

**GHIDUL
CANDIDATULUI
LA ACTORIE**

lector univ. dr.
Mihaela Bețiu

U.N.A.T.C. Press



u n a t c

universitatea națională
de artă teatrală
și cinematografică
„I.L. Caragiale”

MIHAELA BETIU

**GHIDUL
CANDIDATULUI LA
ACTORIE**

UNATC PRESS

2016

Ghidul candidatului la Actorie

Carte publicată în cadrul proiectului

UNATC JUNIOR

Proiect pilot implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MENCS, prin FDI 2016

Coordonatori: Lect. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Master Pedagogie Teatrală Andreea Jicman

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BEȚIU, MIHAELA

Ghidul candidatului la actorie / lect. univ. dr. Mihaela Bețiu. -
București : U.N.A.T.C. Press, 2016

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-07-0

792

UNATC PRESS 2016

Layout: Mihaela Bețiu

Corectură: Cornel Huțanu

Tipografie: Print & Grafic

CUPRINS

Argument / 5

I. ARTA AUTENTICĂ A ACTORULUI / 8

**I.1 Câteva considerații legate de alegerea unei cariere
în zona învățământului vocațional / 9**

**I.2 Modalitatea de abordare a examenului de admitere
– idei false versus metoda *autentică* a Artei actorului / 14**

I.3 Criterii de selecție pentru admiterea la Arta actorului / 19

I.3.1 Autenticitatea / 19

I.3.2 Cred – Nu cred. Înțeleg – Nu înțeleg / 23

I.3.3 Datele naturale – Arta versus Natura / 26

I.3.4 Energia / 34

Calea cercetării personale

(și Principiul Adevăr – Relație – Situație)

Calea tehnică

II. REPERTORIUL INDIVIDUAL / 44

– Metode, tehnici, procedee și instrumente de lucru –

II.1 Constituirea unui repertoriu / 45

Lectura activă

Scrisul de mână

Caietele de studiu și caietul de repertoriu

Sursa de lectură

Criterii de selecție a textelor

Textul este o narațiune

Capacitatea de asumare

Concretețea abordării

Text de fată/text de băiat

Texte „unisex”

Ordinea abordării textelor

II.2 Analiza *dramatică* a textului / 62

II.3 Memorare (memorizare) versus înțelegere și cercetare / 68

II.4 Prezentarea în fața comisiei de admitere / 73

III. ELEMENTELE REPERTORIULUI INDIVIDUAL / 78

- selecția textelor, instrumente de lucru (Punctul de concentrare, Procesualitatea scenică, Elementele situației scenice, Emoție versus Emoționare, Persoană versus Personaj) și exemple de texte -

III.1 Povestirea / 79

III.2 Fabula / 120

III.3 Poezia / 148

III.4 Monologul / 243

Alte elemente ale examenului de admitere - Improvizația și Atelierele / 271

Referințe bibliografice / 279

Argument

Popularizarea tehnicilor teatrale este una din acțiunile cele mai importante pe care Facultățile de Teatru trebuie să și le asume cu mai multă precizie la începutul acestui mileniu pentru a veni în întâmpinarea nevoilor generației „milenare” (*the millennials*¹). Tipul de comunicare (incluzând modalitățile de învățare) pe care îl practică această generație, și cu atât mai mult generațiile ce-i vor urma, fiind bazat pe tehnica digitală, obstrucționează deseori comunicarea directă, scăzând treptat capacitatea indivizilor de autocunoaștere și relaționare interpersonală și poate duce chiar la perversitatea esenței umanului. Societatea mondializată, conștientă, datorită ultimelor descoperiri ale științei, că toate ființele vii sunt interconectate, este într-un moment de mare cumpănă totuși, moment de care va depinde toată dezvoltarea sa ulterioară. La un capăt al lumii se fac mari progrese în comunicarea interumană, prejudecățile se dizolvă, la alt capăt al lumii există încă sclavie și viol; la un capăt al lumii există consum excesiv, dincolo foamete și lipsa unei minime dotări medicale; numai faptul că există ființe care consideră încă necesar războiul pentru satisfacerea unor „nevoi” – de orice fel ar fi acestea – afectează pe toți ceilalți indivizi de pe planetă.

În aceste condiții, sistemele de învățământ din lumea întreagă se up-datează și se up-gradează continuu; profesorii și spațiile destinate învățării de asemenea. Un up-grade consistent îl aduc *tehnicele teatrale*, care reunesc comunicarea verbală și non-verbală, comunicarea prin sunet și mișcare, deci verbalitatea, manualitatea, ritmicitatea, muzicalitatea, motricitatea – dezvoltarea armonioasă și organică a individului în genere.

¹ Numită și *the global generation*.

Dincolo de beneficiile individuale ale tehnicilor teatrale, educația prin teatru excelează prin exersarea relațiilor interumane, prin exersarea raporturilor dintre indivizi, fiind prin excelență o **EDUCAȚIE PENTRU COOPERARE**.

Plecând de la această idee – aceea că tehnicile teatrale reprezintă un vector de intervenție socială cu beneficii mari în educația generală – UNATC se preocupă de mulți ani de popularizarea tehnicilor teatrale prin organizarea de programe masterale dedicate pedagogiei teatrale, organizarea de conferințe, workshopuri, proiecte, publicarea de cărți, articole și studii². De aceea am reacționat la invitația doamnei lect. univ. dr. Bogdana Darie de a structura într-un volum câteva idei legate de examenul de admitere din cadrul Facultății de Teatru, specializarea Artele Spectacolului-Actorie.

Abordarea noastră se va axa, evident, în primul rând pe structurarea unor criterii de selecție a candidaților care, în fond, sunt extrase din metoda de predare a Artei actorului specifică UNATC, dar și pe eliminarea unor preconcepții, „legende” neîntemeiate, idei false în legătură cu acest examen.

Acest ghid nu-și propune să întrunească părerile tuturor profesorilor de Arta actorului, nici măcar pe ale celor din UNATC, deoarece, să fim sinceri, ca întotdeauna, dar poate chiar într-un mod mult accentuat acum, avem de-a face cu o mare diversitate de concepții și metode pedagogice, deseori chiar în interiorul aceleiași an de studiu, al aceleiași echipe de profesori. Așa cum spunea profesorul Cojar „aceeași disciplină devine, practic, altceva de la o clasă la alta.”³

Cartea de față se dorește mai degrabă un *ghid* dedicat candidatului la secția Arta actorului, dar și profesorilor de specialitate din mediul preuniversitar sau tinerilor pedagogi

² unatc.ro/cercetare/revista-concept.php

³ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, ed. Paideia, ediția a III-a, Buc., 1999, p. 10

teatrali pe care îi pregătim în cadrul masteratului pedagogic. Îmi invit colegii să completeze informația pe care am structurat-o aici în materiale proprii pe care le vom publica în cadrul revistei Concept.

De asemenea, textele specifice *repertoriului individual* pe care le-am selectat spre exemplificare sunt doar câteva dintr-o posibilă culegere, mult mai consistentă.

Totuși, în diversitatea de metode aparținând atelierelor de Arta actorului, importantă este, așa cum spunea și profesorul Ion Cojar, *cunoașterea principiului fondator și a regulilor obiective ale acestei arte specifice*. Mai mult, însăși *metoda profesorului Cojar* (diseminată de colaboratorii săi apropiați – prof. univ. dr. Adriana Popovici, prof. univ. dr. Gelu Colceag și prof. univ. dr. Adrian Titieni – și, bineînțeles, de foștii săi studenți) *ar trebui să rămână în continuare liantul ferm* între diversitatea nu atât de metode, cât de aplicări ale metodei școlii românești de teatru, ea însăși rezultatul unei evoluții pe axa Stanislavski – Viola Spolin – Ion Cojar.

CAPITOLUL I

ARTA AUTENTICĂ A ACTORULUI

I.1. CÂTEVA CONSIDERAȚII

LEGATE DE ALEGEREA UNEI CARIERE

ÎN ZONA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI VOCAȚIONAL

Este lesne observabil pentru oricine interesat vreodată să susțină un examen la Arta actorului faptul că, dacă în privința altor opțiuni profesionale părinții au un cuvânt important de spus și susținerea lor merge până la a-și împinge copiii spre o anumită opțiune, în cazul examenului la Arta actorului lucrurile stau cu totul altfel, principalul decident fiind însuși tânărul care își dorește „să se facă actor”. Părinții, având acces mai degrabă la prejudecățile legate de această profesie, dar și observând statutul actual al artistului, atât din punct de vedere social cât și economic⁴, în genere se opun. Cel puțin într-o fază inițială. Aici intervine o prima etapă în parcursul tânărului aspirant: prima sa „probă de actorie” va fi aceea de a-și convinge părinții că-și dorește o carieră în acest domeniu, în ciuda tuturor informațiilor contradictorii sau a prejudecăților de toate felurile, mai vechi sau mai noi, legate de această profesie.

În privința acestei profesii mai intervine o dificultate: mai ales la început este mai vizibilă pasiunea decât talentul tânărului – și acesta este un fapt care aduce destulă nesiguranță și confuzie. Căci, ce este „talentul”? Cum putem defini, în mod particular, talentul pentru această profesie? Pasiunea tânărului constituie o

⁴ Statistic, toate facultățile cu profil umanist au mai puțină căutare pe piața muncii. La polul opus, cele mai căutate specializări de către angajatori sunt cele tehnice, respectiv ingineria, cibernetica și toate specializările din IT. Cererea în domeniul vocațional există, dar nu în asemenea măsură încât să acopere numărul absolvenților.

vocație⁵ reală sau doar „un vis”? Care din datele native ale unui actor trebuie să prevaleze ca el să capete dreptul de a urca pe scenă? Ce calități sunt native și care se pot dobândi? Ce face diferența între mediocritate și excelență în Arta actorului? Întrebările acestea se pun nu de acum, ci de secole.

Dacă talentul pentru muzică sau limbi străine, să zicem, este ușor de identificat, talentul pentru desen sau dans este vizibil, cel pentru arta actorului este, mai degrabă, *invizibil*. Ideea aceasta a *potențialului creator invizibil* este o idee prețioasă în arta actorului modern: o întâlnim la părintele pedagogiei moderne, *Konstantin Serghievici Stanislavski*, atunci când stabilește ca obiectiv al cercetării sale „stimularea firească, prin psihotehnica conștientă, a creației naturii organice și a subconștientului ei” cu scopul de a face ca „viața creatoare invizibilă a artistului să devină vizibilă”⁶, la *Viola Spolin* atunci când vorbește despre intuiție sau „zona X”, zona revelației, la marele regizor și teoretician *Peter Brook* care spune că „actorul face invizibilul vizibil”, la marele profesor al școlii românești de teatru, *Ion Cojar*, când se referă la „potențialul de vulnerabilitate” ca sursă a creativității specifice: actor autentic este „cel care actualizează potențialități virtuale latente, din sfera posibilului.”⁷

Reluând discuția despre „talentele” artistice manifestate în perioada copilăriei, cea premergătoare momentului de căutare a vocației, observăm că o prejudecată comună este aceea conform căreia un copil mai dezinvolt ar fi mai potrivit acestei profesii, când, de fapt, istoria artei actorului dovedește că unii dintre cei

⁵ Subiectul *vocației* constituie un aspect foarte important de care părinții trebuie să țină cont deoarece mai mult de 90% din cazurile de reușită profesională aparțin celor care s-au orientat conform vocației pe care au avut-o. Psihologii și experții în coaching profesional consideră vocația cel mai important criteriu în alegerea unei profesii.

⁶ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, Buc. 1955, p. 374

⁷ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, ed. Paideia, ediția a III-a, Buc., 1999, p. 41

mai mari actori erau extrem de timizi în copilărie. În ce privește înclinația, curiozitatea sau chiar „talentul” pentru teatru, recomand părinților să-i încurajeze, indiferent de vârstă, către acest hobby, să-i ducă la cluburi de stat sau școli private care lucrează *Jocuri teatrale* pentru că acestea, în toată varietatea lor, dezvoltă abilitățile cognitive și emoționale ale copiilor în așa măsură încât, în perioada de după 14 ani, când se pune problema descoperirii vocației profesionale, ei vor avea deja o mulțime de competențe de comunicare, iar inteligența lor emoțională va fi cu mult peste medie, ceea ce-i va ajuta să se orienteze mult mai bine d.p.d.v. uman, social și profesional. În plus, îmbogățirea vieții spirituale determinată de exersarea abilităților artistice este de neprețuit pentru sănătatea și echilibrul psihic al copilului și al adultului de mai târziu.

În perioada adolescenței, un tânăr pasionat de teatru ar trebui deja să investească mai mult timp și energie (vom detalia în subcapitolul I.3.4) pentru dezvoltarea sa în domeniu cercetând direct fenomenul teatral, implicându-se în activități practice specifice, arătând curiozitate față de fenomenele vieții, față de evenimentele psihologice, față de caracteristicile psihologice determinate de mentalitățile specifice diferitelor spații socio-etno-culturale/epoci/generații. Toate acestea vor putea fi susținute *numai și numai lecturând* cu acribie dramaturgia românească și universală, istoria teatrului, proză, poezie, psihologie, istorie, istoria artelor etc.

Deși intenția de a găsi răspunsuri referitoare la „talentul”, „înclinația”, „abilitățile”, „potențialul creator” al tinerilor în domeniul învățământului vocațional-artistic specific Artei actorului pare curajoasă, chiar hazardată, fiecare practician și fiecare teroretician a încercat, la rândul său, să răspundă la aceste întrebări. Lucrarea de față îi va cita pe unii dintre cei mai renumiți pedagogi teatrali și sperăm că, adunând informația ca într-un

puzzle, lucrurile vor căpăta un plus de claritate. Vom încerca, de asemenea, să oferim unele răspunsuri prin prisma experienței noastre pedagogice de până acum. Dar, pentru a se apropia de răspunsuri poate mai convingătoare, fiecare dintre tinerii cititori, posibili candidați, trebuie să-și ia răgazul cercetării proprii, al experimentării nemijlocite. Întotdeauna propriile descoperiri au o mai mare valabilitate. De altfel, profesoara americană de teatru, care, prin manualele sale de improvizație stă la baza arborelui genealogic al întregii improvizații mondiale actuale – **Viola Spolin** – își începe cartea sa, *Improvizație pentru teatru*, publicată pentru prima dată în 1963, cu o considerație destul de bulversantă, față de ceea ce se credea până în acel moment despre talent, dar care a câștigat foarte mult teren în contemporaneitate când se pune accentul pe creativitate, pe eliberarea intuiției în căutarea unei dezvoltări personale cât mai armonioase, mai autentice, mai organice, o dezvoltare menită să aducă satisfacții personale cuantificabile în primul rând în echilibru și, de ce nu, fericire. Viola Spolin spunea: «Oricine poate juca. Oricine poate improviza. Oricine vrea poate juca teatru și poate învăța să devină apt pentru scenă.

Învățăm din experiență și prin experimentare și nimeni nu învață pe nimeni nimic. Acest lucru este adevărat atât pentru copilul care trece de la mișcări dezordonate la mersul în patru labe și apoi la primii pași, cât și pentru omul de știință cu ecuațiile sale.

Dacă mediul înconjurător o permite, oricine poate învăța ceea ce vrea să învețe și dacă individul o permite, mediul înconjurător îl poate învăța tot ceea ce are de învățat. „Talentul” sau „lipsa de talent” nu au nicio legătură cu asta.

Trebuie să reconsiderăm ceea ce înțelegem prin „talent”. Este foarte posibil ca ceea ce se numește o comportare talentată să fie o mai mare capacitate individuală de a experimenta. Din acest punct

de vedere, potențialul ascuns al unei personalități poate fi activat prin sporirea capacității individuale de experimentare.

Experimentare înseamnă pătrundere în mediul înconjurător, implicare (relaționare) organică totală în el. Implicare la toate nivelurile: intelectual, fizic și intuitiv. Din cele trei, intuitivul, elementul cel mai vital pentru procesul de învățare, este neglijat.

Se consideră deseori că intuiția este un dar sau o forță mistică de care se bucură numai cei înzestrați. Totuși fiecare dintre noi a cunoscut momente în care răspunsul just „ne-a venit acum” sau am făcut „exact ceea ce trebuia fără să ne gândim”. Uneori, în asemenea momente, de obicei generate de crize, pericole, șocuri, persoana „obișnuită” a reușit să depășească limitele cunoscutului, să intre curajos în domeniul necunoscutului și să declanșeze în sine geniul de moment. Când reacția la o experiență se produce la acest nivel intuitiv, când individul depășește restrânsul plan intelectual, inteligența sa este eliberată.

Intuiția se poate manifesta numai într-un moment imediat – chiar acum. Vine cu darurile sale într-un moment de spontaneitate, într-un moment când suntem gata să relaționăm și să acționăm, implicându-ne în lumea schimbătoare, în continuă mișcare, din jurul nostru.

Prin spontaneitate interiorul nostru se restructurează. Spontaneitatea creează o explozie care pe moment ne eliberează de sistemele de referință depășite, de amintiri sufocate de fapte și informații vechi, ca și de teorii și tehnici descoperite de alții și neasimilate. Spontaneitatea este momentul de libertate personală când suntem puși în fața unei realități pe care o vedem, o explorăm și în conformitate cu care acționăm. În această realitate, fragmentele eului nostru funcționează ca *un singur tot*. Este

momentul descoperirilor, al experimentării, al expresiei creatoare.»⁸

I.2 MODALITATEA DE ABORDARE

A EXAMENULUI DE ADMITERE

- Idei false versus metoda *autentică* a artei actorului -

În momentul prezentării în fața comisiei de admitere candidatul trebuie să aibă normalitatea, simplitatea, curajul de a se lăsa vizibil pe sine ca persoană. Ideea că „trebuie să impresionezi comisia” nu e falsă, dar e prost înțeleasă. „Comisia”, respectiv practicienii-pedagogi numiți să selecteze studenți din rândul tinerilor aspiranți, are menirea, în primul rând, de a selecta conform unor criterii obiective (atât cât pot fi criteriile de „obiective” în artă), iar candidații nu trebuie să le arate, eventual, cât sunt de „artiști”, ci să le arate cât sunt de... oameni. Pentru că, dacă au potențial artistic real, dacă au date native și un potențial de vulnerabilitate⁹ pe care și-l pot accesa/care poate fi accesat, criteriile de selecție sunt îndeplinite și nu mai rămâne decât

⁸ Spolin Viola, *Improvizatie pentru teatru*, cap. I *Experiență creatoare*, trad. și adapt. Mihaela Bețiu, ediția prescurtată, Buc., Unatc Press, 2014, p. 14-15

⁹ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, ed. Paideia, ediția a III-a, Buc., 1999, p. 80: „*Potențialul de vulnerabilitate* este în ordine firească cea de-a doua instanță, după modul de a gândi – după mecanismul logic specific – răspunzătoare de calitatea actului scenic, de calitatea prestației actorului. Activarea acestui potențial de care depind adevărul, naturațea, imprevizibilitatea comportamentului, evenimentele și modificările care alcătuiesc subiectul actorului, caracterul dinamic, viu al acestuia, nu e posibilă decât prin înțelegerea și aplicarea corectă a ideii de joc.”

Cojar, p. 77: „Ideea de *joc* corect înțeală activează intuiția, pune în mișcare talentul sau geniul actorului. Prin joc, pornind de la ceea ce știm” din textul autorului „ajungem să descoperim ceea ce nu știm și, de fapt, nu am putea afla pe altă cale (analitică, rațională, filologică etc.) despre universul textului, despre viață, despre noi înșine și despre condiția umană în genere. Altfel la ce ar fi bun talentul sau geniul actoresc și, la urma urmei, teatrul?”

problema concurenței. Din prezentarea în fața comisiei trebuie să răzbată, în primul rând, *autenticitatea persoanei*. Despre acest principiu al autenticității vom vorbi, pe larg, și în celelalte subcapitole ale lucrării din mai multe puncte de vedere.

Desigur, „a se lăsa vizibil pe sine ca persoană” nu este un lucru chiar ușor. Cerința aceasta a unei expuneri atât de intime, de personale, o expunere a sinelui pare, pentru unii, imposibil de satisfăcut. Totuși, aceasta este una dintre datele native sau dobândite necesare susținerii examenului de admitere și, mai târziu, practicării profesiei de actor. Nu neapărat toți cei care au înclinații artistice au și această abilitate nativă de a-și expune interiorul – din contră, există persoane foarte talentate care nu reușesc să depășească bariera între sine și ceilalți, nu-și pot revela interiorul cu ușurință, au nevoie de mult exercițiu. Dar, în fond, acesta este unul dintre obiectivele școlilor de teatru. (De asemenea, există și indivizi care, deși talentați și cu un potențial de vulnerabilitate bogat, găsesc „arătarea” acestuia o expunere nenecesară și traumatizantă. Mulți dintre aceștia, dacă sunt mari iubitori de teatru și/sau film, aleg atunci să fie în sală sau în spatele aparatului de filmat – ca regizori, teatrologi/filmologi, manageri culturali etc.)

Însă expunerea aceasta nu ar trebui să fie deloc traumatizantă pentru că nu presupune „demonstrație”, nicio „dezgolire” sau o „violare” a intimității. Deși tânărul actor lucrează în totalitate cu interiorul său, cu gândurile, amintirile, emoțiile sale, cu trupul său, totuși el realizează în momentul rostirii unui text din repertoriu un *act artistic* – respectiv își asumă problemele și ideile altcuiva, își asumă ceea ce textul și autorul acestuia îi propun, își asumă chiar moduri de gândire (*concepte*) care s-ar putea să fie mult diferite de cele proprii. Acesta este unul dintre paradoxurile cele mai definitorii ale artei actorului.

Conform modului său specific de gândire¹⁰, actorul poate avea, practic, două identități în același timp.

Deși acestea sunt probleme de studiu mai avansate, trebuie neapărat să le abordăm pentru a ajuta pe viitorii noștri colegi să facă pași autentici în înțelegerea adevăratei arte actoricești. Ce trebuie să facă tânărul pasionat de teatru ca să devină un creator autentic, nu un executant, este să îndrăznească să cerceteze personal, să experimenteze, să-și asume riscurile unei experiențe omenești totale. Marile câștiguri ale unui atare demers sunt, dincolo de mult dorita profesionalizare în domeniu, experiențele personale semnificative.

Așadar, tânărul actor să rețină ca **NORMĂ** în cercetarea sa, în felul în care abordează experiența teatrală chiar de la început, faptul că **Arta actorului este, în primul rând, UN MOD DE A GÂNDI** (utilizează un mecanism logic specific). Aceasta este teza principală a profesorului Ion Cojar și de aici rezultă că, „abia în ordine secundă, arta actorului este un mod de a face.”¹¹ În consecință, *ce nu este arta actorului în niciun caz?* Un mod de a te „pre-face”, de a simula gândirea, de a mima comportamentele, de a imita modalități pre-existente (de vorbire și fizicalizare), de a te iluziona (autosugestionându-te emoțional¹²), de „a intra în stare” sau „în pielea unui personaj”¹³.

¹⁰ Profesorul **Ion Cojar** a demonstrat că mentalității actorului îi corespunde o schemă logică polivalentă: „El crede și chiar poate fi două lucruri deodată. El și altcineva”... așa cum o piatră poate deveni și altceva: obiect artistic (o sculptură), obiect uzual (scrumieră, sfeșnic, etc.) și armă (corp delict). Urmare a modului său de a gândi, actorul autentic are o „natură multiplă polivalentă”: „El este artistul și opera sa, în același timp. Este artistul și personajul, cetățeanul X și personajul Y. Pe parcursul actului scenic autentic, actorul e și persoana sa (civilă) și Hamlet sau Richard, ale căror concepte, moduri de a gândi și le-a asumat.”

Cojar, Ion, *idem op. cit.*, p. 39

¹¹ Idem *op. cit.*, p. 39

¹² *Autosugestia*, pentru că este emoție subiectivă, nu produce comunicare.

¹³ Această preconcepție deseori întâlnită se numește și caracterizare.

De aceea, tânărul trebuie să lucreze în mod autentic, utilizându-și datul cel mai important pentru această profesie – capacitatea de a gândi, de a încasa, de a procesa, selecta și aprofunda informații, de a se implica total într-o problemă (aceea oferită de text sau de tema de improvizație), de a prelua și analiza date din mediul înconjurător și, abia în ordine secundă, de a se comporta conform tuturor acestor date prelucrate. Căci (și repetiția este intenționată), arta actorului este un mod de a gândi și, din gândirea specifică, va rezulta o corporalizare (fizicalizare) *adecvată* egală cu acel „a face” pomenit mai sus – cu sensul de a acționa într-un anume mod. *Personajul*, mult râvnit deseori în experiențele de teatru de amatori sau de teatru în mediul preuniversitar, *nu există* în fapt. Pentru că, urmând calea autentică a gândirii și asumării unei situații date de un text, el va rezulta de la sine, în mod spontan, viu, autentic (detalii în cap. III.4).

Și ajungem astfel la prima și cea mai mare eroare pe care o face tânărul actor – *interpretarea textului*¹⁴. O interpretare „muzicală”, impunerea unei muzicalități superficiale, așa cum fac copiii de școală primară, dacă nu chiar de grădiniță. Dacă la acel nivel, învățătoarele/educatoarele nu cunosc altă metodă de a-i ajuta pe copii să rețină textul unei poezii decât folosind tonalități dictate muzical pe care ei le imită cum pot mai bine, dar, în general, fără să înțeleagă ce spun (deși ar trebui abordate tehnici de înțelegere – dramatizarea în clasă, de exemplu, sau jocul teatral), la adolescenți, liceeni și adulți, se va pune accent pe înțelegerea textului, pe transmiterea poveștii sale, a story-ului său

„*Caracterizare*: selectarea unor manierisme fizice, tonuri vocale, ritmuri, etc. cu scopul de a juca un anumit personaj sau un tip de personaj.”

Spolin, Viola, *Improvizație pentru Teatru*, cap. *Definirea termenilor specifici*, trad. Mihaela Bețiu, ediția integrală, Unatc Press 2008, p. 432

¹⁴ „*Interpretare*: a impune propriul sistem de referință în opoziție cu relaționarea directă cu evenimentele; a potența sau a diminua o comunicare directă; poate cauza neputința de a primi experiențe noi.”

Spolin, Viola, *idem op. cit.*, ed. integrală, p. 438

(cu început, desfășurarea unei acțiuni, punct culminant, răsturnare și final).

În limbajul de specialitate, interpretarea este sinonimă cu *planificarea Cum-ului*. Cum-ul este unul din **ELEMENTELE SITUAȚIEI SCENICE**: *Unde* (locul acțiunii), *Cine* (persoana/persoanele despre care se povestește), *Ce* (acțiunea), *De ce* (din care *motiv* și cu ce *scop* se petrec evenimentele), *Când* (momentul temporal) și *Cum* (modul în care se petrece acțiunea). Dintre toți parametrii procesului scenic, Cum-ul este cel mai puțin important. Pentru că, așa cum Personajul rezultă din acțiune și nu trebuie să forțăm Cine-le să devină Personaj deoarece acest eveniment psiho-afectivo-comportamental are loc spontan datorită celorlalte elemente (*De ce-ului* și *relației* mai ales) și este suficient să ne implicăm în acțiune (conform principiului *Eu în situația dată*), tot astfel **Cum-ul rezultă din situație**. Mai mult, Cum-ul este întotdeauna altfel. E și firesc – într-un anumit moment rezolvăm o problemă într-un fel, iar în alt moment o vom rezolva altfel, căci circumstanțele se vor fi schimbat. Tot astfel, cineva nu poate fi numai într-un anumit fel. Atâta timp cât este viu se modifică, evoluează, ajunge chiar a se contrazice pe sine în mod profund. Autenticitatea procesului scenic – a existenței actorului când rostește un text din repertoriul personal în fața comisiei de admitere – este, așadar, intrinsec legată de momentul irepetabil **Aici și Acum**.

Interpretarea și planificarea Cum-ului sunt cele mai puternice prejudecăți pe care tânărul le preia exact în momentul „pregătirii” pentru examenul de admitere. De aceea este foarte important ca profesorul/îndrumătorul/instructorul și grupul de lucru pe care aspirantul le frecventează în perioada studiilor preuniversitare să funcționeze în cunoștință de cauză, conform unor principii artistice sănătoase. (Vom detalia mai târziu subiectul.)

În metoda Violei Spolin *evitarea Cum-ului* este una din primele probleme abordate. Pentru că este esențial să fie îndepărtată încă de la început prejudecata că, odată intrați într-o trupă de teatru sau venind în fața comisiei de admitere „trebuie să jucăm teatru”. Nu trebuie „să jucăm”, ci trebuie „să fim”. Noi înșine, totali, autentici.

I.3 CRITERII DE SELECȚIE

PENTRU ADMITEREA LA ARTA ACTORULUI

I.3.1 AUTENTICITATEA

Autenticitatea este primul criteriu sine qua non al oricărui act artistic, indiferent de nivelul de vârstă și experiență profesională al actorului. Este criteriul care răzbate, așa cum veți observa, în toate celelalte criterii ce urmează a fi prezentate și analizate.

Așadar, o primă „cerință” din partea comisiei de admitere este ca tânărul candidat să lase să răzbată personalitatea sa autentică dincolo de repertoriul pe care-l prezintă, dincolo de discuțiile conduse de către comisie sub forma unui interviu. Prezentarea textelor trebuie să fie străbătută, de asemenea, de acest criteriu al autenticității, al *omenescului*. „Interpretarea” textelor, „jucarea” lor, „caracterizarea” personajelor aduce o doză de fals, de contrafacere extrem de neplăcută, căci se presupune că tinerețea candidatului ar trebui să-i ofere prosepțime, spontaneitate, o modalitate proprie de rezolvare a problemelor ridicate de text și nu imitarea unor modele văzute sau auzite înainte, mortificarea unor forme. Existența prejudecăților în materie de teatru este aproape imposibil de evitat, de aceea rolul profesorilor, sfătuitoarelor, trainerilor pe care elevii au șansa (sau

neșansa) de a-i întâlni în perioada copilăriei și adolescenței, când „fac teatru” în diverse cercuri este major.

Metoda lui **Konstantin Sergheevici Stanislavski** (1863-1938) a pus arta actorului pe baze cu totul noi, autentice, pentru că a abordat această profesie din punct de vedere *psihologic* și a sistematizat *principiile creativității umane necesare actorului*: „Ca bază pentru această metodă mi-au servit legile naturii organice a actorului, pe care le-am studiat prin aplicații practice.”¹⁵ Finalitatea ultimă a „sistemului stanislavskian” este *Creația organică supraconștientă* (adică având aportul subconștientului stimulat de conștient). Actorul, de-a lungul întregii sale activități artistice, trebuie să se ghideze mereu după acest principiu ca după o *Normă imuabilă*: creația sa trebuie să fie una organică, comportamentul său scenic trebuie să fie normal, după toate legile naturii omenеști. Pentru că, ce nu e omenesc nu este, nu poate fi în nicio circumstanță artistic.

Stanislavski intră în conflict cu tradițiile secolului al XIX-lea, cu jocul retoric, cu rostirea declamativă, cu gesturile și intonațiile meșteșugite cu grijă. El cere actorului implicare totală și îi oferă o metodă care să-l ajute să-și păstreze vie creația de-a lungul carierei unui spectacol, în ciuda elementelor formale sau tehnice inerente – text, situații propuse, mișcare, ritmuri, sunet, lumini, costume, decor. Oricât de bine repetată ar fi o piesă, actorii stanislavskieni rămân în mod esențial dinamici și deschiși improvizației de-a lungul spectacolului. Stanislavski numește acest tip de abordare *experimentare*. Viola Spolin își va baza dezvoltarea metodei sale de improvizație pe ideea experimentării directe¹⁶, *Aici și Acum*, ignorând prejudecățile experiențelor

¹⁵ Stanislavski, *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, ed. Cartea Rusă, Buc., 1958, p. 480

¹⁶ „*Experiență directă*: spațiul în care aparatul senzorial și mintea sunt treze și atente la ce se întâmplă; atenția întregii ființe; spațiul în care se naște intuiția pentru a ajuta întâmplarea în desfășurare.” Spolin, *op. cit.*, ed. integrală, p. 435

trecute (repetiții anterioare sau „vorbe” despre teatru). La fel și profesorul Cojar a cărui carte – *O poetică a artei actorului* – va fi un instrument de bază pentru tânărul aspirant, mai ales după intrarea la facultate.

Stanislavski este însă cel care (influențat de ideile lui Lev Tolstoi) pune pentru prima dată experimentarea la baza experienței teatrale comparând-o cu sentimentul unei existențe intense (*непереживамъ* = a trăi cu intensitate) în momentul *Acum* – ceea ce el numește *Я емъ* – adică, *Eu sunt*, exist, trăiesc eu însumi în circumstanțele propuse de autor: „Eu sunt, în limbajul nostru arată faptul că m-am situat în centrul condițiilor născocite [de către autor, n.n.], că simt că mă găsesc în mijlocul lor, că exist în mijlocul vieții închipuite, în lumea lucrurilor imaginate și încep să acționez în propriul meu nume, pe riscul meu și cum îmi poruncește conștiința.”¹⁷ Cu alte cuvinte, dacă dramaturgul propune situația, actorul trebuie să-i „dea viață”, folosindu-și simțurile, mintea, imaginația, sufletul și conștiința cum o face în condițiile vieții obiective, în situațiile propuse de viața însăși. Cum ar spune profesorul Cojar, „miracolul scenic” sau „mecanismul specific al creativității actorului” este „acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate.”¹⁸

Metoda stanislavskiană urmărește aprofundarea experimentării și a impus actorului un joc firesc, adevărat. Cu acest scop i-a dat acestuia *magicul* „*Dar dacă...?*” – un instrument de lucru care determină spontan intrarea în convenție¹⁹ cu ajutorul imaginației substitutive, „începutul creației” pe care situațiile propuse o dezvoltă. Tehnica aceasta, ca

¹⁷ Stanislavski, *Munca actorului...*, p. 82

¹⁸ Cojar, Ion, *O poetică...*, p. 14

¹⁹ Realitatea/situația oferită de text.

multe alte lucruri ce țin de arta actorului în concepția sa modernă, de joc, nu de interpretare, este preluată din jocurile copiilor: «Am să vă descriu jocul preferat al nepoatei mele, care are 6 ani. Jocul se cheamă „Ce-ar fi dacă?” și constă în următorul lucru: fetița mă întrebă: „Ce faci?” Eu îi răspund: „Beau ceai.” „Dar dacă n-ar fi ceai, ci ulei de ricină, cum l-ai bea atunci?” Trebuie să-mi aduc aminte gustul doctoriei. Când izbutesc și mă strâmb, copilul umple întreaga încăpăre cu hohote de râs. Apoi îmi pune o nouă întrebare: „Pe ce șezi?” „Pe scaun”, răspund eu. „Dar dacă ai ședea pe o plită încinsă, ce-ai face?” Trebuie să mă așez în gând pe o plită încinsă și să mă apăr de arsuri cu eforturi nemaipomenite. Când izbutesc, fetiței i se face milă de mine. Dă din mânuțe și țipă: „Nu vreau să mă mai joc!” și, dacă eu continui, jocul se isprăvește în lacrimi.»²⁰ Și, atenție!, asumarea aceasta totală a unei situații este specifică copiilor, nu nebunilor: „Noi nu credem în autenticitatea faptului că scaunele vieneze ar fi copaci sau stânci, dar credem în autenticitatea atitudinii noastre față de obiectele substituite, ca și cum ele ar fi într-adevăr copaci sau stânci.”²¹

Pentru a înlătura diletantismul din arta noastră și pentru a da un ajutor tuturor actorilor, căci era convins că fiecare actor, indiferent de rol, este important în cadrul ansamblului, că nu este suficient ca trupa să aibă unul-doi actori străluciți, ci, fiind vorba de o artă colectivă în sensul cel mai înalt, toți trebuie să strălucească, Stanislavski pune mare accent pe această idee: „Pe scenă nu te pierzi niciodată pe tine însuși. Acționezi întotdeauna în numele tău, al omului-artist. De tine să nu scapi niciodată! Dacă însă renunți la eul tău, atunci pierzi terenul de sub picioare și asta e cel mai îngrozitor lucru. Pierderea ta pe scenă e momentul în care începe jocul superficial. De aceea, trebuie ca întotdeauna, fără

²⁰ Stanislavski, *op. cit.*, p 78

²¹ Stanislavski, *op. cit.*, p 82

nicio excepție, să vă folosiți de sentimentul vostru personal²².”²³ Așadar, omul-rol este egal cu omul-artist în diferite combinații ale circumstanțelor situațiilor scenice.

Natura organică, umană, autentică este forța hotărâtoare în creația actorului. *Arta* n-o s-o poată niciodată înlocui și, dacă n-o folosește, nu e artă (poate meserie). Nimic nu poate fi mai bogat, mai variat, mai complex, mai profund decât natura umană, de aceea: „în natura actorului s-ar putea să nu existe șmecheria lui Arkașa Sciaslițev sau noblețea lui Hamlet, dar există sămânța aproape a tuturor aptitudinilor, a tuturor calităților și defectelor omenеști.”²⁴

1.3.2 CRED - NU CRED. ÎNȚELEG - NU ÎNȚELEG

În lucrarea sa *Teatru și ritual*, **Jerzy Grotowski** stabilește două criterii esențiale de analiză a actului actoricesc, a muncii actorului, a prestației sale, în cele din urmă, în fața publicului: *Cred - Nu cred. Înțeleg - Nu înțeleg*. Aceste criterii sunt foarte importante pentru că sunt relativ simple și pe înțelesul tuturor și vom încerca și noi să le detaliem în continuare pentru că, se înțelege, după autenticitate, reprezintă următoarea instanță după care va fi judecată prezentarea candidatului în fața comisiei de admitere.

A înțelege – este primul nivel al unui act scenic coerent. Verbul propriu-zis are sensul de „a pătrunde adevăratul sens” al unui lucru. De altfel, etimologia cuvântului se regăsește în verbul latinesc *intellego,-ere* = vb.t. [inter+lego] a citi pe dinăuntru, adică: a înțelege, a pricepe, a-și reprezenta, a gândi. De aici cuvintele

²² Evitarea izolării de partener, autoemoționării, autosugetiei (de care vorbeam în subcapitolele anterioare)

²³ Stanislavski, *op. cit.*, p. 224

²⁴ Stanislavski, *op. cit.*, p. 225

românești inteligență și intelect. Așadar, actorul autentic trebuie să fie în primul rând un om inteligent, capabil a înțelege lucrurile și fenomenele în profunzimea/intimitatea/subtilitatea lor.

Există chiar două proverbe latinești potrivite temei artei actorului autentic despre care vorbim în această lucrare: „Homo ad intellegendum et ad agendum natus est.” („Omul a fost creat spre a gândi și a acționa.”) Și: „Meum intellegere nulla pecunia vendo.” („Nu vând talentul meu de cunoscător pe nicio sumă de bani.”)

Dar, ca să nu obosim cu considerații tehnice, ne întoarcem la ce spun marii profesori de teatru despre capacitatea de înțelegere a actorului. Actorul lui *Stanislavski* trebuie întâi să observe, apoi să înțeleagă sensul fenomenelor pe care le observă, să le prelucreze, căci doar atunci le va putea utiliza. Trasează, așadar, o cale în procesul de înțelegere: ***A observa → A înțelege → A prelucra***. Anticipează astfel ceea ce s-a clarificat mai târziu în metodologie datorită *Violei Spolin* și lui *Ion Cojar* – și anume ideea că arta autentică a actorului presupune ***procesualitatea gândirii: preluarea*** (încasarea, „observația” sau „primirea” cum le numește *Stanislavski*, toate realizate cu ajutorul simțurilor), ***prelucrarea*** și abia secundar și consecutiv ***acțiunea***.

Pentru *Viola Spolin* procesul de înțelegere este nu numai o pătrundere a sensului, ci chiar o *revelație*, ceea ce în limbajul unatc-ist curent numim ***Prag*** – un moment de uimire (chiar de șoc). Nu toate încasările sunt praguri, evident, ci numai acelea care schimbă radical ceea ce se știa până atunci, modifică firul acțiunii.

Ce trebuie să rețină tânărul candidat este că arta actorului autentic, despre care am stabilit deja că este un mod de a gândi, presupune aceste două acțiuni mentale cvasicongruente: a gândi și a înțelege. Unul din multiplele paradoxuri prin care se definește

arta actorului este tocmai acesta: gândind înțeleg și înțeleg gândind. Sau: A gândi spre a înțelege. A înțelege spre a gândi.

Înțelegerea se referă, bineînțeles, nu numai la pătrunderea evenimentelor ce se petrec în mediul înconjurător, a celor subiective, a celor relaționale, la cunoașterea pe care o aduce lectura, la cercetarea „frumosului artistic”, ci și la procesul de analiză a textului, pe care îl vom detalia într-un capitol separat.

A crede – este acel nivel care vine peste nivelul prim, nivelul *sine qua non* – cel de *înțelegere* a textului. A crede se referă, în fapt, la „forța talentului”, la „gabaritul artistic” al candidatului, la „vâna sa artistică” – în termeni empirici, ce țin de un jargon al profesiei pe care l-am moștenit și noi din teatrul anilor ‘50 – și care se traduc în limbajul de specialitate actual prin procedee precum „implicarea în situație”, „asumarea problemei” sau „o capacitate mai mare de experimentare” (cum definește Viola Spolin „talentul”). Ce apare, să spunem „supranatural” și este greu cuantificabil într-adevăr, dar ușor observabil, este acel plus de adevăr, de personalizare a problemei, acea forță a „credinței” în situație, acea capacitate (mai lesne pentru unii decât pentru alții) de a se imagina pe sine, efectiv, concret, personal, fără urmă de falsificare, în situația dată de text. Este principiul stanislavskian, primordial în oricare dintre metodele moderne ale artei actorului – *Eu în situația dată* – și, deși unii au această capacitate de a se pune într-o situație, de a somatiza problemele propuse de text în mod natural, majoritatea actorilor trebuie să o exerseze în mod conștient și sistematic. Această capacitate de a crede/a te implica/a asuma face diferența, alături de profunzimea cercetării și de modalitatea de realizare a procesului scenic cerebral, între un actor mediocru și unul foarte bun și sunt competențe absolut necesare unui profesionist la absolvirea unei facultăți de teatru, secția Arta actorului.

I.3.3 DATELE NATURALE – *Arta versus Natura*

Viitorul actor trebuie să-și asume cu încredere drumul autenticității, să aibă încredere în calitățile sale și în faptul că, dacă va interpreta, va încerca să pară „altfel”, să imite pe cineva, să pară artist, nu va face altceva decât să cadă în derizoriu. Pentru că, acolo unde datele naturale există, ele se văd, se ivesc singure. Invizibilul devine vizibil în fața comisiei, pe scena plană sau înălțată, cu sau fără reflectoare. *În teatru nu se comunică decât ceea ce există.* Aceasta este o lege imuabilă a teatrului (ne-o spune Viola Spolin). Dacă nu există date naturale suficiente însă, lucrurile sunt delicate, dureroase chiar și se complică. Unii candidați, fără date suficiente sau cu date greu de deslușit dincolo de mulțimea de prejudecăți care copleșesc autenticitatea persoanei sau „ascunse” sub o carapace a unei „forme” impenetrabile (lucrate regizoral cu un „priceput”), capătă părerea că nu „au făcut ceva”, că ceea ce au „făcut” nu a fost „suficient” și, opus ideii de autenticitate, încearcă să transmită cu următoarea ocazie, peste un an, ceva „mai artistic”, „supraomnesc” dacă se poate. Cum spuneam, nu fac decât să cadă în derizoriu, în „artisticăreală”, încearcă să creeze o iluzie. Ori, iluzia este o proiecție subiectivă, în timp ce teatrul viu este o realitate care se construiește acum și aici de către actor (candidat), de comun acord și în co-participare cu spectatorii (comisia). Desigur, și unii dintre cei mai mari actori au picat unul sau două examene de admitere, așa că pasionatul de teatru trebuie să persevereze, să se concentreze pe evoluția sa astfel încât în fiecare an să fie cât mai aproape de cerințele artei actorului autentic. Și totuși, dacă nu reușește în mod repetat, în fața unor comisii diferite, poate chiar aparținând unor centre universitare din orașe diferite, ar trebui să aibă încredere în „judecătorii” săi estetici și să înceapă să-și caute locul într-o profesie poate mai potrivită datelor sale native. Cât despre pasiunea pentru teatru, dacă a fost reală (și nu masca

dorința de a se remarca a unui speculant²⁵), ea nu se va transforma în repulsie, ci va putea deveni un hobby. În plus, oricine tentează această profesie trebuie să se bucure de dezvoltarea extraordinară pe care a căpătat-o la nivelul abilităților personale și care, cu siguranță, îi va folosi în abordarea oricărui domeniu.

Dar să încercăm să determinăm care ar fi aceste date native, dincolo de cele, destul de numeroase, evidențiate în subcapitolele anterioare și pe care un cititor atent cu siguranță le-a extras deja. Deoarece, repetăm, pentru unii dintre candidați autenticitatea, pătrunderea unui text și capacitatea de implicare/credință sunt dobândite prin cercetare și experimentare, pentru alții acestea vin de la sine, intuitiv, dintr-o organicitate nativă și dintr-un bun simț artistic precoce.

Vom apela întâi la lucrarea *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație* (1699) de **Andrea Perrucci** (1651-1704) care, cu toate că se referă la un teatru care este eminentamente „de mască”, el însuși fiind actor de Commedia dell’Arte și autor al multor scenarii de gen, cere actorului sinceritate, adevăr, implicare în situație, identificare cu rolul în sensul asumării problemelor acestuia și face un demers extrem de util pentru acest capitol al lucrării noastre – ia în discuție datele naturale și datele dobândite ale actorului.

În binomul *Artă versus Natură*²⁶, vom încerca să urmărim alături de Andrea Perrucci care dintre cele două elemente prevalează în creația artistică, în existența scenică a actorului autentic. Ne-am organizat analiza pe teme pe care le-am urmărit

²⁵ „Actorul-cocotă”, cum îi spune Stanislavski sau „actorul-curtezană”, cum îl numește Grotowski.

²⁶ Precizare: conceptul de *Natură* în gândirea clasicilor se referea (în cel mai pur sens al mimesis-ului aristotelic) la natura omenească, psihică. Natura exterioară, în sens peisagistic, a fost chiar ignorată de scriitorii clasici, cu excepția lui La Fontaine.

de-a lungul tratatului (și pe care le-am studiat detaliat în Teza proprie de doctorat²⁷): Frumusețea și știința, Memoria și folosirea ei, Vocea și exercițiul, Trupul și stăpânirea lui.

Frumusețea și știința

Frumusețea este, după părerea lui Perrucci citându-l pe Cato, „un dar ales al cerului”, „o scrisoare de recomandare” sau chiar mai mult – „înșelăciune tănuită, care te convinge fără vorbe”, după spusa lui Tacit.²⁸ Și totuși, dacă ea nu este însoțită de meșteșug, rămâne ca o grădină părăsită.

Autorul ne pune la îndemână vasta sa experiență de actor și conducător de trupă, povestindu-ne că a cunoscut o mulțime de actori care erau lipsiți de darul frumuseții și de eleganță și care păreau la începutul carierei lor neputincioși, dar, dedicându-se cu totul studiului și „îngrijirii metehnelor lor”, au ajuns actori minunați. Dimpotrivă, a cunoscut și actori frumoși și talentați care, fiind foarte leneși, și „încrezându-se în acel mic dar pe care li-l dăruise Natura, n-au fost niciodată văzuți ieșind din hățișurile natale.”²⁹

De asemenea, actorii trebuie distribuiți și în funcție de fizionomie și, automat, frumusețe. Astfel, deși majoritatea tânjesc să joace rolul principal, Perrucci îi sfătuiește să se uite bine în oglindă și să țină cont de ceea ce văd în ea și toți, fără excepție, să știe ce vorbesc și să înțeleagă rostul jocului pe care-l fac (*De ce și În ce scop*), pentru că actorul nu este un papagal care rostește niște accente sau o maimuță care imită niște mișcări. Mai mult, „rolurile grațioase și comice nu trebuie date decât celor cărora

²⁷ Bețiu, Mihaela, *Actorul și performanța între normă și abatere în epoca modernă*, 2008, biblioteca UNATC – capitolul *Andrea Perrucci – Principii fundamentale pentru arta actorului modern*.

²⁸ Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, trad. Olga Mărculescu, ed. Meridiane, 1982, p. 80

²⁹ Idem op. cit., p. 81

Cerul le-a încredințat printr-un har osebit frumusețe ori haz; ... cine însă nu-i presărat cu această sare, zică vorbele cele mai istețe, aibă vioiciunea cea mai mare, echivocurile cele mai de uimire, o să te scoată din fire.”³⁰

Memoria și folosirea ei

Dacă un actor nu are acest frumos și „trebuincios” dar de la Natură, ne spun regulile lui Perrucci, să încerce să-l dobândească prin Artă; dacă nu reușește nici astfel, oricât ar fi de talentat sau de frumos, ar face mai bine „să se lase de acest exercițiu virtuos.”³¹

Așa cum actorul trebuie să-și învețe bine rolul, tot astfel candidatul trebuie să-și stăpânească bine textele din repertoriu, spunându-le „liber, cu ușurință și fără poticneli”, să gândească ceea ce spune, să-și asculte și să-și vadă partenerul, să-și însoțească vorbele cu „mișcarea trebuitoare”, adică să acționeze organic, logic, coerent.

Pe lângă o bună ținere de minte, actorului îi este necesară și o „lesnicioasă învățare” având în vedere că trebuie deseori să memoreze foarte repede un text, pentru o anumită ocazie. Astfel i s-a întâmplat și lui: trupa sa, alături de altele, trebuia să prezinte o piesă la „festinul închinat nunții capetelor încoronate” și unul dintre actori nu reușea să-și țină minte rolul. Atunci a fost nevoit el însuși să învețe circa 400 de versuri în 24 de ore: „li se păru tovarășilor mei un miracol, dar din rolul acesta în câteva zile, nicio vorbă nu-mi rămăsese în minte, risipindu-se mai iute decât venise.”³² Dintre tehnicile care facilitează învățarea recomandate de Perrucci una ni se pare deosebit de valoroasă pentru tânărul actor. Textul, spune el, se învață seara, înainte de culcare, și se reia

³⁰ Idem op. cit., *Partea I, Regula 6*, p. 80

³¹ Idem op. cit., *Partea I, Regula 8*, p. 86

³² Idem op. cit., *Partea I, Regula 8*, p. 87

dis-de-dimineată deoarece a învăța textul nu înseamnă să înveți doar niște cuvinte, ci să vezi imaginile despre care vorbește. Astfel, imaginile „se întipăresc odată cu umbrele nopții” și dimineața sunt iar văzute „cu mintea și cu gândirea” și tot așa până ce actorul reține povestea cu toate imaginile sale.

În concluzie, actorul trebuie să aibă o capacitate foarte bună de memorare și, dacă nu e nativă, nu-i rămân decât „exercițiul și silința”, pentru că, din păcate, dacă memoria nu este exersată „prinde rugină exact ca fierul”. Ar fi bine, de aceea, ca actorul să învețe în fiecare zi ceva pe de rost. Asta o să-i folosească în primul rând pe scenă, dar și în conversațiile particulare.³³

Vocea și exercițiul

Capitolul dedicat vocii este un manual complet de vorbire scenică, valabil în întregime și astăzi, de ceea continuăm să cităm din tratatul perruccian.

Vocea „bună” pentru scenă este cea dulce, liberă și sonoră, asemenea clinchetului de argint ori de oțel, fără să aibă stridente sau să fie sticloasă. „Cusururile” vocii stau în extreme: pe de o parte – vocea prea groasă nu are forță, pe de altă parte – cea prea înaltă este în primejdie să se spargă.

O vorbire „limpede” – cu dicție – se poate obține doar cu condiția ca toate vorbele să se rostească întregi. Vorbele nu trebuie grăbite sau lungite, înghițite, trunchiate, amestecate cu următoarele sau cu prea mare pauză între ele.

O respirație corectă este foarte importantă. Dacă actorului nu-i ajunge „răsuflarea” pentru că textul e foarte lung, să aleagă un moment pe la mijloc ca să inspire. Tot astfel, dacă tânărului candidat nu-i ajunge aerul... de emoție, trebuie să-și aducă aminte

³³ Idem op. cit., p. 88

să respire. De altfel, indicația *Respiră!* este una din cele mai des folosite în examenul de admitere.

De asemenea, actorul trebuie să-și adapteze vocea la spațiu (spațiul de joc), astfel încât să nu fie nici prea stridentă că zăpăcește, nici prea înceată că nu se aude. În ce privește vocea slabă, ea face, din păcate, „zadarnică osteneala actorului... și, ce-i mai rău, că aceste lucruri care țin de Natură, și nu de Artă, nu se pot învăța de la magiștri; de aceea, dacă vocea iese pe nas, neputând să scapi de astfel de cusur, ar fi mai bine să fie înlăturați din rândul Actorilor cei care suferă de el.”³⁴

Regula pentru folosirea vocii este dată de organicitatea actorului; evident, fără să folosească termenul modern, autorul cere vocii să se schimbe după cum o cere „prilejul” (*situația*), „luând seama la ce vorbești și cu cine vorbești”, căci vocea este „tălmaciul cugetului și câte vor fi trăirile acestuia, tot atâtea vor fi și schimbările.”³⁵

Dar, mai cu seamă, actorul trebuie să fugă „ca de ciumă” de tot ce e nefiresc: de vorbirea prețioasă („de la Curți”), de tonul „predicator” (sau didactic, cum l-am numi noi, „lăsându-l amvoanelor”) și, mai ales, de „cantilenă” (de „cântat” sau „interpretarea muzicală” a textului), căci supără ascultătorul care știe că ar trebui să vorbești întocmai cum o faci în viața de zi cu zi.³⁶

³⁴ Idem op. cit., *Partea I, Regula 10*, p. 91

³⁵ Idem op. cit., p. 93

³⁶ Perrucci face și o listă de *cusururi ale vocii* care împiedică pe unii să urce pe scenă, oricât ar fi de pasionați, mai ales dacă defectele lor nu pot fi corectate prin exercițiu:

- Rârâiții (exemplul celebru este cel al lui Demostene care, în tinerețe, nu putea să zică R, dar, cu ajutorul lui Satiros Mimul, prin multe exerciții, a reușit să se îndrepte), pelticii, fonfăiții, bâlbâiții, etc. În această categorie intră mulți care au defecte din naștere și care, la maturitate, nu mai au niciun farmec.

- „Nătângii” sunt cei cu rostire și cu voce grosolană, care au vorbit parcă numai cu animalele. Aceștia trebuie cu toții înlăturați pentru că, pe cât e de frumos să-i poți imita, pe atât de rău să fii cu-adevărat astfel.

Trupul și stăpânirea lui

Pentru că mișcarea trupului și a chipului actorului este „imaginea sufletului”, pentru că fiecare acțiune a actorului exprimă ceea ce el gândește („fiind mișcarea o vorbire a trupului potrivită minții”), Perrucci statutează din nou, ca prioritară, regula unei comportări autentice, *organice* (gestul și vocea trebuie să se sincronizeze perfect, organic: „să iasă și să fie unite la vreme... ca nimic de prisos să nu existe.”³⁷) Gesturile trebuie să fie firești, iar actorul trebuie să fugă de afectare „ca dracul de tămâie”; gesturile trebuie să fie și logice: este greșit ca, în timp ce vorbești despre cer (sau zici „sus”), de exemplu, să arăți spre pământ (jos). Asta înseamnă că nu gândești cu adevărat ce spui. E de evitat a arăta cu degetul; când actorul trebuie totuși să arate ceva sau pe cineva o poate face și cu un semn discret cu mâna sau cu capul.

Gesturile și mișcărilor trebuie să fie, de asemenea, cuviincioase (vulgaritatea nu e potrivită scenei și în niciun caz unui examen. În spectacol, sunt atare situații, dar trebuie coordonate cu măsură). Picioarele, spune Perrucci, se vor mișca după cum e necesar, căci ar fi nefiresc ca actorii să stea nemișcați, ca statuile. Pe scurt, toată mișcarea trupului trebuie să fie firească, armonioasă³⁸, organică, „cumpătată”, să demonstreze respect (pentru spectatori/comisie și față de sine), bun simț artistic. Pe scurt – *autenticitate și măsură*.

În concluzie, analizând interdependența elementelor *binomului Artă – Natură* de-a lungul lucrării sale, autorul italian, deși își spune „pe șleau” părerea și recomandă celor la care Arta nu poate prevala Naturii să-și schimbe meseria, are totodată

- Lălăitul, „lătratul”, spunerea vorbelor pe jumătate „se pot înlătura de oamenii cu judecată”.

³⁷ Perrucci, *Despre arta reprezentăției...*, Partea I, Regula 11, p. 96

³⁸ În privința aceasta, Perrucci nu recomandă celor „născuți cu betșuguri de la natură” să urce pe scenă, pentru că reacția publicului nu le va fi favorabilă.

ferma convingere că *Arta învinge Natura*. Sau că experimentarea, cercetarea, exercițiul, munca prevalează datelor native care sunt lăsate neșlefuite.

Farmecul

Spirit de cu totul alt tip, dar la fel de organizat în cercetările sale, **Konstantin Sergheevici Stanislavski** se preocupă și el foarte serios de această problemă a datelor native în *Munca actorului cu sine însuși* și analizează în capitolul „Destinderea mușchilor” care sunt elementele care caracterizează *performanța*, ce aduce strălucirea pe care un actor încearcă să o dobândească prin muncă, dacă nu o are de la natură. Se oprește în mod special asupra farmecului, a carismei personale.

„Farmecul”, atracția, magnetismul, acel „vino-ncoa” în limbajul comun, este o calitate extraordinară pe care un actor o are în general de la natură. Există actori care au farmec și în viață și pe scenă – se spune că sunt făcuți pentru scândura scenei; există alții care sunt neinteresanți în viață, dar se modifică pe scenă – nu degeaba se numește farmec „scenic”; alții sunt lipsiți de farmec și nu răzbat decât când publicul ajunge să le vadă adevăratele merite artistice. E un mare noroc să ai farmec, pentru că te ajută în creație și te face plăcut publicului. Dar, dacă actorul, asemenea unei cocote, se bazează numai pe farmec, arta sa are de pierdut, devine un speculant, o apariție monotona care se expune întotdeauna pe sine.

Se pune deci întrebarea: ce poți face ca să-ți formezi măcar întrucâtva farmecul sau ca să lupți împotriva acelor însușiri care te fac antipatic? „Se poate, dar numai într-o anumită măsură. Și nu atât în sensul formării farmecului, cât în sensul corectării cusurilor care resping”³⁹ Cu alte cuvinte: *arta corectează*

³⁹ Stanislavski, *op. cit.*, p. 573

natura, dar nu o poate înlocui. Profesorul Torțov își încheie cursurile la imaginara școală de teatru din *Munca actorului...* cu următoarele cuvinte:

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

Cine e ?

Natura organică, creatoare a artistului. (...) Lucrul pe care-l admir poartă diferite nume neînțelese: geniu, talent, inspirație, subconștient, intuiție. Le simt la alții, uneori la mine. Nu știu însă unde să le găsesc în mine. (...) Am aflat unele legi după care creează natura noastră – asta e foarte important și prețios – dar nu vom putea niciodată să înlocuim creația naturii cu tehnica noastră actricească, oricât ar fi ea de perfectă.”⁴⁰

I.3.4 ENERGIA

Energia este acea „forță” a implicării directe de care vorbeam mai sus, aceea abilitate, deseori nativă, de cele mai multe ori însă având nevoie de exercițiu continuu, de a te implica „puternic”, profund, adevărat, personal în situație. Viola Spolin o definește astfel: «*Energie* = nivelul intensității cu care actorul abordează problema; inspirația ce apare atunci când se rezolvă o problemă; energia eliberată în timpul „exploziei” (spontaneitate); rezultatul procesului; contact.»⁴¹

Dar, atenție! Energia este ceea ce răzbate din actul artistic autentic, nu ceva ce-mi propun de la început, o formă de „interpretare”, o adăugire forțată, o formă de „generalizare” specifică teatrului lipsit de calitate, teatrului *mort*, unde criteriile sunt: „Să fie tare și cu talent!” sau „Zi-i tare și cu energie!”. [Unde

⁴⁰ Idem op. cit., p. 592

⁴¹ Spolin, Viola, op. cit., p. 435

mai pui că la secția Arta actorului se studiază atât arta actorului de teatru, cât și *arta actorului de film* – și, dacă în teatru mai sunt unii plini de bunăvoință și energie, memorie mecanică și mimetism cât încape, care păcălesc uneori că ar avea talent, în film, cu camera extrem de aproape de mișcările interioare ale actorului, de gândurile sale, de emoțiile sale, nimeni nu poate păcăli. Așadar, fie ca aceste prejudecăți și false credințe să rămână departe de tinerii candidați și sfaturile de genul: „Ești frumoasă/Ai voce/Ai energie... Poți face teatru!” să fie înțelese într-un mod mai profund, deoarece (fără intenție de a jigni) și doamna/domnul care strigă tare și cu energie „Mătura! Mătura!” sau „Sticle goale cumpărăm!” ar putea juca Lear sau Cordelia conform acestor păreri superficiale despre teatru.]

Depart de această abordare empirică, candidatul la secția Arta actorului trebuie să caute „viul”, „autenticul”, acea energie care pulsează de adevăr dinlăuntrul său și să o scoată treptat și cu discreție la suprafață. *Orice fel de forțare este nocivă în artă* – spunea Stanislavski. Ori, viitorul actor trebuie să se trateze pe sine cu răbdare... trebuie să-și creeze treptat și cu încrederea că va reuși un *laborator propriu de creație*, indiferent că, uneori sau deseori, mai lucrează și cu altcineva, un profesor/îndrumător/ instructor cu mai multă experiență. Candidatul trebuie să priceapă de la început că experiența îndrumătorului său nu-i poate folosi decât în mod informativ și că o personalitate artistică autentică nu se formează prin mimare, ci prin contaminare cu lucrurile evident pozitive, prin utilizarea experienței celui alt ca inspirație, prin cercetarea metodelor lui nu pentru a le copia, ci pentru a intui modalitățile proprii de rezolvare a diverselor probleme pe care exercițiul în domeniul artistic îl presupune. În același timp, profesorul de teatru, indiferent de vârsta copiilor cu care lucrează, nu trebuie să piardă nicio secundă din vedere cerințele Violei Spolin referitoare la organizarea atelierului de teatru: „Arta

actorului poate fi predată individului *obișnuit* ca și celui *talentat*, dacă procesul de predare este orientat *către intuirea tehnicii teatrale*, în așa fel încât să devină ceva propriu studentului. Este nevoie de o cale pentru a căpăta cunoașterea intuitivă. Aceasta cere un mediu în care experimentarea să poată avea loc, un individ gata să experimenteze și o activitate care să provoace spontaneitatea.”⁴²

Dacă „energia” implicării, a determinării de a căuta, cerceta, afla, aprofunda, pasiunea de a rezolva orice problemă pe care o ridică un text sau un exercițiu de improvizație NU trebuie să lipsească, încă de la început, *energia în sensul grabei de a sări etape trebuie să-i lipsească tânărului aspirant cu desăvârșire.*

Arta actorului se deprinde printr-un studiu etapizat, cumulativ, de la simplu la complex, deoarece orice achiziție, orice acumulare pe care o face tânărul îndrăgostit de teatru trebuie să fie una organică. Progresul trebuie, așadar, să se producă în etape, ca rezultat al unui proces organic.

Cu alte cuvinte, ca să fim mai specifici, tânărul va aborda paralel două căi (două *strategii de cercetare* diferite, dar complementare) de a se pregăti pentru admiterea la arta actorului sau pentru prezentările/ workshopurile/spectacolele pe care le face împreună cu trupa sa de adolescenți:

CALEA CERCETĂRII PERSONALE

Energia pasiunii pentru teatru, de care vorbeam mai sus, a aplecării totale către studierea fenomenului teatral și către studierea tuturor fenomenelor vieții, a psihologiei și a comportamentelor umane, îi este absolut necesară tânărului aspirant. Cu cât mai multă, cu atât mai bine!

De asemenea, îi este necesară bucuria și energia investită în lectură – lectura pieselor teatrului universal și românesc, a

⁴² Spolin, Viola, *op. cit.*, p. 15

istoriilor de specialitate, a biografiilor și memoriilor marilor actori, a poeticilor marilor profesori și teoreticieni de teatru, despre care, în timpul studiilor universitare, vor afla că sunt singurele manuale pe care le vor primi pentru a studia această artă pe cât de atrăgătoare, pe atât de dificilă prin paradoxalitatea sa continuă. Tinerilor aspiranți către această profesie a *Artei* actorului le mai este necesară plăcerea vizionării de *spectacole*, energia investită în cercetarea și vizionarea marilor *filme* din istoria cinematografului (pentru formarea de competențe în domeniu profesorul Adrian Titieni a introdus și o listă de filme în programa examenului scris la toate secțiile Facultății de Teatru din cadrul UNATC).

Și, nu în ultimul rând, aspirantul către această profesie, va participa la evenimente teatrale interactive, va căuta să se implice în *grupuri de lucru* – fie că sunt trupe particulare, cluburi ale copiilor, licee de specialitate sau școli de teatru particulare – unde se urmărește dezvoltarea abilităților socio-cognitive, muzicale și motrice ale copiilor și adolescenților prin jocuri teatrale, jocuri motrice, dans chiar, jocuri care implică verbalizare, pe scurt diverse *forme de improvizație teatrală*.

Lucrul în grup aduce foarte mari beneficii individului și cu cât participă la activități colective de la o vârstă mai fragedă, copilul se va dezvolta mai armonios, pe mai multe paliere, își va dezvolta atât inteligența interpersonală, cât și pe cea intrapersonală mult mai lesne. Lucrul în grup bine condus poate crea o atmosferă de încredere și cooperare în care individul să se deschidă, să experimenteze, să evolueze. De aceea sunt atât de benefice atelierele de teatru. Fenomenul teatral în mediul preuniversitar cunoaște o asemenea dezvoltare încât, în ultimii ani, nivelul a crescut foarte mult, coordonarea trupelor se face tot mai des de către pedagogi teatrali avizați prin studii universitare, îndepărtându-se tot mai mult de amatorismul generalizat care răzbătea din orice producție acum să zicem... 10-15 ani. Desigur,

mediul urban este avantajat când vine vorba de orice activități culturale, dar există și excepții binevenite și, sperăm, contagioase pentru alți profesori din mediul rural – cum este cazul doamnei profesor Elena Fântâneru din Vintileasca, județul Vrancea.

Festivalurile de teatru din mediul preuniversitar au dat de-a lungul timpului ocazia întâlnirii trupelor, comunicării dintre ele și au constituit și debutul unor foarte importante discuții metodologice între profesorii din mediul universitar și cel preuniversitar, toate acestea contribuind, treptat, la ridicarea nivelului artistic și pedagogic și la formarea unui limbaj comun. Dincolo de studiul bazat pe improvizație, pentru dezvoltare personală sau pentru formarea repertoriului individual, acești profesori organizează împreună cu elevii lor și spectacole, participând la festivalurile sus-numite. Deși în timpul pregătirii unui spectacol, elevii testează direct beneficiile lucrului în grup și deprind disciplina artistică, realizarea unui spectacol incumbă și unele pericole.

Lucrând la un spectacol îndrumătorul trebuie să păstreze mereu în minte faptul că important nu e rezultatul, ci procesul de lucru – principiul esențial al Violei Spolin, sintetizat în sintagma binecunoscută: ***Procesul, nu succesul!*** Cu alte cuvinte, drumul, parcursul, descoperirile pe care le oferă această muncă sunt mult mai importante decât elementele exterioare ale realizării unui spectacol – decor, costume, ilustrație muzicală (dacă există, e de preferat să fie aleasă de elevi în colaborare cu profesorul sau, și mai bine, realizată live de către aceștia), lumini (eclerajul trebuie folosit la minim și fără pretenții profesioniste). Cu alte cuvinte, tipul de spectacol recomandabil a fi abordat în mediul preuniversitar trebuie să corespundă unei concepții grotowskiene de *teatru sărac*, care să lase spațiu experimentării și descoperirii în mod nemijlocit a tehnicilor teatrale de către tinerii actori. Mai mult, acest tip de teatru trebuie să fie și unul *viu, imediat*, în

aserțiunea lui Peter Brook și, în consens cu ideea acestui mare teoretician teatral, poate merge până acolo încât *spațiul* să fie *gol*, populat doar de existența unor relații reale, nedisimulate, între partenerii de scenă, de evenimente psihologice efective.

Principiile directe pentru elevii care pregătesc un spectacol și pentru coordonatorul grupului de lucru trebuie să fie aceleași cu cele ale anului I de studiu la facultate:

ADEVĂR - RELAȚIE - SITUAȚIE

Adevărul va presupune abordarea principiului stanislavskian al punerii în situație – *Eu în situația dată*.

Relația va presupune, pe de o parte, abordarea principiului concesiei, colaborării, cooperării între tinerii actori. Pe de altă parte, realizarea *relației* în cadrul unei *situații* presupune comunicare, adică abordarea tehnicii *procesualității scenice*, a realizării unui proces cerebral real, concretizat în gând procesual prin încasare, prelucrare, acțiune.

Adevărul, Relația și Situația pot fi urmărite și realizate doar prin prisma *principiului autenticității*.

Riscurile apar atunci când profesorul „împinge” către un rezultat scontat, când funcționează conform propriei sale prejudecăți despre teatru de dragul obținerii unei expresii artistice pe care o vizează la un anumit nivel, raportându-se la experiența sa anterioară și nu la nevoile grupului de copii cu care lucrează. Cazurile de reușită însă sunt reprezentate de animatorii grupurilor care oferă mai târziu candidați potriviți cerințelor examenelor de admitere ale facultăților din întreaga țară și care lucrează pe principiile sănătoase ale cooperării în grup – pe principiul fondator enunțat de Viola Spolin – *Teatrul înseamnă întotdeauna NOI, niciodată EU*. Dincolo de atmosfera de colaborare, în aceste grupuri se practică o experimentare directă, se lasă loc „încercărilor” spontane, ferite de prejudecățile formate, inevitabil, anterior (unii dintre profesori au experiență directă de

scenă, ca practicieni – actori sau regizori în general), sunt preluate propunerile elevilor, aceștia fiind încurajați către opțiuni, rezolvări, soluții personale.

CALEA TEHNICĂ

„Calea tehnică” este absolut necesară astăzi și cere la rândul său un tip specific de energie concretizat în răbdarea și perseverența de a dobândi abilități specifice acestei arte: abilități motrice și de vorbire corectă (despre o „vorbire scenică” se va putea discuta, evident, mai târziu). Spuneam că această cale este absolut necesară *astăzi*. Acest lucru este adevărat din cel puțin două motive:

→ Generațiile actuale au *probleme reale de rostire, dicție, de impostare a vocii*. Mai puțin vizibilă, dar la fel de gravă, este *problema exercițiului fizic, a capacității de efort, a rezistenței fizice*. Ambele dificultăți sunt cauzate în primul rând de utilizarea excesivă a gadgeturilor, de accesul la calculator și televizor de la vârste prea fragede (sub vârsta recomandată de psihologi – 3 ani⁴³), de lipsa orelor de sport – în număr foarte mic în curricula

⁴³ Experiența perioadei post-comuniste, dar și cercetările în domeniu, relevă faptul că, în dezvoltarea cognitivă a copilului, vizionarea programelor TV face mai mult rău decât bine. Un amplu studiu din 2015 (publicat în revista americană *Acta Paediatrica*) al profesorului Dimitri Christakis, pediatru la Seattle Children's Research Institute și Universitatea din Washington, relevă că, cel puțin până la vârsta de doi ani (ideal trei), copiii nu ar trebui să se uite deloc la televizor. „În primii doi ani de existență creierul își triplează dimensiunea, de la o medie de 333 de grame până la 1 kg. Creșterea în dimensiune însă are legătură directă cu stimularea externă și primele experiențe de viață. Imaginile luminoase cu succesiune rapidă obosesc creierul copilului, agitându-l, neliniștindu-l. Secvențele audio stridente, montajele rapide, flash-urile puternice, toate acestea suprastimulează un creier în plină dezvoltare. [...] Telespectatorul-copil privește, ascultă, dar nu interacționează cu alți vorbitori, nu vorbește, nu își exersează limbajul propriu sau o face greșit. [...] Randamentul în cazul testelor de memorie și citire este mai slab; se constată, de asemenea, un deficit de atenție și o mai slabă concentrare.” Exprimarea unui copil de vârstă școlară care a fost lăsat în

școlară, dar blocate, mai ales, de intervenția inoportună și în lipsă de cunoștință a părinților care aduc scutiri de la orele de educație fizică cu argumente de genul: „Copilul obosește la ora de sport și nu-și mai poate face temele” sau „Copilul răcește după ora de sport pentru că transpiră” sau, mai grav, lucru făcut cu complicitatea unor medici, „copilul suferă de...” un diagnostic închipuit și nu are voie să facă efort fizic (sigur, excludem cazurile medicale reale). În aceste condiții, mulți dintre elevii care doresc să abordeze mai târziu profesii de genul actoriei, avocaturii, preoției, profesoratului, etc. întâmpină piedici reale și pierd ani de zile pentru a-și corecta defectele de dicție pe care, cu ajutorul unui logoped și cu sprijinul părinților ar fi putut să le rezolve în copilărie. De asemenea, alții nu sunt capabili să facă alt tip de muncă decât aceea de birou, dată fiind incapacitatea *dobândită* de a susține un efort fizic și de concentrare pe o durată mai lungă.

Ca să dăm un exemplu mai specific, în anul trecut universitar am întâlnit pentru prima dată următoarea situație: așa cum o cer unele exerciții de debut în arta actorului, am eludat simțul vederii dându-le studenților să rezolve anumite sarcini legați la ochi cu o eșarfă; unii dintre ei, destul de mulți, s-au lipit de pereți, s-au așezat și au spus: „Îmi pare rău, nu pot continua, simt că o să mă prăbușesc”. Bineînțeles că au fost înțeleși și scoși din exercițiu, dar se pune întrebarea: acești tineri nu se pot orienta noaptea sau pe întuneric? Problema merge până în punctul în care își pierde echilibrul? Un exercițiu de nemișcare sau unul de slow-motion au devenit adevărate provocări fizice? A cui e vina? Eu aș

fața televizorului în perioada copilăriei mici poate fi mai săracă, vocabularul său mai redus deoarece „cititul presupune un efort mai mare, un efort de imaginație, în timp ce privitul unor imagini este mult mai comod.” „Un alt pericol este mesajul erotic, care contribuie la o maturizare precoce din punct de vedere sexual.”

<http://medlive.hotnews.ro/televizorul-si-copiii-efectele-negative-asupra-evolutiei-cognitive-si-a-vietii-sociale.html>

spune că nu a lor, ci a unui sistem de „protecție” prost înțeles de către cei mari.

→ A doua problemă spinoasă, care rezultă probabil dintr-un studiu superficial al limbii române, dar și din posibilitățile tot mai reduse ca un profesor să-și facă temeinic profesia (scăderea drepturilor profesorilor în școală și societate nu putea să nu aibă urmări), este *cunoașterea superficială a limbii române*. Tot mai mulți tineri nu cunosc astăzi când se pune un *i* la finalul unui cuvânt, doi sau trei, tot mai mulți tineri nu fac diferența dintre „să fii” și „să fi”, nu știu unde se folosește cratima chiar și în interiorul unor cuvinte uzuale, virgula, ș.a.m.d.

În această situație, numărul de respinși la *Proba scrisă* din cadrul UNATC atinge cote tot mai alarmante pe an ce trece, în ciuda faptului că gradul de dificultate al subiectelor a fost scăzut, drastic așa spune, și din trei subiecte, câte erau inițial, s-a ajuns la două în acest moment.

De asemenea, proba de *Lectură la prima vedere* introdusă de câțiva ani, revelează adevăruri triste – unii dintre tinerii noștri candidați NU știu să citească... În sensul că nu înțeleg logica textului din primul moment.

De ce? Desigur, în primul rând, pentru că nu au exercițiul lecturii sau pentru că au exercițiul unei lecturi rapide și superficiale pe mulțimea de gadgeturi pe care le au la dispoziție în detrimentul unei experiențe directe om-om, om-carte.

Nu mai insistăm asupra exemplelor, căci avem nenumărate, nici asupra enumerării problemelor sau cauzelor lor, ci subliniem încă o dată necesitatea ca tinerii, în special cei care tind spre profesii umaniste și artistice, să conștientizeze și să înceapă să rezolve singuri sau cu ajutorul unor specialiști, din timp și etapizat, aceste probleme de verbalizare, motricitate și de cunoaștere a limbii române.

*Căci, oricât de uimiți am fi de frumusețea și de forța nebănuită a naturii umane, de talentul înnăscut, ceea ce ne pregătește pentru a reuși în viață, atât în plan uman cât și profesional, este **Arta**, studiul personal/experimentarea directă, cercetarea, capacitatea noastră de a îmbunătăți, rafina și spori ceea ce am primit de la **Natură**.*

CAPITOLUL II

REPERTORIUL INDIVIDUAL

- Metode, tehnici, procedee și instrumente de lucru -

II.1 CONSTITUIREA UNUI REPERTORIU

În spiritul principiului autenticității, repertoriul individual trebuie să aibă *originalitate*. Acesta este nu numai un posibil criteriu de selecție pentru comisie, dar este în primul rând modalitatea cinstită de a-ți face singur munca de lectură și selecție a textelor, nu de a lăsa pe alții (inclusiv internetul) să selecteze pentru tine. Pentru că, într-adevăr, la un click distanță se găsesc o mulțime de texte „potrivite” pentru admitere, astfel că un procent destul de mare dintre candidați au aceleași texte în repertoriu, dovadă a modului superficial în care au tratat această temă de rezolvat – constituirea unui repertoriu individual.

Candidatul onest, cu adevărat pasionat de teatru, trebuie să se ferească de locurile comune și să înceapă din timp să lectureze volume de povestiri din care ar putea să-și extragă mai multe variante de texte pentru examenul de admitere, diverși autori de poezie (clasici și contemporani, români și străini) și dramaturgie (românească și universală) în vederea selectării și testării mai multor monoloage (pentru a-l alege pe cel mai potrivit). *Nota bene!* Este imposibil ca procesul acesta de cercetare să fie de scurtă durată deoarece începe cu lectura („cantitativă” la început), continuă cu selecția pe anumite criterii în primă fază (începe lectura „calitativă”), urmată de o a doua selecție – aceea când problemele textului sunt asumate și candidatul poate aprecia dacă prezentarea textului respectiv îl reprezintă din punct de vedere uman și artistic.

Așadar: momentul zero este lectura. Este necesară o *lectură activă*, însoțită de cercetare în legătură cu subiectul, autorul și limbajul utilizat. Recomandăm utilizarea DEX-ului de câte ori este nevoie, de câte ori există nedumeriri în legătură cu sensul unui cuvânt sau chiar un cuvânt îi este necunoscut

candidatului. Această situație va fi frecventă pentru că foarte multe texte potrivite unui repertoriu de admitere au povești interesante, pitorești și, indiferent de genul literar căruia îi aparțin, conțin arhaisme, regionalisme, neologisme, elemente de jargon și argou, cuvinte polisemantice, locuțiuni sau expresii specifice, chiar și termeni tehnici și științifici etc.

Cercetarea aceasta se face, neapărat, și în scris. De altfel, un exercițiu foarte necesar candidatului la Arta actorului este *scrisul de mână, zilnic*. Fie că ține un jurnal, fie că are un caiet în care notează citate și impresii în legătură cu ceea ce citește, cu filmele și spectacolele pe care le vizionează, pasionatul de teatru trebuie să capete deprinderea acestui tip specific de cercetare. De exemplu, un exercițiu *sine qua non* este ca, după lectura unei piese sau în timpul lecturii, să-și noteze schema relațiilor dintre personaje și apoi dezvoltarea subiectului pe acte (și chiar scene). Această abordare a dramaturgiei îi va aduce candidatului, treptat, o înțelegere mai profundă a modului în care evoluează subiectul unei piese, îl va ajuta să identifice situațiile dramatice și diferențele între comedie, dramă și tragedie, ca și diferențele dintre genurile literare. Aceste informații, existente desigur sub formă de definiție în manualele pe care elevul le-a studiat în liceu, vor fi mult mai profund înțelese astfel, știut fiind că definițiile de manual sunt deseori tehnice, greu de reținut sau se rețin mecanic, fără a avea proprietatea termenilor.

În felul acesta tânărul se va apropia el însuși de o înțelegere mai subtilă a diferitelor elemente ale fenomenului teatral, de *intuirea tehnicilor teatrale* și își va forma treptat acel *laborator propriu de creație* despre care vorbeam în capitolul I. Desigur, atunci când pasiunea este mare, dar lipsește cercetarea, progresul apare totuși, dar în mod inconștient, iar lipsa unei strategii de studiu va trebui compensată în timpul facultății și cade în grija profesorilor să descopere care dintre studenții lor știu

„să învețe” și care nu. În orice caz, numai un studiu metodic, poate duce la consolidarea unor competențe reale până la sfârșitul primului ciclu de învățământ – licența.

Așadar, tânărul va avea de-a lungul timpului mai multe *caiete de studiu* și, apoi, va începe să-și constituie și un *caiet de repertoriu individual*.

Caietul de repertoriu este tot un caiet de studiu pentru că el va conține, pentru început, texte alese pe criteriul „îmi place povestea” respectivă (criteriu important și pentru un profesionist, de altfel, dar nu *sine qua non* pentru că acesta va învăța să iubească și texte mai puțin reușite sau care nu-l reprezintă neapărat. Aici însă intrăm pe terenul foarte sensibil al moralității artei scenice și al dreptului la opțiune artistică.). De exemplu, un potențial actor va intui încă din perioada primelor lecturi ce tip de piese, ce subiecte îl interesează, care dintre personaje îi sunt potrivite. La fel și tânărul regizor, după un studiu vast, se va putea treptat orienta către tipul de dramaturgie care îl interesează mai mult. Spuneam că acest caiet de repertoriu este tot un caiet de studiu. Ținem la această idee deoarece repertoriul nu va fi doar selectat, notat în caiet și apoi memorat, ci procesul de cercetare este mult mai complex. Vor fi necesare anumite etape intermediare. De exemplu: la începutul studiului, textul poeziei va fi scris în proză pentru a urmări mai ușor ideile. Sau: textele, în general, vor fi scrise și rescrise de mai multe ori pentru a fi mai ușor înțelese și abia apoi memorate, căci o regulă importantă referitoare la învățare este aceea că textul nu se învață cu voce tare. (detalii în subcapitolul II.3)

Sursa de lectură

Cea mai bună sursă este *biblioteca*. Desigur, în ultima vreme foarte multe *site-uri de internet* și-au completat conținutul și modalitatea de acces este ispititoare în primul rând pentru că este

rapidă. Rămâne totuși problema corectitudinii cu care este textul scris. Deseori textele sunt scrise fără diacritice, cu greșeli, dar și atunci când sunt scrise destul de corect este suficient „să scape” un cuvânt esențial. De exemplu, în *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu există un cuvânt foarte specific, ales anume de autor – „mușunoaie de furnici”:

„Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și împărați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul...”

Ei bine, pe anumite site-uri se regăsește scris „mușuroaie de furnici”.

În privința diacriticelor, problema este legată tot de lipsa de exercițiu de lectură al tinerei generații pentru că mare parte din tineri nu pot identifica corect sensul cuvântului dacă nu este scris cu diacritice (mai ales când vine vorba de nume proprii – unii citesc „Musatini” în loc de „Mușatini” în *Scrisoarea a III-a* sau de regionalisme și arhaisme – la acestea din urmă apar frecvent accente greșite.)

Se întâmplă, de asemenea, să găsim pe internet texte interesante, uneori într-o lungă înșiruire, dar nu apare nicăieri pe site-ul respectiv numele autorului, ceea ce creează o problemă morală, căci textul nu poate fi utilizat dacă nu i se cunoaște autorul. Desigur, sunt și cazuri în care autorii (unii dintre ei simpli vizitatori ai diferitelor site-uri de profil) postează voit sub pavăza anonimatului.

În privința relației directe cu cartea achiziționată din librărie sau anticariat sau studiată în bibliotecă, trebuie spus că se impune foarte multă răbdare pentru că textele potrivite criteriilor de care vom vorbi mai jos nu sunt, în fond, foarte ușor de găsit. Și, dacă la monoloage sursa e dramaturgia (care se accesează direct),

la poezie, de exemplu, se întâmplă deseori ca, dintr-un întreg volum, să nu îndeplinească criteriile decât unul-două texte... sau niciunul! Candidatul nu trebuie să dispere, ba, mai mult, va fi recompensat de întâlnirea cu alți autori, mai prolifici. De exemplu, în cazul celor șase cărți *La liliaci* de Marin Sorescu oferta este atât de bogată că nu ai cum să nu selectezi mai multe povestiri la un prim contact cu materialul. Nu mai vorbim în cazul lui Eminescu ale cărui poezii sunt atât de bogate în subiecte.

Dar să revenim asupra **CRITERIILOR DE SELECȚIE A TEXTELOR** structurându-le:

➔ ***Textul este o narațiune (nu o descriere)***

Orice *operă literară* comunică idei, sentimente, atitudini, concepții prin prezentarea unor situații (reale sau posibile), în mod direct sau printr-un narator. Naratorul relatează fapte și întâmplări în timp și spațiu, la acțiune participând unul sau mai multe personaje. Chiar dacă există mai multe modalități de expunere – narațiunea, dialogul, monologul personajelor și descrierea (aceasta fiind cea mai puțin interesantă pentru teatru), totuși, în toate acestea, prevalează *narațiunea, story-ul*, căci esențial într-o operă literară este ceea ce se povestește⁴⁴, ideile, sentimentele, atitudinile rezultând din subiect. De asemenea, indiferent de *genul literar* – epic, liric sau dramatic, *orice text scris conține o narațiune*, un story, prezentarea unor întâmplări în ordinea desfășurării lor. Chiar și din poezie răzbate o poveste. Dincolo de expresia subiectivității poetului, de exprimarea gândurilor și sentimentelor sale, transpare și o *situație* (reală sau posibilă) care a declanșat această exprimare anume și nu alta. Dacă la speciile genului epic și dramatic din repertoriu situația

⁴⁴ „Povestirea”, „story”-ul, narațiunea, „povestea” textului – astfel vom numi în lucrarea noastră modalitatea de expunere ce se caracterizează prin relatarea unor evenimente și pe care o regăsim în toate genurile literare.

este mai ușor de perceput și de înțeles, la speciile genului liric este nevoie să facem un exercițiu de imaginație pentru a particulariza o situație și, ulterior, un exercițiu de imaginație substitutivă pentru a asuma această situație. Dacă situația este ambiguă, neclară, doar enunțată, *nu* o să alegem textul respectiv în repertoriu. De altfel, ceea ce dă valoare și longevitate poeziei (și operei literare în general) este tocmai *rezonanța* pe care autorul o provoacă între gândurile, sentimentele și situațiile descrise de sine și cele ale cititorilor (indiferent de timp și spațiu).

Story-ul trebuie să conțină *momentele subiectului*, ca orice operă literară. Le corelăm în continuare cu elementele situației scenice pentru a fi mai ușor de identificat și pentru a ne demonstra teza – aceea că orice text ce merită a fi spus/reprezentat conține o poveste:

- *expozițiunea/expoziția* – partea introductivă în care autorul prezintă locul – *Unde*, timpul acțiunii – *Când* și unele personaje – *Cine*.
- *Intriga* – evenimentul important care determină întreaga desfășurare a acțiunii – *Ce? De ce? Cu ce scop?*
- *Desfășurarea acțiunii* – partea cea mai întinsă care cuprinde întâmplările/acțiunile determinate de intrigă – *Ce?*
- *Punctul culminant* – momentul de maximă intensitate în desfășurarea acțiunii – *conflictul*.
- *Deznodământul* – sfârșitul acțiunii – *modul de finalizare a conflictului*.

Există opere literare (piese, poeme, nuvele, romane polițiste sau de aventuri, etc.) cărora le lipsesc expozițiunea sau deznodământul tocmai din dorința autorului de a lăsa posibilitatea cititorului de a-și imagina cum dorește începutul, respectiv sfârșitul evenimentelor (este cazul nuvelei *Două loturi* de I.L. Caragiale care debutează cu intriga și nu are deznodământ.)

Deși se consideră, în genere, că numai operele epice și cele dramatice au aceste momente ale subiectului, o să constatăm că, deși poezia se încadrează mai greu rigorilor, ea răspunde exact la fel întrebărilor/elementelor situației scenice.

Spre exemplu, *Regina Ostrogoților* de George Coșbuc prezintă punctul culminant și deznodământul conflictului dintre personaje, dar răspunde la toate întrebările ce se constituie în elemente ale situației:

Unde? În turn.

Când? Într-o noapte. (d.p.d.v. istoric – vezi perioada imperiului ostrogot).

Cine? Amalasunda – Regina ostrogoților și soțul ei – Teodat.

Ce? O ucide, după ce i-a ucis copilul și pe întâiul sfetnic.

De ce? Pentru a deveni unic conducător.

Iată și textul, în întregime:

Regina ostrogoților

de George Coșbuc⁴⁵

Jalnic vâjâie prin noapte glasul codrilor de brad,

Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerele cad.

În castelul de pe stâncă, la fereastra solitară,

Stă pe gânduri o femeie și privește-n noapte-afară.

Al ei suflet e furtună, noapte e gândirea ei –

Astăzi ea e pusă-n rândul celor mai de jos femei!

E regina Ostrogotă! Dar în turn aici e roabă;

Lacrimile-n ochii palizi îi sunt singura podoabă.

În tăcerea din odaie-i intră cruntul Teodat,

Ea se-ntoarce tristă, blândă: „Tu-mi ești rege și bărbat.

M-ai privit întotdeauna ca pe-o piedică din cale,

⁴⁵ Coșbuc, George, vol. *Balade și idile*, Ed. Casa Scânteii, Buc., 1966

Pentru ce-mi ascunzi de-a pururi taina gândurilor tale?
M-ai închis aici în lanțuri; am răbdat în chip păgân,
Și mi-am zis: El are dreptul! Mi-e bărbat și mi-e stăpân.
Mi-ai ucis pe-ntâiul sfetnic și râdeai că lumea plânge
Când de barba lui cărunță spada ți-o ștergeai de sânge.
Și-am tăcut, zicându-mi iarăși: El a fost supusul tău,
De-a făcut vrun rău, tu rege, trebuie să curmi ce-i rău.
Mi-ai luat apoi copilul să-l ucizi! Și-am zis: E bine!
Tu-i ești tată și ai dreptul peste fiul meu ca mine.
Dar el nu era al nostru, el era al țării-ntregi,
N-ai ucis în el un rege, ai ucis un șir de regi.
Vii, acum trimis de alții, vii să scapi și de regină,
Teodat, îți temi domnia! O s-o pierzi, a cui e vina?
Am putut să fac revoltă, ori pe-ascuns să te omor,
N-am făcut-o, că mi-e milă! Nu de tine, de popor!
Tu erai un om de luptă, fără rang și fără nume,
Eu ți-am dat coroana țării, să te fac stăpân pe-o lume.
Și-acum asta-i răsplata ce mi-o dai?... E tot atât!
Dacă moartea mea ți-ajută, vino, strânge-mă de gât.
Pe femeia pusă-n lanțuri n-o ucizi, că-i mișelie!
Pe regină ai tot dreptul s-o ucizi, că-ți e soție!"
Nobilă, cu ochi de flăcări, ea privește-n față-i drept.
Și, zicând, desface haina de pe tânărul ei piept.
Iar mișelul stă, se uită, dă apoi; și grabnic unda
Sângelui țâșni din rană; și-a căzut Amalasunda.
Și plecat peste cadavru, el cu ochi de idiot
A-nvârtit pumnalu-n carne să se scurgă viul tot.
A deschis apoi fereastra, și pe colțuroasa stâncă

Hohotind a-mpins cadavrul în prăpastia adâncă.

Surd vuia prin codri vântul, brazii se-ndoiau de vânt,

Urletul suna sinistru ca un urlet de mormânt.

Parcă negrele blesteme și le-amestecau haotic

Mii de glasuri, țara toată, tot poporul ostrogotic.

Teodat, tu râzi! Dar moarta cea lipsită de sicriu

Își va răscula poporul, să te sfășie de viu!

Descrierea este de evitat pentru că este singura modalitate de expunere a operei literare în care predomină adjectivele și substantivele, indiferent că este în proză sau în versuri (pastel), în timp ce narațiunea, dialogul, monologul personajelor presupun relatarea unor evenimente obiective (întâmplări) și/sau subiective (gânduri, impresii, idei, sentimente) care au caracter dramatic, incluzând cel puțin un tip de conflict (interior sau exterior).

Teatrul și arta cinematografică sunt unele dintre cele mai puțin lingvistice forme de manifestare a expresiei narative (în comparație cu literatura și istoria, de exemplu). Accentul cade aici pe relația dintre acțiune și personaje.

Prin urmare, unul dintre criteriile esențiale pentru demersul pe care îl face candidatul pregătindu-se de examen este *înțelegerea textului*. Și mai pomeneam, pentru început, criteriul „îmi place povestea, mă interesează subiectul, mă inspiră”. Ori, cele două sunt foarte strict legate – căci îmi poate plăcea numai ceva ce înțeleg (!). Candidatul va alege texte care se pot analiza conform elementelor situației (corespondente ale momentelor narațiunii), care desfășoară cu logică și coerență o situație (nu neapărat și în mod cronologic). Și totuși, oricât mi-ar „plăcea” la prima vedere un text, dacă este ceva neclar în el, ceva ce nu înțeleg, fie fac un efort de imaginație și-mi lămuresc situația, fie renunț la text. Pentru că un text cu o poveste absconsă, stranie, confuză, vulgară *nu* este de asemenea potrivit.

→ *Capacitatea de asumare a problemelor textului*

Despre capacitatea de asumare a tânărului actor am mai vorbit asimilând-o cu implicarea în situație, utlizând instrumente de lucru precum *Eu în situația dată și magicul „dar dacă”*. Abordând astfel un text, experimentându-l eu însumi, voi constata dacă îmi pot asuma problemele pe care le conține. Astfel repertoriul meu va avea *individualitate*, mă va reprezenta cu adevărat.

În privința asumării, trebuie spus că, și aici, felul în care are loc acest proces este diferit: s-ar putea ca un text să mă emoționeze foarte tare la prima lectură, și apoi, studiindu-l, să nu mi se mai pară atât de bogat, de ofertant sau să nu mai rezonéz niciodată cu problemele respective așa cum am făcut-o în momentul inițial. Sau: s-ar putea ca un text care nu mi-a spus mare lucru la o primă lectură (sau mi s-a părut „foarte greu”) să-mi devină foarte drag după ce l-am analizat, am început să-i pătrund sensurile și am surpriza că „se lasă” descoperit în etape, având o profunzime care mă incită la a-l citi și reciti cu bucuria unor descoperiri proaspete de fiecare dată. În oricare dintre aceste situații m-aș afla, capacitatea de asumare a textului este un criteriu esențial în privința selecției acestuia în repertoriul final de examen.

→ *Concretețea abordării*

Acest criteriu ține de felul în care înțeleg și-mi asum textul fiindcă, așa cum s-a putut observa deja, este o mare diferență între analiza literară a unui text și tipul de analiză specific artei actorului – s-o numim analiză „dramatică” (vom detalia în subcapitolul următor).

Pentru a exemplifica această cerință a unei abordări cât mai concrete a textului am ales poezia *Am zărit lumină* de Marin

Sorescu (unul din cele trei texte obligatorii la examenul de admitere în anul universitar 2016-2017).

Redăm, mai întâi, textul poeziei:

Am zărit lumină

de Marin Sorescu⁴⁶

Am zărit lumină pe pământ
Și m-am născut și eu
Să văd ce mai faceți.
Sănătoși? Voinici?
Cum o mai duceți cu fericirea?
Mulțumesc, nu-mi răspundeți.
Nu am timp de răspunsuri,
Abia dacă am timp să pun întrebări.

Dar îmi place aici.
E cald, e frumos,
Și atâta lumină încât
Crește iarba.

Iar fata aceea, iată,
Se uită la mine cu sufletul...
Nu, dragă, nu te deranja să mă iubești.

O cafea neagră voi servi, totuși
Din mâna ta.
Îmi place că tu știi s-o faci
Amară.

Textul poate fi găsit scris astfel în carte și pe internet (de pildă pe site-ul www.cerculpoetilor.net unde textele sunt scrise cu diacritice). Dar există site-uri unde lipsesc cu desăvârșire

⁴⁶ Sorescu, Marin, *Drumul*, BPT, ed. Minerva, Buc., 1984, p. 1

diacriticele, unele unde lipsesc și semnele de punctuație sau sunt incorect puse.

Vom lua în discuție un tip de greșală care ne interesează mai mult pentru că afectează concretețea de care vorbeam mai sus și induce o abordare falsă, artificială, așa cum vom demonstra în continuare. Chiar pe un site de specialitate – www.yorick.ro – care ne oferă articole foarte interesante și la zi despre probleme de teatru, pedagogie teatrală și management teatral, găsim la capitolul *Poezia de luni* o postare (23/09/2013) a poeziei lui Marin Sorescu căreia îi lipsesc diacriticele „pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale”:

„Am zărit lumina pe pământ
Și m-am nasut și eu
Să văd ce mai faceți (lipsește punctul)
Sănătoși? Voinici? ...” etc.

Acest tip aparent nevinovat de greșală este motivul pentru care foarte mulți dintre candidații examenului de admitere din septembrie 2016 ziceau „Am zărit lumina pe pământ...” în loc de „Am zărit lumină pe pământ...”, așa cum a scris poetul. Varianta originală permite o abordare concretă pe când varianta eronată duce către generalizare (ori, adevărul în teatru apare numai atunci când abordarea este particulară, directă). Așadar, povestea textului, mult simplificată, este următoarea: eu eram acolo – *în neființă* și mi-am dorit să vin aici – *întru ființă* pentru că am zărit lumină; în această lume e cald, e frumos și este atâta lumină încât „crește iarba”. Lumea aceasta mi-a trezit într-atât curiozitatea încât am foarte multe întrebări, dar „mulțumesc, nu mi răspundeți” acum, răspunsurile voastre mi-ar putea lua din timpul de care am nevoie ca să aflu eu însumi, să trăiesc, să mă minunez în continuare de ceea ce văd, simt și „îmi place”. Cel care vine este atât de grăbit să experimenteze încât întâlnește și iubirea

– iată, „fata aceea... se uită la mine cu sufletul...” și știe să facă cafeaua amară, așa cum îi place lui.

Dar să ne întoarcem la varianta care împinge la generalizare, așa cum spuneam: „Am zărit lumina pe pământ...” ... „Lumina” ... Această exprimare generalizatoare duce pe tânărul actor la interpretări mai „literare” de genul – m-am născut pentru că am zărit aici „lumina cunoștinței”, a punerii în prim-plan a valorilor Binelui și Dreptății... lumea în care alege să vină se idealizează astfel, își pierde din concrete, devine prea „perfectă”. Pe când autorul se referă la o „lumină” concretă, a soarelui care încălzește⁴⁷ („e cald”) și înfrumusețează pământul („e frumos” și „crește iarba”). Desigur, cine vrea să abstractizeze sensul – să se gândească la mulțimea de cunoștințe, credințe și la frumusețea acestei lumi *nu greșește*, dar părăsește privirea directă a spațiului în care eu, cel care am ales să mă nasc, sunt *aici* și *acum* pentru a intra într-un spațiu abstract, al ideilor. *Abstractizarea este improprie abordării autentice actricești*. Ce se întâmplă concret? Tânărul actor părăsește adevărul – a vedea spațiul, oamenii, lumina, iarba (aport al imaginației și credinței în situație), a vedea fata și devine artificial, abordând un „joc actricesc” – fals, împins, idealizând, interpretând, poetizând!!! Pe când, candidatul care spune acest text trebuie să aibă răspunsuri clare la elementele situației scenice. Astfel:

Cine sunt? Cine vorbește? Eu (chiar eu!!!)

Cu cine vorbesc? Cui mă adresez? Vouă. (chiar vouă, celor din comisie!)

Unde sunt? Pe lume, în lumină, unde am venit de bunăvoie. (chiar aici!)

De unde vin? De unde nu era lumină (din neființă).

⁴⁷ Vezi și poezia *Matinală* de Marin Sorescu (Sorescu, Marin, *Drumul*, BPT, ed. Minerva, Buc., 1984, p. 2)

De ce? (De ce am venit? De ce întreb? De ce mă mir? De ce cercetez?)
Pentru că aici „e cald, e frumos și atâta lumină încât crește iarba.”
Cu ce scop? Ca să mă bucur de lume, de voi („Sănătoși? Voinici?”)
și ca să-mi găsesc împlinirea destinului în iubire („fata aceea se uită la mine cu sufletul”).

Mai rămâne o singură întrebare – întrebarea-capcană pentru tinerii neexperimentați și care nu au înțeles încă faptul că modalitatea în care se rezolvă o problemă apare chiar în momentul rezolvării ei – *Cum?* Desigur, și la această întrebare se poate răspunde: cu bucurie, uimire, admirație, curiozitate, frenezie, interes etc., etc. Dar toate aceste substantive exprimă niște „stări” care induc artificialitate pentru că sunt generale și, în fond, vagi. Ce înseamnă „bucurie” pentru mine, cel care zic azi, aici și acum acest text va însemna cu totul altceva mâine, aici sau acolo, atunci când voi zice același text. De asemenea, ceva înseamnă „bucurie” pentru mine și cu totul altceva pentru tine. Deci, mai bine să fugim de generalizările acestea nocive în care ne împinge căutarea răspunsului la întrebarea *Cum?* și să știm a răspunde la celelalte întrebări asumând situația așa cum o înțelegem *azi, aici, acum*.

Vom folosi tot acest text ca pretext pentru a aborda și altă problemă:

Text de fată/text de băiat?

Desigur, *Am zărit lumină* este un text al unui autor bărbat și se adresează, la final, unei fete pe care vrea să o cunoască.

Cu toate acestea, textul făcea parte din repertoriul obligatoriu, deci trebuia abordat și de fete. Ce e de făcut în această situație având în vedere că, în general, se recomandă ca *textul să nu fie modificat?* (cerință absolut justă într-un moment în care tendința spre aproximare atinge cote colosale – atât printre cei tineri care nu citesc cu atenție, dar și pe surse precum internetul,

după cum am văzut). În acest caz, totuși, dacă textul va fi abordat de o fată, ea are dreptul să schimbe cuvintele „fata aceea” cu „băiatul acela” din fidelitate față de ideea originală a autorului care se referă la căutarea și întâlnirea perechii (urmărirea Erosului), nicidecum la o întâlnire prietenească între două fete. Ideea prieteniei (un gen de Eros, de altfel) nu ar fi total eronată – la început cel care vine chiar caută prieteni – „Am zărit lumină pe pământ și m-am născut și eu să văd ce mai faceți. Sănătoși? Voinici? Cum o mai duceți cu fericirea?”... dar aceasta ar fi o variantă care ar dilua propunerea autorului.

Acest tip de abordare respectă și ideea textului original și lasă și candidatelor noastre libertatea de a alege texte ofertante și care pot fi folosite, atenție!, fără prea multe modificări! Ce păcat ar fi să îngădăm accesul fetelor la textele unor mari autori bărbați! Acest lucru ar fi și profund *discriminatoriu* având în vedere și faptul că marii poeți sunt, în genere, de sex masculin. Totuși, să reținem și ideea de a nu „colabora” cu autorul și a alege numai texte la care sunt necesare *modificări minime*.

Texte „unisex”

Totodată, există și texte, să le spunem, „unisex”. Iată un exemplu celebru:

De-ar fi mijloace

de Mihai Eminescu⁴⁸

De-ar fi mijloace
Și-ar fi putință
Cum m-aș mai face
După dorință!
M-aș face-oglinză

⁴⁸ Eminescu, Mihai, *Poezii*, ed. Junimea, Iași, 1990, p. 199

Strălucitoare
Să te cuprindă
Pân-la picioare.
Pieptene de-aur,
Ce-n mângâiere
Părul netează
Fără durere.
Un vânt m-aș face
Dulce de vară
Să-ți închiz ochii
În orice sară.
Dar n-am mijloace
Nici e puțință
De a mă face
După dorință.

Pentru a ne edifica asupra atenției pe care o datorăm analizei unui text și asupra acestui tip de abordare *sine qua non* – *abordarea concretă*, vom lua încă un exemplu – un text de dragoste de Mateiu Caragiale. Aici primejdia e că textul însuși „fură” și, la prima mână, mulți îl abordează ca pe un text de dragoste împlinită, împărtășită (fiind și regăsit în rândul „poeziilor de dragoste”). Când, în fapt, realitatea este alta...

*Domnița*⁴⁹

de Mateiu Caragiale

Verzi-tulburi ochi-i galeș revarsă pe sub gene
Ispita pătimașă și doru’nveninat.
E-naltă, cu păr galben, cu mersul legănat,
În grelele-i veșminte pășind măreț și-alene.

⁴⁹ Caragiale, Mateiu, *Pajere/Aigles Royaux*, ed. Cartea Românească, Buc., 1983, p. 62

Mișcările-i sunt line, molatece, viclene,
Și dulcele-i grai curge duios și răsfațat,
Dar, cine-i cată'n față se perde săgetat
De negrul arc ce-mbină trufașele-i sprincene.

Muiată'n nestimate și'n horbote de fir,
În mâna-i – spelbă floare de ceară străvezie –
Ea poartă pe subțirea năframă nerămzie

Ca un potir de sânge un roșu trandafir –
Și tot ca el, rănită în plină tinerețe,
Tânjește, se'nfioară și moare de tristețe.

Așadar, domnița, „rănită în plină tinerețe”, „tânjește”, „se-nfioară”, „moare de tristețe”, nicidecum nu este fericită așa cum înțelege un cititor neexperimentat prima parte a sonetului, „furat” fiind de frumoasa descriere a frumoasei fete. Două cuvinte sunt „speciale” și necesită consultarea DEX-ului:

- „năframa nerămzie”/naramziu, -ie cu varianta nărămziu,-ie = adj. (regional) de culoarea portocalei, roșu-portocaliu.

- „muiată-n nestimate și-n horbote de fir”/horbotă, horbote = s.f. (regionalism; mai ales în Moldova) dantelă.

De asemenea, textul conține un cuvânt cu formă specială, opțiunea personală a poetului – „trufașele-i sprincene”. În context, această exprimare aduce un plus de duioasă admirație față de tânăra și frumoasa fată (dar aici e important felul în care percepe fiecare cititor).

Ordinea abordării textelor

În încheierea capitolului legat de constituirea unui repertoriu mai trebuie spus că, indiferent de ordinea în care se lecturează (e normal ca tânărul actor să citească proză, poezie și dramaturgie în paralel), totuși, atunci când va ajunge în etapa

rostirii textelor, este preferabil să pornească cu studierea textelor în *proză*.

Abordarea în prima fază de lucru a unei *povestiri* prezintă un mare avantaj. Povestirea este un text în primul rând narativ, iar tânărul actor are ocazia să dobândească în mod organic abilitatea de a relata fapte și întâmplări înlănțuite cronologic.

Al doilea tip de text abordat ar putea fi *fabula* – o narațiune în versuri.

Abia având această experiență a susținerii unui fir narativ este recomandabilă abordarea *poeziei* și a *monologului* – care presupun relatarea nu numai a faptelor, dar și exprimarea emoțiilor legate de evenimentele ce au/au avut loc.

II.2 ANALIZA „DRAMATICĂ” A TEXTULUI

După cum se poate observa în subcapitolul anterior, este o mare diferență între analiza literară și cea dramatică.

Din combinația celor două verbe ce formează principiul lui Grotowski de judecată a muncii actorului – *a înțelege* și *a crede* rezultă un al treilea verb – *a convinge*. *Înțelegerea situației și asumarea ei determină un act artistic real și credibil*. Iar atunci când publicul sau membrii comisiei de admitere pot spune „Îl înțeleg”, „Îl cred”, „M-a convins”, obiectivul examenului – respectiv promovarea – este atins.

Înțelegerea unui text presupune cercetarea amănunțită atât a story-ului său, cât și revelarea diferitelor sensuri posibile din diferitele niveluri de decriptare – cu alte cuvinte „pătrunderea” sensurilor sale prin analiză. Însă procesul acesta de aprofundare este mult facilitat de experimentarea cu ajutorul instrumentelor specifice de lucru⁵⁰ – căci nu o analiză strict rațională a situației

⁵⁰ Eu în situația dată și magicul „Dar dacă...”

date ajută pe tânărul candidat să înțeleagă textul, ci capacitatea sa de a se implica în situația respectivă la nivel psiho-emoțional. Acest lucru va declanșa și modificările corporale juste, în mod simultan, organic.

Fără a nega sau a contrazice analiza literară, analiza numită de noi „dramatică” pune accentul pe alte criterii. Dacă analiza literară/filologică își propune identificarea temelor literare abordate în text, analiza dramatică își propune, în primul rând, să identifice povestea textului – *Ce se întâmplă?* Sau, dacă e vorba despre o poezie care e mai degrabă expresia unor sentimente – *La ce situație face referire?* Chiar și cele mai abstracte texte au în spate o narațiune. Desigur, s-ar putea ca în imaginația poetului povestea să se potrivească mai multor situații posibile, dar, cum pentru actor orice tip de generalizare este nociv, el va opta pentru o situație foarte concretă pe care textul i-o inspiră. Dacă are o analogie cu experiența personală, o va utiliza; în caz contrar actorul face un exercițiu de imaginație substitutivă pentru a asuma problema propusă. Așadar, prima diferență între analiza literară și cea dramatică este aceea că desfacerea textului specifică artei actorului urmărește identificarea unui *caz particular*, a unei situații concrete din care rezultă și ideile moral-filozofice ale textului. Numai în acest context de particularitate, actorul poate funcționa așa cum i se cere, ca *ființă integrală*, implicându-se în situație în deplinătatea organicității de care este capabil. Cum spune profesorul Cojar, „...unica perspectivă rațional realistă posibilă” este aceasta: „ACTOR = OM. Acest cuplu logic este ireductibil, din oricare... formă a diversității artistice am aborda arta actorului.”⁵¹

Profesorul de arta actorului întâlnește foarte des situații în care elevul său alege un text pentru că i-a plăcut ceva vag sau a îndrăgit o anume imagine care l-a emoționat, fără să fi înțeles, de

⁵¹ Cojar, Ion, *O poetică ...*, p. 99

fapt, despre ce e vorba în mod concret acolo, care este povestea personajului din punct de vedere uman, *ce i se întâmplă omului* din situație. După ce îl ajută pe elev să înțeleagă situația de viață relatată, de obicei acesta devine fascinat de cât de bogat e textul, cât de complexă din punctul de vedere al psihologiei umane este situația pe care o prezintă și cât de multe alte idei interesante cuprinde – lucruri pe care, inițial, nici nu le observase. Abia acum poate fi vorba despre înțelegerea și asumarea situației. Cum să ți se întâmple un eveniment psihologic autentic atâta timp cât nu înțelegi ce i se întâmplă omului din situație? Dacă nu înțelegi, substituția nu are loc. Empatia ta cu omul-personaj nu se produce. Empatia ascultătorului cu tine – actorul-om – nu se produce.

Desfacerea repetată a textelor împreună cu elevul/aspirantul/ studentul îi exersează acestuia capacitatea de a analiza el însuși orice text și îi declanșează, deseori, o pasiune devoratoare pentru lectură care iese acum din etapa „impresionistă” (ce mi-a inspirat textul la prima vedere) și intră în etapa de decriptare – analiză dramatică, exercițiu de imaginație și substituție și, foarte important, de creare a propriei povești care răzbate cu putere dincolo de text (ceea ce profesorul Ion Cojar numește *subiectul personal*⁵².) Mai mult, marile texte au și o caracteristică fascinantă – aceea de a se lăsa descoperite în etape, fiecare nouă recitare/regândire a textului producând revelații. (În literatura română, exercițiul este mai cu seamă fascinant în cazul textelor eminesciene care se constituie astfel ele însele într-o *școală pentru actor*.)

Cu timpul, viitorul actor își formează un *laborator propriu de analiză, de sinteză și de creație*, în cele din urmă devenind el

⁵² Cojar, *op. cit.*, p. 69: „Pe lângă subiectul autorului, dar pornind de la acesta, actorul autentic își descoperă și dezvăluie *propriul său subiect*”. Cojar, *op. cit.*, p. 80: Aceasta este „componenta imprevizibilă, miraculoasă a creației și se petrece spontan în simultaneitatea actului scenic la actorul care se sprijină pe potențialul său de vulnerabilitate.”

însuși creator, deoarece finalizează actul creației literare prin reprezentare scenică – cel mai complex mod de expresie artistică. Diferența între un actor mare, un actor bun și un actor mediocru este dată tocmai de complexitatea laboratorului propriu de creație, de orele de studiu și meditație asupra unui subiect, asupra unui text, de calitatea diferită a prelucrării personale. Într-un fel procesează un mare actor de comedie situația, relațiile și conflictele în laboratorul său propriu și în alt fel o face un actor de sketchuri comice de mâna a doua. În cazul tragediei diferența este mai profundă – un actor bun și unul foarte bun va uimi prin calitatea cercetării psihologice, implicare și profunzime, un actor mediocru nici măcar nu poate aborda genul.

Desigur, exemplu de analiză dramatică a textului am dat și în subcapitolul anterior, dar ne oprim aici asupra unui alt text pentru a demonstra prăpastia care se poate ivi uneori față de analiza literară.

La steaua

de Mihai Eminescu⁵³

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia cum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit

⁵³ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol I, antume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 169

Încet pe cer se suie;
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Una dintre primele probleme pe care și le pune tânărul candidat în legătură cu un text este: *Unde să încadrez această poezie?* Pentru că și pe site-ul UNATC este precizat faptul că „repertoriul constă în 10 (zece) poezii de genuri diferite (comic, dramatic, filozofic, liric, forță)”. Dacă între genul comic și cel dramatic diferențele sunt evidente, iar poezia numită cu un termen cu tradiție în teatru „de forță” este ușor de identificat, diferența între genul liric și cel filozofic este greu de făcut pentru că, de fapt, temele filozofice se înscriu în genul liric. Pentru a facilita însă abordarea metodologică și didactică putem considera că un text liric ce are accente mai degrabă meditative și filozofice se încadrează genului poeziei „filozofice”, în timp ce o poezie „lirică” (deși exprimarea este tautologică) se referă mai degrabă, în acest caz, la o poezie erotică sau „de dragoste”. Toată lirica eminesciană este însă de esență filozofică. Despre câte un cuvânt al lui Eminescu s-au scris exegeze întregi. Poezia erotică este la Eminescu și poezie filozofică (inclusiv *La steaua*). Acest subiect îl vom detalia însă în subcapitolul dedicat poeziei. Revenim la analiza textului.

Vom da în continuare un exemplu de *analiză literară* disponibilă pe internet: «*La steaua* este o meditație pe tema *fortuna labilis*, fiindcă steaua este un simbol al destinului și, potrivit concepției poporului român, destinul stelei este dependent de destinul omului.

Poezia este construită pe simboluri care sugerează și metonimii care inversează rolurile. Spre deosebire de sonetul III (*Când însuși glasul...*), unde poetul caută să readucă icoana iubitei în minte, aici avem o detașare, o renunțare, o înstrăinare. Textul este construit pe o analogie. Așa cum imaginea stelei, pe care-o vedem, din cauza depărtării în timp și spațiu, nu mai corespunde unei realități, tot astfel când iubita, devenită iubire sau dor, nu mai există, lumina ei, icoana ei este încă prezentă în conștiința celor din jur: „Tot astfel când al nostru dor/Pieri în noapte-adâncă,/ Lumina stinsului amor/Ne urmărește încă.”

Caracterul filosofic al poeziei este reprezentat de legea sublimării, sugerată în versul: „Icoana stelei ce-a murit”, corelat cu: „Tot astfel când al nostru dor/Pieri în noapte-adâncă”, prin conceptele de *fortuna labilis* și *panta rhei*, prin legea reacției („Azi o vedem, și nu e”), prin legea armoniei și echilibrului („La steaua care-a răsarit”).

Poezia poate fi înțeleasă, în contextul temei iubirii, și ca o idilă trăită sub forma unei amintiri.»⁵⁴

Vom analiza d.p.d.v. dramatic textul, printr-o abordare concretă:

Unde? Aici.

Când? Azi, acum.

Cine? Eu (chiar eu, asumând situația).

Despre cine? Despre iubita/iubitul⁵⁵ din trecut.

De ce? De dor. „Soarta” stelei îmi amintește (proces analogic) de soarta unei foste iubiri (o iubită/un iubit de care m-am despărțit sau care – o opțiune posibilă e și aceasta – a murit).

Analogia pe care Eminescu o face între destinul corpurilor cerești și destinul iubirii umane vine din cunoscuta sa predilecție

⁵⁴<http://www.noiscriem.net/2013/09/comentariu-mihail-eminescu-la-steaua.html>

⁵⁵ Textul poate fi spus și de fete.

pentru astronomie. Comparația pornește de la un adevăr științific: steaua care a reverberat lumină în univers s-a stins astfel că, în mod paradoxal, ea „este” pentru noi astăzi când, în fapt, nu mai există efectiv în univers („o vedem și nu e”). Al doilea termen al comparației constituie un adevăr psiho-emoțional uman: deși relațiile de iubire se sfârșesc uneori, dacă sentimentul a fost autentic, el lasă urme, amintiri în mintea și sufletul nostru.

Pentru ca actorul să poată lua opțiunea cea mai activă scenic (fidelă totodată ideilor poetului) e recomandabil să gândească astfel: motivația monologului liric este dorul de iubită și nevoia de a se descărca de o amintire puternică, prezentă, care altfel ar deveni apăsătoare.

Raportarea concretă la condiția umană scoate textul din zona filozofiei teoretice și o aduce în zona filozofiei practice, a adevărilor existențiale: perpetuarea faptului trăit cândva pe calea mereu disponibilă a amintirii, a retrăirii emoționale. Acest subiect al analizei dramatice va fi abordat și în subcapitolele următoare când vom analiza și alte texte.

II.3 MEMORARE/MEMORIZARE VERSUS ÎNȚELEGERE ȘI CERCETARE

Utilizez termenul *memorizare*, într-o traducere mot-a-mot din limba engleză, deoarece mi se pare că redă mult mai precis ideea de *memorare mecanică a textului* – factor ce poate să devină un obstacol serios pentru actor. Cum spunea Viola Spolin în *Improvizație pentru teatru*: „O memorizare prematură creează tipare rigide de vorbire și comportament care sunt adesea foarte greu (uneori imposibil) de schimbat.”⁵⁶

⁵⁶ Viola Spolin, *Improvizație pentru Teatru*, ed. integrală, p. 385

Pericolul cel mai mare pentru tânărul candidat (pe lângă interpretare), este să învețe textele rapid și cu voce tare. Desigur, memorarea cu voce tare este o tehnică foarte bună în privința lecțiilor de la școală pentru că exersează vorbirea (respirație și articulație) și elocința/abilitățile de public speaking (o lecție de istorie, odată citită, poate fi repovestită cu voce tare de două-trei-patru ori, cu alte cuvinte desigur, și ceea ce va rămâne în mintea elevului va fi povestea cronologică a evenimentului, nu un text ce poate fi redat mecanic). Majoritatea elevilor utilizează această tehnică când învață textele din repertoriu, printr-o contaminare firească până la urmă, imaginându-și că, dacă funcționează în acea situație, va funcționa cu atât mai mult la învățarea unor versuri. Pe acest drum merg aproape toți începătorii, nefiind vinovați că nu au avut informația corectă la dispoziție.

Vorbitul tare atrage după sine o expunere neneesară, venită prea devreme, pe un teren nepregătit și, mai ales dacă individul are ureche muzicală, rostirea se mecanizează ușor – lucru mai evident la textele în versuri (apare „cântatul”, tonalitățile muzicale, pauzele măsurate). Iată ce povestește **Peter Brook** în cartea sa *Fără secrete* pe această temă: „În timpul repetițiilor, nu e bine să ajungi prea repede prea departe. Actorul care se expune emoțional mai devreme decât trebuie devine, de obicei, incapabil să descopere o legătură adevărată cu ceilalți. În Franța, a trebuit să pun accent pe acest aspect de multe ori pentru că actorii francezi sunt foarte dispuși să se arunce imediat în plăcerea de a intra cu toată ființa în joc. Chiar dacă textul e scris pentru a fi rostit cu forță, repetițiile trebuie să înceapă în cea mai mare intimitate, pentru a nu ne risipi energia. În schimb, acolo unde există obiceiul ca actorii să se îngâmădească în jurul unei mese, înfășurați în șaluri, la o ceașcă de cafea, e absolut esențial să se deschidă și să-și elibereze corpul ca să poată intra în joc, prin

mișcare și improvizație.”⁵⁷ Așadar, printr-o *etapă de non-verbalitate* pe care o recomandăm și noi. De altfel și Stanislavski spunea că este bine ca „lecturile la masă” să înceapă într-o cameră mai mică care să asigure un grad de intimitate ce nu împinge spre expunere.

Prin urmare, o regulă necesară candidatului lipsit de experiență sau „tânărului actor”, cum l-am mai numit noi, ar fi aceea că *textul NU se învață cu voce tare*. Procedul ar duce imediat la declamație, mortificare, interpretare, uscare de sens. De asemenea, *NU* trebuie să ne grăbim să „știm” textul. O memorare precoce poate fi nocivă.

În *prima etapă* de abordare a unui text este preferabil ca acesta să fie doar citit (în minte), recitit (spre înțelegere), scris (spre aprofundare) și, abia când tânărul actor simte că a înțeles despre ce este vorba, care este povestea pe care autorul o spune, care este povestea pe care el însuși o extrage, o particularizează și prin intermediul căreia crede că poate transmite mai puternic ideea și intenția autorului, abia apoi poate începe să-l rostească, cu voce joasă, pentru sine.

Studiul textului intră acum în *a doua etapă* și continuă cu același tip de cercetare – gândirea și regândirea textului, scrierea lui de mai multe ori (de câte ori este nevoie pentru a-l pătrunde), discutarea lui cu profesorul de actorie (dacă există unul). În timpul acestei etape, textul începe să se consolideze ca atare și în memoria actorului.

În *a treia etapă* abia tânărul poate începe să spună textul și altcuiva. De preferință o persoană avizată, căci neavizații în general sunt ispitiți să formuleze „judecăți estetice” („Ar trebui să zici mai tare...”, „Aici ar trebui să....”, „Cred că aici vrea să zică de fapt că...” etc.)

⁵⁷ Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, trad. Monica Andronescu, ed. Nemira, 2012

În această etapă candidatul va constata că textul, știut aproape la 100% acasă, când era spus în minte, este acum „știut” (memorat) doar în procent de 60-70%. Acest lucru produce uimire și chiar dezamăgire inițial, dar, cu timpul, viitorul actor va începe să înțeleagă modul în care funcționează memoria specifică și că este cu totul altceva să lucrezi singur acasă decât să vorbești unui interlocutor. Cu partenerul real se creează o relație vie, modificabilă chiar dacă acesta ascultă fără să spună nimic. Totuși, în funcție de foarte multe variabile legate de răspunsul la întrebarea *Cui spun?* și felul în care voi spune se va modifica, adesea substanțial. Acest lucru se întâmplă uneori fie și numai pentru că persoana din fața mea ascultă real și procesează informația pe care i-o ofer. Dacă îmi și determin partenerul să se implice emoțional, înseamnă că l-am convins. L-am convins să intre în relație, deci, împreună, creăm o situație unică și irepetabilă. Este cazul examenului de admitere unde un candidat/o candidată va iubi sau va urî cu adevărat, pentru câteva minute cât durează convenția stabilită de comun acord, un domn/o doamnă din comisie (investit cu un *Cine* conform textului: iubita căreia îi declar dragostea, iubitul de care mă despart, tatăl etc.).

Revenind la memorie – în caz că apar situații neprevăzute, *accidente*⁵⁸ cum se numesc în limbajul de specialitate, *este esențială capacitatea de a improviza*. Este deseori cazul și în admitere – emoțiile fiind foarte puternice și cel mai bine învățat text poate fi „greșit” la un moment dat, se poate uita un cuvânt, se poate sări un fragment sau se poate să existe, de asemenea, un

⁵⁸ *Accidentul*: un moment de blank, în care actorul uită ce are de spus, un moment de confuzie în care inversează replici sau fragmente întregi sau alt actor intră prea devreme sau prea târziu și cel/cei din scenă trebuie să se adapteze, să improvizeze verbal și/sau non-verbal, în funcție de situație.

moment de blanc⁵⁹. În asemenea momente candidatul trebuie să evite panica și să continue improvizând cu abilitate – să găsească un sinonim pentru cuvântul uitat, să reformuleze pasajul sau chiar să versifice improvizând (dacă accidentul a apărut spunând o poezie), astfel încât să se redreseze fără ca spectatorii/comisia să observe. Desigur, e greu să nu observi schimbarea unui cuvânt într-un text foarte cunoscut al unui mare autor, dar actorul trebuie să acționeze procesual, nu să se oprească dintr-o corectitudine formală. Și totuși, nu e exclus să abordeze și această variantă: cere comisiei permisiunea de a relua textul. (Una, maximum două reluări ar trebui să remedieze problema pentru că nereușita repetată contabilizează clar eșecul. Nu neapărat eșecul examenului în ansamblu, ci al textului respectiv – la cererea comisiei sau la propunerea candidatului se va aborda alt text. Dacă chestiunea se repetă și pe alt text înseamnă fie că textele au fost superficial învățate, fie că destabilizarea emoțională produsă nu se poate remedia. Și abia atunci se poate vorbi de posibilul eșec al examenului.) Așadar, citându-l iar pe Perrucci: cel care știe să improvizeze «va avea întotdeauna o lovitură de maestru... pe când cel care numai „cu papagalul” joacă, la orice lipsă va rămâne ca o stană de piatră.»⁶⁰

Dincolo de memoria necesară reținerii textelor, mai există și alte tipuri de memorie necesare viitorului artist: memoria corporală și memoria afectivă.

Memoria corporală este o memorie fizică, senzorială, opusă reținerii intelectuale a experiențelor trecute; reținerea unor senzații plăcute sau neplăcute, atitudini corporale, gesturi, expresii faciale etc.; reținerea informației specifice care ne parvine

⁵⁹ *Blanc*: o pauză nejustificată de situație, ci de pierderea pe moment a memoriei, a șirului ideilor (în cazul repertoriului) sau de ieșirea din situație (în cazul scenei).

⁶⁰ Perrucci, *op. cit.*, p. 143

prin intermediul simțurilor – văz, auz, pipăit, gust, miros. Stanislavski acordă un loc important *aparaturii senzorial* și, pentru a exersa această legătură a noastră cu lumea, plasează exercițiile pentru conștientizarea senzorialității chiar la începutul procesului de studiu al artei actorului. *Memoria afectivă* este o memorie a emoțiilor coordonată de inteligența emoțională (interpersonală și intrapersonală).⁶¹ Pentru a ilustra legătura dintre emoție și celelalte simțuri, Stanislavski preia o anecdotă din psihologie, de la Ribot: doi călători se opresc la marginea unei prăpăstii. Privind marea neliniștită, unul își aduce aminte toate detaliile unei situații când cineva aproape s-a înecat – *Cum, Unde, De ce*. Celălalt își aduce aminte și el același incident, dar detaliile și-au pierdut claritatea de-a lungul timpului. Numai primul este un exemplu de ce tip de memorie are nevoie actorul!

II.4 PREZENTAREA ÎN FAȚA COMISIEI DE ADMITERE

Din prezentarea în fața comisiei de admitere trebuie să răzbată *autenticitatea* persoanei. Spuneam în repetate rânduri că tânărul candidat trebuie să aibă curajul de a se revela pe sine în fața comisiei, atât în momentele de comunicare individuală (în cadrul Interviuului), cât și în timpul probelor practice destinate prezentării repertoriului. Nimic nu poate fi mai interesant decât unicitatea persoanei care se prezintă, căci tocmai această unicitate satisface și nevoia de diversitate, ținând cont de mulțimea candidaților. Nimic nu poate înlocui originalitatea personalității proprii, a modului de gândire și manifestare individual. Diferența între calitatea „prestației” unui tânăr actor sau a altuia este dată

⁶¹ Pentru că în limba rusă cuvântul pentru „sentimente” se referă în egală măsură și la emoții și la senzații fizice, veți găsi în metoda stanislavskiană un singur termen pentru ambele – *memorie afectivă*.

de „diversitatea modificărilor efective și esențiale de care e capabil actorul.”⁶²

Și aici sperăm să răspundem și unei întrebări care apare des în preocupările candidaților: *până unde poate merge exprimarea emoțională în cadrul unui examen de admitere?* E bine să plângi, să râzi? Trebuie să faci asta? Trebuie să demonstrezi „că poți”?

Numai și numai dacă aceste manifestări emoționale sunt rezultatul organic, integral autentic, al procesului scenic. Dacă aceste modificări emoționale survin aici și acum, din implicarea totală în problema dată de textul din repertoriul individual, aceste evenimente intervin în mod spontan și din necesitatea procesului scenic. Și Andrea Perrucci sublinia importanța acestui *principiu al necesității*: măsura cu care sunt folosite râsul și plânsul e dată de necesitate, spunea el. Căci, cu siguranță, un actor care plânge impresionează publicul (mai ales dacă este femeie), dar, dacă nu are motiv să o facă, publicului îi va părea rău de aplauzele pe care i le-a dat mai devreme (și, dacă ar putea, și le-ar lua înapoi).

Evenimentul psiho-emoțional trebuie să aibă loc *aici și acum*, urmare a asumării și prelucrării situației – este ceea ce *i se întâmplă* cu adevărat actorului sub ochii privitorilor. În formularea mai explicită a profesorului Cojar: «Problema nu este ce și cum face actorul, ci *ce i se întâmplă în mod esențial* pe parcursul actului scenic. Între „i se întâmplă” și nu i se întâmplă nimic esențial stă deosebirea dintre adevăr și fals, între autenticitatea și artificialitatea actului scenic. Actorului care joacă *actoricește* totul nu i se întâmplă nimic important *omenește*. El nu creează, nu descoperă ceva necunoscut și imprevizibil până în clipa creației, el *pre-face* și *se preface* pe ceea ce este deja cunoscut. Acțiunea sa scenică deci nu are nicio valoare gnoseologică, formativă de valori noi.»⁶³

⁶² Cojar, *op. cit.*, p. 55

⁶³ Cojar, *op. cit.*, p 44

Prezentarea în fața comisiei de admitere presupune, în mod evident, *cunoașterea integrală și temeinică a textelor din repertoriul individual*.

Apoi, așa cum rezultă din subcapitolul dedicat analizei textului, candidatul trebuie să reușească *să spună, cu fiecare text al său, o poveste, o narațiune* (chiar și atunci când este în versuri) care să răspundă la toate întrebările situației scenice: *Cine?*, *Unde?*, *Când?*, *Ce?*, *De ce?*, *Cu ce scop?*. Desigur, atunci când textul este la persoana I (situația cea mai frecventă în cazul repertoriului individual) *Cine* = *Eu* (chiar eu!) în situația dată și asumând problematica propusă de text, *Unde* = *aici* (chiar aici!), *Când* = *acum* (în prezentul imediat), *Cui mă adresez* = *comisiei* (pe ai cărei membrii îi investesc cu identități diferite, conform situației propuse de textul repertoriului meu sau îi fac martori la întâmplarea povestită). Pentru a nu crea confuzie vom insista puțin asupra elementelor *Unde* și *Când*. Să luăm spre exemplificare textul deja citat – *Regina ostrogoților* de George Coșbuc. *Unde se întâmplă acțiunea?* În turn; mai precis în închisoare (turnul castelului folosea ca închisoare în perioada medievală). *Când se întâmplă?* Ca moment al zilei – noaptea; ca perioadă istorică – Evul Mediu timpuriu sau chiar mai devreme (este vorba despre poporul migrator al ostrogoților care au fost zdrobiți de bizantini și, după anul 550 d.Hr., absorbiți de alte popoare migratoare stabilite pe teritoriile fostului Imperiu Roman; cel mai mare conducător al lor a fost Regele Theodoric). Dar toate aceste informații de ordin istoric nu au efect asupra interiorității mele. Ce prevalează însă pentru mine ca tânăra actriță care abordează textul este *Ce se întâmplă?*. Are loc confruntarea care se va solda cu împăcarea noastră sau cu moartea mea. El vine acum aici *cu scopul* de a mă uide (după ce mi-a ucis sfetnicul și apoi copilul). *Magia* implicării în situație, „miracolul transformării convenției în realitate procesual-obiectivă” (Cojar), este că, dacă îmi asum

această situație – omul acesta vrea să mă omoare – celelalte circumstanțe devin realitate de la sine: *Unde-le turn = aici* și *Când-noaptea = acum*; cât despre perioada istorică, aceasta nu are nicio relevanță căci a fi în pericolul de a-și pierde viața este pentru o persoană același lucru azi, cum era și acum 1500 sau 3000 de ani. Iar relația dintre mine și Teodat (*Cine-le soț*) se stabilește acum, aici, datorită imaginației substitutive, între mine și o persoană de sex masculin din comisie. **Prezența** aceasta nemijlocită a mea în situația reală, concretă pe care o trăim împreună și în situația propusă de text *totodată* declanșează „actualitatea comunicării”, în sensul unei comunicări directe, adevărate, personale cu membrii comisiei. În fond, nu avem „de jucat” o situație (nici eu singur, nici comisia alături de mine), ci trăim efectiv situația reală, a vieții noastre prezente, situație în care *Eu* vin și povestesc o serie de întâmplări pe care mi le asum (conform magicului *Dar dacă...* stanislavskian).

Așadar *comunicarea reală* cu membrii comisiei este de extremă importanță. Această comunicare trebuie să aibă loc între candidat și comisie încă de la început. Candidatul trebuie să dovedească disponibilitate, să aibă deschiderea de a se prezenta, de a povesti despre sine câteva lucruri esențiale și, atunci când începe să spună un text, trebuie să aibă capacitatea de a iniția și susține o relație de comunicare reală cu un membru sau mai mulți membri ai comisiei. În funcție de situația dată de text.⁶⁴

În orice caz, *contactul nemijlocit* este o obligație a candidatului.

Atunci când textul se adresează unei singure persoane, candidatul va selecta rapid persoana din comisie căreia vrea să-i vorbească. Atunci când textul se adresează mai multor persoane,

⁶⁴ De exemplu: Regina ostrogoților se adresează lui Teodat (un membru al comisiei), iar când intervine povestitorul (adică la început și la final), acesta se adresează tuturor celor prezenți, pentru că spune povestea tuturor.

candidatul se va adresa și el mai multor persoane, creând o comunicare reală cu acestea. Selecția trebuie să fie *rapidă*, dar în primul rând *logică* – am văzut și cazuri când un candidat se adresa mamei privind pe domnul președinte al comisiei, doar pentru că acesta îi pusese întrebările preliminare textului. Pentru că, dacă candidatul nu se prezintă singur atunci când intră în spațiul de examen, cum se întâmplă cel mai frecvent, președintele comisiei sau un membru al comisiei îl întreabă cum se numește, câți ani are, din ce oraș vine și alte întrebări generale. Desigur, sunt cazuri în care se ajunge și la detalii particulare. În funcție de disponibilitatea de comunicare a ambelor părți. Lucru inutil de prevăzut (de obicei candidații își fac inutil scenariile!) pentru că trebuie să se petreacă în mod spontan.

Comunicarea aceasta „reală” asupra căreia insistăm se referă la un contact vizual efectiv, la adresarea directă, exactă (mă adresez chiar omului pe care-l privesc, nu iubitului „din capul meu”⁶⁵) și la experimentarea concretă a relației cu partenerul. Comunicarea nu este interpretare sau presupunere; exclude artificii. Ea se produce sau nu. Dacă se produce, este vizibilă din afară (o împărtășesc cu publicul).

Iată cum definește Viola Spolin *Contactul*: „impact senzorial; implicare fizică și vizuală în mediul înconjurător teatral (Unde, Cine, public, etc.); a vedea și a privi, a mirosi, a auzi și a atinge; a cunoaște ceea ce atingi; comunicare.”⁶⁶ Iar Toporkov, în cartea sa *Stanislavski la repetiție*, îl citează pe acesta: „Toate acțiunile dumitale trebuie îndreptate asupra *partenerului*.”⁶⁷; „Esența unei strânse legături scenice constă în faptul că *un actor dă, iar celălalt primește*.”⁶⁸

⁶⁵ Exprimarea aparține Violei Spolin și se referă la un moment în care actorul nu este în realitate, ci în imaginar, nu este aici cu noi, ci „în capul său” (izolat).

⁶⁶ Viola Spolin, *Improvizație pentru Teatru*, ed. integrală, p. 432

⁶⁷ Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951, p. 205

⁶⁸ Idem *op. cit.*, p. 211

CAPITOLUL III

ELEMENTELE

REPERTORIULUI INDIVIDUAL

III.1 POVESTIREA

Caracteristicile speciei literare:

- etimologie: < sl. *povesti*
- *Povestirea* este o narațiune ficțională sau nonficțională⁶⁹ în proză.
- la povestire raportul narator-operă este subiectiv (în timp ce la nuvelă, schiță sau roman este obiectiv): faptele sunt relatate d.p.d.v. al unui martor care asistă sau participă la evenimentul povestit.
- este un text în proză de mică întindere, relatează un singur fapt, are personaje puține (accentul este pus pe întâmplări, nu pe personaje).
- timpul faptelor relatate este în trecut.

Exemple de autori români de povestiri:

Costache Negruzzi (*Istoria unei plăcinte, Păcală și Tândală* ș.a.), Ion Creangă (seria de zece povestiri cuprinse în *Amintiri din copilărie – Școala din Humulești, Caprele Irinucăi, Mama și isprăvile copilăriei, La cireșe, Pupăza din tei, La scăldat, etc.* – și multe altele: *Povestea unui om leneș, Cinci pâni, Ion Roată și Cuza Vodă* etc.), Calistrat Hogaș (vol. *Pe drumuri de munte*), Petre Dulfu (*Păcală și frații săi, Păcală și popa* etc.), Barbu Delavrancea (*Domnul Vucea*, ș.a.), Ionel Teodoreanu (*Ce-a spus bunica, Motanul bunicului* etc.), Emil Gârleanu (*Când stăpânul nu-i acasă, Ca soarele!* etc.), Mihail Sadoveanu (cele nouă povestiri „în ramă” incluse în vol. *Hanu-Ancuței și altele*), Ion Agârbiceanu (*Popa Vasile, În tren, La fân, Cula Mereuț, Angheluș, Lada, Fefelega* etc.), Panait Istrati (*Chira Chiralina, Moș Anghel, Codin, Căpitan Mavromati* ș.a.), Liviu Rebreanu (*Nevasta, Ocrotitorul, O strângere de mână, Cinema* etc.), Vasile Voiculescu (vol. *Iubire magică*), I.L. Caragiale (*Cănuță, om*

⁶⁹ Povestește întâmplări petrecute în realitate.

sucit ș.a.), Tudor Mușatescu (vol. *Ale vieții valuri*, vol. *Doresc ca micili mele rânduie...*), Ion Băieșu (vol. *Umorul la domiciliu*, vol. *Darul umorului la români*), D.R. Popescu (vol. *Fuga*, *Somnul pământului*, nuv. *Duios Anastasia trecea*, *Leul albastru*, *Păpușa spânzurată* etc.), Marin Sorescu (povestirile în versuri din cele șase cărți *La liliaci*), Cornel Udrea (*Fie și un lup mâncat de oaie*), Tudor Octavian (vol. *Povestiri alese*, vol. *Povestiri la cafeaua de dimineață* și vol. *Alte povestiri la cafeaua de dimineață*), Mircea Cărtărescu (povestirea „în ramă” *Florin scrie un roman*, vol. *Fata de la marginea vieții*), Ion Arcudeanu (vol. *Întâmplări trăite și depănate* etc.

Exemple de autori străini⁷⁰ de povestiri:

N.V. Gogol (vol. *Serile din cătunul de lângă Dikanka*, vol. *Mirgorod*, *nuvelele Nevski Prospekt*, *Mantaua*, *Însemnările unui nebun* etc.), I.S. Turgheniev (vol. *Povestirile unui vânător*. *Biriuk și alte povestiri*, *Alte povestiri*, etc.), A.P. Cehov (*Călugărul negru*, *Logodnica*, *Moartea unui slujbaş*, vol. *Schițe și povestiri*, *Povestiri ortodoxe*, *Opere* vol. VIII – *Nuvele și povestiri* etc.), Mihail Bulgakov (vol. *Diavoliada și alte povestiri*, vol. *Scene moscovite*, vol. *Însemnările unui tânăr medic*), Mihail Zoșcenko (*Dictafonul*, *Galoșul*, *Aristocrata*, *Hainele de lucru* ș.a.⁷¹), Ilf și Petrov (vol. *Atitudine nepăsătoare față de stomac – O personalitate luminoasă*, *Neobișnuitele istorii din viața orașului Kolokolamsk*, vol. *Un tip negativ* etc.), Vladimir Nabokov (vol. *Povestirile lui Vladimir Nabokov*), Vasili Șukșin (vol. *Călina roșie – Cizmulițele*, *Microscopul* ș.a.), Cinghiz Aitmatov (frag. din romanul *O zi mai lungă decât veacul*), Daniil Harms (vol. *Mi se spune capucin*, vol. *Un spectacol ratat*), Antoine de Saint Exupery (*Micul prinț*), Edmondo de Amicis (vol. *Cuore – Micul cercetaș lombard*, *Infîrmierul tatii* etc.), G. Flaubert (*Un suflet curat*, *Legenda Sf. Iulian*

⁷⁰ Selecție de autori cu povestiri/volume de povestiri traduse în limba română.

⁷¹ Vezi volumul de proză umoristică *Romanța samovarului* cu povestiri de Zoșcenko, Panteleimon Romanov, Ilf și Petrov (ed. Univers, Buc., 1976).

ospitalierul, Irodiada), E. Zola (vol. *Povestiri pentru Ninon*), Jean-Claude Carrière (vol. *Cercul mincinoșilor ș.a.*), Eric-Emmanuel Schmitt (vol. *Odette Toulemonde și alte povestiri*, vol. *Visătoarea din Ostende*, vol. *Concert în memoria unui înger*, vol. *Cei doi domni din Bruxelles*, vol. *Cea mai frumoasă carte din lume și alte povestiri*), Jorge Luis Borges (vol. *Aleph*, vol. cu treisprezece povestiri *Cartea de nisip*), Gabriel Garcia Marquez (vol. *Douăsprezece povestiri călătore*), J.D. Salinger (fragmente din romanul *De veghe-n lanul de secară*, vol. *Nouă povestiri*), Karel Čapek (vol. *Povestiri dintr-un buzunar & Povestiri din celălalt buzunar*), Slawomir Mrozeck (vol. *Povestiri – Expresul de noapte, Ketchup, Bim și Bom, Puterea, Insula comorilor, Prețul celebrității etc.*), Danilo Kis (vol. cu nouă povestiri *Enciclopedia morților*, vol. cu șapte povestiri *Criptă pentru Boris Davidovici*), Örkény Istvan (*00.30.00.30, Portret de bărbat, Fără milă etc.*) etc.

Criterii de selecție a textelor

***(identificarea povestirilor adecvate repertoriului) și
instrumentele de lucru ale actorului***

Desigur, criteriile de selecție a povestirilor sunt cele enumerate la capitolul II: accentul trebuie să cadă pe narațiune (evitând povestirile bazate pe descrieri lungi), subiectul trebuie să fie interesant (evitând în general zonele absconse, macabre, vulgare), textul trebuie să se preteze la o abordare concretă și să permită asumarea situațiilor relatate.

În ce privește lungimea textului, dacă povestirea în original este mai lungă, se va face o „periere” atentă a textului, astfel încât să se păstreze desfășurarea logică (cel mai adesea și cronologică) a evenimentelor, iar textul spus să nu depășească 6-8

minute⁷² (această prescurtare va aduce și un plus de interes din partea ascultătorilor, fiind urmărit mai atent firul narativ principal). Prescurtarea textelor este necesară în cazul celor mai multe dintre povestiri (foarte rar în cazul textelor de Marin Sorescu) și cu precădere atunci când alegem un fragment/un episod de nuvelă sau roman.

Sunt și cazuri în care există dubii în legătură cu modalitatea de încadrare a unor texte. Mai ales în cazul narațiunilor în versuri. De exemplu: textele din volumele *La liliesci* de Marin Sorescu, deși sunt scrise în versuri, sunt povestiri. Versificarea de către autor a acestor povești din lumea satului natal induce deseori în eroare, dar nu trebuie să pierdem din vedere calitatea paradoxală a lui Sorescu ca scriitor: el este „dramaturgul-poet” și „poetul-dramaturg”. Cu alte cuvinte, Marin Sorescu alege în mod intenționat, pentru a-și diversifica expresia literară, aceste modalități de exprimare; dramaturgia sa are meritul de a fi în egală măsură „poetică”, la fel cum „poeziile” din *La liliesci* au meritul de a fi povestiri, cu reală valoare dramatică.⁷³

Nota bene! Și în cazul povestirilor, ca și la poezie, informațiile literare existente, ca și mulțimea de prejudecăți „teatrale” (ale celor care au un cuvânt de spus în formarea tinerilor actori) induc uneori un *Cum* al povestirii, o artă a „istorisirii” care ar presupune atragerea atenției, crearea „unei

⁷² Comisia își rezervă dreptul de a întrerupe un text care depășește 6-8 minute, deși există și excepții, pentru a putea asculta și evalua și alte texte din repertoriul candidatului. Este mai ales cazul povestirilor și monoloagelor mai lungi și al poeziilor-narațiune.

⁷³ Recomandăm fiecărui candidat la specializarea Arta actorului să încerce măcar o dată în experiența sa de pregătire a examenului un text din *La liliesci*, chiar dacă va alege pentru repertoriul final altă povestire. Poeziile-povestiri ale lui Marin Sorescu fac parte, alături de o poezie de Mihai Eminescu, la alegere de asemenea, dintr-un minim de două texte pe care le recomandăm ca obligatorii a face parte nu atât din repertoriul final, cât din *procesul de studiu individual*.

atmosfera", tehnica amânării, tehnica suspansului. În fapt, povestirea trebuie abordată cu sinceritate, asumând calitatea de martor sau de participant la eveniment (de aici și cerința comisiei ca textul povestirii să fie elaborat la persoana I⁷⁴). Și dacă eu, tânărul actor, am înțeles bine situația, cred în realitatea întâmplărilor povestite, le asum, atunci voi avea și capacitatea de a face *captatio benevolentiae* și de a susține întreaga povestire.

Această „capacitate” de a atrage atenția asupra mea ca povestitor și mai ales asupra a ceea ce am de zis rezultă în mod natural din alte abilități – aceea de a crea un *subiect personal* și aceea de a găsi cel puțin un *motiv* pentru care vreau să-mi spun povestea. Gradul de asumare a poveștii declanșează, de asemenea, fără să fie nevoie ca acest lucru să mă preocupe, și farmecul personal de povestitor (cu atât mai mult dacă este nativ, pregătit pentru actualizarea în condiții propice).

Procesualitatea necesară în acel fragment de text care relatează un dialog sau în acel fragment în care dialogul apare nemijlocit trebuie să fie reală. Cu alte cuvinte, tânărul actor ESTE, pe rând, povestitor (*Cine*), apoi devine persoana X⁷⁵ (*alt-cineva*) sau Y (*alt alt-cineva*) care intră în dialog, asumându-și astfel diferite puncte de vedere, diferite modalități de gândire (concepte). Dacă povestitorul este, în general, deși nu e obligatoriu, neutru, persoana X din contră – are un mod specific de gândire, un concept care-l determină să acționeze într-un anumit fel. Persoana X are, de asemenea, un motiv (*De ce?*) pentru care acționează și un scop (*Cu ce scop?*) în virtutea căruia acționează. Și, de aici, apare și *conflictul* între X și Y pentru că Scopurile lor sunt diferite (deseori opuse). Prin urmare, așa cum

⁷⁴ Nu este exclus cazul ca tânărul actor să aleagă o povestire la persoana a III-a pe care să o adapteze singur la persoana I, situație similară cu trecerea la genul feminin (dacă subiectul se pretează, desigur) a unor texte scrise de autori bărbați sau care se referă la un personaj-bărbat.

⁷⁵ Persoană = personajul literar asumat de către actor.

vom constata prin intermediul exemplurilor alese, povestirile (cel puțin acelea care merită a fi selectate pentru repertoriul de admitere) relatează *situații conflictuale*.

Astfel, devine extrem de important ca procesualitatea persoanei X și cea a persoanei Y din povestea relatată de text să fie una reală, dialogul dintre ei să fie unul care decurge după toate regulile unui dialog petrecut în realitate: X spune (acționează verbal), Y încasează, prelucrează informația primită, optează în funcție de conceptul și de interesele sale și va acționa verbal și fizic în consecință. Tot acest proces va fi făcut de tânărul actor care spune textul punându-se, pe rând, în situația unuia sau a altuia, asumându-și problemele unuia sau ale celui alt personaj din povestire. Acest exercițiu creează o deosebită flexibilitate mentală și emoțională și va fi realizat mai cu seamă în cadrul fabulei (unde rolurile sunt și mai evidente: începe povestitorul, apoi vorbește X, apoi Y în opoziție cu acesta și preia iar povestitorul pentru a ne spune cum se termină conflictul) și pregătește actorul pentru texte mai dificile – cele lirice și monologul.

În fine, instrumentul principal cu care voi lucra eu, tânărul actor, va fi *Punctul de concentrare*⁷⁶. Concentrarea asupra unui singur punct mobil mă ajută să trec în mod flexibil, în cadrul unui *proces cerebral spontan și continuu*, de la un *Cine* la altul, de la un *Unde* (spațiu) la altul, de la un *Când* (timp) la altul, în funcție de scriitură. Urmărirea PDC mă ajută să nu pierd firul logic al povestirii și atenția ascultătorilor.

Atenție la capcana de „a spune” în „cheie comică” sau „cheie dramatică”! Textele nu sunt ele însele scrise în genuri „pure” – rareori un text o să fie comic sau tragic de la început

⁷⁶ *Punct de concentrare*: acțiune mentală, problema (dată de text, n.n.) asupra căreia trebuie să ne concentrăm; la jocurile teatrale este „mingea” cu care se joacă jocul; implicarea în PDC creează relații, deschide canalele de comunicare; este vehiculul care transportă spre realizarea Scopului. (vezi Viola Spolin, *op. cit.*, varianta integrală, p. 70)

până la final. Mai degrabă sunt dramatice cu elemente comice sau comice cu elemente dramatice, ș.a.m.d. „Cheia” în care este scris textul *nu* este preocuparea noastră – a fost a scriitorului. Un text asumat cu sinceritate, coordonat în firescul narațiunii, cu atenție la procesualitate va deveni mai mult decât doar comic, doar dramatic sau doar tragic. Natura hăruiată a actorului va completa în mod fericit ceea ce a dobândit prin experimentare directă și prin experiența în domeniu. Tehnicile teatrale funcționează mult mai bine pentru tânărul actor atunci când acestea nu sunt împrumutate prin imitație, ci intuite.

Exemple de povestiri

Povestiri de Marin Sorescu

Povestirile lui Sorescu sunt foarte concise, foarte „la obiect” și totuși foarte elocvente și chiar bogate în detalii. Dialogul, concis de asemenea, redă replicile esențiale în escaladarea conflictului sau chiar numai punctul culminant al conflictului. Desigur, este specific oltenilor să fie impulsivi, repeziți, pripiți. Dar acesta este un *Cum*, o generalizare care nu ajută actorul, dimpotrivă riscă să-i inducă o rezolvare formală, unilaterală (care nici nu ar fi valabilă în texte precum *Copăceanca*, *Tata* sau *Când se văd munții*). Mai degrabă, tânărul actor va fi atent la motivele puternice și scopurile bine definite pentru care personajele soresciene intră în conflict cu atâta voluptate. De exemplu:

– Veta lui Iedu, din povestea lui *Ciudin*, îl înfruntă pe jandarmul satului pentru că acesta nu-l arestează pe Ciudin care fură de la toată lumea, justificând: „– Femeie creștină, n-avem probe precum c-ar fi el.” Veta îi zice, la rândul ei: „– Păi, să mă pui eu să-i fac probele,

Că tot n-aveam nicio treabă! (...)

Îl lăsați pe-asta

Să ne ia cu strat și să ne azvârle în baltă?

Ce? Orice golan care vine-n comuna Bulzești bagă cu

Noi în plug? Are dreptul să ne vândă

Ca pe vite-n târg la Picături?

Nu vedeți c-a-nceput să ne belească de la o margine? (...)

Ei, comedie! – adăuga Veta izbind cu mâinile-n lături.

Să se ducă dracului cu Dumnezeu, să ne tihnească și nouă,

Duce-s-ar învârtindu-se nouă cu a brânzii

Că odată-mi iau lumea-n cap

Și vă las să-mi creșteți voi boracii.”⁷⁷

– în *Spânzuratul* Țicu „îl încurajează” astfel pe Mitrele: „Omul lui Dumnezeu (..) toți ne mai certăm cu muierile,

Alaltăieri eu nu i-am aruncat alei mele masa în bătătură?

Nu mi-a făcut mâncare bună; am luat masa de margini

Cu tot de pe ea

Și-am dat-o zdup! peste prispă.

Dar de ce să mă omor? Mai bine o fac vânătă, cu mine

Să nu se pună!

Femeii nu trebuie să-i verși laptele-n păsat.”⁷⁸

– în *Nu te-ncurca* nașul Corniță venit în casă la finul Gheorghe cu trei zile înainte de Crăciun cu o desagă de ghete rupte să i le repare, îi zice: „– Bă, dacă nu poți, nu te-ncurca.

Bă, uită-te-n ochii mei.

Dacă nu poți, nu te-ncurca!” Noroc cu muieria lui Gheorghe care intervine și oprește „tratativele”: “– Nu se încurcă deloc, nașule, că nu poate!

⁷⁷ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea I, editura Art, colecția Biblioteca pentru Toți, Buc., 2010, p. 100

⁷⁸ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea I, p. 70

Trebuie să tăiem porcul,
Trebuie să aducem lemne și nu poate acum.”⁷⁹

– în *De lapte* Ioncica lu’ Moise îl leagă pe Mitru care-i auzise fără să vrea vrăjile să urineze lapte. Mitru, după ce se roagă de ea să-l dezlege și ea nu vrea, e hotărât s-o omoare:

„– Dumnzeii ei, o omor! Unde-mi e securea? (...)

Dacă nu vrea nici acum, o ciozmățesc! O omor, fir-ar ea a deavu cu

Farmecele ei! Face comuna de răs.”⁸⁰

Această implicare maximă, conflictuală într-o situație este specifică multor autori mari de povestiri și recomandăm ca textele să fie alese și pe acest criteriu – să fie *active*, să conțină un *conflict evident*.

În continuare, vom exemplifica cu cinci texte de Marin Sorescu – două de fată, două de băiat și unul „unisex”. Primul text – *Grija* – îl vom folosi ca exemplu și pentru modul în care candidatul, într-un moment al procesului de analiză și apoi de învățare a textului trebuie să-l transforme în proză pentru a urmări mai ușor ideile. De asemenea, am structurat și o analiză a textului, pe scurt, din punctul de vedere al elementelor situației scenice ca model pentru analiza celorlalte povestiri.

*Grija*⁸¹

de Marin Sorescu⁸²

Ea dormea în pat, ca o cucoană,
Și Bâțu își întindea minteanul pe jos, pe pământ,
La picioarele patului.
Femeia avea un ibovnic, pe Mitru lui Ciugulea

⁷⁹ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea a V-a, Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 164

⁸⁰ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea a III-a, Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 448

⁸¹ *Text unisex*

⁸² Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea a II-a, Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 176

Și noaptea se mai ducea pe la ăla.

Se scula binișor, se-mbrăca pe-ntuneric,

- Se-mbrăca ea și pe lumină -

Și se ducea la cine-i era drag.

El de-aia-și așternea pe jos, ca să nu-i strice somnul.

- Mă, de ce te canonești tu pe pământ, ca nelumea?

Îl certa câte unul, nu te sui să dormi și tu în pat

Lângă muierea ta, că de-aia ai luat-o.

- Nu, că ea doarme la Mitru lui Ciugulea

Cum să m-ating eu de ea?

- Dar tu știi când pleacă noaptea,

Simți?

- Sigur că simt.

- Și n-o încui pe dinafară, nu răzemi cârpătorul în ușă?

- Păi, ce-am eu cu ea?

- Ptiu! Bată-te să te bată, dar căciulă-n cap ai?

Până la urmă, nevasta stătea mai mult pe la celălalt,

Mai trecea doar din când în când pe-acasă, noaptea,

De formă, pe el îl găsea dormind tot pe jos, pe mintean,

Poate c-o aștepta.

Ori îi era frică să se suie și-n patul gol?

Femeia îl învelea bine, să nu răcească,

Mai lua ceva și pleca ușurel.

Când n-a mai venit deloc, lumea tot aducea vorba:

- Păi, nu te culcai și dumneata lângă ea?

- Păi, ce-aveam, să mă scoale? Că ea pleca.

Se ducea la al lui Ciugulea.

Și de ce să mă deștepte?!

- Bă, nărodule, păi tu de ce n-o certai?

- Păi, ce-aveam eu cu ea?

A plecat, dar eu n-am gonit-o.

Grija de Marin Sorescu – textul în proză:

Ea dormea în pat, ca o cucoană, și Bătu își întindea minteanul pe jos, pe pământ, la picioarele patului.

Femeia avea un ibovnic, pe Mitru lui Ciugulea și noaptea se mai ducea pe la ăla. Se scula binișor, se-mbrăca pe-ntuneric, – se-mbrăca ea și pe lumină – și se ducea la cine-i era drag.

El de-aia-și așternea pe jos, ca să nu-i strice somnul.

– Mă, de ce te canonești tu pe pământ, ca nelumea? îl certa câte unul. Nu te sui să dormi și tu în pat lângă muierea ta, că de-aia ai luat-o.

– Nu, că ea doarme la Mitru lui Ciugulea. Cum să m-ating eu de ea?

– Dar tu știi când pleacă noaptea, simți?

– Sigur că simt.

– Și n-o încui pe dinafară, nu răzemi cârpătorul în ușă?

– Păi, ce-am eu cu ea?

– Ptiu! Bată-te să te bată, dar căciulă-n cap ai?

Până la urmă, nevasta stătea mai mult pe la celălalt, mai trecea doar din când în când pe-acasă, noaptea, de formă, pe el îl găsea dormind tot pe jos, pe mintean. Poate c-o aștepta. Ori îi era frică să se suie și-n patul gol? Femeia îl învelea bine, să nu răcească, mai lua ceva și pleca ușurel. Când n-a mai venit deloc, lumea tot aducea vorba:

– Păi, nu te culcai și dumneata lângă ea?

– Păi, ce-aveam, să mă scoale? Că ea pleca. Se ducea la al lui Ciugulea. Și de ce să mă deștepte?!

– Bă, nărodule, păi tu de ce n-o certai?

– Păi, ce-aveam eu cu ea?

A plecat, dar eu n-am gonit-o.

Elementele situației:

Cine: Bărbatul – Femeia – Mitru lui Ciugulea – Satul (oameni din sat, „lumea”)

De ce: femeia îl iubește pe Mitru, iar pentru bărbatul ei nu are decât sentimente frățești („Femeia îl învelea bine, să nu răcească”).

Ce: Bărbatul doarme jos, pe mintean, pentru ca femeia să poată pleca la ibovnicul ei fără să-l trezească. Oamenii din sat se miră și se revoltă că bărbatul nu se opune adulterului. Treptat, femeia se mută cu totul la Mitru. Faptul că bărbatul nu s-a opus deloc ridică suspiciuni în legătură cu capacitatea lui de a avea relații intime: „Păi, nu te culcai și dumneata lângă ea?”. Răspunsul lui poate indica o problemă medicală: „Păi, ce-aveam, să mă scoale? Că ea pleca.” Sătenii, neavând un răspuns mai clar din partea lui (poate de rușine), ajung la concluzia cum că ar avea o minte și un caracter slab (fricos – „Ori îi era frică să se suie și-n patul gol?” și „nărod”).

Cu ce scop:

Femeia își urmează îndemnul inimii și chemarea trupului tânăr; are scopul de a pleca la Mitru.

Bărbatul nu acționează pentru că vrea ca lucrurile să-și urmeze cursul firesc (nu urmează „pedagogia satului” care ar forța-o pe femeie să fie cuminte și la casa ei).

Oamenii din sat vor să-l ajute pe tânăr să rezolve situația (după rețete proprii).

Prânzul⁸³

de Marin Sorescu⁸⁴

Între prânz și-ntre nemiaz, mă repezeam pe la Ilie
Să ne mai jucăm. Ai lui întârziaseră cu masa

⁸³ *Text de fată*

⁸⁴ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea I, editura Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 94

Și asistam și eu cum făcea Veta mămăliga.
Femeia sta pe vatră, turcește,
Apucase ceaunul între picioare – de-o dogorea la pulpe,
De-aia cred c-avea picioarele prigoare,
Punea câte-o mână de mălai, să se închelmeze,
Cânta și mesteca iute, iute cu mestecăul de lemn.

Mămăliga odată prindea formă, ca o mică planetă,
Ca pământul, dacă ar fi fost la început de mămăligă.
În timpul ăsta, Țața Veta mai da și ordine în dreapta
Și-n stânga, că introdusese disciplina în casă, instrucția,
De când murise Ion al lui Ion al Mic, bărbatu-său,
Și luase ea comanda.

– Marioară, râcâie masa, ori mai bine spal-o, fă-i ceva,
Nu te uita-n gura mea, că nu pot să le fac nici eu pe toate.
Tu, Mitră ce tot lozești acolo? (Mitra se uita în oglindă
Și-ngâna și ea un cântec.) Nu te mai fandosi, că nu-ți
veniră

Pețitorii, du-te de cere o varză acră de la Nicolîța,
C-aș mânca cu mămăliguță.

– E acasă mă, mă-ta?

Ia și-o oală de zeamă. Du-te cu băjba.

Iar tu, Ilie, ia vezi tu pe corlata aia, ața mai e la locul ei?
Ața te faci. În casa asta niciun lucru nu se mai găsește
unde-l pun,

Trage un fir dintr-un căpătâi, vezi să nu-l deșiri tot.

Dorele, îți dete mă, babă-ta, Frusina, laptele ăla?

Vino-ncoa cu oala...

Încet-încet, mămăliga prindea forma rotundă a tuciului.

Muierea își aducea aminte ceva și lua pe dești un

Cocoloș, îl băga iute-n gură, să nu se ardă.

– Ptiu, că uitai să pun sare. Dă sarea, Marioară.

Nu e pisată?

Păi, voi ce păzirăți până acumă?

Mai e grunjul ăla la oi în băătură.

O lua iar la mestecat, apoi apuca ceaunul de fund cu o cârpă

Și dădea s-o răstoarne.

- Nu mai puseși, fa, masa aia, că acum ți-o torn în cap,
Tot n-ai apucat tu să te lai cu iarbă mare de Sân-Toader.

Aoleu, știrul ăsta rămase neprăjit.

Care dai fuga la Chirimeanța după o cană de ulei?

Ilie, nu miști?

- La care, la a din deal, ori la a din vale?

- A din deal.

Se mai uita puțin în jur, apoi către Trică:

- Și... la a din vale, du-te tu, Trică, să-ți dea niște gaz,

C-am rămas și fără gaz, deseară iar ne dăm cu deștele-n ochi.

Cere-i și puțină păcură, să ungem carul.

Către Ilie, care o zbughise, ieșea pe poartă: „Vino-napoi

Să-ți spui ceva, când te-ntorci cu uleiul, dă o raită pe

La răzoarele lui Lache, smulge vreo trei, patru cepe.”

Mai rămăsesem eu, Dorel care se-nvârtea pe lângă lapte,

Așteptând să-l pună la fiert

Și câinele.

- Dorele, pune-i un scaun sub fund câinelui ăstuia

Că l-or fi durând picioarele de când stă pe-aici

și ne suflă-n gură.

Marș, ni! în curte că-ți frâng mestecăul ăsta pe spinare.

Răsturna în sfârșit mămăliga pe măsufa joasă, rotundă,

Că puteai să stai chiar pe dușumea și să întingi...

Dar în ce să întingi? Așteptând să-i vină trupa din
recunoaștere

O tăia felii mari, cu ața, potrivea lingurile de lemn,

Da să-și facă rugăciunea, ofta și

Odată ieșea în prispă și striga la mama, tare,

C-avea o voce sonoră, scula și morții.

- Țată Nicolită, Marioara mea nu e pe-acolo?

- Ba e.

- Îi dedeși varza?

- Îi dedei...

- Auzi, ia vino până la gard să-ți spui o vorbă.

Ziceai că-mi împrumuți și-o găină... Hai s-o prindem

Amândouă, că făcui mămăligă și mă uit la ea,

Îl dau dracului de post, nu-l mai țin, că tot rău îmi merge.

Și-aș mânca, fă, rămnii la ciorbă de găină cu zeamă de
varză...

*Șuba*⁸⁵

de Marin Sorescu⁸⁶

Florea Ciugulea umbla-umbla de la o vreme c-o șubă
mare.

Se vedea că nu fusese făcută pentru el.

Și-l întâlnește lelea Ioana.

Ia lelea Ioana seama șubei, și-ncepe să se crucească.

- Mă, nene, de unde-o ai dumneata, că e a lui tica,

De l-am îngropat cu ea astă-toamnă.

Cine a avut inima aia

⁸⁵ *Text de fată*

⁸⁶ Sorescu, Marin, *La liliesci*, cartea întâi, editura Art, colecția BPT, Buc., 2010, p.

Să-l lase gol în tron?

Începe să plângă, se gândea

Cum o fi tremurând mortul în groapă... că ei îi făcuseră

Tot rostul...

Ăla a spus drept că-l scosese pe Păun Murgășanu. El cu muierea

Și-i luaseră șuba, dar începuse să cam prindă mucegai.

Au lăsat-o două, trei luni în pădure,

Atârnată, să se scuture de viermi, s-o plouă, s-o ningă,

Să se curețe și la urmă a îmbrăcat-o el, că-i venea bine.

A mărturisit și-a zis bodaproste.

Nevastă-sa, Predoana, dezgropa

și ea singură, dar numai femeile.

La două-trei săptămâni săpa ca după comori și le

Lua ce aveau mai frumos: vâlnice de-alea frumoase,

Zăvelcile – c-așa se-ngropau, scurtecile,

de li se mai zicea și cațaveici.

Apoi cămășile cu boboci mari pe poale,

De veneau până la glezne...

Era modă frumoasă pe-atunci, și prin morminte la fel,

la-ntrecere cu ce era pe-afară,

Femeile moarte foarte gătite, împopoțonate,

cu ce-aveau mai scump.

Asta a lui Ciugulea era curioasă și-și băga nasul

să vadă cum se mai poartă,

Cam care e pulsul modei în adânc.

Țața Manda nu râdea, nu glumea. Mereu îngrijorată și prăpăstioasă.

Zicea: „Fusei pe la amărătele alea de locuri, la Bocșă.

Fată, nu e nimic, pământul – negru! O să murim de foame”.

– Fugi de-acolo, Țața Mandă, sărea Marioara, nu fusei și eu alaltăieri?

Nu te vezi din porumbi, niciodată n-au crescut așa de mari, te

Mănâncă și lupii în ei.

– O să murim de foame, repeta jalnic mătușa noastră.

Învățasem și eu să-njug boii, care erau blânzi. Dacă aveai

Forța să ții jugul, veneau și băgau singuri grumazul.

Umblam cu carul, fudul, în față, cu picioarele atârinate în jos

Și cu nuiua în mână.

Ba chiar fusesem cu Ionică, de-am întors o miriște în Piscul cu Bojii.

Țața Manda a mirosit avansarea mea la coarnele plugului.

A dat târcoale vreo trei zile pe la noi,

După aia, nu știu ce-a vorbit cu mama, că vin amândouă la mine.

– Marine, i-auzi ce zice Țața Manda, spune mama dulce, Nu te duci tu mâine

Să-i întorci și locul ăla al ei pe Poiana Popii?

– Nu, am răspuns eu sec, ca un om mare.

⁸⁷ *Text de băiat*

⁸⁸ Sorescu, Marin, *La lilieci*, cartea I, editura Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 77

– Îl umplu buruienile, măi băiete, s-a văietat femeia.
 La primăvară, dacă pun porumbi cu parul, n-o să se facă
 nimic,
 O să murim de foame.
 – E pământul gras, merge plugul singur, tu doar te faci că
 ții
 De coarne, adăugă mama,
 Te mai și înveți să ari cu prilejul ăsta.
 Ei, dac-ar fi greu, înțelenit, nu te-aș trimite eu.
 – Când?
 – Măine, a răspuns Țața Manda, mâine până nu-l năpădesc
 buruienile,
 Că e-ntors și la deal și la vale și numai al meu a rămas așa.
 – Bine, m-oi duce.
 Mama era bucuroasă. Seara mi-a spus că-i pare rău și de
 „Amărâta” aia de la vale.
 E și ea singură, și pământul ăla cui o să rămână? Nouă.
 S-o ajutăm și pe ea, „...c-a fost cu minte, mă, putea să-l
 vândă
 Pe tot și nu vă lăsa o palmă. Își lua bulendre”.
 Apoi către mine: Hai culcă-te! Că mâine te scoli devreme.
 A doua zi eram pe cobile, coboram pe la fântână în vale.
 Am avut ghinion de dimineață.
 Dând boii la apă, când să-i înjug, pe cel de hăis l-am pus
 de cea.
 Stăteau amândoi proțăpiți și nu vroiau să se urnească.
 A sărit un om
 Nimerit pe-acolo,
 I-am schimbat și le-am dat direcția.
 Răsărise soarele și sclipea pe fierul plugului
 Și pe potcoave – eu mă trăgeam pe cobile.

Țața Manda era pe loc, să-mi arate mejdina.
 Numai la brăzdat mi-a ajutat, după aia s-a dus,
 Că are o ulică pe foc.
 Pe la prânz m-a apucat un soi de lehamite,
 „Dacă rămân și termin locul ăsta – mi-a trecut prin minte,
 gata,
 Aici îmi cântă mierla, toată viața o să mă târască plugul de
 Colo, colo...”
 Am lăsat boii înjugați pe brazdă.
 De ei îmi părea rău, dar n-aveam ce le face.
 Să le schimb și condiția lor?
 Am mai întors capul pe la părul lui Spânu. Boii stăteau,
 Prian rumega,
 Murgilă arăta cam neliniștit. Săracii, nu știau nici ei ce
 Atitudine să ia:
 Să mai aștepte? să are singuri? ori să se ducă să pască așa
 cu
 Plugul târâș?
 Țața Manda parcă a avut o presimțire, am întâlnit-o
 venind
 Pe Poiana Popii.
 – Se-ntâmplă ceva?
 – Nu.
 – Păi, unde te duci?
 – Acasă.
 – Să iei apă? Adusei eu...
 – Mă duc... de tot. M-am săturat...
 – Păi, terminași?...
 – Niciodată n-or să se termine... astea!
 – Mă, băiatule... Mă, ninăle... Mă, gaică... Râde lumea...
 Întâi m-a luat cu frumosul... la urmă a întors foaia și-a
 Început să blesteme și să mă amenințe.

- Dacă nu te întorci, te dezmoștenesc! Mă faci tu să ajung
Până aici! Mă duc la primărie și fac act.
- Ce dacă!
Și desculț prin mărăcini, călcând apăsător, înjurând
Ca un om mare, plângând ca un copil,
M-am dus hotărât acasă și... m-am ascuns în pădul.
A venit ea cu boii și cu plugul, povestind la tot satul
Cum are să mă dezmoștenească.
O să ne dezmoștenească pe toți și-o să
Lase pământul alor lui Ioane, că tot are el vreo treispe-
paispe
Copii.

*Ruda*⁸⁹

de Marin Sorescu⁹⁰

Marin Trancă, fiind însurat de vreo douăzeci de ani,
A făcut el socoteala într-o zi și s-a găsit rudă
Cu nevastă-sa. Aoleu, cum să mă mai culc eu cu ea,
Dacă-mi e rudă?

Și-a găsit una care-i plăcea lui, de la Gaia, satul vecin
Și se ducea întotdeauna acolo, venea seara prin pădure.
Pădurea mare, cu primejdii, dar lui nu-i păsa,
Așa e omul, când îi e drag.

Mama fetii l-a întrebat: - Mă, tu ești însurat?

- Am fomee și doi copii.

- Și la ce veniși?

- Păi, vreau să iau fata dumată, că, vezi dumneata,

⁸⁹ *Text de băiat*

⁹⁰ Sorescu, Marin, *La liliaci*, cartea a II-a, editura Art, colecția BPT, Buc., 2010, p. 268

Cu nevastă-mea sunt rudă, m-am găsit rudă cu ea.

- Pleacă de-aici, fire-al dracu de nărod,

Du-te la copii, când ai luat-o pe-aia, n-ai știut că ți-e

Rudă? După atâția ani ți-ai adus tu aminte?

- Avea dreptate și ea - asta o povestea chiar el -

Am plecat. Mă mai duc la trei, patru zile,

Intru în casă, dau bună seara, iese unu de după ușă.

- Ce e cu tine aici? Și dă-i.

- Lasă-mă, neică, să-ți povestesc.

- Ce să povestești, bă? Tu ai muiere și copii mari.

Și m-a fugărit. N-am odihnit decât în pădure.

Altă dată Marin Trancă povestea mai frumos.

- M-a întrebat într-o zi mama fetii:

- Da' dumneata ce cauți pe-aici, mă gagă?

- Păi, iote la ce venii,

Vreau să iau fata asta a dumitale.

- Păi, dumneata n-ai fost însurat, că ești cam trecut.

- Am și muiere și doi copii, de ce să mint.

Mă, parcă i-aș fi vărsat o oală fiartă pe picioare.

- Atunci ce cați, mă, aci?

Să nu te mai prind că te opăresc, fire-al dracu de golan.

A tânără era pe-afar'. „Fă, ce mă fac, că i-auzi

Mumă-ta să nu mai viu.”

„Lasă, să vii, zice, că îi trece.”

M-am dus acasă cu inima grea.

Mai stătui vreo două seri, nu mai putui răbda, mă dusei.

Mă duc acolo, a mică nu era acasă, intru și eu,

Dau bună seara, ca omul, ea, a bătrână, nu-mi mulțumește.

- Ce cătași, mă, iar veniși?

Stau eu acolo, s-o mai încânt cu vorba. „Gagă, că muierea

A plecat, că n-o mai țin, că suntem rude.”

Ea mă drăcuia: „Pleacă, golane, de-aci”.

În timpul ăsta, ce să vezi dumneata?
Nu știu de unde iese, după ușă, unde l-o fi băgat,
Un găligan mare c-un ciomag. Și jap, jap!
Nici nu știu cum am ieșit de-acolo.
Și fugi, eu mic în pas, el mai mare, unde mă ajungea, da.
Eu cred că el putea să mă ajungă des-des, da'nadins
Mergea mai încet.
„Lasă-mă, nene, că nu mă mai vezi pe-aici. Iartă-mă.”
M-a lăsat la Prodiște, n-a mai coborât coasta.
S-a întors îndărăt.
Eu am stat jos, m-am închinat și-am zis:
„Sufletul mi-o mai da
Pe-aici”. Vin acasă amărât, abătut, bătut, cu spinarea
umflată.
Muierea: Bine, mă, iar fuseși?
– Lasă, fă, că s-a terminat, acum să mă mâi tu și nu mă
Mai duc.

Dacă textele lui Marin Sorescu sunt atipice, fiind povestiri versificate, cele pe care le vom da ca exemplu/model în continuare sunt **povestiri în proză**, alese din volume de povestiri și sunt foarte potrivite cerințelor repertoriului individual al candidatului la Secția Actorie. Exact ca mai sus, am ales „echilibrat” – texte „de față”, texte „de băiat” și texte „unisex”. De asemenea, am operat prescurtări variantelor originale.

*O tragedie la Malu-Spart*⁹¹

de Ion Gh. Arcudeanu⁹²

Bunica îmbătrânise și nu mai putea să meargă. Stătea în pat și noi lângă ea, ne adunam să ne spună câte o poveste.

– Mă! Când a fost să te duci tu la liceu nu mai știi tu tot ce-a fost și pe-aici pe la noi în fiecare zi! Mai ales cu intrarea-n colectivă... pe asta nu ți-am spus-o că mi-e greu. Ăsta a lu' Țipirigă mi-era fin. Îi botezasem aproape toți copiii!

„Vin să ne ia pământul! Să ne bage-n colectivă! Vin să ne sărăcească, să ne omoare oameni buni!” Vestea a adus-o nebunul satului. Să-l creadă oamenii, să nu-l creadă? Dar a venit imediat popa Sârbu cu șareta din care sare ca un disperat și intră-n crâșmă fluturându-și anteriul negru.

„– Fraților, să nu dea de noi, asta-i chestia! Că n-au cum să-l ia dacă noi nu suntem aici să semnăm. Dispăreți!” Și-ntr-o clipă cârciuma lui Zotu s-a golit rămânând numai fumul gros să-l tai cu cuțitul.

Marin Țipirigă, văduv de trei ani, cum a ajuns acasă, își adună cei șase copii, le zice să se îmbrace bine, îi spune ălui mare, Ilie, să scoată vaca din grajd cu lanțul cel lung la gât, să stingă focul din tindă și să plece cu toții degrabă la soră-sa peste Argeș, în Suseni, „că ăștia vin să ne ia pământul la colectivă!”.

Au ajuns la malul apei într-o goană, furișându-se pe după plopii crângului din vale, mergând pitulați pe sub malul înalt al luncii Argeșului la Malul Spart.

– Da' nu-i rece, tată, apa? face Sândica, fata mai mititică dintre surori.

– O fi, n-o fi, asta e! Trebuie să scăpăm de ăștia, ce vrei, să ne ia și palma de pământ pe care-o avem?

⁹¹ *Text unisex*

⁹² Arcudeanu, Ion, *Întâmplări trăite și depănate*, ed. Destine, Buc., 2013, p. 111

- Mamă, da' rece mai e, taicule, zice Ștefan care scăpase un picior în apă. O să ne ia naiba de frig.

- Pe aici o să intrăm, le arată Marin cu mâna, oprindu-se în dreptul unui vad. Voi vă scoateți ghetele și pantalonii, iar voi numai ghetele și vă ridicați fusta să nu v-o udați. Ia-o tu Ilie cu vaca înainte și caută unde-i apa mai mică. Dacă te răzbește curentul, te sprijini de animal. Dii, boală! Și mână vaca în apa în care intrase și el pân-la glezne.

- A dracului, da' rece mai e!

Pe cea mică a suit-o în cârcă, după ceafă, pe celelalte două le-a prins de mâini și le ține strâns.

- Au, ne doare! au strigat ele. Ce ne strângi așa tare?!

- Tăceți dracu' fă din gură, ce vreți să vă-necați?

Cei doi băieți s-au agățat și ei de mâinile lui tat-su și-au pornit cu chițaieli și înjurături să traverseze Argeșul. Cu cât înaintau mai spre mijlocul râului, apa devenea tot mai sus, Marin luptându-se cu forța ei care venea numai în bulboane de nisip răscolit.

Când apa i-a ajuns la piept, Marin a ridicat brațele cât a putut de sus, copiii plutind pur și simplu agățați cu disperare de el.

- Țineți-vă bine, copii. Mai avem un pic și apa începe să scadă.

- Au! Mi-a scăpat bocancul, face unul din băieți. Mi l-a luat vârtejul!

Și-și dă drumul la mână de pe brațul lui tat-su să-l poată ajunge.

Atât i-a fost.

- Marinică! A început să țipe tat-su. Marinică, agață-te de ceva!

- Tată! Mă-nec! atât a mai apucat să zică copilul și s-a dus la fund.

De ce era să se agațe bietul de el? S-a dat de două ori la fund și a dispărut definitiv înghițit de apă. Marin, în prima clipă a vrut să-i lase pe ceilalți și să se repeadă după băiat. Dar Dumnezeu,

care l-a lovit atât de crunt, l-a luminat poruncindu-i să stea pe loc să-i salveze măcar peăștia. Dacă o singură mișcare mai făcea, îi lua apa pe toți.

– Dumnezeule, ce mă fac?! Marinică! urla el și se lupta în continuare cu valurile care-i ajunseseră până la gât. Odată cu el țipau și copiii, frații lui Marinică și-l chemau disperați. Cea mai mică trăgea pe tat-său de păr cu amândouă mâinile, lovindu-l și peste față, urlând, ceilalți care aveau câte o mână liberă îl loveau întruna în inconștiență.

Ilie a lăsat vaca pe insulă și-a venit înaintea lui Marin, ajutându-l să scoată copiii pe nisipul ud.

– Stați aici și nu vă mișcați! Noi mergem să-l căutăm pe sub apă.

Căutările au fost zadarnice. Au venit după mult timp, vineți, dârdâind, clănțănindu-le dinții ca la mașina de cusut.

Copiii de pe insulă erau la fel de vineți de frig, storseseră lucrurile și le îmbrăcaseră așa ude pe piele sughițând și plângând.

Au ajuns în Suseni pe seară. Soră-sa când a auzit de tragedie, după ce i-a uscat pe copii, i-a fricționat cu țuică, a sculat tot satul în picioare. Și cu felinare, cu feștile aprinse, oamenii au căutat până spre miezul nopții. S-au întors acasă abătuți, înjurând, totuși mulțumiți că la ei n-au cum s-ajungă să-i colectivizeze, că n-au pod pe care să treacă.

După trei zile apa l-a scos afară pe copilul lui Marin Țipirigă tocmai de vale, la pod. La înmormântare au venit toate satele din jur. În drum spre cimitir, în dreptul primăriei, Marin s-a oprit și-a început să urle ca un apucat:

– Asta puneți-o pe seama voastră, criminalilor. Treceți-o și pe-asta în răbojul colectivizării, fir-ați ai dracului să fiți!

De fapt, pe iapa lui Vasile Moldoveanu o chema Gigica, dar el fiind din Moldova și venind la noi în sat în timpul foametei – s-a-nsurat cu una de la noi și n-a mai plecat – dar de vorbit, vorbea tot cu accent moldovenesc, așa că-i zicea iepei Jijica! Și era Vasile ăsta un bețivan clasa întâi, ce mai, îi avea pe toți pilangii din sat la degetul ăl mic.

Trăia din căratul la moară și, când aveai de măcinat, îl luai pe Vasile. Îi spuneai de cu seară și a doua zi, cu noaptea-n cap era la poarta ta.

– Hai, scularea! Hai la moară, că s-o fi adunat lume și trebuie să așteptăm la rând, ce mai, la rând ca la moară! Că era și vesel și glumea tot timpul. Dar avea, fir-ar al răului, un cusur. Își bătea iapa, pe Jijica. Cât o iubea el, nu, că ținea la iapă, o îngrijea, o hrănea bine, o țesăla în fiecare dimineață, dar o bătea rău cu biciul, cu ciomagul, c-avea o ciomegă cu măciulie d-aia de dud cu lemnul greu și, când o croia pe biata Jijica, îi lăsa dungi care se umflau, îi crăpa pielea și țâșnea sângele.

De-aia și iapa se făcuse rea, ambițioasă, putea s-o și omoare, dacă nu vrea ea să plece dintr-un loc, nu pleca. Mânca bătaie, cădea de ziceai că și-a dat duhul, arunca ăsta, Vasile, o căldare de apă peste ea, se ridica, dar de plecat, nu pleca. Numai când voia ea. Pleca singură, se opintea la căruța încărcată cu saci și scotea roțile din șleaurile drumului cele mai adânci. Și pleca singură. Știa drumul, se ducea direct la moară, întorcea căruța în fața intrării și aștepta. Vasile, dacă apuca să intre-n cârciumă, cu greu îl mai scoteai.

⁹³ *Text de fată*

⁹⁴ Arcudeanu, Ion, *Întâmplări trăite și depănate*, ed. Destine, Buc., 2013, p. 164

- Stați, bre! Șe, dau turșii? și nu voia să iasă. Mai adu tri suiși și două șiorbe!
- Vasile! A plecat iapa din drum singură, du-te să nu răstoarne căruța cu sacii mei, îi ziceam!
- Jijica?! Să răstoarni căruța? Ești copchilă, hăi! Lasă, că si duși la moară sângură și m-așteaptă, îi cuminti ca un prunc de-al nieu! D-aia țin la ie.
- Ții pe naiba, o bați ca nebunul! Parcă n-ai suflet de om! I-am zis odată.
- O bat, c-o iubesc, altfel...
- Altfel, ce?
- Altfel, aș omorî-o!... M-apucă pandaliili când încep să dau în ie și nu mă mai pot opri! Parcă turbez și-mi pari și nie rău, dar m-am învățat așa!

Ei, și ntr-o zi, am aflat că Jijica a murit. Da' nu din bătaia lui Vasile, nu! A murit înecată în iazul de la moară. Lumea spunea c-ar fi fost mușcată de-un șarpe, de-ăla mare, veninos. Se umflase, biata Jijica, cât două. Așa a găsit-o Vasile când s-a dus s-o dezlege și s-o ducă la căruță, să plece acasă de la moară. Era trântită în baltă cu ochii deschiși, ieșiți din orbite, cu gura căscată și limba afară.

Când a văzut-o ăsta, s-a luat cu mâinile de cap și a început să țipe: „Jijica mea, Jijica mea, iartă-mă!” N-a lăsat-o în baltă să putrezească și s-o mănânce peștii și lighioanele bălții, nu, a adus un tractor, a scos-o și i-a făcut alături pe mal, o groapă. A răsturnat-o în groapă, a pus pământ peste ea, și a rămas acolo, s-o jelească: „Jijica mea, Jijica mea, iartă-mă!”.

L-a prins seara și nu se dădea dus. L-a luat frigul și s-a ridicat, s-a dus la moară, a intrat în locul Jijicăi la hamuri și a tras căruța tot satul, până acasă. Pe urmă, s-a dus iar la cârciumă.

A doua zi, s-a dus din nou la iapă s-o jelească: „Jijica mea, Jijica mea, iartă-mă!”

Ani de zile Vasile și-a jelit iapa, da' alt cal n-a mai cumpărat. Nici nu avea cu ce, decăzuse din cauza beției și-a murit trăgând la hulube în locul Jijicăi! Din când în când, când intra în vreun șleau, se oprea, se opintea și-ncepea să plângă: „Jijica mea, Jijica mea, iartă-mă!”

Asta e! A murit și el beat, tot pe câmp, într-o iarnă. A plecat de nebun trăgând la sanie și a-nghetăat într-o viroagă a drumului.

Alte vremuri, nici nu-ți vine să crezi, ca de poveste!...

*Vasilica*⁹⁵

de Ion Gh. Arcudeanu⁹⁶

Unchiul Ghiță a pregătit căruța pentru drum, a pus o scândură între loitre să stea mătușa Joița și bunica Ilinca, el pe capră, și cu noaptea în cap au pornit-o spre bâlciul din Brezoaiele, să se aprovizioneze cu de toate pentru iarnă. Eu, care eram în vacanță, trecusem de clasa a șasea, tot cu noaptea-n cap am fost trimis la vie, să n-o fure careva! La câmp nici țipenie de om, toți plecaseră la bâlci.

Cu o zi înainte, unchiul Ghiță mi-a făcut la vie o surlă împărătească: a tăiat nuiele din lăstărișul de pe hotarul cu Ciorogârla, a săpat un șanț în formă de dreptunghi, a îngropat nuielele cu partea groasă în jos, iar sus le-a legat de o beldie subțire. A cosit o bună postață de trifoi verde și a acoperit surla care să mă apere de soare și de ploaie dacă vine.

Ajuns la vie, mă bag în surlă și cât pe-aci să ațipesc, când aud la capul drumului muget de vacă. Ies curios să văd cine trece,

⁹⁵ *Text de băiat*

⁹⁶ Arcudeanu, Ion, *Întâmplări trăite și depănate*, ed. Destine, Buc., 2013, p. 17

și ce să vezi?! În capul viei fosta mea colegă din clasa întâi, Vasilica.

– Ce faci, Vasilico? Ai plecat cu vaca la pască? Hai, fă-te-n coa'! Surla mea era cam pe la mijlocul viei, lângă nucul cel mare și bătrân.

– Aș veni, dar ce-o să zică lumea?

– Care lume, nu vezi că-i pustiu? Hai, curaj, că nu te mănânc! Și nici câine n-am că Târță-i acasă!

– Iaca vin, că tocmai mi-era poftă de niște struguri de la voi din vie, d-ăia albi, ceasla, dulci ca mierea.

– Va să zică ai mai fost pe-aici, îi știi?

– Nu, mă, nu fi prost. Anu-ăsta n-am mai intrat, dar îi știu de anul trecut.

– Păi eu unde eram?

– Ce știu eu, la București!? Cum e p'acolo la școală? Înveți bine?

– Să mori tu că vrei să știi cum învăț?

– Da, mă! Te-ai învățat, te-ai făcut frumușel.

– Ei, ce era să fac și eu! Vasilica ajunsese cu vaca lângă surlă. Lanțul era destul de lung și o legă de tulpina nukului. Vaca păștea iarba în liniște.

– Hai, intră! O invit în surlă și ne-așezăm pe maldărul de paie peste care-i pus un țol gros, să nu te-nțepe cotoarele. Dintr-una într-alta, mă apropii de ea, îi admir cosițele, florile din păr, ea, îmi admiră mâna mea fină fără bătăături. Eu îi spun că am bătăături pe creier de la învățat. Ne dăm mai aproape unul de altul, o prind de mijloc și ne-așezăm întinși privindu-ne în ochi.

– Ești frumoasă, Vasilico, știi?

– Mi-au mai spus-o și alții!

– Care și-alții? Băieți?

– Și băieți!

Și-ncepem să ne gădilăm, să râdem ca proștii. În zbenguiala noastră, fustele i se ridică în cap, văzându-i pulpele

goale până sus. Văd că n-are nici chiloți pe ea. Înseamnă că n-are ce-ascunde sau de ce?! Dau să pun mâna, ea mi-o dă la o parte și strigă:

– Stai! și eu am stat!

– Uite, ca să vezi că nu sunt fată rea, te las să ne jucăm, dar te leg la ochi.

– Dar te legi și tu! zic eu. Și ea își scoate basmaua, mă leagă strâns să nu văd nimic, scoate și betele de la brâu și se leagă cu ele la ochi și amândoi ca orbeții ne căutăm să ne găsim din nou. Am intrat direct cu mâinile pe sub fuste, pe sub cămașă, scoțându-le cum mă pricepeam și ea, la fel, mă dezbrăca parcă mai iute și mai pricepută, până când am rămas amândoi așa cum ne făcuseră mamele noastre, în pielea goală. I-am mângâiat sânii, coapsele umerii goi, gâtul, ne-am pupat așa nepriceput, ne-am strâns în brațe să ne rupem oasele și până la urmă am adormit unul în brațele celuilalt, ca trăsniți de-un somn adânc.

Văcuța ei, plictisindu-se, s-a apropiat de surlă și dând cu botul de gustul trifoiului proaspăt cosit, nu s-a putut abține și a început lacomă să mănânce acoperișul surlei, până l-a dat gata. Biata, bineînțeles că trifoiul fiind verde a început să se umfle gata să crape. S-a așezat jos fără să mai rumege, de durere scoțând din când în când câte un oftat scurt.

– Nerușinaților! Îmbrăcați-vă numaidecât și ieșiți afară! Să vă fie rușine! Și tu! Credeam că ești fată cuminte! Ptiu! Dezmățato!

Buimaci, am sărit în sus. În fața surlei mătușă-mea cu mâinile-n șolduri, ne ocăra și scuipa de mama focului. Spate-n spate ne-am apucat de îmbrăcat și-am ieșit din surlă cu capetele-n pământ de rușine.

– Și vaca! Voi nu vedeți că-i umflată! Du-te și-mi adă țăpoiul de la grădină.

Am alergat și am adus cioaca de lemn ascuțită cu care mătușă-mea a înțepat-o pe biata vacă, și-a început să se dezumfle cu mirosul de gaz metan în jur.

– Dacă nu mă nimeream eu, murea biata de ea. Ce te făceai, fa? Ce-i spuneai lu tac’tu? Hai? Să nu te mai văd! Să nu te mai prind pe-aci, să-mi strici băiatul. Ia-ți vaca și pleacă!

Nevinovata Vasilica și-a luat vaca de lanț și, cu capul în pământ, a plecat.

Mătușă-mea nu mi-a spus o vorbă despre asta niciodată!

– Venisem să-ți aduc o acadea de la bălci. Ia-o! A scos-o din buzunarul șorțului și mi-a dat-o. Să cosești niște trifoi și să acoperi surla la loc. Hai, că eu mă duc înainte. Când se înserează vii acasă!

Când am trecut prin dreptul porții Vasilicăi, stam cu capul în pământ, dar trăgeam cu coada ochiului spre curtea lor, doar oi mai zări-o! Dar n-am mai văzut-o de-atunci, niciodată, ori de câte ori am revenit în vacanțe. Am auzit că s-a măritat și că ar fi plecat din sat. Și multă vreme am avut o piatră pe suflet. Să fi fost dragoste?! Poate!... Am iubit-o pe Vasilica?!

*Barza*⁹⁷

de Tudor Mușatescu⁹⁸

În clipa când, părăsind pântecul matern, a dat primul țipăt triumfal în lume și în odaie, coana Adelaida — moașa întregului arbore genealogic al familiei Niculescu — l-a luat în brațe, l-a înfofolit în scutece, l-a scuipat profesional între ochi și ridicându-l în aer cu solemnitate, ca pe un trofeu, și-a schimonosit gura într-un surâs știrb și extaziat:

– Ptiu! Să fiu a dracului, soro, dacă am mai moșit de când sunt așa copil frumos!

⁹⁷ *Text de fată*

⁹⁸ Mușatescu, Tudor, *Barza*, vol. *Ale vieții valuri*, Editura Tineretului, Buc., 1969

Lăuza a surâs stins, abia mișcându-și buzele livide:

– Mânca-l-ar mama să-l mănânce! Cu cine seamănă, coană moașă? Coana Adelaida și-a micșorat ochii cu subînțeleș și a răspuns încet și profetic:

– Eh! Cu cine să semene? Cu barza, care „l-a adus”.

Barza, de drept domnul Năică Niculescu, care a așteptat desfășurarea evenimentului, în odaia de alături, auzind țipătul vieții care se numea copilul lui, dădu buzna pe ușă, lac de sudoare, nedumerit, ca un tablou umanizat al celebrului vițel la poarta nouă.

– Gata?

– Fertig!

– Ce e?

– Ghici?

– Fată...

– Tț...

– Băiat...

– De unde știi? Se minună, subțire ca un fir, vocea lăuzei dintre perne.

Se repezi copleșit de fericire să-și sărute nevasta, răsturnă sticlutele cu doctorii de pe măsuta de noapte și apoi, transfigurat, întinse brațele către coana Adelaida.

– Unde e?

Coana moașa luă pruncul dintre scutece și i-l înfățișă.

– Ia uite colea ce mai flăcău!

– E voie să pun mâna pe el?

Coana moașa se trase, prefăcându-se speriată, doi pași înapoi:

– Nix! Deocamdată e al meu. Avem noi amândoi niște treburi de făcut și pe urmă vi-l dau în primire, să-l stăpâniți sănătoși.

Văzând însă figura nenorocită a domnului Năică i se făcu milă de el.

– Dacă vrei, îți dau voie să-l scuipi.

Domnul Niculescu primi fericit. Își potrivi cu afecțiune dantura între gingii și aplecându-se cu precauțiune către mormolocul roșu și aburit îi surâse lung și — cu toată delicatețea posibilă — îl scuipă.

– Mânca-l-ar tata să-l mănânce! Dă să-l văd cu cine seamănă.

Coana Adelaida prelinse o privire urgentă și complice lăuzei, apoi își făcu vocea dulce ca mierea de mai:

– Cu cine vrei să semene? Seamănă cu cine l-a făcut!

– E leit tu, Nicule, scânci vocea lăuzei, prinzând putere dintr-o dată.

– Când erai mic, completă amabil coana Adelaida, adăugând imediat, ca să schimbe vorba: Și e deștept foc, ce să-ți spui!

Fața rotundă a domnului Năică se luminează la auzul acestei vești, ca un lampion venețian, când îi aprinzi lumânarea pe dinăuntru:

– E deștept?

– Foc, nu-ți spusei? Să-l fi văzut adineaori! De-abia ieșise, și unde se uita, nene, în toate părțile, de-ți venea să-l mănânci, nu altceva. Parcă ar fi vrut să ne ia de scurt și să ne întrebe ce se petrece cu el. Și, când l-am pus în scutece, să mă bată Dumnezeu — Doamne ferește, de așa ceva, că zisei vorbă mare — dacă n-a băgat singur mâinile înăuntru să-l înfăș. Acum, poftim de-mi spune dumneata mie de unde știe el că un copil mic trebuie să fie înfășat cu mâinile pe dinăuntru?

Domnul Năică sorbi cuvintele coanei moașe ca pe niște picături dătătoare de viață, reflectă o clipă la cele auzite și răspunse evitând să pară părtinitor:

– Adevărat! Asta e, deșteptăciunea!

Și, deodată, gândul pe care purtase concomitent cu lăuza, din clipa când știuse „pozitiv” că are să devie tată, îi reveni în minte și îl exprimă cu privirea îndreptată languros către cel căruia i-l închina:

– Mânca-l-ar tata să-l mănânce de gheeneral!

Vocea lăuzei se auzi iarăși, de data asta aproape autoritară:

- Nu-i mai zice așa, Năică, deoarece nu-mi place. Mi se face greață.

Domnul Năică sări ars în picioare:

- Ce nu-ți place?

- Să-i zici ghegeneral.

Domnul Năică simți că-i zvâcnesc tâmpilele și că pământul începe să-i joace sârba sub picioare.

- Și de ce, mă rog?

- Pentru că nu vreau să se facă ofițer.

Domnul Năică primi lovitura în plin, ca o lovitură de ciomag lansată în creștet. De aceea își pierdu cumpătul și nemaiputând ține seama de menajamentele pe care le datora soției sale, măcar în clipa aceasta unică în viața unei femei, își relua vocea autoritară a certurilor obișnuite și se răsti:

- Ei, asta e? Parcă eu te întreb pe tine? Din ziua când am știut c-o s-avem un copil, am spus neted că dacă o să fie fată o fac artistă de teatru, ca Aristița Romaneasca, iar dacă o fi băiat, îl fac ghegeneral, ca Averescu.

- Cui i-ai spus?

Domnul Năică își aduse aminte că într-adevăr nu spusese nimănui această hotărâre. I se păru totuși destul că și-o adusese la cunoștință numai lui însuși.

- Așa am decis eu!

Lăuza se târî sub așternut și se ridică, palidă, pe căpătâi.

- Dar pe mine m-ai întrebat dacă vreau?

- Dar cine ești tu, să te întreb?

- Cum „cine sunt”, Năică?

- Da. Cine ești?

- Cine sunt „eu”?

- Da!

- Mi se pare că dacă nu altceva, sunt mama lui, care l-am făcut. Care sufăr acuma pentru el.

- Dar ce, l-ai făcut singură? Prin urmare, sunt și eu cineva...

- Tu?

- Eu, eu. Mă rog, eu ce sunt? Eu nu sunt nimic?

- Tu ești bărbatul meu...

- Și altceva?

- Ce mai vrei să fii altceva? Ești bărbatul meu.

- Altceva nu mai sunt nimic?

- Ești funcționar.

- Așaaa? Sunt funcționar?

- De ce te superi? Ce, nu ești funcționar?

- Sunt. Dar sunt funcționarul statului. La slujbă. Nu sunt funcționarul dumatile, acasă. Aice, acasă la mine, sunt stăpân, sunt director, sunt ministru. Și când fac un băiat, după zece ani de căsnicie și vreau să-i aleg o carieră, să-l fac ghegeneral, nu mă poate împiedica nimeni să-l fac.

- Dar băiatul e și al meu și eu nu vreau, în ruptul capului să-l fac ofițer.

- Ba o să vrei, că n-o să ai încotro.

- Să crezi tu! E copilul meu!...

- Crezi că e destul să naști un copil, pentru ca să fie al tău?

- Ai început să vorbești prostii.

- Vrei să-ți probez că am dreptate eu? Mă rog, cum a ajuns copilul ăsta aici?

- L-a adus barza.

- Care barză?

- Barza, dom'le!

- De unde l-a adus barza?

Coana Adelaida. care stătuse tot timpul lângă leagăn, prefăcându-se că n-aude nicio vorbă din discuția soților, auzind întrebarea domnului Năică, nu se mai putu stăpâni:

- Ei! Și cu dumneata acum! L-a adus de unde se aduce de obicei...
- Foarte bine. Uite, coană moașă, te iau arbitru pe dumneata. Să judeci și să spui sincer cine are dreptate. Atenuța a zis că barza a adus copilul. Primesc. Prin urmare, dacă nu era barza care să-l aducă, copilul nu putea să vină singur. Este?

- Este!

- Bun! Acum să-mi spuneți mie ce se înțelege prin barză? Copilul îl vedem cu tuții... Arătați-mi mie barza. Cine e barza?

Triumfător, domnul Năică își vâri arătătoarele în buzunarele de sus ale vestei, așteptând. Cele două femei se uitară una la alta cu o privire grea de taina pe care o cuprindeau și tăcură. Domnul Năică, jovial, își făcu mâna pâlnie la ureche:

- Am întrebat cine e barza. Aud? N-aud nimic?

Lăuza își pironi, de data asta, ochii în ochii lui. Pe figura ei se citi o hotărâre dârză, lividă.

- Vrei să știi neapărat cine e barza?

- Aștept cu nerăbdare.

- Să nu-ți pară rău!

- Mie? Nu înțeleg de ce ar putea să-mi pară rău!

Se făcu tăcere. O tăcere încărcată, incertă, suspectă, de stare de asediu. Atenuța simțea mărturisirea arzându-i buzele, ca un ardei iute. Domnul Năică, „autosugestionat”, ridică un picior în chip de barză, așteptând.

Și atunci, coana Adelaida, cu simțul ei special, de femeie trecută prin multe, dându-și seama că în focul unei discuții se poate distruge o întreită fericire, își țuguie buzele și făcând un compliment în fața domnului Năică, izbucni într-un răs fals, de primadonă răcită:

- Tot n-ai priceput, nene? Ce naiba! Că te știam băiat deștept. Degeaba stai dumneata într-un picior, că barza nu ești dumneata.

- Sâc, izbucni lăuza. Iacă, ai aflat. Nu ești tu. Satură-te acum, cocostârcule...

Domnul Năică își bulbucă ochii ca două gălbenușuri de ou puse deodată în unt încins și răcni ca scos din minți:

– Nu sunt eu? Dar cine e, atunci? Te somez să-mi spui imediat cine e bestia de barză, că de nu...

Insinuantă, coana Adelaida făcu o piruetă sub pumnul lui ridicat amenințător spre plafon și răsucindu-și trupul cu vagi și tardive veleități de șarpe, șopti, toată un surâs:

– Eu sunt barza, nene... cine vrei să fie, că doar eu ți-am adus, cu mâinile mele, ghegeneralul!... Nu mai răcni degeaba, că răgușești. Apoi, aruncând o privire lungă lăuzei, adăugă: Vezi, soro, bine a zis cine a zis că fericirea prostește pe om... Era cât pe-acți să-și închipuie cine știe ce...

*Enigma*⁹⁹

de Valentin Șerbu¹⁰⁰

– A venit Dumitrașcu din străinătate! zise Iuliana Scamă, privindu-și soțul cu înțeles. Hai să-i facem o vizită, poate cumpărăm și noi ceva.

– Ei, na! replică Ion Scamă, scărpinându-se după ceafă. Parcă ați înnebunit cu toții de vă dați în vânt după ce aduce Dumitrașcu. Nu pot să-l sufăr pe individul ăsta care tot cară din străinătate lucruri! Cică face excursii! Halal excursii!

– Ce face, ce nu face, omul nu-și petrece tot timpul la bodegă!

– Auzi tu, dacă l-ai întreba pe Dumitrașcu ce a văzut prin străinătate, fac prinsoare că n-ar ști ce să-ți răspundă! În loc să viziteze și el o expoziție, un muzeu...

– Bravo lui! Cumpără și vinde! Ce mare scofală să te zgâiești la niște tablouri sau statui? Hai, urnește-te, să vedem ce a adus omul!

⁹⁹ *Text unisex*

¹⁰⁰ Șerbu, Valentin, *Vizita de adio*, ed. Eminescu, Buc., 1979, p. 17

Îeșiră din apartament. În timp ce coborau, el bodogănea într-una:

- Halal excursioniști! Umblă după cârpe colorate și gigele!
- Lasă vorba, c-am ajuns!

Intrară la soții Dumitrașcu și găsiră multe lucruri ce păreau de calitate: două casetofoane, un aparat de fotografiat, niște mochete, trei rochii, două șaluri și altele. Toate acestea erau așezate pe scaune și pe canapea, unele chiar și pe podea.

Oaspeții luară loc. Conversația se înfiripă de la sine.

- Mi-ar plăcea o carpetă! zise printre altele Iuliana Scamă. Una cu beduini... sau cu răpirea din Serai.
- Avem, cum să nu avem! zise Carmencita Dumitrașcu, deschizând ușa unui șifonier uriaș din care trase o carpetă viu colorată.

Leopold Dumitrașcu și cele două femei examină țesătura care înfățișa o cavalcadă sub clar de lună.

- Și cât costă răpirea asta? întrebă Iuliana Scamă.

Carmencita rosti prețul.

- Cam ieftin, aprecie Ion Scamă, spre indignarea nevastă-si. Eu aş cere o sumă dublă. Ce peisaj, ce lună, ce palmieri! Un singur lucru mă nemulțumește: Caii! Da, caii care galopează spre dreapta! N-aveți cumva o carpetă cu cai care să alerge spre stânga?

- Așa ceva nu există! zise Leopold Dumitrașcu cu competență. Am cutreierat doar nenumărate magazine, am stat de vorbă cu mulți negustori! Nu există!

- Păcat! Suntem nevoiți să renunțăm la achiziție. Dar casetofoanele, câte parale fac? Minunat! Noi ne retragem, bună seara, noapte bună!

Imediat ce reveniră în apartament, Iuliana începu să se plângă de viața ei fără bucurii:

- Iar o să mi-o ia înainte Popeasca! striga ea cu disperare. A și auzit că a venit Dumitrașcu, scorpia dracului!

Se auziră ciocănituri în ușa de la intrare, și în cameră pătrunse Zumbălău, vecinul de palier.

– Am auzit că i-ați făcut o vizită lui Dumitrașcu, ce a adus?

– Lucruri.

– Am aflat, zise el în șoaptă, că Dumitrașcu ar fi adus cu sine ceva neobișnuit, un obiect rar, de mare valoare, dar că-l ține ascuns, nu-l arată nimănui, mi-a spus-o Cristocă de la zarzavagerie.

Se lăsă tăcerea.

– E posibil, zise Iuliana Scamă aducând cafeaua. Că a deschis doar foarte puțin ușa șifonierului. Dacă află Popeasca, mi-o ia precis înainte și cumpără obiectul acela.

– Așa e! Întări Ion Scamă scrutându-l pe Zumbălău. Trebuie să fi adus ceva de mare preț, extraordinar! I-am citit în ochi perfidia! Dar ce să fie oare? Tehnica e mare, nu încapă îndoială, priceperea oamenilor – nemărginită!

În apartament năvăli și Rodrigo Duță, care aflate vestea de la Pompilică. Încercară să-și închipuie ce însușiri ar avea obiectul. Rodrigo Duță admise că ar fi vorba de o barcă pneumatică, dar nu una obișnuită, ci așa, un fel de navă care se împăturea într-o cutie de chibrituri. Zumbălău opină pentru un miniautomobil care putea fi purtat în buzunarul vestei, fiind apoi extensibil la dimensiuni normale. Iar Ion Scamă, cuprins de însuflețire, descrie obiectul ca fiind un fel de uzină în stare a fabrica alte obiecte și a le multiplica la nesfârșit.

– Exagerați! fu de părere Iuliana Scamă. Un astfel de obiect ar zdruncina echilibrul economic mondial.

– Eu zic, propuse Ion Scamă, să alcătuim chiar acum o mică asociație care să aibă drept scop cumpărarea acelui obiect! Să ne unim deci puterile, și să nu îngăduim ca alții să cumpere obiectul!

Astfel au năvălit cu toții în casa lui Dumitrașcu. Înăuntru se întâlneau cu alți vecini, adunați în jurul obiectelor.

– Dar obiectul, obiectul acela rar? De ce-l ascunzi?

- Ce obiect, oameni buni?!
- Lasă! Te prefaci că nu știi, dar noi am aflat tot!

În mijlocul vociferărilor, vocea lui Dumitrașcu nu mai putea fi auzită. Nevastă-sa nu contenea să-și asigure oaspeții că nu posedă niciun obiect în afara celor expuse. Rumoarea creștea, grupul de oameni se învâlmășea... Fu spartă o vază... Se auzi cum plesnește geamul unei vitrine...

- Afară! strigă Dumitrașcu, dar nu-l luă nimeni în seamă și, abia după ce întreg apartamentul fu cercetat, oaspeții îl părăsiră unul după altul.

Soții Scamă reveniră în apartament.

- Cred, spuse el, că obiectul acela există, fiind bine ascuns.
- Măine, declară ea energic, mâine vom afla cu siguranță totul. Nu ne vom lăsa până nu vom afla adevărul!

*Femeia bisericoadă*¹⁰¹

de Tudor Octavian¹⁰²

Ilie I. Ilie, de profesie om al muncii în construcții, s-a însurat cu o bisericoadă.

De unde să știe bietul băiat că noaptea nunții o să cadă de Sfinții Apostoli Orest, Olimp, Rodion, Erast și Sosipatru, când e mare păcat să te atingi de femeie? Asta, carevasăzică, s-a întâmplat într-o sâmbătă, pe 10 noiembrie. Pe 11, tânăra lui soție evlavioasă iar nu l-a lăsat în pat, fiindcă la rând nu venea semiateul Ilie I. Ilie, ci Sfinții Mucenici Mina, Victor, Vichentie și Sfânta Ștefanida. De ziua Mucenicilor Mina, Victor și Vichentie, amorul conjugal n-ar fi fost chiar un păcat de moarte, dar când Maria lui Ilie I. Ilie s-a dus pe jumătate despuiată la calendarul creștin-ortodox de sub candelă și a citit numele Ștefanidei, s-a

¹⁰¹ *Text unisex*

¹⁰² Tudor, Octavian, *Alte povestiri la cafeaua de dimineață*, ed. Polirom, Iași, 2007

înfășurat iute în rogojina de pe perete ca o mumie egiptenească și a urlat: „Azi în niciun caz, Iliuță, c-o să ardem veșnic în flăcările iadului!”.

Ilie I. Ilie s-a gândit că între flăcările iadului și văpaia din el nu avea cum să fie o diferență prea mare, iar cum Mariei nu i se zăreau din rogojină decât ochisorii de ciută speriată, i s-a pus pata pe calendar și l-a rupt bucăți-bucățele. Se uita Ilie I. Ilie cum i se prelingeau printre degete drept în coșul de gunoi cuviosii și cuvioasele, mucenițele și ierarhii, prorocițele și mărturisitorii și cu fiecare petecuț de hârtie simțea cum crește în el pofta de muiere. Dar de unde să bănuiască acest simplu cetățean-alegător și angajat temporar în Pipera că Maria lui a învățat pe de rost calendarul și că mai greșea la tabla înmulțirii, însă la orânduiala zilelor de dulce și de acru din calendar niciodată? Cu această ocazie, adică a ocaziei că Maria ar fi fost dispusă la sacrificarea fecioriei sale pe altarul vieții în doi doar în noaptea de 29 noiembrie, deoarece Sfinții Mucenici Pantelimon și Filumen, precum și Cuviosul Acachie nu aveau nimic împotriva unui amor cuviincios, întru înmulțirea familiei și întărirea neamului și fără porniri scârbavnice, dar după Telejurnalul de la ora 23:00, Ilie I. Ilie s-a întrebat cum o să meargă mai departe căsnicia lor. Și a ajuns la concluzia că un lucru care nu începe n-are cum să continue. Ceva ce nu începe poate doar să se termine, drept pentru care i-a vizitat pe părinții Mariei și le-a povestit în amănunt tot ce nu era nimic de povestit din cele trei săptămâni de castitate totală în care el a dus totuși salariul acasă, ca-n orice mariaj împlinit în toate celea. Tatăl Mariei avea o privire de găină hipnotizată ori, mai bine zis, de bărbat care cunoștea toată chestia și era de multă vreme deasupra tuturor implicațiilor și consecințelor, însă mama se tot foia în scaun ca la aflarea unei vești rele de tot. După ce Ilie I. Ilie și-a încheiat penibila spovedanie, mama Mariei a strigat: „Stai așa, că se rezolvă”, și a dispărut în odaia de alături. În lipsa ei, Ilie I.

Ilie l-a privit pe bătrân, care nu mai avea o privire de găină hipnotizată, ci una de vițel dus la abator, s-a uitat la candelă, a fluierat câteva măsuri din cântecul său preferat *Ionel, Ionelule, un'te duci, băiatule?* Și, când mama Mariei a revenit, a înțeles care era rezolvarea. În mână, mama Mariei avea un calendar creștin-ortodox nou-nouț, lipit frumos pe o planșetă de lemn, care nu putea fi rupt. Poate doar tăiat cu fierăstrăul. Ceea ce ar fi fost cu adevărat un păcat!

III.2 FABULA

Caracteristicile speciei literare:

- etimologie: < din lat. *fabula* = vorbire, povestire
- specie a genului epic, fabula este o narațiune continuă.
- în proză sau versuri (totuși, nu respectă neapărat reguli de versificație, de rimă).
- este o *povestire alegorică*.
- personajele sunt animale, plante, fenomene ale naturii sau lucruri puse în situații omenești (personificate).
- text educativ/text „de învățătură”: satirizează mentalități, deprinderi eronate și greșeli omenești cu scopul de a le îndrepta; din întâmplările povestite se desprinde prin analogie o morală.
- cuprinde adesea elemente umoristice.
- fabula poate avea caracter preponderent satiric sau caracter preponderent moralizator.

*Exemple de autori români de fabule*¹⁰³: Gheorghe Asachi, Constantin Stamati, Anton Pann, Alecu Donici, Grigore Alexandrescu, Andrei

¹⁰³ Facem aici o listă cu numele autorilor fără a da și titlurile deoarece textele de fabule sunt foarte ușor accesibile și în biblioteci și pe internet. Cu toate acestea, vom numi câteva dintre titlurile foarte uzitate, care au devenit loc comun și sunt știute pe de rost de aproape oricine (recomandăm a fi evitate, mai ales că materialul existent este extrem de bogat): Gr. Alexandrescu – *Câinele și câțelul*, T.

Mureșanu, Dimitrie Bolintineniu, Vasile Alecsandri, Gheorghe Tăutu, George Sion, Constantin D. Aricescu, I.L. Caragiale, George Coșbuc, Cincinat Pavelescu, Tudor Arghezi, Vasile Militaru, C.V. Carp, George Topârceanu, George Ranetti, Victor Eftimiu, Tudor Mănescu, Marcel Breslașu, Ionel Gologan, Aurel Baranga, Geo Dumitrescu, Victor Sivetidis, Nina Cassian, Marin Sorescu, Ion Lucian, G. Roșianu, George Pruteanu, Mircea Cărtărescu, Daniel Roxin etc.

Exemple de autori străini de fabule: Hesiod, Horațiu, Esop, Fedru, Jean de La Fontaine, Jean-Pierre Claris de Florian, Victor Hugo, I.A. Krâlov, L.N. Tolstoi, Esenin etc.

***Identificarea fabulelor adecvate repertoriului
și
instrumentele de lucru ale actorului***

Fabulele nu sunt textele preferate ale candidaților la Actorie. În general pentru că, fiind versificate, se cade în capcana „cântatului”, apoi pentru că se cade la fel de ușor în capcana „interpretării personajelor” și, în fine, pentru că există prejudecata că sunt „texte pentru copii”. Cu toate acestea, fabulele sunt un bun barometru pentru înțelegerea artei autentice a actorului – pentru că în cazul povestirii sau în cazul monologului (exprimarea unui punct de vedere) este mai ușor de mascat cât am înțeles, eu, candidat, din principiile autentice ale artei actorului, în timp ce, atunci când vine vorba de fabulă, devine evident dacă am sau nu capacitatea de a urmări un ***Punct de concentrare*** de exemplu (instrument de lucru ce ar fi trebuit deprins în mod organic în etapa anterioară, a lucrului povestirii). Punctul de concentrare deschide canalele de comunicare ale tânărului actor și

Arghezi – *Acul și ața*, G. Topârceanu – *Bivolul și coțofana*, *Leul deghizat*, G. Ranetti – *0 și 1 ș.a.)*

determină o *acțiune mentală continuă* ce-i oferă flexibilitatea de a relata o *narațiune* în cadrul căreia este necesar să schimbe deseori *punctul de vedere*. Așadar, împotriva „cântatului” și a „interpretării” candidatul are instrumentele artei actorului autentic, cu atât mai valoroase cu cât, în acest moment, ele sunt abordate mai degrabă *intuitiv*; el trebuie să își asume puncte de vedere diferite – *Concepte* ale diferitelor persoane implicate în întâmplarea povestită, și să realizeze în mod firesc *procesualitatea psiho-afectivo-acțională* (persoanele implicate comunică = încasează și prelucrează punctul celuilalt de vedere și răspund/acționează conform propriului Concept).

Deși am mai atins anterior subiectul acesta al procesualității, este momentul să-l aprofundăm. Termenul este de origine stanislavsiană, preluat de Viola Spolin care și-a dezvoltat metoda de improvizație pornind de la elementele situației scenice și de la relația dintre ele. Metoda profesorului Cojar, ce se preocupă de identificarea modului specific de gândire al actorului, aprofundează acest subiect al „procesualității psihologice”. Pe aceeași filieră și beneficiind și de influența profesorului și regizorului David Esrig, prof. univ. dr. *Gelu Colceag* analizează în lucrarea sa *Rolul, partitura concretă a actorului între gând și acțiune* etapele procesualității numind-o *procesualitate cerebrală*: „Pornind de la observația, simplă de altfel, că ființa umană primește semnale din exterior prin intermediul simțurilor, putem numi ca primă etapă a procesului scenic cerebral: Preluarea. Ea se face prin intermediul simțurilor și constituie obiectivul prioritar al actorului în timpul acțiunii scenice. Opțiunea trebuie să fie către atenție concretă și nu către concentrare în sine. (...) După consumarea primei etape, adică preluarea, în creierul uman se produce o a doua etapă, prelucrarea. Această etapă are, la rândul ei, alte două subetape: conștientizarea tuturor informațiilor primite și opțiunea prin

intermediul imaginației. Iar, în cea de-a treia etapă, va avea loc acțiunea.

Deci, cele trei etape ale procesului scenic cerebral sunt: PRELUAREA, PRELUCRAREA (conștientizare și opțiune) și ACȚIUNEA.”¹⁰⁴

Să ne oprim de asemenea, detaliind, la noțiunea de Concept. **CONCEPTUL** este „punctul de vedere” al persoanei care vorbește și rezultă dintr-un mod specific de a gândi – acela pe care-l are fiecare individ ca urmare a unui complex de factori bio-psiho-sociali și care îi conferă unicitate, irepetabilitate.

Conform profesorului Cojar, *Conceptul* este „un termen parvenit odată cu tipurile de exerciții și tehnici pedagogice preluate din școlile britanice de artă a actorului, pentru exersarea *imaginației substitutive*. Deși termenul e, la rândul său, din științele exacte, în arta actorului prin el se înțelege mentalitatea, mecanismul logic specific al personajului, format din totalitatea informațiilor genetice și acumulate ale unui tip uman, caracter, fire umană. Conceptul devine o *grilă mentală* prin care, la orice întrebare pusă, actorul răspunde, fără speculații, din perspectiva persoanei substituite.”¹⁰⁵

După cum s-a putut observa preferăm să numim personajele literare *persoane* – pentru ca tânărul actor să nu scape din vedere că este vorba de oameni, în toată complexitatea pe care le-o conferă imaginația sa și imaginația autorului, sunt indivizi care, dacă nu au trăit (în cazul în care textul este o ficțiune), ar fi putut trăi. Nu trebuie să pierdem din vedere că autorul de literatură se inspiră din realitate, că personajele sale au modele reale de cele mai multe ori, au existat (vezi textele lui Sorescu)/există încă (vezi cazul „întâmplărilor trăite” „depănate”

¹⁰⁴ Colceag, Gelu, *Rolul, partitura concretă a actorului între gând și acțiune*, articol publicat în revista *Concept*, vol. 4/nr. 1/2012, Unatc Press, p. 32

¹⁰⁵ Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, p. 133

de actorul Ion Arcudeanu). Ori aceasta este singura abordare adecvată a personajului din punctul de vedere al artei autentice a actorului; iar cealaltă abordare, cea „meșteșugărească”, pornește schematic, se derulează într-un mod artificial, se finalizează cu „mortificarea” (mecanizarea, înghețarea) unor tonuri verbale și forme fizice și este contrară procesului artistic autentic. Cum spune profesorul Cojar: temele de exercițiu, personajul, rolul „sunt sisteme semiotice (texte) ce se comunică literal, pe care actorul și le asumă și, prin imaginația substitutivă, le transformă în sisteme materiale, în realitate sensibilă, concretă, obiectivă și dinamică, exprimată comportamental. Acesta este, spus foarte simplu, primul nivel al miracolului scenic, ce constituie obiect de experimentare în atelierul de arta actorului.”¹⁰⁶ Acesta este și primul nivel al muncii actorului cu sine însuși pe care tânărul actor trebuie să-l realizeze în această etapă, a examenului de admitere. Cum spuneam, capacitatea de a te pune în situație, de a-ți asuma în mod concret și autentic problemele ce apar în aceste „sisteme semiotice” care sunt textele din repertoriu este un criteriu esențial de selecție în cadrul examenului de admitere.

Revenind, în fabulă se verifică capacitatea de implicare imediată în situație, de asumare a situației prezentate în text, de implicare în conflict, de acumulare în sensul conducerii logice și coerente (prin PDC) a poveștii către un punct culminant și apoi către un deznodământ care oferă, prin specificul genului, o morală. Dacă povestea (situația) prezentată de text este bine pusă, morala este deja înțeleasă de către auditoriu.

Fabula conține toate elementele unei structuri dramaturgice complexe – piesa de teatru. Într-o parafrază a profesorului Ion Cojar care spunea că jocul teatral este diferit ca grad, dar nu ca natură, de actul scenic cel mai complex, putem spune și noi că fabula este diferită ca grad, dar nu ca natură de dramaturgie. De aceea fabula

¹⁰⁶ Cojar, *op. cit.*, p. 14.

este un *text-barometru* pentru comisie și este cerut mai ales în proba I a examenului de admitere¹⁰⁷, proba eliminatorie, alături de povestire pentru că, având un fir narativ simplu, are darul de „a sparge gheața”, de a crea un flux de comunicare cu membrii comisiei.

Exemple de fabule

Lungul nasului

de Vasile Militaru¹⁰⁸

Un măgar, un leu, o capră și-un catâr cu stea pe frunte,
Hoinăreau pe-un vârful de munte
Și, mergând pe drum de stâncă,
Le-a ieșit în drum o punte
Pe-o prăpastie adâncă...

Puntea nefiind prea lată, tuturor ca să le placă,
Numai câte unul singur peste ea putea să treacă...
Iată deci pe-acei prieteni, la al punții căpătâi
Toți grămadă,
Puși pe sfadă
Neputând să înțeleagă: cine trece cel dintâi?

- Cel dintâi, să trec pe punte, dragi prieteni, eu am dreptul,
Glăsuia fudul măgarul, cât putea umflându-și pieptul,
Și nu vouă vă voi cere acest drept, la urma urmei,
Când, de la-nceputul lumii, mersul meu e-n fruntea turmei!...
Dacă eu, măgarul falnic, v-aș fi vouă mai prejos,
N-ar fi mers pe-a mea spinare în Ierusalim, Hristos!...

¹⁰⁷ În proba a II-a comisia solicită fabula atunci când nu are la dispoziție un alt text comic sau vrea să vadă concret energia investită în asumarea situației.

¹⁰⁸ Militaru, Vasile, *Curcubee peste veac*, ed. Lumină din lumină, Buc., 2007, p. 342

- Vai, sărman măgar netrebnic, ești nebun sau nu ești treaz?
Ți-a mai mers vreodată-n urmă un catâr ca mine: breaz?
Eu, când nu e pe dreptate, nimănui nu fac hatâr,
Și nici ție nu ți-oi face! Nu uita că sunt: catâr!

Capra, cum o știți: fudulă chiar când n-are păr, de râie,
Nu putea nici ea, cucoana, mai prejos ca să rămâie
Și le zise furioasă, înălțându-se-n călcâie:
- Credeți voi, ciobani obraznici, că pot vouă să mă plec
Și pe punte, cea din urmă, după voi abia să trec?
Dar rușine să vă fie, neciopliți ciobani de oi!
Eu, prințesă, după voi?!
Auzind acestea, leul, căpătâiul lor voinic,
S-a retras mai la o parte și n-a mai grăit nimic,
Dar nerozii, fiecare năzuind să fie-n frunte,
Toți s-au repezit pe punte,
Iar în clipa următoare au căzut acele vite
Și-n prăpastia adâncă au rămas pe veci strivite!...

Atunci leul, înțeleptul și viteazul între lei,
A trecut îngusta punte, mândru, falnic, cu pași grei,
Iar un greier ce ieșise din prăpastia adâncă,
A săpat, scriind pe stâncă
Vorbele de mai la vale, până azi neșterse încă:

Când râvnești un loc de cinste, nu da drumul pasului,
Dacă, spre a-l cunoaște bine, nu-ți vezi „lungul nasului”!

.....
De-atunci, ce de oameni slăbănogi la creier,
Uită cele spuse de-nțeleptul greier
Și, să meargă-n frunte tot mereu se-noadă,
Când, lipsiți de merit, le-ar fi locu-n coadă!...

Elementele situației:

Cine: Un leu, un măgar, o capră, un catăr, un greiere.

Unde: pe un vârf de munte.

Ce (intriga, debutul acțiunii): întâlnesc o punte îngustă peste o prăpastie adâncă.

Cu ce scop: vor să treacă puntea îngustă.

De ce (motivul¹⁰⁹ și conceptul¹¹⁰): fiecare dintre cei trei crede (din mândrie) că lui i se cuvine să treacă primul – de aici *conflictul* între ei. Practic, au același *concept*: Eu sunt și vreau să rămân primul!

Motivația și conceptul măgarului: „Cel dintâi, să trec pe punte... eu am dreptul” pentru că „de la-nceputul lumii, mersul meu e-n fruntea turmei!” și „a mers pe-a mea spinare în Ierusalim, Hristos!”

Motivația și conceptul catârului: „Eu nimănui nu fac hatâr... Nu uita că sunt: catâr!”

Motivația și conceptul caprei: „Eu, prințesă, după voi?”

Ce (acțiunea): Măgarul, capra și catârul intră în dispută („puși pe sfadă”) în legătură cu ordinea în care să treacă puntea, fiecare considerând că lui i se cuvine să treacă primul. Leul, singurul care are cu adevărat dreptul la întâietate, nu se implică în conflict (conceptul lui este unul asumat, nu are nevoie să-l expună).

Deznodământul: cele trei „vite” „s-au repezit pe punte” și au căzut în prăpastia adâncă „pe veci strivite!”. Iar Leul – „înțeleptul și viteazul între lei... a trecut îngusta punte, mândru, falnic, cu pași grei.” La final, greierele a immortalizat morala.

Morala: „Când râvnești un loc de cinste, nu da drumul pasului,/Dacă, spre a-l cunoaște bine, nu-ți vezi *lungul nasului!*”.

În mod neobișnuit, această fabulă are și o **a doua morală**: „De-atunci, ce de oameni slăbănogi la creier,/Uită cele spuse de-

¹⁰⁹ Din ce motiv?

¹¹⁰ Datorită cărui mod de gândire?

nșteptul greier/Și, să meargă-n frunte tot mereu se-
noadă,/ Când, lipsiți de merit, le-ar fi locu-n coadă!...”

Momentele procesului scenic:

Spuneam mai sus, invocând instrumentele de lucru ale actorului autentic, că fabula este un text foarte bun pentru a intuit, a descoperi *procesualitatea scenică*. Avem acum ocazia de a exemplifica concret pe fabula lui Vasile Militaru felul în care personajele încasează, prelucrează și acționează în funcție de conceptul lor – *Eu sunt și vreau să rămân primul!* („fiecare năzuind să fie-n frunte”).

Primul care se lansează în dialog este măgarul care își arogă „dreptul” de a trece primul pe puncte justificând (*de ce*) că el a mers „în fruntea turmei” chiar „de la-nceputul lumii” și că însuși Domnul Hristos, când a intrat în Ierusalim, călărea un măgar. Ca să ne dăm seama cât e de asumată poziția lui, autorul completează: măgarul „glăsuia fudul... cât putea umflându-și pieptul” și adaugă, sfîndându-și adversarii: „Și nu vouă vă voi cere acest drept, la urma urmei...” Acestea sunt informațiile pe care le încasează toți cei de față – catârul, capra, care și ei vor să treacă primii, dar și leul care nu se implică și greierele care este martor întâmplării.

Catârul încasează cu mare mirare pretențiile măgarului pe care-l consideră „sărman” și „netrebnic” și prelucrează astfel situația: îl acuză pe acesta că este nebun sau beat și că minte (nu poate fi adevărat că el, măgarul, a fost mereu primul din moment ce un catâr nu i-a mers niciodată în urmă). De asemenea, îl amenință că el nu face, din principiu, după cum vrea altcineva.

Auzind această ceartă „masculină”, capra se enervează foarte tare și „înălțându-se-n călcăie” îi pune la punct etichetându-i drept „ciobani obraznici” și declarându-și statutul: eu sunt „prințesă”, „cucoană” (căci, ne spune povestitorul, e „fudulă chiar

când n-are păr de râie”) și, prin urmare, nu are cum să treacă ea în urma lor.

După aceste momente de încasare și prelucrare vine momentul deciziei: cei trei iau *opțiunea* de a trece puntea și *acționează* în consecință (momentul III al procesualității). Evident, în îmbulzeală, se dezechilibrează și cad de pe punte pierzându-și viața. (O colaborare pașnică și constructivă i-ar fi ajutat să rezolve problema).

Leul, care a încasat și prelucrat cu detașare și înțelepciune întreaga situație, poate acum acționa – trece puntea.

Aparent, cel mai umil dintre personajele fabulei este greierele, dar autorul îi hărăzește un destin cu totul interesant din care avem ceva în plus de învățat: el acum a urcat din prăpastie. El merită să fie apreciat pentru această reușită, deși nu se laudă asemenea celor trei „nerozii”. Acest urcuș costisitor (drum inițiativ) i-a adus înțelepciune. În plus, se dovedește total lipsit de egoism atunci când scrie pe stâncă, pentru posteritate, vorbele „până azi neșterse încă”: „Când râvnești un loc de cinste, nu da drumul pasului” până „nu-ți vezi lungul nasului!” sau (formulând pozitiv): când vrei să progresezi, analizează-ți posibilitățile! (El este alter-ego-ul autorului, reprezentantul scriitorilor care se conduc după principiul *Verba volant, scripta manent*¹¹¹).

Poate că analiza noastră a amuzat cititorul, dar să ne aducem aminte că fabula este în fond o *alegorie*¹¹² (!) și că măgarul, capra, catârul, leul și greierele sunt de fapt niște *ființe umane* aflate într-o situație concurențială întâlnită chiar adesea.

¹¹¹ Proverb latinesc cu sensul *Vorbele zboară, ceea ce e scris rămâne*.

¹¹² *Alegorie* – istorioară în care se prezintă indirect anumite realități; prin intermediul metaforelor, personificărilor și comparațiilor se formează o imagine unitară prin care se sugerează noțiuni abstracte prin intermediul unor întâmplări concrete.

Iată cum, prin intermediul fabulei, tânărul actor învață să lucreze cu *parametrii situației scenice* și are ocazia să descopere *etapele procesualității cerebrale* (sau *psihio-afectivo-acționale*, cum am denumit-o mai sus).

În continuare vom da exemplu un text – *Maimuța ofensată* de Ilarion Căpățână – în care predomină momentul I și II al procesualității. Zvonul care umblă prin târg – cum că omul își arogă descendența din „buna noastră rasă”, este atât de bulversant încât maimuța nu are decât puterea de a se mira (încasare) și de a analiza diferențele între cele două rase (prelucrare), nicidecum de a acționa. Singura acțiune despre care se poate vorbi este cea verbală – faptul că le anunță și pe celelalte maimuțe despre această veste aberantă pe care a primit-o: omul se crede descendent din maimuță. Analizând această idee „odioasă” concluzionează: „E adevărat că omul a coborât ca soi/Dar, să fim rezonabili, n-a coborât din noi!”

Maimuța ofensată

de Ilarion Căpățână¹¹³

Odată, o maimuță din evul anecdotic
Venind la sfat pe-o creangă de arbore exotic,
A zis: Atenție! Sunt foarte ofensată!
Circulă-n lume vorba – deloc adevărată –
Că omul ar descinde din buna noastră rasă ...
Însăși ideea aceasta îmi pare odioasă!

Ați pomenit vreodată divorțuri printre noi,
Copii lăsați pe drumuri sau imnuri de război?
Cine-a văzut în hoardă, la noi, bolnavi mintal,
Drogați, lacomi de cărnuri și ... homosexuali,

¹¹³ revista *Porunca iubirii*, nr. 3/2008

Escroci, bandiți, gherile sau vreo tutungerie?
În neamul nostru nobil nu vezi așa prostie!

Noi n-avem mafii crude-n stirpea noastră-aleasă,
Nici teroriști, nici dogme, nici lupte de clasă,
Cât am bătut eu jungla, scuzați, n-am observat
În obștea de maimuțe cocotier privat,
Nici garduri și nici paznici, nici pui murind de foame
Sau omorâți în taină de așa-zise „mame” ...

Nu veți vedea vreodată – cât soarele și luna –
O minte de maimuță dospind în ea minciuna.
Chiar de aș fi silită de vreun laborator,
N-aș deveni port-bătă și nici informator.
Și iată încă una din lumea cea de jos:
La noi nu se întâmplă război religios,
Nici „sfinte” inchiziții, nici libertate-n lanțuri,
Nici chefuri după care să ne culcăm prin șanțuri
Și nicio îndoială ce duce la ateism,
Nici ordini mondiale, nici materialism ...

E-adevărat că omul a coborât ca soi,
Dar – să fim rezonabili – n-a coborât din noi!

Altă fabulă interesantă este *Vrabia și șoricelul* de Victor Eftimiu în care se întâlnesc două persoane: un tânăr aspirant – Șoricelul și o adultă „consacrată” – Vrabia care speră că îi va distruge visurile de progres micuțului, dar, de fapt, nu face decât să cadă în derizoriu. De ce? Uită un element important – *Unde* se află cei doi: împreună, în stomacul unei pisici.

Textul este excelent din perspectiva momentului I al procesualității scenice – *încasarea*. Cu atâta bucurie, ingenuitate, frumusețe sufletească încasează Șoricelul prezența Vrabiei! Atât de mult îi admiră calitățile! Pe de altă parte, la polul opus, Vrabia,

filtrând încasarea prin conceptul ei de superioritate (Eu sunt cea mai... și nimeni nu se poate ridica la nivelul meu niciodată), respinge admirația Șoricelului și îi retează ambiția de a zbura vreodată. Când, de fapt, niciunul nu o va mai face, căci vor pieri aici, în burta pisicii, împreună. În fața morții suntem toți egali și orice răbufnire de orgoliu este inutilă (*morală*).

Vrabia și șoricelul

de Victor Eftimiu

Șoricelul zise vrabiei:

– Surioară, cât îmi ești de dragă! Ești tot așa micuță ca și mine și de aceeași culoare. De câte ori te văd coborând din pom după grăunțe, mi se pare că sunt eu, când mi-or crește aripioare.

– N-or să-ți crească aripi niciodată! îi răspunse vrabia cu dispreț. Eu nu sunt sora ta, și te rog să nu-mi mai spui așa. Se prea poate să fiu tot așa de micuță ca tine, să mănânc aceleași grăunțe și să am aceeași culoare, dar nu uita că eu zbor, câtă vreme tu ești un biet șoricel nevrednic. Pe noi nu ne leagă nimic, nu ne apropie măcar. Și n-o să fim alături niciodată!

Morală:

Am uitat să vă spun că această convorbire avea loc în stomacul unei pisici.

Alte exemple de fabule:

*Musca și chervanul*¹¹⁴

de Jean de La Fontaine

Pe creasta nisipoasă și-abruptă a unui plai,
Încinsă viu de-un soare de-amiaz-dogoritor,
Urcă la deal chervanul purtat de șase cai.

¹¹⁴ *Chervan* = car mare pentru transportul mărfurilor și al persoanelor (dexonline.ro)

Se dase jos cu toți: bătrâni, popi și femei.
Suflau greu bidivii, trăgând din răspuțeri,
Când numai iat-o muscă s-apropie în zbor
Și chip ca să-i îndemne cu bâzâitul ei,
Când la rotași aleargă și când la prăștieri,
S-așază când pe unii, când pe ceilalți de-i pișcă
Și-n sinea ei socoate că ea-i pricina dacă
Chervanul se mai mișcă.

Se mută de pe oiște la vizitiu pe nas
Și-ndată ce chervanul se mai urnește-oleacă
Și toți mai fac un pas,
Ea gloria întreagă pe seama ei și-o pune.
Se plimbă-ncolo-ncoace ca să se afle-n treabă
Zorind pe toți, de-ai spune
Că e un șef ce-aleargă pe câmpul de război
Spre-a-și înteți oștenii să nu deie-napoi
Și-a câștiga izbânda cu-o clipă mai degrabă.

Și musca, în această strădanie obștească,
Se tânguia că ea și numai ea muncește
Și nimeni alt n-ajută pe cai să se urnească:
Părintele în cartea de rugăciuni citea
Taman la timp, firește! O doamnă, iar, cânta.
Poftim, că nouă parcă de cântec ne ardea!
Și-așa cucoana muscă zbură neastâmpărată
Și bâzâia într-una făcând mii de prostii.
Chervanu-n fine ajunge pe deal cu chiu cu vai
Și musca mea îndată
Strigă: „Uf! Bogdaproste! Să răsuflăm, copii!
Că doar destulă trudă până v-am scos pe plai,
Să-mi dați ce mi se cade, vă rog, domnilor cai!”

Tot astfel unii oameni c-o prefăcută grabă

S-amestecă în toate, ca musca legendară,
Pe când la o adică nu-s buni de nicio treabă
Și s-ar cădea mai bine să fie dați afară.

Vulpea duioasă

de Alecu Donici

În timpul primăverii un tânăr vânător
Ucise-o păsăruică; și prin a lui urmare
Făcu un rău mai mare,
Căci puii ei rămase sărmani în cuibușor!
Abia ieșiți din ouă, goi, cruzi, fără putere,
De-a foamei grea durere
Ei casc din pliscușoare, cer milă piscuind;
Cer hrană ș-aripi calde, pe mumă rechemând;
Dar muma nu-i! Când, iată,
O prea cinstită vulpe pe-acolo se arată
Și de sub cuib începe a predica așa:
– Ce inimă-mpietrită nu s-a înduioșa
Văzând aste ființe atât de neferice!
Voi, păsări ce zburăți
În preajmă-le pe-aice,
Cum nu vă îndurați
Ca să le ajutați?
Tu, cuculeț, vecine?
Tu schimbi acum la pene și oare nu-i mai bine
Să le aduci pe toate în cuibul de orfani?
Tu, ciocârlie dragă, ce cânți a ta plăcere
În leagănu-ți de zefiri... au, doar, nu simți durere
De ticăloasa stare acestor sărăimani?
O! tu, mierlușcă dulce, tu trebui să fii bună.
Zburând pe jos adună

Și adă viermișori la bieții pușori.
Iar tu, privighetoare,
Ce cu a ta cântare
Ai fermecat o lume... adoarme-i și pre ei
În melodii plăcute, în desfătări de zei.
Cu-așa mijloace bune, cu-a voastră duioșime,
Voi veți asigura
A lor viitorime,
Și când ei vor zbura...
Atunci un vântișor
Făcu să aibă vulpea tiulei pe botișor!...

Acel ce-i bun în faptă, la vorbe nu sporește;
Tăcând el bine face! Iar cel ce te-asurzește
Că de orfani i-e milă, pândindu-i ne-ncetat,
Acela nu-i curat!
Și oamenii, adese, în fapta generoasă
Sunt vulpea cea duioasă.

Vărul primare

de Alecu Donici

Sub lavițe-n cămară
Toți șoarecii de frunte făcuse-odinioară
Sfat mare între ei,
La care hotărâse cu multă scumpătate,
Ca în a lor cetate
Să nu se-ngăduiască niciunul din acei
Ce nu vor avea coadă; pe un temei puternic,
Că șoarecul nevrednic
Să-și cruțe coada sa,
La întâmplări mai grele
Cetatea va lăsa

În prada mâței rele.
Se vede că ei coada o au semn de trufie,
Sau merit osebit;
Precum la noi fu barba cu titlu de cinstit.
Oricum pricina fie,
A șoarecilor act
Sub lavițe la tact
S-au pus în împlinire.

La următoarea însă obștească întrunire,
Un șoarec fără coadă cu cei de frunte sta
Și pricini cerceta.
Alt șoricel cu laba vecinul își ghiontește
Șoptindu-i: „Nu vezi, frate, ce rău ni se gătește!
Cum poate fi primit
Un șoarec prihănit
În astă preacinstită de cozi lungi adunare?
Și tu, bătrân ales,
Păzești tăcere mare.”
– Păzesc tăcere, dragă, căci el mi-i văr primare.
– Destul, am înțeles.

Nici în vizunii, oare,
Hatârul lege n-are?

Curcile

de Vasile Alecsandri

Niște curci îmbătrânite, gârbovite și zburlite
Sta sub șură tremurând
Și privind cu pismuire a porumbilor iubire
Ziceau toate-așa, pe rând:
„Elei, soro! Elei, frate!

Așa păsări desfrânate mai văzut-ați încă voi?
Ian priviți, o! surioare! cum se dragostesc la soare,
Făr-a le păsa de noi!
Nu li-i frică de nimic, n-au rușine nicidecum!
Au nu știu c-a nostru nume onorat de toți în lume
Că drept pilde noi acum..."
„Voi acum sunteți bătrâne,
Le răspunse-atunci un câine.
Voi acum sunteți zbârcite, gârbovite și zburlite
Voi de ciudă, voi de ură stați cobind acum sub șură,
Clevetind cu pismuire a porumbilor iubire
Căci de mult v-ați trăit traiul,
V-ați mâncat de mult mălaiul
Și-acum toate la un loc nu plătiți nici de-un potroc!"

„Jour-Fixe”-ul Cârțiței

de Vasile Militaru¹¹⁵

La soții Cârțiță acasă era-ntr-o vineri sindrofie...
(Căci, dacă lucrul nu se știe,
Vă spun că ei „jour-fixe” au Vineri.)
Venise trei perechi de tineri,
Niște scatii și pitulici,
Pisica „Mimy”, madam Vulpe, o veveriță, un arici,
Un iepure, un cuc străin
Și, dacă mai țin bine minte, trei broaște dintr-un lac vecin...
Firește, cârțița gentilă, primind în vastele-i saloane,
Pe tăvi de-argint avu de toate: fursecuri, vinuri și bomboane,
Apoi țigări din cele fine, pentru boieri cât și cucoane...
Discuții, la-nceput, de teatru, de muzică, apoi, elan:
Frumosul cuc cânta din flaut... O pitulice la pian,

¹¹⁵ Militaru, Vasile, *Fabule*, vol. I, ed. Lumină din lumină, Buc., 2007, p. 43

Întâi un menuet de Schumann, apoi de toți cerut, un shimmy,
Dansat cu grație nespunsă de unul din scatii, cu „Mimy”...
S-a mai cântat o tarantela, ritmată viu, cu pașii mici,
De cea mai suplă dintre broaște, la pieptul junelui arici;
Apoi, cum dansu-i obosise și-alți invitați s-au mai adaus,
Se-ncinseră vreo trei partide de poker, baccara și maus...
Și-n fine, cârțița sătulă de-atâta joc, dând fum pe nas,
Poftit-a lumea să mai iasă
O clipă-două pe terasă
Să mai respire nițel aer și să mai șadă la taifas...

Odată așezați afară
Cucoana vulpe, căutând la gazdă,
Cu ochii mici, prin fumul de țigară,
Înfipse, cea dintâia, plugu-n brazdă:
– Te duci la bal, ma chere, în astă seară?...
– La care bal? întreabă și s-arată
Amfitrioana cârțiță, mirată...
– La cel pe care azi îl vor da cerbii
În poieniță, pe covorul ierbii...
– Vai, nu-i pot suferi, de astă vară,
Că prea sunt bârfitori din cale-afară,
Și eu, între prieteni, nu pot să mă simt bine
Decât atunci când dâșii sunt nobili ca și mine.
Dar să vă spun, mai bine, povestea-n amănunte...

Și cârțița-n fotoliu, c-un deget dus la frunte,
Bârfi vreo două ceasuri pe cerbi și căprioare,
Găsindu-le cusururi, cât e nisip sub soare,
Apoi făcu-ncheiere, cu zisa următoare:
– Prea fac pe moraliștii, vrând lumea s-o răstoarne,
Când în realitate, știți bine... poartă coarne!...

Ca gazda toți gândiră și toți s-asociară,

Că cerbii de pe lume ar trebui să piară...
Ariciul zise-n urmă, duhliu vrând să rămâie:
– Eu fug de ei, cucoană, ca dracul de tămâie...
Nici mie nu-mi plac cerbii, că nimeni nu le scapă:
Îndată ce te-apropii de dânșii, te și înțeapă!
– Eu nu știu cum sunt cerbii, dar știu pe căprioare
Și le urăsc din suflet, că prea-s lingușitoare,
Adăugă, uitându-și meteahna ei, pisica;
Iar iepurele zise: – Aceasta nu-i nimica,
Dar sunt poltroni, că-n codru pe ei îi prinde frica,
Un ram dacă s-ar frânge, iar dacă văd copoi,
Fug prăpădind pământul, măcar că-s mari cât boii...

– Vorbind de căprioare, eu n-aduc alte culpe,
Decât că-s cleptomane! grăi cinstita vulpe...
– Ba noi, pe a lor piele, pe carne și pe oase,
Nu dăm un ban de două, că sunt niște râioase...
N-am spune-o, dacă bine nici noi nu le-am cunoaște!
Săriră laolaltă, în cor, cele trei broaște...

– Eu zic atâta, frate: râioase, grase, iască,
Au drept oricum să fie, dar nu să ne bârfească,
Lua-le-ar, moartea, Styxul!
Grav cârțița mai zise, când se sfârșea „jour-fixe”-ul...

.....
Asemenea „jour-fixe”-uri fac multe din cucoane,
Dar prea puține poate, sub soare și sub stele,
Nu săvârșesc păcatul acelor lighioane
Ce-nvinuiau pe alții de ce făceau chiar ele.

Un leu cu coama deasă și roșcată,
care împărățea odată
peste vreo șase-opt supuși,
a fost certat de-ai săi Și-Mai-Sus-Puși
că e tiranic, orgolios
și nu încurajează critica de jos.

Și-atuncea, ca s-arate
că nu-i adevărat nici cu puțință,
convoacă leul o ședință.
(Leul atârnă de cracă o pancartă pe care scrie:)
La ora opt și jumătate
În colțul stâng al păduricii
Să vie și mai-marii și mai-micii.

La ora fixată-ncepură să vie
un iepure cu blană cenușie;
după el
un șoricel,
un berbec având coarnele gata să-mpungă,
vulpea cu vestita-i coadă lungă
și două veverițe
cu roșii blănițe.

Leul le lasă să se așeze pe rând,
apoi – se-nscrie singur la cuvânt.

Leul (cu o bătaie formidabilă-n masă):

¹¹⁶ Acest text, dramatizat din scriitură de către autoare, a fost pus în scenă în spectacolele pentru copii, dar poate fi spus și individual, abordat simplu și cu sinceritate. Se poate renunța la parantezele explicative, dar ele sporesc farmecul poveștii pentru că redau latura emoțională a acțiunii.

Prieteni și frați
V-am chemat aici, în astă-seară,
pentru-ntâia și, poate, ultima oară,
ca să mă cri-ti-cați!
Ați înțeles? (Mârâie înfundat.)
N-așteptați să vă invit sau să vă dau ghes.
Vreau să mă criticați
neapărat,
neîntârziat,
neîncetat,
neînfricat,
concret și neînduplecat!

Leul (scoate un răcnet grozav; veverițele scapă conurile pe jos):
Ei!!!?

Ce stați așa?
Aici nu sunteți la cafenea,
sau la cinema!
E o ședință de lucru, așa că
ni-meni n-are vo-ie să ta-că!
Aștept...
aștept să mă criticați...
doar pentru asta ați fost chemați!
(se apropie de iepure și-i înfige laba-n piept.)
Vorbește tu!
Iepurele (tremurând):
Eu... nu... încă nu...
Leul (către șoricel, brusc):
Atuncea tu!
Șoricelul (luat prin surprindere):
Eu... Da... dar poate nu acu... (Râde jenat.)
Sunt cam timid... și încă nu mă-nscriu...
Leul (scos din fire):

Prieteni și frați!
Dacă nu mă criticați
vă-nhaț.
V-o spun cu binișorul, deocamdată.
Mai încolo, poate să iasă lată!
Când mă gândesc, la o adică,
nu cumva vi-e frică?
Vă gândiți, poate, c-am să vă strâng
În gheare și-am să vă mănânc?!
Sau (se apropie de iepure și-i răsuțește o ureche)
c-am să-ți rup urechile, așa-i?
(îl trage pe șoricel de mustăți)
și ție mustățile, hai?
(îl pipăie pe berbec la burtă și se linge pe bot)
sau c-am să te fac friptură?
D-aia tăceți din gură? (Cumplit:)
Criticați-mă numaidecât,
că vă iau de gât!
Berbecul (își ia inima-n dinți):
Să vedeți... eu... cred c-ar fi de cuviință
– și-o spun cu sinceritate deplină
... c-aicea unde ținem ședință,
e prea puțină lumină.
De-aceea... cu mintea mea de berbec
eu judec... c-ar mai trebui un bec.
(Se așază repede jos.)
Leul (Notează-ntr-un caiet. Apoi):
Altcineva?
Mai are cineva de spus ceva?
(Către iepure, mârâind):
Poate dumneata?
Iepurele (Se scoală, dârdâind):

Eu, în privința becului,
Nu-s chiar de părerea berbecului.
Cred că lumina e-ndestulătoare
Și nu e nevoie nici de un bec mai mare
nici de unul în plus.
Eu cam atâta am avut de spus. (Se așază.)

Șoricelul (Fără să se lase invitat, debitează dintr-o suflare):
Și eu
cred că ședinta e prea lungă
zece minute-ar fi putut s-ajungă.
Așa că propun să se termine
cât mai repede
și cu bine.

(Vulpea se scoală leneș și se apropie de leu. Se apleacă peste masă, privindu-l gales, ochi în ochi, în timp ce cu vârful cozii îi perie coama.)

Vulpea: Stimate leu,
m-aș înscrie la cuvânt și eu,
dacă, bineînțeles, mi-a sosit rândul...

Leul (care-nțelege situația, foarte curtenitor):
Cumătra vulpe, vorbește-oricât,
nu-ți limitez cuvântul!

Vulpea: Fraților!
Eu cred că, dacă la noi
treaba nu merge-ntotdeauna înainte,
ci merge și-napoi,
de asta-i de vină – ce să mai căutăm cuvinte –
chiar leul, cât e el de leu!
Leul (pătruns și plin de amărăciune):
Chiar eu da, da, chiar eu

(Veverițele se uită mirate una la alta, apucă din nou conurile și le ronțăie febril.)

Vulpea (continuă cu avânt):

Căci pentru un conducător,

găsesc c-a fost

prea îngăduitor!

În ultimele luni, cam ce-a mâncat?

Vreo zece căprioare, nu mai mult.

E cam puțin pentru un leu adult!

Nici nu s-a săturat.

Vreo șase zebre – abia le-a dat de gust

Leul (profund autocritic):

Foarte just, foarte just

Vulpea: Socot – și pot s-o strig atât de tare,

De să răsunе înălțimea bolții!

că leul, fără încetare,

ar trebui sa-și mai ascută colții!

Ne-ajunge-atâta căldicel răsfăț.

Răsfățul duce la dezmăț!

Da, leule, ți-o spun,

chiar de mă doare acest cuvânt,

că ești prea bun

și prea puțin, mult prea puțin flămând!

(Se așază cu un aer foarte demn și lovește cu pumnul în masă)

Leul: În concluzie,

îmi iau angajamentul

să reprim orice părere sau aluzie

care mi-ar irita temperamentul.

Voi răpune

pe-acela dintre voi care mi s-ar opune,

și colții o să mi-i ascut

și-o să mănânc mai mult ca în trecut.

Nicio opinie nu mai e admisă
și cu aceasta, declar ședința-nchisă!
Leul: Alo,
Chiar dumneavoastră personal?
Da, sigur,
vă țin la dispoziție procesul-verbal,
Degeaba m-ați crezut zbir și dictator;
Le tot spun să mă critice, dar nu vor.
În fine, azi m-au criticat foarte ascutit,
iar eu
mi-am însușit...
mi-am însușit...
mi-am însușit...

Fabulă

de Daniel Făt

Eveniment în parcul zoologic: un struț s-a ouat!
Fapt cât se poate de firesc și logic!
Dar în jurul lui s-au strâns imediat câțiva comentatori,
Cunoscuți ca făpturi competente și foarte amatori
De asemenea evenimente!
De, frumușică treabă, grăi din cioc o bibilică,
De n-aș fi așa gingașă și slabă,
Și oul meu, ar fi cât ăsta, la o adică!
Ptui, ptui să nu-l deochi, grăi și o găină ouătoare,
Dar să zicem, c-ai vrea să-l faci ochi...
Unde găsești o tigaie așa mare?
Ce vă mirați atâta, sâsâi și gâsca,
Este un ou banal, eu n-am ce să contemplu,
Dacă struțul vroia să fie original,
Putea să-l facă cubic, de exemplu!

După îndelungi discuții, întreținute de întreg soborul,
Cineva din public... un vultur mi se pare, zise:
Să vedem ce crede autorul!
Eu, ce să cred, răspunse struțul,
Săltându-și peste toți voinicul gât,
Nu m-am gândit la ce o să se discute,
Eu l-am ouat, ș-atât!

Fabula gândiților

de Daniel Roxin¹¹⁷

Plecând la cale lungă, un moș cu-al său nepot,
Avea pus pe măgaru-i calabalâcul tot.
Pășind pe drum alene, de-odată, un drumeț
Îi spuse-așa,-ntr-o doară, zâmbind ușor glumeț:
- „De ce nu-ți așezi, taică, copilul pe măgar?
Slăbuț cum e, sărmanul, nu trage la cântar!...”
Gândind c-avea dreptate, moșnegul își urcă
Pe saci și pe valize nepotul și plecă...
Dar nu merse departe că alt drumeț, mirat,
Îi zise lu-ăla micu', cu glasul supărat:
- „Nu ți-e rușine, țacă, ca tinerel fiind,
Să-l lași pe moș alături piciorul târâind?!...
Ce stai? Hai, te coboară, să urce el în loc!”
Convins de-a sa dreptate, căci răsufila cu foc,
Bătrânul se întinse ca locul bun s-apuce,
Făcându-și mai'nainte, pios, o sfântă cruce.
Și merseră pe cale așa, vreme de-un ceas,
Până ce o țarancă le-opri încetul pas:
- „Ia spune-mi, nu ți-e milă de ăst' copil sfrijit
De-l lași pe jos să meargă? Chiar de l-ai pedepsit

¹¹⁷ <http://daniel-roxin.ro/index.php/fabule/>

Eu zic să-l iei matale acolo sus, 'napoi!
Măgarul e puternic, vă duce pe-amândoi!"
Avea sau nu dreptate, nu mai știa nici el,
Dar îl luă cu sine pe micul nepoțel
Și o porniră iară pe drumul prăfuit...
Dar cum necazul, bată-l, nu vine ne-nsoțit,
Se pomeniră-n față cu un bețiv nervos
Ce socotea că este de-a dreptul scandalos
Să stea cei doi călare pe bietul animal.
- „Ce nesimțiți!... N-ajunse c-ați pus poate-un kintal
De saci și de valize pe el ci, fără rost,
v-ați cocoțat în cârcă-i...
Bătrâne, tu ești prost?!

Păi, dacă o să mergeți așa până în vale,
Eu pun pariu pe-o vodcă că animalu-ți moare!..."
Și rușinat bătrânul, și speriat nițel,
Se coborî degrabă cu tot cu nepoțel
Căzând mâhnit pe gânduri:
- „De bine mă gândesc,
La fel ca la plecare acuma mă găsesc,
Deși-ascultat-am sfatul atâtor pe drum.
Să-mi fie mintea, oare, învăluită-n fum?..."

Morala

Cei slabi, cei fără minte - acei ce „sunt gândiți”,
Sunt victime eterne, sunt veșnic păcăliți
De-o dogmă sau de-un lider.
În ignoranța lor,
Nu fac decât să fie încă o voce-n cor!

III.3 POEZIA

Caracteristicile genului liric:

- etimologie: < cuv. *liră*, instrument muzical cu coarde
- **Genul liric** cuprinde operele literare în care sunt exprimate direct gândurile, ideile și sentimentele autorului.
- este genul literar al discursului subiectiv – folosește persoana I (monolog liric confesiv) sau adresarea directă – persoana a II-a (monolog liric adresat).
- cuvântul *liric* definește o expresie subiectivă ce ține mai degrabă de sentimente particulare (individuale), în opoziție cu poezia epică sau poezia dramatică (ce include tragedia).
- opera lirică poate fi cultă sau populară.
- **poezia** este asociată în genere genului liric (dar există și opere lirice în proză) și este supusă (mai puțin cea contemporană) unor mijloace formale precum versul, strofa, ritmul, rima și măsura.
- etimologia cuv. *poezie*: < gr. *poiesis* = facere, creare.
- toate curentele literare au cultivat poezia.
- eul liric (vocea autorului) poate apărea în diverse ipostaze: îndrăgostitul, gânditorul, revoltatul, căutătorul unui ideal, contemplatorul etc.

Tânărului candidat i se solicită constituirea unui repertoriu individual *variat* din punctul de vedere al genurilor și speciilor literare abordate și *original*, în sensul selecției textelor în urma unui proces de cercetare și experimentare temeinic. Din punct de vedere cantitativ, repertoriul trebuie să conțină o povestire, zece poezii și un monolog. De asemenea, în unele sesiuni de examen, vor fi solicitate și anumite texte obligatorii – în sesiunea 2016 a fost vorba despre trei poezii (www.unatc.ro/admitere).

Principiile de urmat și instrumentele de lucru sunt aceleași indiferent de genul literar sau de forma – în proză sau vers – a

textului: principiul primordial este cel al autenticității, iar instrumentele de lucru sunt Punctul de concentrare, înțelegerea (analiza dramatică) și asumarea situației date de text, procesualitatea scenică autentică (încasare, prelucrare, opțiune, acțiune).

Reluăm, a câta oară în această lucrare!?! , ideea evitării artificiei, falsului, pre-judecăților de tot felul, utilizarea de tehnici și șabloane învechite, utilizarea unor *Cum*-uri pre-stabilite, a interpretării „teatrale” și a „cântatului” (deja, la această oră, tânărul candidat ar trebui să facă, cu ajutorul povestirii și fabulei, diferența între dicția vorbită, firească, organică și cea „cântată” sau „operetistică”, cum i se mai zice tradițional). Dar lucrul cel mai important este ca laboratorul propriu de cercetare și creație să fie în curs de dezvoltare, iar tânărul actor să fi înțeles faptul că *procesul de lucru* trebuie să fie în evoluție continuă și că primează în fața oricărui rezultat de moment.

În poezie, prin excelență gen subiectiv, *principalul instrument de lucru va fi punerea în situație* – *Cine-le este chiar Eu – Eu în situația dată*. Numai fiind eu, autentic și total eu în situație, pot evita această eroare majoră și totuși destul de comună în care cad mai ales începătorii: „poetizarea” sau „interpretarea” în general/cântarea textului/adăugarea propriei muzicalități/capcana tonului. Prima eroare, cea mai copilărească, este spunerea textului în funcție de tăietura versului, „intonarea” lui de la începutul la finalul versului, când, de fapt, indiferent câte versuri sau strofe cuprinde, tânărul candidat trebuie să urmărească IDEEA exprimată de la început până la punct (nu până la final de vers sau până la virgulă). Să luăm exemplu câteva versuri din poezia *Singurătate* de Mihai Eminescu:

„Câteodată... prea arare...
A târziu când arde lampa,
Inima din loc îmi sare

Când aud că sună clampa...
 Este *Ea*. Deșarta casă
 Dintr-odată-mi pare plină,
 În privazul negru-al vieți-mi
 E-o icoană de lumină.
 Și mi-i ciudă cum de vremea
 Să mai treacă se îndură,
 Când eu stau șoptind cu draga
 Mână-n mână, gură-n gură."

„Cântarea” textului în funcție de vers, utilizarea unui ton „poetic” (general „aplicabil”), scade, pe de o parte, valoarea scriiturii și, pe de altă parte, scade valoarea abordării actorului. Capcana în care e posibil să se cadă cu atât mai mult cu cât, o strofă mai sus, autorul pomeneste apariția melancoliei („Dar atuncea greieri, șoareci/.../Readuc melancolia-mi/Iară ea se face vers.”). Utilizarea unui ton așa-zis „melancolic” este, firește, de evitat. Tânărul actor trebuie să pornească prin a înțelege bine situația și apoi să și-o asume prin *analogie* cu experiența personală. De aceea trebuie să urmărească nu muzicalitatea versului, ci *coerența LOGICĂ a ideilor*. Astfel, textul conține, de fapt, următoarele idei:

- Câteodată, prea arare, a târziu când arde lampa, inima din loc îmi sare când aud că sună clampa.
- Este *Ea*.
- Deșarta casă dintr-odată-mi pare plină.
- În privazul negru-al vieți-mi, [ea] e-o icoană de lumină.
- Și mi-i ciudă cum de vremea să mai treacă se îndură, când eu stau șoptind cu draga mână-n mână, gură-n gură.

Abordarea concretă, asumarea autentică a acestor idei vor declanșa modul unic în care candidatul X sau Y va spune acest

text, tonalitatea va fi cea adecvată, potrivită celui care vorbește, izvorâtă din autenticitatea exprimării *aici și acum* a ființei sale autentice, aflate în situația sosirii pe neașteptate a iubitei.

Iată și un exemplu de idee ce se extinde pe două strofe:

„Din noaptea vecinicei uitări,
În care toate curg,
A vieții noastre desmierdări
Și raze din amurg
De unde nu mai străbătu
Nimic din ce-au apus –
Aș vrea odată-n viață tu
Să te înalți în sus.”

(M. Eminescu – *Din noaptea*)

Nota bene! Dacă cel mai adesea prejudecățile legate de interpretarea textului, de utilizarea tonurilor, vin din imitarea unor modele (actori preferați), din imitarea unor recitatori (auziți la radio sau auziți și văzuți la TV), din mimarea pe loc a unor tonuri la indicația dată de un îndrumător: „Zi așa!” sau „Asta se zice așa!” (*Cum-uri*), uneori vin și din anii anteriori de studiu al genurilor și speciilor literare în cadrul materiilor școlare, la Limba și literatura română îndeosebi. Din înseși definițiile speciilor literare respective ni se sugerează modalitatea de interpretare: ton tandru, trist, melancolic la elegie, ton mobilizator la imn, ton solemn, avântat la odă, ton meditativ la meditație, ton eroic la poem și baladă. Este însă esențial pentru tânărul actor să înțeleagă că nu este nevoie de niciun ton, că ***tonul este inclus în logica textului***, că gândind efectiv și urmărind înlănțuirea logică de idei vor rezulta și emoțiile adecvate și tonalitățile potrivite. Pentru că

„Arta actorului este *un mod de a gândi*. Abia în ordine secundă arta actorului e un mod de *a face*.”¹¹⁸

Mai există însă și o altă modalitate eronată pe care o folosesc uneori tinerii actori – *autoimpunerea tonului*. Pentru că unii candidați, cu mai multă încredere în talentul propriu (chestiune de bun augur de altfel) sau pur și simplu cu o ureche muzicală mai bună, *se ascultă* în timp ce citesc poeziile și încep să le reia de mai multe ori până ajung la o muzicalitate și o „simțire” [care nu mai are, din păcate, nimic de-a face cu situația textului (!)] care le place, le „sună bine” și pe care vor căuta să o refacă de fiecare dată când vor spune textul. Acest lucru se întâmplă dacă nu se ține cont de *regula* pe care am stabilit-o la capitolul II.3 „Memorizare versus înțelegere și cercetare”: *textul NU se învață cu voce tare*. Vorbitul tare și autoascultarea duc la mecanizare, declamație, mortificare. Apoi, prin *contaminare*, tânărul actor începe să lucreze „tonal”, ascultându-se și autoemoționându-se, și pe texte mai puțin sau deloc „muzicale” prin structură – povestirea și monologul¹¹⁹. Cu alte cuvinte, se virusează tot sistemul, uneori iremediabil. Dacă, de exemplu, tânărul actor a lucrat astfel de-a lungul mai multor ani – individual sau într-un cadru organizat, poate chiar în mediul preuniversitar de specialitate, va fi mai greu de luptat cu această „boală” pentru că, fiind sistemică, trebuie distruse întâi principiile eronate după care s-a lucrat, schimbată fundamental mentalitatea legată de arta actorului, revenind la arta actorului autentic – cea care l-a atras

¹¹⁸ Cojar, Ion, *idem op. cit.*, p. 39

¹¹⁹ Așa cum arătam în subcapitolele anterioare lucrul asupra *narațiunilor* – povestiri și fabule – va pregăti substanțial tânărul actor pentru abordarea mai complexă pe care o presupune **MONOLOGUL**. *Monologul liric – poezia și monologul dramatic*. Ar fi păcat ca această „contaminare” să se producă în sens invers.

dintru început pe tânărul actor, – schimbate deprinderile greșite¹²⁰ și reînnoit întreg sistemul de gândire și metodologia de lucru. Un refresh total. Procesul nu e ușor, unii reușesc să-l parcurgă mai rapid, alții mai lent; uneori e chiar nevoie de un insucces la admitere pentru ca tânărul actor să realizeze toate acestea și să înceapă să lucreze corect, conform naturii sale autentice, organice, talentate pentru a relua examenul în anul următor.

Apoi, „simțirea” aceasta autoprovocată, *autoemoționarea*, cum îi spune Viola Spolin, este la fel de periculoasă, nefiind un proces autentic, ci unul de *autosugestie*. Pe când *emoția* reală se naște din asumarea unei situații create aici și acum, emoționarea aduce o emoție subiectivă, care nici măcar nu este menită a fi arătată spectatorilor, deoarece creează o expunere nenecesară sau duce la exhibiționism. Emoția reală este obiectivă, spuneam că se creează din asumarea acum și aici a situației pe care autorul (în cazul textului din repertoriu) sau comisia o propune (în cazul exercițiului de improvizație). Numai emoția reală, prezentă, creează comunicare autentică și imediată (comunicare cu membrii comisiei). Aceasta este adevărata comunicare scenică. Restul este psihodramă, conform Violei Spolin: Actorul «nu trebuie să se retragă în lumea lui subiectivă și să se emoționeze, după cum nu trebuie să intelectualizeze „sentimentul”, căci asta îi limitează expresia. Spectatorii nu trebuie să fie interesați de durerea, bucuria, frustrările și în general de sentimentele personale ale actorului de pe scenă. (...) Confundarea psihodramei cu teatrul îi determină pe actori să-și exploateze propriile emoții, în loc să experimenteze organic, organicitatea fiind în continuă modificare. Ce poate face psihodrama altceva decât să stoarcă lacrimile care izvorăsc din propria noastră durere, făcând astfel imposibilă

¹²⁰ Dacă orice lucru învățat este greu de părăsit pentru că funcționăm inerțial, cu atât mai greu va fi să renunțăm la deprinderile greșite care, se știe, devin o a doua natură.

detașarea artistică? Totuși, emoția proaspăt apărută pe scenă rămâne detașată, pentru că este utilizabilă numai în cadrul structurii realității»¹²¹ născute acum.

Ion Cojar se preocupă, de asemenea, de aceasta problemă de importanță majoră în arta actorului: «Mulți actori, spre a nu mai vorbi despre oamenii din afara teatrului, se lasă înșelați de termenii „imitație” și „simulare” la care se reduce adesea ideea de joc actoricesc. Aceștia nutresc convingerea că e suficientă imitarea sentimentelor sau autoiluzionarea pentru a dobândi o stare sufletească de „răvășire” și „abulie” sau de agresivitate în general. Se glosează mult pe tema teatrului „de stare”. Păcatul cel mare al acestui mod de a înțelege ideea de „joc” e refuzul raportului onest cu realul, cu realitatea care determină acțiunile umane. Acestora li se pare că artificialitatea convenției teatrale admite ca în actul scenic totul să nu fie adevărat, sau măcar verosimil, pentru a nu intra în contradicție logică cu ideea „de joc”. În aceste cazuri, în loc să urmărească situații, evenimente, relații, ideea de joc e transferată la un comportament general *de scenă*, pe jucarea replicilor, la jocul pe cuvinte cu inflexiuni vocale, cântate, cu tonuri căutate și învățate pe dinafară, cu așa-zisele „accente tonice” în sine, fără vreo legătură cu ceea ce se întâmplă în preajma lor.» Pe când *„ideea de joc corect înțelegească activează intuiția, pune în mișcare talentul sau geniul actorului.”*¹²²

Repertoriul de admitere al tânărului candidat trebuie să conțină, conform site-ului unatc.ro, „zece poezii de genuri diferite – comic, dramatic, filozofic, liric, forță”. În continuare vom aborda fiecare gen în parte exemplificând și cu o serie de texte reprezentative.

Ordinea va fi următoarea:

– Poezia de forță

¹²¹ Spolin Viola, *Improvizație pentru teatru*, ediția prescurtată, 2014, p. 104-105

¹²² Cojar, *idem op. cit.*, p. 77

- Poezia filozofică
- Poezia lirică
- Poezia comică

În ce privește poezia „dramatică” denumirea se referă, desigur, la conținut, iar textul de forță se pretează acestei încadrări, ca și textele lirice narrative, filozofice, confesive și/sau adresative care au un subiect dramatic (de exemplu lirica de dragoste neîmpărtășită) sau chiar tragic.

Pentru a facilita înțelegerea diferențelor dintre genuri, vom da explicații succinte – în cadrul *Notelor de subsol*. Totuși, așa cum am mai precizat în capitolele anterioare, etichetarea textului drept „comic”, „dramatic”, „de dragoste” sau „de forță” poate fi reducionista (riscând schematizarea), „genul” textului fiind sugerat, desigur, de autor din scriitură, dat de conținut, de subiect, dar în cele din urmă și de calitatea asumării situației de către tânărul actor, de modul său unic de a „somatiza” o problemă, de capacitatea sa de a comunica situația.

III.3.1 POEZIA DE FORȚĂ

Poezia de forță este un monolog liric adresat în care autorul, reprezentat de actor, atacă direct/critică/satirizează/ridiculizează anumite probleme sociale, mentalități și moravuri. Textul prezintă o situație de revoltă, cere să se facă dreptate, are scop mobilizator și conține amenințarea unor consecințe tragice.

Principala problemă de rezolvat din punctul de vedere al artei actorului autentic este asumarea profundă a problematicii textului, accesarea potențialului de vulnerabilitate (actualizarea potențialităților virtuale) și comunicarea directă, reală, promptă cu comisia. Textul „de forță” este unul dintre cele mai elocvente pentru comisie deoarece, într-un mod mai evident decât în alte

texte, se poate observa autenticitatea persoanei, capacitatea sa de susținere a unei teme, capacitatea sa de convingere, *forța* implicării în situație, profunzimea asumării problemelor enunțate în text care determină modificări structurale, dar și fizico-verbale reale. Nu e un secret pentru candidații la teatru că textul de forță dă ocazia comisiei de a evalua și forța glasului cu care e dotat candidatul. Totuși, nu trebuie să se cadă în generalizare, în utilizarea uniformă a unui ton „tare”, „hotărât”, „energic”, „avântat” etc. *Glasul va avea exact intensitatea pe care i-o dă asumarea problemei aici și acum!* *Vocea* este, ca și ochii, mimica, trupul, oglinda interiorității actorului în situație, manifestarea organicității sale.

Să ne întoarcem la caracteristicile textului de forță. Spuneam că reprezintă un moment de totală revoltă și conține amenințarea unor consecințe tragice.

Un mod de manifestare a acestor consecințe tragice este *lupta directă* – unele texte sunt „de forță” pentru că reprezintă adevărate strigăte de luptă cu efect mobilizator. *Doina* lui Mihai Eminescu este un protest, o chemare la unitate și combină blestemul cu rugăciunea, imprecăția cu invocația. Este cântecul de durere al poporului invadat de venetici, deznădejdea cea mai neagră – căci invocarea lui Ștefan cel Mare este doar o mângâiere, nu se poate materializa. În cadrul examenului de admitere poate fi utilizat textul necenzurat deoarece imprecăția din final la adresa celor de neam străin, care ar putea fi considerată astăzi discriminatorie, nu i se poate reproșa candidatului. Acesta nu riscă nimic selectând în repertoriul de admitere un text clasicizat (în ciuda impactului socio-politic diferit pe care l-a avut de-a lungul vremii) pe care îl asumă cu sinceritate, un text în care filonul patriotic este mai important decât cel politic. Aceeași simetrie blestem-rugăciune, imprecăție-invocație este folosită și în

partea a doua din *Scrisoarea a III-a*, o satiră extrem de virulentă la adresa clasei politice... dintotdeauna.

În continuarea tradiției eminesciene și alături de poezii de la 1848 (D. Bolintineanu și V. Alecsandri), George Coșbuc evocă trecutul de luptă neîncetată pentru libertate socială și națională al poporului nostru din cele mai vechi timpuri și până în zilele lui. Figurile emblematice pe care le invocă sunt Decebal, legendarul Gelu, Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, iar textele reprezentative în acest sens: *Decebal către popor*, *Moartea lui Gelu*, *Pașa Hassan*, *Oștenii lui Tudor*. În monologul său adresat armatei, Decebal își mobilizează luptătorii, le inspiră patriotism, păstrarea demnității chiar cu prețul sacrificiului, căci „totuna e dac-ai murit/Flăcău ori moș îngârbovit;/Dar nu-i totuna leu să mori/Ori câine-nlănțuit.” Le propune tuturor să lupte cu credința că pot învinge sau vor muri liberi; contribuția tuturor e necesară, poporul trebuie să-și reunească forțele și toate resursele: „Și-acum, bărbați, un fier și-un scut!”. În balada cultă *Moartea lui Gelu* dorința de a lupta, de a-și apăra țara este atât de puternică încât străbate de dincolo de moarte: „Iar tu, de-i trăi, frățioare, /(...)/, Nechează-mi, și-atunci eu din groapă/Cunoaște-ți-voi glasul! Și-armat voi ieși eu afară,/Și veseli vom trece noi iară/Prin sulii și foc înainte,/Să fie potrivnicii minte/Că-s vii, când e vorba de țară,/Și morții-n morminte!” Un strigăt urgent și disperat la luptă împotriva ciocoilor, a veneticilor este însă *Noi vrem pământ* de George Coșbuc text „de forță” exemplar, pe care îl vom reda în acest subcapitol.

Altă modalitate de manifestare a consecințelor tragice ce se întrevăd ca urmare a călcării teritoriului, a încălcării drepturilor oamenilor este *blestemul*. Literatura română (populară și cultă) abundă în acest gen de texte, căci, atunci când omul nu are puterea de a se apăra singur, are încredere în blestem: „Blestemul nu se pierde, crește,/Se face funie și clește,/Se face foame și

lingoare,/Junghi inimii și ac la-nghițitoare, îngrijorare tulbure și frică.” (Arghezi, *Secetă mare*)

Blestemul poate fi *de dragoste* sau **blestemul**, să-i spunem, „social” - „V-am blestemat din neam în neam/Când ne rugam și când plângeam...”. Textul lui Tudor Arghezi *Secetă mare* este semnificativ din acet punct de vedere - redă un moment în care dreptatea socială se împlinește prin blestemul obidiților - ginerii de domn, boierii, stăpânii nedrepti, capabili de cruzimi cumplite de-a lungul a sute de ani sunt atinși de blestem.

Blestemul este o invocare a **răzbunării** - răzbunarea oamenilor sau a unei puteri superioare capabile să facă dreptate, să determine nimicirea dușmanului, pedeapsa cu moartea. Sunt invocați:

- marii noștri domnitori: „Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,/Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,/Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!” - Eminescu, *Scrisoarea a III-a*

- „Ștefane, Măria Ta,/Tu la Putna nu mai sta.../Doar s-a 'ndura Dumnezeu/Ca să-ți mântui neamul tău!/Tu te 'nalță din mormânt/Să te-aud din corn sunând/Și Moldova adunând.” - Eminescu, *Doina*

- este invocată răzbunarea prin moarte, chiar dacă asta ar presupune și negarea divinității care dă porunca iertării: „Să nu dea Dumnezeu cel sfânt,/Să vrem noi sânge, nu pământ!/Când nu vom mai putea răbda,/Când foamea ne va răscula,/Hristoși să fiți, nu veți scăpa/Nici în mormânt!” - George Coșbuc, *Noi vrem pământ!*

- răzbunarea naturii: „A! Vrei să fugi?/Unde să fugi?/Ți-e scris!/Și cerul și pământul s-au închis!” - Arghezi, *Secetă mare*

- răzbunarea animalelor: „Și lighioanele însetoșate vor să bea om...” - Arghezi, *Secetă mare*; „Cine ține cu străinii/Mânca-i-ar inima câinii!” - Eminescu, *Doina*

- răzbunarea lucrurilor: „Fântânile-s surpate/Vor sângele-napoi/Sânge cald, nu sânge de strigoi.” - Arghezi, *Secetă mare*
- răzbunarea din partea îngerilor și a sfinților: „Suflete proaste și înguse,/Aveați un înger care să vă mustre/Și-o șoaptă-n cuget care să vă cheme./Botezătorul v-a certat la vreme...” - Arghezi, *Secetă mare*
- sau e invocat însuși Dumnezeu în apărarea omului: „Cine apasă omul pe/Dumnezeu apasă,/Căci amândoi sunt unul și au aceeași casă.”; „Vrei să te rogi, stăpâne, și n-ai cui./Ai mai putea să stai în fața/Lui?” - Arghezi, *Secetă mare*.

În continuare vom reda spre exemplificare câteva *texte de forță*. În ce privește textul lui Tudor Arghezi citat mai sus, lectorul va remarca dintru început că textul original este foarte lung în raport cu timpul acordat pentru un element al repertoriului de admitere. De aceea oferim și o variantă prescurtată. Una din multele posibile, deoarece textul este extrem de „generos” (impropriu spus, având în vedere subiectul, dar ne referim la aspectul cantitativ) și fiecare candidat interesat să-l studieze își poate face propria prescurtare sau mai poate scurta suplimentar varianta propusă de noi. Pornim, evident, cu transcrierea textului original.

În ce privește celelalte texte citate am ales deja fragmentele reprezentative din punctul de vedere al cerinței „de forță” sau le-am redat în întregime, acolo unde lungimea textului este acceptabilă în raport cu timpul acordat.

*Secetă mare*¹²³

de Tudor Arghezi

Iată-l, blestemul s-a-implinit,
înzecit, însutit, înmiit,

¹²³ *Textul original* – de prescurtat pentru examen. *Text unisex*.

Din colb, din glod, din băătură,
Din vii, din morți, din dragoste, din ură,
Din staul, din colibă, din turme, din livezi.
Din
Bărăgan, din țara cât o vezi.
Din scrâșnete, din suferință.
Se năzare
Din lanțuri, din cătușe și răbdare.
V-am blestemat din neam în neam.
Când ne rugam și când plângeam.
V-au blestemat și omul și norocul

Să vă ajungă focul.
Și, iată-l, v-a ajuns,
Umflându-se ca-n mare talazul într-ascuns.
V-au blestemat copiii, frați de frați,
Și plozii nenăscuți și lepădați,
Și orbii, slujii, capiii, gângavii,
Toți teferii și toți bolnavii.
Din jalea celor ce-au gemut și gem
S-a ridicat și cade pe voi acest blestem.
Cine apasă omul pe
Dumnezeu apasă,
Căci amândoi sunt unul și au aceeaș casă.
Simțiși cum a trecut din gură-n gură
Blestemul în porumb și-n arătură?
Și peștera și strunga-l înfiripă,
Și barza șchiopătată, oloagă pe-o aripă.
În iazuri, în pășune, în izvoare,
E blestemul plăpândeii căprioare.

V-au blestemat și v-au pârat
Făptura zburătoare și șarpele târat.

V-au blestemat și mugetul cirezii
Și noaptea huhurezii
Și bufnița de lună
în stoluri împreună.
Iertare?
Cine iartă?
Zăvorul mut din poartă?
E blestemată brazda trufiei nesătule
Să nu-și mai verse-n care porumbul și-n pătule,
Și-n foile chircite să iasă, de amiază,
în loc de ciucalaie, știuleți de căcărează,
Că-n boabele culese, strivită-n fiecare,
Zăcea c-un strop de sânge broboana de sudoare.
Blestemele-mpletite laolaltă
V-ajung de-aci cu biciul și-n lumea ceealaltă.
Cu lanțuri grămadite voi v-ați și scris osânda.
Vă pedepsesc povara, dijma și dobânda.

Oborul, claca, judecata și măsura.
Blestem: putreziciunea și mălura;
Pe fata maicii, prinsă la urzici,
Veneai cu doi argați să o ridici,
I-ai dus de coarne vaca în poiană,
Cu un primar și o cătană,
Și ți-ai făcut cireada de pomană.
Ne-ai luat-o, claca, de trei ori
Și ne-ai mai scos la urmă și datori.
Ne-ai luat din zece câte șase oi.
De-a vâlmășia seacă măduva din noi.
Ouăle luate-n dreptul de corvoadă
Le petreceai printr-un inel cu coadă.
Mi-ai pus copila-n beci o săptămână
Că ți-a vărsat o cană de smântână.

Nu ne lăsaî din porci niciunul,
Când se apropia
Crăciunul.
Donița mea, cât putina, te-nșeală,
Iar banița la tine-i cât o oală.
Două grămezi făceai din grâu, ca pentru noi.
Una de om și alta de ciocoi,
La treieratul de sămânță nouă.
Și le duceai la tine pe-amândouă.
La moara voastră, sacul dus în spate
Scădea făina mea
la jumătate.
Peste bordeiele din drumul de la
Jii,
Din loc în loc, se-nalță dintre vii
Conacele de piatră cu pridvoare.
Cui cer aceste ziduri răzbunare?
Ieșind coconii rumeni de la masă,
Noi mestecam o gură de păsat cleioasă.
Schilozii fără țară și trup, câți au scăpat,
Mănâncă mămăliga cu scuiat,
Câte un leș pe câte-o cârjă ruptă,
Întorși acasă frânți din luptă,
Cu pielea zdrențe, cine poate
Să le mai facă parte și dreptate?

Ăl de ia birul, căciula și cojocul
Și din ogradă dobitocul?
Un cărturar, de-o slovă cu birlicul?
Judecătorul?
Popa?
Veneticul?

Câți ați jignit dreptatea și-nfrângeți bucuria
Și rușinați în oameni omenia,
Beți de rachiu, de-a bușile-n borhot,
Nu v-au trezit blestemele de tot.
V-a mai rămas în butie ceva.
Lungiți-vă pe coate, nainte de-a cădea,
Trași de miros, ca musca, și de gust,
Și-i lingeti doaga umedă de must.
Pe stârvul vostru mila de lumină
Așterne un lițoliu murdar, o rogojină.
Suflete proaste și înguste.
Aveați un înger să vă mustre
Și-o șoptă-n cuget, care să vă cheme.
Botezătorul v-a certat la vreme
Și drept răspuns c-ați înțeles
Taina stropirii prin botez,
I-ați retezat, odată, la beție,
Cinstitul cap, cu gura deschisă pe tipsie,
Și-ncredințați de-acum că tace,
L-ați dat dănțuitoarelor să-l joace.
Dar glasul lui de blestem ridicat în slavă
Strigă și-n hora voastră, de pe tavă.
Și sfântul sânge s-a făcut strigoi,
Rătăcitor de-atuncea printre noi.
Nu-i auziți voi blestemele grele,
Ca pasul care calcă pe vreascuri și surcele?
Sângele lui, de-atunci l-ați tot vărsat,
Sporind cu sângele nevinovat.
E-n mâneca pătată a văduvei.
Rămâne
În miezul tău de pâine, în blidul tău, stăpâne.
Strivit peceți pe carte: zăloage și dovezi.

Îl știi pribeag de noapte și-l visezi.

Se-adună-n aurul ce îl aduni.

Trezit în jar, mocnește în tăciuni.

Crescând blestemul, s-a făcut furtună.

Ascultă-l, înăbușe-l cu flaute.

Răsună!

Mai joacă

Salomeea și-acum, pe-aci pe-aproape.

Te uită: are găuri, n-are pleoape,

Nici buze, nici tipare de șold șerpuitor.

A ridicat odată cu discul un picior.

Și dănțuind către boieri, încoace.

Pe un covor cu ciucuri, se desface,

Se prăbușește, se descoase.

Fusese-o aninare a danțului, de oase.

Blestemul nu se pierde, crește.

Se face funie și clește,

Se face foame și lingoare,

Junghi inimii și ac la-nghițitoare, îngrijorare
turbure și frică.

Mândria ți-era mare, caricatura mică.

Erai în cap, la tobă.

Acuma, din grămadă,

Ai vrea să suni porunca, de la coadă.

Încă de an s-au desfrânat

Secara, spicul secerat.

Holde-n pripas, de cimitir,

Spini, buruieni și pir,

Păscute de păianjeni și-nvelite,

Zăbranice mototolite.

Valuri de câlți și scamă.

Moșia viermuită se destramă
Și împietrită țarina bolnavă
De bălărie neagră și otravă.
Doamne! stihiile-s pe ducă.
Blestemul: patru vânturi ne usucă.
Tobe sparte, goarne dogite
Bat ceasul agoniei.
Sate, vite,
Câmp, albi seci, ogoare,

Sunt scoase la mezatul urgiei călătoare.
Se vinde viața, se tocmește anul.
Vânzarea-i cu bucata și toptanul.
Nicio pâine, nicio lăascaie!
Cumpărătorii sluți se bat pe o copaie.
Măcar o candelă, o papură, o cruce,
O lumânare să apuce.
Toți mușteriii iau degeaba
Care cu colții, care cu laba.
Și lighioanele însetoșate
Vor să bea om.
Fântânile-s surpate.
Vor sângele-napoi,
Sânge cald, nu sânge de strigoi.
Cer sânge viu, ați auzit?
Sângele vostru proaspăt și corcit.
Oprit cu plugul scăpărat în stâncă,
Asculți tăcerea șesului adâncă
Și deslușești murmurul și vaierul de moarte,
Haihui, hoinar, mereu dintr-altă parte,
Din necuprins, din gol, din negrăit.
Ce mai trăiește?
Ce n-a mai murit?

Noaptea se-ntinde, hăt, ca o arsură,
Ca o fiertură, ca o saramură.
Laptele, drojdii, pulbere și scrum.
Fuge pe miriști vântul de fum.
Ți-s buzele spuzite, ca bulgării de var.
Nădejde sau mânie? În zadar.
Și porumbieii, de dogoare,
Mor încâlciți în columbare.
Un uriaș de negură răstoarnă
Zarea de plumb ca luna-ntr-o lucarnă.
Ca paiele-n văpaie ard clopotele-n turlă
Și blestemele mute s-au întâlnit și urlă.
Vrei să te rogi, stăpâne, și n-ai cui.
Ai mai putea să stai în fața
Lui?
Iar să te rogi, iară să minți,
Cu jurămintele de la părinți?

Mire căzut și mire care trece,
Căutătura albă ți-e, și rece.
Ți s-a făcut puterea de prisos
Slujind
Erodiadei și lui
Isus Hristos.
Ți-ai așteptat mireasa făgăduită ție
Și a venit rânjită, cu chelie,
Și cu ciolanele în poală,
Goala de tot și dinlăuntru goală.
Ți-e groază că te mângâie pe față
Și că-ți întoarce firul din mustață,
Țepoasă, mâna ei de gheață.
Te strânge-n brațe și te doare

Pieptul de stinghii și grătare.
Te-acoperă cu giulgiul ei în somn
Și te sărută-n gură, ginere de
Domn.
A! Vrei să fugi?
Unde să fugi?
Ți-e scris!
Și cerul și pământul s-au închis.
Te-mpiedici prins de-al coapsei hățș de mărăcine
În lupta cu scheletul îndrăgostit de tine.

*Secetă mare*¹²⁴

de Tudor Arghezi

- varianta prescurtată -

Iată-l, blestemul s-a-mplinit,
înzecit, însutit, înmiit,
Din colb, din glod, din băătăură,
Din vii, din morți, din dragoste, din ură,
Din staul, din colibă, din turme, din livezi.
Din Bărăgan, din țara cât o vezi.
Din scrâșnete, din suferință.
Se năzare
Din lanțuri, din cătușe și răbdare.
V-am blestemat din neam în neam.
Când ne rugam și când plângeam.
V-au blestemat și omul și norocul
Să vă ajungă focul.
Și, iată-l, v-a ajuns,
Umflându-se ca-n mare talazul într-ascuns.
V-au blestemat copiii, frați de frați,

¹²⁴ *Text unisex*

Și plozii nenăscuți și lepădați,
Și orbii, sluții, capiii, gângavii,
Toți teferii și toți bolnavii.
Din jalea celor ce-au gemut și gem
S-a ridicat și cade pe voi acest blestem.
Cine apasă omul pe
Dumnezeu apasă,
Căci amândoi sunt unul și au aceeaș casă.

.....

V-au blestemat și v-au pârât
Făptura zburătoare și șarpele târât.
V-au blestemat și mugetul cirezii
Și noaptea huhurezii
Și bufnița de lună
În stoluri împreună.

Iertare?

Cine iartă?

Zăvorul mut din poartă?

.....

Blestemele-mpletite laolaltă
V-ajung de-aci cu biciul și-n lumea ceealaltă.
Cu lanțuri grămadite voi v-ați și scris osânda.
Vă pedepsesc povara, dijma și dobânda.
Oborul, claca, judecata și măsura.
Blestem: putreziciunea și mălura;
Pe fata maicii, prinsă la urzici,
Veneai cu doi argați să o ridici,
I-ai dus de coarne vaca în poiană,
Cu un primar și o cătană,
Și ți-ai făcut cireada de pomană.
Ne-ai luat-o, claca, de trei ori
Și ne-ai mai scos la urmă și datori.
Ne-ai luat din zece câte șase oi.

De-a vâlmășia seacă măduva din noi.

.....
Mi-ai pus copila-n beci o săptămână

Că ți-a vărsat o cană de smântână.

Nu ne lăsa din porci niciunul,

Când se apropia

Crăciunul.

Donița mea, cât putina, te-nșeală,

Iar banița la tine-i cât o oală.

Două grămezi făceai din grâu, ca pentru noi.

Una de om și alta de ciocoi,

La treieratul de sămânță nouă.

Și le duceai la tine pe-amândouă.

La moara voastră, sacul dus în spate

Scădea făina mea

la jumătate.

Peste bordeiele din drumul de la Jii,

Din loc în loc, se-nalță dintre vii

Conacele de piatră cu pridvoare.

Cui cer aceste ziduri răzbunare?

Ieșind coconii rumeni de la masă,

Noi mestecam o gură de păsat cleioasă.

Schilozii fără țară și trup, câți au scăpat,

Mănâncă mămliga cu scuipat,

Câte un leș pe câte-o cărjă ruptă,

Întorși acasă frânți din luptă,

Cu pielea zdrențe, cine poate

Să le mai facă parte și dreptate?

Ăl de ia birul, căciula și cojocul

Și din ogradă dobitocul?

Un cărturar, de-o slovă cu birlicul?

Judecătorul?

Popa?

Veneticul?

Câți ați jignit dreptatea și-nfrângeți bucuria

Și rușinați în oameni omenia,

Beți de rachiu, de-a bușile-n borhot,

Nu v-au trezit blestemele de tot.

V-a mai rămas în butie ceva.

Lungiți-vă pe coate, nainte de-a cădea,

Trași de miros, ca musca, și de gust,

Și-i lingeți doaga umedă de must.

.....
Suflete proaste și înguste.

Aveați un înger să vă mustre

Și-o șoaptă-n cuget, care să vă cheme.

Botezătorul v-a certat la vreme!

.....
Blestemul nu se pierde, crește.

Se face funie și clește,

Se face foame și lingoare,

Junghi inimii și ac la-nghițitoare, îngrijorare

turbure și frică.

.....
Doamne! stihiile-s pe ducă.

.....
Vrei să te rogi, stăpâne, și n-ai cui.

Ai mai putea să stai în fața Lui?

Iar să te rogi, iară să minți,

Cu jurămintele de la părinți?

.....
A! Vrei să fugi?

Unde să fugi?

Ți-e scris!

Și cerul și pământul s-au închis!

*Scrisoarea a III-a*¹²⁵

- Partea a II-a -

de Mihai Eminescu¹²⁶

.....
Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noștri vre un falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiştea spoielii?
Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii,
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi
În aplauzele grele a canaliei de uliţi,
Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii,
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii?
Au de *patrie, virtute*, nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toţi pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,
Chintesenţă de mizerii de la creştet până-n talpă.
Şi deasupra tuturor, oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura bulbucăţii ochi de broască...
Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii!
Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei Golii,
În cămeşi cu mâneci lunge şi pe capete scufie,
Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie.
Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte,
Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe, ca în strane, şed pe locuri
Şi aplaudă frenetic schime, cântece şi jocuri...

¹²⁵ *Text unisex*

¹²⁶ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol I, antume, ediţie de Petru Creţia, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 107

Și apoi în sfatul țării se adun să se admire
Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire;
Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman,
Toată greco-bulgăria e nepoata lui Traian!
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajung-a fi stăpână și pe țară și pe noi!
Tot ce-n țările vecine e smintit și stârpitură,
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,
Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,
Toți se scurseră aicea și formează patrioții,
Încât fonfii și flecarii, găgăuții și gușații,
Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații!

Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!
Și această ciumă-n lume și aceste creaturi
Nici rușine n-au să ieie în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară,
Îndrăznesc ca să rostească pân' și numele tău... țară!

La Paris, în lupanare de cinismu și de lene,
Cu femeile-i pierdute și-n orgiile-i obscene,
Acolo v-ați pus averea, tinerețele la *stos*...
Ce a scos din voi Apusul, când nimic nu e de scos?

Ne-ați venit apoi, drept minte o sticluță de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,
Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept științ-având în minte vre un vals de Bal Mabil,
Iar în schimb cu-averea toată vrun papuc de curtezană...
O, te-admir, progenitură de origine romană!
Și acum priviți cu spaimă fața noastră sceptic-rece,
Vă mirați cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?
Când vedem că toți aceia care vorbe mari aruncă

Numai banul îl vânează și câștigul fără muncă,
Azi, când fraza lustruită nu ne poate înșela,
Astăzi alții sunt de vină, domnii mei, nu este-așa?
Prea v-ați arătat arama sfâșiind această țară,
Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,
Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteți – niște mișei!
Da, câștigul fără muncă, iată singura pornire;
Virtutea? e-o nerozie; Geniul? o nefericire.

Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici;
Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!

*Doina*¹²⁷

de Mihai Eminescu¹²⁸

De la Nistru pân' la Tisa
Tot Românul plânsu-mi-s-a
Că nu mai poate străbate
De-atâta străinătate.
Din Hotin și pân' la Mare
Vin Muscalii de-a călare,
De la Mare la Hotin
Mereu calea ne-o ațin;
Din Boian la Vatra Dornii

¹²⁷ *Text unisex*

¹²⁸ Eminescu, Mihai, *Poesii*, Buc. 1884, prima ediție a operei eminesciene, îngrijită de Titu Maiorescu, republicată în facsimil, ed. Europa, Craiova, 1992, p. 175

Au umplut omida cornii
Și străinul te tot paște,
De nu te mai poți cunoaște;
Sus la munte, jos la vale
Și-au făcut dușmanii cale;
Din Satmar până 'n Săcele
Numai vaduri ca acele.
Vai de biet Român săracul!
Îndărăt tot dă ca racul,
Nici îi merge, nici se-ndeamnă,
Nici îi este toamna toamnă,
Nici e vară vara lui
Și-i străin în țara lui.
De la Turnu 'n Dorohoi
Curg dușmanii în puhoi
Și s-așează pe la noi;
[Și cum vin cu drum de fier,]¹²⁹
Toate cântecele pier,
Sboară paserile toate
De neagra străinătate.
Numai umbra spinului
La ușa creștinului.
Își desbracă țara sânul,
Codrul – frate cu Românul –
De secure se tot pleacă
Și isvoarele îi seacă
Sărac în țară săracă!

Cine-au îndrăgit străinii
Mânca-i-ar inima câinii,
Mânca-i-ar casa pustia

¹²⁹ Versul lipsește în edițiile cenzurate.

Și neamul nemernicia!

Ștefane, Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las' Arhimandritului
Toată grija schitului,
Lasă grija Sfinților
În sama părinților,
Clopotele să le tragă
Ziua 'ntreagă, noaptea 'ntreagă,
Doar s-a 'ndura Dumnezeu
Ca să-ți mântui neamul tău!
Tu te 'nalță din mormânt
Să te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.
De-i suna din corn o dată,
Ai s-aduni Moldova toată,
De-i suna de două ori
Îți vin codri-n ajutor,
De-i suna a treia oară
Toți dușmanii or să piară
Din hotară în hotară,
Îndrăgi-i-ar ciorile
Și spânzurătorile!

[Cine ne-au dus Jidanii
Nu mai vază zi cu anii,
Ci să-i scoată ochii corbii
Să rămâe 'n drum cu orbii.
Cine ne-au adus pe Greci
N'ar mai putrezi în veci.
Cine ne-au adus Muscalii

Prăpădi-l-ar focul jalei
Să-l arză, să-l dogorească,
Neamul să i-l prăpădească.
Cine ține cu străinii
Mânca-i-ar inima câinii
Mânca-i-ar casa pustia
Și neamul nemernicia.]]¹³⁰

*Mohamed Biruitorul*¹³¹

- III -

de Mihai Eminescu¹³²

Ce-ți spun ei ție, mamă, când îți răpesc copiii?
Mereu tot zic că crește mărirea României,
Că steagul măreștii l-ampodobit cu laur!
Cu stâlpi de cafenele se-ntrec în fraze de-aur
Că să arate cum că durerea lor e mare,
Că n-au voit știrbirea străvechilor hotare,
Când ei au fost aceia ce, mamă, pe sub mână
Pagânului vândut-au din sfânta ta țărână.
Și tu i-ascuți în pace, cum văduva ascultă
Pe care a ei rude o iau cu vorbă multă.
Tu numai îți știi chinul ce inima-ți sfaramă,
Ai plânge și n-ai lacrimi, Moldovo, mamă, mamă...
Zadarnic codrii mândri în vânt mereu ți-i clatini,

¹³⁰ Fragmentul lipsește în edițiile cenzurate. Rămâne la latitudinea candidatului dacă va spune textul întreg sau prescurtat.

¹³¹ *Text unisex*

¹³² Eminescu, Mihai, *Poeme necunoscute*, carte și CD, ed. Casa Radio, Buc., 2003 – volumul conține 23 de poeme din manuscrisele poetului descifrate de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu și rostite de marele actor și profesor Adrian Pintea. (vezi articolul lui Mircea Cărtărescu din *Observatorul cultural*/02/03/2004).

Pierdută-i pân' și umbra măreților Mușatini...
Chiar Vodă Alexandru cel bun și sfânt și mare
L-a lui mormânt nu este în lume vro cărare;
Și Ștefan Voievodul, în somnul cel deplin,
Visează el că doarme dus în pământ străin?
Luatu-ți-au copiii, mormintele și tot
Și rup din a ta haină de câte ori o pot.
Ajuns-ai cerșitoare de-ocară și de silă
Și nimănui în lume de tine nu i-e milă,
Ba cer în toată ziua să uiți chiar cum te cheamă.
Și totuși cât de dulce e numele tău, mamă!

*Noi vrem pământ!*¹³³

de George Coșbuc¹³⁴

Flămând și gol, fără-adăpost,
Mi-ai pus pe umeri cât ai vrut,
Și m-ai scuiat și m-ai bătut
Și câine eu ți-am fost!
Ciocoi pribeag, adus de vânt,
De ai cu iadul legământ
Să-ți fim toți câini, lovește-n noi!
Răbdăm poveri, răbdăm nevoi
Și ham de cai, și jug de boi
Dar vrem pământ!

O coajă de mălai de ieri
De-o vezi la noi tu ne-o apuci.
Băieții tu-n război ni-i duci,
Pe fete ni le ceri.
Înjuri ce-avem noi drag și sfânt:

¹³³ *Text de băiat*

¹³⁴ Coșbuc, George, vol. *Fire de tort*, ESPLA, Colecția Clasici români, Buc., 1958

Nici milă n-ai, nici crezământ!
Flămânzi copiii-n drum ne mor
Și ne sfârșim de mila lor –
Dar toate le-am trăi ușor
De-ar fi pământ!

De-avem un cimitir în sat
Ni-l faceți lan, noi, boi în jug.
Și-n urma lacomului plug
Ies oase și-i păcat!
Sunt oase dintr-al nostru os:
Dar ce vă pasă! Voi ne-ați scos
Din case goi, în ger și-n vânt,
Ne-ați scos și morții din mormânt; –
O, pentru morți și-al lor prinos
Noi vrem pământ!
Și-am vrea și noi, și noi să știm
Că ni-or sta oasele-ntr-un loc,
Că nu-și vor bate-ai voștri joc
De noi, dacă murim.
Orfani și cei ce dragi ne sunt
De-ar vrea să plângă pe-un mormânt,
Ei n-or ști-n care șanț zăcem,
Căci nici pentr-un mormânt n-avem
Pământ – și noi creștini suntem!
Și vrem pământ!

N-avem nici vreme de-nchinat.
Căci vremea ni-e în mâni la voi;
Avem un suflet încă-n noi
Și parcă l-ați uitat!
Ați pus cu toții jurământ
Să n-avem drepturi și cuvânt;

Bătăi și chinuri, când ținăm,
Obezi și lanț când ne mișcăm,
Și plumb când istoviți strigăm
Că vrem pământ!

Voi ce-aveți îngropat aici?
Voi grâu? Dar noi strămoși și tați
Noi mame și surori și frați!
În lături, venetici!
Pământul nostru-i scump și sfânt,
Că el ni-e leagăn și mormânt;
Cu sânge cald l-am apărât,
Și câte ape l-au udat
Sunt numai lacrimi ce-am vărsat
Noi vrem pământ!

N-avem puteri și chip de-acum
Să mai trăim cerșind mereu,
Că prea ne schingiuiesc cum vreu
Stăpâni luați din drum!
Să nu dea Dumnezeu cel sfânt,
Să vrem noi sânge, nu pământ!
Când nu vom mai putea răbda,
Când foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormânt!

*Decebal către popor*¹³⁵

de George Coșbuc¹³⁶

Viața asta-i bun pierdut
Când n-o trăiești cum ai fi vrut!

¹³⁵ *Text de băiat*

¹³⁶ Coșbuc, George, vol. *Fire de tort*, ESPLA, Colecția Clasici români, Buc., 1958

Și-acum ar vrea un neam călău
S-arunce jug în gâtul tău:
E rău destul că ne-am născut,
Mai vrem și-al doilea rău?

Din zei de-am fi scoborâtori,
C-o moarte tot suntem datori!
Totuna e dac-ai murit
Flăcău ori moș îngârbovit;
Dar nu-i totuna leu să mori
Ori câine-nlănțuit.

Cei ce se luptă murmurând,
De s-ar lupta și-n primul rând,
Ei tot atât de buni ne par
Ca orișicare laș fugar!
Murmurul, azi și orișicând,
E plânsset în zadar!

Iar a tăcea și lașii știi!
Toți morții tac! Dar cine-i viu
Să râdă! Bunii râd și cad!
Să râdem, dar, viteaz răsad,
Să fie-un hohotit și-un chiu
Din ceruri până-n iad!

De-ar curge sângele pârău,
Nebiruit e brațul tău
Când morții-n față nu tresari!
Și însuți ție-un zeu îți pari
Când râzi de ce se tem mai rău
Dușmanii tăi cei tari.

Ei sunt romani! Și ce mai sunt?
Nu ei, ci de-ar veni Cel-sfânt,

Zamolxe, c-un întreg popor
De zei, i-am întreba: ce vor?
Și nu le-am da nici lor pământ
Căci ei au cerul lor!

Și-acum, bărbați, un fier și-un scut!
E rău destul că ne-am născut:
Dar cui i-e frică de război
E liber de-a pleca napoi,
Iar cine-i vânzător vândut
Să iasă dintre noi!

Eu nu mai am nimic de spus!
Voi brațele jurând le-ați pus
Pe scut! Puterea este-n voi
Și-n zei! Dar vă gândiți, eroi,
Că zeii sunt departe, sus,
Dușmanii lângă noi!

Continuăm cu exemplele, de data aceasta axându-ne pe textele de forță care au ca motivație nu nedreptatea socială, ci nedreptatea în dragoste. Sunt *blesteme de dragoste* – unul din literatura cultă, ultracunoscut, dintre *Cânticele țigănești* ale lui M.R. Paraschivescu, altele sunt blesteme populare.

Vom încheia subcapitolul cu un text din nou exemplar pentru genul „forță”, deși, în mod paradoxal, este o frumoasă, disperată, absolută declarație de dragoste – *Renunțare* de Mihai Eminescu.

*Blestem de dragoste*¹³⁷

de Miron Radu Paraschivescu¹³⁸

Când ți-o fi lumea mai dragă,
Să-ți pice dreapta beteagă
și s-ajungi la cap de pod,
cerșetor, slut și nărod.
Din puterea ta a plină,
suptă de vreo curviștină,
să rămâi sfrijit ca paiul,
urle-ți ghiersul ca buhaiul,
limba să ți se-mpletească,
să vorbești pe păsărească,
să te topiești de-a-n picioare,
galbin, ca o lumânare!

Să nu fie boală rea,
care-n tine să nu dea:
ardi-te-ar focul, mangalul,
să fii scopit ca muscalul!
cânte-ți popa din Scriptură
să-ți văz dafinul pe gură!

Crai parșiv, din țiğănie,
că m-ai omorât de vie
când m-ai luat din casă fată,
crudă și nevinovată,
și m-ai spintecat în două
sub cerul cu lună nouă.

Și-n loc să mă iei mireasă,
m-ai lăsat să zac borțoasă

¹³⁷ *Text de fată*

¹³⁸ M.R. Paraschivescu, *Cântice țiğănești*, ed. Tineretului, Buc., 1969, p. 49

și te-ai dus, duce-te-ar apa,
unde și-a dus mutul iapa!

Dar de-o fi și-o fi să vii
iar în brațe să mă ții,
să-mi săruți țâța și gura
și să-mi stingi din sân arsura,
vedea-te-aș tot cum te știu:
nalt, bălan și cilibiu,
Cu ochii arzoi ca focul,

Aduce-mi-te-ar ghiocul!

*Blestem popular de dragoste*¹³⁹

Du-te bade, duce-te-ai
Unde-o sta apa, să stai
Să fii hrana peștilor
Și rugina pietrelor!
Să te spânzuri de curele
La streășina casei mele
Să te vadă o lume întreagă
Că ți-am fost odată dragă!
Și-atuncea să ai noroc
Când o sta soarele-n loc
Și din apă o ieși foc!
Să te îngrași ca scândura,
Să fii rumen ca ceara,
Murgul să se poticnească,
În creștet să te trântască,
Și-atuncea să ai noroc

¹³⁹ *Text de fată*

Când o sta soarele-n loc
Și din apă o ieși foc!
Să te junghie bade rău
Ca pe mine gândul tău.
Când o fi la miez de noapte
Să te ia dureri de moarte!
Du-te bade, duce-te-ai
Nouă ani pe nouă cai,
Nouă cai să obosești
Ca mine să nu găsești.
De-i găsi-o mai frumoasă
Tu cu ea să nu faci casă!
De-i găsi-o bălăioară
Să dea Dumnezeu să moară,
Și-atuncea să ai noroc
Când o sta soarele-n loc
Și din apă o ieși foc!

Blestem popular de dragoste¹⁴⁰

Cine strică dragostele
Mânce-i grâul păsările,
Și să n-aibă pâne-n masă
Și nici sănătate-n casă.

Cine desparte doi dulci
Ducă-i corbii carnea-n nuci.
Cine desparte doi dragi,
Ducă-i corbi carnea-n fagi.

Cine face orz din grâu,

¹⁴⁰ *Text de fată*

Șază-n sânge până-n brâu,
Șază-n sânge până-n barbă
Mânce-l viermii de ispravă.
Șază-n sânge până-n piept
Să-l mânce viermii de tăt.

Cine stric-așezământ,
N-aibă țărână pe mormânt,
Nici hodină pe pământ.
Fie-i moara râșniță
Și hodina-n temniță.

Blestem popular de dragoste¹⁴¹

Bade, de ce m-ai lăsat,
Nu-ți dau prea mare păcat,
Numa un an să zaci pe pat,
Și două care de paie
Să le faci toate gunoaie!
Când a fi de primăvară
Să-ți scoată patu' afară,
Te scoată cu scândura,
Te-ntoarcă cu perina.
Să-ți deie cu lingura –
Când o fi lingura plină,
Să suspini de la inimă,
Când o fi lingura goală,
Te întoarcă altă boală!
Bade, când ți-a fi mai bine,
Trei doctori stea lângă tine,
Unu' meagă, altu' vie,

¹⁴¹ *Text de fată*

Unu' nu joiască-a scrie
Leacurile, bade, ție!
Șapte sute bune-n pungă
La doctori să nu-ți ajungă,
Patru boi ca păunii
Ți-i mănânce doctorii!

Blestem popular de dragoste¹⁴²

Cine zice că mi-e bine
Mute-și casa lângă mine
Și roage pe Dumnezeu
Să-i deie binele meu
Și căsuța cucului
Și hodina vântului!
Tânără mă măritai,
Ce bărbat îmi căpătai!
Că el merge seara-n sat,
Vine-n ziuă mort de beat.
Eu-l îmbii cu de mâncat,
El îmi dă cu blidu'-n cap.
Eu-l întreb că ce? și cum?,
El își face palma pumn.
Eu-l întreb de sănătate,
El mă scuipă și mă bate.
El de mare-i ca și-un fag,
Eu de foame-abia mă trag,
Și-aceea-ar fi cum fi -
Da' n-am cu ce mă-nvăli,

¹⁴² *Text de fată.* Text compus de noi din patru poezii populare pe aceeași temă. Tot astfel, fiecare candidat își poate compune propriile texte utilizând antologii de poezii populare. Cântecul de cătănie li se vor potrivi băieților, iar cântecul de dor sunt scrise special pentru băieți sau fete, cu subiect și problematică distinctă.

Și-aceea-ar fi iertătoare –
Da' n-am opinci în picioare,
Nici sare-n sălăriță,
Nici pită pe poliță!
Eu, de când m-am măritat,
Multe lacrimi am vărsat,
De-or făcut fântână-n sat,
Fântână cu trei izvoară,
Cine-o bea din ea să moară,
Și de-o bea și-al meu bărbat,
Să moară necuminecat!

*Renunțare*¹⁴³

de Mihai Eminescu¹⁴⁴

Aș vrea să am pământul și marea-n jumătate,
De mine să asculte corăbii și armate,
De voi clipi cu ochiul, cu mâna semn de-oi face,
Să-și miște răsăritul popoarele încoace;
Sălbatecele oarde să curgă râuri-râuri,
Din codri răscolite, stârnite din pustiuri;
Ca undele de fluviu urmeze-ale lor scuturi,
Întunece-se-n zare pierdutele-nceputuri,
Un râu de scânteiere lucească lănci și săbii,
Iar marea se-nspăimânte de negrele-mi corăbii.

Astfel război porni-voi. Voi arunca încalte
O jumătate-a lumii asupra celeilalte.
Privească-m-atunci preoți: un monstru ce se-
nchină,

¹⁴³ *Text de băiat*

¹⁴⁴ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol II, postume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 88

Când oardele-i barbare duc moarte și ruină.
Ruga-mă-voi cu mâna uscată ținând strana,
Deasupra mea cu-ntinse aripi va sta Satana;
Cu tronul meu voi pune alătura sicriul,
Când gloatele-mi în lume ar tot mări pustiu,
Să simt că nu se poate un Dumnezeu să-mi ierte
Cetățile în flăcări și țările deșerte...
Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume,
Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume.
Și tot ce-ncântă ochii cu mii de frumuseți,
Tot ce pământul are și marea mai de preț,
Grămezi să steie toate la mine în comori.
Alătura cu ele să trec nepăsători,
Simțindu-mă în mine stăpân al lumii-ntregi,
Un zeu în omenire, un soare între regi
Și raze să reverse din frunte-a mea coroană...
Să-ngenunchez nainte-ți așa ca la icoană
Și descriindu-ți toată puterea fără seamă –
Să-ți zic: –„Ia-le pe toate, dar și pe mine ia-mă!”
Nu mă iubi! Ca robul să fiu pe lângă tine,
De-i trece,-n jos pleca-voi a ochilor lumine,
Dezmoștenit de toate, la viață abdicând,
Să nu-mi rămână-n minte decât un singur gând:
C-am apucat un sceptru, cu dânsul lumea-ntreagă,
Păstrându-mi pentru mine durerea că-mi ești
dragă,
Înamorați de tine, rămână ochii-mi triști
Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști.
În veci dup-a ta umbră eu brațele să-ntind,
De-al genei tale tremur nădejdea să mi-o prind,
Să-mi razim a mea frunte de zidurile goale,
Atinse de-umbra dulce a frumuseții tale.

III.3.2 POEZIA FILOZOFICĂ

*Luminătorul*¹⁴⁵

de Vasile Voiculescu

Am fost ca nerodul din poveste
Ce căra Soarele cu oborocul
În casa-i fără uși, fără ferestre...
Și-și blestema întunerecul și nenorocul.
Ieșeam cu ciubărele minții goale, afară,
În lumină și pară,
Și când mi se părea că sunt pline,
Intram, răstrurnându-le-n mine.
Așa ani de-a rândul
M-am canonit să car lumina cu gândul...
Atunci ai trimis îngerul tău să-mi arate
Izvorul luminii adevărate:
El a luat în mâini securea durerii
Și a izbit năpraznic, fără milă, pereții.
Au curs cărămizi și noroi puzderii,
S-a zguduit din temelii clădirea vieții,
Au curs lacrimi multe și suspine,

¹⁴⁵ *Text unisex*; poezie din *lirica filozofică, de factură religioasă*. Deși ca specie literară este elegie, una dintre cele mai cunoscute elegii religioase din literatura română, textul are meritul de a descrie drumul către Dumnezeu, năzuința spre desăvârșire, printr-o abordare foarte concretă. Pentru actor trebuie să prevaleze povestea căutării luminii, apropierea treptată de Dumnezeu, relatând concret: am încercat „ani de-a rândul” „să car lumina cu gândul”, iar Dumnezeu a trimis Îngerul ca „să-mi arate izvorul luminii adevărate”. Îngerul, cu „securea durerii” „a izbit năpraznic, fără milă pereții”, zguduindu-mi din temelii „clădirea vieții” și, deși am plâns mult, tocmai „prin spărtura făcută-n mine” „soarele a năvălit înlăuntrul meu” „și, cu el odată, lumea toată”. Caracterul religios al textului rezultă din relatare, nu trebuie să fie explicit. Este vorba nu despre a aduce „ode” lui Dumnezeu (o generalitate), ci de a vorbi depre valoarea educativă a suferinței, despre cum Dumnezeu cercetează uneori prin necaz, despre lumina care se câștigă tocmai trecând prin întuneric, depășindu-l, înfrângându-l.

Dar prin spărtura făcută-n mine,
Ca printr-un ochi de geam în zidul greu,
Soarele a năvălit înlăuntrul meu.
Și cu el deodată,
Lumea toată...
Îngerul luminător a zburat aiurea,
Lăsându-și înfiptă securea;
Cocioaba sufletului de-atuncea însă-i plină
De soare, de slavă și de lumină.

*Stelelor*¹⁴⁶

de Lucian Blaga¹⁴⁷

Cu-o mare de îndemnuri și oarbe
năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre, stelelor,
și flăcări de-adorare

¹⁴⁶ *Text unisex*; poezie din *lirica filozofică* a lui Lucian Blaga, ca specie literară meditație (cu accente elegiace – „Pribeag cum sunt,/mă simt azi cel mai singuratic suflet...”); exprimă setea de absolut specifică creației lui Blaga, dorința de integrare în destinul macrocosmic – răspunsul în legătură cu valoarea destinului propriu este așteptat aici de la stele. Abordarea actorului trebuie să fie concretă, mai ales că nici „setea de absolut” nu este abstractă la Blaga, nu este contemplativă, ci este o sete de absolutul trăirii, al cercetării propriului sens, chiar cu prețul sacrificiului („flăcări de-adorare/îmi ard în ochi, ca-n niște candelă de jertfă...”). La răceala imensă a cosmosului („Fiori ce vin din țara voastră îmi sărută/cu buze reci de gheață trupul...”), numai soluția subiectivă îi poate aduce omului liniștea – gândul că poate, deși nu avem nicio țință vizibilă, suntem totuși meniți „nemărginirii”.

Meditația – Caracteristicile speciei literare: text liric ce cuprinde reflecții filozofice asupra lumii și vieții; abordează temele mari ale filozofiei – despre univers, divinitate, suflet, originea, esența, valoarea și sensul vieții etc. Un exemplu clasic de meditație este poezia *La steaua* de Mihai Eminescu, analizată în capitolul II.2.

¹⁴⁷ Blaga, Lucian, *Poemele luminii*, în vol. *Poezii*, ed. Minerva, seria Patrimoniu, Buc., 1981, p. 30

îmi ard în ochi, ca-n niște candelă de jertfă.
Fiori ce vin din țara voastră îmi sărută
cu buze reci de gheață trupul.
Și-nmărmurit vă-ntreb:
spre care lumi vă duceți și spre ce abisuri?
Pribeag cum sunt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet,
și străbătut de-avânt alerg, dar nu știu – unde.
Un singur gând mi-e rază și putere:
o, stelelor, nici voi n-aveți
în drumul vostru nicio țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți
nemărginirea.

III.3.3 POEZIA LIRICĂ

*Mânioasă*¹⁴⁸

de George Coșbuc¹⁴⁹

Am să merg mai înspre seară
Prin dumbrăvi, ca mai demult,
În priveghetori să-mi pară
Glasul Linei că-l ascult.
Mai știu eu ce-aș vrea s-ascult!

¹⁴⁸ *Text de băiat*; poezie din *lirica de dragoste* „erotica rurală” a lui George Coșbuc; monologul tânărului este o confesiune a unei situații ambigue născute între el și iubita lui, îi redă frământarea și nedumerirea față de atitudinea neobișnuită a iubitei – Lina – care e de obicei foarte drăgăstoasă, iar acum e „mânioasă” fără motiv. Atitudinea ei poate fi o manifestare a feminității, un joc erotic poate involuntar sau altceva... Oricum ar fi, situația îi devine băiatului chinuitoare, iar gândul „Și mă mir ce i-am făcut!?” devine obsedant (lăitmotiv al poeziei).

¹⁴⁹ Coșbuc, George, vol. *Balade și idile*, ed. Casa Scânteii, Buc., 1966, p. 5

Că-n zori Lina sta-n portiță,
Sălta-n vânt a ei altiță,
Vântul îi sălta-n cosiță
Și-i făcea floare-n obraz:
Eu mergeam la plug în laz,
Și, când trec, Lina s-ascunde,
Parcă nici nu m-a văzut.
Îi vorbesc, și nu-mi răspunde,
Nu-mi răspunde!
Și-o întreb, și nu-mi răspunde!
Și mă mir ce i-am făcut!

Vreau de-aici să rump o floare!
Ochii unui înger scump
Au albastrul de cicoare,
Și cicoare vreau să rump
Mai știu eu ce-aș vrea să rump!
Că-n amiazi venind pe vale,
Întâlnii pe Lina-n cale:

Fragi i-am dat, ea mi-a zis: Na-le!
Ți-am cerut eu ție fragi?
Ochii ei frumoși și dragi
Priveau tot spre poala rochii,
S-a pus Lina pe tăcut,
Și vedeam că-i umblă ochii,
Umblă ochii!
Ca la șerpi, îi umblă ochii,
Și mă mir ce i-am făcut!

Să-mi pun capul pentr-o Lină,
Să mă fac un om pribeag!
Ieși din neguri, lună plină,
Să mă vezi la Lina-n prag

Mai știu eu ce-aștept în prag!
Alte dăți suna zăvorul;
Lina pe furiș, ca dorul,
Pășea-n degete pridvorul
Și la mine-n prag venea,
Mamă-sa cât ce-adormea.
Azi ard hainele pe mine,
Mi-e greu capul ca de lut,
Stau în prag și ea nu vine,
Nu mai vine!
E târziu și nu mai vine...
Și mă mir ce i-am făcut!?

*Ispita*¹⁵⁰

de George Coșbuc¹⁵¹

Ei, acum te uiți la cană,
Că s-a spart! Dar dă-o-n foc!
Nu-mi fi inimă dușmană
Când vezi răul lângă mine –
Haide, prinde-mă mai bine
De mijloc!

Uite-mi hainele, ca spuma,
Le-am țesut cu mâna mea;
Zici în gândul tău acum:

¹⁵⁰ *Text de fată*; poezie din *lirica de dragoste* „erotica rurală” a lui George Coșbuc; monologul tinerei văduve se adresează unui flăcău, potențial iubit, cu scopul vădit de a-l ispiti. Din ceea ce povestește femeia despre vorbele și acțiunile lui și din felul în care-l abordează ea însăși ne dăm seama că ambii au experiență: „Să-ți meargă veste/De șiret!... Ei, cine-mi ești!.../Treci prin sate camparații...” La final îi dă întâlnire pe seară, în același loc, căci „mi-e cald! Și uite-n față/Sunt aprinsă...”.

¹⁵¹ Coșbuc, George, vol. *Fire de tort*, ESPLA, Col. Clasici români, Buc., 1958, p. 206

„Ce mai pui de căprioară!
Vezi, așa o văduvioară
Mi-ar plăcea!”

Ha, ha, ha! Să-ți meargă veste
De șiret!... Ei, cine-mi ești!
Tragi cu ochiul la neveste;
Treci prin sate ca-mpărații
Daí te-or bănui bărbații
Și-o pățești!
Spune-mi drept: ți-au spus vrodată
Popii că păcate-ți scriu
Dacă-mbrățișezi vreo fată?
Să nu-i crezi! Ei știu Psaltirea,
Dar ce foc o fi iubirea
Nici nu știu.

Nu-ți plac ochii verzi? Ei, iacă!
Uite-ai mei! Nu te uita
Prea cu dor, că pot să-ți placă!
O, sunt tineri zeci și sute
Cari ar vrea să mi-i sărute
Și eu ba!

Hoțule! Te uiți la mine;
Știu eu ce gândești acum,
Că de-aceea ți-e rușine –
Eu de-aș fi flăcău odată
Nu m-aș rușina de-o fată
Nicidecum.

Iacă... stau pe la fântână!
Dă-mi cârligul... Aoleu,
Nu mă strânge-așa de mână!

Nu m-ai strâns? Și-ți vine-a plânge?
Haidî degrabă și mă strânge,
Că eu vreau.

Crezi că nu? Ba cum s-arată
Știi tu fata cum s-o-mpaci.
Ori te superi tu pe-o fată
Când o strângi și ea te-njură?
N-ai pățit? Ia taci din gură,
Că te faci!...

Și mi-e cald! Și uite-n față
Sunt aprinsă; și zău nu,
Nimeni nu m-a strâns în brață
Mijlocelul meu frângându-l –
Dacă n-ai de-acuma gândul,
Poate tu!

Vrei să bei? Și nu ți-e teamă
Că mi-e olul descântat?
Cine bea să poarte seamă
Să sărute pe stăpâna
Olului... nu pune mâna,
Că te bat!

Ei, mă duc acum. Deseară
Iarăși viu! Și spune-mi drept
Vii și tu? Te-ntâmpin iară
Ca și ieri, cu vase pline!
Nu veni!... Și să știi bine
Că te-aștept!

*ia-mi Inima*¹⁵²

de Iv cel Naiv¹⁵³

dacă te pasionează animalele de companie
îți dau Inima mea, e vie;
plimb-o prin parcuri, ia-i de mâncare
sau pune-o lângă a ta să zacă la soare

ia-mi Inima, pune-i o lesă
și plimb-o aiurea, fără adresă,
e cuminte și bine crescută, socot.
hai, vino și ia-o, ți-o dau de tot

ia-mi Inima și du-o la cinema
haide, fă cu ea ceva
ce n-a mai făcut nimeni niciodată,
ia-mi Inima și fă-o să bată
ia-mi Inima pentru totdeauna
scapă-ma de ea, nebuna.
Uite, dacă o iei,
te las să mă săruți dacă vrei.

¹⁵² *Text unisex*; poezie din *lirica de dragoste*, monologul adresat iubitei/iubitului fiind o confesiune a iubirii mascată de propunerea la reciprocitate.

¹⁵³ Iv cel Naiv, *Nesfârșesc*, ed. Vellant, Buc., 2012; ivcelnaiv.ro

*Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?*¹⁵⁴

de Marius Tucă¹⁵⁵

Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?
Ce evenimente ar trebui să mai aibă loc
Pentru ca să poți articula cu subiect și predicat,
Să declari pe propria răspundere
De bună voie și nevăzută de nimeni,
Să te eliberezi de această povară
A orgoliului și a inimii deopotrivă.

Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?
Ar trebui să te gândești ce înseamnă,
Să-i înțelegi rostul și locul în tine,
Te cunosc, de-acum, altfel ai fi spus-o demult.
De atunci, de când privirile noastre
Au sărit în gol și în căprui, una în alta,
Iar noi, ca o izbăvire, eram goi, unul în pielea celuilalt.

Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?
Nu mai tot căuta răspunsuri în cochilia unui melc
Așa cum ai face-o într-un ghioc de aur alb,
Până la urmă e cea mai simplă, cea mai curată
Dar și cea mai frumoasă declarație de dragoste,
Ea se zămislește din aproape nimic,
Din aer, emoție și lumină.

¹⁵⁴ *Text unisex* (textul necesită o singură modificare ca să poată fi transpus la genul feminin: „de bună voie și nevăzută de nimeni”/nevăzut); poezie din *lirica de dragoste*, monologul adresat iubitei/iubitului fiind o declarație de dragoste ce conține propunerea către parteneră/partener de a avea puterea de a-și mărturisi dragostea care, în mod evident pentru ambii, este reciprocă.

¹⁵⁵ Tucă, Marius, vol. *Am să te iubesc până la sfârșitul lumii*, mjournalul.ro, 14 febr. 2015.

Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?
Se învâрте Pământul pe dinlăuntrul nostru
Gravitația se află într-un loc necunoscut,
Pe o planetă nevăzută, locuită doar de noi
Și de tăcerile nesfârșite ale umerilor,
Curaj, ia-mi inima între dinți și declară
Ca un ofițer al stării de iubire.

Tu când ai de gând să-mi spui că mă iubești?
N-ai nevoie de prea multe reglaje fine, de acorduri,
E treabă mai mult de feeling și de corduri,
Știi foarte bine că vibrațiile tale îmi curg prin vene
Joacă-te cu balansul luminii, filtrează-l prin gene,
Nu căuta răspunsuri prin cărțile de alchimie
La mine totul e atât de simplu, eu sunt poezie.

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asemăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cumiști;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec

¹⁵⁶ *Text unisex*, dar mai degrabă *de fată* deoarece are o construcție inedită: monologul pădurii personificate se întinde de-a lungul a cinci strofe și este unul din cele mai frumoase *texte lirice de dragoste* din toată literatura română, iar autorul-bărbat vorbește doar în ultimele două strofe, când ne descrie, practic, situația: atât de concretă era comunicarea pe care o avea în copilărie cu pădurea, încât ea părea că-i vorbește cu dragostea fierbinte a unei iubite, îi revela toate tainele ei, îl făcea să înțeleagă paradoxalitatea percepției temporale („... privind în luna plină/La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri.”).

Deși poezia este cunoscută ca fiind una din cele mai reprezentative elegii din literatura română, tinerii actori nu trebuie să cadă în capcana tonului melancolic, trist, fals „îndurerat”, a unui regret expus. Regretul copilăriei, a acelei perioade în care copilul descoperă cu ingenuitate lumea, natura, iar timpul pe care-l petrece în mijlocul naturii, în pădure, face să se creeze o legătură tainică, o cunoaștere a locului și o comunicare sufletească greu de înțeles în perioada adultă, reiese nu dintr-o abordare „elegiacă”, ci dintr-o abordare concretă, sinceră, din asumarea situației prin intermediul analogiilor (toți avem experiențe emoționale similare legate de copilărie), din utilizarea imaginației.

¹⁵⁷ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol. I, antume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 87

Cum îngâni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol
Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.”

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?

*Lasă-ți lumea...*¹⁵⁸

de Mihai Eminescu¹⁵⁹

Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.

Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri,

¹⁵⁸ *Text de băiat*; poezie din *lirica eminesciană a dragostei împlinite* (nu doar râvnite), *total împărtășite* („Și suntem atât de singuri/Și atât de fericiți!”); monologul adresat iubitei este o constatare a stării de împlinire absolută (dovadă că se și petrece în mijlocul naturii și în comunicare cu ea) și conține propunerea abandonului total în relație.

¹⁵⁹ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol I, antume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 153

Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.

Printre crengi scânteie stele,
Farmec dând cărării strâmte,
Și afară doar de ele
Nime-n lume nu ne simte.

Părul tău ți se desprinde
Și frumos ți se mai șede,
Nu zi ba de te-oi cuprinde,
Nime-n lume nu ne vede.

Tânguiosul bucium sună,
L-ascultăm cu-atâta drag,
Pe când iese dulcea lună
Dintr-o rariște de fag.

Îi răspunde codrul verde
Fermecat și dureros,
Iară sufletu-mi se pierde
După chipul tău frumos.

Te desfaci c-o dulce silă,
Mai nu vrei și mai te lași,
Ochii tăi sunt plini de milă,
Chip de înger drăgălaș.

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Tremurând cu unde-n spume,

Între trestie le farmă
Și visând o-ntreagă lume
Tot nu poate să adoarmă.

De-al tău chip el se pătrunde,
Ca oglinda îl alege -
Ce privești zâmbind în unde?
Ești frumoasă, se-nțelege.

Înălțimile albastre
Pleacă zarea lor pe dealuri,
Arătând privirii noastre
Stele-n ceruri, stele-n valuri.

E-un miros de tei în crânguri,
Dulce-i umbra de răchiți
Și suntem atât de singuri
Și atât de fericiți!

Numai luna printre ceață
Varsă apelor văpaie,
Și te află strânsă-n brațe,
Dulce dragoste bălaie.

*De-or trece anii...*¹⁶⁰

de Mihai Eminescu¹⁶¹

De-or trece anii cum trecură,
Ea tot mai mult îmi va plăcé,
Pentru că-n toată ei făptură
E-un „nu știu cum” și-un „nu știu ce”.

M-a fermecat cu vro scânteie
Din clipa-n care ne văzum?
Deși nu e decât femeie,
E totuși altfel, „nu știu cum”.

De-aceea una-mi este mie
De ar vorbi, de ar tăcă;
Dacă ei glas e armonie,
E și-n tăcere-i „nu știu ce”.

Astfel robit de-aceeași jale
Petrec mereu același drum...
În taina farmecelor sale
E-un „nu știu ce” și-un „nu știu cum”.

¹⁶⁰ *Text de băiat*; poezie din *lirica eminesciană a dragostei împlinite, împărtășite*; monologul liric este confesiv, autorul povestindu-ne, practic, despre dragostea profundă și de lungă durată pe care o are pentru iubita al cărei farmec feminin este indescritibil în cuvinte «În taina farmecelor sale/E-un „nu știu ce” și-un „nu știu cum”.» S-a dat vreodată o definiție mai precisă (în imprecizia ei) eternului feminin? De aceea actorul trebuie să-și asume „nedumerirea”, „mirarea”, „uimirea” în fața feminității, să facă apel la analogii și, mai ales, la imaginație – cu care să încerce să pătrundă acest mister.

¹⁶¹ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol I, antume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 153

Îi zic: mă lese-n pace,
Nu voi să mă cuprindă;
Iar el râzând răspunde:
O, uită-te-n oglindă

Și spune-mi dacă omul
Găsind în a lui viață
Odor așa de dulce
Nu l-a cuprinde-n brațe?

Îi zic: mă lese-n pace,
Ce are cu-a mea gură,
Cu ochii mei ce are,
De-a merge nu se-ndură?

Iar el râzând răspunde
Că nu cunoaște mila;
De nu-i voi da de voie
Mi-o ia el cu de-a sila.

Îi zic: mă lese-n pace,
Căci inima mă doare,
Fiorul mă sfârșește

¹⁶² *Text de fată*; poezie din *lirica de dragoste*; monologul liric este confesiunea tinerei fete care simte primii fiori ai dragostei, însoțiți de senzații fizice pe care nu le-a mai experimentat niciodată. Nu știe încă dacă ceea ce simte e iubire, dacă și ea îl iubește pe Teodor – despre care aflăm din *Minte și inimă I* – și de aceea, când este întrebată și sfătuită de mătușa ei se sfiește sau nu știe ce să răspundă. Această parte a doua a poeziei poate fi folosită independent. I-am redat textul înaintea primei părți pentru o mai bună înțelegere a poveștii.

¹⁶³ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol II, postume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea românească, Buc., 1978, p. 164

Și cad de pe picioare.

Iar el răspunde... vorba-i
De lacrimi pare plină:
De vrei un leac, iubită,
La inima-mi tu vină.

*Minte și inimă I*¹⁶⁴

de Mihai Eminescu¹⁶⁵

- Ce privești în jos smerită,
Că te mâinii te prefaci,
Când îți zic că el îți place
Și că tu demult îi placi.

Voi jucați în comedie
Rolul vostru de-nțelept,
Dar de ce unul la altul
Vă uitați atât de drept?

De ce, când pe neașteptate
El sosește uneori,
Rumenirea face locul
Unei gingașe palori;

Și privești cu ochi nesiguri,
Sânul crește fără' să vrei?
Dar vă stingeți după-olaltă...

¹⁶⁴ *Text de fată*; poem, ca specie literară (= creație epică în versuri), cu totul excepțional din *lirica eminesciană de dragoste* și foarte util pentru obiectivele studiului Artei actorului pentru că are o construcție dramatică – dialogală și conflictuală. Mătușa încearcă să deschidă ochii nepoatei în legătură cu dragostea curată și reciprocă dintre ea și Teodor.

¹⁶⁵ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol. II, postume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 157

Comedie, dragii mei...

Parcă-l văd cum vine ice,
Șade-n veci pe-același jeț
Și la tine își îndreaptă
Ochii negri și șireți.

Și când credeți cum că nime
Dimprejur nu vă ia sama,
Numa-atunci vă dați în petic
Și vă arătați arama.

Eu vă văd de pe sub gene:
Ochi-n ochi priviți fierbinte
Și de dragi unul altuia
Conversați fără cuvinte.

Cine nu v-ar ști, copilă,
Da, v-ar crede neam de sfinți.
Și să stați numai l-atâta...
Bine? Sunteți voi cumiști?...

- Taci, mătușă, tu mă superi,
De-i vorbi mai mult eu fug.
Ce se pare că-i iubire
Nu-i decât prieteșug.

- De prieteni, se-nțelege,
Vă-nșelați cu mult sistem.
Și de dansul nu pe-atâta,
Dar de tine mai mă tem.

Pân-acum pornirea voastră
Ați știut să o mascați
Și în sufletele voastre
Cu durere vă iubeați.

Promițând unul altuia
Cum că nu veți mai iubi,
Voi gândeați c-o să rămâie
Astfel până veți muri.

Și-n această mângâiere,
De pe-o zi pe alta, voi
Trăgăniți o fericire
Dureroasă, amândoi.

Fiind siguri unul de-altul,
Să promiteți fu ușor
Cum că nu o să mai faceți
Alianțe de amor.

Dară azi pui capăt tragic
Astei stranie povești...
- Doamne, Doamne, mătușico,
Nu ți-i greu să mai vorbești?

- Nu mi-i greu, căci ești în stare
Să sfărâmi ca un... copil
Jucăria-ncântătoare
A frumosului idil.

Când vă văd mergând alături,
Vă zâmbiți și vă privesc
Și când credeți câte spuneți
Eu fac haz și-ntineresc.

Voi, gurmanzi ai dragostirii,
Cu rețeta cea mai bună
Învăliți amoru-n vorbe,
Clevetindu-l împreună.

Și feriți de ochii lumii,
Între rariștea de brazi,
Voi mergeți când vine sara,
Tu ești rumână-n obraz.

Și atâta bucurie
Văd în ochii tăi cei mari...
Nu lipsește decât nunta
C-un taraf de lăutari.

În zădar oare Teodor
Scrie-a codrului poveste?
Și atât de rău îi pare
Că băiet el nu mai este?

Că nu vreți a da pe față
Dulcea taină înțeleg,
Căci cu-atâta e mai dulce –
Dar un capăt nu aleg.

Și ce bine ați petrece
Azi, când viața vă zâmbește,
Cum în vremea mea Konaki
O spunea pe bătrânește:

„Prin pustii și munți sălbateci,
Prin prăpastii, râpi, ponoară,
Unde-n albia de stâncă
Sună blânde izvoară:

Acolo unde natura
Cu puterea ei măreață
Răspândit-au pretutindeni
Bucurie și viață;

Unde brazii cei de fală
Se înalță cu trufie,
Unde zmeura și mura
Au a lor împărăție;

Unde toate împreună
Strigă: «Vino, te oprește!»
Acolo amorul cheamă,
Acolo vin' de iubește.

Acolo ochiul zavistnic
Nu mai are vo putere
Nu-i jignire în iubire,
Ci noroc și mângâiere."

Ție-ți trebuie vecinul;
Teodor e pentru tine:
Liniștit, cam mizantropic
Ș-apoi îl iubești, știi bine.

Ție-ți place poezia,
El lucrează versuri bune.
Toate versurile sale
Tu pe muzică le-i pune.

De-i cânta veți face duo,
Glasul vostru se combină;
De te-ai pune la piano
Te-a-nsoți din violină.

Ție-ți place moșioara,
Pe a ta vrei s-o lucrezi,
Iar el știe plugăria
Gospodar e precum vezi.

Moșioara lui altdată
Era tot părăduită,
Vezi acuma ce-i aduce,
Cât de bine-i rânduie.

Așadar, nu sta la gânduri,
Prea ușor alegi din două,
Eu îți zic să-ți iei vecinul,
Ie-l cu mânilor-amândouă.

- Toată ziua se închide
Prin autori mâncați de molii
Și îl vezi întotdeauna
Cum-i plin de colbul școlii.

- Dar nu vine-n toată sara?

- Vine. Poate i-i urât.

Ș-apoi nu știi cum că fusta
Femeiască-o au... urât?...

- Pentru?

- Știu eu care-i cauza?

- Pentru că în lumea toată

Numai una-i este dragă.

Vezi așa, așa e, fată.

- Ș-acea una?

- Acea una

Stă naintea mea și coase

Și de-i spun că este astfel

Se preface mânioasă.

- Frumuseți să spariu lumea,

Precum însăși vezi, nu am,

Deci în cumpănă pun toate

Și le măsoară dram cu dram.

Ș-am văzut că-i mult mai bine
C-un moșneag să mă cunân,
Decât iar să-mi risc eu sama
C-un bărbat ori c-un nebun.

Eu susțin că orice casă
Din convenție se face:
E mai multă fericirea
Căci într-însa este pace.

- Pace? Da' cunoști moșnegii?
Scârțâiesc neîncetat.
Ba-i bolnav, ba n-are vreme
Să te ducă la primblat.

De faci muzică el cascade,
Dacă râzi el e ursuz -
Să vorbești de vrei ai voie,
Da' nici glasul nu-i auzi.

Când s-apropie, drăguță
Fată! - funia de par,
Atunci chin! Moșneagu-ntr-una
Scârțiește ca un car.

Nu doresc, nepoată dragă,
Să ajungi la așa hal...
Știi ce pace e aceea?
E tăcerea din spital.

Alta-i pacea sufletească
Care e rodul iubirii -
Și acolo e tăcere,
Dar tăcerea fericirii.

Tu lucrezi iar el acasă
Poate sta, poate lucra,
Dar din când în când aruncă
Ochii lui asupra ta.

Și se uită lung la tine.
Doamne! limpede mai știe
Cum că fără tine lumea
I-ar fi chiar ca o pustie.

Vii la spate, vezi ce scrie,
Peste șiruri tu alergi,
Îi iei pana chiar din mână,
Singură vo vorbă ștergi.

Și să crezi că șters-o lasă
Dacă tu vei zice: nu.
Te aprobă căci în minte-i
Și în inima-i ești tu.

*Reflex 13*¹⁶⁶

de George Țărnea

În ochii tăi mă vindec
Și mă scald,
Ne ținem, unul altuia,
De cald
Sau noaptea, poate,
Numai de urât...
Eu nu te-ntreb
De unde-ai coborât,

¹⁶⁶ *Text unisex* (în original de băiat, dar se pretează și pentru genul feminin);
poezie din *lirica de dragoste* împărtășită, monolog adresat iubitei/iubitului.

Tu nu mă-ntrebi cât stau
Și unde plec...
Și, uite-așa, trec zilele,
Cum trec,
Și, uite-așa, vin nopțile
Cum vin,
Dar dacă încă vreau să te mai țin,
Din când în când, visând,
Pe brațul meu,
O altă zi se va-ntâmpla mereu
Și-o altă noapte se va-ntoarce-n noi,
Să ne convingă, totuși, pe-amândoi,
Cât de frumos e cerul și de-nalt
Privit, prin somn, cu ochii celuilalt.

Romanța fără muzică¹⁶⁷

de Ion Minulescu¹⁶⁸

Nu-i nimeni... nimeni să ne vadă și să ne auză –
Nu pleca!
Dă-mi degetele-ți inelate să le sărut ca și-altădată,
Dă-mi degetele-ți inelate –
Poeme-n pietre nestimate –
Vreau să le-nvăț pe dinafară și să le cânt,

¹⁶⁷ *Text de băiat*, poezie din *lirica de dragoste*; monologul liric este adresat, scopul fiind cucerirea iubitei; ca specie literară, poezia face parte din romanțele lui Ion Minulescu.

Romanța – *Caracteristicile speciei literare*: lirică sentimentală – erotică, duioasă sau tristă, melancolică (de aceea textele sunt puse deseori pe muzică). Exemple celebre: *Dorința*, *Pe lângă plopul fără soț*, *Mai am un singur dor* etc. de Mihai Eminescu; *Romanța zilelor de ieri*, *Romanța cheii*, *Romanța fără muzică*, *Romanța necunoscutei* etc. de Ion Minulescu.

¹⁶⁸ Minulescu, Ion, *Poezii*, ed. Cartier, Buc., 1999, p. 60

Dă-mi mâna toată,
 Căci nu-i în tot salonul alta, așa, la fel cu mâna ta.

Rămâi cu mine toată seara...
 Ce-ți pasă dac-o să sfârșească
 Orchestra valsul?...

Tu nu știi
 Că nu-i în tot salonul altul la fel cu mine să iubească?

Deschide-ți brațele –
 Altarul în care mă-nchinam alt' dată –
 Deschide-ți brațele și prinde-mi între ele brațele-obosite,
 Apleacă-ți gura-nsângerată,
 Și sărutările-ți aprinse înseamnă-le pe-obrazul pal.
 Înseamnă-le la rând, să-mi steie pe veci de pază,
 Neclintite,
 Ca păsările legendare pe malul lacului *Stymfal*!...

*Trei lacrimi reci de călătoare*¹⁶⁹

de Ion Minulescu¹⁷⁰

Și-ai să mă uiți –
 Că prea departe
 Și prea pentru mult timp pornești!
 Și-am să te uit –
 Că și uitarea e scrisă-n legile-omenești.

¹⁶⁹ *Text de băiat*, poezie din *lirica de dragoste*; ca specie literară, poezia este una din romanțele lui Ion Minulescu; monologul liric este adresat iubitei în momentul despărțirii; chiar dacă despărțirea nu este una conflictuală, este dureroasă pentru bărbat: în timp ce el va urmări vaporul de pe țarm și „mâhnit” va plânge în urma ei, ea va vărsa, „poate” „trei lacrimi reci de călătoare”. Cu toate acestea, el speră ca romanța lui, transformată în cântec, să-i aducă aminte de el („Și-uitând că m-ai uitat,/Vei smulge din cadrul palidului vis/Întunecat-mi chip...”), de ea însăși în perioada când erau împreună (Iar tu/.../Te vei gândi la adorata în cinstea căreia fu scris.”).

¹⁷⁰ Minulescu, Ion, *Poezii*, ed. Cartier, Buc., 1999, p. 66

Cu ochii urmări-vei țărml, topindu-se ca noru-n zare,
Și ochii-ți lacrima-vor poate
Trei lacrimi reci de călătoare;
Iar eu pe țărml
Mâhnit privi-voi vaporu-n repedele-i mers,
Și-nțelegând ca mi-ești pierdută,
Te-oi plânge-n ritmul unui vers.
Și versul meu
L-o duce poate vreun cântăreț până la tine,
Iar tu –
Cântându-l ca și dânsul,
Plângându-l, poate, ca și mine –
Te vei gândi la adorata în cinstea căreia fu scris,
Și-uitând că m-ai uitat,
Vei smulge din cadrul palidului vis
Întunecatu-mi chip,
Ca-n ziua când te-afunda vaporu-n zare
Și când din ochi lăsai să-ți pice
Trei lacrimi reci de călătoare!

*Nu plânge*¹⁷¹

de Veronica Micle

Nu plânge că te dau uitării,
Și nici nu plânge că te las...
Sosit-a ceasu-nstrăinării
Și ceasul bunului rămas.

Se rupe-un lanț plin de tărie

¹⁷¹ *Text unisex*; text liric ce se încadrează în genul *dramatic* pentru că monologul adresat iubitului, în original (dar, posibil, și iubitei, dacă poezia este aleasă de un băiat), are ca scop despărțirea.

Ca firul cel mai subțirel;
Când soarta vrea așa să fie,
Zadarnic vrei să faci altfel.

Și nu mai e nimic în stare
Să-ntoarcă vremile-napoi
Și-acea iubire-atât de mare
Ce-a fost odată între noi.

Rămâi tu, dar rămâi cu bine,
Rămâi cu suflet liniștit...
Un dor se duce și-altul vine
Și vei uita că te-am iubit.

*Lamentația Șeherezadei
în cea de-a 1002 noapte¹⁷²*

de Radu Stanca

Pune, stăpâne, robii să mă bată
și-ogarii dezlegați să mă sfâșie!
Asupra mea asmute-nfometată
Leoaica ta cu blană arămie!

Aruncă-mă pe rug, în vârful torții!
Fă tot ce vrei cu mine, dă-mă morții,
Dar lasă-mă în preajma ta, stăpâne!

¹⁷² *Text de fată*; poezia reprezintă un posibil scenariu pentru prima noapte a Șeherezadei de după cele o mie și una de nopți în care ea, fata marelui vizir, i-a spus acestuia cele mai frumoase și mai interesante povești. Poezia se încadrează în genul *dramatic* pentru că monologul adresat iubitului sultan Șahriar exprimă disperarea tinerei fete care preferă să moară decât să plece de lângă persoana iubită. (Desigur, textul este o reinterpretare a mitului Șeherezadei, căci, în povestea originală, sultanul se îndrăgostește între timp de Șeherezada și va trăi fericit alături de ea tot restul vieții).

Lasă-mă iar să-ți spun povestea-ntreagă
Care-ți plăcu atât de mult pe vremuri,
Să-ți chem, la miezul nopții, roaba dragă
și să ascult, din prag, cum o cutremuri.

Nu m-alunga! Nu mă sili de-acuma
Să rătăcesc prin visuri pătimăse,
Să-ți caut aiurea trupul tău ca spuma
Și-n amintiri, privirea ta trufașe.

Nu mă goni de-aicea nu-mi da drumul!
Căci stând sub tronul tău, pe trepte line,
Și risipind poveștile, ca scrumul,
Fără să vreau, te-am îndrăgit pe tine.

Am îndrăgit făptura ta ca sulul,
Liana mâinii tale și pleoapa,
Piciorui tău cu mers viclean, sătulul,
Și glasul tău, ce-n zid lovea, ca apa.

Am îndrăgit și-azi îndrăgesc mai tare
Buzele tale negre ca măslina,
Sprânceană ca fântâna săritoare
și trupul tău subțire ca verbina.

Și-acum să plec? Să nu-ți mai simt privirea
Asupra mea, ca frunza, aplecată?
Să nu-ți mai leg pe buze povestirea
Și pe picior, sandala dezlegată?

Mantia ta să n-o mai zvârl deoparte
și haina de atlas cu foșnet rece
Să n-o mai scot din lăzile deșarte?
O! Nici prin gând, o! nici prin gând nu-mi trece!

Mai bine-mi uit regeasca rădăcină,
Uit pietrele de preț și-oștenii care,
Proptiți pe lănci, cu ochii în lumină
M-așteaptă să-i ațâț la răz bunare.

Mai bine-mi schimb, decât să plec, stăpâne,
Coroana mea cu una fără slavă
Și-nvăluită-n zdrențele-fărâme
Ca pân-acum, rămân la tine sclavă.

*S-a sus amorul...*¹⁷³

de Mihai Eminescu¹⁷⁴

S-a dus amorul, un amic
Supus amândurora,
Deci cânturilor mele zic
Adio tuturor.

Uitarea le închide-n scrin
Cu mâna ei cea rece,
Și nici pe buze nu-mi mai vin,
Și nici prin gând mi-or trece.

Atâta murmur de izvor,
Atât senin de stele,
Și un atât de trist amor
Am îngropat în ele!

Din ce noian îndepărtat

¹⁷³ *Text de băiat*; având nenumărate valențe, acest *text liric de dragoste* se încadrează totodată în genul *dramatic*, cât și în cel *filozofic*; ca specie literară este o meditație și totodată o elegie erotico-filozofică.

¹⁷⁴ Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol I, antume, ediție de Petru Creția, ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 137

Au răsărit în mine!
Cu câte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine!

Cum străbăteau atât de greu
Din jalea mea adâncă,
Și cât de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă!

Că nu mai vrei să te arați
Lumină de-ndeparte,
Cu ochii tăi întunecați
Renăscători din moarte!

Și cu acel smerit surâs,
Cu acea blândă față,
Să faci din viața mea un vis
Din visul meu o viață.

Să mi se pară cum că crești
De cum răsare luna,
În umbra dulcilor povești
Din nopți o mie una.

Era un vis misterios
Și blând din cale-afară,
Și prea era de tot frumos
De-au trebuit să piară.

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să steie.

Prea ne pierdusem tu și eu
În al ei farmec poate,

Prea am uitat pe Dumnezeu,
Precum uitarăm toate.

Și poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atât de sfânt noroc
Străbătător durerii!

*Nervi de toamnă*¹⁷⁵

de George Bacovia

La toamnă, când frunza vă îngălbeni,
Când pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni,–
Alcoolizat, bătut de ploi, cum n-am mai fost cândva,
Târziu, în geamul tău, încet, cu o monedă voi suna.

Și-n toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus,
Când vântul va boci, din nou, la cei de jos, la cei de sus,–
La geamul tău, în spaima nopții, ca un prelung final,
Voi repeta că anii trec mereu mai greu, și mai brutal.
Va bate ploaia... și târziu, la geamul tău voi plânge-ncet...
Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet,–
Nimic tu nu vei auzi din câte voi avea de spus...
În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus.

*Delir*¹⁷⁶

de Ana Blandiana

Purtăm fiecare o dragoste-n noi,
dar eu pentru tine și tu... pentru alta.

¹⁷⁵ *Text de băiat; text liric de dragoste neîmpărtășită*, ce se încadrează în genul *dramatic*; ca specie literară este o elegie erotică.

¹⁷⁶ *Text de fată*, poezie ce se încadrează în genul *dramatic* pentru că monologul adresat iubitului exprimă durerea fetei ce-i poartă o dragoste neîmpărtășită.

și focul ne mistuie crunt, pe-amândoi,
eu ard pentru tine, tu arzi... pentru alta.
Aștept un cuvânt, aștepți un cuvânt,
dar eu de la tine și tu de la alta,
și brațul în vis ți-l văd mângâind,
dar tu, în visare, nu vezi decât pe alta...
Și ce ne rămâne atunci de făcut,
când soarta nu știe decât să dezbine?
Trăim amândoi, trăim doar iubind,
deși eu pe tine, tu totuși pe alta.

*țândările*¹⁷⁷

de Iv cel naiv¹⁷⁸

astă-noapte s-a auzit un zgomot în casă.
un zgomot de obiect spart.
m-am trezit, destul de speriat, încercând să-mi dau
seama de unde se auzise. parcă din camera de
dincolo
dar parcă din baie, sau, poate, din hol?
am căutat în toată casa, dar n-am găsit
nimic. abia azi-dimineață, gândindu-mă la tine
am realizat că într-un singur loc
n-am căutat. în mine.
acolo, în zeci, sute de cioburi
zăcea ea, inima mea. sute de cioburi
care mai ascuțite, care mai mărunte,

¹⁷⁷ *Text unisex* (în original de băiat, dar poate fi și de fată cu o singură modificare: „m-am trezit speriat”/speriată); *text liric de dragoste* (neîmpărtășită sau neîmplinită, rămâne la latitudinea actorului să opteze, în funcție de analogiile personale și/sau de situația imaginată), ce se încadrează în genul *dramatic*.

¹⁷⁸ Iv cel Naiv, *Nesfârșesc*, ed. Vellant, Buc., 2012; ivcelnaiv.ro

toate palpitând în același ritm. le-am strâns
cu grijă, să nu se rătăcească vreunul.
mi-ai făcut inima țandări. of,
dacă ar exista un loc pe lumea asta
unde să găsesc câteva clipe
de liniște să o pot lipi la loc.

*Ia aminte*¹⁷⁹

de Lucian Avramescu

Ia seama, femeie, te iubesc infernal,
te doresc cum călugărul ivirile sfinte,
dar atenție, principesă de stal,
ia aminte!

nu-mi cere supunere oarbă și nici
nu-ți fă giuvaier la deșt înaintea
nici-un ham n-a-ncăput pe creștetul meu
ia aminte!

tu, care gemi în fierbinți zvârcoliri
și-apoi blândă rămâi, nefiresc de cuminte
îți aparțin că vreau eu,
ia aminte.

un miliard de comori am în inima mea
„la început a fost cuvântul” –
eu sunt miliardar de cuvinte
pot să-ți dăruiesc cea mai înaltă statuie de aur,
dar niciun gram din metalul libertății mele,

¹⁷⁹ *Text de băiat*; poezie din *lirica de dragoste*; în monologul pe care i-l adresează, bărbatul își previne iubita că, deși relația lor este în plină desfășurare, totuși ea nu se va permanentiza prin căsătorie; deși îi poartă o iubire când angelică, când pătimasă, totuși nu va ceda niciun gram din „metalul libertății” sale (pe care-l consideră superior aurului).

ia aminte!

*Plecările și reîntoarcerile tale*¹⁸⁰

de Victor Eftimiu

Plecările și reîntoarcerile tale,
Toate plecările, de ani întregi, superbe, triumfale,
Aceeși frunte rea, mănua sfâșiata în prag
„Adio, domnul meu!” – un zâmbet vag –
Dispreț, compătimire și mustărări,
Aceleași lungi plecări
O viață nouă, în sfârșit cu marea dezrobire
Un albatros, un fulger în nemărginire...

Și-aceleași reîntoarceri calme, resemnate:
Surâsuri de martiră și priviri iluminate
Și renunțări (vai, toate-s în zadar!),
Priviri furișe de copil ștregar
Și o mare milă pentru cel pe care l-ai lăsat,
Iertare creștinească celui vinovat,
Elanuri mistice cum nu se mai găsesc,
O pagină sublimă de roman rusesc.
Cum le cunosc aceste tragedii banale
Plecările și reîntoarcerile tale!

¹⁸⁰ *Text de băiat*; poezie din *lirica de dragoste*; în monologul pe care i-l adresează, bărbatul își previne iubita că nu mai poate fi păcălit de toanele ei, de plecările și reîntoarcerile ei repetate; aceste capricii, jucate într-un stil emfatic („pagini sublime de roman rusesc”), au făcut-o să-și piardă credibilitatea în fața lui. Relația e compromisă și, deși o tolerează deocamdată sub același acoperiș, totuși nu-i mai acordă încredere, o privește detașat ca pe o actriță într-un rol de „tragedie banală”.

de Margareta Sterian

Iubire e când nervii toți veghează, chiar și atunci
când te-odihnești,
când de pe chipul drag vrei taine să dezlegi
și încurci vorbele pe care de mai-nainte ți le pregătești...
Iubire e când nesfârșite drumuri sunt liniile chipului
și ochii răscolite mări, când brațele sunt
cuiburi și-mbrățișările dorite înfrângeri,
absențele, primejdioase punți și întâlniri
dulci insule de pace.
Iubirea e când viitorul tainic în față îl privești,
când lacrimile-n noapte ochii îți împăienjenesc
și e iubire atunci când moartea
ca răscumpărare a iubirii o primești.

*Fetele*¹⁸²

de Al. Jebeleanu

Fetele sunt bucuria pământului.

¹⁸¹ *Text unisex* (în original de fată, dar se pretează și pentru genul masculin); poezie din *lirica de dragoste*. Fiind mai degrabă o definiție a iubirii, textul riscă să rămână într-o zonă impersonală, de generalizare nocivă, în sensul că este mai greu de asumat de către actor și destul de neinteresant pentru ascultător (ideile rămân enunțate, nu se transmit); cu toate acestea am ales anume acest text pentru a arăta tânărului actor cum, printr-o abordare concretă, un text poate ieși din zona „generală” și „inactivă” și să devină „activ”. Ca să poată aborda într-un mod personal textul, actorul va trebui să răspundă la întrebarea *Cui îi vorbești?* Evident – iubitului/iubitei. Și atunci întreaga poezie devine răspunsul aici și acum la întrebarea lui/ei: *Mă iubești? Ce e iubirea pentru tine?* sau: *Cum mă iubești?* Textul devine astfel monolog liric adresat (iar confesiunea iubirii capabile chiar și de sacrificiul suprem este inclusă și devine mai lesne de asumat).

¹⁸² *Text de băiat*; poezie din *lirica de dragoste*; exact ca și în cazul exemplului de dinainte, pentru a nu vorbi de calitățile fetelor „în general”, actorul va opta pentru a se adresa iubitei; astfel, monologul liric va fi nu numai confesiv, dar și adresativ (iar comunicarea se va produce mai lesne).

Fără surâsul lor de aur
De ce și-ar mai arcui arborii bolțile
De ce și-ar mai aprinde liliacul ciorchinii albaștri
Și pentru cine crinii și-ar dăru candoarea?
Pentru cine amurgul s-ar lăsa lin
ca o pasăre sfioasă s-ascundă șoaptele?

Fetele sunt bucuria pământului.
Fiecare piatră le-așteptă pasul cu dor
Și vibrează când simt vârful pantofului
precum vioara la atingerea arcușului.

Fetele sunt bucuria pământului
Cum stelele sunt frumusețea nopților.
Cine-ar putea trece nepăsător
pe lângă primavara lor gătită de rod?
Și cine-ar putea izgoni bucuria fetelor, bucuria pământului?

*Bătrâni*¹⁸³

de Octavian Goga

De ce m-ați dus de lângă voi,
De ce m-ați dus de-acasă?
Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

Atunci eu nu mai rătăceam
Pe-atâtea căi răzlețe,
Și-aveați și voi în curte-acum
Un stâlp la bătrânețe.

¹⁸³ *Text de băiat*; monolog liric adresat, ca specie literară elegie, textul exprimă dorul de părinți, de casă, de locurile natale și se încadrează, din punct de vedere repertorial, genului *dramatic*. În acest moment, autorul își compătimește părinții bătrâni și are credința că tuturor le-ar fi fost mai bine dacă rămâneau împreună. Textul trebuie abordat sincer, prin punerea în situația aceasta a înstrăinării de locurile natale și de familie.

M-aș fi-nsurat când isprăveam
Cu slujba la-mpăratul,
Mi-ar fi azi casa-n rând cu toți...
Cum m-ar cinsti azi satul...

Câți ai avea azi dumneata
Nepoți, să-ți zică: „Moșu...”
Le-ai spune spuză de povești...
Cu Împăratul Roșu...

.....
Așa... vă treceți, bieți bătrâni,
Cu rugi la Preacurata,
Și plânge mama pe ceaslov,
Și-n barbă plânge tata...

*Minune*¹⁸⁴

de Ana Blandiana

Uneori, când sunt fericită într-adevăr,
Simt sau poate numai mi se pare
Cum în vârful fiecărui fir de păr

¹⁸⁴ *Text de fată; text liric* conceput sub forma unui monolog confesiv, adresat totodată tuturor celor care sunt de față; autoarea ne descrie percepția ei subiectivă asupra fericirii, iar actrița care abordează textul are de făcut un exercițiu de asumare care pornește din credința totală în situația propusă de autoare: atunci „când sunt fericită într-adevăr,/Simt.../Cum în vârful fiecărui fir de păr/Îmi crește câte-o floare.” Tânăra actriță va putea realiza această „minune” aici și acum căci modul său specific de gândire îi permite să producă evenimente subiective autentice (gândind și crezând). Nu e vorba nici de autosugestie, nici de confuzie identitară – autoarea spune, de altfel: „sint sau poate numai mi se pare”, deci își păstrează detașarea față de proiectul ei. Și totuși, textul Anei Blandiana abordează psihologia specifică actorului autentic, logica polivalentă pe care acesta o utilizează: pentru că *sint* cum îmi cresc flori din firul de păr „știu că sunt grozav de frumoasă/cu podoaba aceasta împărătească”. Fenomenul subiectiv devine obiectiv. La final, toți sunt invitați să încerce să creadă și să fie fericiți. Sunt invitați să crească flori din vârful firului de păr! Un exercițiu de imaginație. Un exercițiu de improvizație teatrală totodată.

Îmi crește câte-o floare.
Și știu că sunt grozav de frumoasă
Cu podoaba aceasta împărătească,
Dar nu mă încumet să mișc fruntea
De teamă să nu mi se ofilească,
Și nici să mă privesc într-o oglindă
De teamă să nu mi se desprindă.
Și e destul să mă-ntristez numai un pic
Ca să nu mai rămână din toată frumusețea nimic.
Haideți, puteți încerca și voi... binișor...
E ușor!
Nu trebuie decât să fiți foarte fericiți!

*Pașa Hassan*¹⁸⁵

de George Coșbuc

Pe vodă-l zărește călare trecând
Prin șiruri, cu fulgeru-n mână.
În lături s-azvârle mulțimea păgână.
Căci vodă o-mparte, cărare făcând,
Și-n urmă-i se-ndeasă, cu vuiet curgând,
Oștirea română.

¹⁸⁵ *Text unisex*; primează narațiunea deoarece, ca specie literară, este vorba de o baladă cultă; textul, relatare a luptei de la Călugăreni dintre oștirea română și cea otomană, prezintă o acumulare dramatică a evenimentelor și surprinde confruntarea directă între Mihai Viteazul și Pașa Hassan (care stătea departe de câmpul de luptă poruncind prin mesagerul său, Mihnea). Din punct de vedere repertorial se încadrează, evident, *genului liric* prin formă și *genului dramatic* prin conținut.

Balada – Caracteristicile speciei literare: specie a genului epic în versuri, cu acțiune simplă, la care participă un număr mic de personaje prezentate în antiteză; narează fapte vitejești de inspirație populară sau istorică sau întâmplări neobișnuite din trecutul îndepărtat. Exemple: *Miorița*, *Toma Alimoș*, *Balada lui Pinte*, *Brumărelul etc.*; balade culte: *Pașa Hassan*, *Moartea lui Gelu* de G. Coșbuc.

Cu tropote roibii de spaimă pe mal
Rup frâiele-n z bucium și saltă;
Turcimea-nvrăjbită se rupe deolaltă
Și cade-n mocirlă, un val după val,
Iar fulgerul Sinan, izbit de pe cal,
Se-nchină prin baltă.

Hassan de sub poala pădurii acum
Lui Mihnea-i trimite-o poruncă:
În spatele-oștirii muntene s-aruncă
Urlând ianicerii, prin flinte și fum,-
Dar pașa rămâne alături de drum
Departe pe luncă.

Mihai îi zărește și-alege vro doi,
Se-ntoarce și pleacă spre gloată,
Ca volbura toamnei se-nvârte el roată
Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi,
Și-o frânge degrabă și-o bate-napoi
Și-o vântură toată.

Hassan, de mirare, e negru-pământ;
Nu știe de-i vis, ori aieve-i.
El vede cum zboară flăcăii Sucevei,
El vede ghiaurul că-i suflet de vânt
Și-n față-i puterile turcilor sunt țăriile plevei.

Dar iată-! E vodă, ghiaurul Mihai;
Aleargă năvală nebună.
Împrăștie singur pe câți îi adună,
Cutreieră câmpul, tăind de pe cai -
El vine spre pașă: e groază și vai,
Că vine furtună.

- „Stai, pașă, o vorbă de-aproape să-ți spun
Că nu te-am găsit nicăierea” -
Dar pașa-și pierduse și capul și firea!
Cu frâul pe coamă el fuge nebun,
Că-n gheară de fiară și-n gură de tun
Mai dulce-i pierirea.

Sălbaticul vodă e-n zale și-n fier
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsuflatul ger,
Iar barba din stânga-i ajunge la cer,
Și vodă-i un munte.

- „Stăi, pașă! Să piară azi unul din noi.”
Dar pașa mai tare zorește;
Cu scările-n coapse fugaru-și lovește
Și gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi;
Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi
El zboară șoimește.

Turbanul îi cade și-l lasă căzut;
Își rupe cu mâna vestmântul
Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul
Și lui i se pare că-n loc e ținut;
Aleargă de groaza pieririi bătut,
Mănâncă pământul.

Și-i dărdăie dinții și-i galben-pierit!
Dar Alah din ceruri e mare!
Și-Alah îi scurtează grozava-i cărare
Căci pașa-i de taberi aproape sosit!
Spahiii din corturi se-ndeașă grăbit,
Să-i deie scăpare.

Și-n ceasul acela Hassan a jurat
Să zacă de spaimă o lună,
Văzut-au și beii că fuga e bună
Și bietului pașă dreptate i-au dat,
Căci vodă ghiaurul în toți a băgat
O groază nebună.

III.3.4 POEZIA COMICĂ

Poezia comică este acel text liric în care se relatează într-o viziune jovial-satirică sau critic-ironică o serie de situații (întâmplări) prin care trec personajele, cu scopul de a îndrepta moravuri și mentalități. Conflictul în genul comic este relevant și deznodământul vesel.

Fabula, specie a genului epic (cel mai adesea versificată), poate fi considerată poezie comică dacă elementele umoristice sau satirice ale textului prevalează caracterului moral-filozofic¹⁸⁶. De asemenea, dintre speciile genului liric, satira este adesea realizată în stil comic.

Instrumentele de lucru ale actorului sunt aceleași, accentul cade pe narațiune, iar elementul „umoristic” nu trebuie căutat („jucat” actoricește) deoarece reiese din relatarea situației prezentate de text. De asemenea, latura ironică, satirică, ridicolul, atacul politic reies, ca și scopul acestui tip de scriitură – acela de a îndrepta mentalitățile, caracterele, moravurile, de a corecta aspectele negative din viața unui individ sau a unei societăți. „Virulența” satirei, „forța” ironiei sau „amuzamentul” situației depind de capacitatea de asumare a actorului. Cu cât mai bine va înțelege situația și problemele descrise în text, cu cât mai mult și le

¹⁸⁶ De exemplu fabulele *Bătrânul și moartea* de La Fontaine sau *Șase pui și-o biată mamă* de V. Militaru nu sunt texte comice, deși sunt fabule.

va asuma, se va identifica cu ele, cu atât va fi mai convingător actorul (iar autorul își va atinge scopul).

Exemple de texte comice:

*Slugă la spân*¹⁸⁷

de Victor Eftimiu¹⁸⁸

Am plecat după stăpân
Și am nimerit la un spân:
– Spânule, bătrânule,
Ia-mă sluga ta, stăpânule!
Nu căta ca n-am obiele,
Că-mi vezi oasele prin piele!
Sunt mai vrednic decât par!
Știu să tac ca un țipar,
Car apă, mă duc la sapă,
Când îi prinde cu dihonii,
Îți adorm coconii,
Când îi vine toana
Îți astâmpăr cucoana!
Simbrie mare nu-ți cer
Atât doar cât să nu pier:
Un codru de mălai
Când vei putea sa-mi dai,
O haină veche din ladă,
Un surtucel când o da zăpadă,
Două zile la Drăgaica
Să mă duc să-l văd pe taica;

¹⁸⁷ *Text de băiat, poezie comico-satirică* scrisă de autor în vers de inspirație populară.

¹⁸⁸ Eftimiu, Victor, *Opere*, vol. 7, p. 302

Încolo, Dumnezeu cu mila
Și să nu mă ții cu sila!
Spânul m-a cătat la dinți,
M-a întrebat de parinți,
Din ce sat, la ce hram,
Ce rude am
Ce cred despre necuratul,
Ce fel de popă are satul,
Clopotul ce fel de zvon,
Dacă primaru-i farmazon,
Dacă trec solomonarii des,
Dacă vreunul poartă fes,
M-a pocnit în fluierul piciorului,
Mi-a pus mâna la cocoașa lui,
M-a pus să mă dau peste cap,
Să sar ca pisica, să sar ca un țap,
Când mi-o spune dânsul „hopa”,
Să vorbesc ca protopopa,
Când pe nas și când mai gros.
Hopa-i sus și țupa-i jos.
Iar la urmă:
- De, băiete,
Om mai vorbi pe-ndelete,
Deocamdată n-am nevoie!
Du-mi-te cu tata Noe!
Uite așa, lua-l-ar dracu' să-l ia!
Când te duci după stăpân,
Feri-te, badeo, de spân!

*E bun peștele*¹⁸⁹

de Th.D. Speranția¹⁹⁰

Un anume, nu știu care,
Într-un sat venind călare
Și intrând la altu-n casă
Îl găsește drept la masă!
– Bună seara, bade-ori-nene,
Spune cel care-a venit.
– Vin' cu noi, răspunde gazda,
Cum era obișnuit.

Vin' cu noi răspunde gazda,
Dar celalt o ia de-a bine
Și pe loc la masă vine.
Și cu multă-ndemânare
Mi s-așază la mâncare.

De mâncat era la masă
Cum se spune, borș cu pește,
Și mâncau de-odată borșul,
Cum la noi s'obișnuiește.

Celalt însă lasă borșul
Și pe dată, ne'ntrebat,
Trage talerul cu pește
Și s'apucă de'mbucut.

La'nceput, când vede gazda,
Ce să facă omul, tace,
Dar în urmă, se'nțelege,

¹⁸⁹ *Text unisex; poezie comică*

¹⁹⁰ Speranția, Th.D., *Anecdote împănate*, ed. Librăriei Leon Alcalay, colecția BPT, Buc., p. 27

N'are bietul ce mai face:
 - Dar poftim și borș, îi zice
 Cam cu jumătat' de gură;
 Iar celalt răspunde'ndată,
 Căci de pește nu se-ndură:
 -Mulțumescu-ți de-ndemnare,
 Dară lasă, ce să-ți spun,
 Că mănânc eu numai pește,
 Că și peștele e bun.
 - Bun, bun, bun,- răspunde gazda,
 Dreaptă-i vorba dumitale,

 D'apoi costă și parale!!...
 - Se-nțelege, celalt zice,
 Cum înghite el și tace,
 Las' să coste, că și face!...

 Cel de gazdă ce să facă?
 Celalt pește nu-i mai lasă;
 Se gândește cum s' o'ntoarcă
 Doar să-l scoată de la masă.
 - Uite-uite, zice omul
 Spre ferești privind pripit,
 Uite calul dumitale
 Rupt'a pana și-a fugit!
 - Aoleu... celalt face,
 Talerul cu pește-l ia
 Și spre ușă-apucă-n fugă
 Către cal strigând să stea.
 - Dar, ce faci? întreabă gazda,
 Lasă peștele, jupâne!
 - L-aș lăsa, răspunde celalt,
 Dar pân' vin eu, mai rămâne?

- Hei, jupâne, cât te văd eu,
 La obraz ești cam subțire!...
 - De... zăcui de niște friguri,
 Că eu sunt mai gras din fire.
 - De obraz ești gros jupâne,
 Zice gazda - nu cum crezi!...
 - Ce sunt eu, răspunde celalt,
 Dar pe frate-miu să-l vezi!...

*Chibritul țiganului*¹⁹¹

de Th.D. Speranția¹⁹²

Un ovrei vindea chibrituri
 Și-alerga la deal la vale
 Și striga: „Chibritar eftin,
 Trei cutii la cinci parale.”
 Un țigan având nevoie
 De o marfă de-așa fel
 Ia vre-o trei cutii și el,
 Dar când dă colo s’aprinză:
 Dăbulete, mămulică!!...
 Nu s’aprinde, ci se strică.
 - Ian ascultă, măi jupâne,
 Marfa asta nu-i de soiu,
 Să-mi dai banii înapoi.
 - Da’ de ce?
 - De ce, mă’ntreabă!!...
 De, nu-s bune, ce să spun?
 N-am putut s’aprind niciunul

¹⁹¹ *Text unisex; poezie comică*

¹⁹² Speranția, Th.D., *Anecdote împănate*, ed. Librăriei Leon Alcalay, BPT, Buc., p. 7

Căci niciunul nu e bun.
 – Cum nu-i bun, ovreiul zice,
 Adă'ncoace, nu mai spune!
 De-ași avea atâția galbeni,
 Câte sunt din ele bune!
 Ia de la ȋigan chibritul
 Și-apoi zice: uite-i bun,
 Și-ardicând în sus piciorul
 Hârști, îl dă pe pantalon.
 – Vezi că este-aprins acuma,
 Cine are drept din noi?!
 – Bine-aprins, ȋiganul zice,
 Dar dă-mi banii înapoi.
 – Pentru ce? Nu-i bun chibritul?
 Nu-i aprins? Mai zici că-i rău?!
 – Nu zic rău, dar ce? Să umblu
 După... pantalonul tău?!

Formele¹⁹³

(Satiră)

de Alexandru Macedonski¹⁹⁴

Forma-nghite astăzi fondul, ș-o justitie diformă
 Trece-n fața lumii dreaptă, dac-a pus dreptatea-n formă!
 Iar când sufletu-ȋi c-un altul fără preot s-a legat,
 Faptul în concubinagiu este-ndată proclamat.

¹⁹³ *Text de băiat; poezie comico-satirică*

Satira – Caracteristicile speciei literare: text liric ce ridiculizează, ironizează virulent aspectele negative din viața unui individ sau a unei societăți; scopul satirei este de a îndrepta mentalitățile, caracterele, moravurile; satira poate fi literară, morală, socială, politică; alte exemple: *Scrisoarea a III-a* de Mihai Eminescu (ultima parte); *Madam Popic*, *Insulte grave*, *Vila Bombonica* etc. de Ion Pribeagu; *Analfabeților* de Adrian Păunescu (acesta este și text de forță) etc.

¹⁹⁴ Macedonski, Al., *Versuri și proză*, ed. Albatros, Buc., 1987, p. 6

Trebuia în fața lumii să târăști acea ființă,
*Coram populo*¹⁹⁵ iubirea să-i aduci la cunoștință,
Și cu fruntea înclinată sub beteală, s-o expui
La surâse cu-nțelesuri și la poftetele oricui!
Trebuia la ofițerul situației civile
S-o mai duci, ca să-și înscrie numele pe vreo trei file,
Și pe loc, după ce popa *Isaiia* ți-a cântat,
Mulțumit să pleci acasă spre a fi felicitat,
Să chemi lumea să mănânce ciocolată și cofeturi,
Să ai prânz de gală seara, ș-alte multe marafeturi,
Și la urmă comedia s-o pecetluiești c-un bal,
Ca să-ți joace toți mireasa în vârtejul infernal,
Iar când, unul câte unul, invitații mi te lasă,
Să rămâi cu mama-soacră, sfeșnic neclintit în casă;
Și s-o vezi cum la ureche îi șoptește-ncetinel,
Sub pretextul s-o scutească de surprinderi de-orice fel,
Vorbe multe și mărunte, care-o fac ca sa roșească,
Veștejindu-i de pe frunte lămâița feciorească!
Singur când te vezi în fine, searbăd, rece, obosit,
„Te iubesc” îi spui alene, pe trei sferturi adormit,
Și la randul ei mireasa, l-acel glas sforăitor,
Fruntea-și pleacă și adoarme pe-adomitul tău amor!
Iată ce-nsemnează-ntocmai, legiuita cununie,
A societății de-astăzi principală temelie,
Forma ce ne-ndeplinită face din copii bastarzi,
Din femei, prostituate ce-ar fi bine să le arzi,
Și din tații de familii, ce de forme s-au scutit,
Monștri de nerușinare, oameni de disprețuit!
Dacă treci la tribunale, spre-a lăsa căsătoria,
Găsești iar că și-n dreptate forma-și are-mpărăția,
Astfel că îți pierzi averea dac-o formă vei scăpa,

¹⁹⁵ În public

Sau de-a drept ajungi la ocnă între vii a te-ngropa!
 În armată este formă, în dreptate este formă,
 În biserică tot formă, și-n gazetării-reformă.
 Formă în căsătorie, în virtute formă iar...
 Forma este-n fruntea legii, fondul este la dosar!
 Trebuie să naști în formă, dacă vrei să porți un nume;
 Trebuie să mori cu formă, dacă vrei să pleci din lume;
 La intrarea ta în viață, trebuie ca să-ți plătești
 Toate taxele intrării, că de nu, te păcălești.
 La ieșirea ta de-asemeni, fără formă nu se iese,
 Că ș-acolo ai de plată atestate de decese!
 Însumi eu, poet prin suflet, înșirând aici aceste,
 Fără ca să cuget, poate, jertfesc formelor funeste,
 Și umblând pe-a lui orbită, globul nostru vagabond
 Poartă astfel în spinare forme de-oameni fără fond.

***Bacilul lui Koch*¹⁹⁶**

de George Topârceanu

.....
 Prea onorate doamne,
 Distins auditor!
 Subiectul odei mele e-atât de-ngrozitor
 Că biata-mi Muză, albă de spaimă și uimire,
 Când i-am cerut concursul, în loc să mă inspire,
 S-a dat pe lângă ușă, a pretextat ceva
 Și-a dispărut... adio! M-a părăsit așa,
 Cu călimara plină de noapte și de proză.
 E vorba de bacterii și de tuberculoză,
 E vorba de bacilul lui Koch...
 Precum vedeți,
 Un subiect anume făcut pentru poeți!

¹⁹⁶ *Text de băiat; poezie comico-satirică*

O, nu vă fie teamă... și dracul este negru
Când stă să-l zugrăvească un iconar integru,
Dar... ici un pic de galben și dincolo puțin
Albastru... și pe gură o dungă de carmin, —
Cu toate c-adineaori părea insuportabil,
Din drac urât și negru devine acceptabil.
(Dar nu fac oare zilnic cucoanele – și ele —
Cam tot același lucru pe propria lor piele?
Ba fac așa chiar domnii — de genul femeiesc...)
Bacilul despre care aș vrea să vă vorbesc
Se află-aici în sală... știu bine că m-ascultă,
Dar nu vrea să-și trădeze prezența lui ocultă.
Intrarea n-a plătit-o fiindcă-i mititel,
Dar unde-i lume multă acolo e și el!
Incognito ca regii și nepoftit pătrunde
În orice fel de casă; îl întâlnești oriunde:
În berării, pe stradă, la cinematograf;
Îi place să se joace cu alți bacili în praf;
Se duce la plimbare cu trenul, cu tramvaiul,
Și peste tot se ține de bietul om ca scaiul,
În fabrică, la școală sau pe trotuar hai-hui, —
Dar peste tot își vede de-afacerile lui!
Își dă ades pe credit persoana lui culantă
Cu o scadență lungă, când nu e... galopantă,
Regia de tutunuri îi face mult rabat;
La băuturi spirtoase e cointerestat;
Din orice-abuz profită... La pândă, invizibil,
În lupta mare-a vieții e mic, dar e teribil —
Și chiar atunci când pare că doarme, e deștept,
La primării el este, „consilier de drept”
Și, tare-n atmosfera comunelor urbane,
E cel mai mare dușman al speciei umane...

.....

Prea onorate doamne!
Doar câteva cuvinte,
Și-am isprăvit... (v-asigur că nu mi-am pus în minte
Să vă servesc bacilul lui Koch o noapte-ntreagă).
Cum toată lumea știe, microbul se propagă
Prin aer, prin contactul cu un bolnav în casă,
Prin lapte și prin carne de vacă ofticoasă, —
Dar mai ales sărutul, când cade pe-un teren
Prielnic, răspândește agentul patogen.
Deci n-ar fi rău, fiindcă prudența e de aur,
Să vă feriți din calea acestui mic balaur
Și orice om cuminte să cugete mai des
Că n-are nicio grabă și niciun interes
Să moară de ftizie...
Că poate să-și aleagă o altă maladie
Sau poate să-și dea singur în cap c-o cărămidă,
În caz când existența îi pare insipidă;
Dar dacă-i place viața și soarele, atunci
E bine să respecte aceste vechi porunci,
Pe care medicina de-un veac i le prescrie
Și dumenalui se face mereu că nu le știe:
Să nu stai toată ziua vârat cu nasu-n scripte,
Iar laptele și carnea — să fie bine fripte.
În orice alimente și-n orice băutură
Să puneți acid fenic — nu mult: o picătură...
Și cel puțin o dată la două săptămâni
Tot omul să se spele pe față și pe mâini...
La poștă sau la gară (și-n orice loc murdar)
E obligat tot omul să scuipe-n buzunar,
Că pe podea nu-i voie decât în caz de boală...

Iar când te duci la teatru sau intri în vreo școală
Și aerul de-acolo îți pare echivoc,
E mai recomandabil să nu respiri de loc...
Acei ce au bronșită sau tuse măgărească,
De semenii lor teferi grozav să se ferească!
Să nu-și mai piardă noaptea cu lucruri nepermise,
Să țină toată iarna ferestrele deschise,
Iar vara să se ducă la aer, la Sinaia,
Să steie-nchiși în casă, c-afară-i udă ploaia...
Pe lângă asta-i bine, când suferi de-anemie,
Cu propria ta viață să faci economie.
De nu vrei ca la urmă să te trezești mofluz,
Evită surmenajul și orice fel de-abuz,
Rărește-o cu tutunul, mai lasă băutura!...
Iar dacă, din păcate, vrei să-ți apropii gura
De epiderma unei persoane din elită, —
Oricât ar fi persoana aceea de grăbită,
La locul ce urmează să fie sărutat
Să dai întâi c-o cârpă muiată-n sublimat.
Ori, ca să fiți mai siguri de viață, eu vă zic:
Nu sărutați nici mână, nici gură, nici... nimic!

*Nebunul și pisica*¹⁹⁷

de George Roca

Circula prin târg odată,
O glumă cu un nebun,
Dacă aveți un pic' răbdare,
Eu îndată am să v-o spun!
La nebuni, la Bălăceanca,

¹⁹⁷ *Text unisex; poezie comică*

Era unul, măi nenică,
Internat de mult și bine,
Fiindcă se credea pisică!

Însă un doctor inimos,
După o vreme oarecare,
A văzut așa, la dânsul,
Un pic de ameliorare.

A chemat la el flăcăul,
Constatările să-i zică
Și să-i spună că-i dă drumul
Dacă nu mai e pisică!

- Bineînțeles, sunt sigur,
Pot jura chiar dacă vrei,
Că sunt om, domnule doctor,
Și nu mai prind șoriceii!

Doctorul, inimă largă,
În aceeași după-masă,
Îi dă drumul din ospiciu
Și-l lasă să plece acasă.

Îmbătat de bucurie
Și sărind într-un picior,
Până-n culmea fericirii,
O pornește spre Obor.

Dar deodată, dintr-o curte,
Iese un cățel banal,
Și nebunu'-o ia la fugă
Înapoi către spital!

Dinții-i clănțâne puternic,
'I-e mărită-adrenalina...
Când, în cale îi apare

Chiar doctorul cu pricina!
 - De ce făcuși cale-ntoarsă
 Și tremuri așa de frică?
 Nu spuneai de dimineață
 Că tu nu mai ești pisică?

- Dom-le doctor, ai dreptate,
 N-am să spun asta nici mâine,
 Dar, în drum spre libertate,
 Mi-a tăiat calea un câine!

Și de-atuncea, vai de mine,
 Tremur tare și mi-e frică,
 Fiindcă nu-s convins că dânsu'
 Știe că nu sunt... pisică!

III.4 MONOLOGUL

Definiție - Caracteristici:

- etimologie: < din gr. *monos* = singur și *logos* = vorbire
- ***monologul*** este o intervenție a personajului literar în care acesta își exprimă detaliat punctul de vedere asupra unei situații filtrând totul prin Conceptul propriu și prin elementele situației relatate de subiect.
- monologul este specific genului dramatic, dar și genului epic sau liric. În cadrul romanelor/nuvelor/povestirilor este folosit mai ales monologul interior/„fluxul conștiinței” sau, în limbaj teatral, fluxul gândirii personajului - corespondent al ***procesualității cerebrale***. Genul liric este prin excelență monologal, așa cum am văzut în subcapitolul anterior, fiecare poezie, indiferent de specia literară, fiind un monolog confesiv

(chiar și atunci când este meditativ, contemplativ sau elegiac) și, de cele mai multe ori, adresativ.

– în piesa de teatru, *monologul dramatic* este, în fond, o replică mai lungă și reprezintă un moment în care personajul își exprimă punctul de vedere, face o confesiune, are o răbufnire, ține un discurs, se autoanalizează sau prelucrează cu voce tare o situație. În funcție de răspunsul la întrebarea *Cui mă adresez?*, exprimarea punctului de vedere este *monolog* (se adresează unuia sau mai multor personaje) sau *solilocviu* (autoanaliza sau evaluarea unei situații se produc într-un moment de singurătate). Chiar dacă este monolog sau solilocviu, momentul trebuie să realizeze o comunicare scenică reală. Deoarece:

– indiferent de genul literar, scriitorul utilizează pasajele monologale pentru a face cunoscut cititorului/publicului ce gândește un personaj într-o anumită situație, cum încasează și cum prelucrează situația din punct de vedere emoțional, justificând astfel acțiunile sale viitoare (acțiuni ce vor influența intriga/nodurile conflictuale, deci desfășurarea subiectului și deznodământul). Prin redarea acestui proces de gândire sau, mai precis, de prelucrare psiho-emoțională, scriitorul revelează cititorului/publicului modul unic de gândire al personajului – *Conceptul* său. Iar din acțiunile rezultate în urma procesualității conform Conceptului și Scopului/Scopurilor personale, rezultă „caracterizarea personajelor” despre care învățăm la Literatura română. Indiferent de genul literar însă, trebuie reținut faptul că felul în care „este” (încasează, gândește și acționează) un personaj va fi întotdeauna rezultatul unui proces ce implică acțiunea sa într-o înlanțuire de situații din punct de vedere psihologic, emoțional (și apoi factual). De aceea am numit fluxul gândirii personajului, *procesualitate psiho-afectivă și abia apoi „acțională”*.

– pentru ca actorul să susțină un monolog, așadar, trebuie mai întâi să cerceteze, să înțeleagă și să-și asume modul de gândire/Conceptul personajului său. Instrumentul său de lucru va fi punerea în situație – acel *Eu în situația dată* stanislavskian – în care există și Conceptul personajului și integralitatea persoanei actorului (unicitatea modului său de asumare). Diferența între monolog și povestire este dată de asumarea situației: povestirea relatează, în timp ce monologul exprimă un punct de vedere asupra unor întâmplări și evenimente psiho-emoționale. Mai mult, în cadrul monologului, ce reprezintă și un moment de exprimare a unor *Scopuri*, *Cine-le* (persoana-pesonaj) poate formula cerințe (poate solicita satisfacerea unor nevoi personale sau de grup).

– dincolo de Concept și de Scop, contează, de asemenea, în abordarea unui monolog *elementele situației scenice* – *Cine* (Cine sunt, în ce relație sunt cu cel/cei cărora mă adresez, cel/cei la care mă refer), *Unde*¹⁹⁸ (interior/exterior, în camera mea, în living, în biserică, în piață etc.), *De ce* (care este motivul pentru care mă implic în situație), *Cu ce scop* (care este obiectivul pe care vreau să-l ating implicându-mă). Elementul *Când*¹⁹⁹ este doar uneori definitoriu pentru situație, iar *Ce-ul* este însuși modul meu de acțiune (coroborarea tuturor celorlalte elemente) – monologul însuși.

¹⁹⁸ De exemplu, în piesa *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, Rică Venturiano își declară dragostea Ziței fără să realizeze că a făcut o confuzie și se află la altă adresă, în dormitorul surorii acesteia. Va realiza în fine acest lucru, când Veta se amuză de situație, iar Rică înțelege că trebuie să iasă dintr-o încurcătură majoră, dintr-o situație extrem de periculoasă pentru integritatea lui corporală.

¹⁹⁹ Este definitoriu pentru situația citată din *Noaptea furtunoasă* deoarece faptul că Rică intră în timpul nopții în camera Vetei agravează lucrurile. Pe de altă parte, pentru Agafia Tihonovna din *Căsătoria* de Gogol, procesul de evaluare al pretendenților nu s-ar modifica în mod esențial în funcție de ora la care se petrece.

Există o eroare legată de înțelegerea monologului pe care am vrea să o detaliem (deși am făcut-o și mai sus, când vorbeam de „caracterizarea personajului” despre care învățăm la Literatura română). Este vorba despre o înțelegere eronată a ideii de *Personaj* care provine dintr-o prejudecată (din păcate foarte răspândită) că personajul este „altfel”, are niște caracteristici ce trebuie evidențiate. Din contră, personajul este un rezultat al unui proces de asumare a situației, personajul sunt *Eu*, cel care asum situația²⁰⁰, plus Conceptul dat, plus elementele situației scenice (circumstanțe exterioare și interioare ce mă condiționează și mă modifică), plus procesualitatea cerebral-emoțională. Numai *Eu* actorul, ființă integrală, pot procesa efectiv psiho-emoțional și pot acționa, deoarece, în fond, numai eu exist, în timp ce personajul este un sistem semiotic, o reprezentare grafică a unei realități ficționale, dorite a deveni *obiective* de către autor prin punerea în scenă (sau prin viețuirea în închipuirea și sufletul cititorului în cazul genului epic și liric).

Viola Spolin recomandă ca metodologie de lucru *evitarea discuțiilor despre personaj*, deși crearea personajului este esența teatrului, pentru că personajul va apărea „din relațiile scenice, din viața scenică” și tânărul actor va înțelege astfel că a interpreta un personaj sau a juca teatru creează un zid între parteneri: „Personajul poate evolua numai din relațiile personale cu întreaga viață scenică. (...) O atenție prematură față de personaj îl poate face pe actor să joace, împiedicând implicarea în PDC și în relația cu partenerii. În loc să iasă în mediul scenic înconjurător, el se va ascunde mai departe în spatele unor ziduri protectoare. Și atunci va fi nevoit să-și expună propriile nevoi și emoții; se va reflecta pe

²⁰⁰ „Este mult mai bine să ne gândim la actori ca la ființe umane lucrând într-o formă de artă, decât să ne gândim la ei ca la niște schizofrenici care și-au schimbat propria personalitate de dragul unui rol într-o piesă!” - Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, varianta prescurtată, 2014, p. 109

sine, ca în oglindă; va interpreta personajul, făcând astfel un exercițiu intelectual.” Oricât de bine ar analiza cineva, „diseca, intelectualiza și dezvoltă o istorie interesantă a vieții unui personaj”, dacă „nu este în stare să comunice fizic acest lucru, munca lui va fi inutilă.” Pentru că dezvoltarea unui personaj se poate face numai *intuitiv*, și nu „prin cunoașterea logică, intelectuală”²⁰¹, prin construcție exterioară.

Metoda profesorului **Ion Cojar** pleacă de la premisa că *toate personajele sunt în noi înșine* și că „numai fiind eu însumi pot fi ceilalți posibili din mine”. „Un subiect literar închide în el o infinitate de alte teme și subiecte posibile, dar acestea devin realități doar în măsura în care actorul le dezvăluie jucând corect. Energia care *transformă convenția în adevăr psihologic* (...) depinde numai de actor, de disponibilitățile și de limitele propriei sale naturi și pregătiri profesionale.”²⁰²

În continuarea principiilor lui Ion Cojar, prof. univ. dr. **Adrian Titieni** merge mai departe afirmând că „*personajul nu există*. Dacă e să vorbim în termeni ontologici nu putem vorbi despre actor și personaj. Personajul este produsul minții, experienței, imaginației, creativității unui om – dramaturgul. Acesta a pus pe hârtie o poveste ai cărei protagoniști sunt niște caractere, personaje. Aceste caractere prind viață prin intermediul științei actorului și a actorului însuși – om viu. (...) Actorul are un anumit potențial derivat din componenta naturală, pe care, prin intermediul ecuației personajului și a componentei culturale, trebuie să-l actualizeze. Actorul pare a deveni altcineva, se produce transferul de la identitate la o aparentă alteritate. *Personajul reiese!* Dacă gândesc corect, voi acționa corect.” În cadrul studiilor universitare, «prima perioadă a anului I este o perioadă de *despecializare*. Pentru că mai toți studenții vin în minte

²⁰¹ Viola Spolin, *op. cit.*, var. prescurtată, p. 108-109

²⁰² Cojar, Ion, *O poetică...*, p. 78-79

cu „personajul”. Redescoperim componenta naturală, adică ne redescoperim pe noi înșine și, după ce parcurgem această etapă, ne oprim asupra componentei culturale» (*Conceptul*). «Astfel, studenții au surpriza că, dacă asumă textul prin modul de a gândi al caracterului, personajului, se petrec lucruri incredibile. Se pornește de la „Ce-ar fi să fii Tu cel care spune textul ăsta? Reacționează și acționează cu Scopul acesta, care nu e al tău, și ai să vezi că apare *altcineva!*” Acolo este semnul **autenticității**.»²⁰³

Din punct de vedere formal, monoloagele pot fi în *proză* sau în *versuri*, dar, pentru că forma versificată prezintă riscuri mai mari de frazare „cântată” și de abordare a unor tonalități, majoritatea facultăților din țară solicită pentru examenul de admitere *monologe în proză*. În fapt, un singur monolog este suficient pentru a se evalua capacitatea de asumare a unui Concept și a unei situații. Dacă monologul ales este dramatic, evaluarea pe zona comică se poate face cu ajutorul altor texte din repertoriu, la fel cum, în cazul în care candidatul se prezintă cu un monolog comic, i se vor solicita, desigur, texte lirice, dramatice, de forță din restul repertoriului (poezii și povestire). Preferința monologului în proză este justificată și de nivelul de pregătire al candidatului a cărui dezvoltare nu trebuie forțată. Cu alte cuvinte, considerăm că un monolog în proză este mai adecvat nivelului de dezvoltare a elevului care abia a absolvit liceul. Monologul în versuri este expresia cea mai înaltă a pregătirii unui repertoriu individual, nivel pe care tânărul actor îl va obține în cadrul studiilor universitare (abia în anul III de licență sau chiar la master), deoarece întregește pregătirea actorului profesionist.

Rămâne de lămurit și un alt aspect formal: *Cum se formează un monolog?*

²⁰³ Titieni, Adrian, *Pedagogia specifică învățământului vocațional*, articol publicat în revista *Concept* vol. 12/nr. 1/2016, Unatc Press, p. 2-9

Desigur, multe monoloage se găsesc ca atare în textul creației dramaturgice, sunt scene independente (de exemplu monologul lui Spiridon din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – „Măă! Al dracului rumân și jupânul nostru....” – actul I, scena 5), altele însă trebuie formate de către candidat care, în urma lecturilor, își va alege textul care i se potrivește mai bine, conținând probleme pe care consideră că și le poate asuma. Monologul se poate crea selectând și punând una după alta, în mod logic și coerent, replicile unui personaj dintr-o singură scenă. Poate fi creat, de asemenea, din replicile unui personaj răspândite de-a lungul unui act sau chiar al unei piese – cu condiția ca povestea să rămână logică și coerentă, să nu se producă sărituri mari spațio-temporale sau să nu se fi produs modificări dramatice ale situației, care ar face povestea textului greu de urmărit sau chiar de neînțeles. Studiul piesei și formarea propriului monolog, este deja un prim pas al actului creativ pe care candidatul îl va face, îl apropie mult de situație și îi facilitează procesul de asumare.

Vom continua cu câteva exemple de monoloage, într-o selecție voit sumară având în vedere că această carte nu este o culegere de texte, ci un ghid, rămânând ca tinerii actori să descopere prin lectură și să-și construiască propriile monoloage din vastitatea materialului de studiu pe care îl oferă dramaturgia română și cea universală. În cazul în care candidații vor alege, totuși, vreunul dintre următoarele monoloage în repertoriul propriu, vor citi piesa integral, o vor studia temeinic pentru a înțelege situația particulară din care este extras monologul și pentru a observa care sunt intervențiile/reacțiile interlocutorului pe parcurs. Acest lucru este extrem de important pentru a realiza *procesualitatea gândirii în situație*. Deoarece monoloagele, mai ales când sunt construite din replici care, în firescul desfășurării acțiunii, erau intercalate cu cele ale partenerului, sunt presărate cu

multe momente de încasare și numai încasând și prelucrând informația primită de la partener, pot merge mai departe (optând și acționând verbal și corporal) într-o procesualitate cerebrală logică, natural coerentă.

*Agafia Tihonovna*²⁰⁴

din „Căsătoria” de Nikolai Vasilievici Gogol²⁰⁵

Zău așa, mare greutate e alegerea asta! Să fi fost unu', doi, da' sunt patru. Alege dacă poți. Nikanor Ivanovici nu-i urât cu toate că e cam uscățiv. Ivan Kuzmici, de asemenea, nu-i nici el urât. Da', ca să vorbim pe drept, Ivan Pavlovici, cu toate că e gras, e și el un bărbat foarte arătos. Poftim: ce-i de făcut? Baltazar Baltazarovici, iarăși, e un bărbat cu merite. E așa greu să te hotărăști, că nici nu se poate spune cât e de greu! Ah, dacă am lua buzele lui Nikanor Ivanovici și le-am adăuga la nasu' lui Ivan Kuzmici și să mai luăm ceva din aerele lui Baltazar Baltazarovici și, poate, să adăugăm la asta și corpolența lui Ivan Pavlovici, atunci m-aș hotărî pe loc. Da' așa, poftim, stai și te gândești. A început, nici mai mult, nici mai puțin, să mă doară capu'. Cred că cel mai bine e să tragi la sorți. Să mă las în voia Domnului! Care-o ieși, ăla mi-o fi bărbat. Să-i scriu pe toți pe câte o hârtiuță, să le împăturesc, și fie ce-o fi!

Ce situație nenorocită are o fată îndeosebi când mai e și amoretată. Niciun bărbat nu-și poate închipui așa ceva, ba nici măcar nu vrea să înțeleagă. Uite că sunt gata toate, să le pun în gentuța mea, să închid ochii și fie ce-o fi. Mor de frică! Ah! De-ar da Dumnezeu să iasă Nikanor Ivanovici! Nu. De ce el? Mai bine

²⁰⁴ *Monolog comic, de fată.*

²⁰⁵ Gogol, N.V., *Căsătoria*, trad. Lucia Demetrius și Elena Culacov, vol. *Opere IV*, ed. Cartea Rusă, Buc., 1957, p. 98

Ivan Kuzmici. Da' de ce Ivan Kuzmici? Ce cusur au ceilalți? Nu, nu vreau... Care-o fi, să iasă și așa să rămână!

Uf! Toate! Toate au ieșit! Și cum mi se zbate inima în piept! Nu, unul singur, negreșit unul singur! Ah, dacă l-aș trage pe Baltazar... Ce-i cu mine? Am vrut să spun pe Nikanor Ivanovici... nu, nu vreau, nu vreau. Care-o fi să-l vrea ursita!

*Nadia D.*²⁰⁶

din „*Insula*” de Mihail Sebastian²⁰⁷

Bob! Tu auzi ce vorbește omul ăsta? Omul ăsta vorbește de moarte și tu taci, tu taci! Spune un cuvânt, vorbește, deschide gura. Ori ești și tu ca el, un sinucigaș cu demnitate? Mă uit la voi și mă sperii. Nu știam că trăiesc în casă cu doi muribunzi. Nu știam că sunt aici singurul om viu. Dar eu sunt vie, domnii mei, vie, mă auziți? Vie și pentru voi. Vie cât trei, cât treizeci. Dacă vi s-a terminat viața, vă dau eu, că am destulă. Manuel, trezește-te, dezmeticește-te, umblă. „Nu e bancă din lume pe care semnătura mea să n-o deschidă, nu e tezaur în univers în care numele meu să nu echivaleze cu o acoperire totală în aur”. Îți amintești asta? Și azi te-ai gândit să te omori? Bob, tu ești un sportiv, nu un domn delicat. „Fenomenalul inter dreapta! Regele șutului! Împăratul golului!” Ești un luptător, un băiat zdravăn. Tu nu leșini pentru că cineva a vrut să-ți dea de pomană. Dacă vrea să dea, n-are decât. Eu primesc. Eu întind mâna, dacă e nevoie. Fur, dacă e nevoie. Cer, implor, caut, urlu. Trăim de atâta vreme aici, ca trei băieți amărâți, și la urmă descopăr că mă aflu între două persoane binecrescute, care au mândrie și orgoliu. Sunteți mândri, nu? Mândri cu mine. E tot ce am meritat de la voi. Mândria voastră

²⁰⁶ *Monolog dramatic, de fată.*

²⁰⁷ Sebastian, Mihail, *Insula* (actul II, scena 9), vol. I *Opere alese*, Editura pentru Literatură, Buc., 1962, p. 264 (cu insert de la p. 207, 226, 263).

ridiculă de bărbați. Amintiri, Manuel? Eu nu am amintiri. Nu mai am. Nouă ne e foame. Și vrem să trăim. Restul cade. Medalioane și altele. Ce vreți să facem cu lucrurile astea moarte? Să ne agățăm de ele? Să plângem când le pierdem? Să murim cu fiecare din ele? Pentru fiecare din ele? Există doar ziua de azi! Mai departe nu știu. Mai departe nu văd. Trebuie uneori să închizi ochii, dacă vrei să trăiești. Eu vreau să trăiesc. Viața asta n-o dau din mână – că alta nu știu bine dacă mai găsesc. Veniți cu mine. Eu n-am scrupule și orgoliu. Voi scoate flăcări pe nas. Voi face scamatorii în piața publică. Voi umbla cu talgerul. Voi cânta în cârciumi... Da, voi cânta. Și voi odată cu mine. Uite, Bob, ai să iei banjoul tău și-ai să vii cu mine. Și tu, Manuel, ai să deschizi pianul pe care mâinile tale delicate nu l-au mai deschis de douăzeci de ani. Mergem oriunde. Mergem în cârciuma lui Lopez și vom cânta acolo. Vom cânta așa de tare, că o să ne audă și surzii și-o să ne dea o bucată de pâine... fiindcă eu vreau să trăiesc. Fiindcă nu vreau ca soarele, mâine dimineață, să răsară fără noi.

*Frosine*²⁰⁸

din „Avarul” de Molière²⁰⁹

Oare să fie jupânul Harpagon atât de neomenos și de data asta cu mine? Iubește banul mai mult decât bunul renume, cinstea și virtutea la un loc. Lasă că știu eu cum să-i mulg pe oameni și cunosc taina de a-i face să-mi deschidă inimile, gâdilându-le pornirile nemărturisite... Dar uite-l că se-ntoarce. Ssst!

²⁰⁸ *Monolog comic, de față*; acesta este un exemplu de monolog extras dintr-o scenă în care interlocutorul – Harpagon – are foarte multe intervenții pe care persoana care alege textul trebuie, prin urmare, să le cunoască exact.

²⁰⁹ Molière, *Avarul* (actul II, scena 5), vol. *Opere IV*, trad. Al. Kirițescu, ESPLA, Buc., 1958, p. 52

Doamne, ce bine arătați! Și aveți un obraz care plesnește de sănătate! Niciodată nu v-am văzut mai tânăr și mai vesel! Păi, cunosc băieți de douăzeci și cinci de ani care arată mai bătrâni ca dumneavoastră! Dar ce înseamnă șaiszeci de ani? Ia uitate vorbă! Sunteți în floarea vârstei și d-abia de-aci înainte începe vremea bărbatului. Sunteți făcut dintr-o plămădă să trăiți până la o sută de ani. Ba bine că nu! Aveți toate semnele! Ia stați nițel să mă uit mai bine la dumneavoastră! Doamne! Doamne! Uite, între sprâncene, dunga de viață lungă. Sigur că mă pricep. Ia dați mâna încoace! Doamne! Doamne, ce mai dungă de viață lungă! Și eu care credeam că o să ajungeți la o sută de ani! Dar văd că o să ajungeți la o sută douăzeci! Și pe copiii dumneavoastră și pe copiii copiilor lor, tot dumneavoastră îi duceți la groapă.

Treburile noastre!? Păi, ce-am pus eu la cale și n-a mers? Mai ales pentru căsătorii sunt cum nu se poate mai dibace. Nu se află pe lume făpturi să nu le-mperechez cât ai clipi din ochi și cred că dacă mi-aș pune în minte, l-aș însura chiar pe Padișah cu Republica Venetiei. Cum le cunosc destul de bine și pe Mariane și pe maică-sa le-am vorbit la amândouă de dumneavoastră, i-am destăinuit mamei ce plăcere vă face când o vedeți trecând strada sau privind pe fereastră. A răspuns că e bucuroasă să se înrudească cu dumneavoastră, iar când am adăugat că țineți foarte mult ca Mariane să vină astă-seară aici, când are loc căsătoria fiicei dumneavoastră, a primit numaidecât s-o aduc eu. *(aparte)* Auzi, uscătura, mai vrea și zestre!

Cum domnule, dar Mariane e o fată care vă aduce 12.000 de livre venit! Mai întâi: e crescută în sărăcie și nu e mofturoasă la mâncare. E obișnuită să se hrănească cu salată, cu lapte, cu brânză și cu cartofi, și pentru care nu e nevoie să întinzi o masă mare cu ciorbe gustoase, cu mâncăruri alese, cu cine mai știe ce trufandale, cum se întâmplă cu alte femei – și asta înseamnă o economie pe an de cel puțin 3000 de franci. Pe lângă asta nu se gândește decât să

fie curat îmbrăcată, nu-i plac veșmintele împodobite și giuvaerurile scumpe, nici lucruri de casă arătoase, după care altele de seama ei se dau în vânt – prin urmare, încă 4000 de livre puse deoparte. Mai apoi are groază de jocul de cărți, lucru deloc obișnuit femeilor din ziua de azi. E una la noi în mahala care a pierdut la cărți 20.000 de franci numai anul ăsta! Dar să nu luăm decât pe sfert! 5000 de la joc, 4000 de la îmbrăcăminte și giuvaeruri, asta face 9000 de livre. Cu cei 1000 de scuzi economisiți de la mâncare, poftim că am încăputat cei 12000 de franci!

Cum adică socoteala mea nu are temei? Dar este, domnule, o adevărată avere să aduci în căsnicie atâtea economii!

Vai, dar ce rău o cunoașteți! Ea nu-i poate suferi pe tineri! Îmi pare rău că n-ați auzit din gura ei. Să nu vadă în ochi niciun tânăr! Se înnebunește după bătrâni! E încântată când poate vedea un bătrân falnic! Ori unul de șaizeci de ani ori nimic! Păi, un tânăr bălăior se cheamă oare bărbat? Pe când dumneavoastră! Ce făptură! Așa bărbat, zic și eu! Râd ochii când vă privesc! Uite cum se cuvine să te-nfățișezi și să fii înveșmântat ca să te faci iubit! Tusea dumneavoastră plină de gingășie! Și-aș vrea, domnule, să vă rog ceva. Am un proces pe cale să-l pierd din lipsă de bani, așa că dumneavoastră ați putea foarte ușor să mă faceți să-l câștig, dacă v-ați arăta milos cu mine. Doamne! Ce-o să-i mai plăceți! Gulerașul asta... Și procesul de care v-am pomenit e de mare însemnătate pentru mine. Dacă-l pierd, rămân pe drumuri așa că un ajutor, nu prea mare... Vai, dar n-ați văzut-o cum îi țâșnea bucuria din priviri când îi înșiram cât sunteți de înzestrat... Nu respingeți, domnule, rugămintea pe care v-o fac... Am pus-o pe jeric și nici nu vă închipiți ce bucurie... (*Harpagon pleacă*)

Mânca-te-ar râia, câine spurcat, lua-te-ar dracu să te ia! Zgârcitul! S-a ținut bine, nu s-a dat bătut!

V-am spus de rândul trecut că este ultima dată... Nu mai pot lungi comedia asta fără noimă... S-a sfârșit, s-a sfârșit. Ce vreți? Să-mi distrug viața, și-a mea și-a copilului? Nicio femeie nu poate să aștepte un bărbat cincisprezece ani... Am treizeci de ani. De șapte ani sunt singură, iar peste opt ani, când Petre va ieși din temniță, voi avea treizeci și opt de ani... Viața mea va fi distrusă... Cu ce-am greșit și eu ca să fiu atât de greu condamnată? Vă rog să-mi răspundeți dumneavoastră, care sunteți atât de severi cu mine... Și eu l-am iubit, domnule Praidă... Mă uitam la el ca la un luceafăr. Încă o dată-n temniță eu nu mai merg. Nu pot... Mircea are și el mândria lui... Nu pot să-l umilesc... După ce are și grija copilului. De altfel, totul e de prisos... Parinții mă obligă și va trebui să divorțez, ca să se termine toată povestea... Acasă mi-au mai dat termen până la toamnă... Tata spune că așa-mi trebuie dacă n-am ascultat de sfaturile lui și m-am măritat din dragoste cu un student sărac și socialist... Și eu l-am iubit... Din cauza lui mi-am părăsit școala și m-am mutat cu el într-o cămăruță. Toată tinerețea mea a fost pentru el și pentru copilul nostru. Are dreptate și mama când spune că, dacă se gândea la nevastă și copil, i s-ar fi oprit singură mâna și nu-l lovea pe procuror... Erau destui cei cinci ani pentru grevă... Așa, i-au mai dat încă zece... Nu era mai bine să rabde o palmă? Acum era liber, lângă copilul lui... Nu se mai poate, domnilor. V-am spus încă de rândul trecut că e ultima dată când mai merg la temniță ca nevasta lui. Să las copilul? Și asta-i foarte greu. Copilul suferă foarte mult de câte ori se întoarce de acolo,

²¹⁰ *Monolog dramatic, de fată*

²¹¹ Petrescu, Camil, *Jocul ielelor*, (actul I, tabloul III, scena 1 – Gelu Ruscanu, Praidă, Elena Boruga) editura Eminescu, colecția Rampa, Buc., 1974, p. 40

dar, ca să nu ziceți că sunt rea, îl las să meargă... Știu că dumneavoastră nu mă-nțelegeți... Că partidul mă judecă rău...

*Melissa Wright*²¹²

din „Treapta a IX-a” de Tom Ziegler²¹³

Știi de ce am venit azi aici? Când m-ai invitat am fost atât de încântată. De-abia așteptam să-ți arăt cum sunt. Știu că nu sunt frumoasă ca tine și că nu mă pricep să-i fac pe cei din jur să râdă. Dar mă gândeam că, poate, după atâta timp am ajuns... nu știu, să-ți plac într-un fel. Dar când am ajuns aici...

Treptele astea... Ziceai de o Treaptă a Noua. Ce înseamnă și asta? Tu le povestești ăstora la ședinte despre mine? Tracy spunea că vorbești în fața unei săli pline de oameni despre mine. Și a mai spus că te-ai folosit de mine. De ce a spus asta? A spus că nu-ți pasă de mine nici atâta. De ce a spus ea asta? E bolnavă? Adică? Ce nu e cum trebuie la ea? De ce e furioasă? Mie mi s-a părut că era furioasă pe tine. Ai vrea să fiu și eu ca ea, nu? Ba da. De-asta ai invitat-o aici! Și cum e ea altfel decât tine?

De ce te-ai oprit? Dă-i drumul, plesnește-mă. Hai, plesnește-mă! Știi ce e nostim? Chiar ultimul lucru pe care-l mai țin minte înainte ca tu să ne fi părăsit pe tata și pe mine e că mi-ai dat o palmă în plină față. N-am știut niciodată de ce m-ai pocnit atunci și nu știu nici acum. Cred că am tot sperat ca, până acum, nu știu, să mă fi iertat.

Toți anii ăia am avut grijă de tine. Asta n-a fost de-ajuns, nu? Tot timpul strângeam după tine, te curățam când vărsai și găseam scuze pentru tine față de alții. Când făceai isterie sau când uitai unde ești... n-a fost de-ajuns că eram întotdeauna acolo lângă

²¹² *Monolog dramatic, de fată*

²¹³ Ziegler, Thomas Joseph, *Treapta a IX-a*, antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole lectură”, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Fundația Culturală Română, 1999, p. 163

tine...

Tu îmi cereai să te ajut. Și când veneam să te ajut, țipai la mine! Ce spui? Joanna, ce am făcut eu întotdeauna a fost să ascund și să salvez aparențele pentru tine! Să mint pentru tine. Tata suna după-amiezele să întrebe ce faci și tu erai lată, inconștientă pe canapea. Îi spuneam că ești bine. Mă grăbeam să pregătesc cina și când ajungea el acasă îi spuneam că tu ai făcut toate astea. Ascundeam lucrurile pe care le spărgeai tu, reparam ce stricai tu, te ajutam să găsești ascunzători pentru sticlele tale. Nu mă puteam duce nicăieri, nu puteam să am niciun fel de prieteni. Alergam acasă de la școală în fiecare zi, pentru că știam că îți era frică să fii singură. Veneam și te țineam eu în brațe. Arătai îngrozitor și duhneai și mai îngrozitor, dar eu stăteam acolo cu tine. Până în noaptea aceea... Când ai fugit. N-am înțeles niciodată de ce ai vrut de bunăvoie să mă părăsești. Tata nu m-a lăsat să vin să te văd la spital. A spus că un ospiciu pentru nebuni nu e locul potrivit pentru o fetiță. Și am țipat la el: Un ospiciu de nebuni nu e locul potrivit pentru mama mea! Ea nu e nebună! Are nevoie numai să aibă cineva grijă de ea! Mă simțeam atât de... pierdută. Nu-mi imaginam cum tu puteai să trăiești fără mine. Tot anul acela, cât te-au ținut în spital, nu mă gândeam decât la momentul când ai să vii acasă și am să te țin iar în brațe. Dar pe urmă, într-o zi, tata mi-a spus că n-ai să mai vii niciodată acasă. Și a apărut Tissy, și ne-am mutat în casa aia nouă, și eu nu eram în stare să înțeleg de ce s-au întâmplat toate astea. De ce îi lăsa să mă ia de lângă tine. Până când am înțeles. Nu fusesem destul de cuminte, asta era. Ar fi trebuit să încerc mai tare. Dacă aveam să fiu îndeajuns de bună, tu aveai... să trimiți pe cineva după mine. Și până la urmă ai făcut-o. Dar când am ajuns astăzi aici nimic nu mai era ca înainte. Și eu chiar am încercat să fiu mai cuminte și mai bună. (*scoate sticla de tărie.*) Uite! A lăsat-o Tracy. Vreau s-o iei tu. Fă să fie totul cum era înainte. Te rog, mămică! Fă să fie cum

era înainte.

*Ion*²¹⁴

din „Acești îngeri triști” de D.R. Popescu²¹⁵

Una dintre greșelile pentru care am ajuns unde sunt a fost ca n-am spus niciodată nimic. N-am spus adevărul. Despre tine, bunăoară... Că mă snopeai în bătai. M-ai bătut și cu furca de fier. Stăteam cu capul în pământ și nici nu strigam. Îmi place, în gând, să te opresc întotdeauna cu mâinile în sus și să te țin așa, drept pedeapsă, cât vreau eu....

M-ai dus tu la doctor... De ochii lumii, să vadă lumea că nu ești vinovat. Odată am mâncat o bătaie de-am stat trei zile în pat și n-am auzit o lună cu urechea stângă decât un bâzâit neîntrerupt ca de bondar... Din cauza bățăilor tale îmi vâjâiau urechile! Dar nu puteam să spun nimănui nimic, fiindcă ar fi însemnat că mint. Și chiar de lumea mă credea, ți-ar fi spus ție să te potolești, dar eu tot cu tine rămâneam... Eram ca într-un coteț de pui... Dar n-o să mă mai duci la doctor! Nu. Atunci nu ți-am zis nimic, n-aveam curaj... Dar acum pot să-ți zic... Am o memorie grozavă, tată... și nu mă lasă să uit nimic. Și nu-ți iert nimic din ce mi-ai făcut! Și nimănui n-o să-i mai permit nimic! Nu mai vreau să iau bătaie, fiindcă nu mai mi-e frică, tată, nu mai sunt laș, înțelegeți?

Am plecat de-acasă... Am așteptat să mai cresc și-am fugit... Și am fost ajutor de magazioner și când m-au furat cei care m-au furat, n-am spus... Am fugit... Eu muncisem acolo și n-am băgat de seamă ca alții mă furau... Știau că fugisem de-acasă și m-au pus acolo ca să mă fure... Magazionerul m-a pus, un om cu ochii albaștri și cu părul alb, ca un Dumnezeu arăta... Și eu nu mi-

²¹⁴ *Monolog dramatic, de băiat*; monolog extras din actul II; în piesă, și tatăl și Silvia sunt de față, iar Ion se adresează Silviei; am ales însă pentru monolog varianta adresării directe.

²¹⁵ Popescu, D.R., *Acești îngeri triști*, ed. Eminescu, Buc., 1976, p. 60

am putut închipui că ei contează pe prostia și pe nepriceperea mea, pe faptul că sunt copil, ca să mă fure... Cum să furi un copil? N-am crezut... Și când magazionerul gostatului – că la un gostat intrasem – mi-a spus că am deficit, mi-a făcut cu ochiul și m-a bătut pe umăr. Adică dă-i înainte, dar pe șest! Am fugit, nu voiam să fiu închis. Știam că n-o să mă creadă nimeni că n-am furat, mai ales că fusesem cu unii la beții și când e vorba de beții, lumea se ntreabă: De unde sunt banii pentru băutură? N-am avut curajul să spun adevărul! Fiindcă nu știam nici cine mă furase precis... Beam, m-am bătut și pe la niște baluri... Și nu m-am mai prezentat la miliție... Mi-era teamă că n-o să fiu crezut! Și nu voiam să creadă cineva că mă milogesc. Și am fugit prin țară, ca un iepure... Mă urmăreau... De un milițian, la Constanța, am scăpat smulgându-i buletinul din mână și ieșind printr-un geam... Toți chelnerii credeau c-o să ies pe ușă și voiau să mă prindă ca pe-un criminal... Vezi, intram pe-o ușă undeva și ieșeam tot prin altă parte... Mi se părea că toți mă urmăresc... Și tu, tată. Mă vânai ca pe un iepure cât stătusem acasă, dar nu crăpasem... Mă fugăreau toți ca pe un iepure, dar eu eram mai degrabă un câine râios cu piele de arici... Așa mi-ai spus, tată, când am venit apoi acasă, n-am să uit: Ce urli, mă, la mine ca un câine râios, ce tot râcâi lumea cu pielea ta de arici? Vezi să nu te-afum! Așa mi-ai spus!

A, nu-ți amintești! Nu-ți amintești nici de mama? Se îmbolnăvise, o lăsasei. N-ai răbdat niciodată să vezi pe cineva suferind lângă tine, n-ai răbdat nicio durere care nu era a ta, nicio suferință... Te deranja. Ai îmbolnăvit-o în băți, nu de la lapte s-a îmbolnăvit ea. Îi spuneai c-o visai noaptea murind, cum îmi spuneai și mie: Ioane, astă-noapte am visat că te îngropam cu lăutari în cimitir! sau Ioane, am visat ca erai foarte frumos spălat și cu lumânarea pe piept...

Ea te-a iubit, nu te-a spus... Știi care a fost ultima dorință a mamei? Cea mai fierbinte dorință a ei înainte de a muri? Să nu te

primească la înmormântarea ei! A murit tânără, la optsprezece ani, și tu ai omorât-o... Și te-a iubit, păcătosule... A fugit cu tine de la părinți, din dragoste... Erai lumina ochilor ei, așa-ți zicea, îmi spunea bunica... Îți dai seama cum a crăpat pământul sub ea când a văzut cât ești de porc? A murit de durere c-ai înșelat-o pentru niște case mari... Nu voia să te mai vadă, nu mai avea pentru ce trăi... de rușine... îmi spunea bunica... Și pe mine mă luasei de la ea, că e atacată la plămâni... tuberculoză. Mă luasei, să nu-i mai lași niciun reazem... Voiai să scapi de mama... O călcai în picioare!

Vrei martori? Țintele de pe bocancii tăi... Aveai niște bocanci cu ținte, ți-amintești? Eu mi-i amintesc. I-ai purtat mult timp și după moartea mamei... Două ținte am luat și eu de pe tălpile lor, ca amintire... Una pentru mama, pe care n-am cunoscut-o, și alta pentru mine. Ai călcat-o pe mama în picioare cu bocancii... Și când au spălat-o moartă se mai vedeau încă, vinete, urmele bocancilor tăi! Uite țintele! Pipăie-le! Când o să mori, o să ți le pun la căpătâi! Mă duc să iau aer... Mi-e lehamite!... când viu, nu vreau să te mai găsesc aici!

*Don Juan*²¹⁶

din piesa „Don Juan” de Molière²¹⁷

Cum? Ai pofti să mă ferec de cea dintâi făptură întâlnită, să mă lipsesc pentru ea de tot ce m-ar mai îmbia pe lume, să mă leg la ochi, să nu mai văz nimic în jurul meu? Să rămâi mereu credincios unei singure iubiri, să mă îngrop de viu în statornicia mea și din fragedă tinerețe să fiu mort pentru atâtea alte frumuseți care-mi încântă privirile? Mulțumesc pentru cinstea de

²¹⁶ *Monolog comic, de băiat*

²¹⁷ Molière, *Don Juan sau ospățul de piatră* (actul I, scena 2), vol. *Opere II*, trad. Al. Kirițescu, ESPLA, Buc., 1955, p. 381

a trece om de cuvânt, bărbat credincios!... Asta nu!... Statornicia e bună doar pentru gugumani. Toate femeile frumoase au datoria să ne scoată din minți și cea care a avut norocul să ne întâlnească întâi n-are și dreptul de a le lipsi pe toate celelalte de prinosul înflăcărat al inimilor noastre. Pe mine frumusețea mă tulbură oriunde o întâlnesc și mă supun cu încântare dulcilor lanțuri cu care ne subjugă. E adevărat că m-am legat de o femeie, dar asta nu înseamnă că dragostea pe care o simt pentru frumoasa Elvira poate hotări inima mea să fie nedreaptă cu atâtea altele. Am ochi în stare să cântărească farmececele fiecăreia și dator sunt să le cinstesc pe toate potrivit firii mele și îndatoririlor pe care natura le-a sădit în mine. Oricum ar fi judecată purtarea mea, nu-mi pot înăbuși inima când văd ceva care-mi place și pentru un chip atrăgător aş dăruii bucuros zece mii, dacă le-aş avea... Un simțământ care abia se naște, are un farmec negrăit și schimbarea e singura plăcere în dragoste. Ce dulceță fără seamăn e să cucerești cu mii de meșteșuguri inima unei fete tinere și frumoase! Cu lacrimi, cu suspine, cu avânturi înflăcărate pui stăpânire pe o inimă care se împotrivește și luptă cu toate armele nevinovăției ce nu vrea să se dea bătută; pas cu pas îi înfrângi, una după alta, toate împotririle, îi nimicești toate gândurile curate din care își face o fală și o mâni, încet, încet, domol de tot, unde vrei tu! Dar, după ce ai devenit stăpânul ei, nu mai ai nimic de adăugat și nimic de dorit – toată flacăra patimei s-a stins și înțepenești în toropeala unei iubiri al cărei farmec a apus, dacă bineînțeles o altă faptură nu se ivește, care să trezească din nou dorințele ațipite și să-ți poftască inima la sărbătoarea îmbietoare a unei noi cuceriri... Într-un cuvânt, nimic nu e mai minunat pe lume decât să înfrângi cerbicia unei femei frumoase și pot mărturisi că în privința aceasta mă asemăn cuceritorului care zboară dintr-o izbandă într-altă izbandă, fiindcă nu poate să-și înfrâneze năzuințele... Nimic nu poate frânga avântul dorințelor mele și am

o inimă în stare să iubească tot pământul. Întocmai ca Alexandru aş dori să mai existe şi alte lumi, ca să-mi pot întinde şi asupra lor cuceririle mele în dragoste. Ei, acum mai ai ceva e zis? Restul ne priveşte pe Dumnezeu şi pe mine şi ne descurcăm noi amândoi fără dumneata!

*Pierrot*²¹⁸

din piesa „Don Juan” de Molière²¹⁹

Stai oleacă, să-ţi spun cum s-a întâmplat tot, din fir până-n aţă. Că vorba ăluia, eu i-am ochit întâi, că dacă nu-i ocheam eu întâi... Uite cum s-a întâmplat: eram pe mal, colo, eu şi cu burtosul de Lucas şi ne hârjoneam cu bulgări de pământ – el arunca în mine cu bulgări şi eu aruncam în el – cum s-ar zice, ne hârjoneam, că şi borţosului de Lucas îi place să se hârjonească şi mie la fel mi-e dragă hârjoneala. Şi cum ne hârjoneam noi, fiindcă îţi spusei că ne hârjoneam, ce să văz, hăt, departe, ceva care se vânzolea parcă cu valurile, şi se căznea şi se opintea parcă spre noi. Vedeam cum te văz, după aia vedeam noi că nu mai vedeam, după aia vedeam că vedeam... – Măi Lucas, parcă ar fi nişte muşterii care înoată spre ţarm. – Ce tot bălmăjeşti, zice. – Tu ia seama la ce-ţi spui, că doar nu-s zănatic, sunt oameni. – Dar de unde mai scornişi şi asta, zice. Ascultă-mă pe mine, ai orbul găinilor, zice. – Pui rămaşag, zic, că n-am orbul găinilor, că sunt doi muşterii şi că vin înot spre noi, zic. – Mă prind pe cât vrei, zice, că spui prostii... – Atunci punem rămaşag pe zece firfirici, zic, că eu am dreptate? – Bucuros, zice, şi dacă ţii, poftim gologanii. Eu... mă ştii tu pe mine, nu sunt nici scrântit, nici măselariţă n-am băut. Am scos din brâu gologanii, cinci bucaţi de câte două firfirici, cum aş fi dat pe gât o

²¹⁸ *Monolog comic, de băiat*

²¹⁹ Molière, *Don Juan sau ospăţul de piatră* (actul II, scena 1), vol. *Opere II*, trad. Al. Kiriţescu, ESPLA, Buc., 1955, p. 392-394.

ulică de vin. Fiindcă oi fi eu cam zurliu, dar când e vorba de ban, mă codesc și mă socotesc de zece ori – dar știam ce fac! Că eu sunt om cu cap... Și hop, ne-apucăm să încheiem rămășagul că și zărim, preț de-o aruncătură de băț, pe mușterii mei făcându-ne semn să le sărim într-ajutor. Dar eu, cu gândul la rămășag: – Ascultă Lucas, zic, îi vezi cum ne cer să-i scăpăm? Hai iute să-i scoatem la mal. – Să-i scoată Satana, că eu nu-i scot, că am pierdut banii din pricina lor! Și ce să-ți spui, atâta l-am dăscălit și l-am socrit, c-a dat Dumnezeu de s-a muiat și am sărit amândoi într-o luntre, de i-am scos buni zdraveni din apă, pe urmă i-am dus acasă și i-am așezat lângă vatră, că erau uzi learcă și i-am despuiat de straietele de pe ei, de-au rămas în pielea goală, cum i-a făcut mâne-sa și tot din ceata lor a mai venitără doi și pe urmă, hop și Mathurine, de-a începutără să-i facă cu ochiul, dezmațații. Și iac-așa a fost, Charlotte, după cum îți povestii. Și ăla de era stăpânul lor trebuie să fie de-ăia mai marii pe la ei pe-acolo, că e tivit cu fireturi din creștet până-n tălpile picioarelor, cu o cămașă cu niște mâneci de intrăm amândoi – și tu și eu – în ele și niște nădragi încrețiți și-n loc de surtuc, o sărăcie de cațaveică de nu le vine până la buric. Halal de-așa cațaveică! Și-n loc de legătură la gât o drăcie de năframă răsucită cu patru afurise de capete de le atârna până-n vine. Și la încheietura genunchiului coșcogeamite patrafire, și horbote și horbotele și cordele și cordeluțe pe toate cusăturile de te-apucă lehamitea, nu altceva! Ce chichițe și ce mofturi, să vezi și să nu crezi! Ce să-ți spui, n-aș fi crezut c-am să văz asemenea drăcovenii!

Ai speriat toată casa, Maria. Te-ai închis aici la tine de alaltăieri de dimineață și nu vrei să vezi pe nimeni. Când cineva e bolnav, are datoria de a ține seama și de sensibilitatea celorlalți... Ai trăit numai după norii minții tale... Ți-ai dus până la capăt toate capriciile, toate... Împlinești douăzeci și șapte de ani... Nu mai ești o fată de școală, care vrea să trăiască toate fumurile cărților... Nu mai poți fi mereu o neînțeleasă... E timpul să te dezmeticești. Ți-ai ascuns viața de mine, de noi toți... Nu te-ai simțit niciodată îndatorată să te explici... Nu te crezi obligată să dai socoteală de motivele tale intime nimănui... Tu crezi că te poți închide în camera ta zi și noapte, că poți refuza masa și poți plânge până în zori, când ai doi copii, când ai un soț? Te complaci prea mult în toanele astea egoiste.

Ce-ai făcut din viața mea? Tu ai făcut din căsnicia asta o luptă întoarsă, crâncenă. Am îndurat ani de zile îngenuncherea mândriei mele de bărbat... Te-am iubit cu o voință smintită și iubirea mea a fost arma cu care m-ai lovit. A trebuit să învăț că nimic nu întrece în cruzime hotărârea unei femei, care se știe aprig dorită, de a se refuza... cu dinții strânși de silă. Ascultă, cum să uit că ani de zile, ca să fii a mea, eram nevoit să te ameteșc mai întâi cu alcool?

Unde să plecăm? De ce să plecăm? Femeie, dezmeticește-te odată. Ieși din ceața asta fierbinte care-ți întunecă judecata... Nu pot să renunț la minister. E absurd! Ah! Ce copil ești... Ai citit ziarele? Am văzut eu că Dora îți căra aici teancuri de gazete... De ce citești gazete?... Cine ți-a cerut să joci comedia asta?... Și cum te

²²⁰ *Monolog dramatic, de băiat*

²²¹ Petrescu, Camil, *Jocul ielelor* (actul II, tabloul VI, scena 2), editura Eminescu, colecția Rampa, Buc., 1974, p. 63

plătește? Repede... pentru cine joci comedia asta și cum te plătește?... Amantul tău? Răspunde, amantul tău? E de prisos să tăgăduiești... Da, știam. V-ați întâlnit întâia oară la Zürich. Da, de trei ani știam. Vroiam să văd până unde merge perversitatea unei fete de optsprezece ani, care abia renunțase la părul pieptănat pe spate... Ce teatru știu să joace fetițele astea!

E de prisos să mai facem acum anchete asupra trecutului... Am să-ți spun doar o mică întâmplare care te va potoli... Când stam pe Rue de Rivoli la Paris, într-o noapte când mă credeai plecat la Londra, m-am întors pe neașteptate acasă. Erați amândoi în camera ta... Desperată l-ai vârat în camera de baie și, tremurând, m-ai ajutat să mă schimb pentru club... Mi-am dat seama că în camera de baie amicul tremura și el. Îmbrăcându-mă, m-am prefăcut că vreau să intru în camera de baie... Ai sărit ca arsă. Ți-ai pierdut capul și atunci, ca și acum... ai recurs la farmecele tale ca să mă reții. Ce teatru jucai, dar mai ales ce teatru jucam eu, care mai și râdeam pe deasupra. N-a mai fost nevoie atunci de niciun fel de narcotic... Bineînțeles că n-am avut niciun motiv să fiu discret, când îl știam pe amicul Gelu Ruscanu alături... N-am împins răutatea prea departe... Am trecut mai târziu două minute la mine ca să-i dau timp să iasă și să dispară cum o putea... Ei!... acum crezi că am știut?...

De ce să ucid? Să lipsesc Țara de un viitor moralist?... Nu știi ce puternic este sentimentul superiorității când știi lucruri pe care cei interesați cred că nu le știi... Firește, și această satisfacție se plătește... Vezi că moralistul n-a uitat seara de atunci... Dovadă campania de azi... Are memorie bună... Ce se petrece în capul acesta?... Cum poți să fii în așa hal de sperioasă?... Ești bolnavă de nervi... Uită-te la mine... Uită-te la umerii mei... Ești o neroadă dacă-ți închipui că e în stare să mă doboare cineva... Vai de prostănaclul acela, care-și închipuie că poate lupta cu mine... e un om pierdut...

Ia te uită! Prost dispusă... Șapte luni de când i-a murit bărbatu’! Eu însă trebuie să plătesc procentele... ce să fac, mă rog? Să mă înalț cu balonu’ în cer, ca să nu mă prindă creditorii?

E bolnavă și nu primește! Nu-i nimic! Poți să nu mă primești... Stau aici până îmi dai banii... O să fii bolnavă o săptămână? Bine! Voi sta o săptămână... O să fii bolnavă un an? Am să stau aici un an... Am să primesc ce mi se cuvine, scumpeteo! Nu mă impresionează nici rochia de doliu, nici gropițele din obraji... Cunoaștem noi toate astea!

Da, urâtă treabă... afară-i o căldură insuportabilă, nimeni nu vrea să-mi plătească... noaptea trecută am dormit prost și, pe lângă toate, hop! Și fusta asta în doliu, cu proasta ei dispoziție... Mă doare capul!... N-am ce zice, bine mai arăt! Prăfuit, cu cizmele pline de noroi, nespălat, nepieptănat, cu paie pe haine... Te pomenești că doamna m-a luat drept un tâlhar. Ce e drept, e cam nepoliticos să apari în salon în halul ăsta, da’ nu face nimic... Nu sunt musafir, sunt creditor. Și pentru creditori, ținuta nu-i obligatorie...

Coniță, rămân aici până-mi plățiți... Spuneți și dumneavoastră: trebuie să-mi plătesc mâine procentele? Da sau ba?... Sau credeți că-mi arde de glumit? Și știu foarte bine să mă port cu doamnele. Oamenii de lume nu vorbesc așa cu femeile? Aha! Minunat! Și cum doriți să vă vorbesc? Pe franțuzește? *Madame, je vous prie...* și sunt tare fericit că nu-mi plățiți banii mei. *Oh! Pardon...* că v-am tulburat. Astăzi e o vreme încântătoare! Și doliul vă stă de minune!

²²² *Monolog comic, de băiat*

²²³ Cehov, A.P., *Ursul*, în vol. *Piese într-un act*, ed. Cartea Rusă, Buc., 1954, p. 63

„E grosolan și nu-i deloc spiritual?” Nu știu să mă port în societatea doamnelor! Coniță, de când ești, n-ai văzut atâtea vrăbii, câte femei am cunoscut eu. De trei ori m-am bătut în duel pentru femei. Douăsprezece femei le-am părăsit eu, iar nouă m-au părăsit ele pe mine! Da, coniță! A fost o vreme când eram un prost! Mă risipeam în vorbe dulci, în drăgălășenii, în complimente... Făceam reverențe... Iubeam nebunește! Oftam la lumina lunii, sufeream, mă topeam... înghețam... ardeam ca flacăra... Am iubit cu patimă, cu ardoare, în tot felul, dracu' să mă ia! Am ținut prelegeri despre emanciparea femeilor! Mi-am prăpădit jumătate din avere cu sentimentele astea duioase. Dar acum? Nu, mulțumesc! Acum nu mă mai duceți de nas! Gata! Ochi negri, ochi pătimași, buze roșii, gropițe în obraji, clar de lună, suspine, șoapte drăgăstoase... Toate astea pentru mine nu mai fac doi bani! Nu vorbesc de cei de față! Da' în general toate femeile, toate, fără nicio excepție, sunt izmenite, niște prefăcute, invidioase și mincinoase până în măduva oaselor... Sunt superficiale, meschine, fără suflet, fără pic de logică... iar în ce privește asta (*se bate pe frunte*), iertați-mi sinceritatea, da' și o găină e mai isteță decât un filosof cu fustă! Privești câte o ființă poetică din astea: e vaporosă, încântătoare, semizeită... numai extaz! Da' ia uită-te în adâncul sufletului ei... Curat crocodil, nu altceva! Revoltător e însă faptul că crocodilul ăsta își închipuie, nu știu de ce, că sentimentul gingaș al dragostei este capodopera lui, privilegiul, monopolul lui! La naiba! Spânzurați-mă cu capul în jos de cuiul ăsta dacă femeia știe să iubească pe altcineva decât pe cățelușul ei... În dragoste nu știe decât să miorlăie și să ofteze. În timp ce bărbatul suferă și se sacrifică, toată dragostea femeii se exprimă într-un singur fel: se împăunează și face tot ce poate ca să te ducă de nas. Ați avut nefericirea să vă nașteți femeie... așadar, cunoașteți destul de bine caracterul feminin. Spuneți-mi sincer, ați văzut vreodată o femeie care să fie sinceră, credincioasă și

statornică? N-ai văzut niciodată! Credincioase și statornice sunt numai femeile bătrâne sau pocite! Mai degrabă ai să întâlnești o pisică cu coarne sau un sitar alb, decât o femeie statornică! Vă rog să nu țipați la mine, că eu nu sunt administratorul dumneavoastră! Dați-mi voie să spun lucrurilor pe nume! Nu-s femeie și sunt obișnuit să spun lucrurilor pe șleau! Așa că vă rog să nu țipați la mine! Dați-mi banii și plec! Nu mi-i dați? Ba o să mi-i dați! Nu? Bine. Nu mai plec!

*Marin Miroiu*²²⁴

din „Steaua fără nume” de Mihail Sebastian²²⁵

Este adevărat că n-ai auzit niciodată de Ursa Mare? Dumneata nu te uiți niciodată pe cer? Uneori? Ca să știi ce pantofi să pui? Dar la stele?... la stele dumneata nu te uiți... nu le vezi? Nu ai timp? Dar ce faci? Ești ocupată?! E îngozitor! Bine, dar ce fel de viață duci dumneata... dacă nici Ursa Mare n-ai avut timp s-o privești? E de mii de ani, de sute de mii de ani pe cer, aici. E ca o ursoaică adormită pe etichetele dinainte; un car răsturnat deasupra cerului cu roțile în sus. Întâia e galbenă și a doua, a treia și a cincea sunt roșii-rubinii; a patra e albastră. Le cunosc. Nu, nimeni nu le cunoaște pe toate.

Acolo e și steaua mea... Steaua pe care am găsit-o eu. Nu i-am dat încă niciun nume. Pentru că n-am găsit un nume potrivit. Trebuie să fie un nume care să meargă împreună cu Alcor. Vega ar fi fost frumos: Alcor și Vega. Îmi trebuie un nume de două silabe... un nume...

Niciun ocean nu străbate până acolo. Dar știu unde se află, îi cunosc orbita... Drumul... drumul pe care-l străbate de mii

²²⁴ *Monolog comic, de băiat (comedie lirică)*

²²⁵ Sebastian, Mihail, *Steaua fără nume* (actul II, scena 5), vol. I *Opere alese*, Editura pentru Literatură, Buc., 1962, p. 157

de ani în întuneric nevăzută, necunoscută, nebănuită... pentru că stelele nu se abat niciodată din drumul lor.

Ursa Mare e totdeauna nouă. Chiar și pentru mine... Sunt seri când e rece, depărtată, indiferentă... Și atunci parcă simt toată umilința, toată dizgrația de a locui pe o biată planetă mizerabilă pe lângă care marile stele trec fără s-o vadă. Dar sunt alte seri când o simt aici la fereastră: vie, protectoare, atentă... Așa de atentă încât, dacă aș striga, mi se pare că m-ar auzi. Sunt seri când tot cerul mi se pare pustiu, cu stele reci, moarte într-un Univers absurd în care numai noi, în marea noastră singurătate, ne zbatem pe o planetă de provincie ca într-un târg în care nu curge apă, nu arde lumina și unde nu opresc trenurile rapide...

Dar sunt seri când tot cerul foșnește de viață... Când pe ultima stea, dacă asculți bine, auzi cum freamătă păduri și oceane – fantastice păduri și fantastice oceane – seri în care tot cerul e plin de semne și de chemări ca și cum de pe o planetă pe alta, de pe o stea pe alta ființe care nu s-au văzut niciodată se caută, se presimt, se cheamă... și nu se găsesc niciodată pentru că nimeni n-a trecut niciodată de pe o stea pe alta.

E puțin trist, dar e frumos. Cel puțin știi că nu ești singur sub bolta asta imensă; că undeva, în altă lume, în altă constelație, în Ursa Mare sau pe Steaua Polară sau pe Vega, sau pe steaua mea fără nume tot ce aici e greoi și apăsător devine ușor, tot ce aici e întunecat și opac devine luminos și transparent, tot ce încercăm fără să izbutim nici pe jumătate, gesturile noastre zadarnice, visele noastre căzute, tot ce am fi vrut să cutezăm și nu am cutezat, să iubim și n-am iubit, tot, tot se împlinește, se simplifică, se împarte.

Dacă e ceva acolo?... Oameni, nu știu... ca noi, nu cred, dar poate ființe mai ușoare, mai luminoase, mai plutitoare. Când te-am văzut astăzi intrând acolo, în gara aceea afumată, când te-am văzut albă, limpede, strălucitoare, am crezut, o clipă, că vii din

altă lume. Dar nu este așa pentru că nicio stea nu se oprește niciodată din drumul ei.

Te cheamă Mona, nu? Mona... ce nume frumos!...parcă ar fi un nume de stea!... dar e un nume de stea: Alcor și Mona.

CAPITOLUL IV

ALTE ELEMENTE

ALE EXAMENULUI DE

ADMITERE

IV.1 IMPROVIZAȚIA

Despre Improvizație am vorbit de multe ori de-a lungul lucrării, atunci când am prezentat *instrumentele de lucru ale actorului* – *Punct de concentrare (PDC)*, *Etapile procesualității cerebrale* și *Elementele situației scenice* (numite și parametrii, circumstanțe sau condiționări). Aceste instrumente de lucru vor fi aprofundate în timpul studiilor universitare și exersate în parcursul profesional. Chiar în anul I, semestrul I, ele sunt abordate în cadrul disciplinei numite *Improvizație scenică*. De exemplu, cu ajutorul *jocurilor teatrale* se deprinde utilizarea corectă a PDC. Studentul înțelege că aceasta este „mingea cu care se joacă jocul”, este punctul mobil pe care îl urmărim lesne, fără un efort prea mare de concentrare, în cadrul unui joc și că trebuie să facem același lucru mai târziu la primele texte – de obicei schimburi de câteva replici. În același mod, când rostim un text din repertoriul individual, PDC-ul nostru este focusat pe partener (persoana din comisie căreia am ales să-i vorbim), ne concentrăm asupra relației cu el, comunicării cu el, asupra Scopului care ne determină să-i vorbim – acela de a-i transmite un gând, o idee, o poveste, dublată de anumite situații emoționale/de a-l convinge de adevărul propriu. De altfel, 90-95% dintre candidați au avut deja contact cu Jocurile teatrale deoarece, cum spuneam, fenomenul studiului teatral în mediul preuniversitar a luat amploare în ultimii ani – atât în învățământul liceal de specialitate, cât și în mediul privat, ambele forme bucurându-se de intersecții între ele și cu mediul academic la workshop-urile, concursurile și festivalurile de profil. În plus, cursurile de pregătire pentru admitere din cadrul UNATC au această componentă bine stabilită, astfel încât, procentul celor care fac

pentru prima oară un joc teatral la *Atelierul de improvizație* din cadrul admiterii UNATC este foarte mic. Prin practicarea jocurilor teatrale, PDC se deprinde în mod intuitiv, contactul cu partenerii este direct, Scopul este urmărit chiar de la începutul jocului și toate acestea – împreună cu o atmosferă propice de *împreună experimentare* – se transmit intuitiv și se vor practica, sperăm, în timpul rostirii textelor din repertoriu.

În afară de atelierul de improvizație cu Jocuri teatrale, se abordează în unele examene de admitere, în funcție de opțiunea comisiei din acel an, un exercițiu numit *A-B*. În unele sesiuni de admitere *A-B*-urile pot apărea într-un atelier separat de improvizație, în altele chiar în concursul individual, prin gruparea candidaților câte doi. Exercițiul constă într-un schimb foarte scurt de replici ce conține și o răsturnare a situației, iar candidații vor învăța unii replicile lui A, ceilalți ale lui B (*Cine*). Comisia le pune la dispoziție și un spațiu neutru (*Unde*) – un interior pe care fiecare cuplu îl poate modifica după cum dorește. Situația poate fi de genul:

A (*intră*):

B: Bună!

A: Bună!

B: Ești supărat/supărată?

A: Nu.

B: Atunci ce ai?

A: Nimic. Unde sunt banii mei? Erau aici.

B: Habar n-am.

A: Pe bune?

B: Adică?

A: Te-am întrebat unde-s banii?

B: De unde să știu eu?

A: Ok, fă-ți bagajul, proprietarul ne dă afară.

B: De ce?

A:

B:

A:

B:

Cei doi parteneri au dreptul să continue cum doresc situația, *fără* a scrie un scenariu (profesorul va opri după încă 6-maxim 8 replici) și *fără* a căuta o rezolvare spectaculoasă a situației (abordând de obicei o „soluție comică”). Ei vor continua în mod logic și coerent situația enunțată în cele câteva replici, în funcție de relația pe care și-au stabilit-o de comun acord la începutul exercițiului (*Cine*: iubit-iubită, frați, părinte-copil, colegi de școală etc.). De altfel, *Cine*-le este singurul element ce poate fi premeditat și, eventual, *Unde*-le (în cazul exemplului dat se înțelege că *Unde* = acasă). *Obiectivul* acestui tip de exercițiu este ca A și B să încaseze real ceea ce spune partenerul, ținând cont de relația stabilită, și să prelucrez informația preluată. Modul de rezolvare al situației (deznodământul) este cel mai puțin important; acesta nu este un exercițiu care să urmărească dezvoltarea unui scenariu, a unei dramaturgii, ci are obiective specifice artei actorului – punerea în situație, atenția la partener, existența nedisimulată într-un spațiu și într-o relație. Cu ajutorul acestor pași se testează (mai degrabă *intuitiv*²²⁶) **procesualitatea cerebrală** (preluare → prelucrare = conștientizare + opțiune → acțiune). Un candidat cu potențial pentru arta actorului are mai degrabă bucuria punerii în situație (implicare) decât pe aceea a scenarizării (care presupune detașare). De asemenea, unii dintre candidați înțeleg că, din

²²⁶ În aceasă etapă, *preuniversitară*, experimentarea trebuie să se facă în condiții ce facilitează manifestarea intuitivă, spontană, urmând ca cercetarea să fie aprofundată în timpul studiilor universitare, care se ocupă de conștientizarea procesului de creație întru profesionalizarea actorului. Cu alte cuvinte, în cadrul examenului de admitere au de câștigat tinerii care experimentează onest, nu cei care „știu cum se face” cutare sau cutare exercițiu sau „știu cum se zice” cutare sau cutare text.

moment ce li s-au dat niște replici, trebuie să demonstreze că pot juca teatru și „vor juca” supărarea (A-ul), nedumerirea sau prefăcătoria (B-ul). Unii „joacă” chiar și spațiul, de teamă că nu se înțelege unde sunt dintr-un comportament normal. Aceaste abordări duc la un joc fals, artificial, departe de obiectivul exercițiului.

Alte exemple de teme posibile de improvizație pe care candidații le pot primi în cadrul unui examen de admitere, la ateliere sau în proba de prezentare a repertoriului individual, sunt următoarele:

→ *improvizația pe text* din concursul individual. Temele care se pot da pe un text din repertoriul individual vizează, în genere, elementele situației relatate de acesta. De exemplu: în situația descrisă într-o poezie de dragoste împlinită/împărtășită se poate schimba *Cine-le* – nu te vei mai adresa iubitei, ci mamei; *Ce-ul* – te adresezi iubitului după ce l-ai înșelat; *Unde-le* – iubitul este departe, pe deal și vrei să te audă; *De ce-ul* – i te adresezi iubitului pentru că ai nevoie să-ți plătească o datorie etc. Candidatul trebuie să preia tema cu promptitudine, să se pună în noua situație propusă, să testeze el însuși modul în care-l condiționează schimbarea unui parametru al situației, să se lase, în cele din urmă, modificat de elementul nou (pentru că e cu totul altceva să spui „te iubesc” cuiva de lângă tine și să-i spui același lucru unei mame care e bolnavă sau departe; e cu totul altceva să spui „te iubesc” deoarece crezi asta sincer și să spui același lucru pentru că ai nevoie de ajutor financiar etc.). Schimbarea circumstanțelor trebuie testată intuitiv, nu rațional. Cu alte cuvinte, exact ca la A-B-uri, nu este nevoie de timp de gândire/premeditare/scenarizare. Tema va fi preluată prompt și testată. Dacă există flexibilitate mentală și un potențial de vulnerabilitate accesibil, tema poate fi testată pe loc și va produce modificări psiho-emoționale adecvate. În acest fel, datorită

improvizației, *datele naturale* ale candidatului găsesc teren propice pentru a se revela. (De altfel, improvizația pe text este mai cu seamă recomandată în cazul în care candidatul a mecanizat textul, a înghețat într-o formă repetată – fie proprie, fie „regizată” de un îndrumător. Spargerea acestei scheme, acestei „cochilii” poate fi șansa sa de a promova examenul.) Improvizația este transformare, „proces viu”, după definiția Violei Spolin, și trebuie să avem încredere în această tehnică teatrală, în forța acestei forme de artă.

→ *exerciții de improvizație* de genul: în timp ce spui acest text, așează obiectele de pe această masă în ordinea alfabetică a literei cu care sunt denumite (ascuțitoare, carte, furculiță, lingură, parfum, pix, șervețel etc., în funcție de obiectele puse la dispoziție pentru această probă) sau aranjează cărțile de joc pe culori.

Un exercițiu extrem de util pe care l-a propus prof. univ. dr. Adrian Titieni este o formă de **Concept** foarte accesibilă nivelului candidaților și care oferă o perspectivă elocventă asupra flexibilității lor mentale, asupra disponibilității de a se pune în diverse situații, de a asuma diverse moduri de gândire. Candidatul este invitat să formuleze un principiu de viață în care crede foarte tare, după care se ghidează și să-l susțină în fața comisiei (timp de 1 minut). Apoi, și acesta este exercițiul de improvizație propriu-zis, comisia formulează opusul acestui principiu, iar candidatul trebuie să găsească motivația personală și argumentele logice pentru a-l susține.

IV.2 ATELIERELE

În afară de *Atelierul de improvizație*, examenul de admitere la Arta actorului mai cuprinde un *Atelier de dans și mișcare scenică* și unul de *Interviu*.

Despre *Interviu* am vorbit tangențial de-a lungul lucrării. Spuneam că această discuție individuală cu comisia trebuie pusă sub semnul *autenticității*. Candidatul va răspunde întrebărilor comisiei și/sau va povesti din proprie inițiativă ceea ce i se pare relevant în viața și activitatea sa de până atunci pentru a-și argumenta motivația susținerii acestui examen și a abordării acestui domeniu.

Dacă motivația este reală, devin ușor vizibile *calitățile native, pasiunea, nivelul cultural al candidatului*. De altfel, una dintre întrebările frecvente se referă la spectacolele vizionate din teatrul instituționalizat, independent și cel studențesc.

Ca orice discuție, oricât de lapidară, între un profesionist și un pasionat al domeniului, interviul se poate constitui într-o întâlnire revelatorie, mai ales pentru candidat. În orice caz, oferă ocazia profesorilor de a-și cunoaște personal viitorii studenți (dincolo de întâlnirea din cadrul examenului, care nu numai că este mai formală, desfășurându-se sub lumina reflectoarelor, dar se află și sub imperiul emoțiilor), de a le observa *echilibrul psihologic și emoțional* – element extrem de important în această profesie. Oferă, pe de altă parte, prilejul candidatului de a întâlni o parte dintre profesorii cu care va lucra, de a înțelege mai bine cerințele acestora, de a solicita chiar lămuriri în legătură cu anumite aspecte, „legende” legate de examen etc.

Din fluența exprimării și deschiderea către o conversație autentică se pot observa *abilitățile de comunicare* ale candidatului, capacitatea de a-și structura ideile și de a se exprima pe sine într-un mod relevant. Actualitatea sau măcar potențialitatea acestor abilități de comunicare este esențială pentru că *tehnicele teatrului sunt tehnicile comunicării* (Viola Spolin).

În fond, *obiectivul general* al Atelierelor este realizarea unei comunicări directe între cadrele didactice și candidați. Este necesar schimbul de informație – în timp ce profesorii încearcă să

detecteze caracteristicile generației, ca și nevoile individuale specifice, candidații intră în atmosfera de lucru universitară și înțeleg mai bine criteriile de selecție. De exemplu, în cadrul atelierelor care presupun mișcare – cel de jocuri teatrale și cel de dans – candidatul are ocazia să descopere limitele propriei fizicalități, mobilități, ale coordonării între comanda mentală și musculatură, ale capacității de sincronizare cu grupul etc. Toate aceste concluzii rămân însă *orientative* și pentru candidați, cât și pentru comisie, atelierele nefiind eliminatorii (așa cum este prima probă unde se face selecție aptitudinală testându-se calitățile ritmice, vocale și de coordonare). Dacă candidatul nu promovează examenul, are indicii precise în legătură cu aspectele asupra cărora trebuie să mai lucreze; dacă promovează, însă, are deja trasate câteva direcții de dezvoltare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu, Florentina Samihaian, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a IX-a*, Editura Humanitas Educațional, Buc., 2004
2. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei RPR, traducerea D.M. Pippidi, București, 1965
3. Banu, George, *Moduri de comunicare în teatrul secolului XX*, rezumatul tezei de doctorat
4. Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985
5. Bețiu, Mihaela, Nicolae Manda, *Program de formare destinat cadrelor didactice din învățământul preuniversitar/ Modulul de Artă dramatică*, manual publicat în cadrul Proiectului european POSDRU „Competențe în comunicare. Performanță în educație”, 2013
6. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori – teatrul oprimaților în practică*, Fundația Concept, 2005
7. Bolelavski, Richard, *The First Six Lessons*, Routledge, NY and London
8. Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, trad. Monica Andronescu, Editura Nemira, 2012
9. Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura Utext, traducerea Marian Popescu, 1997
10. Carnicke, Sharon Marie, *Twentieth Century Actor Training*, SUA, 2000
11. Cerghit, Ioan, *Metode de învățământ*, Editura Polirom, 2006
12. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia în colaborare cu Utext, ediția a III-a, 1998
13. Colceag, Gelu, *Rolul, partitura concretă a actorului între gând și acțiune*, revista *Concept*, UNATC PRESS, vol. 4/nr.1/iunie 2012
14. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996

15. Cucos, Constantin, *Pedagogie*, Editura Polirom, București, 2006
16. Darie, Bogdana, *Improvizația – curs de arta actorului*, UNATC PRESS, 2015
17. Declan, Donnellan, *Actorul și țința*, trad. S. Stănescu și I. Ieronim, Editura Unitext, Buc., 2006
18. Diderot, Denis, *Eseurile despre pictură*, vol. *Opere alese*, ESPLA, București, 1957
19. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum, București, 2000
20. Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache, Andrei Grigor, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, Editura Corint, Buc., 2000
21. Florin Ioniță, Gheorghe Lăzărescu, Adrian Săvoiu, Florentina Samihaian, *Limba și literatura română. Concepte operaționale*, Ed. Humanitas Educațional, Buc., 2006
22. Gorceakov, N. *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski*, ESPLA, București, 1955.
23. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998
24. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Humanitas, București, 2002
25. Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, Routledge/Theatre Arts Books, New York
26. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei*, în vol *Opere*, nr. I, traducerea de Lucian Blaga, ESPLA, 1958
27. Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, Editura Meridiane, București, 1971
28. Pânișoară, I.-O., *Comunicarea eficientă*, Iași, Editura Polirom, 2011
29. Pânișoară, I.-O., *Profesorul de succes. 59 de principii de pedagogie practică*, Iași, Editura Polirom, 2009
30. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, traducerea Olga Mărculescu, Editura Meridiane, Buc., 1982

31. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică română, București, 1971
32. Popovici, Adriana Marina, *Lungul drum al teatrului către sine*, Editura Anima, București, 2000
33. Robinson, Ken, *O lume ieșită din minți*, Editura Publica, ediție revizuită și actualizată, 2011
34. Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre*, ediția 1999, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
35. Spolin, Viola, *Improvizatie pentru Teatru*, traducerea Mihaela Balan-Bețiu, ediție integrală UNATC PRESS 2008, ediție prescurtată UNATC PRESS 2014
36. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, traducerea I. Flavius și N. Negrea, Editura Cartea Rusă, București, 1958
37. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955
38. Titieni, Adrian, *Pedagogia specifică învățământului vocațional*, articol publicat în revista *Concept*, UNATC PRESS, vol. 12/nr. 1/2016
39. Tonitza, Michaela și Banu George, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică, București, 1975
40. Toniza-Iordache, Mihaela, *Despre joc*, Editura Junimea, Iași, 1980
41. Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Editura Cartea Rusă, București, 1951
42. ***, *CONCEPT*, revistă editată de Departamentul de Cercetare, UNATC, redactor-coordonator Mihaela Bețiu, UNATC PRESS

Site-uri

www.dexonline.ro

www.didactic.ro

www.scribd.com

www.spolingamesonline.org

www.unatc.ro

www.webdex.ro

www.wikipedia.org

www.yorick.ro

Link-uri

<http://spolingamesonline.org/2014/05/14/introducing-viola-spolin/>

<http://medlive.hotnews.ro/televizorul-si-copiii-efectele-negative-asupra-evolutiei-cognitive-si-a-vietii-sociale.html>

<http://yorick.ro/peter-brook-actorul-trebuie-sa-stabileasca-o-relatie-tainica-si-profunda-cu-cele-mai-adanci-trairi-proprii/>

