

Ruxandra BUCESCU BĂLĂIȚĂ

ARTA ACTORULUI
ÎN TEATRUL
REALIST PSIHOLOGIC

ARTES
2007





CAPITOLUL I

argument

*... e înțelept doar cel ce n-are teama să scrie
lucruri prostești.*

A. P. Cehov



Un pictor care vrea să atingă nivele deosebite de performanță în creația artistică studiază, ca informație de bază strict necesară formării și dezvoltării sale profesionale, domeniul anatomiei corpului uman. Sigur că studiul este general, aplicativ, și nu specializat pentru domeniul medical. Dar cum ar putea un artist de ținută să creeze imaginea picturală a unui nud, sau imaginea picturală a unui grup de oameni în mișcare, fără a cunoaște cu claritate datele de bază ale structurii și funcționării corpului uman din punct de vedere al sistemului osos și muscular? Bineînțeles că transpunerea artistică presupune viziune proprie, imaginație, creativitate, dar calitatea transfigurării artistice este în mare măsură dependentă de calitatea suportului informațional pe domeniul de specialitate.

Un actor care vrea să atingă nivele deosebite de performanță artistică ce domeniu studiază? Desigur, după cum și pictorul studiază Istoria artelor plastice, și actorul studiază Istoria teatrului, ambii studiază Estetica, Istoria culturii și



civilizației și altele - domenii teoretice de maximă importanță pentru structurarea orizontului cultural. Dar care este domeniul care poate oferi suportul informațional de bază în demersul creației artistice a unui personaj? Personajul reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică. Dacă în Arta plastică suportul de bază pentru cunoașterea omului ca imagine fizică este Anatomia, în Arta actorului este logic să considerăm ca fiind suport de bază pentru cunoașterea omului – ca mecanism și dinamică psihologică – **Psihologia, știința care se ocupă cu studierea și descoperirea legilor obiective ale activității psihice a omului.** Din ce alt domeniu pot afla creatorii de teatru care sunt reperele fundamentale de bază, care sunt reperele moderne și contemporane totodată ale funcționării omului, pentru pregătirea profesională în școală și facultate? Ceea ce presupune ca profesorii să folosească informații și metode moderne și contemporane. Dacă profesorii folosesc aceleași metode și informații din secolul trecut, de pe vremea când ei erau studenți, ce le vor oferi generațiilor actuale care, în cadrul actului artistic, se vor confrunta cu avalanșa de trăiri contradictorii declanșate de revoluția informațională pe care o trăim?



În urmă cu aproape un secol, Tudor Vianu propunea o analiză a procesului observării, ca etapă a creației și cunoașterii, pe două coordonate distincte: „Știința nu este altceva decât întreprinderea spiritului care își propune să limpezească și să ordoneze icoana confuză a lumii, așa cum ea apare în mod nemijlocit și naiv în conștiință. În acest scop, știința începe a stabili, prin granițe precise între eu și non-eu, între lumea experiențelor subiective și obiective. (...) Prin legi, clase, tipuri, specii etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conștiinței se dispune într-un cosmos în care fenomenele sunt grupate potrivit cu natura lor și se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, știința se hotărăște la un sacrificiu, și anume, la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținând numai trăsăturile lor esențiale și comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă. Dacă știința ar menține individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor și legilor generale ar deveni imposibilă.”¹ Esteticianul considera cunoașterea acestor legi generale o necesitate de primă importanță în creația artistică profesionistă. La nivelul

¹Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 100



artei naive sau a artei de amatori, poate că nu e important să existe acest suport. Profesionalismul înseamnă însă cultură, cunoaștere, educație și autoperfecționare continuă, inclusiv în plan teoretic. Aflăm, în aceeași lucrare, care e cea de-a doua direcție a ordonării, din punct de vedere estetic: „Există însă și un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, și acesta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Artă nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini.”² Evident, în Arta actorului, imaginea este creată prin corelarea informației din mintea actorului cu trăirea emoțională a personajului, ilustrate prin corpul fizic al interpretului.

² Idem





CAPITOLUL II

câteva repere

*Lumea unui orb este mărginită de limitele pipăitului său,
lumea unui ignorant de limitele cunoașterii sale,
iar lumea unei personalități mărește de limitele
viziunii sale.*

E. P. Hovey



Cine sunt Shakeaspeare și Cehov? Ce se poate spune despre ei? Ce nu s-a spus încă? Ce superlative se mai pot inventa?

Shakespeare și Cehov îl însoțesc pe cel ce iubește cu pasiune teatrul, în întreaga sa viață de creator sau de spectator. Cei doi inegalabili au spus aproape tot ce se putea spune despre viață, teatru și despre oameni. Aria lor de cuprindere n-a fost întrecută de nimeni. Spusa lor poate deveni discursul oricărei generații din orice spațiu. Ființa de astăzi se regăsește în oricare dintre scrierile lor. În cartea sa despre *Livada de vișini* George Banu povestește că, la Lisabona, s-au reunit pentru a-și împărtăși pasiunea pentru Cehov personalități de marcă, regizori, actori, universitari, într-o sală unde s-a impus întrebarea: "Credeți că piesele lui Cehov ating aceeași deschidere ca și cele shakespeariene?" Răspunsurile, evident, n-au concordat toate, dar autorul are propria sa opinie: "La Cehov, ecourile explicite sau coincidențele shakespeariene abundă. Dincolo de scriere, aceste apropiieri ne descoperă o privire înrudită îndreptată spre lume. Nu știm dacă Cehov



atinge deschiderea lui Shakespeare, dar dintre "contemporanii noștri", cum ar spune Jan Kott, el se apropie cel mai mult".³

Am ales aici să parcurgem studiu pe text cu preponderență din dramaturgia lui Cehov din motive bine întemeiate. E relativ ușor pentru un actor să găsească soluții scenice pe un text care conține în țesătura dramatică elemente spectaculoase, situații - limită, momente de criză explozivă sau implozivă, răsturnări imprevizibile și copleșitoare cum sunt, de altfel, multe în dramaturgia lui Shakespeare. Dar ce poate face un actor pe un text dramatic în care, uneori, nu se întâmplă mai nimic spectaculos, pentru că autorul însuși declară:

„În viață n-ai să întâlnești la tot pasul oameni care să se împuște, să se spânzure sau să-și declare dragoste, și n-ai să vezi în mod continuu enunțându-se idei profunde. Nu! **De cele mai multe ori oamenii mănâncă, beau, fac curte și spun prostii. Este necesar ca tocmai acest lucru să fie reprezentat pe scenă** (subl. n.). (...) o piesă în care oamenii să plece, să vină, să mănânce, să vorbească despre ploaie și despre timp frumos, să joace whist, și asta nu pentru că așa

³ [www.Editura LiterNet.ro](http://www.EdituraLiterNet.ro)



vrea autorul, ci **pentru că așa se întâmplă în viața reală** (subl. n.).”⁴

Este chiar unul dintre dezideratele realismului în artă.

O asemenea imagine poate foarte ușor să producă o reacție de plictiseală și dezinteres în publicul-receptor, pentru că nu conține multe elemente de spectaculos din punct de vedere al acțiunii, al intrigii, al deznodământului ș.a.m.d. O abordare „tradițională”, în sensul unei viziuni limitate și nereceptive la orizonturi noi de cunoaștere, va duce actorul în zona folosirii inevitabile a unor clișee interpretative, prin folosirea unor tehnici „teatrale” pe care, din lipsa altor repere, le va considera ca fiind „salvatoare”! Ele sunt cu adevărat salvatoare în sensul că îl ajută pe interpret să străbată traseul spectacolului pentru a ajunge la final, dar spectatorul nu a văzut pe scenă ceea ce a creat Cehov, „viață reală”, ci tehnică de răs, de plâns, de impostație vocală, de mișcare scenică și , eventual - în cazurile mai norocoase - și ceva emoție, dar personală, a actorului, nicidecum a personajului. Motiv pentru care publicul părăsește sala, probabil, căscând și gândindu-se

⁴ Monica Săvulescu, *A.P. Cehov*, București, Editura Albatros, 1981, p.80



la filmul de la TV pe care l-a pierdut... cu speranța că poate se va da în reluare zilele viitoare.

Mai există și varianta – destul de des folosită în spectacolele contemporane – unor montări foarte (ca să nu spunem prea) moderne, cu elemente de ultimă tehnologie aduse în scenă prin soluții scenografice, regizorale, de sunet sau lumină. Ele oferă avantajul că acoperă totul cu o țesătură colorată, spectaculoasă, inedită, provocând multă adrenalină în rândurile publicului, prin asocieri sau șocuri mai mari sau mai mici. Actorul într-un asemenea spectacol devine – aproape exclusiv – sclavul viziunii regizorale ce folosește textul lui Cehov doar ca pretext pentru a pune în scenă propriile sale descoperiri, soluții și imagini teatrale care au mai mult sau mai puțin în comun cu mesajul autorului.

Acestea sunt două extreme care pentru actor pot deveni foarte periculoase, dacă pentru integrarea în spectacol lipsesc reperele clare ale descifrării și asumării interpretative pornind de la textul autorului care, bineînțeles, trebuie corelat în mod flexibil cu contextul scenic creat de viziunea regizorală.



Pentru apropierea de teatrul lui Cehov și pentru înțelegerea lui, este necesară parcurgerea mai multor etape. Primul pas, care structurează fundamentul de calitate culturală și, de multe ori estetică a oricărei creații teatrale, este cunoașterea condiționărilor istorice, sociale, culturale, economice, ș.a.m.d. ale epocii în care se desfășoară acțiunea piesei, precum și a epocii în care a scris autorul, care nu întotdeauna sunt identice (a se vedea teatrul istoric). Această cunoaștere trebuie parcursă de către întreaga echipă de creație. Cum ar fi dacă scenograful nu ar avea nici cea mai vagă idee despre imaginile epocii antice, despre cum arătau hainele, casele străzile, palatele etc, și ar avea de făcut decoruri și costume la o piesă de Aristofan? Această cunoaștere nu obligă la o reproducere dusă până la identificare a detaliilor vremii respective, dar numai după parcurgerea etapei de studiu bine documentat asupra epocii istorice poate să se activeze creativitatea plasticianului care alege formele stilizate cele mai bine armonizate cu specificul textului și, bineînțeles, cu viziunea regizorală a montării respective. Din această muncă de cercetare se structurează imaginea dinamică a spectacolului pe toate coordonatele sale. Se cristalizează contrastele, gradațiile, conflictul, traseul parcurs. Se poate



aplica afirmația lui Cehov, maestru al contrastelor blânde: „Cînd te gîndești să scrii, te preocupă și limitele scrierii tale: din noianul de personaje principale și secundare alegi doar unul, nevasta sau bărbatul, îl potrivești în cadrul povestirii și-l descrii doar pe el și astfel îl scoți în relief, pe cînd pe ceilalți îi imprăștii în fundal cum faci cu mărunțișul. Și capeți astfel ceva ce seamănă cu cerul nopții: o lună uriașă și o puzderie de stele mărunțele. Dar luna nu iese bine pentru că nu o poți vedea decât atunci cînd se văd și celelalte stele, dar stelele nu s-au aprins.”⁵

(Lui Alexei Suvorin, 27 octombrie, 1888)

Este vorba despre regula de bază a contrastului. Și în natură și în artă. Aceasta regulă/lege spune că două lucruri diferite sunt puse în evidență - ca și diferențe (sau chiar opozite) - atunci cînd sunt puse alături sau, în alt sens, un lucru poate căpăta dimensiuni diferite în funcție de contextul în care este plasat. Frumusețea acestei legi constă în faptul că ea funcționează nu numai perfect, ci și insesizabil, de multe ori. Evident, este vorba despre o lege fundamentală și în teatru.

⁵ www.autori.citatepedia.ro



Simplitatea esențializată a teatrului realist capătă valoare și mai mare în comparație cu celelalte stiluri de teatru, prin contrast.

Dar ca să putem creea contraste în artă avem nevoie de termeni clari, culturali, prin care să alcătuim contextul de valoare. Aici apare nevoia de informare, specializare, documentare pe care, după cum o pretindem de la autor, regizor, scenograf, nici actorul nu o poate eluda. Nu ne propunem o parcurgere detaliată a acestei arii de studiu, pentru că bibliografia de specialitate în domeniul istoriei teatrului, a istoriei culturii și civilizației cuprinde suficientă informație accesibilă oricui, dar vom puncta câteva repere de bază pentru stabilirea unor coordonate ce îl pot ajuta pe actor să parcurgă drumul creației scenice. Aceste repere sunt de o mare importanță pentru orice artist, dar este vital pentru actor să le parcurgă întrucât el, prin corpul și vocea sa, are de intruchipat pe scenă oameni vii din epoca istorică în care se petrece acțiunea piesei.

Pentru a ne putea ancora în zona teatrului realist – psihologic, avem nevoie de o precizare a genului. O foarte potrivită punere în temă poate fi considerată atitudinea lui George Călinescu :

„- ...ce este realismul?



La o întrebare așa de gravă, mi-am pus pumnul peste gură ca *Le penseur* de Rodin și încruntându-mă granitic am răspuns:

- Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanță cu realul. Prin urmare, onorabile, s-ar cădea să definim noțiunea de «real», ceea ce, vei încuviința și dumneata, nu se poate face cât ai bate din palme. Deci s-o luăm ușurel (...) Realul se identifică, în câmpul foarte general al artelor, cu posibilul (...) Voi adăuga că posibilul în artă nu trebuie confundat cu ceea ce *se întâmplă* să existe, empiric vorbind. (...) Noțiunea de realism își găsește aplicarea cea mai potrivită în artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creație de viață morală, ca în literatură.”⁶

Să avem în vedere faptul că discutăm despre o perioadă istorică foarte bogată în evenimente pe toate planurile. Și politic, și economic, și cultural. Este o vreme a unor mari transformări în Europa, care premerg unor adevărate cutremure sociale ce se vor petrece în secolul XX.

Secolul al XIX-lea debutează cu intrarea în arenă a războiului : ruso-persan, ruso-turc, anglo-suedo-danez, apoi

⁶ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 380



străbate câmpurile de luptă de la Austerlitz și Waterloo, după care trece în Grecia pentru eliberare națională, se întoarce în aria ruso-persană și ruso-turcă, după care trece în zona franco-algeriană, anglo-chineză, culminează cu Războiul Crimeii, după care o ia de la capăt : război anglo-francez împotriva Chinei, război franco-sardo-austriac, război austro-prusiano-danez, război austro-prusian, război austro-italian, război ruso-turc și război anglo-bur. Urmate, toate aceste războaie, de tot atâtea tratate de pace, mai ales pentru împărțirea teritoriilor între marile puteri, iar unele tratate refăcute în repetate rânduri.

În aceeași perioadă marcată de lupte atât de acerbe, o altă categorie de oameni studiau în domenii diverse cu mare pasiune, oferind umanității valori de excepție. Astfel, Laplace scrie *Mecanica cerească*, W. Heschel descoperă razele infraroșii, apare Legea Gay – Lussac (principiul dilatării în mod egal a gazelor la temperaturi egale), J. Dalton elaborează teoria atomică, Hegel și Kant pun în pagină fundamentele filosofiei moderne, A. Avogadro enunță teoria moleculară, Berzelius scrie *Eseu asupra teoriei proporțiilor chimice*, J. F. Champollion descifrează scrierea hieroglifică, M. Faraday realizează lichefierea clorului și a altor gaze, apar primele idei asupra geometriei neeuclidiene (J.Bolyai), F. Wöhler



realizează sinteza ureii, G.S. Ohm definește și măsoară intensitatea curentului electric, K. E. Baer descoperă ovulul la mamifere, R. Dutrochet descoperă fenomenul osmozei, și n-am trecut încă de prima jumătate a secolului XIX . În 1831 M. Faraday descoperă fenomenul de inducție (electromagnetică) și ulterior stabilește legea echivalenței electrolitice, apoi descoperă polarizarea magnetică rotatorie, K.F. Gauss descoperă și măsoară magnetismul terestru, J.Purkyne formulează teoria structurii celulare a organismului, J.P. Joule definește echivalentul mecanic al căldurii, U.J.J. Le Verrier descoperă, prin calcule, planeta Neptun, se măsoară viteza luminii, se demonstrează, cu ajutorul pendulei, mișcarea de rotație a Pământului (L. Foucault), se realizează sinteza alcoolului, se descoperă funcțiile glandelor suprarenale, se lansează teoria darwinistă, se formulează biogenetică fundamentală, se descoperă legea periodicității elementelor și clasificarea lor (D.I. Mendeleev), se descoperă presiunea sângelui în capilare, se enunță principiile termodinamicii (M. Planck). Urmează descoperirea stafilococului și streptococului (L. Pasteur, care descoperă și vaccinul antirabic), se hibridează fructele, se descoperă fagocitele și fagocitoza, se enunță legile osmozei (I.H. Van't Hoff), se descoperă funcțiunile glandelor



endocrine, apare teoria darwinistă a evoluției, se realizează antitoxina difteriei, se descoperă resturile lui *Pithecanthropus erectus*, se descoperă electronii, bacilul ciumei, razele X, bacilul dezinteriei, radiul și poloniul, grupele sanguine, adrenalina etc.

Datorită acestei munci titanice de cercetare și acestor descoperiri extraordinare, aplicațiile n-au întârziat să apară, în cele mai diverse domenii. Astfel :

- se inventează presa hidraulică, pila electrică, arcul electric, moara mecanică, motorul electric de mare putere, giroscopul, arzătorul cu gaz, frâna pneumatică, lampa electrică, fonograful cilindric, arcul voltaic, bobina Tesla, radioul, telegraful, ș.a.m.d ;

- se construiește prima locomotivă, primul vapor cu abur, prima freză mecanică, prima lunetă telescopică, primul transatlantic de oțel, prima centrală electrică publică, calea ferată transsiberiană, ș.a.m.d. ;

- se descoperă Antarctica, proprietățile asfaltului etc

- se realizează prima fotografie, alfabetul Morse, primul zbor planat, ș.a.m.d. ;

- se brevetează primul stilou, primul stetoscop, prima mașină de cusut, telegraful electric, metoda de vulcanizare a



cauciucului, primul telefon, prima mașină de scris, troleul și tramvaiul electric, anvelopa pneumatică, motorul Diesel etc ;

- se prepară nitroglicerina ;

- se pune la punct procedeul fabricării dinamitei, oțelului ;

- se construiește primul zgârie-nori, turnul Eiffel etc.

Aceste salturi în evoluția tehnologiei au dus la o schimbare a paradigmelor valorice și din punct de vedere cultural și artistic. Discutăm despre perioada în care își desfășurau talentul și inspirația Goethe, Schiller, Byron, W. Scott, Lamartine, Shelley, H. Heine, Hugo, Stendhal, Balzac, Leopardi, A. de Musset, Gogol, E.A.Poe, Lermontov, Al. Dumas, Thackeray, Dickens, W. Whitman, Flaubert, Baudelaire, Ostrovski, Dostoievski, J. Verne, Tolstoi, Zola, P. Verlaine, M. Eminescu, Ibsen, A. Rimbaud, M. Twain, St. Mallarme, Maupassant, Caragiale, Sienkiewicz, A. Jarry, O. Wilde, A. Gide, Cehov, H.G. Wells, R. Tagore, W.B. Yeats, G.B. Shaw, fără a finaliza enumerarea valorilor literare ale acestui secol.

În domeniul artelor plastice își lansează creațiile F. de Goya, J.A.D. Ingres, E. Delacroix, F. Rude, H Daumier, J.B. Corot, W. Turner, G. Courbet, Gh. M. Tattarescu, J.F. Millet,



Th. Aman, Cl. Monet, E. Manet, P. Cezanne, I.E. Repin, P.A. Renoir, A. Sisley, E. Degas, C. Pissarro, N. Grigorescu, A. Rodin, I. Andreescu, I.K. Aivazovski, G. Seurat, V.I. Surikov, H. de Toulouse-Lautrec, P. Gauguin, V. Van Gogh, Șt. Luchian, ș.a.m.d. Școlile europene de artă educă și formează valori incontestabile.

Domeniul muzicii este acoperit de personalități ca : J. Haydn, W.A.Mozart, L.van Beethoven, G. Rossini, F. Schubert, C.M. Weber, H. Berlioz, V. Bellini, G. Donizetti, F. Liszt, M.I. Glinka, F. Mendelssohn – Bartholdy, Fr. Chopin, R. Wagner, R. Schumann, G. Verdi, J. Brahms, M. Musorgski, J. Strauss, E. Lalo, G. Bizet, P.I. Chaikovski, C. Debussy, M. Ravel, C. Franck, J. Offenbach, C. Porumbescu, R. Leoncavallo, A. Dvóřak, R. Strauss, G. Puccini, G. Enescu, ș.a.m.d.

Tot în această perioadă, spre sfârșitul secolului, se fac primele proiecții cu diverse tehnologii, primele fiind cu desene animate, până când, în 1895 L. Lumiere construiește aparatul cinematografic.

Peste toate acestea să adăugăm mișcările revoluționare (mai ales anul 1848 !) ce tulbură Europa, războaiele și revoltele populare, care duc, în a doua jumătate a secolului, la nașterea



unor orientări politice și a unor partide ce vor schimba fața lumii în secolul următor.

Pe tot acest traseu tumultuos, ceea ce se căuta cu ardoare în domeniul artelor era, de la un moment dat încolo, depășirea romantismului, iar specificul artistic și specificul istoric erau cercetate în aspectele lor legitime. Acesta era unul dintre ținuturile spre care se înainta, însă, de cele mai multe ori nu direct, ci pe căi ocolite. Suntem în perioada în care, sub influența lui Comte, Hippolyte Taine încerca să introducă, în științele umaniste, metoda de cercetare folosită în științele naturii. Se pornea de la un determinism strict și presupunea că fiecare personalitate, chiar și cea mai originală, constituie un produs al condițiilor exterioare, al rasei, al mediului și al nivelului de dezvoltare pe care acestea le înregistrează la un moment dat. Este una dintre tendințele ce marchează nașterea realismului în artă. Majoritatea artiștilor, în manifestările și creațiile lor – chiar și în cele în care nu se putea nega puțină afectare teatrală, o nevoie de poză pentru galerie și de a arunca praf în ochii „burghezilor” – trăiau o bună parte de afecțiune sinceră pentru cel umilit și nenorocit. Realismul care se naște nu este doar o școală de artă, ci un fel deosebit al artistului, al



omului, de a judeca viața, de a se bucura de ea, de a se conduce în împrejurările complicate care se succed odată cu evenimentul istoric.

În tot decursul secolului al XIX-lea, Europa este supusă la convulsii repetate, care de multe ori culminează în revoluții și mișcări de stradă. Fiecare din ele zguduie din temelie organizarea statelor, transformă ordinea socială, influențează manifestările de tot felul ale popoarelor și foarte des chiar pe cele culturale.

Teoriile mișcării de la 1848 aveau la baza lor porniri pasionate, de un puternic idealism. Dar, în același timp, erau izvorâte dintr-o analiză patrunzătoare a vieții și a împrejurărilor sociale ale timpului. Șefii acestor mișcări erau, cel mai adesea, familiarizați cu datele științelor pozitive care explodau prin noianul de descoperiri și invenții, iar cei mai mulți se numărau printre intelectualii de seamă ai epocii. Ei studiaseră fenomenele istorice și cunoșteau legile, pe atunci noi, ale economiei politice. Faptul izbitor, care joacă un rol determinant în crearea convingerilor lor, este apariția mașinilor în industrie. Consecințele acestui fenomen atât de puternic, social și economic, se prezintă cât se poate de pesimiste, omul apare din ce în ce mai mult ca un sclav al mașinii, aflat în



pericol de a-și pierde libertatea. Artiștii și oamenii de cultură ar fi putut să se țină deoparte de această agitație și unii au și făcut-o. E greu însă să rămâi indiferent când oamenii din jurul tău sunt cuprinși de înfrigurare. Artistul este, prin definiție, o ființă mai sensibilă decât ceilalți, mai vibrantă, mai rezonantă la ambientul prezentului său. Este unul dintre motivele ce-l determină pe Cehov ca, în corespondența sa, să afirme: „E vremea ca scriitorii, mai ales cei care sunt cu adevărat artiști, să recunoască că nu pot ști totul pe lumea asta. Doar proștii și șarlatanii cred că știu și înțeleg totul. Cu cât sunt mai proști, cu atât mai largi își făuresc ei orizonturile. Dacă un scriitor cunoscut are curajul să declare că nu înțelege totul, el va aduce o mare schimbare în felul în care gîndesc oamenii care îl cunosc și aceasta va însemna un mare pas înainte.”⁷

(Lui Alexei Suvorin, 30mai, 1888)

Este un secol extrem de frământat: războaiele ce se poartă, politica ce se schimbă peste noapte, moravurile care alterează simțul valorii, totul lasă urme în arta vremii și se insinuează în alegerea subiectelor artiștilor. Rareori în artă a

⁷ www.autori.citatepedia.ro



asistat lumea la polemici estetice mai răsunătoare, la nedreptăți mai strigătoare, la judecăți mai brutale și mai părtinitoare, dezmințite mai târziu de verdictul urmașilor. S-a ajuns la practicarea unor abuzuri în numele libertății de expresie și al sincerității. Cu toate aceste dezavantaje, arta a avut de câștigat enorm. Acest câștig este valabil și pentru artist și pentru public. Artistul se cristalizează pe noi arii de interes, cu mijloace artistice inedite, iar publicul, ținut îndelungă vreme sub imperiul unor legi false și strâmte, cum erau cele în virtutea cărora pontificau reprezentanții academismului, își completează eduția, devine simțitor la noile subiecte și formule estetice ale artei.

În literatură se simte nevoia de a reflecta realitățile sociale ale vremii. Există de asemenea o atitudine critică a scriitorilor față de această realitate socială. Unul dintre postulatele majore ale doctrinei realiste este deplina obiectivitate a autorului.

„Trebuie numiți *naturaliști* acei scriitori mari care, ei înșiși, în timpul vieții s-au considerat ca făcând parte dintr-un curent. În acest sens, credem că ar fi nimerit să se ajungă la convingerea unificatoare de a denumi realismul specific



secolului al XIX-lea *realism naturalist*, urmând a se discuta specificitatea fiecărui scriitor în parte, iar școala lui Zola *naturalism experimental*. La observația că au existat mai multe forme de realism în secolul al XIX-lea se poate răspunde că au existat și mai multe forme de romantism, și mai multe forme de simbolism, etc.”⁸.

Construcția realității în ficțiune literară se face, după cum ne arată poetica literară și fenomenologia actului lecturii – pentru a ne referi doar la aceste două surse –, printr-un raport de invenție reglat de reguli autonome față de lumea reală. Ideea că literatura nu ar fi decât o "oglină" a lumii reale a fost consumată ca ipoteză de lucru validă, iar dacă aceasta mai există, o putem recunoaște fie în producțiile kitsch (intenționate), fie în formulări estetice deficitare. Diferența dintre kitsch și o expresie carențială estetică constă în aceea că genul kitsch este folosit anume de unii autori prestigioși, tocmai pentru a resuscita interesul pentru parodie, disimulare a culturii populare, acceptare a acesteia pentru a o folosi drept

⁸ Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1975, p. 69.



sursă de captare a interesului unor categorii de cititori cât mai largi. Construcția realității literare, a canonului ficțiunii cu alte cuvinte, interesează pe cei care doresc să surprindă problema mentalităților, deoarece construcția unui canon al ficțiunii literare, mai cu seamă a unui canon nou, de vreme ce noutatea este fundamentul intențional al producerii de literatură în modernitate, se supune interesului cititorului. În mod deliberat, un gen atât de popular cum este romanul, mai cu seama cel realist – pentru a ne referi la școala romanească care a influențat cel mai de departe construcția canonului ficțiunii –, își propune "surprinderea" realității printr-o asemănare recognoscibilă, cerând autorului să producă verosimilitudinea, prin care cititorul este plasat într-un topos cultural asemănător cu lumea reală. Dar tocmai în această asemanare intervin o serie de factori prin care, de fapt, autorul construiește cu acordul cititorului o realitate ficțională, acord pe care Coleridge îl numea *suspension of disbelief*. Pe lângă această suspendare a neîncrederii, romancierul realist își propunea să facă o tipologie a caracterului, să dezvolte o morală, să urmărească un destin, adică să creeze reprezentarea exemplarității vieții umane. De aceea Cehov își exprimă această preocupare: "Eu cred că nu e treaba scriitorului să rezolve problema credinței,



pesimismului, sau altele. Treaba lui e doar să înregistreze cine și în ce condiții a spus ceva sau a gândit ceva legat de credință sau pesimism. Artistul nu e menit să-și judece personajele și ceea ce spun acestea, el trebuie doar să fie un martor imparțial. I-am auzit vorbind încâlcit pe doi ruși despre pesimism, dar conversația n-a rezolvat nimic. Ceea ce trebuie să fac eu este să reproduc această conversație exact cum am auzit-o. Judecătorii sunt cei care trebuie să tragă concluziile, adică cititorii. Slujba mea este să fiu talentat, adică să știu să aleg între mărturiile de preț și cele fără de preț, să-mi potrivesc personajele în lumina în care trebuie și să vorbesc limba pe care o vorbesc ei.”⁹

(Lui Alexei Suvorin, 30 mai, 1888)

Să precizăm că literatura realistă, cel puțin la originile sale, miza pe construcția unei lumi noi, a burgheziei pe ale cărei "interese" de putere le reprezenta. Dar, mai presus de acestea, literatura realistă dezvoltă o teză asupra realității prin cel mai atractiv subiect al său, cel de a "arăta" cum apare **realitatea** pentru subiectivitatea umană. Să subliniem că, din

⁹ www.autori.citatepedia.ro



acest punct de vedere, romanul realist a influențat considerabil mentalitatea cititorului în secolului 20 și că relația cititor-autor a cunoscut în aceasta privință o și mai amplă dezvoltare prin consecințele școlii realiste (a romanului) în estetica naturalistă.

Ideea de a analiza imaginarul unei epoci printr-o scriere de succes, înseamnă a analiza în cele din urmă și raporturile mai puțin vizibile ale scriitorului cu orizontul de așteptare al cititorului. Din aceasta perspectivă, putem anticipa o anumită negociere în căutarea noului, pe care scriitorul modern o face cu mentalitatea unui grup social, profesional, etnic, minoritar, etc, pentru a asigura difuziunea operei. Aceasta preocupare este cu atât mai intensă cu cât despărțirea de canon este mai dramatică. Con-figurarea unui nou canon, încercarea realizabilă ori eșuată la care tentează avangarda literară, ține de capacitatea de invenție a fiecărui scriitor, lucru pe care îl lăsăm în seama analizei criticii literare. Problema este modul în care forma scrierii și autorul izbutesc să intre în contact cu mentalitățile publicului receptor. Acest lucru este posibil prin urmărirea, fie și succintă, a procesului de reprezentare artistică pe care o propune prin estetica sa această literatură. Confruntării individului cu înstrăinarea, dogma, căutarea autenticității vieții, exersarea drepturilor



fundamentale, testarea limitelor libertății, acest tip de literatură își propune să „semene” tot mai puțin cu realitatea, chiar mai mult, la un moment dat, pe parcurs, să provoace o despărțire de realitatea propriu-zisă. În timp, această despărțire a devenit una din frontierele care au condus mereu spre alte experimente.

Se consideră, în general, că literatura naturalismului francez marchează punctele extreme ale tendințelor teoretice realiste care recomandau drept țel suprem scriitorului nu frumosul, ci adevărul, obiectul ei constituindu-l nu adevărul absolut al clasicilor, ci adevărul relativ al incidenței circumstanțelor asupra fondului permanent al umanității. În raport cu literatura realistă, naturalismul aduce mai ales modificări de ordin tematic, universul scrierilor restrângându-se la zone închise, în care evoluează oameni comuni, nu personaje de dimensiuni caracterologice pregnante.

Există categorii diferite de participanți și beneficiari ai procesului de cultură, pentru sesizarea felului în care experiența culturală se depozitează într-o memorie activă, reactivabilă, transmisibilă, care se poate învăța, perfecționa. Desigur, în acest punct trebuie menționată modificarea definiției culturii însăși, și începuturile unei acțiuni de



deconstrucție și reconstrucție a sensurilor culturii, prin renunțarea treptată la viziunile fundacionaliste, conservatoare asupra culturii, spre definirea unei culturi cu rădăcini în planul real al vieții, uneori chiar cu virtuți terapeutice.

Operele literare ale sfârșitului de secol XIX și început de secol XX s-au dovedit, la o privire mai atentă, în sensul unei realocări a interesului pentru literatură din unghiul contextualității culturale, trecând (fără a părăsi terenul autonomiei esteticului) la un canon comunicațional de anvergură. Astfel, s-au afirmat scriitorii care au evidențiat momentele de vârf ale epocii lor, ori chiar devansându-și epoca., Se poate observa, așadar, cum este descris un comportament cultural, cum este eroul burghez (*Bildungsroman*), ideea de critică socială, precum și de autonomizare tot mai accentuată a individului. Literatura a oferit o tipologie de erou cultural înaintea star-sistemului, și mult timp de acum înainte va fi capabila să provoace (chiar pe un suport electronic) noutatea însăși sub diverse forme ale avangardei literare.

Toate acestea se leagă de conceptul de literatură universală care, la rândul său, este evident legat de dezvoltarea



romantismului. Înaintea anului 1832 când Goethe proclama existența unei *Weltliteratur*, existau numeroase tentative de a investiga aria unor asemănări între diverse literaturi, cum ar fi momentul în care scriitorii europeni își dau seama de influențe și diferențe ale operelor lor (Schiller despre scriitorii francezi, doamna de Stäel despre literatura germană, romanticii germani despre cultura Greciei antice, scriitorii realiști despre influența științelor despre societate, cei naturaliști despre înrâurirea științelor naturii, etc.). Conceptul de literatură universală se constituie de asemenea prin dezvoltarea instituției literaturii, autorului, al statutului autonom al acestuia. Pe de alta parte, interesul pentru localizarea toposului cultural al literaturii, legat de un anume spațiu și mai ales limba națională, aduce în prim plan rolul componentei naționale. Nașterea esteticii în filosofia germană accelerează cunoașterea specializată a valorilor care pot fi universale și naționale, iar apoi, prin estetica kantiană (definiția geniului, a frumosului), există statuarea unei relații între frumosul universal și cel național. Punctul de vedere pe care îl susținem în acest loc nu subliniază tipul de legătură dintre universal și național, al cărui model de comprehensiune a suscitât multe discuții, sau tipul de legătură dintre parte și întreg - relație pe care romantismul o închease



pentru a susține tema organicismului său funciar. Amploarea pe care școlile naționale de literatură o iau în decursul secolului al XIX-lea, nevoia de expresie a unei literaturi naționale trebuie privită și prin contribuția romanticilor la inventarea unui anumit *Volksgeist* care conducea, din ascunsurile originarității unui neam, destinele comunității descoperite vizionar de către poet. Depășirea acestui prag în secolul XX, înseamnă continuarea avangărzii literare într-o direcție și mai specializată. Curente literare ale secolului XX valorizează tentativele scriitorului de a își manifesta autonomia față de canonul literar. Realismul, naturalismul, expresionismul, se încadrează în secolulul XX în ipostaze noi, care demonstrează capacitatea vitală a mai sus-menționatele curente de a dura în câmpul creației artistice, mai cu seamă când granițele dintre genuri sunt permissive, iar hibridarea genurilor nu este doar o modă trecătoare.

În acest context, chestiunea avangardei literare este semnul evident al reînnoirii permanente a literaturii, punerea ei sub semnul unei continui prefaceri care are implicații definitorii pentru alcătuirea canonului cultural. Structura operei literare a constituit subiectul unei dăinuitoare analize în opera lui Aristotel (*Poetica*). De atunci, prin poeticienii renașcentiști



ideea de literatură se organizează pe o sumă de opere în continuă creștere, în sensul că genuri noi, ca de pildă povestirea, ori mai târziu romanul, eseul, se adaugă canonului literar. O creștere care este posibilă pe temeiul definiției de alteritate pe care poeticienii renașcentiști o dau artei și autorului. Consecințele ce se desprind pentru generațiile ce urmează aduc în prim plan separarea planurilor și nivelelor de percepție a literaturii, ceea ce, în cele din urmă, corespunde și unei separări în cadrul mentalității sociale. Separarea în cauză nu trebuie înțeleasă decât ca o formă de organizare și reorganizare pe care genurile literare o cunosc, de la tragedia greacă la drama burgheză și teatrul absurdului. Sau de interesul tot mai mare acordat unor genuri ale literaturii „populare”, care cuceresc un public tot mai larg în dauna altora, cum ar fi poezia. Această dinamică este cu atât mai accentuată de conștiința autorului de a produce noutatea literară, semnul de marcă definitoriu pentru instituția literaturii și cea a autorului. În această direcție, literatura universală se leagă de o dezvoltarea tehnologic-culturală pe care societatea europeană o cunoaște, independent de circulația și influențele reciproce în care se scriu textele literare din perioade anterioare, cum ar fi din cea alexandrină, renașcentistă, ori din cea a clasicismului,



înaintea unor formulări cuprinzătoare ale universalului și naționalului. Universal și național sunt, de asemenea, concepte care intră în joc în definirea culturii, de aceea literatura pregătește în câmpul comparatisticii o serie de unelte folosite mai apoi de canonul cultural, iar dacă atribuim hermeneuticii literare (desprinsă din trunchiul hermeneuticilor după cum sunt descrise de Ricoeur), rolul major în dezvoltarea temei invarianților, înțelegem mai clar importanța culturii pentru evoluția umanității și în cele din urmă ale experienței și cunoașterii umane.

Ce se întâmplă în teatru?

Confruntarea dintre mentalitatea care făcea din actor seniorul absolut al scenei și noile cerințe ale reprezentației de teatru (care își propune redarea „adevărului” vieții cotidiene cu mare economie de mijloace verbale) este mult agravată, mai ales în spațiul italian, unde era o puternică tradiție a teatrului de operă, din care așa-numitul „teatru de proză” s-a desprins cu greu și ale cărui structuri compoziționale le-a păstrat până foarte târziu.



.Nu altul decât *sunetul adevărului* este obiectivul căutărilor noului limbaj scenic, care se delimitează tot mai apăsător de tonalitatea manierist-declamativă a unei anume tradiții romantice. După 1860, *la qualité maîtresse* a unei piese de teatru încetase de a mai fi sonoritatea tiradei și accentul se deplasase pe „anchetarea” unor cazuri neobișnuite și pe analiza unui mediu pe cât posibil inedit. Eroii câștigă treptat în complexitate, sunt mai „umani” în tonalitatea minoră a noului teatru decât în avântatele tirade romantice, dar și mai puțin coerenți, în sensul că motivațiile comportamentului lor rămân oarecum neelucidate, nedezevăluite până la capăt. Dimensiunea verbală a acestor personaje este mult redusă față de dimensiunea lor existențială – un aspect care ține de o mutație a gustului ilustrată, de pildă, și la Caragiale (În eseu *Câteva păreri*, din 1896, Caragiale persifla manierismul retoricii personajelor din *Hoții* lui Schiller: „biete persoane, bune-rele, cum ar fi, în loc să *facă* neconținut ce i-ar îndemna firea lor, sunt osândite să *spună* mereu aceea ce le suflă autorul”¹⁰). Zola însuși visa, de altfel, la un teatru care, pe urmele cuceririlor romanului, să sacrifice declamația în favoarea unei

¹⁰ www.agenda.liternet.ro



„anchete” a adevărului vieții cotidiene: *„J’attends qu’une oeuvre dramatique débarassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d’une enquête sincère. J’attends enfin que l’évolution faite dans le roman s’achève au théâtre”*.¹¹

În felul acesta, idealul aducerii pe scenă a „adevărului vieții” intră în conflict cu tradiția cabotină a declamației, afându-se în directă opoziție cu oralitatea abundentă care domină teatrul din ultima jumătate a secolului. Toate celelalte inovații ale noii poetici a dramaturgiei duc la accentuarea acestei opoziții: cerința reprezentării atente a mediului (care duce la enorma creștere a importanței indicațiilor scenice: acestea încep a descrie, cu o minuție fără precedent, spațiile ambientale, gesturile și intonațiile personajelor, etc.), folosirea aproape exclusivă a prozei, succesiunea calculată a actelor și scenelor menită să alcătuiască o acțiune cursivă, fără opriri și digresiuni.

Una din cheile poeziei naturaliste, teoria dispariției autorului în umbra personajului, lăsat să evolueze liber, va

¹¹ www.LiterNet.ro



cunoaște o interpretare neașteptată în domeniul teatrului: actorul își va adjudeca personajul, raportându-l nu la textul dramaturgului, ci la „realitatea” psihologică consfințită de o îndelungată tradiție scenică.

Repertoriul verist italian, jucat în toată Europa sfârșitului de veac, a impus definitiv modificarea convențiilor osificate ale dramei franceze cu teză. Printre inovațiile la care a adus o contribuție importantă se numără: suprimarea personajelor însărcinate să expună, ca în piesele lui Al. Dumas-fils, ideile autorului și renunțarea la artificiiul aparteurilor și al confidențelor menite să propulseze acțiunea, dezvăluind „secrete” ale personajelor. Datorită autorilor de teatru și, nu în ultimul rând, actorilor italieni limba și stilul operelor destinate scenei încep să capete o patină „realistă”, în sensul că încep să aparțină personajelor și nu autorului. Urmărirea efectului de veridicitate va crea, de asemenea, premisele unei importante mutații a punerii în scenă, dând naștere conceptului „celui de al patrulea perete”.

Dintre autorii cei mai reprezentativi pentru scenă vom parcurge pe scurt doar câteva paliere diferite din existența,



semnificația, valoarea și posibila descifrare scenică, la G.B. Shaw, H. Ibsen și A.P.Cehov.

În opoziție cu dramaturgia superficială deseori a epocii, Bernard Shaw l-a luat ca model pe Ibsen, în care vedea pe unul dintre cei mai mari maeștri ai artei realiste. Dar, spre deosebire de Ibsen, al cărui teatru avea mai mult un caracter tragic, Shaw era înclinat spre umor și satiră, creind situații care uimesc la început prin caracterul lor neobișnuit. Oricât de paradoxale ar fi însă, ele conțin, în fond, conflicte din viața reală, redată de autor cu multă finețe. Shaw smulge măștile, dezvăluind contradicțiile flagrante ale vieții. În majoritatea pieselor lui, problema este pusă și rezolvată nu în acțiune, ci în replicile spirituale ale personajelor, care vorbesc deschis despre diferite aspecte din viața societății. Procedeu preferat al scriitorului este paradoxul. Sub masca unui bufon, el a aruncat nu o dată în fața publicului adevăruri amare, îmbrăcându-le în forma unor paradoxuri pline de haz. Shaw și-a intitulat primul ciclu de opere dramatice "Piese neplăcute" (*Unpleasant Plays*). Publicului i se înfățișează astfel "nu numai comedia și tragedia caracterelor sau destinelor individuale, ci și acele grozăvii sociale care sunt o urmare a faptului că englezul mijlociu, simplu, oricât de amabil ar fi în viața personală, ca cetățean



închide ochii asupra celor mai josnice abuzuri..." ¹² G. B. Shaw arată că de-a-lungul secolelor au fost create tot felul de iluzii romantice pentru a se înfrumuseța adevărata stare de lucruri. Ori, scopul pe care și l-a propus el în "piesele plăcute" (*Pleasant Plays*) a fost tocmai de a spulbera aceste iluzii, de a sădi în oameni o concepție lucidă asupra diferitelor fenomene ale vieții. Alte categorii de piese sunt: Trei piese pentru puritani (*Three Plays for Puritans*), Piese cu conținut filozofic, Capodopere ale comediei și Opera tardivă.

Henrik Ibsen (1828-1906) este adeseori numit părintele dramaturgiei moderne. Opera sa se spune că a revoluționat dezvoltarea tehnicii dramatice în Europa și în Statele Unite. Piesele sale aratau o mare varietate de stiluri, de la realismul din *Hedda Gabler* pâna la fantezia din *Peer Gynt*. El este admirat pentru măiestria tehnică, simbolism și adâncă

¹²www.autori.citategedia.ro



psihologie. Născut și crescut în Norvegia, Ibsen a ales să trăiască în străinătate lungi perioade de timp. În total, și-a petrecut 27 de ani în Italia și Germania. Cu toate acestea, nu s-a îndepărtat de origini, alegând Norvegia ca decor pentru piesele sale. Dramele lui Ibsen analizează și critică societatea, iar autorul portretizează cu măiestrie conflictele existențiale și psihologice. Lucrările sale sunt în permanență subiectul unor studii extinse și a unor montări cu ecouri răsunătoare atât în Norvegia și în restul lumii.

Născut pe data de 20 martie 1828, în micul oraș-port Skien, Norvegia, a mai avut 5 frați. Când a ajuns la vârsta de 8 ani tatăl sau a dat faliment. Pentru următorii 8 ani familia sa a trăit într-o mica ferma de lângă Skien. La 15 ani Ibsen era ucenicul unui farmacist din Grimstadt. Avea o viață singuratică în momentul când s-a apucat de scris, în special poezie. În 1849 Ibsen a intrat la universitatea din Christiania (actualul Oslo), dar a renunțat repede la studii universitare datorită lipsei de bani. Viața sa a fost grea pentru mulți ani. A scris pentru un ziar și s-a îngrijit de un mic teatru, unde a făcut și regie. A călătorit în Germania și Danemarca ca să studieze designul de scenă. A mai scris în această perioadă poezie și piese fără succes. În 1864, ajutat de un mic guvernator, și de prietenii săi,



Ibsen a părăsit Norvegia și s-a stabilit la Roma. Prima sa piesă de succes, *Brand*, a fost scrisă în 1865 ca un poem narativ. Refăcută apoi ca o dramă, a fost pentru prima oară pusă pe scenă în 1885. În text este vorba despre aspra viață a unui ministru care renunță la compromisurile favorurilor pe care le putea obține, în favoarea trăirii unei vieți sincere și corecte. Următoarea sa piesă a fost *Peer Gynt* (1867), povestea unui călător prin lume implicat într-o serie de aventuri remarcabile. Punctul de vedere al autorului este clar: o viață fără ritm are puțin sens și menire. A urmat *Liga Tinereții* (1868), despre corupția în politică, și *Împărat și Galilean* (1873), o pledoarie pentru un nou tip de Creștinism. *Stâlpii societății* (1877) și *Casa cu păpuși* (1879) se ocupă de reformele sociale bazate pe principii de onestitate și libertate. *Strigoii* (1881), despre tragedia bolilor care afectează mintea, este probabil cea mai mare piesă a lui Ibsen. Printre ultimele sale piese se găsesc *Un dușman al poporului* (1882), o comedie cu serioase subsensuri; *Rața Sălbatică* (1884), care combină realitatea cu poezia și *Rosmersholm* (1886), care se ocupă de conflictul dintre conștiință și dorința de libertate. *Hedda Gabler* (1890) este o puternică tragedie domestică ce se termină prin sinucidere.



Drama lui Henrik Ibsen este ca o tragedie antică proiectată în secolul al XIX-lea. Personajele sunt răvășite de revelații dureroase, asupra lor plutind un destin blestemat. Pastorul poate fi asemuit corului antic. Greșelile tatălui imoral se răsfrâng asupra copiilor săi și-i împiedică să iubească, mai mult, le refuză dreptul omenesc la o viață normală. Boala incurabilă, conduita socială fals respectabilă, minciuna așa-zis caritabilă, sentimentele contradictorii, distrug ceea ce mai rămăsese din familie. Replica mamei: „Eu cred că toți suntem fantome...” pare să se transforme în realitate.

Faima sa este aceea a unui realist care a înlocuit restricțiile pieselor „bine-făcute” ale epocii sale cu drame „naturaliste” scrise în limbajul cotidian, cum ar fi „Casa cu păpuși” (1879). A inaugurat în literatura universală teatrul de idei. Creația lui Ibsen se impune prin adâncimea viziunii, simplitatea intrigii, gravitatea temei, acuitatea conflictului, vigoarea dialogului și pasiunile personajelor.

Cele patru piese de teatru pe care Ibsen le-a publicat între 1877 și 1882, *Stâlpii societății*, *Nora*, *Strigoii* și *Un dușman al poporului* sunt caracterizate ca fiind drame contemporane realiste sau drame de probleme. În principal,



sunt patru aspecte ale acestor texte care justifică o astfel de descriere:

1. Acestea creează probleme în societatea care este subiect de dezbatere;
2. Au o perspectivă socio – critică;
3. Acțiunea este plasată într-un cadru contemporan;
4. Prezintă oameni și situații obișnuite.

Criticul literar danez Georg Brandes (1842 – 1927) a fost un pionier al succesului realismului în țările nordice. În anul 1871 a ținut o serie de discursuri la Universitatea din Copenhaga, intitulate „Principalele curente în literatura secolului 19” (publicate în șase volume între anii 1872 – 90). În această lucrare prezintă următorul manifest pentru o nouă formă de literatură care va fi socio – critică și realistă: „Literatura din zilele noastre este vie, se prezintă prin faptul că pune în discuție anumite probleme. Astfel, de exemplu, George Sand pune în discuție relația dintre cele două sexe. Byron și Feuerbach pun în discuție religia, Proudhon și Stuart Mill proprietatea și Turgheniev, Spielhagen și Emile Augier condiția socială. Faptul că literatura nu pune nimic în discuție



este echivalent cu a fi într-un proces de pierdere a semnificației.”¹³

În Norvegia, reprezentanții realismului socio – critic, Ibsen, Bjørnson, Lie, Garborg, Kielland și Skram au fost inspirați de Brandes. În cele patru piese ale lui Ibsen menționate mai sus, întâlnim din nou mai multe din problemele sociale pe care Brandes le folosește ca exemplu în citat. Relația dintre sexe este subiectul pus în discuție în piesele *Nora* și *Strigoii*. În piesele *Stâlpii societății* și *Un dușman al poporului* sunt dezbătute trăsături problematice ale condițiilor dominante din societate (moralitate socială, tirania majorității, aprecierea comercială contra aprecierii generale sociale, aprecierile anturajului etc.)

Acțiunea tuturor pieselor pe care Ibsen le-a scris, inclusiv *Stâlpii societății*, este plasată în societatea contemporană (de aici denumirea de drame contemporane). Reprezentanții literaturii realiste cereau de la ei înșiși să meargă în vremea lor și să se lase marcați de aceasta. Dramele istorice în stil național – romantic erau trecute, depășite. Zeii și eroii clasici, împărații romani și regii lumii au fost înlocuiți de

¹³ www.agenda.liternet.ro



oameni „ca tine și ca mine”. Desfășurarea acțiunii în aceste drame urma să poarte amprenta timpului prezent.

În dramele sale realiste, Ibsen a fost fără milă în încercarea sa de a dezvălui aspectele negative ale societății, ipocrizia și disimularea, utilizarea forței și comportamentul manipulator, cerând neobosit sinceritate și libertate. Adevărul, emanciparea, realizarea de sine și libertatea personală sunt termeni cheie. În *Stâlpii societății*, Lona Hessel are ultimul cuvânt și încheie spunând că „spiritul adevărului și spiritul libertății – aceștia sunt stâlpii societății”. În *Strigoii*, Ibsen aruncă o lumină critică asupra stâlpilor care sprijină societatea burgheză, căsătoria și creștinismul, și scoate în evidență tab-uri tipice, incestul, bolile venerice și eutanasia. Aceasta l-a transformat pe el și pe cei care îi împărtășeau ideile în figuri controversate pentru vremea lor. Operele acestea au creat controverse sau chiar furie absolută. Înțelegând ulterior toate acestea, se poate observa importanța enormă pe care aceste scrieri au avut-o pentru diverse mișcări sociale. Prea puține opere literare au însemnat atât de mult pentru eliberarea femeilor în toate culturile din întreaga lume precum *Nora*.



Primele însemnări făcute pentru *Nora* (datate 19 octombrie 1878) poartă titlul „Însemnări pentru o tragedie contemporană”. Termenul „tragedie contemporană” este ilustrativ. Proiectul lui Ibsen în această piesă este să aplice forma clasică a tragediei pe un material modern. La nivel formal, Ibsen nu se angajează în experimente radicale în piesa *Nora*. De exemplu, se păstrează cele trei unități clasice, unitatea de timp, spațiu și acțiune. Ceea ce este nou este materialul modern în ceea ce privește conflictul, caracterul actual al acțiunii care are loc pe scenă. Într-o scrisoare către omul de teatru suedez August Lindberg, care punea în scenă piesa „Strigoii” în august 1883 (premiera lui de la Helsinki, din 22 august 1883, a fost prima punere în scenă a piesei în țările nordice și în Europa), Ibsen scria: „Limbajul trebuie să fie natural și forma expresiei trebuie să fie caracteristică pentru fiecare individ din piesă. O persoană cu siguranță nu se exprimă la fel ca o alta. Astfel, foarte multe lucruri se pot îmbunătăți în timpul repetițiilor; atunci se poate auzi ceea ce nu sună natural și neforțat și astfel, ceea ce trebuie schimbat și schimbat din nou până când replicile au o formă credibilă și realistă. Efectul piesei depinde în mare măsură de



sentimentul publicului că stă și ascultă ceva ce se petrece în viața reală.”¹⁴

Ibsen era foarte preocupat de faptul că în dramele sale contemporane publicul (și cititorii) ar trebui să fie martorii unor înlănțuiri de evenimente care ar putea foarte bine să li se întâmple și lor. Aceasta cerea ca personajele dramei să vorbească și să se poarte în mod natural și ca situațiile să fie viața lor de zi cu zi. Personajele nu mai puteau vorbi în versuri, ca în „Brand” și „Peer Gynt”. Monologurile, modurile de a vorbi în parte și pompos (ca și în „Războinicii din Helgeland”) au fost scoase. Drama realistă urma să ofere iluzia realității care să poată fi recunoscută.

Respins și neînțeles în propria țară, Ibsen a trăit timp de 27 de ani în străinătate, în Italia și Germania , în principal la Roma, revenind la Oslo în anii 1890. Era bogat, onorat de către lume și iubit de către conaționali săi. Piese sale erau traduse în multe limbi și s-au pus pe scene din țări de prin toată lumea. A murit în Christiania pe 23 mai 1906. Paradoxal, după o viață petrecută în exil, a primit funeralii de stat.

¹⁴www.autori.citatepedia.ro



„Cehov și în genere scriitorii contemporani au elaborat o neobișnuită tehnică a realismului. La Cehov, totul pare veridic până la iluzie, lucrările lui produc impresia unui stetoscop. Citindu-l pe Cehov eu zâmbesc, mă bucur, sunt cuprins de admirație. Cehov e un artist incomparabil. Da, da, anume un pictor incomparabil al vieții. Principalul e sinceritatea sa, o excepțională calitate pentru scriitor. Grație acestei sincerități, el a creat forme noi, absolut noi, după părerea mea, forme ale scrisului pentru lumea întreagă, pe care eu nu le-am mai întâlnit nicăieri... Lăsând la o parte orice falsă modestie, afirm că sub raport tehnic el, Cehov, mi-e mult superior. Nimeni dintre noi: nici Dostoievski, nici Turgheniev, nici Gonciarov, nici eu, n-am fi putut scrie astfel. Cehov e Puskin în proză.”¹⁵ Lev Tolstoi

¹⁵ www.litera.ro



A.P. Cehov s-a născut la 17 ianuarie 1860, în Taganrog (Rusia). În timpul studiilor primare și secundare, a condus o revistă a elevilor și a frecventat teatrul. După 1879, face studii de medicină la Moscova și publică în reviste umoristice. În 1886 începe colaborarea la revista *Novoie Vremia (Timpuri noi)*, condusă de Alexei Suvorin, cel ce-i va fi editor. Publică proză, dar lucrează și la piesele sale de teatru. Între 1897-1901, piesele sale *Unchiul Vania* și *Trei surori* sunt publicate și prezentate. În 1903 finalizează piesa *Livada cu vișini*. Moare în 2 iulie 1904, într-un sanatoriu din Germania, din pricina unei tuberculoze pulmonare.

Revenirea la Cehov, la un alt nivel de percepție a operei marelui dramaturg, este direct legată de evoluția teatrului contemporan. E important să avem în vedere faptul că interesul față de opera sa a fost favorizat și de situația de frontieră în care ne-am pomenit cu toții la acest început de secol și de mileniu, o situație asemănătoare universului cehovian, care a reflectat un moment crucial din istoria culturii.

Încercând astfel o conștientizare nouă a dramaturgiei lui Cehov, teatrul a descoperit că privim opera cehoviană ca o



oglinză, fiindcă scriitorul a prevăzut niște lucruri importante care se vor întâmpla cu omul în secolul XX și anume: degenerarea vieții până la „inautenticitate” (C. Vidali) și transformarea personalității umane într-un simulacru. Atunci, la intersecția epocilor, părea că personajele pieselor cehoviene există ca toată lumea - nutresc sentimente, beau ceai, poartă sacouri. Mai apoi, opera sa a fost mitologizată de ideologia sovietică care introducea sensuri proprii în literatura clasică, explicând totul din punctul de vedere al conștiinței de clasă. Într-o asemenea optică clișeizată, Cehov nu se putea proiecta în conștiința noastră fără intonații de tristețe, fără dorul de idealuri pierdute, fără visul la fericirea viitoare, după care unii critici tânjesc și acum, militând pentru păstrarea tradiției de interpretare a operei cehoviene. Însă s-ar putea ca mai multe din aceste „intonații” și „visuri” să fi fost introduse de noi înșine. Cehov accentua des în scrisoarele și notițele sale că a scris **comedii** - *Pescărușul*, *Livada cu vișini*, chiar și *Unchiul Vanea*. Având ca specie „scene din viața rustică”, aceasta din urmă a fost scrisă pe baza comediei *Păduroiul*. Iar prisma comică ca mod de a înțelege lumea îi servea autorului în manifestarea unei viziuni asupra vieții fără a cădea într-un



pesimism neguros, fiindcă pentru un optimism entuziasmat nu îi dădea prilej viața însăși.

Tradiția interpretării scenice, pornită de la K. Stanislavski, scotea în prim-plan aspectul dramatic sau melodramatic al textelor cehoviene, însă autorul insista asupra speciei de comedie, considerând că regizorii MHAT-ului „văd în piesa lui cu totul altceva”. Fiindcă majoritatea personajelor sale sunt, de fapt, niște oameni de nimic care contribuie și mai mult ca tot ce-i viu în jurul lor să degenereze. Unii îi acceptă, înșelându-se cu iluzia talentului lor (Voinițki, Nina Zarecinaia etc.), alții (de obicei, medicii - Astrov, Cebutâkin, Dorn) încep să-și da seama de propria lor degradare în acest anturaj, sau încearcă diferite metode de protest ajungând, până la sinucidere (Trepnev). De fapt, de la Cehov, care a intuit în opera sa ideile principale ale secolului XX, își au rădăcini începuturile dramaturgiei absurdului și a postmodernismului, continuând, prin stilistica teatrului contemporan, să demonstreze adevăruri necruțătoare despre viața noastră. Arta teatrală a început demitizarea operei cehoviene, privind realitatea de azi și din punctul de vedere al diagnosticului stabilit de doctorul Cehov acum un secol. Iată câteva dintre reperele valorice ale doctorului/omului/artist Cehov:



*Fericirea este o recompensă dată celui care nu a
căutat-o.*

*

*Nu te minți singur. Cel care se minte pe sine și își
pleacă urechea la propriile minciuni ajunge să nu mai
deosebească adevărul nici în el, nici în jurul lui, să nu mai
aibă respect nici pentru sine nici pentru ceilalți.*

*

*Cine nu izbutește cu duhul blândeții, nu o va scoate la
capăt nici cu severitatea.*

*

*Dragostea îi arată omul cum ar trebui el să fie. Când
iubești, descoperi în tine o nebănuită bogăție de tandrețe și
duioșie și nu-ți vine să crezi că ești în stare de o astfel de
dragoste.*

*

Dacă vi se dă o cafea, nu căutați în ea bere.



*

Dacă vă este frică de singurătate, nu vă căsătoriți.

*

*Moartea este îngrozitoare, dar ar fi și mai îngrozitoare
conștiința că vei trăi de-a pururi și nu vei muri niciodată.*

*

*Viața nu trebuie arătată așa cum este,
ci așa cum o vezi în vis.¹⁶*

¹⁶ www.adori.citatepedia.ro





CAPITOLUL III

actorul inteligent emoțional aplicații în teatrul realist psihologic

„Noroc de cei

Ce-mbină bine chibzuieli și patimi

Încât nu sunt sub mâna soartei fluier

Din care cântă cum vrea ea. Dă-mi insul

Nerobit de patimi, și-am să-l port

În inimă, în miezul inimii, precum te port...”

Hamlet, către prietenul său, Horatio

William Shakespeare



Având ca punct de pornire în creația actricească un text de o simplitate, de un rafinament și o nuanțare psihologică inegalabile – cum sunt toate textele lui Cehov –, este evident că, și din punct de vedere al procesului transpunerii scenice, spectaculosul, neașteptatul, emoțiile vor putea fi găsite preponderent în interiorul ființei umane, și mult mai puțin în exteriorul ei. Iar acest autor e generos cu noi, căutătorii de înțelesuri pentru creația artistică oferindu-ne din chei pentru pătrunderea sensibilă și atentă în interiorul personajului în vederea întruchipării scenice. Pentru actor, punctul de pornire în creația scenică îl constituie înțelegerea simplității și naturaleții funcționării personajului. Textele lui Cehov sunt un suport ideal pentru acest lucru. Maurice Baring, în *Pietre de hotar rusești*, spune: „Tolstoi mărturisea că Cehov fusese fotograf, un fotograf talentat, însă doar un simplu fotograf. Dar Cehov poseda acea calitate pe care rar o întâlnești la un fotograf, și anume umorul. Povestirile lui sunt adesea pline de o delicioasă veselie. În nenumărate rânduri, sunt pline de pasiune, dar ele păstrează invariabil acele calități tipic rusești:



simplitatea și lipsa de afectare. Cehov nu mizează niciodată pe efecte, el nu te face niciodată atent dându-ți cu cotul.”¹⁷

Cu atât mai mult mintea actorului trebuie să fie vie, trează, scoasă din clișeele tehnicităților scenice. Fără a pierde din vedere neutralitatea, ca atitudine fundamentală, în relația cu personajul. Pentru că aici nu încap judecăți și etichete de tipul : „e un om slab, e un om puternic, e un visător, e un parvenit, ș.a.m.d. ”, deoarece aproape toate personajele cehoviene ating, pe parcursul evoluției lor, momente de slăbiciune, de putere, de visare sau de agonie. Așa încât singura modalitate de a întruchipa personajul rămâne fenomenul rezonanței sensibile, calde.

Cehov însuși cercetează aria clișeele mentale care împarte valorile în „bune” și „rele”, într-un mod care ilustrează acuitatea și finețea observării estetice, precum și o mare (din nou !) generozitate : „Cele ce-ai spus, ca lumea e «plină de oameni răi» e adevărat. Firea omului nu e perfectă, așa că ar fi straniu să nu vezi decât ce-i bun. Să-i ceri literaturii să scoată afară «perla» din grămada de oameni răi este egal cu negarea completă a literaturii.

¹⁷ [www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx](http://www.max.mmlc.northwestern/articole/sec%20xx)



Literatura este acceptată ca artă pentru că ea descrie lumea așa cum este ea într-adevăr. Țelul ei este adevărul, necondiționat și cinstit. Ca să-i limitezi funcțiile doar la a scoate «perle» ar fi la fel de nociv pentru artă cum ar fi să-i ceri lui Levitan să deseneze un copac fără coajă murdară sau frunze îngălbenite. Sunt de acord că o «perlă» e un lucru frumos. Dar scriitorul nu e cofetar, și nici nu se ocupa cu vânzări de prafuri sau cu clovnerii. El este un om ce s-a legat cu contract de simțul datoriei și de conștiința sa. Odată ce se apucă de scris, scuzele nu mai pot fi acceptate și oricât de groază i-ar fi, trebuie să se lupte cu slăbiciunea lui și să-și murdărească imaginația cu urâtenia vieții. El este ca orice alt om care relatează niște fapte. Ce-ai spune dacă un jurnalist, dacă se teme sau dacă dorește să placă cititorilor săi și-ar limita descrierile la respectabili capi de familie, la doamne rafinate și la virtuoși lucrători la căile ferate? Pentru un chimist, nu există nimic impur pe lume. Scriitorul trebuie să fie la fel de obiectiv ca un chimist, trebuie să se elibereze de subiectivismul zilnic și să recunoască că bălegarul joacă un rol respectabil în peisaj și că pasiunile distrugătoare fac parte la fel de bine din viața noastră.”¹⁸ —

¹⁸ www.autori.citatepedia.ro



(Mariei Kiseliova, 14 ianuarie)

Din nou, legea contrastului. Care se poate aplica și în ceea ce privește atitudinea actorului față de personaj. Cu condiția ca actorul să cunoască, să înțeleagă cum funcționează ființa umană, deci și personajul.

Înțelegerea modului de funcționare a ființei umane poate avea loc prin intuiție sau prin cunoaștere sau, de ce nu, prin ambele:

- intuiția – tendința de a ajunge la o concluzie sau de a îndeplini o acțiune fără explicații amănunțite pentru fiecare pas al procesului (cf. Dicționarul de psihologie) – are dezavantajul că poate, uneori, să nu fie corectă, și în mod cert nu este permanentă, ci fluctuantă, depinzând de o serie de factori interni și externi asupra cărora nu se poate exercita un control riguros și verificat.



- cunoașterea – faptul de a poseda cunoștințe, informații, date asupra unei probleme (cf. DEX) – are dezavantajul că poate, uneori, să fie lipsită de sensibilitate.

Se pot aplica în Actorie separat, exclusiv? Credem că formula ideală constă în îmbinarea stimulativă, conștientă, mai ales că există și suportul teoretic și nivelul de dezvoltare a inteligenței emoționale care să favorizeze împletirea cunoașterii teoretice cu intuiția sensibilă în Arta actorului.

Și cunoașterea și intuiția au loc prin intermediul anumitor procese cerebrale. Dacă în secolul al XVIII-lea Descartes lansa conceptul creierului global, privind creierul ca un singur tot, un organ unic, de unde s-a dedus idea universului mental unificat, în jurul anilor 1860 neurologul francez Paul Broca și cel german Karl Wernike au descoperit că leziunile emisferei cerebrale stângi provoacă serioase tulburări de limbaj, în timp ce leziunile emisferei drepte nu au același efect.

Laureat al premiului Nobel, Roger W. Sperry, ocupându-se cu studiul comportamentului persoanelor la care cele două emisfere cerebrale au fost despărțite total în urma secționării corpului calos - la bolnavii de epilepsie - a început



să determine atribuțiile celor două emisfere. Astfel s-a născut teoria specializării pe orizontală a creierului, prin separarea creierului stâng de creierul drept. Diferențele dintre emisferele cerebrale au fost îndelung studiate de către cercetători științifici care au stabilit, după riguroase verificări, particularitățile funcționării celor două emisfere. Dintre specialiștii care s-au ocupat de acest subiect, ne vom referi la Dr. Betty Edwards, profesor emerit la Universitatea din Long Beach, California, care a stabilit în 1979 un tabel cu modalitățile duale de lucru ale celor două emisfere, pe care l-a revizuit în 1999, în concordanță cu noile rezultate ale cercetărilor asupra creierului, după cum urmează:

1. *Emisfera stângă*: funcționează verbal, analitic, simbolic, abstract, temporal, rațional, numeric(digital), logic, linear.

2. *Emisfera dreaptă*: funcționează nonverbal, sintetic, concret, analogic, atemporal, nonrațional, spațial, intuitiv, global.

Din punctul de vedere al structurii personajului în teatru, ce importanță are tipul de emisfericitate cerebrală? Să luăm, ca exemplu de aplicație în teatru, un personaj dramatic.



Vom aborda, pentru o primă exemplificare, un text din teatrul realist psihologic. Întrucât autorii acestui gen sunt generoși cu didascaliile, acest indicator esențial în descifrarea psihologico-teatrală, vom găsi, cu destulă ușurință, în text reperele de bază necesare înțelegerii acestor mecanisme psihologice.

Dacă ne gândim la personaje cum sunt Lopahin și Gaev, din *Livada de vișini* a lui A.P. Cehov, ce asemănări găsim – dacă există – și ce deosebiri? Reușim, printr-o cercetare atentă a informației oferite de text, să descifrăm cu ușurință, ca diferență fundamentală dintre Lopahin și Gaev, tipul de emisfericitate. Lopahin face raționamente logice, funcționează rațional, verbal, temporal, analitic și numeric – tip de emisfericitate stângă. El oferă varianta împărțirii livezii în loturi care să fie arendate pentru valorificare turistică producătoare de profituri foarte mari, zona fiind minunată pentru asta datorită așezării, peisajului și căii ferate. Soluția detaliată și clară propusă de el pentru salvarea livezii este absolut realistă, pragmatică și cu perspective financiare îmbucurătoare pentru proprietari: „Dacă terenul (...) l-ați arenda pentru vile, ați avea un venit de cel puțin douăzeci și



cinci de mii de ruble pe an!”¹⁹ Cum reacționează Gaev la această propunere? (*Indignat*) – indicație din paranteza lui Cehov – el exclamă: „Fleacuri!” Viitorul familiei, în cazul în care livada nu este salvată, e dezastruos, probabil că vor rămâne pe drumuri la propriu, dar această posibilitate nu intră în vederile lui Gaev. Intervenția imediat următoare pe care o face în scenă este „elogiul dulapului, cu ochii în lacrimi”, fapt ce denotă un mod de funcționare atemporal, spațial, analogic și nonrațional – tip de emisfericitate dreaptă.

Cum poate fi pentru actor un punct de sprijin în procesul creației descifrarea tipului de emisfericitate? În exprimarea teatrală e mai puțin important tipul de emisfericitate a actorului, cel care ne interesează cu precădere este personajul. Dacă actorul înțelege și își asumă aceste clarificări, nu se va simți descoperit în spațiul și relația scenică, ajungând la momentul în care să inventeze reacții și trăiri care

¹⁹ A.P. Cehov, *Teatru*, traduceri în românește de Moni Ghelerter și Radu Teculescu București, Editura Univers, 1970. (Toate citatele ce vor urma, din opera lui A.P.Cehov, sunt din această sursă bibliografică)



nu-i aparțin personajului. De-a lungul întregului text scenic, personajul trăiește un permanent monolog interior (emoție și gând) viu, imprevizibil, declanșat de reacția specifică modului său preponderent de răspuns la stimulii exteriori, adică la contextul scenic. Actorul poate parcurge traseul scenic prin asumarea conștientă a acestui monolog interior - de care, în majoritatea cazurilor, personajul nu este conștient - în așa fel încât un asemenea moment de relație și reacție să poată fi exprimat teatral fără dificultate și cu maximum de expresivitate. Înțelegând tipul de emisfericitate al lui Gaev, actorul va ști că, în paralel cu ascultarea (de fapt, doar auzirea) explicației simple, logice și raționale oferită de Lopahin, mintea lui Gaev zburdă în cu totul alte zone ale existenței, raportate la obiectele din câmpul vizual prezent, fapt ce-i declanșează o reacție de negare a perspectivei viitorului și o agățare de gloria trecutului familiei sale. Deci Gaev, de fapt, nu înțelege – pentru că nu-l ascultă pe Lopahin - nimic din ce s-ar putea face pentru salvarea livezii, și în timp ce Lopahin vorbește despre soluții, Gaev se gândește la trecutul și importanța familiei sale („până și în Dicționarul Enciclopedic scrie despre livada noastră!”), fapt ce îi declanșează emoții puternice care se manifestă în momentul culminant al



adorăției dulapului: „Dulap scump și stimat! Salut existența ta, care (...) e destinată idealului luminos al binelui și adevărului! Chemarea ta tăcută pentru o muncă rodnică n-a slăbit de-a lungul a o sută de ani, susținând (*printre lacrimi*) în familia noastră, din tată în fiu, curajul și credința generațiilor într-un viitor mai bun, crescându-ne în spiritul idealurilor de bine și ale conștiinței sociale.” Având o astfel de reacție, un astfel de răspuns la propunerea lui Lopahin, înțelegem că între acești doi oameni, cu tipuri de emisfericitate diferită (deci mod de a gândi diferit), nu poate exista comunicare, și nici relație armonioasă.

Creativitatea presupune o colaborare, o comunicare între cele două emisfere, fiecare surprinzând realitatea în felul ei propriu. Din punct de vedere psihologic și fiziologic, oamenii diferă în privința funcționării celor două emisfere. Anumite persoane abordează o problemă în mod preponderent analitic, logic, punând pe masă toate datele problemei înainte de a face un examen minuțios al acestora. Alte persoane văd imediat soluția, fără să se intereseze asupra detaliilor care nu le preocupă, după cum au capacitatea de a vedea obiectele în spațiu și de a le manipula prin imaginile lor tridimensionale. Actorul are nevoie de folosirea în egală măsură a ambelor



emisfere pentru a-și putea valorifica la maximum potențialul de creativitate.

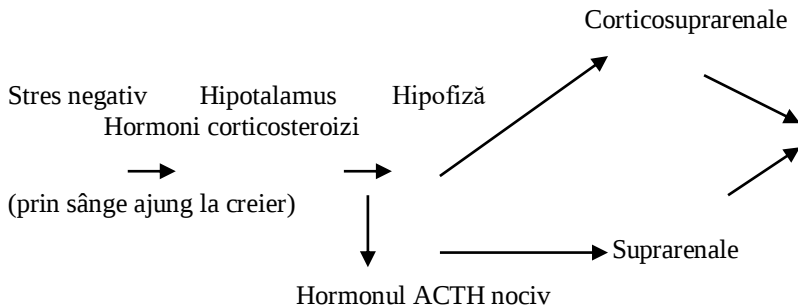
Sunt necesare câteva precizări în ceea ce privește activitatea creierului ființei umane. Acest organ conține aproximativ o sută de miliarde de neuroni, influxul nervos trecând de la un neuron la altul prin sinapse. Fiecare neuron este în conexiune directă cu cel puțin alte zece mii de neuroni. Creierul este un organ care funcționează electric conținând un substrat chimic prin intermediul unor mediatori chimici cum sunt: acetilcolina, adrenalina, serotonina, ș.a. În funcție de viața pe care o ducem, de stresurile pozitive sau negative la care suntem expuși, este posibil să accelerăm sau să încetăm îmbatrânirea neuronilor cerebrali.

Dr. Jaqueline Renaud se referă la două circuite hormonale: unul nociv, și altul pozitiv.

Circuitul hormonal nociv/negativ (dăunător): când o persoană se află sub stres negativ (informații, evenimente traumatizante) hipotalamusul -centrul de comandă hormonal al creierului



nostru- acționează asupra hipofizei care eliberează un hormon adrenocorticotrop (ACTH - nociv). Acest hormon stimulează (la periferie) glandele suprarenale și cortico-suprarenale care eliberează hormoni corticosteroizi (cortizon în mod special) care pun organismul în stare de apărare împotriva agresiunii, în general utilă omului, ajutându-l să se apere. Dar în același timp corticosteroizii, pătrunzând în circulația sanguină, ajung la cortex și atacă neuronii cerebrali ducând la uzura lor.





ACTH poate avea o acțiune benefică când este provocat direct de hipotalamus (deci nu prin hipofiză) și fără să treacă prin sistemul suprarenalelor.

Circuitul hormonal benefic/pozitiv: stările de stres pozitive, interesul pentru activitatea depusă, atmosfera destinsă fac ca hipotalamusul să secrete un alt hormon ACTH 4-10 care favorizează buna funcționare a neuronilor, accelerând ciclul acetilcolinei. Cu cât acest ciclu este mai rapid, cu atât se produce un efect de trezire asupra cortexului prin provocarea unei desincronizări a undelor electroencefalografice care dovedesc sporirea activității funcționale a cortexului. Dacă o persoană are o viață stimulativă, interesantă, sau reușește să depășească cu bine dificultățile, reușitele ei determină creșterea cantității de hormon ACTH pozitiv care, la rândul lui, accelerează ciclul acetilcolinei, facilitându-se astfel interesul pentru diverse activități. Circuitul pozitiv este activat, fiind blocat astfel circuitul negativ al hipofizei.

Stres pozitiv-----hipotalamus → ACTH → 4-10(pozitiv)
neuronii care produc mai multă acetilcolină



Ce aplicație poate avea în teatru cunoașterea acestei explicații ? În Arta actorului – partea de improvizație- se practică studiul “personajelor observate” pe stradă, în stația de tramvai, la rând la supermarket, la telefoane ș.a.m.d. Apar astfel fizionomii diverse, cu grimase specifice. Dacă se naște întrebarea: “De ce domnul cu pălărie pe care îl văd în fiecare dimineață luând-și ziarul, de doi ani, de când locuiesc aici, are același chip încruntat, colțurile gurii lăsate în jos, iar privirea privirea lui cercetează aproape permanent vârful pantofilor proprii? E destul de puțin probabil să-l doară zilnic degetele de la picioare din cauză că-l strâng pantofii...!!” Dar putem presupune că dominantă de circuit hormonal nociv a devenit o obișnuință, care a întipărit pe chip o anumită amprentă a neplăcerii, sau a suferinței, sau a tristeții. Același lucru este valabil și în cazul circuitului hormonal benefic - există personaje care au această dominantă, de exemplu chiar Gaev - care imprimă o expresie de seninătate, de surâs, de bunăvoință sau optimism. Este un reper important în găsirea expresiei faciale adecvate fiecărui personaj.

Grimasele specifice apar ca o consecință a modului de a gândi și de a simți anumite emoții, ce se întipăresc pe chipul



omului care le parcurge. De aceea este necesară încă o descifrare a zonelor de prelucrare a informației la ființa umană.

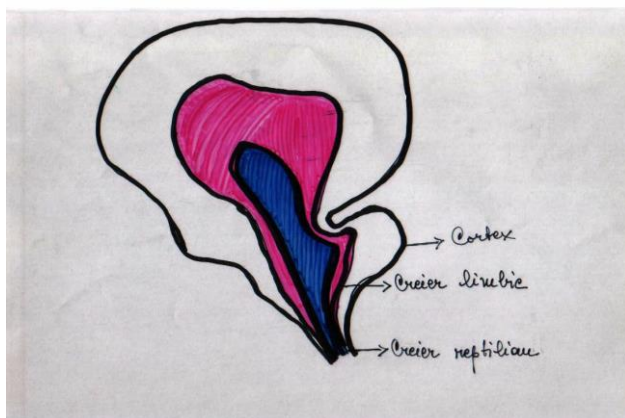
Creierul s-a dezvoltat de-a lungul timpului în trei etape:

- *Creierul primitiv*, arhaic, numit creier reptilian, există la toate mamiferele. Se ocupă de satisfacerea nevoilor fundamentale, comandă agresivitatea, coordonează grija pentru teritoriu și apărarea lui, este locul rutinei, al itinerarelor fixate dinainte, al gesturilor automatizate (scărpinat, tuse etc.).
- *Creierul limbic* sau *visceral* este centrul fiziologic al emoțiilor, al impulsurilor, al memoriei de lungă durată, al acțiunii imediate, negândite. Este totodată un filtru care asigură o selecție a stimulilor după plăcere, interes, motivație, reușită etc. Are un rol cognitiv care constă în producerea de imagini, funcționând în limbaj nonverbal. Creierul limbic nu se află sub controlul cortexului, de aceea frica nu dispare pe cale rațională. Orice informație trece mai



întâi prin sistemul limbic care filtrează informația și excită cortexul după filtrul său, comunicarea de la sistemul limbic la cortex fiind unidirecțională. Persoana înregistrează caracterul plăcut/neplăcut al experiențelor de viață, anticipându-le pe cele pozitive și evitându-le pe cele negative.

- *Cortexul* (sau *neocortexul*) există doar la mamiferele superioare. Reprezintă stadiul recunoașterii obiectelor ca realitate externă într-un spațiu dat. Nivelul următor este caracteristic doar omului, și anume: operarea cu simboluri, limbaj, gândire abstractă.



La toate nivelele creierului funcționarea este interdependentă de celelalte, creierul reptilian, creierul limbic și cortexul fiind într-o permanentă interacțiune.

* * *

Modelul creierului total analizează și stabilește interconexiunile funcțiilor cerebrale, conexiunea între cele



patru specializări. Nu vom discuta despre creierul reptilian, activitatea acestuia fiind modificată și mascată la om de formațiunile nervoase apărute ulterior pe scara evoluției. S-a construit un model în care împărțirile pe orizontală se intersectează cu cele pe verticală, la Universitatea din Texas, Departamentul de Inginerie Biomedicală. Astfel se arată că deosebiriile dintre emisfera stângă și dreaptă se completează cu diferențele dintre sistemul limbic și sistemul cortical: „Există două emisfere cerebrale, dreaptă și stângă. Fiecare emisferă este conectată cu limbicul. Sistemul limbic este localizat la baza fiecărei emisfere cerebrale. Fiecare jumătate a sistemului limbic din cele două emisfere este conectată cu cortexul ei, partea funcțională la nivel mental. Fiecare limbic, drept sau stâng, are specificitatea lui la fel ca și emisferele cerebrale și în unitate (concordanță) cu acestea. Limbicul stâng are, aparent, o influență preponderentă atunci când creierul stâng este predominant, cel care planifică, organizează, structurează, controlează. Limbicul drept este sursa activității emoționale și afective și are o acțiune preponderentă atunci când individual se află în relații cu alții”²⁰.

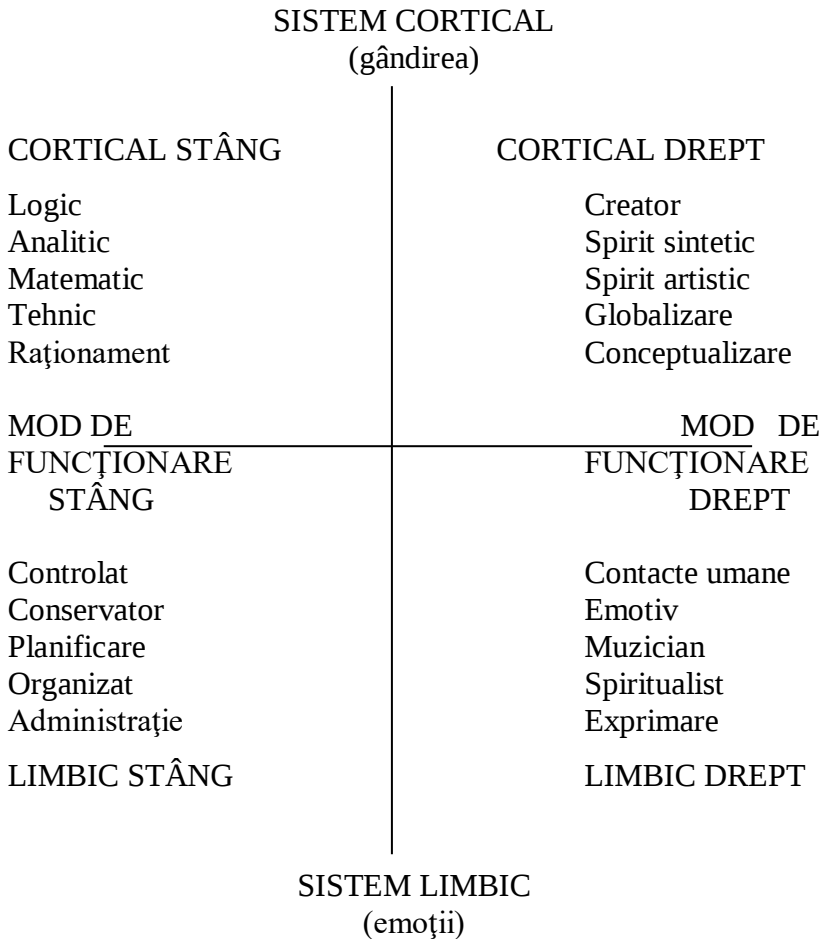
²⁰ Ned Hermann, – *The creative Brain* – NASSP Bulletin, www.bssc.edu.au, 1982, pag. 36.



Orice om, în funcție de modul de reacție și de mentalitate, poate folosi predominant cortexul drept sau stâng, limbicul drept sau stâng, deci are o anumită preferință corticală. Această preferință este împărțită de dr. Hermann în trei categorii:

1. *Preferință puternică* – persoana utilizează cel mai des și în mod spontan unul sau mai multe dintre sectoarele cerebrale și manifestă comportamentele corespunzătoare;
2. *Preferință medie* – modalitate funcțională prezentă și deci posibilă, pe care persoana o folosește numai dacă situația i-o cere;
3. *Nu este preferință, ci un fel de respingere* – modalitate funcțională care nu face parte din strategiile persoanei.

Pentru a avea o imagine mai clară a acestor preferințe corticale vom parcurge o sinteză a specializărilor pe orizontală și verticală a modelului de funcționare a creierului, în tabelul ce urmează:



În funcție de descifrarea tipurilor de reacție psihologică, se poate stabili specializarea pe verticală a creierului, adică **dominanta de funcționare** a sistemului



limbic sau a cortexului. Astfel vom descifra tendința unei persoane de a reacționa predominant rațional sau afectiv.

Continuând cercetarea dominantelor psihologice ale celor două personaje, Lopahin și Gaev, odată stabilit tipul de emisfericitate ne va fi ușor să parcurgem grila preferințelor corticale. După cum acționează și vorbește, preferința puternică a lui Lopahin este pentru analiză logică și raționament tehnic și matematic, deci are preferința puternică pe cortex drept. Preferința medie pare a fi pentru cortex drept, întrucât dovedește și capacitate de globalizare, de sinteză, el făcând și deducții speculative de succes. Această descifrare ne arată că la capitolul emoții, afectivitate (deci în zona creierului limbic) energiile lui nu sunt foarte active și bine armonizate, existând posibilitatea existenței unor blocaje sau traume emoționale pe care Lopahin le maschează. De altfel Cehov ne dă câteva informații legate de bătăile primite de la tatăl lui - bețiv - în copilărie, și lasă un semn de întrebare misterios în ce privește relația lui cu Varia - într-un fel ar dori să se căsătorească cu ea dar, de fapt, nu se decide să facă acest pas... Actorul va ști astfel că Lopahin nu are manifestări dominant afective, ci raționale, iar momentele în care e copleșit de



emoție (cumpărarea livezii!) manifestarea lui e aproape complet scăpată de sub control: „Eu am cumpărat-o! Stați puțin, fie-vă milă, că mi se încurcă toate în cap! Nu pot să vorbesc! (*râde*) (...) Livada cu vișini e acum a mea. A mea! (*râde cu hohote*) Doamne, Dumnezeule, livada cu vișini e a mea! Spuneți-mi, sunt beat, sunt în toate mințile, nu mi se năzare? (*tropăind*) Nu râdeți de mine! Dacă tata și bunicul s-ar scula din mormintele lor să vadă ce s-a întâmplat, cum Iermolai al lor, cel bățut, care abia știa să citească, care umbla desculț iarna, a cumpărat cea mai frumoasă proprietate din lume(...) Visez...aiurez...” Această reacție va declanșa mijloace de expresie surprinzătoare, gesturi bruște, mișcări absurde, oscilații vocale necontrolate ș.a.m.d. Ce nuanțe ale comicalului se pot naște aici!...Astfel, actorul va ști să valorifice pe traseul întregului spectacol complexitatea acestui personaj, punând în valoare, prin contrast cu manifestarea rațională de până la acest moment, izbucnirea emoțională explozivă cu totul imprevizibilă a lui Lopahin.

În procesul de creație sunt implicate atât analiza cât și sinteza, atât imaginea cât și cuvântul, atât conștientul cât și subconștientul, atât cogniția cât și afectivitatea, atât planul



concret cât și cel abstract. Aceste dimensiuni ale creației corespund unor variate moduri de cunoaștere, trăire și comportament, ele fiind specifice anumitor zone cerebrale. Tipul de emisfericitate cerebrală (stângă-dreaptă), preferința puternică pentru un anumit sector cerebral (cortex stâng, limbic stâng, limbic drept sau cortex drept), dominanta de circuit hormonal prin hipotalamus (ACTH pozitiv sau negativ) determină anumite moduri de funcționare mentală, emoțională, fizică, care pot fi descifrate cu ușurință, odată parcursă grila de cunoaștere a acestor noțiuni de bază pentru psihologia ființei umane.

Dar artiștii, oamenii de teatru, actorii au de dus mai departe această cunoaștere în transpunere artistică, prin demers scenic. Transpunere prin mijloace de expresie specifice artei scenice. Astfel, apelăm la tipare comportamentale, adică tipuri de temperament aplicate inclusiv în plan fizic prin exprimare nonverbală. În textul dramatic apar oameni, personaje, cu modalități de funcționare diverse, cu temperamente – deci cu tipare comportamentale – diferite pe toate planurile: de la tonul și intensitatea vocală la ritmul mersului, al așezărilor sau ridicărilor, până la viteza de reacție afectivă, ș.a.m.d.



După cum observăm în cărțile de specialitate, în dreptul temperamentului apare următoarea caracterizare: **latură dinamico-energetică a personalității**. În acest caz este firesc să dezvoltăm puțin subiectul. Se spune “**dinamică**” deoarece această latură a noastră ne furnizează informații cu privire la cât de iute sau lentă, mobilă sau rigidă, accelerată sau domoală, uniformă sau neuniformă este conduita persoanei; “**energetică**” vine de la faptul că ne arată care este cantitatea de energie de care dispune o persoană și mai ales modul în care este consumată aceasta. Unii dispun de un surplus energetic, alții se descarcă exploziv, violent; unii își consumă energia, se descarcă, sau fac chiar economie, alții își risipesc energia. Toate aceste diferențe psiho-comportamentale existente între oameni sunt, de fapt, diferențe temperamentale.

Temperamentul este una dintre laturile personalității care se exprimă cel mai pregnant în conduită și comportament (mișcări, reacții afective, vorbire etc.). De aceea s-au identificat o serie de **indicatori psiho-comportamentali** care ne pot ajuta să identificăm cu ușurință temperamentele.

Iată care sunt câțiva dintre acești indicatori:

– ritmul și viteza desfășurării trăirilor și stărilor



psihice;

- vivacitatea sau intesitatea vieții psihice;
- durabilitatea manifestărilor psiho-comportamentale;
- intrarea, persistența și “ieșirea” din acțiune;
- impresionabilitatea și impulsivitatea;
- tempoul (frecvența pe unitate de timp a trăirilor

psihice);

- egalitatea sau inegalitatea manifestărilor psihice;
- capacitatea de adaptare la situații noi;
- modul de folosire, de consumare a energiei

disponibile.

Acești indicatori nu aparțin doar unui singur proces psihic, unei anumite conduite, ci întregii personalități. De asemenea, ei nu se manifestă sporadic, accidental, ci sunt stabili, având manifestări continue.

De-a lungul timpului au avut loc tentative de stabilire a mai multor tipuri temperamentale, s-au făcut clasificări și s-a încercat încadrarea oamenilor într-o anumită tipologie, relativ dominantă. Aceste tipologii pornesc de la luarea în considerare a unor substanțe existente în corpul omenesc. Dat fiind faptul că aceste substanțe pot fi lichide sau solide, au fost elaborate tipologii corespunzătoare.



Hipocrate si **Galenus** au pus bazele clasificării temperamentelor prin diferitele umori prezente în corpul omenesc (sânge, limfă, bilă galbenă, bilă neagră). Ei credeau că amestecul potrivit, temperat (de unde și termenul de temperament) al acestor substanțe duce la o stare perfectă de sănătate, implicit la un temperament perfect, în timp ce excesul unei umori produce temperamente imperfecte. Dacă la o persoană predomină *sîngele*, deci irigația bogată, vasele dilatate, pulsul amplu și plin, aceasta va avea fața destinsă, surâzătoare, fericită, va fi satisfăcută, optimistă. Când predomină *limfa* cu funcții încetinite și amortite, fața va avea trăsături rotunjite, va fi letargică, apatică, iar psiho-comportamental persoana respectivă va fi lentă, răbdătoare, inertă. Predominanța *bilei galbene*, produsă de ficat, revărsat în sânge, se asociază cu fața rigidă, cu proeminența oaselor frunții, arcadelor, nasului, persoanele respective fiind violente, pasionale, impulsive. La persoanele la care organismul este impregnat de *bila neagră* care generează intensitatea și profunzimea reacțiilor nervoase, fața va fi zveltă, delicată, ochii plecați, iar psiho-comportamental acestea vor fi predispuse spre interiorizare, autoanaliză, concentrare.



Cele de până aici sunt temperamentele descrise de Hipocrate și Galenus: **SANGUIN, FLEGMATIC, COLERIC, MELANCOLIC**. Denumirea lor s-a păstrat până azi, nu însă și criteriul după care au fost stabilite. Tipologiile “solide” iau în considerare pentru clasificarea temperamentelor, elemente ca: porozitatea țesuturilor, constituția sângelui, lărgirea vaselor, mărimea creierului, puterea nervilor, densitatea lor. Se consideră, de exemplu, că la sanguin și coleric constituția sângelui este subțire, în timp ce la flegmatic și melancolic este densă, sângele fiind gros-negru. Primele două categorii temperamentale au creierul mare, nervii puternici, denși, sensibilitate mare, pe când celelalte două categorii, creierul mic, nervii subțiri, simțuri greoaie.

Aceste două clasificări sunt foarte importante mai ales din două motive: în primul rând că sunt primele din punct de vedere istoric și în al doilea rând ele conțin unele intuiții de geniu ale lui Hipocrate și Galenus: intuirea naturii afective și biochimice a temperamentelor; intuirea cauzelor unor tulburări psihocomportamentale (umorile sunt „rădăcina” unor boli: prea multă bilă galbenă produce febră; prea multă bilă neagră duce la depresie și slăbiciune etc.).



Psihologia pornește în clasificarea temperamentelor de la constituția corporală, morfologia individului, considerând că o anumită constituție predispune la un anumit comportament.

Cea mai cunoscută tipologie temperamentală a fost elaborată de psihiatrul german Ernst Kretschmer (1922) care a ajuns la stabilirea a patru tipuri constituționale:

Picnic – caracterizat prin expansiunea cavităților viscerale, prin tendința de a acumula grăsime, statura mijlocie, fața moale și largă, gât mare, torace bombat și lăsat în jos, extremități moi, rotunde, scurte, etc.

Îl putem vizualiza pe Nick Bottom, pânzarul « actor », din *Visul unei nopți de vară* cu această constituție nu tocmai de june prim, pentru a ilustra mai puternic, prin imagine, contrastul dintre el și Titania ca efect comic.

Leptosom sau astenic – dezvoltat mai mult în lungime în toate segmentele corpului: față, gât, trunchi, extremități; noțiunea de leptosom vine de la leptos care înseamnă strâmt, îngust.



Aici sigur îl putem încadra pe Francisc Flute, cârpaci de foale, interpret al rolului Thisbea, deoarece un travesti cere o conformație fizică ce poate sugera apropierea de o anumită delicatețe feminină.

Athletic – cu mare dezvoltare a scheletului osos, a musculaturii, epidermei; partea de sus a corpului dezvoltată în lărgime, gât lung, degajat, umerii și trunchiul în formă de trapez.

Ne putem gândi la Snug tâmplarul, care primește rolul leului pentru că, la « reperele artistice » pe care le are Quince în stabilirea distribuției putem presupune că un criteriu de bază este înfățișarea fizică : leul e mare, puternic și, de aceea, fioros.

Displastic – cu malformații congenitale.

Richard al III-lea, evident, face parte din această categorie de tipuri constituționale.

Cercetările efectuate l-au condus pe Kretschmer spre concluzia că oamenii se deosebesc între ei prin dispoziții psihice, unii corespunzând stării afective *diastetice*, alții stării *psihetice*. Primii aparțin tipului ciclotim, ceilalți tipului



schizotim.

Ciclotimul se caracterizează prin treceri rapide de la o stare psihică la alta (veselie-tristețe, calm-iritare).

Schizoidul se distinge prin neconcordanța dintre aparență și esență, dintre ceea ce se vede și ceea ce este ascuns.

În interiorul fiecărei grupe există o altă diviziune bipolară: *ciclotimul* poate fi vesel sau trist, *schizoidul*, cald sau rece. Totuși nu trebuie să generalizăm. Este adevărat că la unii oameni se observă o corelație directă între tipul constituțional și tipul temperamental, dar totul trebuie corelat cu fiecare individ în parte.

Psihologul român Nicolae Mărgineanu consideră că temperamentul caracterizează forma manifestărilor noastre și, de aceea, l-a definit drept aspectul formal al afectivității și reactivității motorii specifice unei persoane.

Explicarea diferențelor temperamentale ține, în concepția filozofului rus **Ivan Petrovici Pavlov**, de caracteristicile sistemului nervos central:

- **Forța sau energia** este capacitatea de lucru a sistemului nervos și se exprimă prin rezistența mai mare sau mai mică la



excitanți puternici sau la eventualele situații conflictuale. Din acest punct de vedere se poate vorbi despre sistem nervos puternic și sistem nervos slab;

- **Mobilitatea** desemnează ușurința cu care se trece de la excitație la inhibiție și invers, în funcție de solicitările externe. Dacă trecerea se realizează rapid, sistemul nervos este mobil, iar dacă trecerea este greoaie se poate vorbi despre sistem nervos inert;

- **Echilibrul** sistemului nervos se referă la repartitia forței celor două procese (excitația și inhibiția). Dacă ele au forțe aproximativ egale, se poate vorbi despre sistem nervos echilibrat.

Există și un sistem nervos neechilibrat la care predominantă este excitația.

Din combinarea acestor însușiri rezultă patru tipuri de sistem nervos:

1. tipul puternic – neechilibrat – excitabil (corelat cu temperamentul coleric)



2. tipul puternic – echilibrat – mobil (corelat cu temperamentul sangvinic)

3. tipul puternic – echilibrat – inert (corelat cu temperamentul flegmatic)

4. tipul slab (corelat cu temperamentul melancolic)

Psihologul Gheorghe Zapan a determinat patru niveluri ale sistemului temperamental: nivelul motor general (de activitate), nivelul afectiv, nivelul perceptiv-imaginativ și nivelul mintal (al gândirii). Fiecare nivel se caracterizează prin anumiți indici temperamentali: forță, echilibru, mobilitate, persistență, tonus afectiv (stenic și astenic) și direcție (extravertit sau introvertit). Gh. Zapan a elaborat o metodă de educare a capacității de interapreciere, numită metoda aprecierii obiective a personalității.

Psihologul care va fundamenta din punct de vedere psihologic tipologia temperamentelor în perechi de trăsături polare va fi Carl Gustav Jung. El arată că, așa cum în viață, în natură, în societate, întâlnim fenomene polare (viață-moarte,



sănătate-boală, zi-noapte), tot așa și personalitatea umană este diferit orientată; fie spre afară, spre exterior, fie spre propria sa interioritate subiectivă, primii fiind numiți *extravertiți*, iar ceilalți *introvertiți*. Persoanele la care aceste orientări nu sunt evidente, echilibrul fiind nota lor distinctivă, poartă denumirea de *ambivert*.

- *Extravertiții* sunt înclinați către dinamismul vieții practice, către circumstanțele externe, fiind de aceea mai sociabili, comunicativi și ușor adaptabili, vioi și expresivi. Aici putem încadra majoritatea bufonilor din dramaturgia shakespeariană, care au ca mod de a fi exprimarea mai mult sau mai puțin cifrată a oricărui gând ce le trece prin minte.

- *Introvertiții* se îndepărtează de obiecte pentru a se concentra asupra psihicului propriu, de unde tendința de izolare, de închidere în sine. Dintre bufoni, evident, Jacques Melancolicul din piesa *Cum vă place* face parte din această categorie, el fiind, de altminteri, excepția care întărește regula existenței bufonilor.

Mai există și alte clasificări, dar o vom păstra ca punct de referință pe cea a lui C.G. Jung, corelată cu cea a lui I. P. Pavlov.



Vom rezuma cele de mai sus spunând că **temperamentul este dimensiunea dinamico-energetică a personalității, care se exprimă cel mai pregnant în conduită și comportament.**

Există cele patru tipuri de temperament fundamentale pe care le vom parcurge pe scurt:

- **temperamentul sanguinic** - este activ. Vioi, mobil, se adaptează cu ușurință la orice situații. Fire mobilă, schimbă activitățile foarte des deoarece simte permanent nevoia de ceva nou. Trăirile afective sunt intense, dar sentimentele sunt superficiale și instabile. Trece cu ușurință peste eșecuri sau decepții sentimentale și stabilește repede contacte cu alte persoane. Sangvinicul vorbește mult, uneori nu suficient de bine argumentat, e vesel, tonic, optimist, extravertit, emotiv, energic, zăpăcit, lipsit de spirit practic, nepăsător, vrea să fie în centrul atenției permanent, îi place să atingă oameni, lucruri, se amuză din orice.



În dramaturgia lui Shakespeare, de obicei bufonii au această dominantă temperamentală, precum și destul de numeroase personaje din comedii. Maria, sir Toby Belch din *A douăsprezecea noapte* sunt exemple tipice ale temperamentului sanguinic.

- **temperamentul coleric** - este activ. Energic, neliniștit, impetuos, își risipește energia. El este inegal în manifestări. Stările afective se succed cu rapiditate. Are tendință de dominare în grup și se dăruiește cu pasiune unei idei sau cauze. Colericul este puternic, autoritar, excitabil nervos, rapid, uneori agresiv, dorește ascultare și supunere, uneori e impulsiv, brusc în decizii, gesturi și acțiuni, extravertit, neechilibrat, nu suportă să piardă timpul, muncește până la epuizare și cere și celorlalți același lucru.

Lopahin are această dominantă temperamentală, ceea ce determină caracteristicile comportamentale de mai sus. Descoperim astfel că el vorbește tare, pășește apăsător și



determinat, gesticulează puternic și ferm, se manifestă dominator etc. Corelând acest comportament cu raționalitatea, aspectul („cu o față de porc în mocirlă”) și lipsa de educație care îl caracterizează („taică-meu era un țăran dobitoc, ... La drept vorbind, sunt și eu tot atât de dobitoc și de idiot ca și el,..., scriu ca porcu!”), vom ști că, pentru întruchiparea acestui personaj, actorul – indiferent de temperamentul său personal – are la dispoziție o arie largă de mijloace de expresie scenică, în special în ceea ce privește comunicarea nonverbală, pentru întruchiparea teatrală.

- **temperamentul flegmatic** este pasiv. Imperturbabil, echilibrat, cugetat în aproape tot ceea ce face, pare a dispune de o răbdare fără margini. Are o putere de muncă deosebită și este foarte tenace și meticulos în acțiuni. Flegmaticul este o fire închisă, puțin comunicativă, preferă activitățile individuale. Permanent calm, liniștit, flexibil, introvertit, cu un umor discret și savuros, nu se grăbește niciodată, se retrage neobservat de la decizii și de la muncă atunci când nu e motivat, dorește odihnă și relaxare cât mai multă.



Gaev se apropie cel mai mult de acest tip temperamental. Va avea deci un comportament în concordanță cu descrierea de mai sus: un ambitus vocal fără stridențe - cu excepția momentelor de emoție intensă, – cu un timbru plăcut, cald (datorită faptului că preferința lui puternică este pe limbic, avînd o dominantă emoțională), gesturi moi, relaxate, blînde. Mișcările sunt elegante, ținînd cont de originea nobilă și educația aleasă, plăcute și destul de bine controlate. Are o expresie agreabilă, datorită „optimismului” care îl face să declare: „Pe cîntea mea, jur pe ce vrei, că proprietatea nu se va vinde! (*înfierbîntat*) Jur pe fericirea mea! Bate mîna! Cîrpă să-mi spui, om fără cînte, cum vrei, dacă las să se ajungă la licitație! Ți-o jur pe viața mea!”. Acest mod de funcționare ilustrează dominantăa unui circuit hormonal benefic, pozitiv, care nu lasă să se întipărească pe chip urmele îngrijorării pentru dezastrul ce se apropie în mod inevitabil. Vom ști astfel că mijloacele de exprimare folosite de către actor vor fi alese din această zonă comportamentală tipică temperamentului flegmatic transpus scenic în mod artistic și creativ.



- **temperamentul melancolic** – este pasiv. Puțin rezistent la eforturi îndelungate. Puțin comunicativ, închis în sine, melancolicul are dificultăți de adaptare socială. Debitul verbal este scăzut. Melancolicul este sensibil, in. trovertit, muzical, ordonat, atent, riguros, pesimist, detestă să atragă atenția asupra lui, aproape întotdeauna e nemulțumit de sine, aflat într-o permanentă căutare a perfecțiunii, nu îi plac atingerile, are gesticulația redusă, nu îi place să vorbească în public.

În dramaturgia cehoviană, Treplev este una din structurile melancolice, nu neapărat pentru că se sinucide, ci pentru că starea lui de nemulțumire veșnică la adresa lui și la adresa celorlalți, îi răpește aproape orice bucurie de a trăi.

De ce am făcut această trecere în revistă a tipurilor de temperament? Oamenii au temperamente combinate, dar există, la fiecare, o dominantă clară, definitorie, care determină un tipar comportamental specific și unic totodată. Actorul are o anumită dominantă temperamentală. Și personajul are o anumită dominantă temperamentală. Cum se potrivesc?



Interacționează? Se anulează? Se completează? Foarte rar se întâmplă ca actorul și personajul să aibă același temperament. Ce se întâmplă dacă actorul e melancolic, iar personajul e coleric? Sau dacă actorul e sanguinic, iar personajul e flegmatic? Sunt atâtea variante de combinații! Dacă un actor coleric își pune temperamenul său în toate personajele pe care le interpretează, se va repeta pe el însuși în diferite conjuncturi dramatice, până când publicul va ști la ce să se aștepte văzându-l pe scenă. Din punct de vedere emoțional și fizic – prin limbajul nonverbal -, acest actor va folosi aceleași mijloace de expresie „artistică” – personale și limitate, la fiecare rol.

Descifrarea sensibilă, pe grila oferită de Psihologie pentru cunoașterea și înțelegerea personajului ca ființă umană, oferă actorului posibilitatea de a parcurge procesul creației artistice având puncte de sprijin solide, stabile și verificate, ce pot fi folosite inclusiv în zona alegerii mijloacelor de expresie și a comunicării nonverbale care, să ne amintim, înseamnă peste 70% din substanța spectacolului de teatru.



Să luăm un alt exemplu pentru aplicație, tot din textul lui A.P. Cehov, *Livada de vișini* – comedie în patru acte. Ce valoare are astăzi acest text ?

„ La fel ca acum 100 de ani, când apărea la începutul unui nou secol, fără să-și fi pierdut de-atunci nimic din relevanță, *Livada de vișini* intră în mileniul trei triumfătoare. E montată de foarte mulți artiști, re-interpretată, citită printre rânduri. Nici un topor n-a reușit să o distrugă, în ciuda zgomotului pe care l-au făcut din când în când. Intuiția genială a lui Cehov, care a topit în această piesă toate angoasele omului în prag de schimbare, toate spaimile lui în fața noului - fie că e vorba de proprietăți sau de sentimente (căci Lopahin, cel care câștigă licitația, o pierde pe Varia, nefiind în stare să-i ceară să rămână, să devină a lui) -, a înzestrat-o cu un scut ce o protejează invizibil. Un scut ce nu va dispărea atâta timp cât oamenii vor fi oameni. ”²¹

²¹ Cristina Modreanu, *Când totul pare să se destrame...*



Regizorul Alexa Visarion, o personalitate bine cunoscută a teatrului românesc, un director de scenă în genere puțin declarativ, dăruiește teatrului românesc o foarte mare valoare prin traducerea făcută acestui text. Valoare care, prin absență, a vitregit montările cehoviene din țara noastră de multe dintre valențele de referință ale textului original, în limba rusă. Este, în sfârșit, punerea în cuvinte românești a spiritului lui Cehov, viu, dinamic, cu o exprimare plastică și colorată, nicidecum poetizată și literaturizată în mod nefiresc. Poezia din piesele lui Cehov nu este conținută în exprimarea poetică a personajelor, ci în delicatețea și lirismul trăirilor personajelor, și capătă valoare numai prin contrast cu o exprimare viu colorată, ceea ce Cehov, în limba rusă, pune în pagină cu mare generozitate. Nu vom dezvolta aici subiectul foarte important al sărăcirii textului dramatic în seva sa esențială prin traducerile poetizate, ci vom ilustra doar prin două exemple valoarea diferenței de traducere:

- aceeași replică

“LOPAHIN - Dă-mi, Doamne, ce n-am gândit, să mă mir ce m-a găsit!”²²

și

²²A.P.Cehov, *Teatru*, București, Editura Univers, 1970 p. 198



“LOPAHIN - Rât porcesc, strai boieresc...”²³

Sau

- aceeași relică

“IAȘA - Ștrengăroaico!”²⁴

și

“IAȘA – Castraveciorule!...”²⁵

Comentariile pot fi aprofundate pe nenumărate pasaje din text dar, la exemplul replicii lui Iașa, e vorba despre un servitor complet needucat, lipsit de principii și de moralitate, care, chiar dacă a ajuns până la Paris, e un mujic rus parvenit la nivel foarte mic, dar care dorește să cucerească o femeie, și are o exprimare care poate fi plastică, dar un domnișorească sau livrescă. Personajul, la Cehov, capătă, datorită acestei traduceri, prin cuvânt, o savoare de care a fost lipsit îndelungă vreme (cam 100 de ani!) pentru actorul scenei românești, și dacă traducerea acestui prim text ar fi doar începutul unei serii de traduceri care să acopere întreaga dramaturgie cehoviana, Alexa Visarion ar face un serviciu incommensurabil scenei românești, actorului, și, nu în ultimul rând, chiar lui Cehov. Dintre piesele cehoviene, *Livada de vișini* pare să fie preferata

²³ www.editura.LiterNet.ro

²⁴ A.P.Cehov, *Teatru*, București, Editura Univers, 1970, P.202

²⁵ www.editura.LiterNet.ro



artiștilor români ai acestei perioade (au montat-o Sorin Militaru, la Odeon, Andreea Vulpe, la Naționalul din Târgu Mureș, Alexa Visarion la Craiova), deși, la pasiunea locală pentru auto-referențialitate și ținând cont de nevoia de legitimare a teatrului resimțită de regizori în ultimul deceniu, *Pescărușul* – pe care Andrei Șerban l-a montat la Sibiu - ar fi fost o alegere mai directă. Dar *Livada de vișini*, dincolo de a fi un text clasic, e o "poveste" de tranziție, atât de specific estică, despre o lume înfrântă și una acaparatoare, cu un inevitabil aer agresiv, dar, poate, cu nimic mai bună sau mai rea decât cea care moare. Ranevskaja și Lopahin sunt pilonii acestor două lumi, păcătuind una prin inconștiență, celălalt prin exces de luciditate. Prin contrast capătă valoare și culoare.

“...încrederea în Cuvânt! Într-un timp în care - iată - în teatrul românesc se poate întâlni, din când în când, un fel de apetit pentru distrugerea Cuvântului, eu susțin ca el poate crea, la rândul lui, prețioase imagini. Cuvântul poate dezvolta sensuri nebănuite... Teatrul (...) m-a ajutat prin Cehov, mai ales, să găsesc acea legătura esențială între Cuvânt și Actor... După parerea mea, Cehov nu poate fi privit astăzi ca un «element» aparținând Istoriei. El nu s-a epuizat odată cu



realitatea lui istorică, socială. Cehov este un «un pol de ambiguitate» cum zice Peter Brook: «Un pol de ambiguitate precum este și Shakespeare». Ambiguitate însemnând, în acest caz, o șansă fantastică de a rezona în diferite straturi sociale, în diferite densități, dând ascultătorului o capacitate extraordinară de a accede la întrebări. Întrebări legate de realitatea în care trăiește. Deci nu la răspunsuri - ci la întrebări.”²⁶

Această legătură dintre actor și cuvânt este primul pas în crearea personajului. Oamenii de teatru, și mă refer la practicieni, înțeleg cel mai bine acest lucru.

Vom folosi ca repere în studiul ce urmează în primul rând parantezele autorului, apoi descrierea indirectă (ce spun celelalte personaje despre personajul studiat) și în final descrierea directă (ce spune personajul despre el însuși). Punând alături aceste informații vom descoperi pas cu pas – ca la un puzzle – structura și modul de funcționare a personajului, până la detaliul mijloacelor de expresie folosite în comunicarea nonverbală. Mai departe, odată cu primul pas pe scenă, toată această deslușire se așază în brațele talentului care îi dăruiește artistului aripi, pentru a-și putea lua zborul seară de

²⁶ Silvia Kerim – *Interviu cu Alexa Visarion*,



seară, plutind împreună cu sute de suflete de spectatori prin veacuri și lumi apuse, pline de strălucire, de comic și tragic, mai actuale ca niciodată.

Liubov Andreevna Ranevskaia. Care e dominantă ei, rațională sau emoțională? Ce tip de emisfericitate are? Pentru ce sector cortical are preferința puternică? Energetica ei e puternică sau scăzută? Mobilă sau inertă? Este extravertită sau introvertită? Circuitul hormonal dominant e pozitiv sau negativ? Ce temperament are? Cum descifrăm toate acestea? După acțiunile pe care le face? Dacă plânge ușor și destul de des, înseamnă că e melancolică? Dacă e pasivă fiindcă e opacă la sugestiile și soluțiile lui Lopahin pentru valorificarea profitabilă a livezii, considerându-le banale și neinteresante, ba chiar și râde de el, nefăcând absolut nimic pentru a salva livada cu vișini, e flegmatică? Dacă reacționează puternic și-l jignește pe Trofimov în scena balului din actul patru, e colerică? Sau, pornind de la semnificația numelui – pentru că acolo unde există, nu e deloc întâmplătoare –, continuând cu parantezele autorului și cu replicile celorlalte personaje, ni se dezvăluie aspecte nedeclarate ale personajului cercetat.



Liubov înseamnă dragoste, iar *ranevskă* înseamnă zori de zi, dimineață. Primele paranteze ale autorului la intrarea ei în scenă: „*bucuroasă, printre lacrimi – plânge – îl sărută pe Gaev, apoi pe Varia, și din nou pe Gaev – o sărută pe Duniasa, servitoarea – îi sărută mâinile Aniei – râde – o trage pe Varia spre ea, și o sărută – îl sărută pe Firs, servitorul - râde, își ascunde fața cu mâinile, printre lacrimi – sare de pe scaun și se plimbă puternic emoționată – sărută dulapul*”. Ce caracteristici psihologice are ? Din modul în care se manifestă e clar că *Liubov Andreevna* are dominantă emoțională și nu rațională. Este extravertită, îi place să comunice, să atingă oameni și obiecte, să fie în centrul atenției, să se distreze – deci ca preferință corticală puternică funcționează limbicul drept. E lipsită complet de simț practic și se refugiază în relații și distracții sociale care îi accelerează prăbușirea, fără a-și folosi discernământul și rațiunea, ceea ce ilustrează un tip de emisfericitate dreaptă. Incapacitatea de a face contact cu aspectele negative, neplăcute, agasante sau dure ale vieții, corelată cu nemăsurata (nechibzuita?) ei generozitate ne relevă dominantă clară a circuitului hormonal pozitiv la nivel neuronal. Toate aceste aspecte determină o dominantă temperamentală de tip sanguinic. Astfel vom ști,



pentru alegerea mijloacelor de expresie adecvate, că Liubov Andreevna vorbește într-un ritm susținut și deloc monoton, cu o arie largă de tonuri diverse, gesticulează dinamic și nu discret, mâinile și corpul ei spun deseori mai mult decât cuvintele, printr-o plastică corporală delicată, mobilă și expresivă totodată. Mersul ei este vioi, grațios chiar imprevizibil deseori, și nu greoi sau repezit. Optimismul ei dus până la inconștiență, în combinație cu lipsa desăvârșită a spiritului practic, determină incapacitatea ei de a acționa pentru salvarea livezii cu vișini. Când vede livada, în mintea ei nu se activează soluțiile administrative și economice pentru rezolvarea dezastrului ce se prefigurează: „(*privește pe fereastră în grădină*) O, copilăria mea!(...) Fericirea se trezea o dată cu mine, în fiecare dimineață și livada era ca și acum...Nimic nu s-a schimbat. (*râde bucuroasă*) Totul, totul e alb!(...)Îngerii cerului nu te-au părăsit.(...)Ia priviți! Mama, răposata mea mamă trece prin grădină...E în rochie albă. (*râde de bucurie*) Ea e...” Se dezvăluie astfel vulnerabilitatea unei femei nobile și frumoase – rătăcită uneori printre fantomele trecutului –, care, prin refuzul conectării la realitatea materială a vieții, prin dorința de a nu răni pe nimeni și de a evita răul și urâtul din viață, devine victima propriilor sensibilități și



slăbiciuni. Liubov Andreevna... o perpetuă dragoste a zorilor de zi... pendulări în abisuri emoționale... sensibilitate tragicomică.

Astfel, crearea unui personaj pe scenă – din punct de vedere actoricesc –, va sluji împlinirii mesajului fundamental pe care A.P. Cehov, părintele teatrului realist psihologic, îl declară pentru contemporanii și urmașii lui:

„Vreau ca pe scenă toate să fie tot atât de complicate și la fel de simple ca și în viață...Oamenii stau la masă, nu fac altceva decât să stea la masă și totuși în acest timp se clădește sau se sfărâmă viața și fericirea lor...”²⁷ (subl.n.)

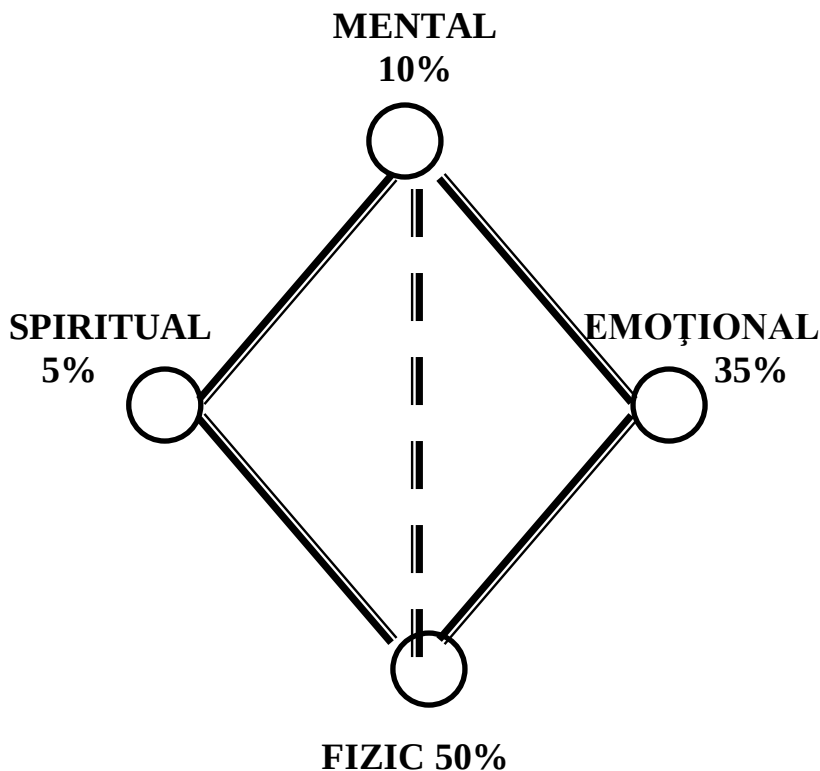
Cel mai greu e de atins simplitatea...

²⁷ Monica Săvulescu, op. cit., p.45



Teatrul e o artă puternică prin forța creației și a impactului pe care îl are asupra publicului receptor, acționând pe toate cele patru paliere din piramida cunoașterii/comunicării:

- **mental** - 10% (prin cuvinte);
- **emoțional** - 35% (prin trăire);
- **fizic** - 50% (nonverbal);
- **spiritual** - 5% (prin alte mijloace)





Teoretic, toate artele activează aceste paliere ale cunoașterii/comunicării, dar ceea ce dă unicitate teatrului este folosirea planului fizic la parametrii totali. Fiecare om are o hartă proprie de reprezentare a lumii, în care intră cinci sisteme de percepție și reprezentare, care corespund celor cinci simțuri – văz, auz, tactil-chinestezic, gust și miros. Cu cât contactul cu lumea exterioară are loc prin activarea mai multor sisteme, cu atât cunoașterea este mai bogată. Teatrul folosește cele trei canale principale: vizual, auditiv și chinestezic, pe parcursul întregului act de creație, la intensități foarte puternice deseori, practicând comunicarea nonverbală în procent de peste 70%, concomitent cu comunicarea emoțională, care este permanentă, și cu cea mentală (verbală) și spirituală.

Exista trei tipuri de comunicare nonverbală:

- a. Paralimbajul (felul în care se spune ceva)
- b. Modul de utilizare a spațiului pentru comunicare
- c. Limbajul corpului (mimică, gestică)

Sunt multiple repere de stabilire a mesajului comunicat prin limbaj nonverbal, dar ceea ce ne interesează cu precădere



este limbajul corpului – personaj, actor – în care până și vârsta este un criteriu de diferențiere a semnificației gesturilor. De exemplu, unul dintre semnele simptomatice pentru minciună – acoperirea gurii – se manifestă diferit, în funcție de vârsta personajului: la copil prin gestul de acoperire bruscă a gurii cu ambele mâini, la adolescent prin atingerea ușoară a buzelor, iar la adult prin mângâierea în trecere a nasului sau ducerea mâinii strânse la gură, simulând o tuse intempestivă. Privirea, mișcările capului, a mâinilor, a picioarelor, poziția corpului, mimica feței etc., toate aceste manifestări nonverbale transmit mesaje cu impact mult mai puternic decât cuvintele, în teatru, ca și în viață. Folosirea acestor „instrumente” în mod conștient îi pune la dispoziție actorului o gamă de mijloace de expresie scenică diverse și deosebit de valoroase.

În linii mari, se pot stabili astfel câteva repere de bază – ca descifrare psihologică și ca alegere a mijloacelor de expresie folosite atât în plan verbal cât și în plan nonverbal pentru orice personaj dintr-un text dramatic.

Pentru că, în final, creația artistică trebuie să transmită viu, dinamic, emoțional și firesc, mesajul acestei imagini de viață, pe care Maxim Gorki o exprimă cu atâta simplitate:



„Atunci cînd îl citești pe Cehov, te simți ca într-o zi tristă de toamnă târzie, când parcă ești înconjurat de-un abur prin care doar copacii desfrunziți, casele înghesuite și oameni cenușii se mai zăresc. Totul e straniu, singuratic, nemișcat și neajutorat. Orizontul albastru și pustiu se unește cu cerul străveziu, aruncându-și suflarea cumplit de rece asupra pămîntului acoperit cu o crustă de gheață. Scriitorul, precum soarele toamnei, descrie cu trăsături aspre de penel drumuri monotone, străzi strâmbe, case mici și amărâte în care oameni mărunței și chinuiți trăiesc striviți de propria lor plictiseală și lene, scofând sunete înfundate și de neînțeles... (...) Iat-o pe lacrimogena Ranevskaia și pe alți foști stăpâni ai livezii egoiști ca niște copii și neputincioși ca niște bătrâni. Au scăpat momentul de a muri la timp și se văicăresc fără să vadă și fără să înțeleagă nimic din cele ce se petrec în jurul lor - niște paraziți lipsiți de puterea de a se lipsi din nou de viață. (...) Prin fața ochilor ți se perindă un șir nesfârșit de roabe și robi ai iubirii, prostiei și leneviei lor...ai lăcomiei față de bucuriile lumi . (...) Un om mare și înțelept, atent la tot ceea ce se petrece în juru-i, a trecut pe lângă această gloată plictisitoare și cenușie de oameni neputincioși, s-a uitat la acești locuitori plicticoși ai planetei sale și, cu un zâmbet trist, cu un ton de



imputare blândă, dar adâncă, și cu tristețe deznădăjduită pe chip și în inimă, le-a spus cu glas frumos și sincer:

«Urât mai trăiți, domnilor!»²⁸

Cum putem face ca acest „urât” să devină frumos, și în viață și în creația teatrală ?

S-ar părea, din câte spun filosofii și oamenii de știință, că cel mai mare obstacol în calea descoperirii și înțelegerii noului este nu ignoranța, ci iluzia că știi. Când nu știi, ai șansa de a descoperi și de a deveni creator prin ceea ce descoperi.

Teatrul este emoție...

Ni s-a spus mereu să nu ne exprimăm emoțiile, mai ales în public, pentru că asta înseamnă imaturitate. Ni s-a spus că omul este o ființă rațională. Acum apar deodată niște oameni

²⁸ [www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx](http://www.max.mmlc.northwestern/articole/sec%20xx)



de știință care ne spun că omul este o ființă emoțională, ca oricare alta de pe acest Pământ. Pe cine să mai credem?

Majoritatea specialiștilor care-și propun să consilieze oamenii asupra modului în care să-și dezvolte valențele ascunse încep prin a le propune acestora să intre în contact cu emoțiile lor. De ce este atât de important? Emoțiile noastre constituie factorii care ne influențează cel mai mult modul în care reacționăm, luăm decizii, ne raportăm la propriul sistem de valori și, nu în ultimul rând, comunicăm cu ceilalți. Astfel, dacă reușim să ne înțelegem și să ne controlăm emoțiile, putem funcționa la parametri maximi de creativitate, indiferent de context. Până de curând emoțiile erau considerate ceva de care trebuie să scapi dacă vrei să nu ai neplăceri. Azi se știe că emoțiile pot fi educate și că beneficiile obținute în urma acestui proces sunt enorme.

Inteligența emoțională redefinește imaginea despre lume și om. Azi știm că emoțiile sunt cele mai importante resurse ale omului și că felul cum este construit creierul uman îi permite acestuia mai întâi să iubească. În legătură cu emoțiile există mai multe mituri:



-
- Mitul : „Inteligența înseamnă doar IQ.”
 - Adevărul: IQ este doar o parte a inteligenței noastre generale. IQ-ul nu poate fi dezvoltat și nici educat. Inteligența generală crește dacă se dezvoltă inteligența emoțională.
 - Mitul : „Succesul în viață depinde de IQ.”
 - Adevărul: Cercetările au arătat că succesul nostru la locul de muncă sau în viață depinde 80% de inteligența emoțională și doar 20% de intelect. În timp ce intelectul ne ajuta să rezolvăm probleme, să facem calcule sau să procesăm informații, inteligența emoțională (EQ) ne permite să fim mai creativi și să ne folosim emoțiile pentru a ne rezolva problemele.

Conform lui Howard Gardner, reputatul specialist în psihologie educațională de la Harvard, există nu unul, ci șapte tipuri de inteligență emoțională:

1. Inteligența spațială – capacitatea de a vedea structuri și forme cu precizie; cei care posedă



acest tip de inteligență se exprimă foarte ușor prin desene, fotografii sau sculpturi.

2. Inteligența kinestezică – capacitatea de a utiliza corpul cu precizie, coordonând mișcările foarte bine și, în același timp, putând să înțeleagă rapid toate nuanțele unei mișcări.
3. Inteligența muzicală – capacitatea de a identifica stilul unui compozitor și de a recunoaște diverse partituri muzicale.
4. Inteligența lingvistică – capacitatea de a învăța foarte ușor o limbă străină sau de a dezvolta un vocabular foarte bogat.
5. Inteligența logico-matematică – capacitatea de a rezolva cu ușurință probleme și de a te simți foarte confortabil atunci când se lucrează cu numere; aceasta este cea care determină obținerea unor scoruri foarte mari la testele care măsoară coeficientul de inteligență traditional.
6. Inteligența interpersonală
7. Inteligența intrapersonală – capacitățile care te ajută să înțelegi sentimentele celor din jur și,



respectiv, să îți înțelegi propriile sentimente; acestea sunt responsabile în bună măsură pentru cele 80 de procente ale succesului organizațional.

Redusă la esență, inteligența emoțională are trei componente: cunoașterea propriilor emoții, „gestionarea” acestora și înțelegerea și luarea în considerare a emoțiilor celorlalți.

Cum poate un actor, fără să-și cultive, în special, inteligența interpersonală, inteligența intrapersonală, inteligența kinestezică, să se apropie de interpretarea unor roluri ca Hamlet, Richard al III-lea, Oberon, Othello sau Lear ?

Presupunând că emoțiile sunt conștientizate în totalitate, în ciuda faptului că unele dintre ele spun despre noi lucruri pe care nu am vrea să le auzim, partea cea mai dificilă este să învățăm să le gestionăm în mod constructiv în vederea atingerii unui anumit scop. În acest proces este esențială înțelegerea faptului că orice emoție are atât o latură pozitivă, cât și una negativă, iar acest lucru este valabil și în cazul emoțiilor considerate în mod tradițional negative, așa cum ar fi



mânia. Dacă latura negativă a mâniei este legată de faptul că îi îndepărtează pe cei din jur, tensionează corpul și afectează rațiunea, latura pozitivă privește funcția autoprotectoare pe care aceasta o are pentru individ, precum și capacitatea de a mobiliza la acțiune.

De abia după ce aceste etape sunt parcurse, se poate vorbi de înțelegerea și luarea în considerare a emoțiilor celor din jur. În acest scop trei elemente sunt esențiale și ele nu reprezintă o noutate pentru nimeni: ascultarea activă, ceea ce înseamnă mai mult decât a aștepta răbdător să îți vină rândul să spui ceva, abilitatea de interpreta corect limbajul corpului și, nu în ultimul rând, abilitatea de a distinge între diferitele nuanțe ale emoțiilor unei persoane. Doar utilizarea împreună a acestor abilități ne permit să comunicăm eficient la nivel emoțional cu cei din jur, receptând și transmițând atât latura rațională, cât și cea afectivă a unui mesaj. Un aspect interesant îl reprezintă faptul că, spre deosebire de inteligența logico-matematică, cea care suferă modificări nesemnificative odată cu sfârșitul adolescenței, **inteligența emoțională se poate dezvolta de-a lungul timpului, fără limită de vârstă, cu condiția să îi fie acordată atenția și**



eforturile necesare. Rezultatele acestui progres se traduc în relații mai bune cu cei din jur și creativitate ridicată. Înțelegerea acestor aspecte este extrem de importantă pentru munca de echipă care duce la crearea unui spectacol, în care este vital să existe comunicare și colaborare între interpreți pe parcursul descifrării personajului, comunicare între actori și regizor, scenograf, corp tehnic etc pe parcursul montării scenice. Pentru a putea contrui relații scenice conflictuate între personaje este imperios necesar ca între actori să fie relații de colaborare armonioasă.

Modalitatea prin care realizezi că dozarea propriilor emoții este o acțiune care are un rol determinant în modul în care ești perceput de ceilalți reprezintă un factor cheie în cadrul inteligenței emoționale. Persoanele care au un EQ ridicat știu în general să-și direcționeze foarte bine acțiunile în viață. Dincolo de faptul că își fixează obiective realiste, în plus, au capacitatea de a apela la rațional atunci când sunt puși să ia decizii- mai exact apelează la autocontrol.

Oamenii de știință apreciază că înainte de a gândi simțim și că aceasta ține de instinctul nostru de conservare. Capacitatea de a te retrage pentru un moment în expectativă pentru a analiza ceea ce simți te determină să apelezi la



autocontrol, preluând anumite șabloane comportamentale pe care le-ai sesizat la alții. Știind cum să reacționezi pozitiv în momente mai puțin faste, depășind obstacolele și adaptând starea care te avantajează cel mai mult în acel moment reprezintă un management al emoțiilor optim. Și pentru ca succesul să fie deplin, este necesară o doză generoasă de perseverență. Studiul inteligenței emoționale a căpătat proporțiile unui domeniu științific autonom în slujba căruia lucrează un număr impresionant de cercetători folosind cele mai avansate metode tehnologice. Astăzi inteligența emoțională se predă în unele școli și universități, competențele sale au devenit criterii de angajare sau de avansare profesională, iar programele de educație pe baza sa au devenit punctul de plecare în politicile sociale de prevenire a îmbolnăvirilor sau criminalității.

Ca aplicație a acestor lucruri, școala Teatrului Regal Național din Londra, practică, încă din ultimele două decenii



ale secolului trecut studiul Artei actorului în **dimensiunea fluxului energetic uman**. Nu ca metaforă (unde radio, tv, telefonul nu sunt o metaforă), ci ca realitate fizică invizibilă care cuprinde o cantitate uriașă de emoții și informații. Studiul se face nu din punct de vedere științific, ci aplicativ. Creierul uman funcționează pe suport electric și chimic, receptează și transmite electric și chimic, deci energetica gândurilor și trăirilor ființei umane actor, – spectator, regizor, personaj – este o realitate care poate fi transpusă în limbaj nonverbal în mod conștient și artistic. Cursuri de specializare în tehnici de lucru și exprimare artistică precum LABAN- pentru expresia mișcării scenice, sau ALEXANDER – pentru expresia emisiei vocale ș.a.m.d. au la bază exerciții de reglare și armonizare a energiei QI în corpul uman, a undelor creierului , a musculaturii etc.

Programarea neurolingvistică este o tehnică nouă extrem de constructivă și des folosită la cursurile de specializare în actorie teatrală și cinematografică din S.U.A, având ca rezultat dezvoltarea accelerată a creativității și folosirea dominantă a unor mecanisme de gândire, verbalizare și acțiune pozitive, deosebit de stimulative pentru creație.



Acestea sunt doar o parte din zonele noi de informație și tehnică de formare, determinate de descoperirile și confirmările științifice (neurologice, biologice, fizice, psihologice) ale ultimelor decenii, cu aplicabilitate directă și benefică în creația actoricească. Pentru că a transpune artistic viața, omul, în creație teatrală în momentul de față, presupune mai mult decât o simplă intuiție sau improvizație, presupune și multă cunoaștere. Iar cunoașterea nu vizează doar dimensiunea culturală în creația teatrală, ci și înțelegerea conștientă a modului de funcționare a ființei umane/personaj fără de care teatrul nu poate să existe.

* * *





CAPITOLUL IV

concluzii

Unui om deștept îi place să învețe.

Unui prost, să învețe pe alții.

A.P.Cehov



Pentru actor, întâlnirea cu personajele lui Cehov este la fel de importantă ca și întâlnirea cu personajele lui Shakespeare. Iată care sunt cele mai bune, în ultimă instanță, cele mai competente și mai actuale sfaturi pentru un actor:

„Spuneți tirada,vă rog, așa cum am rostit-o și eu, cât mai viu și curgător. Dacă însă urlați, cum fac mulți actori de-ai voștri, mai bine îl pun pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Și să nu spintecați aerul cu mâna, uite-așa. Fiți cât mai stăpâniți. Chiar și în noianul, în furtuna - ca să zic așa - în vârtejul pasiunii, trebuie să păstrați o măsură care să-i mai domolească puțin sălbăticia. Oh! Mă doare în suflet când aud câte un vlăjgan, cu căpățâna vârâtă într-o perucă, cum sfâșie o pasiune, cum o face ferfeniță, și cum sparge urechile spectatorilor de la parter;



care, în cea mai mare parte, nu sunt în stare să priceapă decât zgomotul și pantomimele fără rost.”²⁹

Are vreo legătură cu psihologia? Nenumărate și diverse. Sunt ele de ajutor? Dacă vrem, da. Dacă nu vrem, nu. E simplu. Liberul arbitru funcționează. Mai ales în creație. Și totuși, actorul lucrează cu emoții umane. Poate că ar fi de folos, în procesul de creație al actorului, înțelegerea mecanismului emoțiilor omului și, implicit, ale personajului. Pentru că mintea rațională are nevoie de ceva mai mult timp comparativ cu mintea emoțională pentru a înregistra și a reacționa, „primul impuls” într-o situație emoțională este cel al inimii și nu al rațiunii. Există și un al doilea tip de reacție emoțională, mai înceată decât reacția imediată, care se naște și se amplifică în gândul nostru înainte de a se ajunge la sentiment. Această a doua cale de declanșare este una deliberată și, în general, suntem conștienți de gândurile care îi premere. În acest tip de reacție emoțională există o valorificare mai extinsă; gândurile noastre joacă rolul cheie în determinarea

William Shakespeare, *Opere*, traduceri de St.O. Iosif, Mihnea Gheorghiu, Ion Vineanu, Virgil Teodorescu, Petru Dumitriu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1995, vol VII, p. 608



emoțiilor ce vor fi declanșate. De îndată ce facem o evaluare urmează o reacție emoțională adaptată situației. În această secvență mai înceată gândul mai bine articulat precede sentimentul. Emoțiile mai complicate, cum ar fi teama sau jena, urmează acest drum, mai încet, fiind nevoie de secunde sau de mai multe minute de desfășurare. Acestea reprezintă emoții care provin din gânduri. Prin contrast, în secvența de reacție rapidă, sentimentele par să preceadă sau să fie simultane cu gândurile. Această reacție emoțională rapidă ca fulgerul preia controlul în situațiile urgente. Sentimentele noastre cele mai intense sunt reacții involuntare; nu putem decide când vor izbucni. De aceea ele pot oferi oamenilor și un alibi, permițându-le să-și explice acțiunile spunând că erau cuprinși de emoție.

Așa cum există căi rapide sau încete către emoție – unele printr-o percepție imediată, iar celelalte printr-o gândire care presupune reflecție – , există și emoții care pot fi produse. Un exemplu este acel tip de sentiment intenționat manevrat, care produce apariția lacrimilor. Și în viață și pe scenă. Actorii pot fi niște oameni mai pricepuți decât alții în privința folosirii conștiente și intenționate a celei de a doua căi spre emoție, sentimentul prin intermediul gândirii. Deși nu putem schimba



ușor emoțiile specifice ce pot fi declanșate de un anumit gând, foarte adesea putem alege însă la ce să ne gândim.

„Dar nici prea molatici să nu fiți! Bunul-simț să vă fie călăuză. Potrivii fapta cu vorba, și vorba cu fapta. Luați seama să nu depășiți cuviința și cumpătul firii; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la țelurile teatrului, a cărui menire încă din capul locului și până astăzi este să înfățișeze un fel de oglindă a firii, să arate virtuții chipul ei adevărat, trufiei icoana sa și fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor.”³⁰

Activitatea umană se bazează pe tipare de gândire, de comportament și de limbaj. Ceea ce ni se întâmplă în viață, bun sau rău, reprezintă rezultatul utilizării acestor tipare. Acest

³⁰ Ibidem, p. 609



lucru se aplică la toate personajele dramatice, dacă actorul are o minte deschisă și este receptiv și însetat de cunoașterea și înțelegerea modului de funcționare a ființei umane. Care se aplică la persoana întâi singular în prima etapă, și apoi se poate folosi ca aplicație și asupra oricărui personaj dramatic. Actorul mileniului trei învață, pe parcursul evoluției sale profesionale, să evite încorporarea personajelor în propria lui dominantă psihologică. A crea un personaj, din punctul de vedere al Artei actorului, înseamnă a-l întruchipa în coordonatele concepute de autor ca structură mentală, emoțională și fizic-comportamentală. Drept care, indiferent de temperamentul pe care îl are, actorul poate descifra și își poate asuma personajul – prin cunoaștere în plan mental și stimularea intuiției prin programare neurolingvistică în plan emoțional. Are loc astfel corelarea armonioasă, prin circuit hormonal pozitiv, a sinapselor creierului limbic și a neocortexului, și se poate parcurge procesul creației artistice actricești prin cercetare sensibilă, conștientă, stimulativă și unică. În acest fel piramida comunicării/cunoașterii prin actul artistic teatral se activează la toate palierele. Transmiterea mesajului – emoțional, spiritual și mental – prin cuvinte este susținută și ilustrată prin folosirea mijloacelor nonverbale și a imaginilor adecvate energiilor



personajului și textului dramatic. În ceea ce privește apropierea de modelele umane din dramaturgia lui William Shakespeare, recomandarea pe care o face Peter Brook ni se pare a fi cel mai consistent și viabil sfat ce poate fi oferit actorului :

„Ce i-am putea spune unui actor care își încearcă puterile cu unul din rolurile acestea mari? Uită-l pe Shakespeare. Uită că piesele astea au un autor. Nu te gândi decât că responsabilitatea ta ca actor constă în a da viață unor ființe umane. Pur și simplu, imaginează-ți – e un truc util – că personajul pe care încerci să-l interpretezi a existat cu adevărat, imaginează-ți că cineva l-a urmat pretutindeni, în taină, cu un magnetofon, astfel încât cuvintele pe care le spune să fie într-adevăr ale sale. Ce ar schimba lucrul ăsta ?”³¹

Forța creației actoricești, bazată pe repere stabile și clare, determină declanșarea emoției artistice prin activarea fluxului energetic pozitiv al creierului. Acest lucru stimulează creativitatea și duce la descoperirea și folosirea de către actor a

³¹ Peter Brook, Craiova, *Împreună cu Shakespeare*, Fundația “William Shakespeare”, Craiova Shakespeare Festival, Ediția a IV-a, 2003, p. 21



celor mai inspirate, adecvate artistic mijloace de expresie scenică, pentru întruchiparea sensibilă și transmiterea dominantelor psihologice ale personajului în exprimare teatrală. În acest mod, creația unui personaj pe scenă devine ARTĂ, iar actul creației, în sine, își recapătă semnificația de cunoaștere și transmitere emoțională responsabilă, sensibilă și estetică totodată a mesajelor conținute în textul dramatic, prin spectacol teatral aducător de catharsis.

Sistemul de lucru practic propus în paginile de mai sus este rodul celor 23 de ani de experiență profesională, de specializare și informare parcurse până în prezent. Am aplicat această metodă de lucru în multe din cele peste 40 de roluri pe platourile de filmare și pe scenele teatrelor din România – începând cu debutul scenic în regia lui Ion Caramitru la



Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, în 1982 continuând cu minunatele colaborări cu Getta Angheluță, Alexandru Dabija și Cristian Hadjiculea pe scena *Teatrului Național Vasile Alecsandri* din Iași, în cadrul specializărilor din România, Anglia și Italia, precum și în cele șapte spectacole regizate pe scene profesioniste. De asemenea practicăm această metodă de 16 ani în activitatea didactică și pedagogică, având experiența celor șapte generații de tineri împreună cu care am parcurs traseul ABC-ului profesional, de la prima lectură a textului dramatic până la reprezentațiile cu spectacolele de liceță în Arta actorului, jucate la public. Cu ajutorul acestei metode de lucru, personajele teatrale au căpătat consistență, expresivitate și, deseori, chiar fior artistic. Iar tinerii actori au pășit pe scenele profesioniste având un instrument de lucru practicat și verificat în anii facultății, pe care l-au putut folosi ulterior în spectacole, pentru orice rol abordat. „Una dintre împrejurările care, oriunde și oricând, îmi bucură sufletul și îmi ridică moralul este apariția pe scenă a unui actor adevărat. Actorii adevărați sînt aceia care te fac să crezi în adevărul ficțiunii pe care o reprezintă în așa măsură încît ajungi să uiți că ești la teatru și că ai în față oameni cu identitate civilă și adresă poștală, cu dureri de picioare și mătuși bolnave, mutîndu-te,



odată cu ei, într-o lume paralelă: lumea spectacolului. Actorii adevărați sînt cei ce transformă orice rol, indiferent de întinderea lui, într-un rol important și cei ce capătă, pe scenă, o lumină interioară invizibilă la "restul". În plus (lucru observabil "dinăuntru"), sînt cei ce intră cu totul în personaj, aproape fără să vrea, chiar și atunci cînd se face, în viteză, o recapitulare a textului, o repetiție de înlocuire sau una de "marcare". Actorii adevărați sînt la fel de puțini ca și pictorii adevărați, muzicienii adevărați, poeții adevărați. Ca și în cazul pictorilor, muzicienilor și poeților, aptitudinea de a fi actor adevărat există în mulți dintre oamenii care urcă pe scenă și ea poate fi antrenată, "călită" și perfecționată, sau poate fi neglijată, disprețuită și, în cele din urmă, pierdută. Teatrul, artă care a avut parte, în epoca modernă, de cea mai acerbă concurență - din partea filmului, mai întîi, a televiziunii, mai apoi, și a Internetului, în ultima vreme -, rezistă și, sînt convinsă, va rezista *exclusiv* datorită actorilor adevărați care își respectă și își îngrijesc talentul.”³²

³² Alice Georgescu, *Schimbarea la față (?) - Comedie roșie*, Dilema Veche, martie 2006, www.agenda.liternet.ro



De la înțelegerea funcționării în plan psihologic, până la alegerea mijloacelor de expresie artistică ce creează personajul în întregime, actorul se poate sprijini pe aceste repere, dacă are *setea și capacitatea* de a le descifra, conștientiza și înțelege la persoana întâi singular în primul rând. Altfel, tot acest eșafodaj de argumente și explicații rămâne la un nivel de schemă teoretică, interesantă, originală poate, dar doar teoretică – dacă nu chiar utopică uneori. Drumul vieții personale străbătut cu ochii deschiși, cu mintea trează și cu sensibilitatea vie nu este ușor sau comod, dar devine fascinant. Înțelegerea propriei ființe (nu la nivel de clișeu: „sunt un fricos” sau „sunt o gură-spartă”, „nu mă pot schimba”, „așa sunt eu” etc.) aduce cu sine, ca într-o vrajă a lui Oberon, înțelegerea celorlalte ființe. Iar personajele sunt ființe, nu schematice și teoretice, ci ființe vii, complexe și imprevizibile.



Actorul-ființă „se joacă” de-a personajele-ființe. Cum anume trăiește el acest carusel amețitor de ființe vii ce intră și ies din viața lui într-o clipită? Și se reîntorc seară de seară, luni, sau chiar ani întregi, în praful scenei, sub lumina reflectoarelor? Și a căror viață lăuntrică o împărtășește actorul sutelor și miilor de oameni ce se perindă în sălile de teatru? Propunem o variantă de drum în cunoașterea și creația artistică teatrală.

Atât.

Teatrul este indisolubil legat de Om. Omul este pictat din emoții. Emoțiile clocotesc în Creier. Creierul se armonizează prin Cunoaștere. Cunoașterea naște dimensiuni transcendente în Viață. Viața renaște prin fiorul artistic în Teatru. Teatrul...



„...Restul e tăcere...”³³

³³ William Shakespeare, Op. cit, vol. VII, p. 721





BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opere:

Cehov, A. P., *Teatru*, traduceri în românește de Moni Ghelerter și Radu Teculescu București, Editura Univers, 1970.

Shakespeare, William, *Opere*, traduceri în românește de St.O. Iosif, Mihnea Gheorghiu, Ion Vineanu, Virgil Teodorescu, Petru Dumitriu București, Editura pentru Literatură și Artă și Editura pentru Literatură Universală, 1955-1963.

II. Bibliografie generală:

Acterian, Haig, *Shakespeare*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1938.



-
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură*, București, Editura Univers, 1982.
- Bland, Glenn, *Puterea minții*, București, Editura Amaltea, 2002.
- Bogdan, Mihail și Dunăreanu, Lucian W. *Shakespeare - Repere critice contemporane*, Cluj-Napoca, Universitatea "Babeș-Bolyai", 1976.
- Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Craiova Shakespeare Festival – Ediția a IV-a, Fundația „William Shakespeare”, 2003.
- Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968,
- Constantinescu, Ioan, *Introducere în literatura clasică*, București, Editura Minerva, 1984.
- Covey, Stephen R, *Eficiența în 7 trepte sau un abecedar al înțelepciunii*, București, Editura Alfa, 2000.



-
- Csiszentmihaly, Mihaly, *Flow, the Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row, 1990.
- Edwards, Betty, *Drawing on the Right Side of the Brain*, New York, Penguin Putnam Inc.
- Giblin, Les, *Arta dezvoltării relațiilor interumane*, București, Curtea Veche Publishing, 2000.
- Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, București, Editura Curtea Veche, 2001.
- Golu, M., *Bazele neurofiziologice ale psihicului*, București, Editura Științifică, 1981.
- Gorceacov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
- Hermann, Ned *The creative Brain* – NASSP Bulletin, www.bssc.edu.au, 1982, pag. 36.



-
- Iliescu, Adriana, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1975.
- Littauer, Florence, *Personalitate Plus*, București, Businesstech International Press, 1999.
Personalitate Puzzle, București, Businesstech International Press, 2002.
- Pease, Allan, *Limbajul trupului*, București, Editura Curtea Veche, 1998.
- Popescu-Neveanu, Paul, *Tipurile de activitate nervoasă superioară la om*, București, Editura Academiei, 1961.
- Roco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Săvulescu, Monica, *A.P. Cehov*, București, Editura Albatros, 1981, Iași, 2001.



II. Referințe electronice:

www.agenda.liternet.ro

www.autori.citatepedia.ro

www.bssc.edu.au

www.Editura.LiterNet.ro

www.formula-as.ro

www.litera.ro

[www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx](http://www.max.mmlc.northwestern/articole/sec_xx)





Cuprins

CAPITOLUL I		
argument		3
CAPITOLUL II		
câteva repere		9
CAPITOLUL III		
actorul inteligent emoțional		57
CAPITOLUL IV		
concluzii		121
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ		135



Actrița Ruxandra Bucescu Bălăiță s-a născut la Galați, pe 13 august 1961. Își începe educația artistică în clasa I la Liceul de Arte *O. Băncilă*, secția pian, și o combină cu cea psiho-pedagogică absolvind Liceul Pedagogic *V. Lupu*, în Iași. Își continuă studiile la Institutul de artă teatrală și cinematografică *I.L.Caragiale*, din București, la clasa Amza Pelea, Ion Cojar, Gelu Colceag. Colaborează din studenție cu teatrele *L.S.Bulandra* și cu Teatrul Național *I.L. Caragiale* din București, apoi joacă pe scena Teatrului de stat *M. Eminescu* din Botoșani și se stabilește la Teatrul Național *V. Alecsandri* din Iași, unde parcurge cu succes o bogată galerie de personaje dramatice. În paralel cu activitatea de scenă colaborează cu cinematografia și televiziunea, interpretând roluri diverse în producțiile naționale. Își perfecționează tehnica de lucru profesional prin specializări la *Teatrul Regal Național* din Londra, la *ALUMNI ACTING COURSE* și în Italia, la *COMMEDIA DELL'ARTE COURSE*, având ca profesori nume de elită ale scenei mondiale. Toată această experiență acumulată de-a lungul carierei sale este pusă acum, la Universitatea de artă *G. Enescu* din Iași, în slujba generațiilor noi care vor înnoi scena românească.