Stroe, *Empatia*, Ed.Academiei RSR, București, 1971, p. 22

mintea spectatorului nu se crează o poveste. Și acesta din urmă... se plictisește. Afirmatia ne face să dăm dreptate bătrânilor slujitori ai teatrului ce spuneau: Un spectacol bun se aude după scaune! Dacă nu scârțâie, înseamnă că e o operă de artă!

Prin urmare, în arta spectacolului există doi poli: creatorul – emițătorul și spectatorul – receptorul. De la creator pleacă construcția complexă a unei realități, care ajunge la spectator sub formă de semne. Acesta decodifică semnificația acestora, se identifică cu eroul din fața sa, iar neuronii-oglină fac posibilă instalarea empatiei, adică din punct de vedere afectiv spectatorul rezonază cu actorul. Și în felul acesta, băătăia e câștigată. Dar în momentul în care actorul se apropie de rolul său și de lumea din care acesta face parte, oare nu o face tot cu ajutorul neuronilor-oglină? Evident că da. Actorul înțelege întreaga poveste a personajului literar pe care îl abordează, încearcă să se identifice cu drama lui și, în mod miraculos se va transforma... tot în el, dar dominat de o altă realitate. Însă, în procesul de înțelegere a rolului despre care vorbeam, ce se poate face dacă actorul nu are nici vârsta, nici experiența de viață necesară, nu trăiește pe aceleași coordonate de timp și spațiu cu eroul său? Poate să-și „mobilizeze” neuronii-oglină? Pe ce cale?

Răspunsul e simplu: cu ajutorul imaginației. Doar ea are puterea să transforme imaginile povestite, să traseze viitorul și să facă să existe lucruri care, până atunci, n-au existat pentru el, universuri în care n-a pătruns niciodată, situații pe care nu le-a trăit niciodată. Se știe despre un mare actor american, Robert de Niro, că pentru ca să-și realizeze rolurile a făcut eforturi nemaivăzute: s-a angajat șofer de taxi la New York (pentru *Taxi Driver*), s-a îngrășat două zeci de kilograme și a jucat box cu profesioniști (pentru *Raging Bull*), sau a învățat să cânte la saxofon (pentru *New York, New York*). Lucru de lăudat, deoarece, actorul și-a dorit să-și îmbogățească necesara experiență de viață. Dar, se pune întrebarea: dacă un actor trebuie să joace un canibal (și există unul de excepție, în persoana lui Sir Anthony Hopkins, din filmul *Tăcerea mieilor*), sau un criminal în masă, ori un condamnat la moarte, ce facem cu experiența de viață? E atât de necesară?... Ne salvează un alt mare actor: Marcello Mastroianni, care spunea într-un interviu: „Un actor trebuie să fie ca un magician care se poate transforma de la un rol la altul. E ridicol să muncești luni de zile ca șofer de taxi sau să boxezi, pentru ca să joci în filme. (...) Nu înțeleg ce e cu actorii americani că trebuie să sufere atât de mult în filme. Eu mă duc

acolo, pe platou și joc. E mult mai distractiv și nu e atâta suferință!”²¹. Desigur... dreptatea e, ca întotdeauna, la mijloc. Sunt două opinii diferite, ce aparțin unor actori de mare calibru. Sunt două tehnici diferite, două abordări diferite. Dar dacă ne întrebăm (rămânând în sfera subiectului de față) ce făcea Marcello Mastroianni dacă nu avea experiență de viață? Răspunsul e simplu: se baza pe imaginație. Aserțiunea este absolut corectă mai ales când ne gândim la faptul că italianul a fost actorul preferat al regizorului Federico Fellini, cel ce, în filmele sale a reușit să construiască adevărate opere de artă, încărcate de simboluri și metafore cinematografice, pornite dintr-o... imaginație și dintr-un spirit ludic, fără egal.

Imaginația are în Arta Actorului funcția esențială de a lăsa spiritul creator liber. În domeniul creativității, imaginația are (așa cum specificam în capitolul destinat jocului) rolul de a aduce nota de originalitate, fiecărui artist în parte. Imaginația ajută actorul să construiască realitatea virtuală, să dea iluziei scenice, fundamentul adevărului. Imaginația e aceea care sparge granițele dintre real și iluzie în arta scenică. Imaginația se dezvoltă, se exersează și, lucrul cel mai important, eliberează de idei preconcepute ființa creatoare. Einstein spunea: „Imaginația este mai importantă decât cunoașterea”. Și ne gândim să-i dăm dreptate celui ce a schimbat fața omenirii, demonstrând că toată structura pe care se baza lumea până la el era... variabilă. Imaginația a învins!

În atelierul de Arta Actorului există numeroase exerciții de dezvoltare a imaginației. Viola Spolin are un întreg set, dintre care se evidențiază cele cu obiectul imaginar. Dar și numeroase exerciții de „mers prin substanța invizibilă”, ori exercițiile de construire a unei povești; de asemenea, „dezvoltarea scenelor după sugestiile publicului” exersează imaginația.

Stanislavski spunea că imaginația este aceea care îl ajută pe actor să „completeze” ceea ce nu a scris autorul dramatic, creând pasaje de legătură între scene, dar și ducând în profuzime viața eroilor, precum și, extinzând-o dincolo de timpul de desfășurare al piesei; creând, adică, situațiile de dinainte de începerea textului, dar și continuarea vieții personajelor în realitatea construită în spectacol. De aceea, în atelierul de Arta Actorului, noi propunem numeroase exerciții în care studentul e invitat să trăiască cu adevărat în realitatea scenică propusă de text, în situația

²¹ <http://m.imdb.com/name/nm0000052/quotes>

zugrăvită de dramaturg; mai exact, până să ajungă la prima replică din materialul studiat, studentul trebuie să construiască (fără vorbe) o viață complexă în care rolul său să-și extindă viața în complexitatea situației propuse.

În plus, datorită imaginației, actorul va putea să dea viață timpului și spațiului și va putea să se transpună în orice situație îi cere textul dramatic, chiar dacă nu a trăit-o niciodată. „În procesul de creație, imaginația este locomotiva care îl trage pe actor după ea”²². Regizorul și profesorul rus făcea însă și un avertisment: dacă actorul nu își dezvoltă imaginația și nu știe să și-o folosească pe scenă, poate ajunge să primească de la regizor rezolvări ce vin din imaginația acestuia, iar actorul... se va transforma într-o simplă marionetă. Lucru ce nu poate duce decât la... abandon. Stanislavski era drastic: cine nu are imaginație, ori și-o dezvoltă (n.n. prin exerciții specifice), ori nu face această meserie.

În istoria teatrului mai există un regizor ce a dat imaginației o foarte mare însemnătate; chiar mai mult, și-a fundamentat teoria pe acest principiu, Peter Brook (n. 1925). Acesta spunea: „Pot să iau orice spațiu gol și să-l consider o scenă. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce un altul îl privește și e tot ce trebuie ca să aibă loc un act teatral”²³, referindu-se la faptul că spectacolul nu înseamnă nici decoruri, costume, jocuri de lumini și sunete, nu înseamnă scene ultradotăte cu montări spectaculoase; teatrul se bazează, de fapt, pe relația de adevăr, schimbul de energie, intenție și acțiune, dintre doi oameni-actori. Teatrul este un univers pe care îl clădesc creatorii din... imaginație. „Îl numesc Teatrul Sacru, pe scurt, dar ar putea fi numit Teatrul Invizibilului – Făcut Vizibil. Ideea că scena este un loc unde apare invizibilul, e adânc înrădăcinată în mintea noastră”²⁴, și în acest fel putem ajunge la situația în care imaginația creatorului și a spectatorului se întâlnesc, dând naștere unui fenomen întreg. Regizorul englez povestea (impresionant) felul în care, în Germania, după al doilea război, printre ruine, teatrul se agăța cu disperare de ultima șansă de supraviețuire. Sub cerul liber, cu costume jerpelite, în mansarde prăfuite, sau pe scene improvizate printre dărâmături, actorii (care se încăpățâneau să-și facă meseria) reușeau să strângă spectatori numeroși ce-i aplaudau cu căldură. „Nu era nimic de discutat, de analizat în iarna aceea (n.n.1946) în Germania, ca și în Anglia cu câțiva ani înainte; teatrul era răspunsul la

²² Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, Ed.Nemira, București, 2013, p. 132

²³ Brook, Peter, *Spațiul gol*, Ed. UNITEXT, București, 1997, p. 17

²⁴ *Idem*, p. 44

un fel de foame. Ce era această foame? Era foamea după invizibil, după o realitate mai profundă decât cele mai împlinite forme ale vieții de zi cu zi, sau era una după ceea ce lipsea din viață, o foame, de fapt, după amortizoarele din fața realității”²⁵.

Teatrul este locul în care invizibilul se transformă în vizibil, iar actorul este „cel ce face să existe lucruri care nu există” (un adevărat leit-motiv al profesorului Ion Cojar). Da, fără uluitoarea artă a actorului, fără acea putere deosebită a imaginației sale, scena ar rămâne un loc lipsit de viață. Doar actorul are puterea să dea spectatorului, nu iluzia realității, nu minciuna ca un paleativ, ci curajul în fața unei vieți mult prea dure, imboldul către reușită și deblocarea, descătușarea imaginației privitorului, care, astfel, poate începe să viseze, să spere și chiar să acționeze către un viitor luminos. Teatrul e necesar omului, așa cum îi este necesară libertatea. Teatrul deschide lumi, universuri și certifică speranțe.

Ideea spatiului gol (a lui Peter Brook) se întâlnește cu cea a „teatrului sărac” susținută de un mare regizor polonez, novator al artei teatrului: Jerzy Grotowski (1933-1999). Acesta considera că scena trebuie să fie un loc al întâlnirilor miraculoase, dintre regizor-actor-dramaturg: „Eu, ca regizor, sunt confruntat cu actorul și autorelevarea actorului îmi relevă mie propria ființă. Actorii și cu mine suntem confrunțați cu textul. (...) Iubesc foarte mult textele ce aparțin unei foarte mari tradiții. Pentru mine, ele sunt ca niște voci ale strămoșilor mei, ori voci ce vin spre noi din surse ale culturii europene. Aceste opere mă fascinează pentru că ele ne oferă posibilitatea unei confruntări sincere – o confruntare bruscă și brutală între credințele și experiențele de viață ale generațiilor precedente, pe de o parte, iar pe de alta, între propriile noastre experiențe și prejudecăți”²⁶. Și, după o asemenea „bogăție” de concepte, ne putem întreba sincer: unde era sărăcia teatrului? Răspunsul e simplu: în lipsa oricăror lucruri fără sens. Din teatrul ideal, imaginat de polonez, nu puteau face parte decât căutări, trăiri, senzații, schimburi de energie, modificări organice și nicidecum „bogățiile” vremelnice ale acestei lumi. Teatrul ritual imaginat la Wrocław (n.n. orașul unde acesta a înființat *Teatrul Laborator*) nu avea nevoie de machiaj, costume, decoruri, efecte de lumină sau sunet, însă avea nevoie de o relație strânsă între actor și spectator, între care să se creeze un puternic schimb de energie. Nici de regizor nu era nevoie, spunea

²⁵ Brook, Peter, *Spațiul gol*, Ed. UNITEXT, București, 1997, p. 46

²⁶ *Apud* Tonitza, Iordache, Mihaela și George Banu, *Arta teatrului*, Ed Nemira, București, 2004, p. 331

Grotowski, ci de o căutare permanentă în adâncul ființei umane și o sondare profundă a rădăcinilor comune ale civilizațiilor. Se poate pune întrebarea: ce rol avea aici, imaginația? Răspunsul este: imaginația acționa pe două planuri. Primul era planul privitor la modalitatea de receptare a spectatorului, cel ce era invitat să „retrăiască” experiența senzorială a actorului, prin... imaginație. Doar ea îl putea face să „înțeleagă”, pătrundă, rezoneze cu limbajul nou, inedit, visceral pe care îl propunea actorul. Iar cel de-al doilea plan ținea de creație în sine, acolo unde singura cale către forurile atât de ascunse ale conștientului, precum și, declanșarea resorturilor subconștientului, care, astfel, puteau acționa în sensul dezvăluirii senzațiilor intime, se putea face pe tărâmul atât de generos al imaginației. Actorul ce a reușit să dea viață sistemului atât de complicat imaginat de Grotowski, s-a numit Ryszard Cieslak (1937-1990)²⁷. Datorită creațiilor sale din spectacolele *Prințul constant* sau *Apocalypsis*, acesta a fost considerat, pe drept cuvânt, cel mai mare actor al anilor '60.

Numai că, cei doi regizori novatori, Peter Brook și Jerzy Grotowski au avut un antecesor, căruia i-au recunoscut, la unison, valoarea. Vsevolod Meyerhold (1874-1943), regizor rus, elev al profesorului Stanislavski, este cel ce a revoluționat gândirea teatrală europeană, cel ce a introdus o nouă formă de expresie în arta actorului: corporalizarea. În viziunea sa, nimic în afară de arta actorului nu contează pe scenă (anticipa „sărăcia” lui Grotowski), unde nu trebuie să se meargă pe reconstrucția arheologică a timpului și spațiului textului dramatic, ci să se găsească forme noi de expresie care, însă, să nu vicieze profunzimea și claritatea mesajului încriptat de autor în textul dramatic. Așa se face că Meyerhold (condamnat la moarte în timpul regimului stalinist, pentru viziunea sa culturală avangardistă) imaginează un limbaj al trupului, ce făcea posibilă transmiterea simbolurilor către spectator, într-o variantă estetizată, pornită însă tot din necesitate și verosimil. În ceea ce privește imaginația, acesta nota: „Vom lucra fragmentul (n.n. scena nebuniei Ofeliei) în două reprize: în septembrie și în decembrie. În intervalul dintre cele două perioade imaginația va continua să vegheze, ea având cu ce să fie ocupată. Tensiunea sentimentelor (așa zis, trăite) va face loc jocului de imaginație, eliberând tehnica scenică ce nu suportă niciun frâu”²⁸.

²⁷ *** Ryszard Cieslak – actor emblematic al anilor '60, volum coordonat de George Banu, Ed.Cheiron, București, 2009

²⁸ Meyerhold, Vsevolod, *Prin gaura cheii*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1973, p. 213

O idee comună acestor importanți creatori de teatru iese în evidență: imaginația este determinantă în procesul de creație artistică pentru că ea are capacitatea de a transforma în imagini vii, gândurile, trăirile și intențiile actorului, are puterea să construiască un întreg eșafodaj interior generator de modificări organice ale actorului, reușește să găsească mijloace de expresie noi în permanenta luptă de primenire a teatrului; în același timp, imaginația acționează și în procesul de decodificare a semnelor creației, ce revine spectatorului, ajutându-l pe acesta să dea viață, în creuzetul său interior unui spectacol unic, cu majoră importanță asupra evoluției individului”²⁹.

²⁹ Apud Darie Bogdana, *Imaginația. Empatia*, Revista Concept, UNATC Press, București, 2015, vol11/nr.2, p. 148

Analiza procesului de creație în Arta Actorului

Teatrul, fenomen social și cultural de mare anvergură estetică și morală a parcurs de secole întregi și traversează și astăzi un amplu proces de evoluție care merge în strânsă legătură cu sistemul educațional complex al înnobilării ființei umane. Au existat unele perioade din istoria omenirii în care teatrul, ca și alte forme de cultură, a suferit din pricina realităților sociale mult prea dure; dar au existat și timpuri în care conducători de state, sau monarhi luminați, au simțit nevoia dezvoltării artelor; iar dintre acestea, teatrul s-a bucurat de ample și diverse investiții. Faptul acesta a dus la o dezvoltare fulminantă cu reverberații de secole în evoluția culturală a umanității. Dacă ne gândim la Secolul lui Pericle la Atena, la perioada în care Octavian Augustus conducea Roma sau la Parisul Regelui Soare nu putem să nu observăm că modificările survenite în viața teatrului au ținut nu numai de construirea de spații generoase, dar și de stratificarea și dezvoltarea artelor componente ale spectacolului teatral (dramaturgia, estetica, arta actorului, arta costumului și a decorului, muzica, regia, coregrafia, ș.a.). Așa se face că s-a născut ideea, unanim acceptată, că teatrul este artă de grup și nu artă individuală. Practic, toate palierele artistice implicate în fenomenul teatral sunt determinante.

Este foarte ușor să ne imaginăm, din punctul de vedere al actorului, adică a celui ce „apare” singur în fața spectatorului, că el este personajul principal în această convenție, numită spectacol. Nimic mai eronat. Fără un text dramatic bine structurat, bogat în mesaje ce au menirea de a participa la educarea și formarea ființei umane, fără costume și decoruri bine alese, care trebuie să servească și să completeze ideea spectacolului, fără muzica ce potențează trăirile spectatorilor, fără coregrafia ce știe să armonizeze mișcările actorilor în funcție de tema abordată și fără suportul regizorului, ce are ca scop organizarea acestei „orchestre” de mare amploare, actorul ar deveni doar o schemă, și nu parte a unui ansamblu cultural complex, ce se dorește a fi spectacolul de teatru.

Iar analiza nu se oprește aici. Chiar în cadrul grupului de actori implicați în crearea unui spectacol, dacă cel ce are... mai multe vorbe își imaginează că este... cel mai important și trebuie servit de către colegi, se

înșeală. Hamlet nu-și poate „rezolva problemele” fără ajutorul celorlalte personaje. Practic, dacă am face un simplu exercițiu de imaginație în care, așa... ca prin minune, odată revenit în orașul său, Hamlet constată că în palat... nu mai e nimeni, ne întrebăm: ce rost ar mai avea să punem piesa? Nu ne-ar rămâne decât niște monoloage (geniale, e drept) dar lipsite de context și semnificații, determinate doar de gânduri, și nicicum de acțiuni concrete și reale pe care și el și noi le-am vedea... pe viu; iar el, eroul, ar cădea imediat în derizoriu.

În felul acesta, prima lecție pe care profesorul de arta actorului o predă tânărului aspirant la gloria scenei este: teatrul este artă de grup; al unui grup ce aderă la principii artistice și de creație, nobile.

Privit prin perspectiva sociologică, grupul, ca realitate psihosocială, a preocupat de multă vreme teoreticienii din domeniul vieții sociale, iar teoriile lor apar drept foarte diverse³⁰. Ceea ce aseamănă aceste teorii este, dacă se poate spune așa, faptul că fiecare dintre ele accentuează pe una din coordonatele de bază, socotindu-le definitorii. Astfel, Gabriel Tarde accentuează latura psihologică: „Ceea ce nu se poate contesta, este că spunând, făcând, gândind orice, de îndată ce am pornit în viața socială, imităm pe aproapele nostru în fiecare clipă”³¹; Herbert Spencer³² accentuează latura biologică, vorbind despre o existență superorganică și considerând că societatea nu este doar un nume colectiv, dat unei sume de indivizi ci o entitate specifică de viață, care, deși poate fi evidentă și la alte viețuitoare, are forma cea mai perfectă la oameni. La alte viețuitoare, viața socială se rezumă aproape numai la legături între adulți și puii lor, pe câtă vreme la om ea este mult mai complexă. Viața socială a omului, izvorâtă din traiul în comun, în condiții comune de mediu, determină reprezentări, stări emoționale și atitudini comune; așa se explică apariția și organizarea unor funcții noi, specific umane (politice, eclesiastice, de exemplu) pentru că toți membrii grupului sunt chemați să și le însușească. Societatea este o entitate specific umană și are analogii cu viața biologică, analogii ce pot fi rezumate la diferențiere, cooperare, solidaritate. Sub influența unor factori intrinseci (biologici și psihici), a unor factori extrinseci (climă, floră, faună) și a unor factori secundari, derivați din aceștia (activitate culturală profesională, religioasă) viața socială a evoluat neîntrerupt, de la omul primitiv cu elementarele lui instituții domestice,

³⁰ Apud Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed.EstFalia, București, 2011, pp. 13-40

³¹ Tarde, Gabriel, *Legile sociale*, Ed.Națională, București, 1924, p. 53

³² Andrei, Petre, *Sociologia cunoașterii și a valorii*, Ed.Virtual, București, 2010, pp. 6-13

dominat de necunoscutul din jurul său, la societatea actuală; de la frica de cei morți, la frica de oamenii vii, etc.

Referindu-se la noțiunea foarte largă de „grupuri umane”, Didier Anzieu și J.Y. Martin³³ disting următoarele realități: mulțimea (care desemnează reuniunea voluntară de indivizi este condiționată de preocupările dominante); grupa (semnificând o adunare de individualități; scopurile corespund, în parametri generali tuturor membrilor); *grupul primar* (semnificând o comuniune de scopuri, relații afective și solidaritate de grup); grupul secundar (semnificând organizarea formală, ierarhie normată din exterior etc.). Trebuie specificat faptul că între realitățile sociale amintite mai sus, sunt o serie de caracteristici care le aseamănă sau le diferențiază (de exemplu, structura, durata, relațiile dintre indivizi, scopurile, acțiunile comune etc.). Încercând o definiție, G.Gurvitch afirmă: „Gruparea este o unitate colectivă reală, dar parțială, direct observabilă și fondată pe atitudinile colective, continue și active în fața unei opere comune de realizat; ea exprimă unitate de atitudine, de realizări și conduite, care formează un cadru social structural, mergând spre o coeziune relativă a formelor de sociabilitate”³⁴. În privința grupărilor restrânse, G. Gurvitch afirmă că ele corespund unor dimensiuni specifice umane (*nevoia de relație, de autocunoaștere, de autoapreciere*) și se mențin sub forme diferențiate și numeroase de-a lungul modificărilor din societate. În astfel de grupuri este cel mai bine exemplificată noțiunea de aproape, de solidaritate, de echilibru cognitiv și afectiv.

Referindu-se și el la grupările restrânse (grupul mic), C.N. Cooley, după ce face distincția dintre grupul primar (relații directe între membrii grupului) și grupul secundar (relații indirecte, mijlocite), afirmă că grupurile primare sunt asociații „față în față”, cu un număr limitat de membri și cu relativă intimitate, iar G.C. Homans este de părere că un astfel de grup e format dintr-un număr mic de persoane în care „*fiecare să poată comunica cu ceilalți, nu prin intermediul unei persoane interpușe, ci față în față*”³⁵.

Cunoașterea reciprocă, comunicarea, intimitatea dintre indivizi are închisă în sine o anumită stare de interacțiune între membrii grupului; de aceea Kurt Lewin afirma că: „*esența unui grup nu este similaritatea sau lipsa de asemănare a membrilor săi, ci interdependența lor*”³⁶. Un grup

³³ Apud *La dynamique des groupes restreints*, PUF, Paris, 1969

³⁴ Gurvitch, G., *La vocation actuelle de la sociologie*, PUF, Paris, 1957, p. 506

³⁵ Apud *The human group*, Harper & Brothers, New York, 1950

³⁶ Lewin, Kurt, *Resolving social conflicts*, Harper & Brothers, New York, 1948

poate fi considerat ca un întreg dinamic; aceasta înseamnă că o schimbare în starea unei subdiviziuni oarecare, schimbă starea altei subdiviziuni. Jean Maisonneuve arată că „grupurile constituie foaierele de control social, mediile concrete unde se efectuează învățarea sau nașterea modelelor; câmpurile determinate unde se articulează statuturile și rolurile și unde interacționează indivizii care și le asumă”³⁷. Continuându-și ideea, sociologul francez afirmă că interacțiunea membrilor unui grup nu se desfășoară fără un obiectiv, fără o sarcină anume; axa motivație-scop, pe un traiect marcat de mijloace, tehnici, comportamente interindividuale etc. este vitală pentru grupurile mici. Amplificându-și ideea, Jean Maisonneuve afirmă că determinantă pentru un grup mic este „existența unei structuri interne care regizează jocul interacțiunilor. Această structură constă într-un sistem rudimentar sau complex, latent sau explicit de statute și roluri articulate între ele, sisteme care dau grupului consistență și îi permit să se mențină și să funcționeze”³⁸. Accentul cade, așadar, pe sistemul de interacțiuni, sistem ce are subsumat în el existența și funcționalitatea statutelor și rolurilor membrilor grupurilor.

Factorii care acționează asupra grupului pot avea două origini: externă sau internă. Factorii de ordin extern pot reprezenta voința și puterea unor persoane din afara grupului, ce acționează asupra acestuia. Ceilalți factori, de ordin intern, se referă la structura grupului, la conducere, precum și la relațiile interpersonale, ce se stabilesc la nivelul acestuia. Cei care într-adevăr dinamizează activitatea grupului determinând un anumit mod de comportament al întregului grup, sunt factorii interni, sau mai pe scurt, *factorii de grup*. Ei pot acționa spontan sau dirijat. Structura grupului este determinată de diferențele de poziție ale membrilor grupului, adică de statutul și rolul fiecărui membru din grup, la un moment dat.

Relațiile unei persoane cu alta (relațiile interpersonale) constituie unul din domeniile cele mai des abordate în cadrul studiilor de psihologie socială. Dar pe cât de des au fost abordate, pe atât au fost de diverse părerile celor ce le-au cercetat; astfel asupra definirii lor întâlnim păreri destul de diferite: sunt numite relații interpsihice (dar astfel de relații întâlnim și în psihologia animală), *relații intermentale* (accentuându-se astfel aspectul rațional al relațiilor dintre oameni – cu – aproape – evitarea aspectului afectiv), *relații interafective* (acceptarea unui astfel de concept restrânge sfera relațiilor interpersonale doar la afecte, stări emotive și

³⁷ Maisonneuve, Jean, *La psychologie sociale*, PUF, Paris, 1969, p. 55

³⁸ *Idem*, p. 56

sentimente, evitându-se aspectul social și rațional), relații umane (dar toate relațiile din societate sunt „umane” pentru că sunt... între oameni; din păcate, tot între oameni pot avea loc și acțiuni inumane sau chiar, antiumane).

Admițând că relațiile interpersonale au subsumat actul conștiinței, desprindem unele particularități: sunt nemijlocite și implică o mare încărcătură afectiv-emoțională; implică *cunoaștere și comunicare*, definirea pozițiilor unuia față de alții, a tuturor față de grup și a întregului grup față de unul; implică existența unei anumite scări de valori la parametrii fiecărui individ; implică și (sub anumite aspecte) subordonarea vieții particulare, personale a indivizilor sarcinilor grupului.

Se consideră că relațiile psihice interpersonale nu au o existență de sine stătătoare, ele nu apar decât între oameni, adică între ființe care sunt sociale prin însăși structura lor existențială. Din această cauză relațiile interpersonale sunt, în același timp, psihice și sociale, adică psihosociale, nu numai în înțelesul că sunt influențate de societate, ci în înțelesul mai profund, mai organic, că ele sunt chiar modalități psihice ale vieții sociale, aspecte integrante ale acesteia prin care psihicul participă la viața socială, iar viața socială se realizează psihologic în și prin indivizi.

Prin urmare relațiile interpersonale ne apar ca fiind un gen anume de legături psihosociale, vii, nemijlocite, între oameni; ele reflectă, cel mai adesea în forme predominant afectiv-emoționale, aspectele particulare ale vieții sociale.

Căutările în definirea mai adevărată a ceea ce se poate numi relații interpersonale au avut unul din punctele de plecare în clasificarea lor; astfel, luând drept criteriu natura lor, raporturile interpersonale au fost denumite raporturi interafective (de către Jacob Levi Moreno), deosebindu-se trei tipuri principale: *relații de simpatie*, relații de antipatie, relații de indiferență; au mai fost denumite raporturi interindividuale (raporturi formale sau neformale la Kurt Lewin); mai sunt socotite raporturi cu altul (de către G. Gurwitsch), și în acest caz pot fi relații de apropiere, relații de depărtare, relații mixte; și în fine, mai sunt denumite raporturi elective (de afinitate prin selecție); raporturi de ascendență-dependență și raporturi contractuale (Jean Maisonneuve). Într-o clasificare după sensul lor, relațiile interpersonale pot fi clasificate în: *orizontale* (pe același palier al vieții sociale) și *verticale* (pe scară ierarhică); iar într-o clasificare după domeniul în care acționează, putem desprinde relațiile de consangvinitate

(din familie), relațiile de muncă și relațiile de conviețuire din cadrul structurii sociale.

Trebuie menționat faptul că în instituțiile de creație culturală (teatre, filarmonici, ansambluri artistice cu profil divers, grupări artistice etc.) densitatea, varietatea și dimensiunea relațiilor interpersonale, sunt, condiționate de apartenența directă și nemijlocită la un anume grup profesional-ocupational din cadrul instituției.

În cadrul Facultății de Teatru se organizează așa numitele: Ateliere. Acestea sunt, de fapt, *grupuri mici* în care se stabilesc, așa cum ne-a arătat sociologia, *relații interumane complexe*. Modul în care se construiește atelierul ține, evident, de fiecare conducător în parte, de experiența sa și de tipul său de abordare a fenomenului educațional. Cu toate diferențele inerente, însă, Atelierele de Arta Actorului sunt locuri în care tinerii aspiranți sunt invitați să învețe o meserie ce nu se poate aborda într-un mod... obișnuit. Arta Actorului este „un mod specific de trăire și gândire” (așa cum obișnuia să spună profesorul Ion Cojar), este o cale de învățare prin tehnica cunoașterii și autocunoașterii. Iar acest lucru nu se poate realiza decât într-un climat în care fiecare dintre membri să se simtă protejat, încurajat, susținut, acceptat, ajutat și, mai ales, apreciat. În Atelierul de Arta Actorului se stabilesc și *relații intermentale*, dar și *relații interafective*. Din start, relațiile trebuie să fie *pe același palier*, iar dacă apar tendințe de verticalizare, anume pe scară ierarhică, datoria profesorului este să le tempereze încă din pornire; și aceasta deoarece, într-un grup artistic egalitatea dintre șansele date fiecăruia nu trebuie să fie o utopie.

În analiza sociologică făcută arătam cum un mare psihanalist, J.L.Moreno spunea că relațiile din cadrul unui grup pot fi de simpatie, antipatie și indiferență. În clasa de actorie indicat este ca *simpatia* să devină cuvântul dominant; și chiar dacă este greu de realizat de către toată lumea, gândul că, pentru o perioadă de timp, membri aleatoriu aleși (în urma unui examen de admitere în care s-au „detectat” aptitudini specifice) trebuie să lucreze la capacitatea maximă a creativității lor, calea de „simpatizare” a partenerului și a acțiunilor sale poate duce la reușita colectivă. Desigur, nu se sugerează nicicum ideea că trebuie ca cineva să mintă, adică să se prefacă și să nu aibă curajul să spună ce nu-i place. Nu. Nimeni nu trebuie să mintă! În schimb, trebuie să corecteze fără reproș, cu inteligență și din dorința „de a face bine”, adică să transforme înspre bine, o stare greșită de fapt sau gând.

Sociologia ne mai atrage atenția și asupra unui aspect determinant: în cadrul grupului, *factorii de grup* sunt cei care determină dinamizarea acestuia, iar ei provin din interiorul și nu din exteriorul grupului. Și pentru ca traseul să fie unul ascendent, esențial este ca într-un astfel de grup *cunoașterea reciprocă* și *comunicarea* dintre membri să devină prioritară pentru că ele duc la ceea ce se numește *interdependența* membrilor săi. Și cum într-un Atelier de Arta Actorului membri sunt dependenți unii de ceilalți, tocmai datorită faptului enunțat încă dintr-un început, că teatrul e artă de grup, putem susține, fără teama de a greși, că teatrul este în același timp și *artă de comunicare*.

Ceea ce este esențial de specificat este și faptul că, atunci când vorbim despre teatru ne referim la două aspecte ale comunicării: între membri grupului artistic de lucru, dar și între emițător și receptor, sau mai exact: între creator și spectator.

În ceea ce privește primul aspect, analizat de sociologie, este clar că nu se poate stabili o comunicare eficientă și benefică, dacă nu e precedată de procesul de cunoaștere; așa se face că toți membri Atelierului sunt invitați să afle, descopere cât mai multe aspecte ce țin de caracteristicile personale ale colegilor. În același timp, felul în care fiecare se prezintă grupului, fără „ascunzișuri”, fără minciuni, fără denaturări ale realităților, izvorâte din dorința de a „părea”... mai frumos, mai deștept, mai altfel decât ceilalți, ar fi o cale care duce către comunicarea corectă, lipsită de „paraziți”.

În ceea ce privește cel de-al doilea aspect, ridicat de estetică, anume comunicarea dintre cei doi poli ai fenomenului teatral: creație și recepție, încă din cele mai vechi timpuri teoreticienii și practicienii teatrului au știut că, în esență, munca lor este destinată a fi apreciată de către public. Este un nonsens să ne imaginăm că se poate face spectacol... fără spectatori. Au existat unii creatori care s-au ocupat chiar de „manipularea conștientă a spectatorului”³⁹ ajungând la concluzia că reacțiile acestora sunt de două categorii: afectiv-emoțională și cerebrală.

Însă, cel mai important aspect este că, în cadrul Atelierului de Arta Actorului problema receptării trebuie exclusă cu desăvârșire. Relațiile interumane ce se vor dezvolta, precum și împlinirea nevoii de comunicare se vor face exclusiv în cadrul grupului artistic de lucru. Actorul se va

³⁹ Apud Grotowski, Jerzy, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Vol. II, Ed.Minerva, București, 1973, p. 332

raporta la tematica specifică artei sale, lucrând împreună cu colegii, descoperind frumusețea și fascinația artei noastre.

Am făcut această introducere întrucât subiectul temei: „Teatrul este artă de grup și arta de comunicare” m-a preocupat încă de la etapa de stabilire a tezei mele de doctorat intitulată: **Personaj colectiv – personaj extins** care a fost susținută în anul 2006, sub îndrumarea prof.univ.dr. Adriana Marina Popovici.

În lucrarea de doctorat am pornit de la ideea că de-a lungul secolelor spectacolul teatral a oferit în cuprinsul său un loc generos, un loc aparte și de necontestat grupurilor umane ce (în afara actorilor principali) erau invitate să urce pe scenă.

Inițial, în teatrul antic, aceste grupuri umane cu individualitate nu tocmai precis alcătuită în structuralitatea lor s-au numit coruri. Misiunea lor era bine stabilită încă de la primele spectacole: ele trebuiau să reprezinte opinia generală și să exprime părerea celor mulți față de evenimentele ce se desfășurau pe scenă; și nu în ultimul rând, corurile-grupurile, afirmau plener atitudinea (aprobarea deplină, sau respingerea manifestă) unei părți mari din public față de personajele ce purtau prin tot ce făceau, sau spuneau, mesajul textului gândit și scris de un autor.

În perioada de apogeu a tragediei grecești, personajul extins va strabate cea mai glorioasă epocă. Fie că era format din bătrâni, tinere femei sau bărbați, rolul acestuia avea o mare importanță în desfășurarea acțiunii. Nici un personaj principal nu putea să se sustragă judecății personajului extins. El este cel care „...vede totul” și „judecă totul”.

În teatrul antic personajul extins are marea menire de mijlocitor între erou și divinitate. Peste ani și ani, un gânditor francez de origine română va lansa celebra teorie a „Dumnezeului ascuns”. Lucien Goldman analiza tragedia antică prin prisma relației dintre trei mari personaje principale: Eroul, Lumea și Divinitatea. Fixa deci Lumea-Personajul extins între Erou și Divin (înfățișat sub diverse forme pe care le-a îmbrăcat de-a lungul timpului). Această teorie este perfect aplicabilă pe parcursul întregii istorii a teatrului, nu doar cu strictă referire la tragedia antică.

Căci ce altceva face personajul extins în Misterele și Miracolele medievale. Firește că are marele rol de mediator între spiritul uman și spiritul suprem.

Același rol de mediator îl va avea și în manifestările de teatru popular. Atunci când întregul grup uman, întreaga comunitate rurală, fie că este vorba de satul românesc ori de aiurea, investește personajul extins cu

marea misiune de a aminti, de a celebra în fiecare an marile sărbători religioase sau marile momente ale calendarului agricol.

Tot personajul extins (format din copii de data aceasta) este cel investit cu rolul de a invoca Divinitatea cerând cele trebuincioase Vieții (apă și soare pentru a se coace grânele), în uluitoarele obiceiuri românești Paparuda și Caloianul, cu rădăcini mult mai adânci decât cei două mii de ani cunoscuți nouă.

Dacă în teatrul epocii moderne, personajul extins pare că își pierde din importanță, în teatrul liric el își continuă fulminant drumul cu o pondere foarte mare în desfășurarea acțiunii și, cel mai important, cu uluitoare partituri, nu numai ușor de recunoscut, dar, mai ales, lesne de reținut, de memorat și de cântat; în această clipă satisfacția spectatorului devine maximă. Marile coruri din Opere sunt nu numai legate de istoria universală a muzicii, ci sunt socotite a fi unul dintre elementele determinante pentru desăvârșirea procesului amplu de civilizare a omenirii.

În epoca contemporană vom fi martorii unor abordări absolut diferite (poate, chiar, antagonice) ale personajului colectiv.

Pe de o parte, revenirea lui în prim planul reprezentației teatrale prin accentuarea laturii estetice a demersului artistic, favorizată mai ales de intervențiile spectaculoase (și novatoare) ale regizorului; pe de altă parte vom asista la denaturarea violentă și vulgară a rolului și rostului personajului extins sub zodia „realismului socialist”.

Regizorul modern va fi cel ce va reda personajului colectiv, la altă scară, cu altă tensiune estetică funcția de creație avută cândva; conservându-i rolul tradițional de sfătuitor, de judecător al Eroului, regizorul modern va întregi misiunea personajului extins luând în seamă și dimensiunea afectivă a relațiilor interumane dintr-un asemenea colectiv. Fie că vor monta tragedii antice, sau adaptări după capodopere ale literaturii asiatice, fie că vor redescoperi perenitatea teatrului brut păstrat de comunitățile rurale îndepărtate, sau (mai mult chiar) vor depăși neașteptat (dar atrăgător) importanța dată inițial de dramaturgi în textele cărora personajul colectiv era doar: cetățeni, alegători, public etc., regizorii moderni, aflați ferm sub imperiul esteticii, au revelat spectatorului timpului nostru, nu un amalgam de personaje adunate temporar într-un spațiu, cât un ansamblu de conștiințe, atitudini și comportamente; acest ansamblu uman, dominat de coordonate estetice, își va vedea anihilate tendințele de atomizare a componentelor care se vor „topi” într-o unitate comună, indisolubilă; această entitate se va circumscrie scopului estetic comun;

chiar mai mult, trăirile individuale se vor transforma (pe întreaga durată a unui spectacol) în credibile trăiri colective. În această perioadă va prinde contur Teatrul Experimental; el va permite (datorită variatelor locuri de desfășurare) dezvoltarea unei inedite relații: actor-spectator. În secolul al XX-lea, spectatorul devine unul din componenții de bază ai personajului extins. Mari oameni de teatru (de exemplu Jerzy Grotowski) vor face ca rolul și rostul personajului extins-spectatorul să devină parte integrantă, cu o deosebită importanță în economia spectacolului.

Grupul-personajul extins va cunoaște o mare dezvoltare și în școala modernă de teatru. Mari personalități, mari profesori își vor structura teoriile pe valențele educativ-formative ale Grupului (de studenți, de aceasta dată). Fie că se bazează pe teorii ale jocului, pe improvizație, pe rigorile psihanalizei, toate, dar absolut toate metodele de predare-învățare a artei actorului din școlile moderne de artă teatrală, se bazează eminamente pe Grup și pe capacitățile sale educative.

După cum s-a văzut, prin cercetările pe care le-am întreprins, am dorit să pun în evidență rostul și rolul grupului, corului, personajului colectiv, adică (de fapt), a personajului extins, de-a lungul istoriei teatrului.

Pentru a-mi susține argumentația privitoare la ceea ce eu numesc personaj extins, am considerat absolut necesar să apelez la valorile ce se pot desprinde din sfera psihologiei sociale. Așa am constatat că între membrii componenți se stabilesc relații interpersonale unite într-un adevărat sistem dinamic; relațiile interpersonale dau un puternic suport emoțional întregului complex uman, care este spectacolul clădit la un moment dat.

Pornind de la studiile și cercetările de psihosociologie am descoperit că psihologia relațiilor umane interpersonale se bazează pe un fenomen extrem de amplu în care se întrepătrund afectivitatea cu voința și dorința de cunoaștere a celuilalt; acest fenomen multiplu (ce impune mai ales efort individual) oferă individului nu numai sentimentul tonic al apartenenței la un grup de semeni, ci și convingerea că este „ceva” sau „cineva”, o entitate aparținătoare unui întreg.

Adunarea de informații despre ceilalți ce-i sunt la un moment dat aproape, codificarea în conștiință a acelor date aflate, iar apoi transpunerea lor în acte comportamentale adecvate pot modifica trăirile subiective ale individului în sensul apropierii de ceilalți. Și îndrăznim să credem că apropierea afectivă de ceilalți este chiar mai importantă decât cunoașterea în amănunt a sarcinii grupului.

Devenite nemijlocite, raporturile interpersonale primesc pondere deosebită și pot pune mai fidel în valoare densitatea afectivă existentă între membrii grupului. Iar în contextul în care valoarea afectivă crește, participarea emoțională volițională și chiar rațională a fiecărui membru din grup, poate cunoaște nebănuite cote de progres.

Fixate pe comunicarea liberă dintre membrii componenți și pe acțiune comună, raporturile interpersonale ne apar ca fiind un tip specific de legături psiho-sociale indivizibile; în ele se pot distinge raporturi formale (instituționale, administrative cu caracter public) și raporturi non-formale (noninstituționale, bazate pe afinități, preocupări, aspirații; au un caracter mai mult privat).

În cadrul grupurilor din spectacolul de teatru dezvoltarea pozitivă a raporturilor interpersonale poate fi favorizată de conștientizarea la nivel strict individual a sarcinii artistice ce trebuie îndeplinită; de aici urmează aproape firesc sporirea concentrării atenției și redimensionarea benefică a capacității voliționale a celor ce participă la desăvârșirea actului artistic.

Așa fiind, sunt multe șanse ca raporturile conflictuale să fie (aproape) estompate (căci de dispărut...!) atât din zona raporturilor pe orizontală (între membrii grupului), cât și din sfera celor pe verticală (între membrii grupului și cei investiți temporar cu calitatea de conducători ai unor microgrupuri ale grupului celui mare).

Însă în cadrul sarcinii artistice colective efortul individual de a realiza integrarea afectivă în grupul artistic este determinant. De-abia când și acest deziderat va fi îndeplinit (evident, cu eforturi, poate chiar mari) se poate vorbi de faptul că personajul colectiv pe care trebuie să-l prezinte grupul, se va extinde; și are toate șansele să devină ceea ce am numit, în lucrarea mea de doctorat, cu o altă singură sintagmă: **personaj extins**⁴⁰.

⁴⁰ Materialul prezentat în paginile 13-22 conține fragmente preluate și adaptate, din cărțile *Personajul extins*, Ed. Estfalia, București, 2011, precum și *Curs de arta actorului. Improvizația*, UNATC Press, București, 2015, amândouă aparținând autoarei.

Modelul în Arta Actorului

Ion Cojar susținea: „Arta actorului nu are nimic comun cu teatrul. De pildă Cioran a spus că poezia nu are nimic comun cu poezia, cu modelul de poezie. Nu scrii poezie pentru că ai formula dată de alții de dinaintea ta. Muza trebuie să fie nebunia, „mania” așa se cheamă la greci. Nevoia de a-ți crea condițiile prielnice în mediul în care să fie posibil să creezi. Să intri din imposibil în viață, în încercarea de a transforma în vizibil ceea ce e imaterial. Este nevoie de model dar nu aplicat în arta actoricească, poți avea un model, dar nu un model care să te oblige să-l imiți. Pentru un actor, model poate fi un actor mare, dar doar din punctul de vedere al gândirii, al substanței morale, căci, în rest, un actor trebuie să-și creeze propriile condiții pentru a putea crea, pentru a putea să ajungă creator, altfel rămâne o copie, o preparare”⁴¹. De aceea, se poate susține că atunci când descoperim un model de reușită în carieră (așa cum ni se prezintă marii actori) trebuie să adoptăm de la ei modalitatea aproape religioasă cu care abordează fenomenul teatral, față de care nu fac deloc compromisuri. Trebuie să privim la modul în care se integrează în grupurile de lucru, la felul în care susțin și completează munca celorlalți colegi, precum și faptul că acceptă cu seriozitate și implicare propunerile regizorale, pe care încearcă să le ducă la gradul de împlinire estetică dorit.

O privire la fel de interesantă asupra modelului în teatru are și David Esrig; acesta spune: „Modul mai eficace de model este așa zisul model parțial. Te impresionează la un actor un anumit lucru, cred că subconștient actorul face un colaj, adică așa cum e vorba aceea <a lua nasul de la cutare, ochii de la cutare, buzele de la...>. Cred că modelul pentru un actor este un model plural, se lipesc laolaltă cioburi care vin de la diverse statui și în ele se concretizează de fapt, un ideal actoricesc subconștient. Dacă n-am avea modelele astea, n-am putea să-i dăm un chip concret. Fiecare știe din ce statuie își ia un actor cioburile; am lucrat mult cu actorii și cu studenții. Un actor își construiește un model din diferite împrumuturi de la diverși actori care-l impresionează, și din cauza asta

⁴¹ Pană, Liliana, *Leopoldina Bălănuță în livada de vise a teatrului. Modelul în arta actorului*, Teza Doctorat, Bibl.UNATC, p. 100

există o continuitate între generații”⁴². Așa cum susține David Esrig, faptul că trebuie luat „ce e mai bun de la fiecare” pot spune că am aplicat în cazul marilor actori pe care i-am cunoscut, iar acest lucru m-a încurajat să susțin același principiu și în fața studenților mei. Având în vedere că, în ziua de azi, Facultatea de Teatru a adoptat sistemul de lucru comun în cadrul unui întreg an, a făcut ca toți studenții să lucreze (pe semestre) cu toți profesorii catedrei anului respectiv. Se întâmplă de multe ori, că după plecarea către altă echipă de profesori, câțiva dintre studenți să „sufere” din cauza despărțirii de profesorul cu care au rezonat la unison. Întotdeauna am îndemnat pe cei tineri să găsească punctele forte ale fiecărui cadru didactic în parte, ale fiecărui artist în parte, căci doar așa, ființa creatoare se poate îmbogăți, practic... nelimitat.

Există și un alt punct de vedere, al regizorului Andrei Șerban, de aceasta dată; acesta susține: „Să respecti ceea ce a fost înaintea ta și să negi - cred că asta ar fi definiția mea pentru model. Să respecti și să negi, așa poți avansa. Dacă negi complet vei înainta aiurea, dacă respecti total, riști să imiți ce a spus celălalt, e foarte complicat”⁴³. Pot spune că niciodată nu am pornit de la gândul că neapărat trebuie să neg ceva și pe cineva; cu atât mai mult un mare actor pe care îl apreciez și îl respect foarte mult. Dar trebuie să recunosc că, vorba poporului român „nimeni nu-i perfect” este foarte adevărată. Așa e, nici chiar cel mai mare actor nu e un om... perfect. De aceea, privirea obiectivă, analitică are avantajul că poate scoate în evidență (ca în orice cercetare) toate aspectele, pozitive și negative, ale unui întreg fenomen; și în felul acesta, generația tânără ar putea evita (măcar ipotetic) să nu mai repete greșelile inerente ale predecesorilor ei.

O poziție interesantă are regizorul și profesorul de regie, Alexa Visarion; acesta notează: „...e greu să urmezi pe cineva, poți să-l admiri, să-l înțelegi; modelele sunt pentru că fascinează dar nu pentru că trebuie urmate. În artă trebuie născută creația din tine, prin această contaminare cu mari personalități. Modelul este pentru cei din afara creației; pentru cei dinăuntru, nu e model, ci trebuie să fie ceva care te incită”⁴⁴. Într-adevăr, pot certifica faptul că actorii despre care spun că mi-au marcat evoluția scenică au extins asupra mea o „stare de contaminare” cu iubire de tot ce înseamnă fenomen teatral, cu respect desăvârșit pentru Arta Actorului și o

⁴² Op.cit. p. 104

⁴³ Pană, Liliana – *Leopoldina Bălănuță în livada de vise a teatrului. Modelul în arta actorului*, Teza Doctorat, Bibl.UNATC, p. 105

⁴⁴ Op.cit. p. 106

pasiune pentru realizarea de spectacole în care să se îndeplinească dramaturgia de bună calitate, cu scenografia semnificativă și mai ales cu orchestrarea regizorală de cea mai înaltă ținută estetică.

Dostoievski – inspirație sau studiu?

Sub îndrumarea profesorilor și regizorilor cu care am lucrat, am descoperit amplitudinea pe care o au trăirile sufletești ale personajelor construite de F.M.Dostoievski. Scriitorul rus a fost, el în sine, un personaj controversat. Cu o viață tumultuoasă, trăită intens în care a trecut, ca într-un taifun al afectelor, prin toate stările sufletești posibile în viața unei ființe umane. Freud ne îndeamnă chiar să nu-l considerăm pe Dostoievski un model, din punctul de vedere al moralei căci, spune psihanalistul: model este cel ce se luptă cu tentațiile și le face față, iar nu cel ce se lasă doborât și apoi se căiește. De aceea, în paginile sale găsim oameni dominați de diverse măcinări sufletești, pasiuni puternice, trăiri de-a dreptul fantastice și zguduiiri profunde ale subconștientului eroilor. „... peste tot caractere violente, criminale, egoiste, care indică prezența unor astfel de înclinații chiar în caracterul lui Dostoievski; de asemenea, anumite fapte reale din viața sa – pasiunea de jucător și probabila violare a unei minore (n.n. mărturisire pe care o face unul dintre personaje în *Crimă și pedeapsă*) întăresc această impresie. Contradicția se rezolvă dacă înțelegem că instinctul distructiv, extrem de puternic al lui Dostoievski, care ar fi putut oricând să facă din el un criminal s-a orientat în viață împotriva propriei sale persoane (spre interior și nu spre exterior), manifestându-se deci ca masochism și sentiment de culpabilitate”⁴⁵ este părerea lui Freud. Desigur, privirea psihanalistului pare destul de dură și critică; numai că, citindu-i paginile și cunoscând viața scriitorului, putem aplica dictonul lui Flaubert: „Madame Bovary sunt eu”. Romanele dostoievskiene sunt adevărate autobiografii, între care se distinge *Frații Karamazov*, cu cei trei frați, expresie a celor trei vârste definitorii ale vieții autorului.

Frământările afective au fost determinate și de existența unei boli foarte puternice, epilepsia. Ea provine, evident, din perioada copilăriei în care relația cu tatăl a fost un punct de mare stres emoțional. Se pare ca nu numai existența tatălui tiran i-a provocat micului Feodor suferință, ci și moartea acestuia, de care ulterior avea să se învinovățească (numai pentru

⁴⁵ Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Ed.Univers, București, 1980, p. 38

că a avut momente în care și-a dorit-o – subiectul paricidului fiind tratat deosebit de profund în *Frații Karamazov*). Odată cu moartea tatălui apar și primele crize de epilepsie, boală de care scriitorul va suferi până sfârșitul vieții. Nu se știe exact momentul în care s-a declanșat boala. Dacă Freud susține, într-o interpretare proprie, că boala este declanșată de sentimentele ce l-au încercat pe scriitor după pierderea tatălui, pe de altă parte „A.M. Dostoievski, fratele mai mic al scriitorului, consideră că boala s-a declanșat la ocnă”⁴⁶. Mai există și mărturia lui Dostoievski, povestită de Sofia Kovalevskaia, care susține că primele manifestări ale bolii și-au făcut apariția în surghiun: „El ne-a spus – povestește autoarea – că prima manifestare a acestei boli s-a produs când se afla nu la ocnă, ci în surghiun. Suferea îngrozitor pe atunci de singurătate, treceau luni întregi fără să întâlnească un suflet de om viu, cu care să poată schimba o vorbă mai adâncă”⁴⁷. În tot acest context, al unor crize puternice și dureroase de epilepsie, Dostoievski scrie romanele care vor marca profund întreaga evoluție a literaturii universale. „*Frații Karamazov* este cel mai bun roman care s-a scris vreodată, iar episodul marelui inchișitor una dintre cele mai depline reușite ale literaturii universale. Din păcate, psihanaliza trebuie să depună armele în fața talentului scriitorului”⁴⁸, spune Freud. Tot el aduce argumente medicale prin care demonstrează că scriitorul nu ar fi avut epilepsie, ci o puternică nevroză, care se manifestă, de altfel, la o întreagă familie de personaje. Dar nu numai boala a fost factorul determinant al suferințelor scriitorului ci și episodul, aproape halucinant, în care a fost condamnat la moarte prin împușcare (pentru că făcea parte din Grupul Petrașevski ce milita pentru eliberarea țăranilor), iar în momentul în care își aștepta moartea, un sol al țarului a transmis că i se comută pedeapsa cu moartea în muncă silnică în Siberia. Episodul acesta, în care se va întâlni cu credința creștină (primește o biblie în drumul de 3200 km, parcurs într-o sanie trasă de cai) va fi pe larg povestit în *Crimă și pedeapsă*, în scenele în care Raskolnikov se împacă cu sine și îl descoperă pe Dumnezeu.

În perfectă concordanță cu viața trăită de autor, personajele zugrăvite sunt tragice, pentru că trăiesc permanent în situații de criză. De altfel, în teatru, singurul timp dramatic valabil este timpul crizei, spunea Ion Cojar, căci acesta duce la ieșirea din normalitate. Mihail Bahtin aducea o notă originală de analiză a literaturii scriitorului rus, scoțând în evidență

⁴⁶ Cristea, Valeriu, *Tânărul Dostoievski*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, p. 188

⁴⁷ *Idem*, p. 188

⁴⁸ Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980, p. 36

faptul că personajele sale sunt coborâte din lumea carnavalului; și nu numai atât, el remarca și faptul că Dostoievski este creatorul romanului polifonic. Mai exact (împrumutând termenul din teoria muzicală) modul în care se desfășoară traseul narațiunii, construcția personajelor, precum și imprevizibilul reacțiilor acestora, duc la o structură polifonică, și nicidecum realist-naturalistă. „Afirmările eroului cu privire la persoana lui și la universul înconjurător cântăresc tot atât de greu pe cât cântăresc îndeobște afirmațiile autorului. Cuvântul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din ele”⁴⁹. Și tot de polifonia romanului este strâns legată și viziunea carnavalescă prin, de exemplu, contactul familiar între anumite personaje care, altfel, nu s-ar putea niciodată întâlni ca perteneri egali de dialog. Oamenii din romanele scriitorului rus conțin, pe de-o parte și conștiința situației lor sociale, iar de cealaltă parte și căderea din situație. O imagine semnificativă ar fi că personajele sale sunt precum regii de carnaval; iar din această dihotomie, se naște tragismul.

Foarte interesant este și faptul că în paginile romanelor dostoievskiene nu găsim numai personaje tragice, ci și chipuri construite în tușă satirică. Diferența dintre ce sunt oamenii cu adevărat și ce se pretind a fi, duce la satiră. Contrastul dintre realitate și „închipuirea” realității se regăsește, de exemplu, în structura interioară a lui Feodor Karamazov (tatăl fraților), a lui Lebedev (din *Idiotul*), sau a lui Foma Fomici, ori Ejevikin (din *Satul Stepancikovo și locuitorii săi*). Dar nu numai bărbații sunt „mascărici” în scrierile lui Dostoievski, ci și femeile. Una dintre acestea este *Tatiana Ivanovna* (din *Satul Stepancikovo și locuitorii săi*).

„Domnișoara nu tocmai tânără e o musafiră, Tatiana Ivanovna. A moștenit de curând o avere imensă; înainte o ducea într-o mizerie cumplită. Te-aș sfătui să fii cât mai prudent cu ea... un temperament cam năstrușnic... Ai s-o înțelegi, a suferit mult, săraca. O ia gura pe dinainte, e foarte sinceră... chiar dacă spune și câte o minciună... O sensibilitate excesivă, mă înțelegi?”⁵⁰; este prezentarea pe care o face stăpânul casei, colonelul Rostanov, către nepotul venit de la Petersburg, cel ce va face... însemnările despre conacul dominat de adevărate conflicte sociale și filosofice, dar mai ales, ros de orgolii și viciat de lipsa de comunicare dintre locuitorii săi.

⁴⁹ Bahtin, Mihail, *Probleme ale poeziei lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1970

⁵⁰ Dostoievski, F.M., *Însemnările unui necunoscut*, dramatizare de Ion Cojar, text dactilografiat, Teatrul Bulandra, p. 6

Dostoievski și-a plasat acțiunea pe moșia guvernată cu mână de fier de Generăleasa unde locuiește alături de fiica sa (Praskovia Ilinișna), fiul său (Egor Ilici) și copii acestuia. Lor li se adaugă un important număr de persoane, rude, prieteni, slujbași, oameni care, dintr-un motiv sau altul, trebuie să locuiească sub același acoperiș. Atmosfera în care se trăiește la conac seamănă foarte mult cu „o casă de nebuni”. Este, de fapt, și una dintre variantele de titlu pentru care optase autorul însuși. Conflicte ascunse sau fățișe, minciuni, intrigi, drame exacerbate, legături erotice permise, sau din contră, neacceptate, sărăcie disimulată, bogăție nemăsurată, sunt doar câteva dintre caracteristicile vieții de la moșia Stepancikovo. În tot acest univers contorsionat, măcinat până în interiorul ființei lui, se impune ca „salvator” un personaj, Foma Fomici, replica rusă a lui Tartuffe. Un impostor, un vânzător de iluzii, ce instaurează un regim de teroare care îi sufocă pe toți cei cu sensibilități reale și... bun simț. Conflictul violent, la început ascuns, apoi fățiș dintre Egor Ilici și Foma Fomici capătă dimensiuni catastrofale, dar se încheie, ca într-o mare farsă, cu o iluzie a împăcării, cu o „nebunie” acceptată de toată lumea ca fiind lucru sacru. Toate aceste întâmplări au loc sub mirata privire a unui personaj neutru, venit parcă din neant: nepotul lui Egor Ilici, Serghei. El este „necunoscutul” cel care nu poate înțelege perpetuarea minciunii și imposturii, nu poate privi rece și neimplicat căderea în dezgust și disperare a unchiului lui, sau suferința reală prin care trec ființe nevinovate: copiii lui Egor Ilici, guvernanta lor, majordomul familiei sau simpli servitori. Toți aceștia sunt reduși la tăcere, umiliți, înjosiți, sub pretextul educării în spiritul „marilor valori”.

Exegeții literari susțin că *Satul Stepancikovo...* este cea mai gogoliană scriere a lui Dostoievski. De aceea aceste personaje capătă valori arhetipale, iar ironia cu care sunt tratate devine acerbă. Generăleasa este un monstru, în vizunea scriitorului rus: ea jertfește orice pentru satisfacerea poftelor lui Foma Fomici pe care, din dragoste nemăsurată, îl ridică la rang de „zeu”. Devine, din acest motiv, de o duritate fără margini cu familia, prietenii sau servitorii. Toată lumea trebuie să accepte fără împotrivire, modul de viață impus de „marele binefăcător”.

Valoarea extraordinară a acestui text derivă tocmai de aici, din faptul că face o analiză foarte complexă a traseului prin care se instaurează *teroarea*. Vedem pe viu, pașii ce delimitează drumul ferm, fără oprire, ce mortifică orice suflare creatoare, aducând în loc impostura ce trebuie atent păzită; spaima de cel de alături, frica de necunoscut, teama,

chiar de propria persoană sunt sentimente ce nu vor mai părăsi ființele dominate până atunci de cinste, dreptate și bun simț. În același timp lingușitorii, mincinoșii, neaveniții vor deveni puternici. Dostoievski e necruțător: acest univers infestat de moarte, nu mai are, practic, nicio scăpare. Dacă în marile lui scrieri, în *Demonii* sau *Frații Karamazov*, de pildă, soluția dată este întoarcerea la credință, în *Satul Stepancikovo...*, prăbușirea este totală: impostura e ridicată la rang divin în universul pierdut pe vecie.

În acest context rolul Tatiane Ivanovna este foarte interesant. O femeie de vârstă medie, necăsătorită, fără educație, provenind dintr-un mediu sărac moștenește surprinzător o mare avere; devine, în acest fel, o partidă pentru Egor Ilici, pe care și Generăleasa, dar și Foma Fomici o agreează și vor să o impună, cu orice preț, colonelului. Tatiana nu știe să se poarte în societate, nu are cultură, vorbește fără rost, se îmbracă fără gust și cade foarte ușor în plasa întinsă de stăpâna casei. Însă devine, din cauza credulității ei, victimă și a altui complot: un tânăr vicios și sărac (Pavel Semionovici Obnoskin) pune la cale, împreună cu mama lui (Anfisa Petrovna), răpirea și compromiterea femeii, pe care apoi să o poată lua ușor în căsătorie, având în acest fel, acces la marea avere. Finalul o găsește pe Tatiana în pragul căsătoriei cu Pavel, pe care îl „copleșește” cu iubirea ei. Interesant este faptul că aceasta femeie are „un suflet mare”. O apreciază pe tânăra Nastenka – educatoarea copiilor colonelului, de care acesta e îndrăgostit, e prietenă cu fiica lui Egor Ilici, iar atunci când află că între Nastenka și Egor este o frumoasă poveste de dragoste, îi „cadorisește” cu cinci zeci de mii de ruble, spre surprinderea întregii familii, dar și spre disperarea viitorului soț – Pavel Semionovici și a mamei acestuia. Pasională, îl asediază pe frumosul și mai tânărul Pavel cu acțiuni „grăitoare”; o respectă, dar nu se teme să se ascundă de Generăleasă; nu o interesează relația cu Egor Ilici, pentru că pur și simplu... nu e mai tânăr și mai frumos decât Pavel. Are o purtare destul de indecentă și față de tânărul nepot, Serghei Alexandrovici, „dându-se în spectacol” în fața acestuia și a întregii asistențe. Se bucură atunci când face lumea să râdă, dând impresia clară că e un om fără bun simț și fără scrupule. Adică se poartă ca un adevărat măscărici; de altfel, după o astfel de scenă, un alt personaj construit în tușe de carnaval spune despre ea: „Dacă eu sunt

măscărici, apoi și altcineva de aici e la fel de măscărici!”⁵¹. Cu toate acestea, se emoționează profund atunci când aude istorii de iubire și îl compătimente sincer pe colonel.

Satul Stepancicovo și locuitorii săi de F.M.Dostoievski este romanul care a stat la baza dramatizării făcute de Ion Cojar, pe care acesta a intitulat-o *Însemnările unui necunoscut*. În aprilie 2007 am fost invitată să fac parte din distribuția acestui spectacol, la Teatrul Bulandra, într-o garnitură artistică deosebită, sub bagheta profesorului meu de actorie, regizorul Ion Cojar. Timp de un an și jumătate s-au desfășurat repetițiile, la Sala Toma Caragiu; din păcate, după această perioadă, starea de sănătate a regizorului s-a înrăutățit foarte mult, așa încât lucrul la spectacol s-a sistat. Repetițiile au fost reluate după un timp, de această dată sub conducerea lui Alexandru Darie; acesta a construit spectacolul în forma care a avut premiera la 30 mai 2011 (la un an și jumătate după decesul lui Ion Cojar survenit la 18 octombrie 2009).

Participarea mea la acest important proiect al Teatrului Bulandra a avut reverberații asupra carierei mele profesionale datorită faptului că am lucrat împreună cu doi dintre cei mai importanți regizori români și alături de actori de marcă ai teatrului și filmului românesc, iar acest lucru mi-a dezvăluit numeroase particularități semnificative legate de arta teatrului. Așa se face că am urmărit nu numai propriul drum de construcție al rolului, ci și modul în care își abordează partiturile actorii cu au devenit, datorită creațiilor lor, modele demne de urmat.

Distribuția *Însemnărilor...* îi reunea pe: Virgil Ogășanu, Mihai Constantin, Ion Besoiu, Marian Râlea, Mirela Gorea, Ana Ioana Macaria, Manuela Ciucur, Petrică Lupu, Gheorghe Ifrim, Alexandru Potoceanu, Bogdana Darie, Antoaneta Cojocar, Ilinca Manolache, Andrei Runcanu, Lucian Ifrim, Matei Constantin care, alături de Tamara Buciuceanu-Botez reușeau să reconstruiască o lume impresionantă, tulburătoare și înfricoșătoare. Într-o viziune regizorală de excepție, încărcată de simboluri, susținută de un parcurs psihologic impresionant și ajutată de un cadru scenografic de toată lauda, semnat Maria Miu, actorii reușeau să surprindă cu finețe sufletul rus din scrierile dostoievskiene. Este, de fapt, și principala laudă adusă spectacolului din cadrul *Festivalul Uniunii Europene a Teatrelor*, desfășurat la Moscova, în aprilie 2012. Directoarea Malîi Teatr (Teatrul Mic) din Moscova, Tamara Mihailova, spunea, într-o conferință

⁵¹Apud Dostoievski, F.M., *Însemnările unui necunoscut*, dramatizare de Ion Cojar, text dactilografiat, Teatrul Bulandra, p. 11

organizată după spectacol: „Dumneavoastră ați demonstrat încă o dată că doar polonezii și românii pot să înțeleagă spiritul rusesc”, iar într-un articol, aceasta preciza: „Debutul dumneavoastră a fost extraordinar. Interpretarea lucrării lui Dostoievski pe care ne-ați arătat-o astăzi trezește un adânc respect față de regizor și față de actorii care au jucat în această piesă”⁵². Spectacolul a fost selecționat și în *Festivalul Național de Teatru 2012*.

⁵² Monica Andronescu - *Turneul Teatrului Bulandra la Moscova*; citat Agerpress; Adevărul.ro, 8 aprilie 2012

La Grande Magia

Despre dramaturgul Eduardo de Filippo (1900-1984) s-a spus că a introdus „exigența morală, tradusă printr-o analiză a psihologiilor și a caracterelor în cursul evoluției lor. Acestea se dezvăluie în limbajul direct al conflictelor și al efuziunilor, al dușmăniei și al iubirii, al geloziei și al posesiunii”⁵³. Așa se face că actorul, scriitorul, scenaristul și regizorul de film italian a reușit să construiască un limbaj propriu, remarcat atât în teatru, cât și în cinematografie. Dacă ne gândim la faptul că filme celebre precum *Căsătorie în stil italian* (1964, regia Vittorio de Sica, cu Sofia Loren și Marcello Mastroianni) sau *Ieri, azi, mâine* (1963, cu aceeași echipă) îl au ca scenarist, ori *Fortunella* (1958) unde semnează regia, iar scenariul este în colaborare cu Federico Fellini, interpreții principali fiind Giulietta Masina și Alberto Sordi, putem avea o imagine destul de clară asupra carierei foarte importante pe care a avut-o Eduardo de Filippo în teatrul și filmul italian. De altfel, în 1931 a fondat împreună cu sora și fratele lui (Titina și Peppino de Filippo), o companie care a rezistat foarte mulți ani. Pe scena propriului teatru, Eduardo de Filippo a fost mai întâi actor, iar mai apoi, dramaturg. Interesant este faptul că în anul 1933 avea să se întâlnească cu Luigi Pirandello, marele dramaturg italian (deținătorul Premiului Nobel pentru literatură), care îl va susține cu toată încrederea sa: „Simbolic pare astăzi gestul scriitorului Pirandello, care cu puțin timp înainte de moarte, a dat tânărului actor napolitan Eduardo de Filippo, scenariul scris special pentru el, după nuvela *Haina nouă*, amuzant portret al unui sărman funcționar, modest și umil, devenit deodată moștenitorul unei sume considerabile. (...) Înmânarea scenariului are sensul înmânării unei investiții, presimțirea continuității, deoarece dintre toți scriitorii italieni, cel mai aproape, cel puțin de una din laturile dramaturgiei pirandelliene, aceea a înțelegerii cu spirit critic și sensibilitate a situației omului modest, este însuși Eduardo de Filippo, devenit din actor, autor dramatic”⁵⁴. Intuiția pe

⁵³ Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Ed.Meridiane, București, 1971, p. 143 <http://www.bulandra.ro/ro/stagiunea-curenta/sala-toma-caragiu/163-insemnarile-unui-necunoscut.html>

⁵⁴ Berlogea, Ileana, *Pirandello*, Ed.pt. Literatură Universală, București, 1967, p. 50

care a avut-o Pirandello nu a fost o iluzie. De Filippo a devenit un dramaturg de talie europeană, nominalizat, la rândul lui, la Premiul Nobel pentru literatură.

Personajele construite de dramaturgul italian sunt puternic ancorate în realitate, au candoare și sinceritate, au pasiuni puternice pe care, însă, încearcă să le domine și să le tempereze; iar atunci când nu reușesc, se străduie din toate puterile să le înțeleagă. E interesant de observat faptul că universul în care au loc acțiunile pieselor este dominat de spațiul familiei italiene obișnuite, racordată la social, neuitând însă, să viseze la o lume mult mai frumoasă, în care grijile zilnice dispar.

Un astfel de subiect are și *La grande magia* (ce se traduce: Marea magie; interesant este că în România piesa s-a jucat numai cu titlul italian). Într-o stațiune de pe malul mării, într-un hotel plin cu turiști își face apariția un magician, Otto Marvuglia, alături de soția lui, ce are rolul de asistentă. Acesta este „ajutat” și de câțiva colaboratori, împreună cu care obișnuiește să facă... diverse trucuri, aducătoare de profit. De pildă, contra unei sume importante, la rugămintea unui tânăr și frumos aventurier italian, Mariano d'Albino, organizează un spectacol de magie în care o face să „dispară” pe frumoasa și trista soție a lui Calogero di Spelta, Marta. Soțul părăsit refuză să creadă realitatea, acceptând jocul „de-a magia”; acceptă primirea unei cutiute pictate din lemn, despre care magicianul i-a spus că o conține... pe soția lui, și așteaptă revenirea acesteia ignorând curgerea timpului. Calogero e convins că trăiește doar câteva clipe, care se scurg între cele două numere de magie efectuate pe scena improvizată din fața hotelului Metropol. Numai că, surpriză, atunci când, după trei ani soția se reîntoarce la el, acesta refuză finalul jocului, continuând să trăiască veșnic în iluzia sa. Iar magicianul se consideră, pentru prima dată, învins. Magia sa a trecut cu mult dincolo de granița suportabilului.

Balansul dintre realitate și iluzie, jocul de-a viața și magia vieții, trădarea îmbrăcată în haină ... frumoasă, suferința „comprimată” într-o ... cutie pictată, sunt câteva din temele ce se regăsesc în acest text de o certă valoare dramatică.

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra l-a invitat pe regizorul Elie Malka să monteze acest spectacol, cu o distribuție ce reunește nume importante ale teatrului românesc: Virgil Ogășanu, Răzvan Vasilescu, Camelia Maxim, Radu Amzulescu, Mirela Gorea, ș.a. În acest context, prezența mea a însemnat adâncirea temei de cercetare privitoare la procesul de creație în Arta Actorului.

Rolul pe care l-am primit, Doamna Zampa, este de fapt parte dintr-un „cuplu comic”; Doamna Locascio, în interpretarea Valeriei Ogășanu și tânăra doamnă Zampa sunt cele cărora le revine misiunea de a „deschide” spectacolul, făcând o prezentare generală a personajelor piesei și a relațiilor dintre acestea. Cele două femei, turiste vechi ale stațiunii, care cunosc pe toată lumea și judecă modul în care cuplul Di Spelta se prezintă în lume, atrag atenția asupra problemelor reale cu care se confruntă în căsnicie, frumoasa și trista Marta di Spelta. Tot ele lansează ideea conform căreia, milionarul Mariano d’Albino o urmărește pe tânăra femeie. Dar cel mai important aspect este legat de faptul că „boala” acută de care suferă soțul, Calogero și care va determina acțiunea viitoare a piesei este gelozia. Misiunea doamnelor de pe terasa hotelului este, deci, introducerea în povestea ce va urma.

În scena următoare, atunci când are loc spectacolul de magie, în care Otto Marvuglia o face să „dispară” pe Marta di Spelta cu iubitul milionar, doamnele Zampa și Locascio participă fascinate, crezând până în finalul piesei în „puterile magice” ale celui ce poate să transforme iluzia în realitate.

Rolul pe care l-am avut de interpretat în acest spectacol m-a ajutat să descopăr complexitatea abordării, din punctul de vedere al Artei Actorului, a realizării unui „cuplu comic”.

Privit prin prisma psihologiei, râsul este „un fenomen esențialmente uman care în general exprimă buna dispoziție și veselie”⁵⁵; mai mult chiar, omul este considerat a fi „animalul care știe să râdă”, deoarece, la niciun alt regn animal... nu apare râsul. În același timp este acreditată ideea că râsul se naște exclusiv în cadrul social; adică, el nu se poate declanșa decât atunci când omul este în contact (direct sau indirect) cu altcineva. Se poate ridica întrebarea: dar râsul în singurătate, cum se produce? Trecând peste sintagma (proprie poporului român: râzi ca prostul de unul singur!), trebuie spus că râsul în singurătate este declanșat tot de cineva. Poate ne aducem aminte de o întâmplare comică, de imaginea cuiva, ș.a., iar lucru acesta ne îndreptățește să spunem că tot ființele umane au fost cauza care a declanșat râsul spontan; de asemenea, atunci când citim o carte, râsul se poate provoca, deoarece în relația dintre cititor și personaj, ori acțiunea, fenomenul la care participă acesta, intervine un element comic.

⁵⁵ Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 260

Există o teorie foarte interesantă (a lui Freud) care susține că „plăcerea produsă de umor rezultă din economisirea consumului afectiv”⁵⁶, lucru care ne face să înțelegem faptul că râsul poate reinstaura calmul și echilibrul afectiv acolo unde acestea au fost tulburate de o situație de viață tensionată; dar și că este o urmare a unei energii sexuale necheltuită, sau o reacție la ceva ce este considerat a fi interzis, ori nepermis. Pornind de la această idee, psihanalistul detectează două direcții în scopurile râsului: cea obscenă (sau mai bine zis: „vorba care dezbracă”) și cea ostilă (folosită fie ca apărare, fie ca atac). Oricum ar fi, însă, Freud considera că râsul este o poartă de scăpare dintr-o situație supărătoare, jenantă. Ideea nu era, însă, pe deplin nouă; căci Platon, Aristotel și Cicero susțineau că râsul este fie bun: atunci când împiedică tendințe violente, fie rău: atunci când are scopul de a discredita, sau ataca pe cineva.

În același timp, râsul poate fi un mod de abordare al unei noi relații. Se poate vorbi despre contactele de afaceri, de exemplu, în care atunci când doi noi parteneri se întâlnesc, dacă abordarea conversației este destinsă, pigmentată cu o glumă bună și întărită de un zâmbet sincer este semn că dialogul specific poate începe sub auspicii benefice pentru toată lumea.

Tudor Vianu conchide: „Lucrul este atât de adevărat încât putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urâtenia și grația modelului natural și meritul estetic al prelucrării lui”⁵⁷, ceea ce ne face să considerăm că râsul este o manifestare umană care își are rădăcinile în realitatea înconjurătoare, că poate face legătura ideală dintre oameni, dar și că, între sublim și monstruos granița este foarte fragilă, determinată doar de scopul pentru care se propune situația comică.

Din punctul de vedere al esteticii se consideră că o cercetare a comicului nu trebuie să analizeze râsul, deoarece acesta este o problemă de psihologie. Mihai Ralea susținea că alături de sublim și tragic, comicul este o categorie estetică: „Socotim că putem să le introducem în cadrul estetic pentru că deși întâlnim aceste categorii estetice și în natură, totuși ele nu sunt decât proiecții ale unui punct de vedere estetic mai vechi. Originea lor este estetică, fiind apoi aplicate vieții, concepția noastră despre viață fiind o concepție teatrală”⁵⁸. Jean-Marc Defays analiza situațiile

⁵⁶ Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol 4, *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* Ed.Trei, București, 2010, p. 213

⁵⁷ Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed.pentru Literatura, București, 1968, p. 370

⁵⁸ Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 221

comice prin prisma unor forme precum: Grotescul (mijlocire între Frumos și Urât), Umorel (legătură între Bine și Rău), precum și Ironia (considerată a fi balans între Adevăr și Fals)⁵⁹, ceea ce ne indică faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice, dominate de relativitate. În același timp, esteticianul francez Defays susținea faptul că o operă comică este mai curând reușită decât frumoasă, ceea ce induce ideea că legătura dintre Frumos și Comic nu este tocmai concretă; ideea aceasta l-a făcut pe Defays să susțină că: comicul nu eneapărat o categorie estetică. A existat însă și opinia lui Nicolai Hartmann care trasa un semn de egalitate între plăcerea comicului și cea care se naște în fața frumosului. Pe aceeași linie se înscria și Tudor Vianu atunci când susținea că râsul poezilor se naște din râsul celorlalți oameni care, de exemplu, amendează nonvalorile ajunse în poziții sociale înalte. Așa se face că problemele sunt tratate „serios”, iar de aici rezultă și comicul: „Există un serios al comicului, fără de care n-am râde”⁶⁰. Ajunși în acest punct al analizei trebuie să concluzionăm că în orice situație comică, oricât de naivă ar fi ea, de exemplu, cea a clovnului, spectatorul râde pentru că acesta parodiază... probleme serioase, adică: defectele umane. Știm că, din nefericire, omul are tendința naturală de a... râde de altul. Unul dintre cele mai vechi personaje de circ, August Prostul, devenea ținta favorită a râsului spectatorilor pentru stângăciile lui, nepriceperile lui, sensibilitățile lui, încurcăturile pe care le făcea sau soluțiile stupide și surprinzătoare pe care le găsea atunci când își rezolva problemele. Chiar dacă suferea mereu accidente, era bătut și păcălit de partenerul scenic, el râdea cu căldură tot timpul și nu se putea supăra niciodată. Numai că el era necesar în spectacolul de circ pentru a atrage atenția spectatorului asupra vulnerabilităților general umane pe care nu e tocmai bine să le amendăm... de fiecare dată, ci mai degrabă... să le corectăm. Deși era mai mereu învins sau câștiga „din întâmplare”, August Prostul devenea preferatul publicului, tocmai pentru că puneă o oglindă miraculoasă îndreptată către sală. Tudor Vianu completează: „Astfel, dacă râsul este întotdeauna o satisfacție, râsul pe care ni-l produc înfățișările artei comice este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiștilor”⁶¹.

În spectacolul *La grande magia*, cele două doamne: Zampa și Locascio sunt un fel de „clovni”; și aceasta deoarece, dincolo de defectele

⁵⁹ Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Ed. Universității, București, 2003,

⁶⁰ Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 369

⁶¹ *Ibidem*

lor evidente: sunt bârfitoare, curioase să afle tot ce se întâmplă în jurul lor, chiar dacă acest lucru nu ar trebui să le privească, sunt superficiale și judecă nefericirile oamenilor prin prisma unor simple întâmplări, ele sunt aruncate în vârtejul jocului „de-a viața și de-a magia” pe care îl propune Otto Marvuglia și cred în el cu convingere. Ajunsă în acest moment al analizei trebuie să spun că împreună cu partenera mea, Valeria Ogășanu, am construit cele două personaje, diferite în aparență, dar asemănătoare în esență. Dacă doamna Locascio declară (la începutul piesei) că magicienii sunt doar „niște impostori, niște șarlatani”⁶² se va convinge destul de repede de calitățile evidente ale lui Otto Marvuglia; replica (construită la lucru) „Ciao! Ceacra” dovedește faptul că doamna a reținut mecanic, dar cu adevărată încredere teoria expusă de magician, privitoare la existența celui de-al treilea ochi pe care îl deține. Doamna Zampa se apropie de Marvuglia cu teamă, dar și fascinație desăvârșită. Pe același principiu, lucrând în repetiții s-a născut ca o necesitate replica: „Da’ ce-i face????”, devenită un leit-motiv pe parcursul întregii piese. Această replică se referă la efectul pe care îl pot avea magiile asupra „obiectelor folosite”: cărțile de joc, un porumbel, sau doamna Marta di Spelta – devenită cel de-al treilea experiment. Chiar și în momentul în care magicianul îi amintește lui Calogero de spectacolul de magie de pe terasa hotelului, în care i-a dispărut soția, regizorul Elie Malka a ales ca reprezentative pentru întreg acel tablou, replicile celor două femei, însoțite de hohotele de râs ale asistenței. Replica „Da’ ce-i face?” devine astfel un soi de întrebare obsesivă, la care nu se va răspunde decât la finalul piesei. Doamna Zampa, alături de doamna Locascio devin un fel de purtătoare al mesajului încriptat de autor în textul dramatic. Prin urmare, chiar dacă au aspect de clovni, cele două spun adevărilor pe nume și atrag atenția asupra acțiunilor și evenimentelor esențiale din piesă.

Datorită acestui rol am putut experimenta construirea unui „cuplu comic”, detaliu important în cercetarea pe care am întreprins-o privitoare la procesul de creație în Arta Actorului.

Premiera ce a avut loc pe 14 martie 2013 s-a bucurat de un real succes, dovadă stând cronicile dintre care amintesc: „O minunată reprezentație, la Teatrul Bulandra, a piesei *La grande magia* de Eduardo De Filippo (1900-1984), personalitate artistică de prim ordin din Italia. Am fost încântată, încă de la început, de aleasa ținută a întregii montări, de

⁶² De Filippo, Eduardo, *La grande magia*, scenariu de Elie Malka, text dactilo. Teatrul Bulandra

impresionanta și colorata scenografie a lui Octavian Neculai, de costumația actorilor atât de variată și uimitor adecvată personajelor; notele cele mai mari trebuie însă date originalei și alertei regii a lui Eli Malka și Alexandru Darie; ultimului i se datorează, în plus, și splendidul joc de lumini al scenei”⁶³.

⁶³ Dimitrescu, Florica, *La grande magia la Teatrul Bulandra*;
<http://bulandra.ro/ro/stagiunea-curenta/sala-liviu-ciulei/461-la-grande-magia.html>

Actoria – din perspectiva pedagogului

Dacă dorim să descoperim punctul de pornire al folosirii jocului în teatru, trebuie să ne îndepărtăm cu mult de epoca modernă și să ne transpunem într-un alt timp istoric. Antichitatea este cea care a statuat nu numai legile fundamentale în arta teatrului, ci și principiile după care acestea trebuiau aplicate. Așa se face că, au existat doi mari filosofi care, prin gândirea lor au trasat două direcții fundamentale în teatru. Ne referim la Aristotel și Platon, cei ce vedeau arta ca pe o imitație: în sens superior a lumii reale (primul), sau în sensul copierii imperfecte a unei lumi ideale (cel de-al doilea).

Aristotel (profesor al lui Alexandru cel Mare) filosoful grec considerat a fi „Părintele filosofiei moderne” și fondator al școlii peripatetice (Lykeion – Liceul), avea să scrie o operă de o uriașă valoare pentru teatrul universal: *Poetica*. Încă din rândurile de început ale acestei scrieri, Stagiritul (căci așa este supranumit datorită faptului că era născut în orașul Stagira, în nord estul Peninsulei Halkidiki, din partea de nord a Mării Egee) făcea o distincție clară între speciile genului dramatic: comedia și tragedia, dar și o paralelă cu epopeea. Aristotel spunea: „Comedia e imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. (...) Epopeea se apropie de tragedie într-atât că este, ca și ea, imitația cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleși”⁶⁴; filosoful completa această idee spunând: „tragedia este imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită”. Așa se face că dincolo de direcțiile principale pe care trebuiau să se construiască textele dramatice și apoi să se ridice spectacolele de teatru, Aristotel enunța și modalitatea în care avea să se desfășoare procesul de creație artistică a actorului. Prima indicație era, astfel, dată: imitație a oamenilor. E drept că aici se conturau două direcții distincte: imitația unor oameni superiori, eroi, asemănători zeităților prin comportamentul lor deosebit (pentru tragedie) și a oamenilor simpli, cu obiceiuri neconforme cu traiul în societate, cu „apucături” frivole și cu manifestări ridicole (în

⁶⁴Apud Tonitza-lordacheMihaela, George Banu, *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, București, 2004, p. 87

comedie). Așa aveau să se nască, deci, două trasee distincte în arta actorului: actorul de tragedie: sobru, cu glasul și tehnica vocală bine lucrate, cu deosebită putere de a transmite întâmplări emoționante publicului spectator, dar și comicul, adică acel actor ce putea surprinde din viață detalii de comportament ale semenilor săi pe care le reproducea apoi spre deliciul spectatorilor, pentru a provoca râsul și a „vindeca” astfel societatea de diverse „boli” de conduită. Dar care era modalitatea prin care se putea apropia actorul de personajul său?

În primul rând acceptând propunerea, povestea și viziunea dramaturgului. El era cel care, datorită științei sale superioare reușea să înțeleagă faptele vieții, să decodifice semnalele venite de la lumea superioară, a spiritelor, sau să pătrundă marile mistere ale lumii; aici guverna un principiu imuabil: „În zăgrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul”⁶⁵. Și cum această normă se aplica și în cazul construcției personajelor, și în eșafodajul dramatic, și în determinarea de timp și spațiu, trebuia folosită, ca o urmare firească, și în creația actoricească. Prin urmare, primul principiu necesar în arta actorului, semnalat încă din antichitate, este: *abordarea verosimilă și necesară*.

Înțelegem în acest moment că „imitația” oamenilor mai buni sau mai răi ce serveau drept model actorilor trebuia să se încadreze și ea în sfera aceluiaș principiu. Care era, însă, drumul ce trebuia practic abordat? Tot Aristotel ne răspunde: în construcția și redarea caracterelor trebuie ținut seamă de patru puncte de interes. Acestea sunt: vorbirea ori fapta eroului oglindesc o atitudine a unui caracter ales, și atunci și atitudinea este aleasă; a doua calitate are în vedere potrivirea, adică există bărbați și femei, dar nici bărbăția, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii; a treia e asemănarea cu întâmplări, fapte și caractere omenești; iar a patra este statornicia. Filosoful considerând acest ultim aspect determinant căci, spune el: „chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic și să înfățișeze acest soi de fire, el trebuie înfățișat statornic în nestatornicia lui”⁶⁶.

Poate părea, la o primă vedere, un paradox faptul că îl considerăm pe Aristotel, cu gândirea sa ce trecea mereu prin sfera imitației, ca fiind un prim și valoros antemergător al teatrului modern. În lumea în care ne situăm azi, în care susținem cu tărie ideea că Arta Actorului este „joc în real” și nu „imitație”, se poate ridica un mare semn de întrebare. Și cu toate

⁶⁵Apud Idem, p. 90

⁶⁶ Ibidem

acestea, dacă înțelegem esența spuselor Stagiritului, realizăm faptul că, de fapt, el trasa drumul ce este și azi urmat în arta teatrului. Și aceasta deoarece, imitația nu se referea la o copiere lipstă de adevăr a unor modele, ci la o abordare apropiată de studiu și cercetare a oamenilor și faptelor lor, ce puteau servi ca plide pentru semenii lor. Mai exact, filosoful îi invita pe cei ce scriau opera dramatică, precum și pe cei ce interpretau textele și dădeau viață eroilor, să aleagă crâmpoșe de viață, povești cu tâlc, evenimente majore și tulburătoare, ființe complexe și spectaculoase, pe care să le prezinte spectatorilor pentru a-i „vindeca” de gândirea greșită, porniri malefice și atitudini reprobabile. Căuta, adică, o curățire a ființei umane prin teatru. Pe care o numea „catharsis”.

Numai că acest deziderat nu se putea împlini decât atunci când toate acțiunile scenice se înscriau sub zodia: verosimilului și necesarului. Înțelegem deci, că nimic din ceea ce urma să apară pe scenă nu trebuia să fie nepotrivit cu viața, nefiresc, neadevărat, greu de crezut de către spectator; mai exact spus, în poveștile și personajele pe care le vedeau pe scenă, spectatorii trebuiau să se regăsească. Trebuiau să se recunoască, empatizând puternic cu viața de pe scenă. Întrebarea însă rămâne: ce urma să facă actorul ca să îplinească acest ideal?

Răspunsul nu va veni însă din experiența actorului de tragedie, căci acesta era dominat de viziunea poetului dramatic, considerat de chiar marele Aristotel, ca fiind esența artei teatrului. Răspunsul vine de la un „frate mai mic” al acestuia: actorul comediilor antice.

Comedia nu a avut la începuturi suportul unui text dramatic bine determinat; era considerată inferioară tragediei, din cauza faptului că oamenii ce serveau drept „model” nu aveau caractere și însușiri alese. Ei erau țărani, sclavi, muncitori, oameni simpli; în plus, mai aveau și diverse „apucături”: mințeau, furau, aveau darul băuturii, foloseau un limbaj deochiat și făceau fapte... nu tocmai nobile. Erau ținta ideală pentru cei ce își doreau să educe ființa umană scoțând în relief obiceiurile ridicole ale semenilor. Și cum nimeni nu putea risca să aducă în față chipuri adevărate de oameni, pentru a nu le periclita total imaginea, creatorii de comedie au ales să dea animalelor, insectelor, florilor, plantelor și altor viețuitoare caractere umane. Așa se face că, în cadrul Serbărilor Dionisiace, acolo unde s-a născut comedia, personajele ce se făceau remarcate erau: lei proști și lași, măgari ce râdeau și vorbeau zgomotos, viespi rele, agitate și bârfitoare, ș.a. Adică, spectatorii erau invitați să vadă: personificarea și hiperbolizarea unor ființe umane cu caractere îndoielnice.

Și dacă scopul era clar: stârnirea râsului comunității la vederea ridicolului vreunui confrate, care astfel se rușina și se corecta (metodă folosită încă din timpurile unităților sociale primare), rămâne întrebarea: care era modalitatea exactă folosită de actori? Răspunsul ne stă la îndemână: jocul.

Căci la ce altceva ne putem gândi atunci când știm că, luându-și modele din viață, aceștia le transformau aspectul exterior, dar le păstrau esența, pentru că aceea era exact ceea ce trebuia ținut. Cicero spunea: „comedia este o copie a vieții, o oglindire a moravurilor, o reflectare a adevărului”⁶⁷. Asta făceau, de fapt, actorii comediei antice: analizau viața adevărată și oglindeau moravurile. Făceau însă efortul de a transforma evenimentele în situații comice și ființele în imagini ridicole pentru a da o turnură de voie bună scenuțelor construite.

În prima parte a *Cursului de Arta Actorului. Improvizația*⁶⁸ vorbeam despre jocurile copilăriei și prezentam în amănunt jocurile de creație, atât de apreciate de copii încă de la vârste mici. Spuneam atunci că sunt jocuri în care subiectele sunt luate din viața cotidiană, din basme sau povești, în care copiii își doresc să primească roluri cât mai variate și mai... spectaculoase. Oare nu seamănă izbitor cu tipul de abordare a creației actoricești despre care vorbeam în situația comediei antice? Și ca lucrurile să fie mai clare, vom face un salt (nu foarte mare) în timp și spațiu și ne vom axa cercetarea pe un alt moment din istoria teatrului: apariția mimilor și histrionilor romani.

Tot de sorginte greacă, mima era o farsă foarte apreciată în Imperiul Roman. De obicei, interpretul era un actor ce purta mască (uneori grotescă), făcea gesturi ce puteau fi ușor de recunoscut și, în acompaniament de flaut, reușea să construiască adevărate arhetipuri umane: avari, lași, mincinoși, hoți, lăudăroși. Interesant de specificat este faptul că aici au apărut și actrițe-femei care, în spectacolele de tragedie nu erau permise. Sigur este că odată cu trecerea timpului, mimmii au optat pentru un personaj pe care l-au dezvoltat și l-au transformat în... marcă personală. Întrebarea rămâne: ce drum folosea mimul în creația sa? Răspunsul devine, în acest context facil: jocul. Căci având doar câteva puncte „fixe” în procesualitatea abordată, anume caracterul omului ce-i servea de model și câteva gesturi ce puteau fi ușor decodificate de către spectatori, restul era doar imaginație, spontaneitate și libertate de creație; întâmplările pe care le

⁶⁷ Apud Idem, p. 96

⁶⁸ Darie, Bogdana, *Curs de Arta Actorului. Improvizația*; UNATC Press, București, 2015, p. 21

imagina mimul erau, uneori, date ca temă chiar de către spectatori. Și ca să reușească să-și îndeplinească obiectivele, actorul nu făcea altceva, decât să aplice câteva reguli simple ale jocurilor copilăriei.

Este momentul să vorbim despre un fapt esențial: tot acest traseu pe care s-a desfășurat lucrarea de față urmează, de fapt, pas cu pas, drumul teatrului de improvizație. Anume acea formă de teatru în care actorul este invitat să-și creeze opera fără ajutorul unui text dramatic, al unui eșafodaj ideatic cerut de un alt creator, sau de norme și reguli stricte. Acesta este un alt traseu, distinct, ce se numește teatru dramatic, iar drumul său ce a pornit de la tragedia antică greacă, avea să străbată secole de existență. Despre el se vorbește pe larg într-un capitol aparte din *Cursul de Arta Actorului*, intitulat: *Două direcții distincte în Arta Actorului*.

Deocamdată suntem sub zodia teatrului de improvizație și înțelegem cât de strânsă este relația dintre joc, improvizație și creația actorului. Și pentru ca să fie mult mai clar acest traseu de cercetare trebuie vorbit despre un fenomen foarte interesant al istoriei teatrului.

În Italia Evului Mediu avea să ia naștere *Commedia dell'Arte*. „Improvizația – ca formă de expresie a *Commediei dell'Arte* – se trage fără îndoială din mima clasică, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. Ei îi aparțin farsele populare din Sparta, ale falloforilor din Sicilona sau ale fliacilor din Magna Grecia”⁶⁹. *Commedia dell'Arte* era un spectacol care, deși avea texte scurte, aproape scenarii, ce se numeau *canovaccio* (canava), cu subiecte simple și situații nu foarte complicate a reușit să devină, cu timpul preferatul publicului în multe țări din Europa. Dacă ar fi să citim textele rămase⁷⁰ am descoperi că din punct de vedere dramatic nu se ridică la un nivel deosebit de înalt; ne întrebăm atunci: cu ce impresionau publicul? Răspunsul e simplu: prin jocul actorilor.

Fiind urmași ai mimilor, actorii *dell'Arte* erau specializați pe redarea unui caracter anume. Purtau costume, măști distincte, făceau gesturi definitorii și aveau reacții conforme cu structura personajului. Chiar dacă nu aveau decât un traseu ideatic și nu un text dramatic, reușeau să țeară povești și intrigi noi, inedite, spectaculoase, unele chiar pe parcursul desfășurării spectacolului. Existau cazuri în care spectatorii cereau un final anume, sau solicitau complicarea poveștilor. Actorii, printr-o spontaneitate și imaginație debordante, stăpânind mijloacele de expresie până în cel mai mic detaliu, beneficiind de aportul unui fizic bine antrenat reușeau de

⁶⁹ Mărculescu, Olga, *Commedia dell'Arte*, Ed.Univers, București, 1984, p. 7

⁷⁰ *Ibidem*

fiecare dată să ofere spectatorilor adevărate evenimente artistice. „Actorii știau totdeauna cum să improvizeze, cum să se adreseze tuturor, și nu numai intelectului, cât auzului și văzului, adică percepției imediate, ca divertisment. Jongleuri și mimi extraordinari, cântăreți virtuozii din gură sau la foarte diferite instrumente, dansatori și acrobați de excepție, actorii își stăpâneau sufletul și trupul, vocea, chipul, scoțând la iveală minunile din spectacole; măștile lor, alături de mișcare, muzică, voce și costume alcătuiau simbolurile atât de grăitoare ale artei lor”⁷¹. Având atâtea atuuri personale, lipsa unui text scris nu devenea un handicap ci, din contră, un avantaj. Libertatea de creație de care dădea dovadă actorul dell’Arte a făcut să fie înscris în Istoria Teatrului ca: actorul total.

Este acreditată ideea că, în spectacolul de improvizație, arta actorului capătă un avânt deosebit. Aici sunt puse în valoare: folosirea deplină a simțurilor și utilizarea acestora în crearea unor situații scenice valoroase, concentrarea atenției, relaxarea, imaginația, libertatea de creație ce potențează existența scenică a actorului, dar și o conlucrare benefică între membri grupului artistic. Trupele de Commedia dell’Arte, deși permiteau „lansarea” unor adevărate vedete erau, în structura lor, echipe bine sudate ce aveau cu convingere la idealuri artistice și estetice comune. Și cum teatrul este, fără vreun dubiu, artă de grup⁷², nu putem considera decât că faima și forța cu care au străbătut veacurile acești trubaduri sunt o urmare firească a valorii lor indubitabile.

În legătura strânsă dintre joc și Arta Actorului există, însă, și o foarte importantă nuanță. Dacă stăm să ne gândim că singurul lucru pe care trebuie să îl facă un actor în munca sa este să se joace... ne înșelăm amarnic. Platon avertiza: „Ceva care nu conține nici utilitate, nici adevăr, nici vreo valoare ca parabolă, și nici măcar nocivitate, poate fi judecat cel mai bine după cantitatea de încântare (charis), pe care o conține și după plăcerea pe care o dăruiește. O astfel de plăcere, care nu conține nici un rău și nici un folos vrednic de a fi numit, este joc (paidia)”⁷³.

Jocul în teatru este joc, dar unul de o factură mult superioară. Profesorul Ion Cojar scotea în evidență o idee acreditată de gândirea sociologică: „Teatrul și arta autentică sunt jocuri, la fel cum, în aceeași ordine de idei, văzute din același unghi, toate profesiile și funcțiile considerate onorabile sunt, de asemenea jocuri, cu scopuri și reguli

⁷¹ *Idem*, 11

⁷² Apud, Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed.EstFalia, București, 2011, pp. 13-35

⁷³ Platon, *Opere*, vol.V;VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986

specifice”⁷⁴; observația este pe deplin corectă. Căci întreaga existență a ființei umane în societate este un joc, în care fiecare își ia sau primește câte un rol, în funcție de spațiul și responsabilitățile pe care le are. Aserțiunea aceasta e întărită chiar de William Shakespeare care, în piesa *Cum vă place*, grația prin spusele lui Jacques: „Lumea-ntreagă e o scenă și toți oamenii-s actori / Răsar și pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață, / Iar actele sunt cele șapte vârste”⁷⁵. Astfel, un om poate avea, în viață mai multe roluri: acasă joacă rolul de soț și părinte, dar și fiu sau frate; la serviciu poate fi șef, angajat, coleg, controlor, ș.a.; într-un magazin e fie vânzător, ori cumpărător sau numai vizitator; la cabinetul medical poate fi medic, sau pacient, ș.a. În toate aceste locuri, ființa umană acționează, vorbește, trăiește în funcție de rolul pe care îl are. Corect... dar asta nu înseamnă că face artă.

Intervine întrebarea: ce trebuie să facă cineva pentru a transforma acest joc cotidian în operă de artă? Răspunsul e simplu: teatrul a mers umăr la umăr, în toată existența sa, împreună cu Viața. Teatrul și Viața nu au cum să fie separate pentru că, încă dintru începuturi ele au pornit într-o călătorie fără sfârșit. Ca o necesitate firească, această legătură a unit o artă de creatorii săi. Cărțile de istorie a teatrului nu pot fixa o dată exactă a nașterii fenomenului teatral, dar pot susține cu certitudine că acesta s-a născut odată cu ceremonialul religios, adică odată cu... facerea lumii. „Zeii, din milă față de omenirea născută pentru suferință, au înființat, ca momente de uitare a grijilor, serbările de recunoștință și le-au dat oamenilor ca tovarăși de petrecere, pe Muze, precum și pe Apollo, conducătorul Muzelor, și pe Dionysos, pentru ca, datorită acestei comunități festive divine, ordinea lucrurilor să fie în permanență restaurată printre oameni”⁷⁶ spunea Platon.

Și dacă teatrul este indisolubil legat de existența umană, înseamnă că ființa umană, aceea care a avut nevoie să-l „inventeze”, îi cere să-și ducă pentru totdeauna, la bun sfârșit, menirea sa: aceea de a educa, dezvolta, evolua omul. Prin urmare, ca să împlinească acest ideal, creatorul de teatru trebuie să înfățișeze semenilor clipe de viață semnificative, importante, esențiale pe care acesta să le poată înțelege și accepta ca pe adevărate pilde. Iar aceste momente alese din viață,

⁷⁴ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, București, 1996, p. 74

⁷⁵ Shakespeare, William, *Cum vă place*, în *Opere complete*, E.S.P.L.A., București, 1959, p. 416

⁷⁶ Platon, *Opere*, vol.V;VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986

încărcate de semnificații, au nevoie de ceva anume pentru a deveni act artistic. Profesorul Cojar ne lămurește: „Energia care animă toate aceste procese depinde de miza pusă în joc, de calitatea și valoarea motivației, de DE CE-ul jocului și în aceeași măsură de CE-ul: ce fel de joc se joacă?”⁷⁷. La teatru se joacă jocul... de-a viața. Dar o viață concentrată, esențializată, „ridicată la o putere” (expresia îi aparține tot profesorului Cojar).

Actorul trebuie să aibă forța și pregătirea necesare pentru ca să poată susține acest amplu proces. În complexitatea ființei sale: bio-psiho-socială acesta este invitat să acționeze, seară de seară, cu convingerea că aceea este... cea mai importantă seară din viața lui. Din punctul de vedere al slujitorilor scenei, în momentul creației nimic din ceea ce înconjoară scena nu mai are vreo importanță; numai ce se petrece pe scenă este vital. Teatrul se joacă de-a viața și de-a moartea, de-a adevărul spus cu întreaga ființă, de-a suferința supremă și de-a iubirea absolută. Teatrul privește către dimensiuni universale și se aruncă în spații abisale. Pentru un actor, Teatrul e... Totul.⁷⁸

⁷⁷ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed.Paidia, București, 1996, p. 76

⁷⁸ În acest capitol am preluat, modificat și analizat fragmente din cartea *Curs de Arta Actorului. Improvizatia*, UNATC Press, București, 2015

Cum să fii un profesor de actorie mai bun?

Munca de modelare a viitoarelor personalități artistice, efortul de încurajare a valențelor creatoare doar bănuite sunt comandamente ineluctabile ale procesului de formare a unui actor. Căci perioada de clădire a personalității este un punct foarte important în acțiunea de dezvoltare a viitorilor slujitori ai frumosului artistic. Necesitatea intuirii de către profesorul de arta actorului a valențelor proprii fiecărei personalități în parte este una din cerințele specifice ale pedagogiei artistice. Însă, până la momentul de descoperire a capacităților creatoare ale tinerilor actori (căci personalitățile se definitivează și după perioada de formare din cadrul atelierelor de arta actorului ale facultăților de teatru) trebuie stabilite anumite coordonate de bază ale personalității studenților aflați în plin proces de pregătire pentru Scenă.

Interesul pentru teatru ar putea fi considerat ca un prim și major punct de pornire în evoluția viitoare, ceea ce ne face să credem că poate deveni o coordonată de bază a personalității studentului; și aceasta deoarece, pasiunea pentru tot ce este legat de spațiul mirific al scenei constituie elementul determinant care le-a îndrumat pașii către facultatea de teatru și, mai mult, aceea care induce tânărului disponibilitatea către frumosul sacrificiu (fără el nu se poate) și către efort fizic și, mai ales, intelectual (fără de care succesul este imposibil de atins). O altă coordonată de bază ar putea fi capacitatea de comunicare cu colegii și cu profesorii. Esențial este ca apetitul pentru reușită să nu vicieze relațiile interumane ce se stabilesc între membrii grupului. Studenții formează prin definiție un grup dinamic, plin de ambiții și dornic de spectaculoase realizări artistice; de fapt, tinerii pot reprezenta fermentul benefic din activitatea instituției în care își desfășoară activitatea. Relațiile dintre componenții acestui grup sunt (de regulă) de prietenie, comuniune de interese și ambiții de grup. Ceea ce este determinant însă este că schimbul de păreri, idei, impresii, de fapt, comunicarea (în adevăratul sens al cuvântului) are șanse să ofere soliditate și durată unui asemenea grup alcătuit, de fapt, aleatoriu. O altă coordonată de bază a personalității studenților poate deveni găsirea unor puncte complementare de interes. Din acest punct de vedere, esențial

este ca preocupările colaterale (colaborări în teatre profesioniste, în film sau televiziune) să nu slăbească, cu timpul, interesul pentru evoluția artistică din cadrul instituției de învățământ. Un lucru este sigur: pentru ca starea de evoluție creativă din cadrul grupului de studenți să se mențină între parametrii doriți, conducătorul grupului (în cazul de față, profesorul) este chemat ca în anumite momente (destul de frecvente, lucru firesc de altfel) să știe să detensioneze relațiile dintre membrii grupului sau să risipească *blocajele creativității* apărute la nivel individual; acestea pot deveni sursă de nemulțumire sau de neliniște generală. Dar să ne amintim ce înseamnă *creativitate*.

Povestea cercetărilor legate de creativitate este relativ recentă. Dacă primul semnal a fost dat în 1869, de către Sir Francis Galton în lucrarea *Hereditary Genius*, în care acesta aducea în fața opiniei publice personalitatea creatoare pe care o asocia cu genialitatea, abia după jumătatea secolului al XX-lea, psihologia a reluat cercetările privitoare la creativitate, impulsionați de următorul motto: „pentru ca națiunea să poată supraviețui (n.n. Statele Unite ale Americii), individul trebuie să gândească creativ”⁷⁹. Așa se face că psihologi precum Gordon Allport, G.P.Guilford sau R.J.Sternberg, ș.a. au hotărât în anul 1950 la Congresul Asociației Psihologilor Americani, că teza conform căreia „fenomenul creativității reprezintă o trăsătură general umană și că toți oamenii pot fi distribuiți pe o scală comună a creativității la diferite nivele”⁸⁰. De aici înainte, odată drumul deschis, psihologia creativității a făcut pași semnificativi.

Creativitatea este dependentă de mediul socio-cultural în care trăiește individul și necesită condiții favorabile pentru a se manifesta. Teamă de judecată, acuzele de „deviere” de la gândirea comună, impunerea conformismului sunt, evident, blocaje în calea creativității. Din dorința de a elibera imaginația, determinantă în procesul creativității, au fost puse la punct diverse tehnici, fie de analiză, fie de lucru în grup în care tema este: exprimarea tuturor ideilor, chiar și a celor mai bizare. Pe tot parcursul capitolului intitulat *Dezvoltarea aptitudinilor specifice*⁸¹ din *Cursul de Arta Actorului. Improvizația* am pus în evidență pașii ce trebuie urmați în procesul atât de complex al organizării interioare a tânărului creator; analizând procesele psihice ce participă la acest plan, enumerând tipuri de

⁷⁹ Landau, Erika, *Psihologia creativității*, E.D.P., București, 1979, p. 11

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Darie, Bogdana, *Cursul de Arta Actorului. Improvizația*, UNATC Press, București, 2015, p. 14 și urm.

exerciții ce trebuie aplicate, precum și explicația lor din punctul de vedere al Artei Actorului am determinat pașii efectivi de urmează a fi făcuți... în căutarea creativității. *Observarea, Atenția și concentrarea, Imaginația, Empatia, Actualizarea simțurilor și senzorialitatea conștientă, Spontaneitatea, Memoria și memoria afectivă, Intuiția* sunt tot atâtea aptitudini specifice meseriei de actor care urmăresc declanșarea și folosirea eficientă a creativității. Se ridică însă o problemă: chiar dacă toți acești pași pot fi urmați cu conștinciozitate se poate întâmpla ca întreg acest proces să fie viciat de... ceva. Ceva care duce la un inerent blocaj. Dar să vedem ce este un „blocaj”.

Din punctul de vedere al neurologiei, *blocajul* este considerat a fi o obstrucție ce poate apărea la trecerea unui impuls într-o sinapsă sau articulație; în psihologia activității sau a învățării, acesta este un moment de întrerupere și impermeabilitate la informații cauzat de suprasolicitare și șoc emoțional, fiind echivalent cu bariera psihologică. În psihanaliză, reținerea conștientizării unei idei sau estomparea unuia din termenii conflictului pot fi considerate blocaje. Există blocaje de tip: afectiv, cognitiv și voluntar. La o privire mai atentă descoperim că afectul este o modalitate elementară a reactivității afective, o emoție primară caracterizată prin mare intensitate, expansivitate, durată redusă, dezvoltare unipolară și exprimare nemijlocită în comportament; în contextul afectului sunt implicate dispoziții instinctive. Totuși, stările de afect reproduc și modele sociale fără a se conforma însă unei organizări raționale. Dicționarele de psihologie acreditează ideea că manifestările afective pot fi: stările de bucurie, senzațiile de plăcere, satisfacțiile, dar și furia, abandonul de sine, agresivitatea oarbă, starea de groază, accesele nestăpânite de râs sau de plâns. În psihologia modernă se vehiculează recomandări de prevenire sau înlăturare a efectelor negative ale afectului prin amânarea și comutarea reacțiilor, efectuarea de mișcări menite să reducă încordarea, sau trecerea la analiza detaliată a situației create ce a generat momentul de criză.

Este acreditată ideea că, din punct de vedere al psihologiei pot exista două tipuri de blocaje: exterioare și interioare, sau, altfel spus, traduse dinlăuntrul individului, sau induse din afara sa. În cazul primelor, acestea pot apărea datorită mai multor factori cum ar fi: nemulțumiri, neîmpliniri profesionale, lipsa de afectivitate din partea grupului sau a partenerilor de lucru; aici trebuie spus că studentului i se pare că cei din jur îi critică nejustificat evoluția, îl judecă nemotivat, sau, chiar mai mult, râd de presupusa lui incompetență. Urmarea este apariția (aproape spontană) a

blocajelor interioare; cele mai periculoase, de altfel, ce duc la instaurarea inhibiției, adică a aceluși proces psihic manifest, ce presupune reducerea, amânarea sau chiar stoparea activității unui ansamblu funcțional sub efectul unui impuls inhibitor.

În psihologie se vorbește de inhibiția de amânare - atunci când intervine un interval mai mare decât cel firesc între stimul și răspuns; de inhibiția de discriminare sau de diferențiere - apare atunci când nu se răspunde la anumiți stimuli exteriori; inhibiția intelectuală - în acest caz este vorba de perturbarea funcțională a inteligenței caracterizată prin apariția incapacității sau a refuzului, de multe ori clar anunțat, de a obține performanțe în raport cu potențialul intelectual real al individului. Inhibiția intelectuală se poate acutiza dând impresia (falsă, desigur) celor din jur că subiectul a intrat într-o zonă de debilitate mentală, deși nu este așa. Inhibiția intelectuală, dacă nu va fi abordată cu grijă și interes, în primul rând din partea celor din jur: părinți, prieteni, profesori etc., poate induce stări de panică, fobii, izolare și obsesii. Starea de angoasă se poate instala aproape imediat, spontan. Apar din ce în ce mai evidente tulburările anxioase, angoaza generalizată, stările de panică, tulburările fobice și obsesionale. Fie că este primară sau secundară, izolată sau asociată cu fobii, angoaza este definită clasic ca fiind teama fără temei. În altă etapă poate fi prezentă angoaza fizică, manifestată prin: „nod” în gât, transpirație, palpitații, accelerarea respirației, „înmuierea picioarelor” etc. Dacă nu sunt îndepărtate (cu terapie individuală sau de grup) pusele de angoasă pot altera, chiar irevocabil, procesul formării intelectuale a unui individ.

În situația învățământului artistic teatral, toate aceste blocaje pot apărea din variate cauze: stări de respingere (fie ale partenerilor, ale profesorilor sau rolului), nestăpânirea mijloacelor tipice caracteristice exprimării scenice, nestăpânirea textului sau a nuanțelor ideatice ale textului, toate acestea grefate pe nevoia (manifestată, de altfel, în cazul majorității covârșitoare a studenților actori) de a fi mereu în fața celorlalți, de a fi mereu mai bine decât ceilalți, mai... dramatici, mai... comici, mai... spirituali, mai... inteligenți, mai... talentați. Dar, aceste blocaje mai pot apărea și atunci când conducătorul grupului (profesorul) nu reușește să jaloneze calea de comunicare corectă cu studenții, făcând ca relația dintre catedră și tinerii viitori actori să devină săracă, inadecvată sau chiar incorectă; și aceasta deoarece, neținând seama de coordonatele de bază ale personalității studenților este foarte greu să se realizeze și, mai dificil,

să se păstreze un echilibru stabil și o atmosferă creatoare în orele de curs și în atelierelor practice.

Un lucru este sigur: profesorul are datoria morală să stabilească un cadru specific muncii de creație, dominat de respect reciproc, îngăduință pentru partenerii colegi, încredere în abilitățile de conducător și inițiator în efortul de elaborare a creațiilor artistice, bun sfătuitor în inerentele momente de criză apărute în cadrul grupului sau la nivel individual și, mai ales, sincer și deschis, fără interese meschine, atunci când este vorba de evaluarea activității fiecărui student în parte. Deși toate aceste comandamente sunt, fără îndoială, dificil de atins (căci munca de formare a unui tânăr actor nu este un lucru facil), pentru ca rezultatele propuse să apară, profesorul de arta actorului are marea misiune, înainte de a forma mari actori, să participe la amplul proces de formare a marilor personalități. Căci teatrul trăiește prin marile personalități individuale. Ele sunt cele ce deschid căi nebănuite, drumuri necunoscute sau, mai bine spus, sunt cele ce reușesc să poarte pașii spectatorilor către inefabilul creației scenice durabile. Iar pentru aceasta, nici un efort nu este prea mare. Oricât de grea ar părea această muncă în care sunt implicate caractere foarte dificile, ființe „foarte greu de mulțumit”, rezultatul merită toată osteneala. Un mare actor, un mare creator, poate deveni, la rândul său, în timp, chiar un formator de opinie sau un important îndrumător de tineri învățăcei. Din această cauză tindem să dăm dreptate scriitorului clasic german Friedrich Schiller atunci când scria: „Este o crimă față de tine însuși, o ucidere a talentelor, când o capacitate care ar fi adus infinite foloase intereselor supreme ale omenirii este risipită, fără rost, pentru un lucru de minoră importanță”⁸². Poate mai puțin patetic, dar despre aceeași idee vorbește și regizorul rus Anatoli Vasiliev (n.1942, regizor și profesor de Artă Actorului): „În el (n.n.în profesor) stau sursele artei dramatice, căci tânărul vine mai întâi la pedagog, acolo i se formează gândirea, sentimentul, profesia. În învățământ se face totul”⁸³. De aceea micile (sau, desigur, uneori, marile) blocaje ale comunicării sau ale creativității pălesc în fața idealului către care tinde o adevărată Școală de Actori.

În istoria teatrului, a mai existat un important profesor de Artă Actorului, francezul Antoine Vitez. Cel care a devenit actor, regizor, autor dramatic, poet, director de teatru și profesor la Conservatorul de artă

⁸² Schiller, Friedrich, *Scrieri estetice*, Ed.Univers, București, 1981

⁸³ Sârbu, Maria, „Anatoli Vasiliev - La Teatrul Bolșoi e o rutină sovietică”, *Jurnalul.ro*, din 7.12.2010

dramatică din Paris, Antoine Vitez s-a născut în 1930 la Paris; a fost și traducător din greacă și rusă. Antoine Vitez a studiat teatru cu Tania Balachova, urmașă a lui Stanislavski, ce preda exact metoda maestrului. O admira foarte mult și o considera novatoarea școlii de teatru din Franța, așa cum considera că Stanislavski a modernizat teatrul din întreaga lume. În volumul *Chaillot à Chaillot*⁸⁴, regizorul francez face o clară descriere a celor două curente teatrale care se confruntau în anii 50 la Paris. Pe de o parte erau tradiționaliștii, cu cel mai de seamă reprezentant Louis Jouvet, care considerau că personajul este o formă goală, o formă perfectă ce trebuie umplută. Prin urmare, regizorul sau profesorul de teatru trebuiau să modeleze actorul în interiorul personajului; să îl așeze pe un soi de pat al lui Procust.

Pe de altă parte, Stanislavski, prin Balachova, învăța tinerii aspiranți la gloria scenei că „toate personajele sunteți voi”. La întrebarea „Ce face personajul meu acum? Ce gândește el?” răspunsul venea prompt „Gândește și trăiește. Și atunci inevitabil personajul vei fi tu”.

Ca actor Vitez se remarcă în *Fuga* de M.Bulgakov (Teatrul Amandieres din Nanterre, 1970) la care scrie versiunea franceză, sau în *Schliemann, episoade ignorate* de Bruno Bayen (Teatrul Chaillot, 1982). Ca regizor va cunoaște însă celebritatea; el încearcă să regăsească „vechea formă” a spectacolului, cea a misterelor și a farselor. Refuză tehnica, aparatura modernă, căreia îi preferă, de ex., o masă și două scaune. Pune accentul pe text și pe adevărul actorului. Întreprinde o nouă lectură a unor texte dramatice mult jucate, obținând efecte surprinzătoare printr-o anumită articulare a textului care apare astfel într-o lumină nouă. Vitez afirmă că, pentru el, teatrul este „sfârșitul unui lanț de cercetări asupra narațiunii în teatru, poate și un rămas bun unei anumite forme de teatru, narațiunea însăși”⁸⁵. Interesant ar fi însă să-l urmărim pe Vitez-profesorul atâtor generații și pe Vitez-formatorul multor trupe de teatru.

„Școala este cel mai frumos teatru din lume”⁸⁶, este locul în care, deși sărac – fără decoruri – fără costume, fără reflectoare, se produc cele mai mari performanțe actricești. Școala de teatru trebuia, în optica lui Vitez, să fie departe de orice polemici care apar dintotdeauna în viața teatrală; să fie liberă și neinfluențată de nimic din exterior. Nu întâmplător

⁸⁴ Vitez, Antoine, *Chaillot à Chaillot*, Ed.Hachette, Paris, 1981

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ Tonitza-Iordache, Michaela, *Arta Teatrului*, Ed.Nemira, București, 2004, p. 486

am ales să vorbesc despre școala în viziunea lui Vitez. Căci profesorul francez a căutat mereu, și a reușit, să unească laolaltă un grup de oameni: studenți și profesori îndrăgostiți de teatru. Vitez este un exemplu de formator de grupuri aproape perfecte. Asocia imaginea școlii cu un cerc. Un cerc al atenției (cu o mare plăcere maestrului Stanislavski), care să nu fie fragmentat de programe pedagogice, diviziuni în ani de studii ș.a., ci să dureze atât cât se simte nevoia. Un cerc în care studenții și profesorul stau umăr la umăr și urmăresc centrul, acolo unde are loc inefabilul.

Rolul profesorului, consideră Vitez, este nu de a spune studentului cum să joace, ci de a solicita elevilor să descifreze semnele care vin de la centru. Prin urmare educarea studentului actor este, în viziunea lui Antoine Vitez, „concluzia descoperirii de sine însuși”⁸⁷.

Regizorul și profesorul francez propunea ca fiecare mare teatru sau centru cultural să aibă o școală proprie. Școlile s-ar distinge unele de altele, impunându-și identități proprii, filosofii diferite și astfel, susținea Vitez, diversitatea experiențelor ar garanta reînnoirea permanentă și libertatea artei. Ce frumoasă dovadă de generozitate și lipsă de exclusivism. Prin urmare Vitez nu consideră că doar „cercul” lui era perfect, ci că cercul în sine, oricui ar fi aparținând el, atunci când e „umplut”, mobilat cu intenții bune, creatoare, devine perfect. Vitez a izbutit să constituie o școală de teatru bazată pe marea șansă oferită deopotrivă elevilor și profesorilor de a se întâlni într-o locație dinaintea stabilită, într-un interval orar anume și într-o configurație estetică pregătită; aria discuțiilor libere devenea astfel confortabil de tentantă.

Antoine Vitez a avut marele merit că a știut să formeze adevărate grupuri (fie de studenți sau actori) împreună cu care a aprofundat interesante teme de cercetare. Poate de aceea, experimentul nu l-a speriat și în calitate de regizor a reușit, de exemplu, să realizeze un spectacol *Moutier Courage* de B.Brecht (1973) în care a folosit actori de diverse naționalități (un algerian, un turc, un neo-zeelandez care vorbea suedeză și un senegalez). Ideea că a amestecat naționalitățile poate că nu era o noutate (o făcuse și Ariane Mnouchkine), dar cu siguranță a fost dovada că atunci când un grup, indiferent de alcătuire, dacă este animat de o idee în care să creadă, pornit pe un drum din dorința de a realiza un produs artistic de înaltă ținută, atunci acesta devine un adevărat personaj colectiv, pe care

⁸⁷ *Ibidem*

(în teza mea de doctorat) l-am numit cu o singură sintagmă: personaj extins⁸⁸.

Pe studenții de la Master Pedagogie, din UNATC București, îi îndemn în cadrul cursurilor destinate **Didacticii Artei Teatrului** să pună un mare accent pe organizarea atelierului de lucru și să fie conștienți că, dincolo de structurarea orelor de curs, un viitor profesor de actorie trebuie să știe să fie un bun liant în cadrul grupului, cu înțelegere, atenție, respect și considerație pentru fiecare student în parte. Numai în acest fel, toți membri atelierului vor înțelege cum să se comporte față de cel de alături și vor tinde cu toți, nu spre hrănirea orgoliilor și clasificări deșarte, ci spre realizări profesionale notabile.

⁸⁸ Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed.EstFalia, București, 2011

Contemporaneitatea cu clasicii

Fără doar și poate, universul caragialean a oferit întotdeauna un larg câmp de creație fie pentru începătorii în ale artei teatrului, fie pentru cei deja experimentați. Nu are rost să ne întrebăm de ce? Firește, pentru că dramaturgul nostru a fost... genial. Adică de ce a fost genial, ar întreba un veritabil... nenea lancu? Păi a fost așa, am răspunde noi, pentru că a știut să surprindă trăsăturile specifice unice și perene ale poporului român. A putut adică să intuiască românul așa cum este el și nu așa cum ar vrea el să fie; și după ce a descoperit acest lucru fantastic a și reușit să aștearnă pe hârtie o încrengătură de cuvinte memorabile, pentru ca nimic să nu se șteargă. Totul să rămână spre veșnică amintire, spre permanent avertisment: aveți grijă, nu mințim pe nimeni! Țștia suntem!

Pentru un profesor de arta actorului, ce lucrează cu studenți din ce în ce mai tineri, din ce în ce mai... îndepărtați parcă de lumea pe care o știam cândva, apelul la dramaturgia marelui Caragiale e absolut necesar. Și fac această afirmație gândindu-mă la faptul că dincolo de adevărul psihologic comportamental al personajelor, piesele lui sunt adevărate perle, probe de perfecțiune în înțelegerea situației comice, pe care noi trebuie să o predăm studenților. Numai că, întâmpinăm uneori o oarecare poziție de împotrivire din partea tinerilor noștri învățăcei, din pricina faptului că limbajul folosit este unul parcă... prea vechi, prea... de demult, prea... ca la teatru. Cum metoda după care predăm arta actorului pornește întotdeauna de la realitatea obiectivă, accesul la această altă realitate, un fel de... ultrarealitate caragialeană este destul de anevoios. De aceea, fără să vrem, ne punem întrebarea: mai este Caragiale contemporanul nostru? Mai este nevoie de el? Sigur că deține rețeta succesului. În aproape toate montările, mai reușite sau mai puțin reușite, mai moderne sau mai clasice, spectatorul râde în hohote chiar și atunci când aude replici pe care le-a auzit, practic, de sute de ori. „Nu dați la oglinzi, că sunt cu chirie!” sau „Zoe, Zoe, fii bărbată!”, sau..., sau... Dar, unde mai este Caragiale în lumea de azi?

Firește, un răspuns prompt avem la îndemână: lumea politică de azi e, fără doar și poate, coborâtă de multe ori din paginile lui Nenea lancu.

Nu avem timp și nici nu are rost să stăm să analizăm gogorițele pe care le vând conducătorii de azi, poporului din ce în ce mai mirat. Adevărul este indubitabil: societatea contemporană s-a revizuit pe ici pe colo, dar nu s-a schimbat cu nimic.

Însă nu acesta e locul în care trebuie să căutăm contemporaneitatea cu lumea lui Caragiale. Dar unde? Am fost în anii din urmă într-o comisie de jurizare la un concurs de teatru pentru elevi. Spre surprinderea mea, aproape jumătate din momentele scenice alese erau din scrierile marelui dramaturg; iar cei mici erau de-a dreptul minunați în încercarea lor de a-și asuma problematica atât de serioasă a... oamenilor mai mari sau mai mici din piese sau schițe. A existat însă și un interesant exercițiu cu *Un pedagog de școală nouă* în care, profesorul coordonator, din dorința de a actualiza tematica textului, a schimbat unele cuvinte ce păreau... prea de demult. În felul acesta, în loc să auzim: loază, am auzit, dobitocule, imbecilule, idiotule, ș.a.; apoi am văzut cum un elev își violenta profesorul cu porniri de margine de oraș muncitoresc, sau am văzut cum un altul îl mituia pe față pe bietul... pedagog de școală nouă. Rezultatul a fost că, deși profesorul (plin de bune intenții) dorește să atragă atenția că în sistemul de învățământ de azi se întâmplă multe nereguli, noi am văzut un fragment din realitatea cotidiană, pe care îl recunoaștem fără greutate, dureros și nedrept, dar care este, din păcate, total lipsit de simț estetic. Tot comicul zugrăvit cu farmec de Nenea Iancu, dispăruse, lăsând în locul lui deznădejde și... oroare. Ne întrebăm de aceea: e oare necesar să îl ultraactualizăm pe Caragiale? Are el nevoie de o contemporaneizare forțată? De ce? Nu e destul de prezent în omul modern? Grea întrebare ce necesită un răspuns complex. În încercarea de a aduce o necesară lămurire voi face apel la scrierile unor oameni ce au avut, într-o perioadă istorică nu demult trecută, aceeași problemă a contemporaneității cu clasicii. Am poposit astfel, asupra unei mișcări literar-ideologice a anilor '60-'70 ce a influențat în mare măsură mișcarea teatrală europeană a sec. al XX-lea. Ea poartă numele generic: noua critică franceză.

Câteva explicații sunt absolut necesare. Prin urmare: Roland Barthes, Lucien Goldmann, Serge Doubrovsky, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, G. Genette, Phillipe Sollers ș.a., au format o importantă generație de filologi, filosofi, gânditori structuraliști ce au considerat că „răbdarea – modestia, prudența” – motto-ul criticii vechi a devenit desuet. „Un act critic

este ofensiv”⁸⁹ și esențial în formarea publicului și în comprehensibilitatea operei de artă; era atitudinea noii critici. În Statele Unite „New Criticism” preceda cu aproape douăzeci de ani „Noua critică” din Franța.

În primăvara anului 1960 apare la Paris primul număr al revistei literare și pronunțat teoretice *Tel Quel*. În evoluția revistei a cărei activitate complexă este marcată de poziții adeseori contradictorii, de polemici, scizuni sau chiar despărțiri zgomotoase, se pot distinge mai multe perioade: estetică, ce reliefează ideea specificității literaturii ca mod de percepere globală a realității (prin scrierile lui Malarmé, Paul Valéry, Claude Simon și chiar Antonin Artaud); formalistă – când sunt publicate scrierile formaliştilor ruși și se fac referiri substanțiale la psihanaliza lui Freud; a lingvisticii structurale – cu Roland Barthes, Foucault și Julia Kristeva. Urmează apoi perioada teoretică ce începe odată cu recitirea scrierilor materialiştilor dialectici în scopul elaborării unei teorii „materialiste” a literaturii; ajungând însă în perioada politică cu abordări antimarxiste prin analize ale evenimentelor politice din China și Statele Unite (după 1970).

Se știe că în spatele oricărei mișcări critice notabile se află o foarte importantă mișcare filosofică. În cazul de față am descoperit că „Noua critică” este susținută de doi piloni. Primul ar fi psihanaliza (cu Roland Barthes), iar al doilea, structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann („hrănit” de filosofia marxistă). Acum ne propunem să reliefăm interesantele legături și relații între teatru și filosofie, așa cum apar în scrierile generației intitulate „Noua critică franceză”.

Se simt necesare scurte însemnări bio-bibliografice ale celor doi teoreticieni. R. Barthes s-a născut în 1915 la Cherbourg, într-o familie modestă. Face liceul la Bayonne, apoi la Paris și studii la Sorbona pentru a obține o licență în filosofie clasică. Va deveni profesor de liceu, lector de franceză în România și Egipt, director de studii la „École pratique des Hautes Études” din 1962. Desfășoară o bogată activitate publicistică începând din 1942. Câștigă celebritatea odată cu apariția cărții *Le degré zéro de L'écriture*⁹⁰, lucrare de sociologie a literaturii, în care, pornind de la relația creație-societate, încearcă să demonstreze angajarea politică și istorică a limbajului literar. În multe sale articole apărute în revista *Tel Quel* de-a lungul timpului, Roland Barthes scrie numeroase cronici literare inedite. De exemplu, despre Jules Verne scrie că se încadrează în zona „fantasticului scientist” și identifică, în paginile acestuia, arhetipuri

⁸⁹ Doubrovsky, Serge, *De ce noua critică?*, Ed. Univers, București, 1977, p. 44

⁹⁰ Barthes, Roland, *Le degré zéro de L'écriture*, Ed. Du Seuil, Paris, 1953

universale cum ar fi: coborârea în adâncuri, călătoria inițiatică, tema adamică, motivul grotei, alchimia elementară etc. Despre opera lui Gustave Flaubert, Barthes consideră că își filtrează mesajul, prin conștiința estetică modernă, într-un demers canonic de chintesențiere poetică a prozei romanești și de practicare a literaturii ca „problematică a limbajului”. În 1973 Barthes publică *Reflecție asupra textului*; în opinia lui, textul este considerat nu atât obiect „intelectual” (destinat reflecției și analizei) ci ca „obiect de plăcere”. În procesul decodării lecturii, cititorul trăiește plăcerea rescrierii textului. Barthes merge mai departe, și în studiul *Dicțiunea raciniană* face un fel de îndreptar pentru actorii ce joacă în piesele lui Racine (și nu numai, spunem noi), îndemnându-i pe aceștia să lase textul să se „audă” așa cum este scris, să nu-i strice muzicalitatea printr-o muzică impusă, falsă, prin respirații și accente ilogice și nefirești. „Totul se petrece ca și cum dicția raciniană ar fi rezultatul hibrid al unui fals conflict între două despotisme contrare și totuși iluzorii: claritatea detaliului și muzicalitatea ansamblului, discontinuitatea psihologică și continuitatea melodică. De unde încurcătura actorilor și a publicului în fața unui teatru pe care vor să-l trateze în același timp ca spectacol psihologic și ca pe un oratoriu”⁹¹.

Acuză apoi așa numita „emfază a detaliului”; înțelegând prin aceasta grija exagerată a actorului de a pune în valoare textul detaliu cu detaliu. Acest drum duce către ruperea comunicării între actori, consideră Barthes. Esteticianul crede că actorul (din păcate) nu se mai adresează nimănui, cu excepția unui „despotice zeu al semnificației”.

Pledează credibil pentru „înțelegerea textului” sugerând obligativitatea pătrunderii în profunzimea lui, prin metodele psihanalizei. Căci pentru a juca tragic, actorul trebuie să se comporte ca și cum ar crede în existența zeilor, ca și cum i-ar fi văzut și ar fi vorbit cu ei. Iar concluzia lui Barthes: „Dar atunci ce distanță de la tine însuși la ceea ce spui!”⁹². De aceea spuneam că aceste îndemnuri sunt valabile nu numai pentru actorul ce joacă într-o piesă de Racine, ci pentru orice actor. Sunt cerințe ale unui gânditor îndrăgostit de frumusețea și valoarea cuvântului, care consideră că, pentru punerea lui în valoare, actorul trebuie să-i perceapă adevărata semnificație. Numai așa cuvântul capătă greutate, forță, sens tragic. Numai în acest fel, textul clasic poate deveni actual, rod al unei gândiri moderne. Deci... contemporan!...

⁹¹ în vol. Barthes, Roland, *Despre Racine*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969

⁹² *Idem*

Un alt reprezentant de seamă al „Noii critici franceze”, Lucien Goldmann s-a născut în 1913 la București. Liceul l-a absolvit la Botoșani, iar apoi a abordat studii de drept la București. Mai târziu a urmat Cursuri cu Max Adler la Viena. În 1934 se află la Paris pentru pregătirea doctoratului; în 1940 este închis într-un lagăr de concentrare de unde evadează. Din 1944 lucrează la Centre Național de la Recherche Scientifique, apoi la Sorbona. În fundamentarea „Noii critici”, reprezintă structuralismul genetic marcat de Freud, Piaget și Lukacs. *Introduction à la Psychologie de Kant*, Paris, Gallimard, 1948; *Sciences Humaines et Psychologie*, Paris, PUF, 1952; *Structures mentales et la création culturelle*, Paris, Gallimard, 1970; *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Gonthier, 1971 (postum) ș.a.; sunt câteva din operele care îl impun în rândurile marilor gânditori ai sec. al XX-lea. La fel ca Roland Barthes, colegul său de generație, compatriotul nostru a fost interesat de analiza profundă a operei marilor clasici. În acest sens, Racine, ce a fost întotdeauna considerat a fi un pilon al literaturii franceze, s-a constituit ca un interesant subiect de reflecție și analiză. Și aceasta deoarece tinerii critici, nonconformiști și mereu în căutarea unor viziuni novatoare, nu puteau accepta ca marii clasici să devină subiecte tabu. Ei trebuiau coborâți de pe pedestalele lor, cercetați și înțeleși în așa fel încât să reiasă foarte clar valorile conținute în operele lor, dacă acestea vor fi și existat. O trăsătură comună pentru generația sus-amintită a fost, deci, atacul susținut împotriva „ultimului bastion al clarității: Racine”, agasați fiind de faptul că limba franceză este stereotipă și neschimbată de la 1700 (limba lui Racine). În 1956 apare la Paris, la Editura Gallimard, *Les Dieux cachés*, rod al cercetării întreprinse în pregătirea doctoratului în litere la Sorbona. Pornind de la ideea că o realitate umană nu e un element izolat ci orice realitate umană este inclusă în întreg, Goldmann îl analizează pe Racine inserat în cultura jeansenistă (sec. al XVII-lea) știut fiind că acesta a învățat la Port Royal (celebra mănăstire jeansenistă bazată pe învățăturile Sf. Augustin). Goldmann consideră că, în opera lui Racine cheia tragediei este dată de relația dintre trei personaje: Dumnezeu, omul și lumea. Între om și lume relația este de tip tragic; omul nu mai poate comunica cu lumea, iar conflictul dintre ei devine de nerezolvat. În timp ce divinitatea este cea care vede tot, judecă tot, dar nu îi poate arăta niciodată omului „calea”. De aici ideea că în tragedia raciniană Dumnezeu este ascuns. Însă poate fi vizibil doar celor cărora le acordă „grația”. El devine astfel, în permanență, prezent și absent, deci, un Dumnezeu care există dar nu apare niciodată.

Roland Barthes, în volumul *Despre Racine* face o impresionantă analiză a operei autorului dramatic în studiul *Omul racinian*⁹³. Barthes abordează tragedia lui Racine ca „sistem de unități și de funcții” propunându-și să reconstituie un fel de antropologie raciniană, structurală și totodată analitică.

Esteticianul împarte scena în trei zone: Camera- locul invizibil dominat de putere. Personajele nu îndrăznesc să vorbească decât cu teamă despre acel loc, căruia nimeni nu îndrăznește să-i calce pragul. Anti-camera: scena propriu-zisă; loc în care viețuiește și mai ales vorbește Omul tragic, personajul tragic: Eroul. Exteriorul: spațiu la care se poate gândi numai personajul non-tragic, confidentul, gărzile, în general cei care întrețin tragedia cu fapte impresionante.

Urmează apoi o interesantă analiză a eroilor tragediilor folosind, firește, metoda psihanalizei. Citind lucrarea lui Barthes constatăm cum eroii racinieni capătă o profunzime și o valoare demne de o mare tragedie antică. Atrage atenția surprinzătoarea observație a eseistului francez: „în tragedia greacă cel care așteaptă e corul, el e cel care se mișcă în spațiul circular numit orchestră, în fața palatului”⁹⁴, în timp ce, la Racine, în piesa „Bajazet”, seraiul este ocupat de o masă de ființe nediferențiate, o lume eunucoidă, desexualizată. Personajul colectiv este „elastic și plin cu apă”; „Această mulțime de sclavi, muți, un întreg popor, pe care palatul îl închide între zidurile sale”⁹⁵.

Ce modificare drastică a personajului colectiv pe parcursul trecerii timpului istoric! Interesant cum, odată cu evoluția culturii și a civilizației, individul devine mult mai important decât structura din care face parte. Este ceea ce amendează și Lucien Goldmann care, în celebra teorie a structuralismului genetic, leagă foarte strâns pe creator de societatea în care trăiește. În lucrarea *Pentru o sociologie a romanului*⁹⁶, L. Goldmann desființează analizele tradiționale bazate pe teoria analogiei mecanice între conținutul operei și realitatea socială, pentru a preconiza o „omologie” între structura operei și aceea a grupului social care o generează. Structura formală a operei devenind parte a macro-structurii sociale, o reproducere la scară mică a acesteia.

⁹³ *idem*, p. 31 și urm.

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Racine, *Opere*, Ed. Ritmul vremii, București, 1929, trad. D.Nanu

⁹⁶ Goldman, Lucien, *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, București, 1972

Interesant este cum această teorie (deși marxistă la bază – ca și autorul de altfel) se poate aplica foarte bine în cazul multor opere de artă (fie ele din literatură sau teatru). La ce altceva ne putem gândi atunci când îl analizăm pe Artaud, cel care redescoperă „Teatrul nealterat” într-un grup, formațiune, trib locuitor al unei insule balineze. Prin urmare, grupul, societatea este cea care păstrează, conservă (după principiul „din tată-n fiu”) neschimbate ritualurile magice. La ce altceva ne gândim atunci când îl găsim pe Brook, fascinat de obiceiurile păstrate de secole într-un trib african?! Brecht va merge mai departe, înzestrându-și eroul cu sarcina de a lupta pentru societatea din care face parte.

Se cuvine să zăbovim puțin și asupra lui Serge Doubrovsky. Critic literar, romancier, profesor de literatură franceză la Universitatea din New York, adept al „Noii critici” încă din primele momente, apropiat al lui Barthes. Doubrovsky încearcă o redefinire a structuralismului pornind de la rezultatele psihanalizei și ale antropologiei culturale. *De ce noua critică. Critică și obiectivitate*, 1966, numeroase alte eseuri și romane, printre care *Fils* (Fiu), 1977, îl impun drept un important nume în literatura secolului al XX-lea. În 1963 apare lucrarea *Corneille și dialectica eroului*. Abordând opera marelui clasic francez din prezent spre trecut, autorul încearcă să stabilească un raport adecvat între timpul operei și timpul criticului. În locul regresiei în timp spre regăsirea semnificației originale a operei, Doubrovsky propune un demers invers, constând în readucerea operei din sec. al XVII-lea în prezent, spre a fi investigată cu mijloace specifice epocii moderne. Adusă în prezent, privită ca „obiect”, opera intră în contact direct cu subiectul care o percepe. Perceperea corectă a operei se verifică prin sesizarea ei ca „unitate” și „totalitate”.

Interesant este că, în aceeași perioadă, un alt critic de teatru scria *Shakespeare, contemporanul nostru*. Este vorba despre Jan Kott și viziunea lui novatoare, la acea vreme. Urmând același principiu, Kott (tovarăș de idei în ale scrisului cu Roland Barthes și L. Goldmann) demonstrează actualitatea problematicei shakespeariene, într-o epocă în care influența clasicilor era privită ca o povară.

În lucrarea lui John Elsom, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, regizorul englez David Thacker face o observație interesantă: pentru un creator modern scopul este să discearnă care a fost sensul piesei (în cazul de față a lui Shakespeare) și apoi să caute un echivalent contemporan apropiat care să facă piesa precisă, clară și directă pentru a fi

înțeleasă de public. De publicul acesta, de azi. Pentru că orice creator de teatru trebuie să comunice cu spectatorul timpului său⁹⁷.

Exemple de regizori, care au încercat acest tip de abordare a pieselor clasice, sunt multiple. Aș remarca acum doar unul. În preajma anului 2000, la Teatrul Național din București am făcut parte dintr-un spectacol șocant: „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale în regia lui Alexandru Tocilescu. Șocant de original, șocant de actual. Cu un personaj colectiv atât de diferit de cel văzut în spectacolele regizate de Liviu Ciulei sau Sică Alexandrescu, dar atât de cunoscut în lumea de azi. Șocant, de ce? Deoarece grupul, care la Caragiale se numește „alegători, cetățeni, public”, în montarea lui Al. Tocilescu devenise mult mai complex în actualitatea lui contemporană; eram: cerșetori, tineri pe role, oameni purtători de steaguri, gospodine, hoți de buzunare, scandalagii, prostituate, spectatori de producții cinematografice sexy, bătrâni senili și insensibili etc. Desigur, multe se pot analiza la un spectacol, dar vorbind despre grupul de oameni ce în viziunea lui Al. Tocilescu acționau ca un personaj colectiv, se poate spune că acesta se extindea cu o forță incredibilă dincolo de limitele scenei devenind, de fapt, omul timpului nostru. Impactul asupra conștiințelor individuale din stal era tulburător.

A fost o montare foarte îndrăznească, în care s-au folosit din abundență mijloace și tehnici ale lumii contemporane, în care personajele deveneau oamenii zilei, iar spațiile reprezentau frânturi ale vieții cotidiene. Și cu toate acestea..., cu toată abordarea violent modernă, textul era absolut același; nu s-a schimbat niciun cuvânt. În plus, relațiile dintre personaje, erau aceleași, trasate atât de clar de dramaturg. Sigur că mijloacele de exprimare, de manifestare erau diferite de cele folosite în montările clasice, dar am jucat... aceeași piesă. Părea mult actualizată, dar... aceeași. Era contemporană, dar... mereu aceeași. Nu a fost nevoie să îl „ajute” nimeni pe Caragiale. Scrierea lui a fost socotită ca un pretext, dar... a rămas scrierea lui. Da, atunci am jucat într-un spectacol modern montat după un text clasic. Un spectacol în care mesajul încriptat de autor în textul său nu pălea; din contră, prin actualizarea lui devenea mult mai puternic, cu un ecou mult mai profund în conștiința spectatorilor.

Ideea că un text clasic trebuie „ajutat” ca să fie înțeles de privitorul modern, e complet greșită. Găsirea adevăratului mesaj, descoperirea dramelor general-umane ce animă personajele și punerea în valoare a

⁹⁷ Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Ed. Meridiane, București, 1994

relațiilor interumane ce la domină, înțelegerea situațiilor propuse de dramaturg pentru construirea acelei noi realități pe care o dezvăluie textul, sunt, de fapt, primordiale în abordarea scenică a unui text clasic. Doar așa el nu va mai părea mult prea... vechi, mult prea... de demult, ci va fi mereu nou, mereu al nostru.

Dirijând actorii cu bagheta regizorală

Cercetarea mea privitoare la Procesul de creație în Arta Actorului s-a desfășurat și în vastul câmp al regiei. În acest sens am abordat două direcții: lucrând cu studenții actori, spectacole de licență și cu actori profesioniști, pe scenele profesionistă.

Ideea dezvoltării activității regizorale a pornit încă din timpul când eram doctorand cu frecvență a UNATC București (2002-2006) și am participat la cursul *Tendințe regizorale în secolul al XX-lea* susținut de regretata profesoară Michaela Tonitza-lordache. Orele petrecute alături de domnia sa, materialele pe care mi le-a recomandat spre lectură, lungile discuții legate de subiectul acesta m-au făcut să cred cu convingere că regia este un adevărat sprijin în Arta Actorului și nicidecum un obstacol în creație, așa cum spun de cele mai multe ori actorii ce nu găsesc o cale estetică de comunicare cu regizorii cu care lucrează. Sintagma „e spectacol de regie, și nu de actor” mă face să cred că problema ivită ține mereu de lipsa comunicării, de dispariția dorinței de conlucrare reală și de pierderea scopului principal pe care trebuie să-l aibă un spectacol de teatru, anume: punerea în valoare a creativității celor implicați precum și scoaterea la lumină a valorilor conținute fie în textul dramatic, fie în viziunea regizorală inedită și originală. Așa se face că susținută de profesoara Michaela Tonitza-lordache am simțit nevoia să aplic și în practică, lucrurile acumulate în orele de teorie teatrală.

Urmând preocuparea (despre care am vorbit în capitolul anterior) pentru contemporaneitatea cu clasicii literaturii am abordat, cu fiecare generație pe care am avut-o ulterior obținerii titlului de doctor și a gradului didactic Lector universitar, texte clasice pentru spectacolele de licență. Mă refer la: **O noapte furtunoasă de I.L.Caragiale** (clasa prof.univ.dr. Adriana Marina Popovici; 2005-2008); **Pygmalion de G.B.Shaw** (clasa prof.univ.dr. Florin Zamfirescu; 2008-2011); **Frații Karamazov după F.M.Dostoievski** (clasa prof.univ.dr. Florin Zamfirescu; 2011-2014; adaptat ulterior pentru Teatrul Elisabeta București – aflat în stagiunea curentă după aproape 4 ani de la premieră), **Idiotul după F.M.Dostoievski** (clasa prof.univ.dr.Florin Zamfirescu; 2014-2017; adaptat ulterior pentru Teatrul Elisabeta

București). Voi vorbi despre două dintre ele, dar și despre spectacolul **Conu' Leonida față cu reacțiunea** de I.L.Caragiale, montat la Teatrul Arte dell'Anima București.

1. Pygmalion, de G.B.Shaw

Spectacolul **Pygmalion** aborda într-o viziune modernă, textul clasic și atât de actual în lumea de azi, scris la începutul secolului al XX-lea de dramaturgul englez George Bernard Shaw. Ca o *justificare* pentru propunerea acestui proiect se poate spune că, pornind de la convingerea că societatea contemporană nu se poate dezvolta decât cu ajutorul educației, ca factor esențial de progres și civilizație, spectacolul pune în lumină valoarea de netăgăduit pe care o are pedagogia umanistă în evoluția ființei. Profesorul Higgins, devenit un arhetip al *Învățătorului*, un demn urmaș al minților luminate ale Renașterii susține, prin tot ceea ce face, posibilitatea dizolvării barierelor sociale într-o redefinirea unei personalități cu valențe etic-morale superioare. În spectacol apărea pregnant ideea conform căreia: „să iei o ființă și s-o schimbi într-o ființă cu totul deosebită, creând un nou limbaj pentru ea, înseamnă să umpli cea mai adâncă prăpastie care desparte o clasă de alta, un suflet de alt suflet”⁹⁸. Întregul efort al profesorului Higgins și al celor din jurul lui este evident îndreptat înspre favorizarea devenirii superioare a Elizei Doolittle. Iar frumusețea demersului apare în reușita indubitabilă.

Pygmalion era un spectacol tineresc într-o lectură modernă conformă vocației tinerilor ce năzuiesc la gloria scenei și au șansa de a lucra un spectacol încheiat, bine structurat, pe o scenă studențească, dar în fața publicului divers.

Abordarea estetică era de tip realist, fără a renunța însă la stilul inconfundabil al epocii; în același timp, scenografia spectacolului era una de factură simbolică. Scena avea doar câteva puncte stabile, necesare în desfășurarea acțiunii. Viziunea regizorală pune accent pe construirea unor personaje perfect conturate, pe stabilirea unor relații clare între ele, precum și pe alternarea acțiunii cu momente muzicale. De aceea, un decor extrem de detaliat, cu recuzită abundentă și cu reconstruire fidelă a lumii engleze din perioada victoriană, nu a constituit un interes pentru acest proiect. Scena era „umplută” de jocul profund și puternic al actorilor, de

⁹⁸ Shaw, Bernard, *Teatru*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 349

pasaje de dans amplu, precum și de valoarea pe care o căpătau cele câteva elemente de decor: biroul lui Higgins – un fel de „centru de comandă” al unui om de știință, susținut de tomuri întregi de cărți, pianul – ce, prin intervențiile sale, puncta schimbările de spații, dar și modificările prin care treceau personajele în evoluția lor, sau fotoliul – ce devenea un fel de prezență masivă a unei lumi către care tinde eroina piesei.

Oportunitatea acestui proiect deriva tocmai din realitățile sociale ale lumii de azi: trăim într-un univers în care se pune un mare accent pe educație și cercetare, din convingerea clară că viitorul unei națiuni stă nu în investițiile materiale (care sunt, practic, recisive) ci în investiția făcută în ființa umană. Doar ea este aceea care poate duce către dezvoltarea societății, către mersul ascendent al nivelului de trai. Practic, în viitor, diferențele nu se vor face între membri claselor sociale, ci între oamenii care au curajul acțiunii și dorința de reușită, în detrimentul celor ce se lasă manipulați și doborâți de greutatea inerente ale vieții. Piesa pleda pentru susținerea dorinței de evoluție a ființei umane.

Având la bază un text clasic, iubit și de spectatorii de teatru, precum și de cinefili, spectacolul *Pygmaliona* atras, doar prin simpla prezență a numelui, un număr mare de spectatori. În plus, distribuția, ce reunea tineri valoroși a convins publicul că merită să vadă acel spectacol. Publicul – țintă era, fără îndoială, format din persoane aflate între vârstele: 14 – 80 ani, de diversă pregătire, variate interese artistice, dar și domenii de activitate în care funcționează.

Deși s-ar putea spune că un spectacol bazat pe un text clasic nu aduce cu sine o noutate aparte, proiectul pe care îl propuneam avea un limbaj estetic modern, în care se foloseau efecte multimedia: fundalul - format din jocuri de pânze pe care se proiectau anumite imagini, în funcție de desfășurarea acțiunii, sau de evoluția psihologică a personajelor. Pe scenă exista în permanență un pian care susținea muzical partiturile interpreților, marca schimbările de acte, modificările de spații sau trăiri ale actorilor. De asemenea, nici costumele nu se înscriau în linia clasică a reconstruirii unui univers stilistic clar determinat istoric. Scenografa Iza Tărțan (absolventă a UNATC București) imagina costume în care paleta de culori sau tăieturi ale țesăturilor subliniau jocul actorilor. Practic, cu fiecare pas înainte pe care îl făceau personajele, nuanțele pe care le purtau se

schimbau potențând această dinamică vie conținută în viața spectacolului⁹⁹.

Interesant este să prezint și impresia pe care a lăsat-o tinerilor actori participarea la acest proiect: „O iubesc pe Eliza Doolittle pentru că întâlnirea cu acest personaj a fost un mod de educare și autoeducare. O iubesc pe Eliza Doolittle ca pe o noua și frumoasa descoperire asupra mea. O iubesc pe Eliza Doolittle pentru că mi-a permis conștientizarea și acceptarea propriei feminității, a propriului meu curaj și a independenței mele. Eliza Doolittle a fost o mare provocare. Setea mea de cunoaștere și cercetare a luat naștere din fascinația Elizei pentru necunoscut și din ambiția cu care ea, o florareasă, visează la o lume minunată. Timp de șase luni, poate chiar mai mult, întâlnirile mele cu Eliza au devenit tot mai dese; atât de dese, încât ajunsesem să mă gândesc la ea fără să vreau. M-am dus tot mai adânc pâna ce munca, sau căutarea mea au devenit plăcute; astfel am început săfuncționez ca un mecanism ghidat aproape instinctiv. De ce vorbesc despre Eliza Doolittle? Pentru că îmi place Eliza așa cum am ajuns să o cunosc, pentru că este un personaj mare și plin căruia i se întâmplă lucruri demne de urmat și de luat în seamă. Pentru că datorită Elizei am învățat că e important să îți păstrezi demnitatea, să ai curaj și să te folosești de el pentru a lupta întru scopul personal; să ai răbdare și... să înduri. Ființa ei se dezvoltă, evoluează, capătă valori umane. Omul contemporan este mult prea absorbit de cotidian pentru a avea timp să-și arunce și un ochi înspre propria ființă. Mergând pe lângă Eliza am devenit un mic observator fascinat de transformări fabuloase. Lucrurile pe care Eliza le învăța pentru prima dată, pentru mine erau un prilej de nouă conștientizare și de profundă actualizare. Limbajul, atitudinea, mersul ... De-a lungul lunilor de repetiții m-a tot bântuit senzația că lumile în care mă desfășor nu se mai termină, în ciuda durerilor, dar și fericirilor ce mi se întâmplau în muncă. Important pentru mine a fost faptul că acest personaj mi-a oferit plăcere și gust. Spun mulțumesc pentru Eliza și pentru tot ceea ce am câștigat. Când mă gândesc la ea, îmi vine să mă îmbrac frumos, în alb sau în roșu, să îmi pun pălarii cu boruri mari, să mă urc pe tocuri și să alerg pe străzi... fără să sufăr. Să sufăr doar atunci când mănânc pe furis un strugure direct din fructieră sau când fusta pe care o port se șifonează

⁹⁹ *Apud* Bogdana Darie, „Pygmalion”, *Revista Concept*, UNATC Press, București, 2011, vol.2/nr.2

pentru că nu am avut grijă. Sau când nu se face diferența între paharul de vin alb și cel de vin roșu. Te iubesc Eliza Doolittle. Ioana Elecfi”¹⁰⁰.

„Higgins e o modalitate de a mă elibera de frustrări și neîmpliniri printr-un act artistic. Astfel, cu fiecare spectacol, mă curăț de propriile mele defecte punându-le pe seama unui ... biet personaj. Higgins îmi dă ocazia să mă manifest ca spirit liber, neconstrâns de canoanele unei societăți mult prea rigide. Tot el însă mă învață că toți oamenii se nasc egali, iar educația e cea care îi diferențiază. Șansa de a termina cei trei ani de studii cu un asemenea spectacol, mi-a adus o mare bucurie! Paul Diaconescu”¹⁰¹.

„O lecție importantă a reprezentat-o lucrul cu obiectul. Datorită funcției de menajeră, doamna Pearce are și responsabilitatea de a aranja diferite obiecte în funcție de necesitățile personajelor din scenele care urmează. Așezarea acestor obiecte este un „ritual” care trebuie efectuat cu cea mai mare precizie. Pentru acest lucru a fost nevoie să iau în considerare următoarele aspecte: durata acțiunii să fie cât mai scurtă pentru a nu crea o pauză inutilă în desfășurarea piesei, modul în care ținam toate obiectele în același timp, înainte de a le așeza, pentru a nu le scăpa, ritmul trebuia să fie unul alert, dar precis și calculat pentru a fi în conformitate cu conceptul personajului. Un sprijin benefic pentru elementul din urmă a fost muzica din timpul mișcării. Tot în lucrul cu obiectele am descoperit un element interesant: concentrarea doamnei Pearce asupra obiectelor reprezintă un mod de comunicare, iar poziționarea corectă a obiectelor este crucială pentru personaj. Fiecare obiect are o importanță semnificativă deoarece este necesar cuiva, iar treaba personajului meu este ca obiectul să fie pregătit și accesibil acelei persoane. Fiecare detaliu din scenă trebuie aranjat și verificat. De fapt, aș putea spune că ceea ce definește lucrul cu obiectul este verificarea. Prin verificare, obiectul capătă o valoare semnificativă și devine un fel de a comunica în funcție de motivul pentru care este făcut aranjamentul. Un exemplu ar fi că fiecare pahar trebuie aliniat cu cel din urmă, iar, la sfârșit, trebuie obținută o linie perfectă. Concentrarea asupra acestor detalii trebuie să fie tratată cu maximum de seriozitate, pentru a exemplifica exigențele cotidiene ale doamnei Pearce. Trebuie să spun că am început acest rol cu scopul de a crea un personaj credibil, riguros și demn, iar la final am ajuns la concluzia

¹⁰⁰ Apud, *Concept* vol.2/nr.2/mai 2011, p. 116

¹⁰¹ *Idem*

ca mi-a făcut o deosebită plăcere să... o cunosc pe doamna Pearce. Ana Vicovan”¹⁰².

„Experiența *Pygmalion* a fost un dar de la Dumnezeu pentru un student în an terminal la actorie. În primul rând fiindcă am avut privilegiul să lucrez cu doamnele profesoare Bogdana Darie și Mirela Gorea, pedagogi de mare calitate. În *Pygmalion* mi s-a oferit rolul lui Alfred Doolittle. Diferența dintre clase fiind uriașă în Anglia începutului de secol al XX-lea, crearea lui Doolittle se pare ca a apărut ca o necesitate dramaturgică organică pentru G.B. Shaw. Din acest motiv, îmi permit să emit părerea conform căreia putem să-l considerăm pe Doolittle mai mult un arhetip decât un personaj. Doolittle fiind arhetipul clasei sociale de jos, reprezintă omul simplu, cu înțelepciunea sa sănatoasă și practică. Pe vremuri, la curtea regelui, măscăriciul îi maimuțărea pe toți, spunând adevărurile interzise. El era cel care păstra măsura, în jocul fără măsură. Era Nebunul prin vocea căruia vorbea Înțelepciunea. George Bernard Shaw dă senzația că în *Pygmalion* singurul „înțelept care face pe nebunul” este Doolittle. Chiar dacă este o figură episodică, la fel ca majoritatea bufonilor lui Shakespeare, Doolittle aduce cu sine un nou suflu plin de viață și culoare. Prin acest personaj arhetipal, Shaw reușește să stârnească râsul cititorului și spectatorului, la fel cum râzi și de bufonii shakespearieni. Doolittle, se pare că a descoperit „cheia fericirii” în acest secol al stresului în care tentația să cazi în capcanele depresiei este extrem de mare. Eugeniu Cozma”¹⁰³.

„Știm cu toții că Cenușăreasa se transformă într-o minunăție prințesă printr-o simplă atingere a baghetei magice. În spectacolul *Pygmalion*, rolul baghetei este preluat de Henry Higgins, cel mai priceput creator de ducese, de colonelul Pickering, un adevărat gentleman, de dna Higgins, o îndrăgostită de frumos și de sobra dna. Pearce. Ei ne demonstrează că această magie nu poate fi obținută printr-o simplă bataie din palme, ci prin muncă și disciplină. Sperăm că am reușit să construim un spectacol în care atmosfera acelui proces de transformare a urâtului în frumos să se instaleze cu discreție, mister, dar și eficiență. Ana Maria Bercu”¹⁰⁴.

Mai trebuie spus că, în cadrul Festivalului Național de Teatru de la Buzău *Vedeteatru 2011*, actorul-student Eugeniu Cozma a obținut *Premiul*

¹⁰² *Apud Concept* vol.2/nr.2/mai 2011, p. 116

¹⁰³ *Apud Concept* vol 2/nr 2/2011/performance, p. 116

¹⁰⁴ *Idem*

*pentru cel mai bun actor în rol secundar*¹⁰⁵. În același timp, actrița – studenta Ana Maria Bercu a obținut în cadrul Galei Absolvenților: *Premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol secundar*. Câțiva ani după acest eveniment (mai exact în anul 2014) Ana Maria Bercu a obținut: *Premiul pentru cea mai bună actriță la Gala Hop*.

Însă, poate cea mai mare performanță a fost obținută de studenta-actriță *Cosmina Stratan* care, la câteva luni după absolvirea facultății obține: *Premiul pentru cea mai bună actriță la Festivalul de Film de la Cannes*¹⁰⁶. Desigur, nu pentru rolul din *Pygmalion*... ci pentru rolul din filmul *După dealuri*, regia Cristian Mungiu. Însă, *Cosmina Stratan* este, fără îndoială, produsul școlii românești de teatru, a UNATC București, coordonator de an prof.univ.dr. Florin Zamfirescu, precum și la grupa unde am lucrat și s-a predat *Arta Actorului*, așa cum am prezentat teoretic în această lucrare.

2. Frații Karamazov, după F.M.Dostoievski

Un alt spectacol lucrat cu studenții actori a fost ***Frații Karamazov*** după F.M.Dostoievski, în anul 2013.

Foarte grăitor în analiza acestui spectacol este un interviu pe care l-am dat ziarului *Muntenia de Buzău*, înainte de prezentarea, pe scena Sălii Mari a Consiliului Județean Buzău, a *Fraților*... „Spectacolul de licență ***Frații Karamazov*** a prilejuit studenților Anului III, *Arta Actorului*, de la UNATC București, întâlnirea cu unul dintre cele mai valoroase texte ale literaturii clasice universale. Pornind de la convingerea dostoievskiană conform căreia: „Omul este un mister. Trebuie să aduci acest mister la lumina zilei și dacă am să-mi dedic toată viața acestui țel, n-am să consider că am pierdut timpul degeaba; eu mă concentrez asupra acestui mister pentru că vreau să fiu Om”¹⁰⁷, realizatorii acestui spectacol au privit acțiunea lor ca pe un drum al căutărilor, al întrebărilor, al sondărilor celor mai profunde în structura ființei umane. Deopotrivă, studenți și profesor, am încercat să *înțelegem*, mai presus de orice, resorturile lăuntrice atât de

¹⁰⁵ <http://www.unatc.ro/old/Evenimente/2011vedeteatru.html>

¹⁰⁶ <http://www.icr.ro/berlin/best-of-rki/berlinul-vazut-prin-ochii-cosminei-stratan-noul-shooting-star-romanesc.html>

¹⁰⁷ Dostoievski, Feodor, *Despre literatură și artă*, Ed. Cartea Românească, București, 1989

greu de aflat și de stăpânit, care fac posibilă ființarea noastră în universul fără margini al trăirilor interioare pe care trebuie să-l dominăm.

Drumul celor trei frați, cele trei fațete ale eu-lui creator, croiți după eșafodajul interior al celor trei apostoli biblici: Petru, Pavel și Ioan, a permis tinerilor studenți să descopere, deopotrivă, forța dimensiunii instinctuale, valoarea cerebralității, precum și bogăția iubirii necondiționate. Marele roman al lui Dostoievski, o adevărată autobiografie, cu lumea sa vastă, cu personajele sale perfect articulate și surprinzătoare prin acțiunile lor s-a constituit ca un impresionant material de lucru pentru tinerii aspiranți la gloria scenei. Felul în care am construit traseul artistic al spectacolului a ținut seama, fără îndoială, de modul în care, cu fiecare actor în parte am analizat în cele mai mici detalii structura interioară a fiecărui rol în parte.

Punând accentul pe creația actorului și nu pe o formulă regizorală anume, am ajuns la unitatea estetică pe care am prezentat-o publicului. Din dorința de a scoate în evidență doar Omul, cu trăirile și frământările sale, cu bucuriile și tristețile, cu balansul permanent între Lumină și Întuneric, pe un „câmp de bătălie, care e chiar sufletul omului”, am ales eliberarea scenei de orice fel de decor de sorginte stilistică realistă, păstrând însă, în jocul actorului, drumul stanislavskian al realismului psihologic. Singurele „ajutoare” scenografice pe care le-am folosit sunt *fundalul* (pânza de mari dimensiuni, pictată în ulei, de către un tânăr artist plastic, Ionuț Cristian Gardin) ce reprezintă „Judecata de apoi” (icoana de pe peretele exterior al Mănăstirii Voroneț), ca semn al luptei permanente pe care o traversează ființa umană, aflată mereu și mereu... între rai și iad, precum și *scaunul* ce reprezintă, în stil estetic cubist, același drum de la întuneric către lumină. Este, de fapt, limbajul în care am propus acest spectacol: cubismul fiind curentul artistic care a spulberat forma, neviciind însă, fondul, spiritul operei.

Studenții promoției 2011-2014, coordonată de Prof.univ.dr.Florin Zamfirescu au, cu acest prilej șansa de a se prezenta publicului cu o creație artistică atent elaborată, conștincios construită și puternic asumată. Tinerii actori și scenografa Raluca Alexandrescu (clasa conf.univ.dr. Ștefan Caragiu) s-au achitat cu brio de îndatoririle lor scenice.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Bogdana Darie, *Frații Karamazov*, 16 martie 2014, articol apărut în ziarul *Muntenia de Buzău*, <http://www.munteniadebuzau.ro/politic/74-mleanu-senator-erbnic-deputat-preda-achitat.html>

Preluat și de Ziarul *Știri de Buzău*:

<https://stiridebuzau.ro/cultura-educatie/programul-lunii-martie-la-teatrul-george-ciprian-din-buzau-0503.html>

Rezultatul a fost că în cadrul Galei Absolvenților 2014, cu un juriu format din Ion Parhon – critic de teatru; Marius Stănescu – actor; Maria Zărnescu – critic de teatru, două din cele trei premii acordate au fost obținute de actorii ai spectacolului *Frații Karamazov*: Vlad Benescu – *Cel mai bun actor pentru rolul Smerdeakov* și Liudmila Bzovîi – *Premiul juriului pentru rolul Grușenka*.

Este important de specificat faptul că dramatizarea textului îmi aparține și se găsește la Biblioteca UNATC. Trebuie să specific faptul că am organizat textul în așa fel încât să dispară personajele... de vârstă matură, pentru ca să nu existe în vreun fel „pericolul” construirii unor compoziții de personaj, depărtându-ne în felul acesta, de tematica cerută de examenul de licență: rolurile se abordează în continuare conform principiului „Eu – în situația dată”.

Având în vedere faptul că Feodor Karamazov – tatăl băieților, este un personaj foarte important în desfășurarea acțiunii, am hotărât „scoaterea” lui din economia piesei și transformarea într-un „personaj absent”. Tocmai acest lucru a făcut ca prezența tatălui, despre care se vorbește mult în dramatizare și care determină, de fapt, tragedia ce va urma să planeze precum un... nor uriaș, plumburiu, asupra lumii karamazoviene.

Cred că este interesant de aflat și părerea studenților-actori privitoare la experiența lor: „Spectacolul *Frații Karamazov* înseamnă pentru mine startul unei transformări artistice și umane. Copilul care ar fi vrut să se facă actor pentru el, să arate lumii de ce e capabil a ajuns să-și strivească în pumni acest ideal. În nenumăratele ore de lucru la acest spectacol, profilul meu suferea transformări interioare dureroase. Am fost foarte entuziasmat de faptul că am primit rolul lui Dimitri; dar entuziasmul meu a ajuns, apoi, să scadă zilnic. Găseam diferite scuze pentru a mă sustrage de la muncă. Treptat, cu ajutorul doamnei profesoare Bogdana Darie și a metodei de lucru pe care o abordează am realizat că nu fugeam de muncă, ci fugeam de mine. Fugeam de acel „eu” al meu pe care aveam să-l găsesc în abisalitatea tematicii dostoevski-ene. Etapele de revenire au fost multe. A trebuit să vreau să mă cunosc. A trebuit să încerc să mă cunosc. A trebuit să accept că m-am cunoscut. A trebuit să mă împac cu ce am descoperit. După toate aceste etape, calitatea umană a doamnei profesoare a generat o nouă etapă... o etapă interminabilă: Schimbarea. Un proces mult mai greu, mult mai anevoios, mult mai complex. Tot ceea ce ești și ceea ce poți face este darul lui Dumnezeu pentru tine. Ceea ce

faci tu cu el, este darul tău pentru Dumnezeu. Sunt anumite lucruri de care nu îți poți bate joc. Actoria este o meserie cu oameni, pentru oameni. De aceea a început să încolțească în mine ideea că dincolo de scopul personajului se afla scopul actorului, scop care trebuie să fie comun pentru toți membrii din echipa unui spectacol. Dacă scopul este nobil, zicala „scopul scuza mijloacele” își găsește valoarea. Actorii au fost, sunt și vor fi datori să ofere. Este adevărat că dăruind vei dobândi. Frica de a rămâne „gol” pentru că ai dăruit prea mult, pentru că te-ai implicat prea mult, pentru că ai muncit prea mult nu îți are locul în această breaslă. Dacă iei de la personaj ce e bun și duci acel ceva în spatele scenei și apoi cu tine acasă, în lumea ta, funcția de educare a teatrului transcende, iar tu ca actor nu vei fi doar un vânzător de iluzii ieftine ci vei fi însăși Actoria. Nu pot fi decât recunoscător că am fost distribuit în acest rol alături de această echipă frumoasă sub o îndrumare plină de profesionalism și dăruire. Andrei Ciopec”¹⁰⁹

„Katerina Ivanovna provine dintr-o familie bună, cu o educație aleasă, ea își termină studiile într-un pension pentru fetele din aristocrație. Este descrisă ca fiind o femeie frumoasă, regina balurilor, o apariție care stărnește mereu atenția celor din jur. O femeie puternică, orgolioasă, care atunci când dorește ceva face tot posibilul să îl obțină; și în plus, crede că poate să schimbe destine. Fire independentă, nu se simte obligată să se supună nimănui, în afara generălesei, de la care primește o moștenire impresionantă, iar acest lucru îi salvează demnitatea. Este capabilă să își sacrifice întreaga viață pentru un om, doar pentru a nu se simți datoră. Nu poate accepta umilința de a se lăsa întrecută în noblețe. Delia Danciu”¹¹⁰.

„Lucrul la textul lui Dostoievski nu înseamnă numai o provocare imensă, ci și o responsabilitate foarte mare. Îți este frică să te apropii la început pentru că lumea lui este una a ideilor mari, a sentimentelor puternice; nu există limite în iubire, în ură – nu există jumătăți de măsură. Și atunci trebuie „să te arunci” ca actor, să riști. Ajuțați de doamna profesoară am început să ne jucăm cu limitele noastre. Tot timpul – un exercițiu al nostru cu noi înșine. Lise, personajul meu, este o fata de 14 ani, în scaun cu roțile, care este îndragostită de un călugăr. Ce situație... Dar Lise are curajul de a-și mărturisi sentimentele, cu o forță incredibilă pentru un copil. Ceea ce m-a atras cel mai tare la ea este nebunia ei, care vine dintr-un mod de gândire aparte. Cea mai mare contradicție: nevoia de

¹⁰⁹ *Apud Concept* vol.8/nr.1/iunie 2014, p. 236

¹¹⁰ *Idem*, p. 237

Dumnezeu, și sfidarea Lui; respingerea bisericii pe de o parte, dar apropierea de Alioșa. Acest rol m-a făcut să îmi pun multe întrebări, și să observ mai mult în jur. Omul este cel mai mare mister, după Dostoievski, și-ți dai seama că sunt atâtea lucruri peste care trecem cu ușurință, atâtea nuanțe pe care nu le vedem din pură neatenție. „Adevărul” este cuvântul care deschide spectacolul nostru – de adevăr încercăm să ne apropiem de fiecare dată; e până la urmă cel mai incitant și mai frumos exercitiu. Adela Bengescu”¹¹¹.

„Am început să-mi întrezăresc personajul, Smerdeakov, după aproape o lună de lucru, în urma unui exercițiu de actorie pentru care trebuia să alegem un animal ce ar putea semăna cu personajul nostru. Un exercițiu foarte bun având în vedere că putea să ne ofere un traseu de urmat în căutările noastre. Pentru mine, alegerea a fost destul de clară: șarpe. Am înțeles atunci multe lucruri care țin de cum acționează și reacționează personajul, având în vedere că „suferă” de epilepsie, de iubire fanatică pentru Ivan și e frustrat din cauza neacceptării în rândul fraților Karamazov. Tot exercițiul acesta, „animalele”, mi-a deschis și drumul către o abordare artistică bazată pe fizicalizare intensă. Ajunsesem la un moment dat în situația în care mi se accepta scenic orice; un lucru cu care am fost mereu precaut, încercând să înțeleg de unde începe și unde se termină libertatea care mă speria. Dostoievski este un autor foarte vast și foarte pur uman. Dacă înțelegi acest uman poți face aproape orice, ascultându-ți ființa interioară. Practic, autorul rus, ne invită să fim „mai oameni”, „mai noi”. Dar, paradoxal, dacă încerci „să fi dostoievskian” probabil că ajungi să sfârșești... a fi penibil. Vlad Benescu”¹¹².

Frații Karamazov a fost spectacolul cu cele mai multe reprezentații din stagiunea UNATC – Licență 2013-2014. De la premiera din 28 noiembrie 2013 și până în Gala Absolvenților din iunie 2014 s-au jucat 30 de spectacole! A fost invitat pe scenele teatrelor: „Gh.Ciprian” Buzău, „Gh. Pastia” Focșani, „Tony Bulandra” Târgoviște, Casa de Cultura Onești (în fața a 750 de spectatori), Casa de Cultura Pașcani, Teatrul „Elvira Godeanu” Tg.Jiu. *Frații Karamazov* s-a jucat pe scenele liceelor bucureștene: Școala Centrală, Colegiul Național Sf.Sava, precum și pe scena Școlii Ferdinand I, Sector II București.

Există și cronici interesante: „Rămân la subiectul „teatru studentesc” și vreau să scriu câteva impresii despre (poate) cea mai

¹¹¹ *Idem*

¹¹² *Apud Concept* vol.8/nr.1/iunie 2014, p. 238

apreciată piesa din stagiunea UNATC (licența 2014). M-am dus la *Frații Karamazov*, adaptarea pentru scenă a clasicului roman al lui Dostoievski, cu mare curiozitate: citisem voluminoasa carte prin clasa a XII-a (în paralel cu programa de BAC), așa că am vrut să știu cum va arăta în forma teatrală. Am văzut piesa prima dată în primavară (cu sala plină), și am revăzut-o în săptămana Galei, la începutul verii (cu o sală puțin spus arhiplină: se stătea și pe scări, și pe culoare, o atmosferă de nedescris), la Palatul Copiilor (sala Ion Cojar). Ce pot spune? Mi-a plăcut enorm: s-au încins palmele de la atâtea minute de aplauze, dar a meritat din plin.

Bogdana Darie a realizat un spectacol ce va rămâne mult timp în amintirea celor ce l-au văzut. Povestea se bazează pe destinele celor trei frați Karamazov (plus un al patrulea frate, vitreg) - fiecare frate reprezentând un caracter diferit, un curent de gândire diferit, dar toți având în comun o chemare spre pasiune, un foc mistuitor în suflet. Dimitri (interpretat de Andrei Ciopec cu un amestec perfect de forță și rafinament) e fratele cel mare, prins între pasiune și remușcări, ajuns spre finalul piesei într-o situație limită.

În contrast, Ivan (jucat de Dani Achim) e omul ideilor, al raționamentului, o mască rece peste un interior la fel de zbucimant ca al fratelui său. Fratele cel mic, Alioșa (un rol greu, jucat bine de Costi Apostol) e confidentul fraților, căci dintre toți, el s-a depărtat cel mai mult de natura pătimașă a familiei Karamazov.

Purtând povara bolii (epilepsia) și a statutului de bastard, fratele vitreg, Smerdeakov (Vlad Benescu, premiat în Gală pentru acest rol) a ales nihilismul, „credința” în nimic, ce îl călăuzesc spre fapte extreme. Un număr mare de personaje (secundare, dar pline de consistență) dau prilejul tinerilor actori să ne arate talentul. Liudmila Bzovii (Grușenka), Delia Danciu (Katia) și Adela Bengescu (Lise) sunt femeile ce alimentează pasiunea celor trei frați - total diferite între ele (Grușenka e femeie de lume, Katia e aristocrată, iar Lise se luptă cu povara infirmității), dar cu același punct comun: focul interior. Liviu Popa e părintele Zosima, și imaginea Mântuitorului în „Legenda Marelui Inchizitor” (fragmentul în care Ivan Karamazov pune în conflict credința cu rațiunea pură), Florin Crăciun e călugarul Rakitin (contrastul lui Alioșa), Anamaria Olaș e mama Lisei, Răzvan Bănică și Adrian Loghin sunt ofițerii polonezi cu care va intra în conflict Dimitri Karamazov (personaje ce dau și o pată de umor înaintea tensiunii din finalul piesei), Tudor Morgovan e judecătorul fanatic ce

conduce completul de judecată (alături de Cosmin Vijeu, Adrian Georgescuși Mihnea Nicolau).

Țin să menționez că acțiunea decurge destul de lent în actul I (cine nu cunoaște cartea, ar putea fi nerăbdător, uneori confuz la unele scene), dar, în actul al II-lea, piesa devine incitantă, plină de acțiune (punctată de o muzică rusească ce îți rămâne în memorie zile întregi), iar scenele finale te îndeamnă să nu te mai oprești din aplaudat. În concluzie: cu *Frații Karamazov*, ștacheta teatrului studentesc a fost ridicată destul de sus. Mi-ar placea să revăd cândva piesa. Dacă se reia, mergeți s-o vedeți! Veți ieși din sală cu mâinile încinse de la atâtea aplauze!”¹¹³.

De asemenea, într-un interviu acordat postului de radio Europa FM, actorul (deja) Răzvan Bănică povestește despre cât de importantă este colaborarea cu partenerii din spectacol și ce impresii deosebite are în calitate de actor în *Frații Karamazov* – spectacolul de suflet al generației sale: „După trei ore de „Karamazov”, publicul se ridică în picioare și începe să aplaude. Se întâmplă acest lucru deja de peste 50 de reprezentații. Semn că Bogdana Darie – regizorul spectacolului – a avut mână bună atunci când a ales 23 de tineri actori să joace un text atât de greu, scris de Dostoievski”¹¹⁴.

Datorită acestui spectacol și ținând seama de faptul că UNATC București trebuie să promoveze spectacole pentru tineret, inspirate din texte ce se studiază în programa de învățământ liceal s-au semnat *parteneriate între UNATC și Liceul Dinu Lipatti, Colegiul Național Sf.Sava, Școala Centrală București*. În toate aceste parteneriate mă regăsesc în calitate de: *manager proiect*.

După încheierea stagiunii de licență și după ce studenții au absolvit facultatea, spectacolul a fost preluat în stagiune permanentă de către Teatrul Elisabeta București¹¹⁵. În prezent se găsește în cel de-al patru-lea an de contract.

Deci... viața Karamazovilor continuă!

3. *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, de I.L.Caragiale

Spectacolul *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale abordează ideea actuală a manipulării într-o societate mult prea

¹¹³ <http://recenzii-teatrale.blogspot.ro/2014/11/fratii-karamazov.html>

¹¹⁴ <http://www.europafm.ro/tag/bogdana-darie/>

¹¹⁵ <http://jurnalspirital.eu/fratii-karamazov-la-teatrul-elisabeta/>

dependentă de problemele politice. Ideea regizorală merge pe linia tradițională a reprezentării acestui text, interpretarea rolului Efimița aparținând unui actor; și ca un joc de roluri și Safta este interpretată tot de un actor. Spectacolul este modern deși textul marelui dramaturg este păstrat integral. Lui i se adaugă, în deschidere, *Moșii – Tabla de materii*, ca o introducere în lumea fascinantă, fabuloasă și plină de umor a lui Caragiale.

În anul 1880, I.L.Caragiale avea să publice: farsa într-un act *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, o fină comedie de caractere în care acțiunea predominantă se desfășoară nu într-o succesiune de întâmplări prezente ci într-o suită de povești, reconstruite cu multă pasiune de Leonida. Cel pe care Caragiale îl numea simplu: pensionar, devine un soi de tribun angrenat puternic în lupta socială. Tocmai de aici derivă valoarea incontestabilă a acestui text, ce duce la un tip de umor de cea mai bună calitate. Practic, spectatorul nu participă direct la desfășurarea evenimentelor ci le „află” din interpretarea unui martor ocular (sau... nu) aflat în dialog cu o persoană (mai mult sau mai puțin) credulă. Și dacă pare că acțiunea stagnează, doar suntem martorii unei simple conversații, realitatea este că urmărim „cu sufletul la gură” istoria în curgerea ei tumultuoasă. Există indicii clare, dovedite cu documente că dramaturgul și-a ales ideile sub deplina influență a gazetăriei din vreme: „Formula lui Caragiale, arta lui poetică este ziarul. Opera sa comică este scrisă pe hârtie de ziar, alcătuieste o mare gazetă cu toate defectele presei vremii, adunate laolaltă. Așadar: exista o realitate care era deformată în bună măsură de gazetele epocii. Aceste gazete sunt deformate încă odată, artistic, de Caragiale. Răspunsul la cele două întrebări de plecare, despre rezistența operei comice a lui Caragiale și despre lumea reală contemporană lui, este unul singur: ziarul. Așa se explică totul”¹¹⁶. E adevărat dacă ne gândim la faptul că Leonida... vorbește nu numai din amintirea sa, ci mai ales din... gazetă. Chiar prima replică: „Așa cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mâna întâi și-ntâi pe *Aurora Democratică*, să văz cum mai merge țara.”¹¹⁷Ne dezvăluie legătura permanentă a personajelor cu actualitatea socială prezentată în... ziare. Iar exemplele nu se opresc aici. Într-un moment de maximă tensiune Leonida strigă: „Unde mi-e gazeta? Că dacă o fi să fie revoluție trebuie să

¹¹⁶ Pârvulescu, Ioana, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, Ed.Humanitas, București, 2011, p. 91

¹¹⁷ Caragiale, I.L., *Teatru*, Ed.Ion Creangă, București, 1983, p. 70

scrie la *Ultimele știri!* Unde mi-e gazeta?"¹¹⁸. Lumea aceasta care trăiește într-o realitate construită, analizată, organizată de... alții devine manipulată. Termenul este atât de folosit (mai ales în contemporaneitate) încât numai pronunția lui ne aduce un soi de stare de respingere. Și cu toate acestea... Există (în institutele și facultățile de sociologie) numeroase cercetări ce vorbesc despre manipularea omului în lumea modernă. Geniul lui Caragiale derivă și de aici: din faptul că a intuit aceste practici cu aproape 150 de ani înaintea noastră! E de prisos să spun că ziarul din vremea lui a fost înlocuit (în urmă cu douăzeci de ani) de televizor, iar în prezent de... facebook. Pentru ca să actualizăm replica lui Leonida ar trebui să înlocuim... doar un cuvânt, care ține doar numai de exprimare: „Că dac-o fi să fie revoluție trebuie să scrie pe *facebook!*”.

În spectacolul pe care l-am montat la Teatrul Arte dell'Anima, legătura cu actualitatea este dată de prezența *televizorului*, ca element nelipsit în viața pensionarului de azi. Legătura cu universul, lumea, societatea se face eminamente prin intermediul... televizorului. Scenografa Raluca Alexandrescu a propus un fundal foarte simplu, dar deosebit de expresiv: un cadru de televizor care (privit din sală) dă senzația că piesa se petrece... chiar în interiorul lui. Înțelegem (ajutați și de fundalul sonor din finalul piesei) că racordarea celor două personaje la lumea reală se face nu direct (prin cunoaștere), ci indirect (prin manipulare). Geniul lui Caragiale își dezvăluie încă odată perenitatea. Actualitatea cu clasicii se dovedește a fi concretă, și nu ipoetică.

În deschiderea spectacolului am introdus *Moșii – Tabla de materii* și datorită faptului că sediul teatrului se află vis-a-vis de Obor, dar și pentru că au puterea de a face introducerea în lumea bogată și paradoxală a lui Caragiale, mai ales că târgul de Moși se organiza înainte de lăsarea se sec, deci înainte de începutul posturilor. Replica cheie: „A fost lăsată, secul!”¹¹⁹ pe care o rostește Efimița își găsește perfectă justificare. În plus, lăsatul de sec este echivalent cu... carnavalul (în cultura catolică); altă temă predilectă a dramaturgiei caragialești.

Poate și de aceea, distribuirea unui actor-bărbat în rolul Efimiței a fost posibilă: doar suntem în carnaval! De fapt, în mod tradițional, Efimița s-a jucat în travesti încă de la debut¹²⁰. Primul creator a fost Mihai Mateescu

¹¹⁸ *Idem*, p. 78

¹¹⁹ Caragiale, I.L., *Teatru*, Ed.Ion Creangă, București, 1983, p. 81

¹²⁰ Cubleșan, Constantin și colab, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L.Caragiale*, Ed.All, București, 2012, p. 137

(alături de N.Hagiescu – Conu'; la „Trupa de comedii române”), apoi (în anul 1905-1906; la Teatrul Național București) Ion Niculescu joacă Efimița împreună cu Ion Brezeanu – Leonida. Abia la o sută de ani de la nașterea lui Caragiale, la TNB, se montează spectacolul cu... o femeie în rolul Efimița, anume Sonia Cluceru. Numai că, la o sută de ani de la debutul piesei, pe scena Teatrului Bulandra, în regia lui Dan Micu, Efimița va fi Mircea Diaconu. Pe scena Teatrului Nottara, într-un spectacol controversat și deci... interzis, regia: Petrica Ionescu, joacă Ștefan Iordache – Leonida și Ștefan Radoff – Efimița. Iar la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Aureliu Manea, Dorel Vișan va da viață Efimiței într-o „inepuizabilă sursă de umor inspirat, cuceritor prin nonșalanța cu care etalează ridicolul desăvârșit al personajului”¹²¹.

¹²¹ *Ibidem*

Dramaturgia ca suport al creației actoricești

Atunci când vorbim despre situația scenică, despre acea „altă realitate” pe care trebuie să o construim în convenția teatrală, trebuie să luăm în calcul faptul că încă din antichitate, Aristotel (în *Poetica*) trasase ca regulă absolută: verosimilul și necesitatea; de asemenea, și structura pe care trebuia să se construiască o tragedie sau o epopee s-au constituit în puncte de interes pentru filosoful grec. I-au urmat mai mulți gânditori în preocuparea pentru constituirea operei de artă sau prezența scenică a actorului. De exemplu, Horațiu spunea: „Tu să nu dai cumva, unui tânăr / Rol de bătrân, și copilului, rol de bărbat în putere / Ci-ntotdeauna-nsușiri, căpătate ori firești, ale vârstei”¹²²; precum și un poet și estetician italian mai puțin cunoscut, Lodovico Castelvetro (1505-1571) care în *Poetica* sa scria: „Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acțiune care să se desfășoare într-un cadru de loc și timp definit, adică chiar în acel loc și-n acel timp în care actorii ce reprezintă acțiunea sunt angrenați în joc; în niciun alt loc și în niciun alt timp (...)”¹²³. Iar tot despre timpul și spațiul desfășurării acțiunii și despre dezvoltarea logică a narațiunii vorbește și Miguel de Cervantes (1547-1616) în celebrul *Don Quijote de la Mancha*: „Ce să mai zic de felul cum se păstrează unitatea timpului (când pot sau ar putea să se petreacă acțiunile reprezentate) când am văzut o comedie începând, la primul act, în Europa, urmând cu al doilea în Asia și sfârșindu-se cu al treilea în Africa? Ba încă, de-ar fi fost să aibă patru acte, și-ar fi tras cortina în America, petrecându-se astfel în toate cele patru vânturi ale lumii! Și dacă-i adevărat că imitarea naturii e cel dintâi lucru ce trebuie ținut în seamă într-o comedie, cum e cu putință să se mulțumească o minte, fie și mediocră, cu faptul că o într-o acțiune care chipurile s-ar fi petrecut pe vremea regelui Pépin și al lui Carol cel Mare, personajul principal poate fi împăratul Heraclie, cel care a intrat cu crucea în Ierusalim, punându-i-se pe seamă și cucerirea Sfântului Mormânt și isprava lui Godefroy de Bouillon, când sunt

¹²² *Apud* Tonitza-Iordache, Michaela și George Banu, *Arta teatrului*, Ed.Nemira, București, 2004, p. 93

¹²³ *Idem*, 99

o groază de ani de la unul până la celălalt?”¹²⁴. Va scrie despre modalitatea în care e corect să se construiască o operă scenică și Pierre Corneille (1606-1684): „această explicație a unității de acțiune nu vrea să spună că tragedia nu trebuie să arate la teatru decât o singură acțiune. Aceea pe care poetul o alege pentru subiectul său trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit; și aceste trei părți nu numai că sunt tot atâtea acțiuni care conduc la cea principală, dar, pe lângă acestea, fiecare dintre ele poate să conțină mai multe cu aceeași subordonare. Nu trebuie să existe decât o acțiune completă care să lase în liniște sufletul auditorului”¹²⁵.

Toate căutările, numeroase și demne de toată lauda, ce au aparținut unor nume celebre ale culturii universale interesate de fenomenul teatral aveau să-și găsească o valoroasă împlinire în scrierea lui Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), poet și critic francez, supranumit *Legislatorul Parnasului*. Până la Boileau, regulile după care se construia opera de artă erau mai mult sau mai puțin clare; el, cu deosebită măsură și spirit critic constructiv avea să aducă „bunul simț” la rang de lege: „Luați bunul simț drept lege deși până la el / Alunecos e drumul și-i greu de mers spre țel; / Puțin de se abate, se și îneacă îndată. / Un singur drum urmează cinstita judecată”¹²⁶. Foarte influențat de Horațiu care scria: „Vot de la toți ia acel ce utilul cu dulcele-mbină/ Pe cititor desfătându-l și tot deodată-nvățându-l”¹²⁷, francezul va susține îmbinarea frumuseții - ca scop artistic, cu utilitatea artei – ca sens al teatrului: „O lecție ce muza vă dă și-i de folos / Legați întotdeauna utilul de frumos”¹²⁸.

Dar cel mai important element ce trebuie analizat este stabilirea regulilor de creație. Astfel: regula verosimilității, regula bunei cuviințe, regula celor trei unități și puritatea genurilor au devenit norme ale literaturii clasice. Atunci când vorbim despre *regula verosimilității*, trebuie să spunem că, așa cum am arătat deja, provine din gândirea aristoteliană; Boileau o susține și o transformă într-un fel de punct esențial de sprijin, conform căreia creația artistică nu trebuie să fie neapărat veridică, ea poate fi întruchiparea imaginației autorului, dar trebuie să se supună verosimilității; adică: „Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput, / Se-ntâmplă și

¹²⁴ *Apud Idem*, p. 106

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ Boileau, *Arta poetică*, ESPLA, București, 1957, p. 30

¹²⁷ *Apud* Tonitza-Iordache, Michaela și George Banu, *Arta teatrului*, Ed.Nemira, București, 2004, p. 93

¹²⁸ Boileau, *Arta poetică*, ESPLA, București, 1957, p. 79

adevărul să fie greu crezut. / Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncântă:
/ Când spiritul meu crede, nimic nu îl frământă”¹²⁹.

Atunci când vorbea despre *regula bunului simț*, Boileau se referea la modalitatea de realizare a spectacolelor din punctul de vedere al receptării; mai exact avea o grijă deosebită pentru ca scenele violente, cu vărsări de sânge, limbajul dur, sau alteori licențios, scenele ce puteau îndemna la fapte necuvincioase să nu devină obiect de interes pentru creatori. În plus, limba folosită trebuia să fie înnobilită, curățată de jargon, argou, particularități regionale sau cuvinte importate din alte limbi. Nu întâmplător, limba folosită de clasicii francezi, în special de Racine, a devenit „limba pură” franceză. E drept că începând cu jumătatea secolului al XX-lea, odată cu *Noua critică franceză*, s-a lansat un atac dur la folosirea limbii literare, considerată a fi devenit, între timp, „limbă moartă”. Numai că, secole întregi de cultură, limba franceză a fost percepută ca un bastion al simțului artistic perfect.

Boileau mai susținea și *regula celor trei unități* referindu-se la: unitatea de acțiune (pentru genurile mari: tragedie, comedie și epopee), unitatea de timp și unitatea de spațiu (pentru genul dramatic). „Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii, / Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii; / Un loc, o zi anume și un singur fapt deplin / Vor ține pân’ la urmă tot teatrul arhiplin”¹³⁰, susținea poetul francez scoțând în evidență faptul că o operă literară trebuie să urmeze o acțiune principală căreia i se pot subsuma o serie întreagă de acțiuni secundare; în plus, păstrarea timpului verosimil în care are loc acțiunea, precum și spațiul posibil, firesc în care să se desfășoare aceasta sunt comandamente necesare pentru ca opera respectivă să fie considerată o adevărată creație.

Atunci când vorbește despre *puritatea genurilor*, Boileau are în vedere faptul că nu trebuie amestecate tragedia și comedia, idila cu tragedia, ș.a. datorită faptului că fiecare din acestea au un ideal suprem și trebuie să se raporteze la operele de valoare ale genului respectiv. În plus, în cultura clasică se vehicula ideea că un creator nu poate avea mai multe talente, sau nu poate fi desăvârșit decât într-o direcție. „Adeseori un spirit prea îmbătat de sine/ Talentul și puterea nu-și cântărește bine”¹³¹, spunea Boileau.

¹²⁹ *Idem*, p. 55

¹³⁰ *Idem*, p. 54

¹³¹ *Idem*, p. 28

Desigur, odată cu trecerea timpului și cu dezvoltarea științelor și artelor în modernitate, modelul planurilor estetice multiple abordate de artiști a devenit o țintă demnă de urmat. În epoca romantică, de plidă, aveau să apară Friedrich Schiller, poet, dramaturg și estetician, supranumit „prințul poeziei germane”, sau J.W.Goethe, poet, dramaturg, romancier, eseist, om de știință, fiind considerat a fi una dintre cele mai importante personalități ale culturii universale.

Dar nici în ceea ce privește Arta Actorului nu a mai rămas în vigoare împărțirea pe genuri (comedie, dramă, tragedie, vodevil, muzical) mergându-se permanent în căutarea „actorului total”, anume a creatorului ce poate aborda cât mai multe și mai diferite genuri de spectacole.

În acest context, al abordării procesului de creație al actorului din punctul de vedere al structurii operei de artă am simțit nevoia să împlinesc o mare așteptare a tânărului actor-student la facultatea de teatru. Indiscutabil, opera actorului este în deplină legătură cu textul dramatic. Așa cum am arătat deja, încă din epoca aristoteliană se trasa superioritatea cuvântului în fața acțiunii scenice. Desigur, lucrurile s-au schimbat mult, odată cu trecerea timpului; s-au schimbat atât de mult încât astăzi, ideea că textul este doar un pretext pentru creația scenică, a devenit de mult o adevărată practică. În plus, spectacolele bazate pe expresivitatea corporală, numite generic „nonverbale” sunt, cert, puncte de real interes pentru artiști; și aceasta deoarece, permit potențarea trăirilor și exprimarea gândurilor și ideilor sub variate și surprinzătoare forme. Și cu toate acestea, miezul ascuns în textul dramatic, mesajul încriptat de autor în eșafodajul interior al operei au rămas repere pentru împlinirea estetică. E motivul pentru care am încercat realizarea unor exerciții dramatice pe care le-am adunat într-un volum de dramaturgie intitulat ***Duminică liniștită*** (carte apărută în anul 2012 la Editura EstFalia București).

Din punctul de vedere al structurii interioare am urmărit în textele pe care le-am scris construcția bazată pe evoluție narativă coerentă; numărul de personaje este, de obicei, redus; spațiul este destul de restrâns, acțiunea desfășurându-se în limita unui univers bine delimitat; timpul acțiunii este legat de actualitate. Cheia acestor cinci piese ce constituie volumul de dramaturgie (*Gare d'Austerlitz*; *Într-un alt timp*; *Ghețarul*; *Visul Isoldei*; *Duminică liniștită*) stă, de fapt, în construcția personajelor, în relațiile și poveștile lor de viață. Așa se face că, la fel precum într-un exercițiu de improvizație în care studentul-actor răspunde întrebărilor ridicate de situația scenică, prin scurte replici sau acțiuni, filtrate

de „grila” dată de *mecanismul logic specific* (vezi teoria lui Ion Cojar¹³²) oamenii ni se dezvăluie sub variate aspecte, ascunzând în forurile lor lăuntrice drame umane tulburătoare. „*Gare d'Austerlitz*” e un text concentrat, de mici dimensiuni, dar cu o energie cu atât mai mare, în care scriitura e pătrunzătoare. Piesa nu e doar un topos al întâlnirilor dintre est și vest, dintre mentalități, preconcepții sau doar un punct al diversității, ci se transformă luând proporții colosale, în spațiul unde fantasticul e posibil, unde realitatea dispăre, lasând loc transcendentalului. Fie și numai pentru o clipă. Povestea de viață a unui violonist de etnie romă și a unui jongleur român se încrucișează aici, moment unic în frumusețea lui, în intensitatea cu care e trăit și care demonstrează adevărul pe care-l rostește la final Băiatul înalt: Granița pe care trebuie să o trecem e în interiorul nostru. Și o trecem atunci când înțelegem că, până la urmă, totul e o chestiune care ține de noi înșine. Viața noastră stă în definitiv în mâinile noastre¹³³. Fie că au în centrul acțiunii tineri plecați din țară (din diverse motive), sau oameni care vor să trăiască într-un univers propriu populat doar de ființe care nu-i dezamăgesc, dar care este mai mereu înconjurat de o lume nemiloasă, piesele pe care le-am creat ridică (nu manifest) probleme sociale: „Autoarea are calitatea de a trasa în tușe fine, minimaliste, realități ale unei Românie pe care, desigur, o cunoaștem cu toții, dar care descrisă în maniera făcută aici, ne impresionează mai tare; unele întâmplări ce ar putea trece drept fapte comune, se reliefează în lumină mai puternică”; „Teatrul Bogdanei Darie, în afară de dramele individuale pe care le expune, de turnurile psihologizante pe care le iau acestea, e un semn de atenționare în dreptul unor aspecte sociale și, indubitabil, politice”¹³⁴.

Motivul declanșator ce a stat la baza scrierii acestor texte este, fără îndoială, dorința de a ajuta tânărul actor în înțelegerea universului interior al personajelor. Analiza psihologică a acestora s-a constituit ca o țintă bine definită, ca o necesitate pentru o etapă de lucru, ca o încercare de dezvăluire a adevărilor de viață. Și dacă *adevărul* este cuvântul determinant în procesualitatea scenică, adevărul a fost cheia cu care am construit acest spațiu al posibilităților de existență. „Despre om se scrie cu un ochi sincer, cu o privire oarecum detașată, dar care pătrunde adânc, în spatele cuvintelor, într-o realitate tulburătoare, uneori sfâșietoare. Bogdana

¹³² Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed.Paideia, București, 1999, p. 25

¹³³ Petcu, Ioana, „Bogdana Darie – cum să scrii despre om”, *Revista Colocvii teatrale*, Ed.ARTES, Iași, 16/2013

¹³⁴ *Idem*

Darie vorbește despre om ca despre sine însuși, prinzându-și cititorul în firele invizibile ale paginilor sale, făcându-l să trăiască acolo, acaparat, întorcându-l, ca imaginea oglinzii, către el însuși. Pentru că la rândul-i, ca scriitor, se oglindește astfel”¹³⁵.

Una dintre cele cinci piese de teatru, *Visul Isoldei* a fost montată, în anul 2014 de o echipă de tineri cercetători ai UNATC „I.L.Caragiale” București. Este vorba despre drd. Alexandru Năstase – regizor și master pedagogie Romina Boldășu – actriță¹³⁶. În abordarea scenică, povestea tinerei femei (ce se „trezește” într-un spațiu incert, legată de o parașută) care caută să înțeleagă timpul și spațiul în care... s-a trezit, care se străduie să recompună realitatea din cioburile pe care le mai are la dispoziție, devine un fel de analiză freudiană a propriei vieți în strânsă relație cu familia și cei apropiați. Granița dintre vis și realitate, balansul dintre real și imaginar, dau senzația că totul, dar absolut totul ține de o lume nedefinită, în care sinceritățile se rostesc fără teamă, iar întrebările se ridică spontan, nestingherite. Situația femeii (fiică, soră, soție și mamă) ce trebuie să țină cont mereu de câte ceva sau cineva, să accepte necondiționat „toanele” celorlalți, să ierte și să iubească aproape ca... o pedeapsă a sorții, se dezvăluie sub variate și paradoxale aspecte așezate ca într-un puzzle cu final misterios.

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ http://www.radioromaniacultural.ro/avanpremiera_spectacolului_visul_isoldei-14716

Cercetare asupra carierei excepționale a unui actor

A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi, nu s-ar povesti... Așa trebuie să înceapă uneori câte o carte, chiar dacă nu e destinată micilor cititori. Și aceasta deoarece, există volume ce oglindesc în paginile lor poveștile de viață ale unor oameni. Dar nu orice fel de oameni, ci aceia cărora noi le spunem: mari personalități. Cărțile acestea ne sunt câteodată, de foarte mare ajutor. Le citim atunci când, poate, nu mai avem starea sufletească necesară pentru poezie ori pentru romanele de ficțiune sau, mai sigur, atunci când simțim că ne trebuie un imbold; când trebuie, de fapt, să ne reamintim că în lume există și povești de succes. Că în viața noastră anostă, mediocră și gri au existat unii semeni mult mai fericiți. Oameni ca noi, apăruiți în familii obișnuite, în spații obișnuite, dar care au avut drumul vieții călăuzit de o Stea. Aceste ființe au devenit cu timpul notorii. Numele lor este reținut de manualele de istorie ale diferitelor domenii, iar descoperirile lor, invențiile lor, cercetările lor, creațiile lor sau doar prezența lor în fața miilor de oameni, au devenit puncte de sprijin în evoluția umanității. Însă, dintre toate cărțile de amintiri ale acestor oameni deosebiți, parcă cele mai dragi ne sunt paginile ce vorbesc despre marii artiști. Cu câtă pasiune ne-am lăsat cucerii de povestea vieții Eleonorei Duse sau a Sarahei Bernhardt, ori de cartea lui Anthony Quinn sau de cea a lui Marlon Brando; cu cât interes am citit memoriile lui Constantin Tănase, C.I.Nottara, Ion Manolescu ori Lucia Sturdza-Bulandra... Toate ne duceau într-o lume, parcă mult îndepărtată, populată de ființe de poveste. „Te-ai gândit vreodată să te faci actor?” îl întreba marea actriță româno-franceză Maria Ventura pe un tânăr frumos, cu o paloare de prinț ce zăcea rănit într-un spital de campanie? „Actor? Nu, niciodată...” răspundea tulburat tânărul și din acel moment începea să ia ființă una dintre cele mai de succes cariere din teatrul românesc; George Vraca avea să devină Hamletul perfect, idolul multor generații de spectatori. Astfel de povești neobișnuite de viață, de întâmplări miraculoase, de succese fulminante ne dau, de fapt, curaj și putere de luptă. Și ne readuc aminte că viața e, în esență, frumoasă și merită trăită.

Poate că azi existăm într-o lume în care unele cuvinte au îmbătrânit, s-au tocit și par, în plină mișcare ametoitoare a secolului vitezei, perimate. Cum adică să mai folosim cuvinte precum: mare, celebru, genial, extraordinar, unic, fantastic, vedetă, de ce să nu vorbim frust, sec și economic. De ce să mai tăiem atâția copaci ca să tot îmbogățim paginile noastre cu metafore sau sumedenie de figuri de stil. Ce treabă avem noi cu Eminescu și cu Nichita, sau cu Arghezi, Blaga și Barbu? Ce trebuie să plimbăm prin gură atâtea cuvinte, când am putea să ne reducem exprimarea la cele câteva strict necesare și, mai ales... la modă. De exemplu: e ok., mișto sau cool, ori e nașpa sau nasol. Și când te gândești că un om putea să scrie, parcă la distanță de ani lumină înaintea noastră: *A fost odată ca-n povești./ A fost ca niciodată/ Din rude mari împărătești/ O prea frumoasă fată./ Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele./ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele...* Iar așa cum ei, făuritorii limbii noastre moderne nu făceau economie de cuvinte, suflet sau simțire, tot așa erau alți oameni ce nu oboseau să dea viață gândurilor și metaforelor lor. Ei erau actorii. Cei ce de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea formau Teatrul Românesc.

Pe unii din ei îi chema Aristizza Romanescu, Eufrosina Popescu, Grigore Manolescu, Matei Millo, Ștefan Vellescu sau Mihail Pascally, iar pe alții C.I.Nottara, Ion Manolescu, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Ventura, Nicolae Bălțățeanu, Constantin Tănase. Toți aceștia și mulți, mulți alții au însemnat pentru cultura românească tot atât cât marea pleiadă de filosofi și gânditori pe care i-a dat neamul nostru. Marii actori ai scenelor țării păstrau cu sfințenie cuvântul poetic și transmiteau oamenilor din stal generoasele mesaje încryptate de autori în textele lor. Mesajele acestea înnobilau ființa umană, ajutau la eliberarea spiritului de orice constrângeri și, cel mai important lucru, ridicau cultura națională la un foarte înalt rang european. De aceea, atunci când vorbim despre ei, despre marile figuri ale teatrului românesc trebuie să folosim acele cuvinte ce pot să exprime cât mai exact valoarea de netăgăduit pe care au avut-o în universul nostru sufletesc.”¹³⁷

În anul 2013 a apărut la Editura Litera o carte despre viața și cariera unei astfel de mari personalități. O prezență inedită, unică, inconfundabilă. O ființă ce și-a legat întreaga viață de scena teatrului, ce a cucerit mii de spectatori prin imaginile filmate pe marele ecran, a încântat milioane de telespectatori cu aparițiile sale televizate sau a înnobilat prin

¹³⁷ Apud Bogdana Darie, *Tamara Buciuceanu. O viață închinată scenei*, Ed.Litera în colab. cu UNATC Press, București, 2013, pp. 1-4, Cap. „Introducerea”

prezența sa marea fonotecă de aur a țării. O actriță longevivă ce a primit, la o vârstă onorabilă, drept recunoaștere a meritelor sale artistice, Steaua Celebrității pe Bulevardul Vedetelor din București. Însă această distincție vine după numeroase premii în țară și străinătate, după turnee în peste opt zeci de țări ale lumii și după mii de spectacole ce au transformat-o într-o adevărată vedetă.

„Iubirea publicului este tot ce a contat pentru mine” spune **Tamara Buciuceanu-Botez** la peste optzeci și cinci de ani de viață și peste șaizeci de ani de carieră artistică. O astfel de mare personalitate trebuie onorată.

Cartea pe care am publicat-o și se intitulează **Tamara Buciuceanu. O viață închinată scenei**¹³⁸, zugrăvește povestea vieții acestei personalități; este, cu siguranță, foarte necesară. Mai întâi celor ce au cunoscut-o și au însoțit-o în această lungă și fulminantă carieră, pentru că le permite re trăirea celor mai frumoși ani și rememorarea unora dintre cele mai dragi momente ale vieții. Apoi, această carte este necesară tinerilor, cei ce au o atât de stringentă nevoie de Modele. Sigur că nu e vorba aici de modele ce trebuiesc imitate într-atât încât să ducă la o nefericită stare de fals, ci la acele figuri notorii ce prin creațiile lor devin borne puternice în evoluția generațiilor ce le urmează. Un lucru este sigur: dacă dorim ca lumea în care trăim să revină în granițele ei firești, trebuie să ne reamintim că pe aceste meleaguri au trăit nu numai... hoți, impostori și lichele ci și ființe de o calitate umană deosebită, care au încercat prin strădania lor să facă lumea... mai frumoasă. Tamara Buciuceanu-Botez este un astfel de om.

Dacă urmărim firul atât de interesant al vieții actriței, descoperim cum obstacolele dure des întâlnite în cale nu au făcut decât să-i călească personalitatea și să o transforme într-o ființă puternică ce a știut să își croiască, cu fermitate și siguranță, existența artistică. Dar ce impresionează, poate, cel mai mult, este faptul că Tamara Buciuceanu-Botez a trăit, între semenii săi, cu o generozitate demnă de marile figuri umaniste ale epocii noastre. Nu numai că și-a iubit publicul căruia i-a dăruit creații de mare ținută artistică, dar și-a respectat partenerii față de care s-a comportat ca un profesionist desăvârșit. Și, în plus... „am făcut atâtea daruri în viața mea... am ajutat atâta lume... nici nu mai țin minte... Nu m-a lăsat sufletul să nu ajut dacă am putut. Iar dacă nu puteam... mă dădeam peste cap și rezolvam”. Astfel de povești trebuie spuse generațiilor de azi

¹³⁸ Darie, Bogdana, *Tamara Buciuceanu. O viață închinată scenei*, Ed.Litera, București, 2013

care cred, pe bună dreptate, poate, că trăim într-o lume în care nimănui nu-i pasă de nimic. Nu. Dacă stai de vorbă cu Tamara Buciuceanu-Botez capeți curaj. Înțelegi că viața nu a fost niciodată ușoară, că mereu au existat greutăți; însă, cu seriozitate, perseverență și voință, toate pot fi învinse. Pentru cine caută un Model de reușită în viață, „rețeta” Tamarei Buciuceanu-Botez stă la îndemână: muncă și generozitate, rezistență și curaj, demnitate și cinste.

Dar nu numai reușita „în viață” este cea care interesează atunci când vorbim despre astfel de modele, ci și deosebita reușită în cariera artistică; sau mai simplu spus: metoda după careaceastă mare actriță a lucrat pentru ca să fie... atât de iubită de public. Deci atât de bună din punct de vedere profesional.

Cartea aceasta s-a născut tocmai din dorința de a afla, analiza, descoperi modul de pregătire pe care l-a aplicat în învățarea artei actorului, apoi felul în care aplica cele învățate, care era balansul dintre tehnică și inspirație, cât a contat intuiția și cât a contat munca de cercetare aplicată în teatru, ș.a. S-au ridicat multe întrebări la care, pe parcursul cărții am încercat să răspund cât mai exact. M-au ajutat, deopotrivă, amintirile doamnei Tamara, dar și numeroase articole apărute în vreme, precum și mărturiile multor colegi.

Cartea se împarte pe mai multe capitole. În primul, intitulat *Basarabia-începutul poveștii*, am descris destul de detaliat perioada de viață ce s-a desfășurat în copilărie (întâi la Tighina și apoi, după pierderea Basarabiei, la Suceava). În cel de-al doilea capitol, *Scena profesionistă și rigorile ei*, am dezvoltat perioada în care (la început la Iași și apoi la București) Tamara Buciuceanu a învățat Arta Actorului. Cel de-al treilea capitol, *Uceinicia artistică* vorbește despre anii de început de carieră, petrecuți la Teatrul Giulești și apoi la Teatrul de Comedie (nou înființat de Radu Beligan). În *Lasăți-mă să cânt* am scos în evidență anii petrecuți la Teatrul de Operetă „Ion Dacian”, unde, timp de aproape zece ani, Tamara Buciuceanu a fost duena inconfundabilă. Urmează (în ordine cronologică) *Pe prima scenă a țării: Teatrul Bulandra*, în care am scos în evidență traseul pe care actrița la parcurs în acest teatru important. Începând cu primul spectacol *Revizorul* de N.V.Gogol, regia Lucian Pintilie, până... la *Mamouret* de J.Sarment care este și azi în repertoriul curent al teatrului. În capitolul intitulat *Pe scenele bucureștene... și nu numai* am analizat spectacolele pe care Tamara Buciuceanu le-a realizat ca invitată în numeroase teatre. În *Marile creații scenice* vorbesc despre rolurile din:

Chirița în provincie de V.Alecsandri, regia Alexandru Dabija, la Teatrul Național din Iași; *Dimineață pierdută* de Gabriela Adameșteanu, regia Cătălina Buzoianu, la Teatrul L.S.Bulandra; *Așteptând la arlechin* de N.Coward, regia Ion Cojar, la Teatrul Național București; *Mamouret* de J.Sarment, regia Dinu Cernescu, la Teatrul L.S.Bulandra; *Însemnările unui necunoscut* de F.M.Dostoievski, regia Alexandru Darie, la Teatrul L.S.Bulandra, precum și *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, regia Toma Caragiu și *Gaițele* de Al.Kirițescu, regia Horea Popescu. Urmează un capitol intitulat *Fotograme* unde detaliez (în ordine cronologică) filmele artistice în care a jucat această mare actriță. În *Teatrul din „Calea Dorobanți”* vorbesc despre legătura trainică, ce se întinde pe mai multe zeci de ani, dintre Tamara Buciuceanu și Televiziunea Română. În capitolul *Radioul – un mare prieten* vorbesc despre relația de colaborare cu Radio România, unde actrița a înregistrat câteva sute de spectacole radiofonice. În capitolul intitulat *Amintiri...* am notat unele dintre cele mai interesante povestiri, ce veneau ca un torent, din viața și cariera actriței, mărturisiri despre oameni, evenimente, turnee, premiere, prietenii, ș.a. Iar în ultimul capitol ce se numește *Doamnei Tamara, cu dragoste* am adunat numeroase mărturisiri ale celor ce au cunoscut-o pe Doamna Tamara. Acest capitol a fost, de fapt, o surpriză. Dacă pe toate celelalte doamna le-a citit, pe acesta... am evitat să i-l arăt. L-a citit doar cu câteva zile înainte să intre cartea sub tipar. Și a rămas profund impresionată de numărul mare de oameni care o apreciază și, mai ales, de tonul cald, laudativ cu care aceștia vorbesc despre dumneaei.

Trebuie să fac aici o mărturisire: în carte nu apar decât... lucrurile bune, frumoase, reușite, împlinite, prieteni adeverați, apropiați, pe care i-a avut alături ani buni de zile. Nu apar episoade triste, neîmpliniri, regrete, dezamăgiri. A fost dorința doamnei. Încă de la început mi-a spus: „Nu vreau să-mi mai aduc aminte de lucruri neplăcute. Consider că au trecut!”. Recunosc că... aș fi avut ce să scriu. Doar a trăit o viață plină! Dar niciodată nu aș fi îndrăznit și nu aș cuteza să calc dorința acestui om atât de încercat și totodată atât de puternic. Indiferent ce discuții s-ar putea ridica¹³⁹, felul în care am ajuns la forma la care se prezintă cartea, ne aparține deopotrivă, și domniei sale și mie.

Mi-a fost deosebit de necesară această cercetare, pentru că am pătruns în laboratorul interior al unui mare om, al unui uriaș actor. O

¹³⁹ Ionescu, Dana, „O actriță pe piedestal și o carte (prea) cuminte”, *Rev. online Yorik*, nr.175/8.07.2013

respect pe doamna Tamara și mă onorează pe deplin prietenia dumneaei. Consider că, datorită acestei cărți, nu numai eu sunt cea care am câștigat, ci și studenții mei, cei cărora le pot împărtăși secrete de reușită, modele de comportament și istorii despre teatrul românesc. Scrise și... nescrise.

În plus, prefața cărții este semnată de *Academician Răzvan Theodorescu*, căruia îi multumesc cu profund respect pentru aprecierile aduse cărții și pentru atenția cu care m-a ajutat. Și mai am un motiv de maximă bucurie: imediat după apariția acestui volum (ce a avut loc la *Târgul de carte Gaudeamus 2013*¹⁴⁰, la Standul Ed.Litera), *Academia Română a hotărât decernarea premiului Aristizza Romanescu, pentru întreaga carieră, doamnei Tamara Buciuceanu*.

Cred că această monografie, despre care s-a scris: „O biografie fidelă realității, foarte bine documentată, foarte bine structurată”¹⁴¹ este unul dintre cele mai importante puncte de reper ale carierei mele profesionale, iar prietenia doamnei, îmi dă permanent un imbold către acțiune și curaj, pe care îl împărtășesc și studenților mei.

¹⁴⁰ <http://www.agerpres.ro/cultura/2013/05/31/volumul-autobiografic-tamara-buciuceanu-o-viata-inchinata-scenei-de-bogdana-darie-lansat-la-bookfest-20-59-56>

¹⁴¹ Stancu, Cristina, *Lumină, reflectoare, acțiune: Tamara Buciuceanu*, în <http://www.bookblog.ro/recenzie/lumina-reflectoare-actiune-tamara->

Teatrul sub privirea filosofilor

În anul 1926, poetul, filosoful, dramaturgul și publicistul Lucian Blaga publică la Arad, în Editura librăriei Diecezane cartea *Fețele unui veac*. Este o culegere de eseuri și articole publicate în presa vremii; ele dovedeau preocupările distinsului om de cultură pentru fenomenul artistic-filosofic în ansamblul său. Articole precum *Trecerea de la romantism la naturalism*¹⁴², *Teatrul nou*¹⁴³, ș.a., prefațează în fapt apariția respectivei cărți.

Eseul *Noul stil*¹⁴⁴ face un minunat excurs prin atmosfera de creație artistică ce pornise de la imprevizibilul impresionist Van Gogh (despre care Blaga spune că lucrurile și ființele pictate de acesta „nu-și mai trăiesc viața lor, ci viața pictorului”), la controversatul Nietzsche, ce afirma „cu vigoarea existenței că supraomul e prin definiție creator”; și eseistul încheie fulminant:... „dionisiacul lui Nietzsche, dinamica lui Van Gogh și viziunea nordic-mitică a lui Strindberg devin componente importante ale noului fel de a vedea viața și de a concepe lumea”¹⁴⁵.

După această pertinentă analiză a principalelor orientări cultural-filosofice ce au dominat creația artistică și în secolul al XX-lea, Lucian Blaga trece să analizeze fenomenul teatral de la începutul secolului trecut.

În viziunea sa este neapărată nevoie de un „Teatru nou”; iar aceasta deoarece atât teatrul romantic (cu tendința de a așterne nenumărate curcubeie multicolore peste o realitate, în general, banală și de multe ori sordidă), cât și teatrul naturalist (cu dorința sa de a socoti spectacolul teatral și realitatea cotidiană un veritabil sistem vast de vase comunicante în care regizorul poate aduce pe scenă „actrițe goale, făcând pe nimfele”, sau „eroi cu limba îngroșată greșos de spiririi moșteniți” pe linie paternă!) trebuiau să dispară („sucombe”, zice L. Blaga), pentru că oricum era distrus din interior, și să lase loc liber unui nou teatru.

¹⁴² în *Adevărul literar* din 12 aprilie 1925

¹⁴³ în *Cuvântul* din 10 octombrie 1925

¹⁴⁴ Lucian Blaga, *Opere*, vol. VII, Editura Minerva, București, 1980, p. 187

¹⁴⁵ *Idem*, p. 193

În opinia lui L. Blaga, în primele decenii ale secolului trecut, erau evidente câteva tendințe de înnoire a spectacolului teatral.

Una dintre ele reprezentată, scrie autorul, prin Paul Claudel și Franz Werfel, era pornirea spre spiritualizare. Aflată pe un mare suport metafizic, această tendință novatoare pleda pentru texte în care, într-un demers cu multe momente de ridicare spre extaz ale eroilor apăreau „chinurile sufletești și elanurile înalt spirituale ale personajelor”¹⁴⁶; toate acestea vor duce către un deznodământ în care intriga și nodurile contorsionate ale acțiunii spectacolului trebuiau să statueze ideea potrivit căreia important este destinul unei persoane în general, al unui om tipic și profund semnificativ; el va fi chemat să emoționeze și să facă să gândească o altă personalitate (amplă și complexă) ce va apărea spontan în timpul reprezentației: publicul din sală.

Conform celor scrise de Lucian Blaga, o altă tendință este reprezentată de August Strindberg și Frank Wedekind; textele lor coboară în străfundurile ființei umane, încercând (scrie L. Blaga) „să redea esențialul ființei omenești”. Și era cu puțință acest lucru, pentru că (spune A. Strindberg): „În codul esteticii noi toate legile prohibitive au fost abrogate și doar gustul și cerințele spiritului modern joacă rolul hotărâtor”¹⁴⁷. Și Strindberg continuă: „E adevărat că am vorbit oamenilor cu prudență, dar e pretențios să dai sfaturi celui care ordonează universul. Că am denunțat neantul relativ al vieții, contradicțiile ei nesăbuite, răutatea sa și turbulența sa, acest lucru ar fi de lăudat... Faptul că am arătat relativa nevinovăție a omului în această viață, izvorul vinovăției noastre, asta cu siguranță n-are nimic rău în ea...”.

Mai analitic și veșnic dispus să intre în conflict iremediabil cu oricine din sfera largă a teatrului (ziariști, critici de teatru ș.a.) Frank Wedekind afirmase deja: „Nici unul dintre dramaturgii înnoitori nu se ghemuiește sub o doctrină unic valabilă”: iar aceasta pentru că „Dramaturgia de azi dezbate probleme mai serioase și cultivă o formă artistică mult superioară celei pe care a cunoscut-o naturalismul”.

Referindu-se la cei doi, L. Blaga concludă că: „personajele plăsmuite de acești dramaturgi, de obicei sunt ireal crescute, de proporții

¹⁴⁶ *Idem*

¹⁴⁷ August Strindberg, *Jurnal ocult*, Ed. Minerva, București, 1997, p. 116; însemnare din aprilie 1907

halucinante”¹⁴⁸, și că, încercând să părăsească clișeele naturaliste ajung în sfera necuprinsă a impersonalului.

În plină înflorire a artei teatrale, o altă tendință novatoare apare distinct. Ea este în opinia lui Blaga, reprezentată de textele dramatice caracterizate de un dialog comprimat, cu acțiuni abia schițate, dar dominate de idei-forță. Este vorba de texte în care personajele există doar ca exponente ale unor puteri impersonale, necunoscute (sau, doar bănuite) ce se află angajate în stări sau momente acționale puternic conflictuale; în acest cadru ideatic, textele dramatice prezintă fapte în care energiile demonic dezlănțuite sunt, aproape, concentrate în personaje ce (parcă) și-au abandonat de multă vreme însușirile de bază ale condiției umane. Unul dintre creatorii de teatru ce pot fi integrați în această tendință este, susține Blaga, Georg Kaiser. Acesta este autorul unui tulburător text „Pluta Meduzei”; textul se bazează pe un fapt real: în 1940, în largul Oceanului Atlantic, un vas de pasageri ce transporta copii din Anglia în Canada a fost bombardat; au putut fi salvați doar 11 copii într-o unică barcă. Iar Lucian Blaga observă că deznodământul dramelor, chiar dacă este tragic și dur, de multe ori, în exces, creează totuși o viziune optimistă în privința soartei oamenilor: se vor salva prin pătrunderea în sfera voită, dorită, căutată, intuită a unei alte dimensiuni existențiale.

Ultima tendință novatoare, în opinia lui Lucian Blaga este adusă de textele dramatice ce aduceau în scenă toată problematica vieții moderne. În piesele de teatru ce pot fi integrate acestui curent novator, dialogul este dialectic, iar momentele dramatice sunt în așa fel constituite încât să dea posibilitate personajelor să rămână timp îndelungat în scenă, în prim-planul sălii. Multe personaje poartă în ele (în doze diferite) aspecte ale „Eu”-lui autorului, acesta având astfel prilejul de a-și expune tezele, principiile, părerile sale sociale, morale și filosofice.

Și Lucian Blaga socotește că G.B Shaw și Luigi Pirandello sunt reprezentanții autorizați ai acestei noi orientări teatrale.

Era desigur îndrituit să considere așa, dacă ne gândim că încă din 1913, în articolul *Modele de ibsenism*¹⁴⁹, G.B. Shaw scria: „O consecință este că ele (piesele lui Ibsen) au capacitatea de a ne dăruî perspectiva unei vieți mai intense în viitor”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Idem*

¹⁴⁹ „Shaw despre teatru”, Editura Meridiane, București, 1970, p. 187 și urm.

¹⁵⁰ *Idem*

Cuvinte de laudă are Lucian Blaga și despre marele dramaturg italian Luigi Pirandello pe care îl consideră ca făcând parte din galeria celor ce se străduiau să renoveze arta teatrului. Acesta scrisese în 1923, în articolul *Teatru vechi, teatru nou*¹⁵¹ că: „... trebuie atacate în plin problemele fundamentale ale formei și ale actului estetic; și atunci se va vedea bine că „noul” în artă nu e nimic mai mult decât una din multiplele valori necesare fiecărei opere create. Nu trebuie să se discute în abstract, punându-se și negându-se, ca exterioare și existente în sine, anumite probleme nedeterminate, din care se determină Noul”¹⁵².

În finalul articolului său, Lucian Blaga spune că se constată în lumea culturală un nou fel de a înțelege teatrul și de a-l crea în feluri noi. Pentru că adepții noilor valori de creatori de teatru realizează personaje dincolo de coordonatele lor firești, obișnuite, comune, tradiționale. Interesul noilor creatori s-a concentrat, spune Blaga, asupra esențialului din individ (în dauna detaliului), asupra abstractului (părăsind banalul concret), asupra transcendentalului (abandonând enervantul imediat) și asupra problemelor ascunse în psihicul uman (repudiind dezinvolt datul, evidentul, văzutul).

Este și motivul pentru care Lucian Blaga considera că „Teatrul cel nou” va atinge cândva măreția și noblețea teatrului romantic.

În *Meșterul Manole* (1927), o dramă în atmosfera mitică (numitul „timp mitic românesc”), Lucian Blaga tratează tema sacrificiului uman pentru creație. Textul dramatic blagian este un răspuns la o problemă estetică incitantă: chiar dacă are și susținere masivă din partea tehnicii, creația nu poate deveni operă vie fără de factorul (numit de autor... irațional și de neexplicat) har, sau talent. Numai că acest neasemuit dar (aproape divin) provoacă creatorului neliniște, tensiuni interioare, suferință. Căci Manole (ce zidește de șapte ani o biserică; șapte, cifră emanamente mistică...) constată că lucrarea lui nu poate fi terminată. Măcinat de îndoieli și copleșit de demonul definitivării unei creații unice, Manole o va sacrifica pe Mira și-și va finaliza opera vieții lui de creator. Numai că tulburat de gestul său (sinistru, din punct de vedere al omului comun), Manole se hotărăște să o scoată din zid pe Mira și să renunțe la creația sa; lucru imposibil, căci, în afară de faptul că biserica devenise durabilă și indestructibilă, credincioșii, convingși că biserica, peste care coborâse Spiritul Dumnezeirii, devenise a lor, îl împiedică să-și năruiască opera.

¹⁵¹ Apud *Dialogul neîntrerupt a teatrului*, B.P.T., București. 1973, p. 271 și urm.

¹⁵² *Idem*, p. 280

Devenit un anonim și înțelegând că oamenii nu mai au nevoie de el, creatorul Manole se sinucide.

Conflictul pirandellian (întâlnit și în *Zamolxe*) dintre adevăr și ficțiune este prezent și în această dramă în care personajele par mai degrabă țărani mioritici înnoblați în straie (invizibile) de arhangheli.

Dar nu numai Lucian Blaga s-a preocupat cu pasiune de arta teatrului, ci și Camil Petrescu; personalitate complexă a literaturii românești, s-a apropiat de teatru nu numai prin textele dramatice scrise, ci și printr-o publicistică de mare calitate în care dorea să surprindă sensurile perene ale artei spectacolului, valorile ei imuabile, precum și nedesmințitele dimensiuni filosofice, imposibil de negat; și nu în ultimul rând, Camil Petrescu își exprima în paginile scrise, speranța că și arta teatrală românească va intra într-o epocă de relansare culturală complexă și de modernizare a ideii de spectacol teatral.

Putem spune, fără teama de a greși, că pasiunea lui pentru teatru a fost atât de mare încât chiar și în subsolurile multor pagini de roman (de ex. "Patul lui Procust") Camil Petrescu a inserat cuprinzătoare îndrumări, indicații și comentarii scenice.

La Camil Petrescu preocuparea pentru arta teatrală se află sub imperiul câtorva principii pe care le socotea determinante; primul este acela conform căruia trăirea estetică (absolut necesară creației artistice autentice) trebuie să se afle statuată pe fundamentul solid al credibilității. În caz contrar trăirea emoțională nu poate avea loc, iar de trăire estetică nici nu poate fi vorba.

De la trăirea emoțională la trăirea estetică și de aici la trăirea artistică, iată drumul pe care ar fi normal să meargă orice creator care crede în arta sa. Doar așa o operă de artă va favoriza apariția unei fericite simbioze între adevărata esență estetică a artei și ceea ce publicul va crede că este artă.

Dar, se poate oare întâmpla ca unele manifestări ale artei să creeze publicului participant emoții artistice, fără să-i și provoace trăiri artistice? Evident că da, dacă produsul – actul artistic nu a fost capabil să creeze și trăiri estetice. Mai mult, se va putea întâmpla ca unele manifestări ale artei să creeze publicului participant un anumit fel de emoții artistice, fără să provoace și trăiri artistice; iar aceasta deoarece produsul artistic, oricare ar fi fost el nu a putut provoca, din varii cauze, și trăiri estetice. Iar urmarea este clară: neavând suport estetic, emoțiile artistice sunt doar de circumstanță și produsul/fenomenul artistic este abandonat și uitat în foarte

scurtă vreme. Motivul este simplu și ușor de înțeles: nu avea și argumentul credibilității pentru a rămâne în memoria individuală și nicicum în mentalul colectiv.

Încă de la începuturile preocupărilor sale filosofice, Camil Petrescu s-a arătat profund preocupat de problemele de gnoseologie susținând cu tărie că arta în ansamblul ei are un rol extrem de important în procesul cunoașterii umane. Socotind că arta nu are drept scop doar etalarea frumosului ca atare, Camil Petrescu considera că arta (ca fenomen social) trebuie să îndrume omul spre adevăr; pentru ca doar adevărul acordă artei o binevenită (și așteptată, și necesară) substanță. Ideile sale filosofice și-au găsit o valoroasă împlinire în cunoscuta lucrare “Modalitatea estetică a teatrului” (teza de doctorat evaluată cu Summa cum laudae la Universitatea din București) apărută în 1937. Un alt moment important al preocupărilor filosofice îl constituie apariția (în 1938) a cărții „Husserl - o introducere în fenomenologie”. Pertinența analizelor sale și luciditatea discursului filosofic aduc dovada că autorul era un spirit pătrunzător și echilibrat. Husserl (filosof ceho-german) a fost matematician prin formație; el admitea că fenomenologia este în primul rând logică; aceasta se va dezvolta aproape necesar într-o filosofie a spiritului și, în cele din urmă, va deveni o filosofie a vieții. Concepția lui Husserl a influențat decisiv orientarea existențialismului european cu J.P. Sartre și Albert Camus reprezentanții cei mai cunoscuți ai existențialismului ateu.

În “Modalitatea estetică a teatrului”, autorul își propune să răspundă unei întrebări retorice: “Ce este teatrul”, pentru a continua cu dezvoltarea unui adevărat eșafodaj teoretic privitor la o altă întrebare: “Ce este reprezentația dramatică”.

Dar, crede autorul, deoarece “gândirea științifică de azi “nu oferă (deocamdată) suficient sprijin nici chiar pentru definirea deplină a sintagmei “Arta teatrului”, rămâne sa ne concentrăm doar asupra întrebării: “Ce este teatrul”. Lucid și (poate prea) didactic, Camil Petrescu răspunde susținând că: “este o exhibiție organizată, al cărui obiect este o întâmplare reproducă în fața unei mulțimi anume adunate”.

După cum vedem definiția dată de Camil Petrescu este pe cât de sintetică, pe atât de complexă. Să încercăm analiza ei.

Teatrul este așadar o exhibiție organizată (adică un proces gândit, calculat, aranjat, regizat într-un anume fel) care are un obiect (deci o țință precisă), prin care este prezentată publicului în mod ostentativ (cu intenție clară de a atrage atenția, urmărind un anume scop), o întâmplare (un

eveniment ce devine subiect dramatic pentru ca este adunat într-un text), ce este reprodusă (prin urmare, prezentată după anumite canoane artistice; acestea o pot face să fie unică și de neconfundat) în fața unei mulțimi anume adunate (este evidentă aici ideea că spectatorii vin într-un loc anume cu scopul de a vedea ce la va fi prezentat).

Considerând ca în orice spectacol de teatru, textul este elementul primordial, Camil Petrescu condamnă intrarea (prea) brutală a actorului în dimensiunea necuprinsă a sensurilor textului dramatic; acest obicei poate denatura grav mesajul gândit de autor. În pagini de mare savoare, Camil Petrescu apreciază rolul și funcția regiei de teatru (cu multe laude pentru Stanislavski, dar nu numai), și respinge “teatrul formelor și rezolvărilor spontane”.

Considerându-se, pe bună dreptate, îndreptățit să gândească și organizarea unui teatru care va fi (n.n. - ne aflăm la începutul deceniului al cincilea al secolului al XX-lea și autorul, oricât de vizionar ar fi fost, nu putea intui pe ce drum va fi obligat să meargă teatrul românesc din chiar debutul deceniului al șaselea...), Camil Petrescu socotea că “teatrul românesc al viitorului” trebuie să meargă pe calea teatrului de substanță estetică.

Odată pornită amănunțita analiză, Camil Petrescu desprinde (la finele deceniului al patrulea) două tendințe absolut evidente: prima dintre ele: arta imitativă; aceasta își făcuse o adevărată religie din devotamentul față de natură (n.n., de fapt, de tot ce este natural) pe care o considera singura categoric adevărată (n.n. autorul face referiri exprese la creațiile lui Garrick, Eleonora Duse și Talma, dar și la teoretizările-practice ale lui Antoine, sau la greoiul naturalism german din vreme), iar a doua, arta spontaneității totale și a libertății de analiză și creație, promovată în regia de teatru de Gordon Craig.

Referindu-se la amândouă, teoreticianul Camil Petrescu socoate că “amândouă sunt echivoce în concepție și aberante prin exces”; așa se face că devin inutilizabile în teatrul care va fi. Iar aceasta deoarece niciuna dintre ele nu va ajunge la esența actului creator. Și alegațiile continuă: cei care condamnau imitarea realității (care, de fapt, nu poate fi decât imitată, nu și reprodusă întocmai, în toate legăturile sale intime, imposibil de descoperit, de altfel), uitau faptul că “a imita” înseamnă (și) a crea ceva pe baza unor elemente (multe, puține...!) descoperite, găsite, aflate în planul realului.

Nici cei care nu cred în spontaneitatea totală în creație și în libertatea de analiză nu aveau deplină dreptate pentru că de multe ori creațiile durabile, apreciate și, chiar premiate, au fost rodul unor revelații, rezolvări idei spontane, demne de toată considerația. Cu atât mai mult cu cât spontaneitatea de care se vorbește mereu este (de fapt) rodul unor îndelungi perioade de frământări interioare, a unor îndelungi căutări, a unor lungi discuții cu cei din jur, a unor lecturi, a unor asociații de idei unice și surprinzătoare etc. Așa încât conceptul de „spontaneitate” (îmbogățit cu alte conotații) nu are de ce să fie condamnat iremediabil.

Camil Petrescu și-a extins preocupările referitoare la arta teatrului, fiind preocupat de efortul și responsabilitatea actorului ce interpretează un rol mic (nu-i plăcea sintagma „rol secundar”...) într-un spectacol, deoarece socotea că „rolul mic” poate fi, dacă este tratat cu mare atenție, un element foarte important în economia spectacolului teatral. Nu i-au fost străine nici aspecte precum relația dintre reacția (uneori) imprevizibilă a spectatorilor și gradul de angajare al actorilor într-un spectacol. Considera că doar actorul are „cheia” readucerii spectatorului pe calea către transa emoțională absolut necesară receptării mesajului estetic al textului dramatic.

Despre critica de teatru, Camil Petrescu afirma că marele ei merit trebuie să fie acela de a nu provoca publicului vreo rătăcire suplimentară în încercarea de a descifra sensurile textului dramatic¹⁵³. În încercările sale publicistice privitoare la arta spectacolului, Camil Petrescu susținea fără nicio rezervă primatul textului dramatic, dar adaugă imediat o idee tulburătoare: în momentul în care textul se întâlnește cu actorul are loc nu numai un impact administrativ, ci se premizează începutul unei adevărate simbioze între cele două entități; iar dacă este cu adevărat așa, atunci urmarea apare singură: personajul se constituie și apare și prin modelarea pe care o impune actorul (cu personalitatea sa, cu sensibilitatea sa, cu aria sa de cultură generală, cu...), dar și prin influența pe care rolul este capabil să o exercite asupra actorului. Iar în această legătură creatoare, nimeni nu va ști vreodată cât oferă un pol al relației și la cât (sau, câte) renunță (și la ce renunță) celălalt pol.

Nu numai pentru că nimeni n-a avut curiozitatea (dar, nici nebulnia nu-i greșit) să-și pună această întrebare, ci mai ales pentru că demersul ar fi rămas, desigur, fără răspuns! Pentru Camil Petrescu spectacolul de teatru era un sistem complex de elemente suple (text, actori, spectatori

¹⁵³ „Teze și antiteze”, București, 1936, p. 9 și urm.

etc.) care-și pot schimba în orice moment ponderea și importanța; așa se face că în fiecare moment pot apărea ameliorări succesive, sau abandonări, renunțări spectaculoase ale unor linii, drumuri, idei de rezolvare ale unor momente scenice. Pentru Camil Petrescu oricând, în jurul unui spectacol, pot apărea mutații relevante atât la nivelul procesului interpretării cât și la nivelul procesului receptării mesajelor transmise. Și aceasta deoarece, dincolo de rapidul flux senzorial la care este supus atât actorul cât și spectatorul, dimensiunea și valoarea eșafodajului estetic ce prinde contur la fiecare spectacol, poate primi în orice moment atribute superioare. Omul de cultură care a fost Camil Petrescu a devenit, prin tot ce a gândit, a făcut și a scris, o extrem de interesantă personalitate a artei teatrale românești.

Actorul modern și legătura cu textul

V. E. Meyerhold a fost actor, regizor, director de teatru, teoretician și, nu în ultimul rând, pedagog. A montat spectacole de referință la „Teatrul de artă” din Moscova, la studioul înființat de Stanislavski și la alte teatre din Rusia sovietică. Câțiva ani a condus un teatru propriu în care și-a exprimat propria teorie despre pregătirea actorului. Articolele, notele, studiile sale de regie, sunt deosebit de interesante și fac dovada unui spirit neliniștit, a unui căutător, a unui cutezător care dorește să apropie teatrul de marele public.

Din părerile exprimate în studiile sale sunt de reținut o serie de coordonate pe care își va fundamenta sistemul.

Astfel, despre munca regizorului, Meyerhold afirmă că acesta, la montarea unor piese din patrimoniul marilor epoci teatrale, poate urma fie metoda „arheologică” (reconstruind exact particularitățile generale ale vechiului teatru), fie metoda „liberă” (prin care se păstrează numai vechiul mesaj, însă, îmbrăcat în forme artistice moderne). Transcripția modernă pe care Meyerhold o preferă, are darul de a anula distanța dintre actor și public, atât de obișnuită în teatrul academic din Renaștere.

Mai trebuie adăugat faptul că Meyerhold aprecia dimensiunile estetice din teatrul japonez medieval (Teatrul Nô) pentru că spectacolele erau caracterizate prin ceremonii fastuoase și rafinate, prin mișcări, dialoguri și cântece inspirat utilizate; în acest întreg ansamblu de mișcare organizată, corul (foarte numeros) se comportă asemenea celui din tragediile grecești: rezumă acțiunea, anunță (în mare) evenimentele care vor urma, judecă pe cei răi și apreciază pe cei buni etc.

Și cum în acest gen de teatru actorul era în imediata apropiere a spectatorilor, Meyerhold pledează la rândul lui pentru apropierea actorului de cei din sală; pentru aceasta, el susține că trebuie utilizat proscenium care oferă spectatorilor șansa de a vedea, judeca și aprecia gesturile, fizionomia și orice mișcare cât de mică a ochilor, feței, gurii. În același timp, susține Meyerhold, dispar gesturile largi, dispare patosul afectat și sunt evitate manifestările fizice (spre exemplu fuga) fără rost.

Era acest drum unul posibil în îndepărtarea de uscăciunea vechilor mijloace artistice și o potențială șansă de a face să trăiască real un

spectacol. În concepția sa, gesturile, mimica, privirea, atitudinile abia schițate pot fi tot atât de elocvente precum textul, precum cuvântul spus (chiar dacă cu tonalități diferite, adecvate, sugestive); a făcut chiar un experiment: a propus Ofeliei (din piesa lui Shakespeare) să renunțe la text și să se facă înțeleasă doar prin gesturi, mimică, atitudini sugerate. Rezultatul a depășit toate așteptările. Condiția de bază: totul, dar absolut totul, trebuia exersat, exersat și iar exersat.

În plus, lumina (difuză sau intensă), zgomotele (acide sau abia percepute), muzica (puternică sau doar bănuită; interesant este faptul ca la Meyerhold muzica, după ce propunea tema, era estompată, până la dispariție; și cu toate acestea spectatorul își continua „melodia” în forumul său interior... efectul era extraordinar!) împlineau dimensiunea estetică a unui spectacol de excepție. Tot ce era propus publicului, crea o atmosferă absolut particulară întregului spectacol; ideea de bază era aceea de a pune publicul sub „forța teatrului”, o forță evident binefăcătoare. Unul dintre argumentele teoriei sale pornea de la o constatare: mulți regizori preferau să monteze pantomime decât drame „cu cuvinte” (drame verbale, cum le numește el), și se încheie cu o concluzie: regizorii și actorii preferau să revină la forța elementelor primordiale ale teatrului, precum gestul, mișcarea, atitudinile sugerate, iar acestea deoarece erau convinși că – ziceau ei – cuvântul (instrumentul de comunicare cel mai elocvent, integrator) a îndepărtat omul de efortul de a-și comunica sentimentele mai natural, mai firesc și mai expresiv.

După opinia lui Meyerhold toate gesturile din teatru – iar cuvântul este unul dintre gesturile cele mai elocvente – trebuie să fie limitate (nu pot chiar dispărea), dacă exprimă mișcare convențională, direcție afectată și emfază. Actorul trebuie să poarte un mare număr de „măști” în fața publicului; el dansează, râde și plânge, adoptă mii de „intonații” în atitudinile sale, mii de nuanțe. În același timp, corpul sau trebuie să „traseze” zeci de figuri geometrice pe scenă; dacă nu face așa, atunci fața lui rămâne moartă; și eșecul este aproape. Mișcarea, fiind subordonată legilor formei artistice, devine mijlocul de expresie cel mai puternic. Rolul mișcării scenice este mult mai important decât al altor elemente teatrale; lipsind cuvântul, costumele, decorul, culisele etc., teatrul rămâne teatru pentru că actorul are la îndemână mișcărilor, gesturile și diversitatea fizionomiei pentru a-și transmite gândurile, trăirile, sentimentele.

Actorul modern, spune Meyerhold, trebuie să studieze istoria teatrului vechi și să descifreze codul procedeele tehnice ale vechilor actori,

în cadrul căruia ritmul gesturilor, armonia lor și echilibrul evident, constituiau coordonate de bază.

Actorul modern care interpretează un rol nu este liber; textul îi limitează mișcările, mimica și gesturile. Pentru a depăși acest impas, Meyerhold îndeamnă actorii să se întrebe dacă sunt (într-adevăr) stăpâni pe respirația lor; dacă textul poate transmite adevăratele sentimente care pot fi zămislite de rol. Diminuând rolul textului în economia spectacolului, lăsând loc mai mare altor mijloace de a exprima mesajul, actorul modern are posibilitatea de a parcurge liber un adevărat labirint de emoții. Căci, fiind robul cuvântului scris (al dialogului), actorul se limitează doar la „conversații” și intră urgent în rolul unui... „conferențiar” (pe orice temă, de la originea vieții pe pământ până la artă și revoluție...!).

Astfel, teatrul devine anti-estetic și spectatorul simte acest lucru!

Spectacolul de teatru se creează și recrează permanent. În orice epocă. Iar aceasta deoarece, în fiecare epocă istorică se produc modificări fundamentale în gesturi, mimică, atitudini...! Dar mai ales se modifică drastic (de multe ori) capacitatea de percepție a acestor fenomene, mijloace tehnice etc., de către spectatori.

Este încă o dovadă că teatrul este în esență un organism viu!

Influențe în teatrul românesc interbelic

Actor, regizor, director de teatru, cronicar de teatru și teoretician, Max Reinhardt a trăit în două secole. A lucrat mult și a montat diverse spectacole: tragicii greci, apoi clasicii germani (Goethe, Schiller), Calderon, Molière, Lessing, Gorki, Shakespeare, Shaw, Ibsen etc. A inițiat celebrele festivaluri de la Salzburg. A iubit actorul și s-a închinat lui. A fost convins ca actorul este singurul ce poate fixa pentru fiecare, drumul care trebuie să ne ducă înspre noi înșine; el este singurul care ne poate ajuta să pătrundem tainele neexplorate ale sufletului omenesc; iar la finele acestui proces, el se arată din nou cu ochii și cu gura pline de minunății. Actorul este chiar mai mult, este omul care se poate înălța triumfător la granițele dintre realitate și vis.

Max Reinhardt și-a dorit crearea unui teatru al actorului. Dar pentru aceasta avea nevoie de o substanță dramatică deosebită; și-a adus în scenă piese de Lessing și de Schiller. Era ferm convins ca aceste spectacole vor atrage din nou publicul care se saturase de teatrul lui Otto Brahm (regizor și director de teatru, unul dintre adepții naturalismului în arta teatrală; a lucrat, un timp, paralel cu Max Reinhardt la "Teatrul German").

În anul 1905 (la „Teatrul Nou”), Max Reinhardt montează *Visul unui noapți de vară*, spectacol considerat capodoperă. Piesa lui Shakespeare oferea tânărului Reinhardt șansa de a crea un lung șir de simboluri scenice, dată fiind realitatea concretă a perioadei elisabetane prezentată de text. Dar chiar și așa, felul în care „Marele Will” a transpus situațiile contemporane lui într-un timp de legendă, în care parcă nici regnurile nu erau încă bine definite, au permis lui Reinhardt tratarea anistorică a conținutului dramatic al textului. De la început, Reinhardt și-a fixat o idee esențială formată dintr-o triadă: pădurea, natura, dragostea. Fiecare dintre bornele triadei are rolul său, dar toate la un loc, fie încurcă drumurile oamenilor, pentru ca apoi să le arate cărările cele bune, fie îi sperie pentru a-l alina apoi cu o duioșie hazlie, fie îi face să sufere cumplit, răvășiți de gelozie, pentru a le dovedi cu seninătate că totul nu a fost decât o glumă... un joc...! Un joc frumos, colorat de zâmbete și de raze de lună...! Un joc în

care oamenii s-au rătăcit o clipă (o mică clipă de somn pământean...!), dar din care au revenit mai frumoși... pentru că au fost veseli...!

Pentru Max Reinhardt, elementul principal al scenei rămâne pădurea; pădurea devine locul de întâlnire al tuturor personajelor piesei. Devenită simbol al întregii acțiuni, pădurea se transformă: din pădurea obișnuită, devine pădure de basm, apoi devine adevărat labirint al dragostei și al fericirii. Se putea realiza astfel intenția lui Reinhardt de a cristaliza un simbol comun: al naturii și al lumii oamenilor. În privința plasticii scenice, Reinhardt a creat ceva cu totul aparte: o natură care să sugereze deopotrivă, Universul însuși, pe de o parte și universul iubirii, pe de altă parte.

În acest univers plastic total, spectatorul se integra firesc. O scenă extrem de bine utilată, o organizare exemplară a spațiului scenic, un sistem ingenios de practicabile, un jos măiestrit de lumini, totul (dar absolut totul) contribuia la alcătuirea unui cadru plastic deosebit. Iar pentru a crea doritul dinamism momentelor scenice, Reinhardt repune în drepturi scena turnantă prin care se realizează ceva dintr-o potențială tehnică cinematografică care va face ca întreaga ambianță spațială să prindă viață. Imobilitatea vechii scene era astfel evitată; începea epoca permanentei accelerări a mișcării scenice, a ritmării spectacolului, a dinamizării jocului actorului. Ritmului vorbirii (știut deja) i se adăuga ritmica gesturilor, iar acestora, favorizându-le și determinându-le esența, li se adăuga mobilitatea cadrului scenic.

Puck, îmbrăcat într-o haină din blană de animal, apărea și dispărea ca un spiriduș al pădurii; zânele, îmbrăcate în voaluri străvezii, dansau hore iuți, amețitoare printre copaci, iar îndrăgostiții rătăciți de Puck se găseau pentru a se pierde din nou în necuprinsul pădurii. Totul se afla într-o neobișnuită și permanentă mișcare. Trunchiurile noduroase, arbuștii și boschetele de o mare plasticitate (butaforia se întrecuse pe sine!) devenite reale, creșteau din covorul mănos al pădurii. Scena era largă, iar jocul de lumini și umbre sugera infinitul naturii. În actul al V-lea, un amfiteatru antic, cu bănci de marmură, întruchipa atelierul meseriașilor. O lumină purpurie scălda scena atunci când se apropiau cei care trebuiau să ia parte la festivitate, în timp ce îndrăgostiții purtau haine de factură antică. Rădăcinile de copac, de care se împiedicau vizitatorii, prindeau brusc viață, acreditând o veche idee: spiritele pădurii, adormite, pot fi reînviat dacă sunt atinse de om.

În esență, atmosfera întregii capodopere shakespeariene era prelucrată până la simbol; textul, oricât de fidel conservat în spectacol, oferea doar o partitură pentru fantezia sa scenică. Elementele mimice și pantomimice aveau rol precumpănitor. Din ele apărea absolut firesc situația vorbită. Era însă și un mare pericol: întregul ansamblu scenic (decor, lumini etc.) să înăbușe textul vorbit; în *Visul unei nopți de vară* al lui Reinhardt, natura avea rolul principal. Acțiunile oamenilor dispăreau în umbra bogatei fantezii a regizorului. Publicul, însă, trăia o minunată stare de atemporalitate în care se simțea bine.

Prin tot ceea ce a realizat, Max Reinhardt a adus în teatru o lume de basm, colorată amețitor, dar cu trăsăturile realității; în acest context, dragostea este aceea care purifică omul, îl transformă, îl modifică. Și, (de ce nu?) îl face mai bun.

Influența lui Max Reinhardt în teatrul european a fost uriașă. La rândul lui, teatrul românesc a fost fascinat de spectacolele puse în scenă de acesta. Mulți dramaturgi, actori și regizori români (de la I. L. Caragiale, C. I. Nottara, Maria Ciucurescu, Romald Bulfinski etc.) au avut șansa de a vedea spectacolele lui Max Reinhardt. La lista actorilor mai poate fi adăugat Aristide Demetriade; acesta a văzut în anul 1911, la Berlin, *Hamlet*-ul regizorului german. Și totuși, în România au fost și voci autorizate care nu au agreat orientarea lui Max Reinhardt în domeniul regiei teatrale. G. M. Zamfirescu, spre exemplu, găsește că, deși germanul dovedește un spirit creator notabil, prin faptul că decorul și întregul ambient scenic apar puternic în prim plan, evoluția teatrală intră în impas.

Victor Ion Popa, după ce vede spectacolul *Jederman*, de H.V.Hofmanstahl, la teatrul din Salzburg, este încântat; mai mult, dorește să monteze *Jederman* în fața Palatului Episcopal din Cernăuți (prin 1928) precum și *Oedip-rege* și *Apus de soare* în fața ruinelor cetății Sucevei.

Soare Z. Soare a fost un foarte bun cunoscător al principiilor regizorale ale lui Max Reinhardt; atât de bun, încât se spunea despre el că a urmat îndeaproape planul gândirii sale teoretice. Montările lui Soare Z. Soare aduceau pe scena de teatru românească ceva din culoarea, lumina, monumentalitatea și bogăția scenei lui Reinhardt. Și totuși, regizorul român nu va da dovadă de o atât de mare grijă pentru jocul fiecărui actor, cum făcuse cândva Reinhardt. Concentrat pe efectele de plastică ale decorului, pe efectele de mișcare și sunet, Soare Z. Soare (aproape) neglija jocul actorului și semnificația conținutului de idei a textului.

Un capitol aparte îl poate constitui Mihai Popescu. Actor român, format la Conservatorul din București, Mihai Popescu a fost admis la seminarul reinhardtian de la Schönbrunn. Influența regizorului german asupra lui a fost extrem de mare. A jucat în Germania piese din repertoriul clasic al acestei țări: Schiller, Hofmanstahl etc., dar și din clasicii greci.

De la Max Reinhardt, Mihai Popescu a deprins rigorile jocului de ansamblu, cultura cuvântului scenic, știința de a comunica cu spectatorii, disciplina muncii intelectuale și aspirația pentru cultura multilaterală. La catedra de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, unde a fost profesor, s-a străduit să transmită elevilor săi o mare parte din cele învățate de la Max Reinhardt, devenind cu adevărat o personalitate marcantă a teatrului românesc.

Bibliografie

1. Acterian, Haig – *Scrieri despre teatru*, Ed. Muzeul Literaturii Române, Buc. 1998
2. Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed.Trei, Buc. 2004
3. Appia, Adolphe – *Opera de artă vie*, Unitext, Buc. 2000
4. Aristotel – *Poetica*, Ed. Academiei, Buc.1965
5. Aristotel – *Parva naturalia*, Ed.Științifică, Buc.1972
6. Aristotel – *Despre suflet*, Ed.Științifică, Buc.1969
7. Artaud, Antonin – *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
8. Badin, Pierre – *Problèmes de la vie en groupe*, Ed.M.R. Privat, Paris 1965
9. Banu, George – *Livada de vișini, teatrul nostru*, Ed.Allfa, Buc. 2000
10. Banu, George – *Ryszard Cieslak – Actor emblematic al anilor '60*, Supliment Rev.Teatrul azi, Buc.2009
11. Banu, George - *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*, Ed. Nemira, Buc., 2011
12. Bagdasar N., Virgil Bogdan, C.Narly – *Antologie filosofică*, Casa Școalelor, Buc.1943
13. Barba, Eugenio – *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, Ed. Nemira, Buc. 2012
14. Barba, Eugenio – *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, Ed.Nemira, Buc.2013
15. Barthes, Roland – *Eseuri critice*, Ed.Cartier, Buc. 2006
16. Barthes, Roland – *Despre Racine*, Ed. Pt.Literatura Universală, Colecția Eseuri, Buc.1969
17. Barker, C. - *Theatre games-Anew approach to drama training*, Ed. Menthuen Drama, Londra 2010;
18. Baumgarten, Alexander – *7 idei înrăuritoare ale lui Aristotel*, Ed.Humanitas, Buc.2002
19. Bergson, Henri – *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1992
20. Berlogea, Ileana – *Teatrul american de azi*, Ed.Dacia, Buc.1978
21. Berlogea, Ileana – *Teatrul și societatea contemporană*, Ed.Meridiane, Buc.1985
22. Berne, Eric – *Jocuri pentru adulți*, Ed. Amaltea, Buc.2002
23. Biberi, Ion – *Eseuri literare, filosofice și artistice* – Ed. Cartea Românească, Buc.1982
24. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Ed.pt. Literatură Universală, Buc.1969
25. Boal, Augusto – *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul Oprimatilor în practică*, Fundatia Concept, Buc. 2005
26. Boileau - *Arta poetică*, E.S.P.L.A., Buc. 1957
27. Brecht, Bertolt – *Scrieri despre teatru*, Ed.Univers, Buc.1977
28. Brook, Peter – *Spațiul gol*, Ed.Unitext, Buc.1997
29. Brook, Peter – *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Ed.Nemira, Buc.2012
30. Bruckner, Pascal – *Melancolia democrației*, Ed.Antet 2000
31. Burcescu, G. – *Sensuri și virtuți expresive în opere literare*, Soc. Relief românesc, Buc.1982
32. Caillouis, Roger - *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Éditions Gallimard, Paris 1967
33. Caraioan, Pompiliu – *Geneza sacralui*, Ed.Științifică, Buc.1967
34. Cattel, R. – în *Dicționar de psihologie socială*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1981
35. Călinescu, George – *Pagini de estetică*, Ed.Albatros, Buc, 1990
36. Cehov, Mihail – Către actori. *Despre tehnica artei dramatice*, Caietele bibliotecii UNATC
37. Cervantes, Don Miguel – *Don Quijote de la Mancha*, ELU, 1965
38. Chateau, Jean – *Copilul și jocul*, E.D.P., Buc.1971
39. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paidea, Buc. 1998
40. Cristea, Mircea – *Teatrul experimental contemporan*, E.D.P., Buc.1996
41. Croyden, Margaret - *Conversations With Peter Brook, 1970-2000*, Ed. Faber And Faber, 2003
42. Darie, Bogdana – *Personajul extins*, Ed. EstFalia, Buc.2011

43. Diaconu, Mihai – *Educația și dezvoltarea copilului*, Ed. ASE, Buc.2007, pag.143
44. Diderot, Denis – *Paradoxul despre actor*, Ed.Nemira, Buc. 2010
45. Diderot, Denis - *Scrisoare despre orbi în beneficiul celor care văd*, în *Materialistii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed.de Stat pt. Literatură științifică, Buc.1954
46. Julia, Didier – *Dicționar de filosofie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.1999
47. Donnellan, Declan – *Actorul și ținta*, Ed. UNITEXT, Buc.2006
48. Dostoievski, Feodor – *Despre literatură și artă*, Ed.Carteia Românească, Buc.1989
49. Dragomirescu, Mihail – *Critică*, vol II, f.e., 1925
50. Dufrenne, Mikel – *Pentru om*, Ed.Politică, Buc.1971
51. Eco, Umberto – *Opera deschisă*, Ed.Paralela 45, Buc.2006
52. Fukuyama, Francis – *Marea ruptură*, Ed. Humanitas, Buc.2002
53. Freud, Sigmund - *Opere esențiale*, vol 4, *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* Ed.Trei, Buc. 2010
54. Freud, Sigmund – *Scrieri despre literatură și artă*, Ed.Univers, Buc.1980
55. Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, Ed.Meridiane, Buc.1972
56. Gheorghiu, Vladimir, Ion Ciofu – *Sugestie și sugestibilitate*, Ed.Academiei, Buc.1982
57. Goethe, J.W. – *Poezie și adevăr*, Ed.pt.Literatură, Buc.1967
58. Goldman, Lucien – *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, Buc.1972
59. Goldoni, Carlo – *Memorii*, Editura pentru literatură universală, Buc., 1967
60. Gorceakov, N. – *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, ESPLA 1955
61. Hartman, Nicolai – *Estetica*, Ed. Univers, Buc.1974
62. Hegel, G.W.F – *Despre artă și poezie*, Ed.Minerva, Buc.1979
63. Herseni, Traian – *Literatură și civilizație*, Ed.Univers, Buc.1976
64. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, București, 1977
65. Iorgulescu, Adrian; Doina Pungă; Ghe. Stroia – *Estetica*, E.D.P., Buc.1997
66. Iosif, Mira – *Teatrul nostru cel de toate zilele*, Ed.Eminescu, Buc.1979
67. Jonstone, Keith – *Impro. Improvizatia și teatrul*, Ed. Tracus Arte, Buc.2014
68. Jung, C.G. – *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed.Trei, Buc.2003
69. Jung, C.G. – *Tipuri psihologice*, Ed.Trei, Buc.2004
70. Kant, Immanuel – *Critica rațiunii practice*, Ed. Științifică, Buc.1972
71. Kantor, Tadeusz – *Lecon de Milan*, Ed.Actes Sud-Papiers, Paris 1990
72. Landau, Erika – *Psihologia creativității*, EDP, Buc.1979
73. Lassalle, Jacques, Jean-Loup Riviere – *Conversation sur la formation de l'acteur*, Actes Sud-Papier, 2004
74. Linton, Ralph – *Fundamentul cultural al personalității*, Ed. Științifică, Buc.1975
75. Manda, Nicolae – *Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, 2006
76. Marcus, Stroe – *Empatia*, Ed.Academiei, Buc.1971
77. Mărculescu, Olga – *Commedia dell'Arte*, Ed.Univers, Buc.1984
78. Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie al Universității din Cluj la Sibiu, 1941
79. Miha, Achim – *Antropologia culturală*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 2002
80. Moderswell, Hiram – *The Theatre of Today*, Harcourt, Brace & Co., New York 1945
81. Morar, Vasile – *Estetica. Interpretări și texte*, Ed.Universității, Buc.2003
82. Moreno, Levi; Zerka T.Moreno - *The First Psychodramatic Family*, Ed.Beacon House, NY 1964
83. Neagu, Gh.I. – *Cântece și jocuri de copii*, Ed.Minerva, Buc.1982
84. Nemirovici-Dancenko, Vladimir – *Viața mea în teatrul rus*, Ed.Carteia rusă, Buc.1962
85. Odangiu, Mihai Filip – *Praxis. Exercițiul strategic*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2014
86. Ockel, Edith – *Cât poate fi solicitat copilul în procesul pedagogic*, EDP, Buc.1976
87. Pascal, Blaise - *Cugetări*, Ed. Univers, Buc. 1978
88. Papu, Edgar – *Soluțiile artei în cultura modernă*, Ed.Casa Școalelor, Buc.1943
89. Patapievic, Horia Roman – *Omul recent*, Ed. Humanitas, Buc. 2002
90. Petrescu, Camil – *Documente literare*, Ed. Minerva, Buc.1979
91. Perrucci, Andreea - *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despreimprovizatie*, Ed.

Meridiane, Buc. 1982

92. Piaget, Jean – *Psihologie și pedagogie*, EDP, Buc. 1972
93. Platon - *Opere*, vol. V-VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc.1986
94. Popovici, Adriana Marina – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed.Anima, Buc.2000
95. Ralea, Mihai – *Prelegeri de estetică*, Ed. Științifică, Buc.1972
96. Rădulescu-Motru, Constantin – *Personalismul energetic*, Ed. Cultura Națională, Buc.1927
97. Rădulescu-Motru, Constantin – *Curs de psihologie*, Ed.Cultura Națională, Buc.1923
98. Read, Herbert – *Semnificația artei*, Ed.Meridiane, Buc.1969
99. Ribot, Théodule – *Logica sentimentelor*, Ed.Științifică și enciclopedică, Buc.1988
100. Roudinesco, Elisabeth și Michel Plon – *Dicționar de psihanaliză*, Ed. Trei, Buc. 2002
101. Roșca, Al; B.Zorgo – *Aptitudinile*, Ed. Științifică, Buc. 1972
102. Schiller, Friedrich – *Scriseri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981
103. Shakespeare, W., - *Teatru* Ed. pentru literatură universală, Buc. 1964
104. Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000
105. Spolin, Viola – *Improvizatie pentru Teatru*, Unatc Press, Buc.2008
106. Smotunovski, Innokenti – *Vremea speranțelor*, Ed. Meridiane, Buc. 1983
107. Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, Buc.1955
108. Stanislavski, K.S. – *Viața mea în artă*, Ed. Cartea rusă, Buc. 1958
109. Steiner, George – *Moartea tragediei*, Ed Humanitas, Buc.2008
110. Stern, W. – *The varieties of History*, Ed. Harper, N.Y. 1956
111. Șestov, Lev – *Începuturi și sfârșituri*, Institutul European Iași, 1993
112. Șevțova, Maria – *Calea spre performanță. Dodin și Teatrul Malăi*, Fundația Camil Petrescu, Buc.2008
113. Tonitza-Iordache, Mihaela și George Banu – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, Buc.2004
114. Todorov, Țvetan – *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, Buc.1982
115. Toporkov, V. - *Stanislavski la repetiție*, Ed. Cartea rusă, Buc.1951
116. Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed.pt. Literatură, Buc.1968
117. Vianu, Tudor – *Arta actorului*, Ed. Vremea, Buc.1932
118. Voinescu, Alice – *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Ed. Eminescu, Buc. 1983
119. Voinescu, Alice – *Aspecte din teatrul contemporan*, Fundația Regală pt. Literatură și Artă, Buc.1941
120. Voinescu, Alice – *Curs de istoria literaturii dramatice*, Fundația Regală pt. literatură și Artă, Buc.1941-1942
121. Wlodarski, Ziemowit – *Legitățile psihologice ale învățării și predării*, EDP, Buc.1980
122. Zamfirescu, Ion – *Istoria universală a teatrului*, Ed. Pt. Lit. Universală, Buc.1960
123. Zamfirescu, Vasile Dem – *Filosofia inconștientului*, Ed. Trei, Buc. 2007
124. Zeami – *Șapte tratate secrete de teatru No*, Ed.Nemira, Buc.2013
125. xxx *Artă și comunicare. Studii de estetică*, Coord. Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Buc.1971
126. xxx *D.Gusti și Școala sociologică de la București*, Ed. Institutului Social Român, Buc.1937
127. xxx *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, Vol I și II, Ed. Minerva, Buc.1973
128. xxx *Dicționar de filosofie* - Larousse, Ed. Univers Enciclopedic, Buc.1999
129. xxx *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, Buc.1972
130. xxx *Maeștri ai teatrului românesc. Ion Cojar*, UNATC Press, Buc.2006
131. xxx *Maeștri ai teatrului românesc. Radu Penculescu*, UNATC Press, Buc.1999
132. xxx *Materialiștii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed.de Stat pt. Literatură științifică, Buc.1954
133. Turea, Larisa – *Arta ca vehicul al schimbării și împlânzitorii de lei ai teatrului basarabean*, în Rev.Teatrul azi, www.teatrulazi

ISBN 978-606-8757-43-8



UNATC PRESS