

The background of the cover is an abstract mosaic composed of numerous small, irregular geometric shapes in various colors including shades of green, yellow, orange, and grey. A large, solid green triangle with a dark blue border is positioned on the right side of the cover, pointing towards the center.

Marius Gîlea

Despre improvizație

UNATC PRESS

Marius Gîlea

Despre improvizație

**UNATC Press
2018**

Despre improvizație

Carte publicată în cadrul proiectului

Caravana UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MEN, prin FDI 2018

Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Drd. Andreea Jicman

Master Pedagogie Teatrală Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GÎLEA, MARIUS

Despre improvizație / Marius Gîlea. - București : U.N.A.T.C. Press,
2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-42-1

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

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

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

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

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

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

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

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

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

Conf. univ. dr. Nicolae Manda

Rector al UNATC „I.L.Caragiale” București

CUPRINS

Argument. De la improvizația în teatrul de mască la improvizația în teatrul realist / 7

1. Fundamente teoretice / 14

- 1.1. Henri Bergson – improvizația după reguli / 14
 - 1.1.1. Despre comic / 14
 - 1.1.2. Comicul formelor / 15
 - 1.1.3. Comicul gesturilor și al mișcărilor / 18
 - 1.1.4. Forța de expansiune a comicului / 18
 - 1.1.5. Comicul situațiilor / 20
 - 1.1.6. Comicul cuvintelor / 24
 - 1.1.7. Comicul de caracter / 27
- 1.2. Johan Huizinga – Homo ludens / 31

2. Commedia dell' arte – teatru de improvizație / 38

- 2.1. Privire generală / 38
- 2.2. Măștile comediei dell'arte / 42
 - 2.2.1. Quartetul de nord / 45
 - 2.2.2. Quartetul sudic / 49
 - 2.2.3. Principalele măști de sine stătătoare / 51
- 2.3. Carnavalul / 53
 - 2.3.1. Originile carnavalului / 53
 - 2.3.2. Carnavalul în zilele noastre / 56
- 2.4. Redescoperirea comediei dell'arte în epoca modernă / 63
 - 2.4.1. Ariane Mnouchkine – redimensionarea comediei dell'arte sub zodia luptei sociale / 64
 - 2.4.2. Dario Fo sau forma modernă de manifestare a spiritului civic / 73
 - 2.4.3. Giorgio Strehler – integrarea Comediei dell'arte în sensibilitatea artistică modernă / 78
 - 2.4.4. Charles Chaplin sau caricaturalul dominat de omenesc / 80

3. Improvizația în teatrul realist / 89

- 3.1. Stanislavski – deschizător de drumuri / 89
 - 3.1.1. Tipul de spectacol existent în Rusia la sf. sec al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea / 89
 - 3.1.2. Magicul „dacă”, situațiile propuse, supratema, tehnica de lucru, memoria afectivă / 91
 - 3.1.3. Improvizația în rigorile sistemului stanislavskian / 96
- 3.2. Discipoli stanislavskieni / 97
 - 3.2.1. Alexandr Tairov – împlinirea tridimensională a scenei / 98
 - 3.2.2. Vsevolod Meyerhold – o privire constructivistă asupra teatrului / 99
 - 3.2.3. Evghenii Vahtangov – reconcilierea între căutarea realității și căutarea formei abstracte / 100
 - 3.2.4. Lee Strasberg – folosirea creatoare a subconștientului / 101
 - 3.2.5. Michael Chekhov – improvizația în lucrul colectiv / 106
 - 3.2.6. Jerzy Grotowski – teatrul bogat în simboluri / 108
 - 3.2.7. Augusto Boal – integrarea efectivă a spectatorului în joc / 112

3.2.8. Viola Spolin sau intuirea tehnicii teatrale prin improvizație / 114

4. Teatrul românesc între teatrul realist și teatrul de mască / 124

4.1. Școala românească de teatru / 124

4.1.1. Începuturile școlii românești de artă dramatică / 124

4.1.2. Scrieri teoretice / 128

4.1.3. Artă actorului învățată de la regizori / 140

4.1.4. Rolul improvizației în dezvoltarea aptitudinilor scenice / 145

4.2. Actorul în căutarea Personajului / 147

4.3. „Macbeth” cu măști al lui Ion Sava / 153

5. De la teorie la exerciții aplicate / 157

5.1. Exerciții propuse de Michael Chekhov / 157

5.2. Exerciții generale fără text propuse de Augusto Boal / 172

5.3. Exerciții propuse de Viola Spolin / 182

Concluzii / 192

Anexă. Măști folosite în Commedia dell'arte / 198

Bibliografie / 199

ARGUMENT

De la improvizația în teatrul de mască la improvizația în teatrul realist

Dacă deschidem dicționarul enciclopedic al limbii române, pentru cuvântul “improvizație” găsim următoarea definiție: “faptul de a improviza; lucru, aranjament făcut la repezeală și provizoriu. Executare a unei compoziții muzicale, pe care interpretul o creează pe măsură ce o cântă, compoziție muzicală creată în acest fel; noțiunea se aplică jazzului”.

Deși poate părea nefiresc să-ți alegi ca temă de cercetare “un lucru făcut la repezeală și provizoriu”, studiind am descoperit un univers întreg pornind pe această cale.

Înainte de a mă întâlni cu teatrul, am studiat muzică și în special jazz. Atunci am descoperit că improvizația în jazz, nu este de loc făcută la repezeală și nici superficial. Pentru un solo reușit este nevoie de multă muncă și multe ore de studiu. Această “improvizație” are reguli foarte stricte, dintre care: ascultarea efectivă a partenerilor, păstrarea stilului muzical, al ritmului, a tonalității piesei muzicale, expunerea foarte clară a ideilor muzicale, simțul măsurii ș.a.

Înainte de a mă apuca de teatru, când vedeam câte un spectacol bun, îmi imaginam că totul se naște sub ochii mei, ca și în improvizația din jazz. După ce am descoperit că spectacolul este doar vârful unui aisberg, am fost fascinat de procesul de concepere și construire a operei artistice.

Am constatat că improvizația, atât în teatru cât și în muzică, se supune unor reguli stricte, stimulând totodată imaginația și libertatea de exprimare a artistului.

În lucrarea de față, voi încerca să caut originile improvizației în arta actorului și evoluția acesteia până în prezent.

Teatrul, fenomen cultural – spiritual de mare rezonanță socială, este un examen colectiv de conștiință, o sintetizare a pasiunilor și a ideilor, a frământărilor sociale și a elanurilor spirituale, hotărâtoare la un moment dat în viața mulțimilor. Prin tot ce face, prin tot ce prezintă publicului, teatrul are tăria să se reprezinte pe sine, să-și afirme (clar, sau numai abia perceptibil) gânduri, frământări, bucurii, tristeți, împliniri și eșecuri. Și toate

acestea pentru că teatrul este poate singura dintre arte care „umblă cu o oglindă vie în mână” atunci când iese în fața oamenilor.

Uneori, însă teatrul, chiar dacă are privilegiul unic de a fi mereu în contact cu publicul (acest public asistă, de fapt, în fiecare seară la „facerea” unui nou și inedit spectacol, chiar dacă prima reprezentare a avut loc de mult!), așadar, uneori teatrul (din varii cauze, interne, sau nu) și-a neutralizat drastic mesajul, de dragul distracției. N-a fost chiar rău, numai că au fost abordate zone în care sensibilitatea spectatorului nu a fost (de multe ori) luată în seamă, mesajul estetic era părăsit pentru „frumusețea manifestă”, iar trăirile intime au fost înlocuite cu surrogaturi. S-a ajuns astfel la ceea ce ar putea fi numit anti-teatru, chiar dacă plasatoarele au fost la locul lor, iar mașiniștii și-au făcut perfect treaba.

Evident, nu este vorba de a ne întoarce la originile spectacolelor de teatru, ci de o regândire a spectacolului teatral în sensul, credem noi, accentuării simbolurilor și al esențializării mesajului teatral. Mai bine spus, considerăm că teatrul trebuie să se re poziționeze în spațiul social – geografic al lumii, părăsindu-și astfel tendințele autarhice, precum și părerile că poate fi doar un „teatru al uliței noastre”. Dacă va fi din nou conștient de locul său în societate, atunci teatrul va începe iar să ofere publicului, nu neapărat soluții inedite la probleme curente, stringente ale vieții, ci motive de gândire pentru atingerea unor idealuri totale, imposibil de realizat; importantă va fi doar acțiunea de „a sădi” în mintea fiecărui spectator (în grade diferite, desigur) neliniști interogative. Va „apărea” astfel acea punte care va face trecerea de la universul artei teatrului la lumea obișnuită (empirică sau nu, în sentimente și trăiri estetice), voalând posibila distanță dintre cele două lumi: a artei, a creatorilor și lumea obișnuită a spectatorilor. Iar în situația absolut sigură în care pe scenă, și în fiecare seară, se va construi (din gesturi, tonalități ale vocii, semne, lumini, culori...) o „lume nouă”, atunci întregul spectacol se va scufunda cu text cu tot în universul spiritual al fiecărui spectator, în dimensiunea umană a existenței fiecăruia. Așa încât, teatrul se va depăși pe sine și va deveni la rândul său un punct de la care o altă creație umană poate să înceapă; în fiecare dintre spectatori.

Dar (oare!) teatrul se poate transforma în „serviciu public” cu sarcini precise și sigur conturate în societate, așa cum sunt, de exemplu, centrele publice (utile și foarte necesare, de altfel...) de asistență socială? Ne îndoiim. Chiar dacă se va înscrie în procesul de iluminare a celor mulți, chiar dacă va fi acuzat că face concesii artei adevărate pentru sprijinirea

din răspuțeri a culturii de masă, teatrul va căuta în primul rând să se înscrie pe sine în marea operă de construcție, de cizelare, de desăvârșire spirituală a omului, dar păstrând neatinsă dorința de răspândire a mesajului său estetic.

Renumitul profesor de estetică, stilistică, morfologia culturii și axiologie al Universității din București, Tudor Vianu, considera drept atribut esențial al oricărei opere, sau creații artistice, valoarea. Gânditorul considera că acumularea permanențelor estetice și etice (în grade diferite desigur) oferă creațiilor artistice dimensiuni personale, asigurându-le nu numai mobilitatea istorică dorită, ci și configurație estetică semnificativă. Frumosul natural și frumosul artistic sunt numai condiționări ale creației artistice care vor putea favoriza în grade diferite, valorile eteronomice ale artei. Esteticianul acordă, însă, atunci când studiază domeniul teatrului, o mare importanță artei actorului, pe care o consideră drept „artă de sinteză”; la aceasta participă în egală măsură mimica, mișcările corpului, debitul verbal cu modulațiile de rigoare. Dar cel mai important este dozajul lor în comportamentul actorului, echilibrul destul de fragil pe care doar actorul trebuie să știe și, desigur, să-l conserve în tot ceea ce face, în tot ce creează.

Lucrarea de față își propune, pornind de la părerile marilor esteticieni ce consideră arta actorului drept artă de sinteză, să studieze acele puncte valoroase din creația actricească de-a lungul evoluției teatrului. Au existat nenumărate momente în istoria teatrului când actorul și-a concentrat forțele creatoare în serviciul textului dramatic, chiar dacă acesta oferă doar „problemele” ce urmează a fi prezentate oferind publicului (divers, eterogen și mult, din punct de vedere numeric) diferite posibilități de decodare a mesajului lingvistic. Procedeele textuale ce devin vii și inconfundabile de fiecare dată, datorită artei actorului, pot oferi spectatorilor șanse de a construi propria operă, sau mai corect spus, propria „lume nouă”, așa cum și-o doresc, așa cum au visat-o dintotdeauna, și spre care poate au năzuit.

Au existat însă momente când actorul nu a beneficiat de sprijinul textului dramatic (din variate motive de ordin social, politic sau chiar de evoluție culturală) în munca sa de creație; nu a făcut, însă, niciodată rabat de la îndatorirea sa fundamentală, aceea de purtător de mesaje artistice, estetice cu funcție moralizatoare. În unele din aceste momente din evoluția artei actricești s-a născut ceea ce astăzi numim cu mare respect: teatrul de improvizație. Este tipul de teatru în care actorul capătă funcții multiple:

de scenarist, de actualizator al textelor născute (am putea spune ad hoc), de prezentare a acestora în fața unui public eterogen, diferențele fiind majore (ne referim la public vorbitor de diverse limbi, locuitor în variate medii sociale, geografice, ș.a.). Acest tip de teatru a căpătat o uriașă dezvoltare într-o epocă în care, deși beneficiase de începuturi valoroase (ne referim la epoca teatrului antic), se afla într-o perioadă de mari căutări determinate, firește, de marile frământări sociale ale ceea ce numim, din punct de vedere istoric, Evul mediu. În această perioadă s-a cristalizat forma de teatru numită generic *Commedia dell'arte*, parte integrantă a „teatrului de mască”. Denumirea acestui tip de teatru derivă atât din modalitatea de folosire efectivă a „măștii” cât și din faptul că un actor ce joacă în această convenție teatrală este invitat să realizeze un anume personaj construit și însușit tot ca pe o mască. În *commedia dell'arte*, masca apare și prin transfer direct din teatrul clasic (cu rădăcini adânci în teatrul antic grec și latin), cât și din obiceiul carnavalesc specific epocii medievale (slujea uneori la nrecunoașterea actorului care juca). *Commedia dell'arte* aduce triumful măștii folosită la recunoașterea personajului, ca tip fix, mereu egal cu sine, cu aceleași veșminte, aceleași mișcări, aceeași psihologie fundamentală, jucat sau nu de același actor. Cu foarte rare excepții, masca încarnează un personaj unic; numele actorului se confunda cu cel al măștii și invers.

Lucrarea de față își propune să studieze foarte amănunțit evoluția artei actoricești în cadrul convenției – *commedia dell'arte*, pornind de la studiile teoretice ale marilor filozofi și esteticieni: Henri Bergson și Johan Huizinga, așa cum vom vedea în Capitolul I, intitulat „Fundamente teoretice”. Primul dintre ei face o valoroasă structurare a tipurilor de situații comice și o foarte importantă teorie a forței de expansiune a comicalului în rândul privitorilor unui spectacol de teatru. Cel de-al doilea gânditor se ocupă de explicarea evoluției improvizăției în strânsă legătură cu teoria jocului, urmărind încercarea de determinare a elementului ludic al culturii.

Firește, teatrul de improvizăție de tip *commedia dell'arte* va beneficia de o largă prezentare în această lucrare. Pe lângă acesta, lucrarea de față cuprinde atât continuarea acestui tip de teatru în epoca modernă, cu accent pe creația unor mari personalități ce au încercat să redescopere și să actualizeze arta actorilor medievali, în valoroase scrieri teoretice sau importante spectacole de teatru, cât și un capitol dedicat improvizăției din teatrul realist. Ne propunem să descoperim acele tendințe

de folosire a principiilor improvizației, grefate pe structura spectacolului de formulă realist – psihologică.

Lucrarea va acorda un spațiu generos și evoluției improvizației în teatrul românesc, desfășurat pe o extinsă durată de timp; capitolul cuprinde și mărturiile unor nume sonore ale scenei românești, precum și referiri la spectacole de marcă în care s-au folosit mijloace specifice teatrului de tip *commedia dell'arte*.

Urmând acest periplu ce trece prin diverse epoci istorice precum și prin spații geografice diferite, lucrarea urmărește să pună în valoare importanța improvizației în cadrul artei actorului, demonstrând beneficiile majore pe care le aduce asupra calității evoluției actricești. Atât în perioada de formare a actorilor cât și în perioada de elaborare a unui spectacol de teatru (indiferent din ce curent stilistic face parte), improvizația și-a căpătat un loc de frunte, devenind, odată cu trecerea timpului, un element de bază fără de care împlinirea estetică dorită nu poate fi concepută.

Necesitatea acestei lucrări rezidă tocmai din menirea acestui tip de artă a spectacolului. Teatrul de improvizație se adresează unui public eterogen, se organizează în spații, în sine, nepropice unei manifestări culturale, dar are marele avantaj că mesajul său este întotdeauna prompt și rapid decodificat de spectatori; tipul de relație creator – spectator este unul direct, viu, interactiv. În plus actorul ce slujește un asemenea spectacol trebuie să dețină un bagaj de mijloace specifice foarte bogat: de la mobilitate fizică desăvârșită, la calități vocale performante, până la spontaneitate, prezență de spirit, prospețime, poftă de joc sau capacitate de adaptare rapidă la nou. Urmărind evoluția teatrului modern și dezvoltările acestuia în contemporaneitate, observăm cum aceste calități pe care le deținea un actor din epoca de aur a *commediei dell'arte* sunt din ce în ce mai necesare unui actor modern.

Modernitatea în teatru presupune dezvoltări, până nu demult, aproape nebanuite: folosirea celor mai variate spații neconvenționale (cariere de piatră, stații de metrou, fabrici dezafectate, autoturisme sau tramvaie aflate în plin trafic urban, ruine, cetăți medievale, ș.a.), folosirea mijloacelor tehnice de ultimă generație (instalații de lumini și sunet), angrenarea unui număr impresionant de actori (spectacole în care numărul de actori poate depăși o sută de persoane), sau spectacole ce se susțin pe stadioane în fața unui număr impresionant de spectatori.

Prin urmare putem susține, fără teama de a greși, că actorul secolului al XXI-lea, actorul modern, ar trebui să facă față cu succes, unui tip de teatru ce îi poate oferi șansa să își folosească la maximum capacitățile de creație. Tipul de antrenament impus și desăvârșit de mișcarea „commedia dell'arte”, este absolut necesar actorului secolului nostru, chemat să răspundă unor necesități tehnice și artistice din ce în ce mai complexe.

Nu trebuie pierdut din vedere că improvizația nu este un scop în sine ci poate deveni o modalitate (mai corect, una din modalitățile), una dintre multele căi de pornire spre dezvăluirea sensurilor lanțului de idei exprimate în textul dramatic. Operele dramatice sunt scrise pentru a fi prezentate publicului; iar în această situație cuvântul vorbit, spus, recitat, declamat devine principalul instrument pentru transmiterea mesajului celor scrise. Iar pentru că teatrul este o artă pentru a cărei împlinire colaborează (de multe ori în egală măsură) muzica, pictura, arhitectura, mișcarea scenică, efectele luminoase se poate spune, fără teamă de a greși: cuvântul în teatru are ajutoare valoroase în drumul lui către public. În acest fel comunicarea cu spectatorii va fi mai reușită. Dar, să nu uităm, cuvântul este cel care poartă mesajul.

Din acest punct de vedere, pentru a pătrunde înțelesurile textului dramatic, actorul are la dispoziție mai multe drumuri. Acest proces complex cuprinde descoperirea și înțelegerea contextului istoric în care a fost scrisă piesa, analizarea evoluției personajelor din punct de vedere psihologic, realizarea de comun acord cu propunerea regizorală și scenografică a unui drum critic personal, a unei viziuni originale asupra piesei de teatru. În acest context, improvizația nu poate avea decât funcția de mijloc, modalitate, drum de care actorul se poate folosi în încercarea sa de decodificare a mesajelor textului. Paralela cu improvizația în cazul muzicii de jazz este binevenită. Căci muzicianul nu se va abate niciodată de la structura de bază a armoniei piesei muzicale stabilită anterior de către compozitor, oricâte variațiuni pe aceeași temă ar face. La fel și în cazul teatrului, actorul nu se poate abate de la tema principală, de la drumul critic sugerat de către autorul dramatic, în primă fază, și stabilit de către regizor, în cea de-a doua fază.

Construirea viziunii originale asupra rolului folosind metoda improvizației poate aduce actorului spontaneitate, poftă de joc, prospețime, prezență de spirit, firesc și o mai exactă cale în stabilirea relațiilor interpersonale din cadrul grupului artistic din care face parte. Dar toate

acestea trebuie să se subsumeze ideii generale a mesajului textului dramatic, fără de care, orice întreprindere, acțiune artistică ar eșua lamentabil.

Lucrarea de față pledează pentru redescoperirea și reconsiderarea acelor mijloace de creație artistice specifice teatrului de improvizație, ce s-au impus odată cu apariția tipului de teatru „commedia dell'arte” și care s-au păstrat de-a lungul secolelor, îmbunătățind formarea și evoluția actorului de-a lungul întregii istorii a teatrului.

CAPITOLUL 1

Fundamente teoretice

1.1. Henri Bergson – improvizația după reguli

1.1.1. Despre comic

Așa cum în tipul de teatru, numit generic *Commedia dell'Arte* se improvizează după reguli precise, bine stabilite, tot la fel, atât în teatrul realist cât și în teatrul de mască, improvizația comică are la bază anumite reguli universale, pe care marele filozof francez Henri Bergson le-a teoretizat și sintetizat în celebra lucrare „Teoria râsului”¹. Aserțiunile gânditorului francez se constituie ca un punct de referință pentru oricine dorește să studieze acest vast domeniu al teatrului. Tocmai de aceea nu puteam ocoli acest studiu.

Filozof idealist, Bergson considera că lumea cunoaște o evoluție ascendentă (denumită de el „evoluția creatoare”), o devenire neîntreruptă, determinată de un principiu spiritual, mistic: „elanul vital”. Procesul devenirii se desfășoară în cadrul unui timp rupt de materie și de mișcare, denumit de Bergson „durata pură”. Absolutizând devenirea, curgerea continuă a fenomenelor și considerând gândirea rațională ca o abordare mecanică, convențională a realității, Bergson neagă în mod relativist autenticitatea și însăși posibilitatea cunoașterii științifice. Noțiunea fundamentală a gnoseologiei bergsoniene este „intuiția”, concepută ca o capacitate irațională de a sesiza nemijlocit adevărul prin contopirea eu-lui cu elanul vital. Iraționalismul lui a exercitat o mare influență asupra filozofiei literaturii și artei din prima jumătate a sec. XX.

Claritatea cu care sintetizează Bergson ceea ce arta folosea în mod empiric de secole, impresionează puternic iar observațiile acestuia însoțesc permanent, ca un fir roșu, creația artistică și pedagogică în timpurile moderne.

Filozoful francez, în încercarea de a elabora o teorie a râsului, nu își propune să închidă comicul într-o definiție, el vede în comic, înainte de toate, un „lucru viu”; de aceea tratează subiectul cu respectul datorat vieții. El prezintă mai întâi trei observații pe care le consideră fundamentale. Ele

¹ Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1992

se referă mai puțin la comicul în sine, cât la locul unde acesta trebuie căutat.

Prima aserțiune ar fi că nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat omenesc. Mai mulți sunt cei care au definit omul drept "un animal care știe să râdă". Ar fi putut, la fel de bine, să-l definească drept un animal care provoacă râsul; deoarece, dacă un alt animal sau un obiect lipsit de viață declanșează o astfel de reacție, acest fapt se datorează asemănării cu omul, prin efigia pe care omul o imprimă sau prin tipul specific de folosință.

Apoi ar trebui remarcată, susține gânditorul, insensibilitatea care însoțește de obicei râsul. Despre comic se poate afirma că nu-și poate produce efectul de șoc decât cu condiția de a se năpusti din senin asupra unei suprafețe sufletești cuprinsă în mod statornic de calm, unificată. Indiferența este mediul său natural. Râsul nu are un dușman mai mare decât emoția. Putem râde de o persoană care ne inspiră milă, doar dacă, pentru câteva secunde, înăbușim acea milă. Comicul necesită, pentru a produce întregul său efect, ceva asemănător unei anestezii de moment a inimii. El se adresează inteligenței pure.

Această inteligență trebuie să rămână neîncetat în contact cu alte inteligențe. N-am mai gusta comicul, dacă ne-am simți izolați. Se pare că râsul are nevoie de un ecou. Nu este un sunet articulat, net, desăvârșit: este ceva care ar vrea să se prelungească, repercutându-se din aproape în aproape, ceva care începe cu o izbucnire puternică, pentru a se continua prin rostogoliri, asemenea tunetului în munți. Și totuși această repercutare nu trebuie să se prelungească la infinit. Ea poate să-și croiască drum în interiorul unui cerc pe atât de larg pe cât vrem; cercul nu rămâne mai puțin închis. Râsul nostru este totdeauna râsul unui grup. Pentru a înțelege râsul, trebuie să-l plasăm în mediul său natural, care este societatea, trebuie să-i determinăm funcția lui utilă, care este o funcție socială.

Punctul în care converg cele trei observații este următorul: comicul se va naște atunci când oameni reușiți în grup își vor dirija întreaga atenție asupra unuia dintre ei, înăbușindu-și sensibilitatea, într-un exercițiu solitar al inteligenței.

1.1.2. Comicul formelor

Bergson dă câteva exemple. Un om aleargă pe stradă, se împiedică și cade: trecătorii râd. Nu schimbarea sa bruscă de atitudine determină râsul, ci ceea ce este involuntar în schimbarea produsă, stângăcia sa, rigiditatea sa. Într-o farsă de atelier, o persoană își înmoaie

pana în călimară și o scoate plină de noroi, crede că se așează pe un scaun solid, dar se întinde pe parchet; acționează anapoda sau funcționează în gol. Ceea ce este rizibil și într-un caz și în celălalt este o anumită rigiditate de ordin mecanic, acolo unde am vrea să găsim suplețea atentă și flexibilitatea vie a unei persoane. Singura deosebire între cele două cazuri este că primul se produce de la sine, în timp ce al doilea a fost obținut în mod artificial. Comicul este accidental, rămâne la suprafața persoanei. Cum va penetra el în interior? Va trebui ca rigiditatea mecanică să nu mai aibă nevoie pentru a se revela de un obstacol așezat în fața sa de hazardul circumstanțelor sau de răutatea omului. Va trebui să-și extragă din propriile străfunduri, printr-o operație naturală, ocazia fără încetare reînnoită de a se manifesta în exterior. Să ne imaginăm o minte care s-ar concentra întotdeauna asupra a ceea ce tocmai a săvârșit și niciodată asupra a ceea ce săvârșește. Să ne imaginăm o anumită neelasticitate nativă a simțurilor și a inteligenței, care ne face să continuăm să vedem ceea ce nu mai există, să ascultăm ceea ce nu se mai aude, să spunem ceea ce nu se mai potrivește, în sfârșit, să ne adaptăm la o situație trecută și imaginară, când s-ar cuveni să ne pliăm pe realitatea prezentă. Comicul se va instala de această dată în însăși persoana respectivă: persoana este cea care îi va furniza totul, materie și formă, cauze și ocazie. Acest personaj este distratul. Prin distracție, poate că nu ne aflăm chiar la sursa comicului, dar ne situăm într-un anumit curent de fapte și idei care provin direct de la sursă. Ne aflăm în acest moment pe una din marile pante naturale ale râsului. Dar efectul distracției poate fi la rândul său amplificat. Să presupunem că un anumit personaj a făcut din romanele de dragoste sau cavalierești lectura sa de căpătâi. Atras, fascinat de eroii săi, își detașează și își fixează, puțin câte puțin, gândirea și voința, în lumea lor. Acțiunile sale sunt distrageri. Este situația lui Don Quijote. Aceste spirite himerice, acești exaltați, acești nebuni într-un mod atât de ciudat rezonabili, ne fac să râdem datorită faptului că ating în noi aceleași corzi și acționează același mecanism interior ca și victima unei farse de atelier sau trecătorul care cade în plină stradă.

Ceea ce rigiditatea ideii fixe reprezintă pentru spirit este echivalent cu ceea ce reprezintă anumite vicii pentru caracter. Fără îndoială, există vicii în care sufletul se instalează profund, cu întreaga încărcătură de putere fecundatoare pe care o poartă în sine, vicii pe care le antrenează într-un cerc de transfigurări mișcătoare; acestea sunt viciile tragice. Dar viciul care ne va constrânge să fim comici este, dimpotrivă, cel care ne va fi

adus dinafară, precum un cadru gata pregătit în care ne inserăm pe noi înșine. El ne impune rigiditatea sa în loc să împrumute ceva din suplețea noastră. Arta poetului comic constă în a ne face să cunoaștem acest viciu atât de bine, în a ne introduce, pe noi, spectatorii, adânc în intimitatea sa. Deci și în acest caz este vorba de o specie de automatism care ne face să râdem. Este un automatism foarte apropiat de simpla distracție. Va fi suficient, pentru a ne convinge, să remarcăm că, în general, un personaj este comic în exact aceeași măsură în care se ignoră pe sine. Comicul este inconștient, se face invizibil pentru el însuși, devenind vizibil pentru toată lumea. Un defect ridicol, din clipa în care se simte ridicol, caută să se modifice, cel puțin în exterior. Acesta este sensul în care râsul pedepsește moravurile. Prin teama pe care o inspiră, râsul reprimă excentricitățile, tot ce ar mai putea rămâne din rigiditatea mecanică de la suprafața corpului social. Râsul nu constituie deci o revelație a esteticului pur, pentru că el urmărește (inconștient și chiar în mod imoral în multiple cazuri particulare) un scop util, de perfecționare generală.

Bergson își pune întrebările "Ce este o fizionomie comică? De unde provine o expresie ridicolă a feței? Și ce deosebește, în acest punct, comicul de urât?" El propune mărirea efectului până la a face vizibilă cauza: "Să agravăm, deci urâtenia, să o împingem până la diformitate și să vedem cum vom trece de la diform la ridicol". Atenuând diformitatea rizibilă, va trebui să obținem urâtenia comică. Când vorbim despre o frumusețe sau despre o urâtenie expresivă, este vorba despre o expresie stabilă, dar pe care noi o ghicim mobilă. Automatism, rigiditate, pliu contractat și păstrat, iată prin ce anume o fizionomie ne face să râdem. Dar acest efect câștigă în intensitate atunci când putem să punem aceste caractere în legătură cu o cauză profundă, cu o anumită distracție fundamentală a persoanei.

Vom înțelege, prin urmare, comicul caricaturii. Oricât de regulată ar fi o fizionomie, oricât de armonioase i-am presupune liniile, oricât de suple mișcărilor, niciodată echilibrul ei nu este desăvârșit. Vom discerne întotdeauna imperceptibila indicație a unui pliu ce se anunță, schițarea unei grimase posibile, în sfârșit, o deformare preferată în care, mai curând, se dezvăluie adevărata natură. Arta caricaturistului constă în a sesiza această mișcare uneori greu de observat și în a o face, prin mărire, vizibilă pentru ochii tuturor. El își face modelele să se strâmba așa cum s-ar strâmba ele însele dacă și-ar duce până la capăt strâmbătura abia conturată. Pentru ca exagerarea să fie comică, trebuie ca ea să nu apară drept scop, ci ca simplu mijloc de care desenatorul se servește pentru a face manifeste în

fața ochilor noștri contorsiunile pe care le vede pregătindu-se în natură. Această contorsiune are importanță, ea este singura care interesează. Și iată de ce vom porni să o căutăm printre acele elemente ale fizionomiei care sunt incapabile de mișcare, în curbura unui nas sau chiar în forma unei urechi. Și acest lucru, pentru că forma reprezintă întotdeauna pentru noi desenul unei mișcări.

Dacă am vrea să definim aici comicul apropiindu-l de contrariul său, ar trebui să-l opunem grației, mai mult decât frumuseții. El este mai curând rigiditate decât urățenie.

1.1.3. Comicul gesturilor și al mișcărilor

După Bergson, legea care ar guverna faptele de mai sus ar fi: "Atitudinile, gesturile, și mișcările corpului omenesc sunt rizibile în exact aceeași măsură în care acest corp ne face să ne gândim la o simplă mecanică"².

Gestul va apărea cu mai multă franchețe fiind mașinal, când îl putem pune în legătură cu o operațiune simplă, ca și cum ar fi mecanic prin destinație. A sugera această interpretare mecanică trebuie să fie unul dintre procedeele favorite ale parodiei, ceea ce bufonii au intuit de multă vreme.

În același timp, gesturile unui orator, dintre care nici unul nu este rizibil în particular, produc râsul prin repetarea lor. Și asta pentru că viața cu adevărat „vie” nu ar trebui să se repete niciodată. Acolo unde există repetiție, similitudine completă, bănuim întotdeauna o mecanică funcționând îndărătul viului. Această deviere a vieții în direcția mecanicii constituie adevărata cauză a râsului.

Artificiile obișnuite ale comediei, repetarea periodică a unui cuvânt sau a unei scene, intervertirea simetrică a rolurilor, dezvoltarea geometrică a quiproquo-urilor, și încă multe alte jocuri și-ar putea extrage forța comică din aceeași sursă, arta autorului de vodeviluri fiind poate aceea de a ne prezenta o articulare vizibil mecanică de evenimente omenești, păstrându-le totodată aspectul exterior al verosimilității, adică suplețea aparentă a vieții.

² Idem

1.1.4. Forța de expansiune a comicului

Mecanica placată asupra viului este o imagine centrală de unde radiază trei direcții divergente.

Prima este viziunea mecanicului și a viului ca termeni inserați unul în celălalt. Să urmărim logica imaginației. Un om care se deghizează este comic. Un om pe care îl credem deghezizat, este comic de asemenea. Prin extensie, orice deghizare va deveni comică, nu numai a omului dar și a societății, în egală măsură și chiar cea a naturii. Ne vom gândi la o mascaradă. Dar comicul, aici, este mult atenuat. Se află prea departe de sursă. Va trebui să ne îndreptăm spre sursa însăși, să apropiem imaginea derivată, aceea a unei mascarade, de imaginea primitivă, care era cea a unui trucaj mecanic al vieții. O natură trucată în mod comic, iată un motiv cu adevărat comic, cu certitudinea că va obține succesul unui râs în hohote.

A doua este viziunea personajului pe care propriul corp îl stânjenește. Corpul viu ni se pare că ar trebui să fie suplețea perfectă, activitate mereu trează a unui principiu întotdeauna la lucru. Dar această realitate ar aparține în realitate mai curând sufletului decât trupului. Atunci când nu vedem în corpul viu decât grație și suplețe, acest lucru se întâmplă pentru că uităm aspectul material, pentru a nu ne gândi decât la vitalitatea sa, vitalitate pe care imaginația noastră o atribuie principiului vieții intelectuale și morale. Dar dacă ne fixăm atenția asupra acestei materialități a corpului, trupul nu ar mai fi în ochii noștri decât un înveliș greu și stânjenitor. Atunci trupul va deveni pentru suflet ceea ce veșmântul era de la bun început pentru trupul însuși, o materie inertă așezată deasupra unei energii vii. Și impresia de comic se va produce din momentul în care vom avea sentimentul net al acestei superpoziții. Îl vom avea mai ales când ne va fi înfățișat sufletul săcâit de nevoile trupului – de o parte personalitatea morală, cu energia sa variată în mod inteligent, de cealaltă parte trupul, cufundat în stupiditatea sa monotonă, întrerupând întotdeauna totul cu stupiditatea sa de mașină. Cu cât aceste exigențe ale trupului vor fi meschine și repetate în mod uniform, cu atât mai mult va ieși în evidență efectul. Pentru aceste fenomene, Bergson formulează următoare lege generală: „este comic orice incident care atrage atenția noastră asupra fizicului unei persoane, atunci când este pusă în cauză latura morală”. Deci forma vrea să primeze asupra fondului.

A treia viziune care derivă din mecanica placată asupra viului este transfigurarea momentană a unei persoane în obiect. Ființa vie despre care

este vorba aici este o ființă omenească, o persoană. Dispozitivul mecanic este, dimpotrivă, un obiect. Cu aceste date, Bergson enunță următoarea lege: “Râdem ori de câte ori o persoană ne lasă impresia unui obiect”³.

Trecerea graduală de la confuz la distinct este procedeul de sugestie prin excelență. Îl vom găsi în străfundurile multora dintre sugestiile comice, mai ales în comicul grosolan, acolo unde pare să se petreacă sub ochii noștri transformarea unei persoane în obiect.

În identificarea dintre persoană și obiect nu trebuie să se meargă până la capăt, pentru ca efectul comic să se producă. Este de ajuns să se intre pe această cale, prefăcându-ne, de exemplu, a confunda persoana cu funcția pe care o exercită.

1.1.5. Comicul situațiilor

Dacă este adevărat că teatrul înseamnă o îngroșare și o simplificare a vieții, comedia ar putea să ne furnizeze mai multe învățăminte decât viața însăși. Dacă ducem simplificarea mai departe și ne întoarcem la cele mai vechi dintre amintirile noastre, putem să căutăm în jocurile care îl amuzau pe copilul de altă dată, cea dintâi încropire a combinațiilor care îl fac pe om să râdă. Comedia este în mare parte un joc, un joc care imită viața. Și dacă, în jocurile copilului, atunci când manevrează păpuși și marionete, totul se face prin intermediul sforilor, vom regăsi tocmai aceste sfori, micșorate prin folosință, în firele care leagă situațiile din comedie. Vom porni așadar de la jocurile de copil. Vom urmări progresul insesizabil prin care el își face marionetele să crească, le dă viață și le aduce la acel stadiu de indecizie finală în care, fără a fi încetat să fie marionete, au devenit, cu toate acestea, oameni. Vom avea astfel personaje de comedie. În acest punct, Bergson formulează legea prin care definim situațiile de vodevil în general: “Este comic orice aranjament de acte și de evenimente care, inserate unele în altele, ne dau iluzia de viață și senzația netă a unui aranjament mecanic”⁴.

Filozoful continua făcând un studiu al procedeelor comediei.

„Diavolul cu arc” este diavolul care sare din cutia sa, pe care dacă îl comprimăm, își recâștigă verticalitatea. Este vorba despre conflictul între două obstinații, dintre care una, pur mecanică, sfârșește cu toate acestea, de obicei, prin a ceda celeilalte, care se amuză.

³ Idem

⁴ Idem

Să ne închipuim un resort mai curând moral, o idee care se exprimă, pe care o reprimăm și care se exprimă din nou. Vom avea iarăși viziunea unei ființe ce se obstinează și a unei încăpățănări care o combate. Dar această viziune își va fi pierdut o parte din materialitate. Vom asista la o adevărată comedie.

Să considerăm și mai de aproape imaginea resortului care se comprimă, se destinde și se comprimă din nou. Să extragem esențialul. Se obține unul dintre procedeele obișnuit ale comediei clasice, repetiția. De unde provine comicul legat de repetarea unui cuvânt în teatru? Niciodată repetarea unui cuvânt nu este ridicolă prin ea însăși. Ea nu ne face să râdem decât pentru că simbolizează un anumit joc particular, un joc al elementelor morale, el însuși simbol al unui joc cu totul și cu totul material. Bergson enunță legea care definește principalele efecte comice ale repetiției de cuvinte în teatru astfel: "Într-o repetiție comică de cuvinte ne aflăm, în general, în prezența a doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde asemeni unui resort, și o idee care se amuză să comprime din nou sistemul". Deci, fantezia comică obișnuiește să convertească, puțin câte puțin, un mecanism material într-un mecanism moral.

„Păpușa cu sfori”. Nenumărate sunt scenele de comedie în care un personaj crede că vorbește și acționează în mod liber, în care acest personaj își conservă întreg esențialul vieții, pe când, perceput dintr-un anumit unghi, el apare ca o simplă jucărie în mâinile unui alt personaj, care se amuză.

Dintr-un instinct natural și pentru că ne place mai mult, cel puțin în imaginație, să fim cel ce înșală, decât cel înșelat, spectatorul trece de obicei de partea celor șireți. El încheie un târg cu ei și de aici înainte, precum copilul care l-a făcut pe tovarășul său de joacă să-i împrumute păpușa, el însuși este cel care face ca fantoșa ale cărei fire le ține în mână să se plimbe pe scenă încoace și încolo.

„Bulgărele de zăpadă”. În raport cu un dispozitiv mecanic, un joc reprezintă o aplicație. Ceea ce este important aici, ceea ce spiritul reține, ceea ce reprezintă trecerea, prin gradații insesizabile, de la jocurile copilului la cele ale omului matur, este schema combinării, sau formula abstractă pentru care aceste jocuri nu sunt decât niște aplicații particulare. Iată, de exemplu, bulgărele de zăpadă care se rostogolește și care se mărește din ce în ce mai mult prin rostogolire. Este viziunea abstractă a unui efect care se propagă adăugându-se sieși, în așa fel încât cauza, insignifiantă la origine, ajunge printr-un progres necesar la un rezultat pe

cât de important, pe atât de neașteptat. Este cazul în care un efect uriaș rezultă dintr-o cauză fără importanță. Mecanismul este comic atunci când este rectiliniu; el este cu atât mai mult, atunci când devine circular și când toate eforturile personajului ajung, printr-un angrenaj fatal de cauze și efecte, să-l aducă pur și simplu în punctul de plecare. O mare parte dintre vodeviluri gravitează în jurul acestei idei: a face un drum lung pentru a reveni, fără știre, în punctul de plecare, adică a depune un mare efort pentru a obține un rezultat nul.

Disproporția dintre cauză și efect, indiferent dacă se prezintă într-un sens sau altul, nu este niciodată sursa nemijlocită a râsului. Râdem de un lucru pe care această disproporție poate, în anumite cazuri să-l facă manifest, de aranjamentul mecanic special pe care ea ne lasă să-l înțelegem prin transparență, dincolo de seria de cauze și efecte. Dacă se neglijează acest aranjament, se abandonează singurul fir conducător ce ar putea călăuzi în labirintul comicului.

Mecanismul rigid pe care îl surprindem din când în când, în continuitatea vie a lucrurilor omenești, prezintă un interes deosebit, deoarece este ceva în genul unei distrageri de la viață.

Comicul constituie acea latură a persoanei prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, acel aspect al evenimentelor omenești care imită, prin rigiditatea sa de un gen cu totul și cu totul particular, mecanismul pur și simplu, automatismul, mișcarea lipsită de viață. El exprimă o imperfecțiune individuală sau colectivă care reclamă corecția imediată. Râsul este însăși această corecție. Râsul este un anumit gest social, care subliniază și reprimă o anumită distragere a oamenilor și a evenimentelor.

Henri Bergson distinge trei procedee folosite în vodevil: repetiția, inversiunea și interferența seriilor. În primul caz nu mai este vorba, ca până acum, de un cuvânt sau de o frază pe care un personaj o repetă, ci de o situație, adică de o combinație de circumstanțe, care revine, mereu aceeași, de mai multe ori, hotărând astfel în legătură cu evoluția schimbătoare a vieții. Vodevilul contemporan se folosește de acest procedeu sub toate aspectele. Unul dintre cele mai cunoscute constă în a plimba un grup de personaje, de la un act la altul, prin mediile cele mai diverse, în așa fel încât în circumstanțe mereu reînnoite să se producă o aceeași serie de evenimente sau de situații neplăcute care își corespund în mod simetric. Câteodată, aceeași scenă se va repeta între grupuri de personaje diferite. Cel dintâi grup va fi alcătuit din stăpâni, iar cel de-al doilea din servitori. Servitorii vor relua într-o altă tonalitate, transpusă într-

un stil mai puțin nobil, o scenă jucată deja de stăpâni sau ordinea poate fi inversă, stăpânii sunt cei care reproduc o scenă jucată de servitorii lor.

Dar oricare ar fi personajele între care sunt construite situații simetrice, o diferență profundă pare să subziste între comedia clasică și teatrul contemporan. A introduce în desfășurarea evenimentelor o anumită ordine matematică, conservând totodată aspectul de verosimilitate, adică de nemijlocită prezență a vieții, reprezintă scopul dintotdeauna. Dar mijloacele folosite diferă. În cea mai mare parte a vodevilurilor, se acționează în mod direct asupra spiritului spectatorului. Oricât de extraordinară va fi coincidența, ea va deveni acceptabilă și noi o vom primi dacă am fost puțin câte puțin pregătiți pentru aceasta. Așa procedează deseori autorii contemporani. Dimpotrivă, în teatrul lui Molière, dispozițiile personajelor și nu cele ale publicului sunt cele care fac repetiția să pară mai naturală. Fiecare dintre aceste personaje reprezintă o forță aplicată într-o anumită direcție și situația se repetă datorită faptului că aceste forțe de direcție constantă se compun în mod necesar între ele în aceeași manieră.

Al doilea procedeu, inversiunea, constă în situații răsturnate, roluri intervertite. Este situația personajului care întinde firele plasei în care va cădea prins el însuși: înșelătorul înșelat, hoțul prădat. Este vorba despre o inversare de roluri și despre o situație care se întoarce împotriva celui care a creat-o. Sfârșește prin a fi comică orice neplăcere pe care ne-am atras-o din proprie greșală, oricare ar fi această greșală.

Despre interferența seriilor Bergson susține următoarele: "O situație este întotdeauna comică atunci când aparține în același timp de două serii de evenimente absolut independente și când poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul și cu totul diferite"⁵. Primul exemplu este quiproquo-ul, care este o situație ce prezintă în același timp două sensuri diferite, unul pur și simplu posibil, cel pe care actorii i-l împrumută și celălalt real, cel pe care i-l dă publicul. Întrezărim sensul real al situației pentru că a existat în prealabil o grijă de a ne fi arătat toate fațetele; dar actorii, fiecare dintre ei, nu cunosc decât câte o fațetă: de aici eroarea lor, de aici judecata greșită cu care măsoară ceea ce se face în jurul lor, ca și ceea ce fac ei înșiși. De la această judecată falsă ajungem la judecata adevărată; oscilăm între sensul posibil și sensul real; și această pendulare a spiritului nostru între două interpretări opuse este cea care apare mai întâi în amuzamentul pe care quiproquo-ul ni-l rezervă. Este

⁵ Idem

ușor de văzut că quiproquo-ul teatral nu este decât cazul particular al unui fenomen cu mult mai general, interferența seriilor independente și că, de altfel quiproquo-ul nu este rizibil prin el însuși, ci doar ca semn al unei interferențe de serii.

În orice quiproquo fiecare dintre personaje este inserat într-o serie de evenimente care îl privesc, a căror reprezentare exactă o are și în funcție de care își reglează cuvintele și actele. Fiecare dintre seriile privind pe fiecare dintre personaje se dezvoltă într-o manieră independentă; dar ele s-au întâlnit la un moment dat în condiții de așa natură încât actele și cuvintele care fac parte din una dintre ele să poată să convină la fel de bine și celeilalte. De aici eroarea personajelor, de aici echivocul; dar acest echivoc nu este comic prin el însuși; nu este astfel decât pentru că întrupează coincidența dintre două serii independente. Dovada este că autorul trebuie să se străduiască mereu să ne atragă atenția asupra acestui dublu fapt, independența și coincidența. Și de obicei reușește, reînnodând fără încetare falsa amenințare a unei disocieri între cele două serii care coincid. În fiecare clipă totul este pe punctul de a se prăbuși și totul se redresează: acest joc este cel ce provoacă râsul, în mai mare măsură decât acel du-te vino al spiritului nostru între două afirmații contradictorii. Și ne face să râdem deoarece face manifestă în fața ochilor noștri interferența a două serii independente, veritabilă sursă a efectului comic. Este unul din mijloacele (poate cel mai artificial) de a face sensibilă interferența seriilor, dar nu este singurul.

În locul a două serii contemporane, se pot alege o serie de evenimente demult apuse și o serie de evenimente actuale: dacă aceste două serii ajung să interfereze în imaginația noastră, nu va fi vorba despre quiproquo, și totuși se va produce același efect comic.

Mai există situația în care o serie de evenimente cu totul ideale este intercalată în seria reală, de exemplu un trecut care ar trebui ascuns și care irupe fără încetare în prezent și pe care ajunge de fiecare dată să-l reconcilieze cu situații pe care părea că va trebui să le bulverseze. Dar întotdeauna vom regăsi cele două serii independente și, mereu, coincidența parțială.

1.1.6. Comicul cuvintelor

Trebuie să distingem între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează. Cel dintâi poate fi tradus dintr-o limbă într-alta, în timp ce cel de-al doilea este în general intraductibil. Acesta din

urmă datorează tot ceea ce este structurii frazei sau alegerii cuvintelor. Subliniază distracțiile limbajului însuși.

Bergson face distincția între spiritual și comic. El consideră că un cuvânt este comic atunci când ne face să râdem de cel ce îl pronunță și spiritual atunci când ne face să râdem de un terț sau de noi înșine; dar de cele mai multe ori, nu vom putea să decidem dacă ne aflăm în prezența unui cuvânt comic sau spiritual. El este pur și simplu rizibil. Pentru a vedea ce au în comun unele cu altele, autorul stabilește relația generală între spiritual și comic. Astfel, între comic și spiritual descoperim același raport ca între o scenă jucată și fugitiva indicație a unei scene ce urmează să fie jucată. Oricâte forme va putea lua comicul, spiritul va avea tot atâtea varietăți corespondente. Comicul este, deci, sub toate formele sale, cel pe care trebuie să-l definim mai întâi, regăsind firul care conduce de la o formă la alta. Și prin aceasta vom fi analizat spiritul, care va apărea atunci ca nefiind altceva decât comic volatilizat.

Dar această comparație a spiritualului și comicului ne indică în același timp calea de urmat pentru studiul comicului cuvintelor. Pe de o parte nu este o diferență esențială între un cuvânt comic și un cuvânt de spirit, iar pe de altă parte cuvântul de spirit, deși legat de o anumită formă de limbaj, evocă întotdeauna imaginea confuză sau netă a unei scene comice.

Efectul de rigiditate la nivelul limbajului se manifestă prin formule gata făcute și fraze stereotipe. Un personaj care s-ar exprima mereu în acest stil, ar fi în mod invariabil comic.

Pentru ca o frază izolată să fie comică prin ea însăși, odată detașată de cel ce o pronunță, nu este de ajuns ca ea să fie o frază prefabricată, trebuie să poarte în ea și un semn prin care să putem recunoaște, fără ezitare, că a fost pronunțată automat. Acest lucru se întâmplă dacă fraza conține o absurditate manifestă, o eroare grosolană sau o contradicție în termeni. De aici, Bergson deduce următoarea regulă generală: "Vom obține întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat"⁶.

Cea mai mare parte a cuvintelor prezintă un sens fizic și un sens moral, după cum le înțelegem la propriu sau la figurat. Orice cuvânt începe prin a desemna un obiect concret sau o acțiune materială; dar, puțin câte puțin, sensul cuvântului s-a putut spiritualiza, devenind o relație abstractă sau o idee pură. În acest punct, Bergson formulează următoarea lege:

⁶ Idem

“Obținem un efect comic ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când ea este folosită în sens figurat”, sau în altă formulare: “De îndată ce atenția noastră se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică”⁷.

Gândirea este un lucru care trăiește. Și limbajul care traduce gândirea ar trebui să fie la fel de viu ca și ea. O frază va deveni comică dacă, întoarsă pe dos, va căpăta un nou sens, sau dacă exprimă identic două sisteme de idei cu totul independente sau, dacă a fost obținută prin transpunerea unei idei într-un ton care nu este tonul ei firesc. Acestea sunt cele trei legi fundamentale pentru ceea ce am putea numi transformarea comică a propozițiilor. Inversiunea este procedeul cel mai puțin interesant. Interferența a două sisteme de idei în aceeași frază înseamnă a da aceleași fraze două semnificații independente, care se suprapun. Între aceste mijloce, calamburul este de cea mai mică valoare. De la calambur, se trece, prin gradații insesizabile, la adevăratul joc de cuvinte profitând de diversitatea de sensuri pe care un cuvânt le poate lua, am ales în trecerea sa de la propriu la figurat. Jocul de cuvinte trădează întotdeauna o distracție momentană a limbajului și este amuzant prin chiar acest lucru. Inversiunea și interferența sunt jocuri spirituale ce conduc la jocuri de cuvinte. Transpoziția este pentru limbajul curent ceea ce repetiția este pentru comedie. Repetiția este procedeul favorit pentru comedia clasică, în timp ce transpoziția este exprimarea unei aceleiași idei în două moduri diferite prin stiluri și tonuri diferite. Vom avea expresia naturală și expresia transpusă. Cunoaștem expresia naturală pentru că ea este cea pe care o sesizăm din instinct. Prin urmare, numai asupra celeilalte se va aplica efortul de invenție comică. De îndată ce ne este prezentată cea de-a doua, prin noi înșine o suplinim pe cea dintâi. Bergson enunță aici următoarea regulă generală: “Vom obține întotdeauna un efect comic transpunând exprimarea naturală a unei idei într-un alt ton”.

Distingem două tonuri extreme: solemnul și familiarul. Vom obține efectele cele mai îngroșate prin simpla transpoziție a unuia în celălalt. De aici două direcții opuse ale fanteziei comice: parodia și exagerarea. Prima se obține prin transpunerea solemnului în familiar. Exagerarea înseamnă a vorbi despre lucruri mărunte ca și cum ar fi mari. Pentru a rezuma cele de mai sus observăm că există mai întâi doi termeni de comparație extremi, mai marele și mai micul, mai binele și mai răul, între care transpoziția se poate efectua într-un sens sau în celălalt. Restrângând puțin câte puțin

⁷ Idem

intervalul, vom obține termenii unui contrast din ce în ce mai puțin brutal și efecte ale transpoziției comice din ce în ce mai subtile.

Cea mai cuprinzătoare dintre aceste grupe de contrarii este aceea alcătuită de real și ideal, de ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie. Și aici transpoziția se va putea face în ambele direcții. Ironia constă în a enunța ceea ce ar trebui să fie, prefăcându-ne a crede că este vorba tocmai despre ceea ce este în realitate. Și invers, umorul se obține prin descrierea cu minuțiozitate și meticulozitate a ceea ce este, ca și cum lucrurile ar trebui să fie tocmai astfel. Ironia și umorul sunt forme ale satirei, dar ironia este de natură oratorică în timp ce umorul are un aer științific.

1.1.7. Comicul de caracter

În acest capitol, Bergson operează cu noțiunile prezentate până aici, oprindu-se asupra poeziei comice și asupra diferenței dintre aceasta și dramă.

Filozoful francez subliniază caracterul echivoc al comicului deoarece nu aparține de-a-ntregul nici artei, nici vieții: “Pe de o parte, personajele vieții reale nu ne-ar face niciodată să râdem dacă n-am fi capabili să asistăm la demersurile lor ca la un spectacol; ele nu sunt comice în ochii noștri decât pentru că ne fac accesibilă comedia. Dar pe de altă parte, chiar la teatru, plăcerea râsului nu este o plăcere pură, o plăcere exclusiv estetică, absolut dezinteresată. Se amestecă întotdeauna un gând secund pe care societatea îl are în privința noastră, atunci când nici noi înșine nu îl avem. Se strecoară întotdeauna intenția nemărturisită de a umili și de aici, de a corija, cel puțin în exterior. De aceea, comedia este cu mult mai apropiată de viața reală decât drama”⁸.

Deci, elementele caracterului comic vor fi aceleași în teatru ca și în viață. Ne fac să râdem ușoarele defecte ale semenilor noștri, deși în materie de defecte este destul de greu de trasat limita între frivol și grav.

Personajul comic poate să fie în regulă cu morala strictă. Dar trebuie să se pună în regulă și cu societatea. Bergson stabilește ca regulă generală că: “defectele altuia sunt cele ce ne fac să râdem, mai curând datorită nesociabilității decât imoralității lor”.

Deoarece comicul se adresează inteligenței pure, râsul este incompatibil cu emoția. Bergson prezintă două procedee pe care poetul comic le utilizează poate chiar inconștient. Mai întâi el ne împiedică să ne emoționăm. Primul constă în a izola, în mijlocul sufletului personajului,

⁸ Idem

sentimentul pe care i-l împrumutăm și în a crea, o stare parazită înzestrată cu o existență independentă. În general, un sentiment intens câștigă din aproape în aproape toate celelalte stări sufletești și le colorează în nunața care îi este proprie: dacă suntem puși să asistăm atunci la această impregnare graduală, sfârșim, puțin câte puțin prin a ne impregna noi înșine cu o emoție corespondentă. Se poate spune că o emoție este dramatică, este comunicativă, atunci când toate armonicile sunt date odată cu nota fundamentală. Pentru că actorul vibrează în întregime, publicul va putea să vibreze la rândul său. Dimpotrivă, în emoția care ne lasă indiferenți și care va deveni comică, există întotdeauna o rigiditate ce o împiedică să intre în relație cu restul inimii în care locuiește. Această rigiditate va putea să se acuze pe sine, la un moment dat, prin mișcări de marionetă și să provoace atunci râsul, dar deja mai dinainte ea ne va fi contrariat simpatia: cum să te pui la unison cu o inimă care nu este ea la unison cu ea însăși? Aceasta este, după Bergson, prima diferență esențială între forma superioară de comedie și dramă.

Al doilea derivă din primul. Când există o stare sufletească în legătură cu care există intenția de a o face dramatică sau doar de a ne face să o luăm în serios, o îndreptăm, puțin câte puțin, spre acțiuni care descoperă natura exactă. În acest fel, avarul va combina totul în vederea câștigului, iar falsul credincios, prefăcându-se că nu privește decât spre cer, va unelti pe pământ în modul cel mai abil cu putință. Acesta este lucrul pe care comedia îl are în comun cu drama și pentru a se distinge, pentru a ne împiedica să luăm în serios acțiunea serioasă, pentru a ne pregăti să râdem, se folosește de un mijloc pe care Bergson îl formulează astfel: "în loc de a ne concentra atenția asupra actelor, ea o dirijează mai curând asupra gesturilor". În acțiune se dezvăluie persoana în întregime; în gest se exprimă o parte izolată a ființei, fără știrea sau, cel puțin, în absența întregii personalități. Acțiunea este direct proporțională cu sentimentul pe care îl inspiră; există o trecere graduală de la una la cealaltă, în așa fel încât simpatia sau aversiunea noastră să se poată lăsa să alunece în voie de-a lungul firului care duce de la sentiment la act și să-și sporească interesul în mod progresiv. Dar gestul are ceva exploziv, care ne trezește sensibilitatea gata de a se lăsa antrenată și care, readucându-ne astfel la noi înșine, ne împiedică să luăm lucrurile în serios. Deci, de îndată ce atenția noastră se aplică asupra gestului și nu asupra actului, ne vom afla pe teritoriul comediei.

Primelor două condiții esențiale pentru comedie și anume nesociabilitatea personajului și insensibilitatea spectatorului (lipsa emoției), Bergson le adaugă pe cea de-a treia: automatismul. Nu este în mod esențial rizibil decât ceea ce este îndeplinit în mod mecanic. Într-un defect, chiar într-o calitate, comicul este lucrul prin care personajul se dezvăluie fără știrea sa, prin gestul involuntar, prin cuvântul inconștient. Orice distragere este comică. Și cu cât distragerea este mai profundă, cu atât comedia este mai puternică. Neatenție față de sine și în consecință, față de altul, iată ceea ce regăsim mereu în comedie. Neatenția se confundă aici cu nesociabilitatea. Cauza rigidității este proasta obișnuință de a neglija să privim în jurul nostru și mai ales în noi: cum să ne modelăm persoana în funcție de celălalt, dacă nu începem prin a face cunoștință cu alții și mai ales cu noi înșine? Rigiditate, automatism, distragere, nesociabilitate, toate acestea se întrepătrund și din toate se alcătuiește comicul de caracter.

Am putea spune că orice caracter este comic, cu condiția de a înțelege prin caracter ceea ce este gata făcut în persoana noastră, ceea ce se află în noi în stare de mecanism montat odată pentru totdeauna, capabil să funcționeze în mod automat. Acesta ar fi lucrul prin care ne repetăm pe noi înșine. Și ar fi, de asemenea, lucrul prin care alții vor putea să ne repete. Orice personaj comic este un tip. Invers, orice asemănare cu un tip are ceva comic. Este comic faptul de a veni să te inserezi într-un cadru pregătit. și ceea ce este comic mai presus de toate este să treci tu însuși în stadiul de cadru în care alții se vor insera în mod curent, ceea ce înseamnă să te solidifici în caracter.

Obiectul comediei înalte constă în a înfățișa caractere, adică tipuri generale. Comedia zugrăvește caractere pe care le-am întâlnit, pe care le vom mai întâlni încă pe drumul nostru. Ea notează asemănările. Ea urmărește să ne așeze sub ochi tipuri omenești. Ea va crea chiar, la nevoie tipuri noi.

Observația din care se naște comedia este exterioară, iar rezultatul întotdeauna generalizabil. Observația comică merge de la instinctual la general. Ea alege, printre singularități, pe cele care sunt susceptibile să se reproducă și care, în consecință, nu sunt în mod insolubil legate de individualitatea persoanei, sunt singularități comune.

Deci, comedia este un termen mijlociu între viață și artă. Ea nu este dezinteresată, precum arta pură. Organizând râsul, ea acceptă viața socială ca pe un mediu natural; ea urmărește chiar unul dintre impulsurile vieții sociale.

Bergson se oprește asupra unei dintre manifestările cele mai remarcabile ale comicului și anume logica proprie personajului comic și grupului comic, logică stranie, care poate, în anumite cazuri, să lase un spațiu larg absurdității.

Orice efect comic va implica, printr-una din laturile sale, contradicția. Ceea ce ne va face să râdem va fi absurdul realizat sub o formă concretă, o “absurditate vizibilă” – sau, mai mult, o aparență de absurditate, adică la început, dar corijată imediat după aceea – sau ceea ce este absurd pe de o parte și explicabil în mod natural pe de alta, etc.

Absurditatea, atunci când o întâlnim în cadrul comicului, nu este o absurditate oarecare. Este o absurditate bine determinată. Ea nu creează comicul, ci mai curând derivă din el. Ea nu este cauză, ci un efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care-l produce. Noi cunoaștem această cauză. Nu ne va fi greu să-i înțelegem efectul.

O inversiune cu totul deosebită a simțului comun constă în a pretinde să modelăm lucrurile după o idee pe care o avem și nu ideile noastre după lucruri. În a vedea dinaintea noastră ceea ce gândim, în loc să gândim la ceea ce vedem. Există în adâncul comicului o rigiditate care ne face să pășim drept pe cale, fără să ascultăm și fără să vrem să înțelegem nimic. Bergson definește acest tip ca: “un personaj care își urmărește ideea, care revine mereu asupra ei, în timp ce este întrerupt fără încetare”.

Această inversiune a sensului comun se aseamănă din multe puncte de vedere cu ideea fixă. Dar nici nebunia în general, nici ideea fixă, nu ne vor face niciodată să râdem, deoarece acestea sunt boli. Ele ne stârnesc mila. Ori, râsul este incompatibil cu emoția. Dacă există o nebunie rizibilă, ea nu poate fi decât o nebunie ce se poate concilia cu sănătatea generală a spiritului, o nebunie normală. Există o stare normală a spiritului care imită foarte bine nebunia, în care regăsim aceleași asociații de idei ca și în alienare, aceeași logică singulară ca și în ideea fixă. Este starea de vis. În acest punct, Bergson enunță următoarea teoremă: “Absurditatea comică este de aceeași natură ca și absurditatea viselor”.

Raționamentele de care râdem sunt cele pe care le știm a fi false, dar pe care le-am putea considera drept adevărate, dacă le-am asculta în vis. Ele contrafac raționamentul adevărat, îndeajuns pentru a înșela un spirit adormit. Numeroase “trăsături de spirit” sunt raționamente de acest gen, raționamente foarte prescurtate, din care nu ne sunt date decât punctul de plecare și concluzia.

Filozoful francez face câteva interesante considerații asupra „râsului”. Râsul este, înainte de toate, susține Bergson, o corecție. Făcut pentru a umili, el trebuie să dea persoanei care îi servește drept obiect o impresie penibilă. Societatea se răzbună prin râs pentru libertățile pe care am îndrăznit să le luăm față de ea. Râsul nu și-ar atinge scopul dacă ar purta marca simpatiei și a bunătații. Rezultă că râsul nu lovește întotdeauna cu dreptate și nu se inspiră dintr-o gândire întemeiată pe bunăvoință sau pe echitate.

Pentru a lovi întotdeauna cu dreptate, ar trebui ca râsul să recurgă la un act de reflecție. Ori râsul este pur și simplu efectul unui mecanism montat în noi de către natură sau de o lungă obișnuință a vieții sociale. El se declanșează de la sine. Nu are răgazul de a vedea de fiecare dată ce punct atinge. Râsul nu poate fi just în mod absolut; el nu trebuie să fie nici bun. Funcția sa este să intimideze, umilind. N-ar reuși, dacă natura n-ar fi prezervat în acest scop, în cea mai mare parte dintre oameni, o mică rezervă de răutate sau, cel puțin, de malițiozitate.

Persoana care râde intră de îndată în sine însăși, se afirmă ea însăși în mod mai mult sau mai puțin orgolios și tinde să considere orice altă persoană drept o marionetă ale cărei sfori le ține în mână.

“Râsul se naște aidoma spumei lăsate de valul spart pe nisip. El semnalează, în exteriorul vieții sociale, revolte superficiale. Desenează instantaneu forma mișcătoare a acelor zguduiuri. Și el, la rândul lui, este o spumă pe bază de sare. Precum spuma, scânteiază. Aceasta înseamnă veselie. Uneori, filosoful care o strânge pentru a o putea gusta, va descoperi, însă, pentru o cantitate mică de materie, o anume doză de amărăciune”⁹.

După cum am văzut Bergson fixează în celebra sa lucrare cam tot ceea ce poate însemna procedeu comic. Dar deși cunoaștem aceste procedee și aplicăm regulile putem avea neplăcuta experiență a actorului ce joacă într-o comedie și... nu râde nimeni. Vă spun că am simțit-o pe pielea mea, e trist, e amar, e dur... ceva a lipsit. Ce anume? Spiritul ludic, observat și disecat cel mai bine de către Huizinga.

1.2. Johan Huizinga – Homo ludens

Nu putem face un studiu despre importanța improvizației în arta actorului fără să ținem seama și de marea personalitate Johan Huizinga.

⁹ Idem

Istoric și teoretician al culturii, autor al numeroase lucrări ce se impun printr-o adâncă erudiție și printr-un fin spirit de sinteză ca și prin calitățile lor eseistice. Huizinga s-a aplecat cu pasiune asupra culturii orientale, și, mai ales, asupra civilizației europene al căror sens rațional a căutat să-l releve. În cartea sa „Homo Ludens” (apărută în 1938) gânditorul consideră că asemănările, esența și chiar rădăcinile improvizației provin din joc. La rândul său, acesta nu poate fi conceput fără improvizație, fără ea nici nu s-ar putea naște, nu ar putea exista. Așa că nu mi se pare de loc exagerat să facem o paralelă între joc și improvizație, ci din contra este obligatoriu chiar să ne „jucăm” împreună cu Huizinga și cu „omul” său.

Locul pe care Johan Huizinga îl acordă jocului în cultură este de prim rang. Jocul este un fapt anterior culturii, aceasta este afirmația cu care Huizinga își începe cartea și care este evident pentru oricine dorește să-l observe ca pe un fapt de viață. Jocul animalelor, al copiilor, dovedește acest lucru; însă el este ceva mai mult decât o manifestare pur mecanică, un impuls biologic sau o simplă problemă de fiziologie, așa cum s-a încercat a se afirma în diverse teorii. Jocul, spune autorul lui „Homo Ludens”¹⁰ are totdeauna un tâlc, ceea ce îl ridică din rândul activităților pur fizice, la un anumit statut și-l situează dintru început în zona manifestării spiritului. În însăși esența sa există ceva ce nu ține de aspectul său material, ci de o anumită „intenție”, vag definită dealtminteri, cum o numeste Huizinga. În desfășurarea diverselor teorii care s-au încheat în urma observațiilor și studiilor despre joc, apar înșirate cel mai adesea o sumă de „utilități” pe care jocul le satisface. Se afirmă că acesta dezvoltă capacitățile fizice ale animalului sau ale copilului care se joacă, îi îmbogățește stăpânirea de sine, îl ajută să se adapteze la mediu prin contactul nemijlocit cu acesta și cu „societatea” partenerilor de joc, îl pregătește, ca într-un scenariu inițiativ, pentru viața adultă, etc. S-a vorbit de o nevoie înăscută, de nevoia de dominare ce trebuie satisfăcută, de necesitatea de umplere a timpului liber, sau de pregătirea pentru viitoarele ierarhii ce există în orice organizare socială. Toate aceste explicații vin să definească un fenomen fără să reușească să o facă la modul complet. Răspunsurile, încercările de definire, nu se exclud una pe cealaltă – spune autorul – rostul, menirea jocului rămâne însă neelucidată. Atributele sale nu dau seama și de esența sa, care rămâne indicibilă, ele încearcă și reușesc să-l descrie numai ca fenomen. Cu alte cuvinte, am putea spune, cultura, jocul și implicit improvizația, merg mână în mână și așa va fi întotdeauna,

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Editura Univers, București, 1977

drept urmare ele trebuie analizate în corespondență și fără a încerca să-i acordăm vreuneia din ele o proeminență exagerată în fața celeilalte.

Cine nu s-a amuzat, uitând de sine și privind minute în șir, jocul unor copii care încercau să prindă o minge prea mare în brațe? Cine nu s-a distrat văzând hârjoana puilor de animale, care se tăvălesc în iarbă și se răstoarnă unul pe celălalt? De câte ori nu vedem, zeci, sute, mii de persoane care vociferează și râd, în tribune sau aiurea, în timp ce urmăresc fascinați desfășurarea unei întreceri? Sunt realități pe care le cunoaștem foarte bine, țin de imediata noastră vecinătate și ne sunt atât de familiare încât nu le mai dăm atenția cuvenită. Ni se par, cum am arătat mai devreme, de la sine înțelese. Și totuși, ce face hazul jocului? Ce ne stârnește în așa măsură încât să uităm de responsabilitățile noastre, de poziția în societate, de rang; lăsăm pur și simplu costumul și servieta și plecăm la stadion sau în curtea din spatele caselor, sau deschidem televizorul pentru a urmări emisiuni dedicate în exclusivitate sportului și jocurilor. De ce există numeroase emisiuni care fac audiență mare bazându-se numai pe efectul hilar pe care îl stârnește telespectatorilor sau pur și simplu emisiuni bazate pe pariuri, jocuri și încercări la care sunt supuși invitații?

Fără îndoială răspunsul este cunoscut: acesta este hazul pe care jocul îl degajă. Avem ocazia să vedem cum se transformă un om trist și obosit de problemele zilnice, cum pe fața lui apare un zâmbet de satisfacție, și ne întrebăm cum, prin ce minune jocul reușește aceasta transformare. Orice interpretare ce ține de o logică anume nu poate cuprinde fenomenul în totalitate, iar această caracteristică pusă acum în lumină face ca jocul să câștige de partea sa nenumărați adepți. S-a încercat să se inventarieze motivele care îi fac pe cei ce privesc să se modifice atât de radical. S-au înșirat motivații precum că o cauză ar fi superioritatea celui de pe margine asupra jucătorului de pe teren și deci o atitudine ironică, distanțată față de el, însă argumentația nu stă în picioare. E suficient să le vezi fețele acelorași spectatori când favoriții lor pierd și nu mai poți susține în nici un fel teza distanțării sau a ironiei critice. Apoi s-a vorbit de anumite scopuri și țeluri cărora i-ar fi subjugat jocul, însă pe rând s-au dovedit prea slabe pentru a justifica bucuria celui care participă într-un fel sau altul, ca martor sau ca jucător implicat efectiv, la acest joc. Descătușarea ce vine odată cu hazul a fost pusă pe seama unei decompensări utile, pentru a-l elibera pe cel în cauză de tensiunile adunate, acumulate peste zi, în activitatea de rutină; s-a sugerat chiar

existența unei mecanici a râsului ca funcție de la sine generatoare în momentul în care sunt îndeplinite anumite condiții. S-a observat, și oricine poate întări cele arătate în continuare, că argumentele ce vin din fiziologie sau psihologie, găsind originea jocului într-una din ele, nu acoperă o realitate atât de complexă și nu răspund la o întrebare simplă: de ce jocul stârnește hazul? Bucuria de pe chipurile jucătorilor în clipele de satisfacție generate de joc dărimă teoriile ce încearcă să reducă totul la o mecanică oarecare sau la o decompensare eficientă pentru funcționarea de mai apoi a individului în societate. Și asta pentru că jocul în sine nu are de a face cu socialul, în sensul că nu face cu adevărat parte din societate, nu este subordonat în nici un fel legilor sale, ba mai mult le abolește pe timpul desfășurării sale.

Cu alte cuvinte, jocul se arată a fi ceva ce depășește tot ce s-a spus despre el și are forța de invidiat de a răsturna orice adversar care i se opune și care ar încerca să-i scadă importanța, minimalizându-l.

Jocul ține de spirit și hazul la fel. Spiritul este cel antrenat în joc, iar participarea noastră ca totalitate fizică și psihică, naște o realitate mai puternică, autonomă, de care Huizinga amintește deseori în studiul său. Delirul mulțimii cu "o mie de capete", delirul degajat din vizionarea unei întreceri îl face pe savantul olandez să se întrebe încă o dată asupra naturii stranii a acestui fenomen. Laolaltă cu atâția alți cercetători și filozofi, el este cel care se întreabă ce trezește asemenea energii? Subiectul a fost atins și de Platon, prin vocea lui Socrates, care vorbește într-unul din dialogurile sale (Cratylus) despre atracția pe care jocurile le exercită asupra mulțimii și despre puterea pe care o au asupra acesteia. Oricine poate vorbi, cu îndreptățirea pe care ți-o da experiența trăită, despre excitația care se naște odată cu implicarea tot mai mare în joc și despre explozia de satisfacție, "nebunia" chiar (a se vedea carnavalurile sau turneele finale ale campionatelor de fotbal din zilele noastre), sau chiar acuzațiile de demonism aduse atleților care depășeau prin performanțele lor condiția umană obișnuită, ce însoțește asemenea prilejuri.

Hazul își este sieși suficient. Nu are nevoie de cârje și de justificări suplimentare. Exploziile de entuziasm de la finalul unei competiții care le-a adus mulțumire privitorilor, atunci când cei susținuți de public au ieșit învingători, este supremul trofeu pentru martorul fericit al evenimentului. Așadar, hazul, am putea conchide, este o caracteristică intrinsecă a jocului, a improvizației, și de aceea în lucrarea de față paralela dintre improvizație și haz sau umor sau râs este destul de evidentă. Această caracteristică

străbate jocul, îl însoțește și se degajă din el. Este un atribut esențial al acestuia, un apărător și un ingredient ce ține de farmecul și de puterea de seducție a acestui fenomen aparte, imposibil de ignorat atunci când vine vorba de joc, de improvizație.

Jocul există în sine își circumscrie o lume aparte. Iată o afirmație a lui Huizinga care necesită câteva explicații suplimentare și definiții greu de făcut, deoarece e nevoie să ne referim la realități cunoscute ce se inserează în existența noastră ca experiențe normale, înțelese de toată lumea și așadar, dificil de prins în noțiuni. Preeminența spiritului în discuția despre joc, faptul că el nu este materie – cum spune Huizinga – vorbind despre natura indicibilă a jocului, este un început bun pentru o polemică. Deși suntem puși în încurcătură, suntem obișnuiți să gândim totul din prisma unui materialism păgubos și limitativ, care ne îngrădește înțelegerea fenomenelor ce ne înconjoară. Pozitivismul are încă un cuvânt greu de spus în concepția pe care o avem despre lume, o lume care adoră claritatea și explicația. Jocul, jocurile și improvizația se pot desfășura oriunde și, cu excepția celor foarte complexe care necesită un teren special și condiții întrunite anume pentru a se produce, el ține de spirit și drept urmare spiritul este cel care îl generează, împrumutându-i din libertatea și autonomia care-l caracterizează. Rațiunea rămâne la ușă, căci cu toată puterea sa ordonatoare nu a reușit până acuma să aducă lumină în teritoriile sale misterioase. Dacă ar fi să definim jocul ca pe o activitate supusă rațiunii, ar fi să-l limităm la om. Însă așa cum am văzut, el se extinde la întreaga lume animală. Oricât am fi de orgolioși nu putem considera jocul și improvizația ca un produs exclusiv uman, desigur ar fi multe de discutat despre instinct, despre acțiunile așa zis inconștiente, care ne apără, dar e de ajuns să privim la un pui de animal care se joacă cu un ghem de sfoară sau cu un os, și realizăm că joaca este un “bun” universal. Cu alte cuvinte, suntem nevoiți să-l numim irațional, imposibil de strunit cu instrumentele științelor pozitive, care recunosc legitim doar ceea ce poate fi cunoscut până la capăt și lămurit. Logica noastră se dovedește prea slabă pentru a-i explica esența, atâta vreme cât nu ne ridicăm deasupra ei, căutând alte metode de investigație, mai adecvate, mai proprii cercetării zonei de interes aleasă. Vom încheia aici paranteza cu privire la legătura dintre rațiune și joc și ne vom întoarce la lumea pe care o creează jocul.

Jocul, am mai spus aceasta dar e bine de reamintit, are un univers al său, propriu, potrivit cu natura sa, și care nu păstrează o conexiune prea adâncă cu ceea ce îl înconjoară. Asta înseamnă că oriunde ne-am afla, un

anumit joc rămâne mereu același, definit de regulile sale. Copilul prins de vraja jocului, a unei competiții, netulburat de ceilalți în joaca sa, va uita de realitatea din jur și va trăi o alta, paralelă cu cea înconjurătoare, obiectivă, cum ne-am obișnuit să o numim. Copilul se implică cu ușurință în universul creat de joc, chiar sub ochii noștri. El se transpune în totalitate în lumile imaginare ale jocului, care se nasc atunci și acolo, conversează cu personaje închipuite, la fel de bine cum o face cu părinții săi, întărindu-ne astfel ideea că realitatea jocului și lumea pe care o implică, odată instalată, îl subjugă cu totul. Același lucru se întâmplă și dacă va primi o “temă” de improvizație, care îl interesează, normal; el uită de grijile “diurne” și va încerca să rezolve problemele impuse de tema primită. Dar nu ar trebui să ne limităm discuția doar la cei mici. Și noi, adulții ne comportăm la fel. Afirmatia că fiecare joc generează o lume poate fi dovedită prin implicarea cu care fiecare dintre jucători se implică în derularea jocului, a întrecerii sau a concursului. Uită și lasă la o parte tot ceea ce sunt ei în restul timpului, ca indivizi în societate, își lasă responsabilitățile la marginea terenului, la fel cum un actor lasă toate problemele “civile”, personale la cabină înainte de începerea spectacolului sau a repetiției.

O altă afirmație ar fi că jocul există în sine și pentru sine. Orice joc își are satisfacțiile sale, scopurile și motivațiile existând în el însuși. Ce vrea să spună asta? El nu suportă o motivație exterioară, ci își este lui însuși suficient, se justifică singur prin interesul pe care i-l arată cei care se implică în el. Majoritatea jocurilor, excepție fac cele în care miza financiară a ajuns atât de mare încât ne fac să ne îndoim de caracterul său de joc, și ne fac să ne gândim mai degrabă la zona afacerilor, unde cei care îl pun în mișcare vor să scoată profituri importante de pe urma interesului celorlalți, deci cele neinteresate financiar, există așadar prin ele însele, pentru ele însele, pentru hazul, pentru plăcerea pe care o degajă în participanți sau în privitori. Pariurile, sau alte interese financiare, sunt secundare jocului și nu îl definesc, ceea ce stârnește admirația fiind calitatea și gradul de virtuozitate al fiecărui jucător. Ele nu sunt făcute cu un scop anume, care le-ar subjugă și le-ar modifica natura într-atât încât nu le-am mai recunoaște, anulându-le. Jocul nu există “pentru” ceva, ci doar pentru că oamenii care doresc să îl joace îl resuscită de fiecare dată, găsind satisfacție în el. Supus unui imperativ economic, el se anulează, dispare, devine trucat. Pasiunea depusă în el este singura care îl certifică, iar lumea pe care o creează e cea care seduce.

Din multitudinea de studii teoretice am ales ce am considerat reprezentativ pentru tema de cercetare propusă. Consider că putem trece la peisajul teatral concret studiind aceste teorii aplicate pe tărâmul scenei.

Desigur, istoria teatrului începe în vremuri îndepărtate, odată cu omul preistoric iar studiul improvizației ce apărea în acea perioadă de început a teatrului se constituie ca o necesară și importantă temă de cercetare. Dar ținând cont de limitările firești ale unei astfel de lucrări, nu ne-am propus să studiem acum acea perioadă; ea va face însă obiectul unui studiu viitor. Lucrarea de față se va ocupa de o perioadă unică în întreaga istorie a teatrului universal: epoca medievală în care spuma improvizației izbucnește dând naștere fenomenului *Commedia dell'arte*. Datorită faptului că artiștii au început să migreze pe tărâmurile a căror limbă nu o cunoșteau, în același timp trebuind să țină cont de realitățile social-politice imediate din vreme, și mai ales datorită faptului că tipul de spectacol propus presupunea un dialog direct, real și permanent cu spectatorii, actorul comediei *dell'arte* se vede obligat să recurgă la instrumentele improvizației, reușind performanțe notabile, greu de egalat. Am considerat această perioadă de o deosebită importanță, căci tipul de comedie propus și dezvoltat de *commedia dell'arte* a marcat profund întreaga evoluție ulterioară a teatrului universal.

Commedia dell' arte – teatru de improvizație

2.1. Privire generală

“Comedia este un pământ în care încolțește iarba după cum a fost și sămânța aruncată ... Comedia ... este oglinda vieții omenești” găsim într-un text valoros, publicat la Veneția în 1628, scris de Beltrame-Barbieri¹¹.

La începuturile literaturii, comedia ca termen indică în general o compunere poetică reprezentând o acțiune cu un sfârșit vesel. Iar în secolul al XVI-lea odată cu reapariția ei, termenul își redobândește înțelesul clasic: reprezentarea scenică a unor întâmplări din viața de zi cu zi, cât mai distractive, care se sfârșesc cu bine. La începuturi prelua interesul pentru intrigă, iar desfătarea spectatorilor era căutată mai ales prin reprezentarea unor întâmplări cât mai curioase și prin pictura cât mai “vie” a unor tipuri cât mai reale, printr-un dialog cât mai strălucitor. Commedia dell'arte accentuează aceste caracteristici cu toată convenționalitatea lor.

Improvizația, ca formă de expresie a comediei dell'arte se trage fără îndoială din mima clasică, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. Ei îi aparțin farsele populare spartane, ale “falloforilor” din Siciona sau ale “fliacilor” din Magna, Grecia. În secolul al V-lea î.e.n., Sofron vestitul mim realist elaborează literar în proză ritmică forma populară a mimelor. La Roma mima apare prin cultul Magnei Mater și o dată cu sărbătorile megalense. Mima va înlocui bătrâna “atellana” (cuprinzând și ea elemente de improvizație) care decade. Mimele, chiar dacă unii istorici susțin că au dispărut în Evul Mediu, supraviețuiesc în forme de comic realist, supuse unor canoane ale genului comic. Faimoasele “contrastii” – cu reprezentatul lor vestit, Ciulo D'Alcamo – își păstrează forma și conținutul în scenariile de mai târziu ale comediei dell'arte. Întreaga poezie giullarescă, frottolele, acele maridazzi (care duc la apariția zannilor) conservă forme de mimă.

¹¹ Beltrame – Niccolo Barbieri, *Discurs familiar*, Venezia, 1628

Pantomima, formă tot atât de veche ca și mima, unde actorul mima cu mască și unde apăreau chiar mai multe personaje, o găsim păstrată în acele intermezzi comice din sacrele reprezentații cu caracter dramatic sau burlesc; sau la curțile regale italiene prin bufoni - purtătorii tradiției mimice, ai improvizației; sau prin tablourile vivante ale balurilor de curte; sau prin carnavalul – largi spectacole populare.

Este un fapt pe deplin acceptat că spectacolele de improvizație au început către mijlocul secolului al XVI-lea; cercetarea originilor Commediei dell'Arte a constituit însă materia unor studii atente cu rezultate diferite. O primă ipoteză enunțată în ultimele decenii ale secolului trecut (Bartoli, D'Ancona) revendică descendența comediei dell'arte din formele populare de teatru comic latin: comediile atellane, mimele și pantomimele mai sus amintite, diferitele ludi și producțiile satirice. Nu i se poate nega acestei teorii partea sa de adevăr: în natura populațiilor italice a existat întotdeauna o constanță și o instictivă predispoziție spre mim, un talent înnăscut pentru imitarea parodică a realității; dincolo de asta este imposibil de demonstrat continuitatea tradiției istorice.

Mai recent, un alt cercetător italian (Toschi) afirma că formele de exprimare și caracteristicile măștilor ar constitui o derivare, o dezvoltare inconștientă a ritualului carnavalesc de îmblânzire a zeităților. O a treia ipoteză aparținând lui Sanesi, susține că manifestarea comediei dell'arte nu este altceva mai mult decât vulgarizarea, sau pentru a folosi un termen contemporan, comercializarea comediei erudite, în care intriga se reduce la un schelet inițial, iar personajele despuiate de orice trăsături originale sunt codificate într-o galerie restrânsă de tipuri.

De ce tocmai la mijlocul secolului al XVI-lea apare această mare revoluție populară a teatrului – improvizația- când teatrul erudit italian atinsese apogeul, când Renașterea răscolise istoria, aducându-ne în actualitate pe greci și pe latini. Este în primul rând vorba de o criză a teatrului căci teatrul erudit începuse să se închisteze în niște forme tot mai îndepărtate de realitate, al căror mesaj se epuizase. Greoaie, închise între parametrii unui subiect care nu mai crea iluzia realității vieții, imitațiile stereotipe după dramaturgia clasică încep să-și piardă publicul.

Teatrul, artă prin excelență colectivă, trăiește numai prin legătura spirituală care se stabilește cu publicul. Iar acesta din urmă cu coordonatele lui sociale, politice, economice – se schimbă de la o epocă la alta, de la un an la altul, de la un mediu social la alt mediu social, de la individ la individ, de la o reprezentație la alta.

Publicul aşadar se schimbă, se ridică noua clasă, burghezia, cu gusturile ei încă nerafinată, dar aspirând să se rafineze, cu dorinţa de nou, de cercetare, de descoperiri, de profesionalizare. Apar literaţii burghezi, apar artiştii burghezi. Arta, artiştii, scriitorii încep să aibă un nou statut, sunt căutaţi, sunt preţuiţi. Alături de burghezie se manifestă social ţărănimea. Cu un gust natural simplu, rudimentar, cu bunul simţ care cumpăneşte tot şi toate, ţăranul intră în literatură. În noua situaţie teatrul trebuie să se schimbe şi el. "Cea mai bună regulă care se găseşte este ieşirea din regulă"¹². Şi, prin urmare, "să punem barosul pe teorii, poetici şi sisteme. Să dăm jos aceste vechi mulaje de ghips care ascund faţa artei." aşa cum spunea Victor Hugo.

Legile generale ale naturii, ale veridicului trebuie să guverneze arta. Apare improvizaţia – spectacolul improvizat, produs pe stradă din impulsuri şi necesităţi ocazionale, cu o variaţiune nesfârşită pe o temă dată, călcând canoanele clasice, schimbându-se mereu, aproape seară de seară, uneori chiar în timpul spectacolului propriu-zis, după actualităţile zilei şi interesele publicului. Treptat, improvizaţia capătă o formă mai stabilă – **commedia dell'arte**. Formă legată însă de improvizaţie, păstrându-i caracterul social şi politic, limbajul şi stilul popular, vioiciunea acţiunii şi rapiditatea replicilor, formele de expresivitate scenică. Treptat, apar actorii profesionişti şi trupele lor, apar scriitorii de teatru şi măştile lor, apar scenarii cu indicaţii de text şi regie -canavale-, apoi texte de teatru propriu-zise. Şi ca orice fenomen, încă amorf, care tinde spre organizare, Commedia del'Arte se cufundă tot mai mult în studiu, uită spontaneitatea, confundându-se tot mai mult cu spectacolul de autor (perioada barocă), până când în 1699 Andrea Perrucci va tipări: "Despre arta spectacolului dinainte gândit şi despre improvizaţie", poetică teatrală ce semnalizează intrarea pe un făgaş organizat după legi bine fixate. Afectivitatea se sterilizează în categorii şi norme. O nouă epocă de decadenţă maschează o nouă criză, până când apare Goldoni (1707-1793), cu teatrul său de caractere.

Nevoia de spectacol, de joc, de împlinire sufletească, există instinctiv în om. Ca atare putem admite că posibilitatea de a improviza a dovedit-o actorul în toate timpurile, cu toate că numai acum ea capătă înţâietate. Poate, pur şi simplu, din nevoia de a ieşi din regulă. Aici, geniul

¹² Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentăţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1982

inventiv al epocii își spune cuvântul; pur și simplu din nevoia de libertate absolută.

Scenariile apar la început informe, neglijente apoi din ce în ce mai minuțioase, cu indicații de text și regie – intrări, ieșiri, gesturi, voce – lăsând însă în toate o libertate formidabilă de invenție, de improvizație, spectacolul fiind creat de actori, pentru că important este ceea ce face actorul. Schema generală a scenariului este simplă: doi tineri îndrăgostiți, un bătrân dat în mintea copiilor, îndrăgostit la rândul-i de iubita fiului, un bătrân cumsecade și cu capul pe umeri, perechea de slugi istețe și viclene, cinstite sau mai puțin cinstite, îndrăgostiți și ei sprijinindu-i pe cei doi tineri, peripeții, neînțelegeri, ciomăgeli, travestiuri, și totul se termină cu bine conform legilor firești ale naturii: tinerii se căsătoresc, bătrânii rămân singuri cu treburile lor, slugile își slujesc mai departe stăpânii, căsătorindu-se și ei.

La fiecare pas interveneau complicații dintre cele mai percutante pentru dinamizarea conflictului: persoane travestite, întâlniri neașteptate, recunoașteri surprinzătoare, qui pro quo-uri, deci confuzii de identitate, adică momente adesea neverosimile, de-a dreptul absurde – care de altfel se întâlnesc și la Shakespeare în unele comedii; dar nu verosimilitatea interesa din moment ce acțiunea era spectaculoasă, mișcarea scenică extrem de vie, comicul cam vulgar, uneori chiar trivial, totuși antrenant, spumos, exploziv. Într-adevăr commedia dell'arte oferea o reprezentare spectaculoasă datorită nu numai dinamismului intrigii și mai ales formației multilaterale și tehnicii jocului actoricesc; fiindcă actorii posedau o frumoasă cultură intelectual, unii chiar un talent literar remarcabil. Cu toții aveau o extraordinară suplețe în mișcări și gesturi, apropiindu-se de acrobație; Viscontini de pildă se dădea de câteva ori peste cap cu un pahar plin în mână fără să-l verse; la 72 de ani Scaramuccio trimitea bezele publicului cu degetele de la picioare. Unii executau uimitoare demonstrații de scamatorie, prestidigitație sau jonglerie; alții cântau succesiv la 10-12 instrumente muzicale realizând o bogată gamă de efecte scenice deosebit de apreciate de toate categoriile de spectatori.

Acțiunea oricărei asemenea comedii înseamnă nu numai o glorificare a sentimentului firesc, tonic, curat, puternic al iubirii, ci și un elogiu adus inteligenței și istețimii, cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății, zgârceniei și îngâmării.

Pe această temă generală se brodează la nesfârșit variațiuni, fiecare personaj apare cu identitatea lui, aducând noutatea și neprevăzutul în spectacol. Fiecare personaj era creat pe o singură idee – de unde și

denumirea de personaj mască, pornindu-se și de la faptul că actorii jucau mascați. Dar dincolo de existența reală a măștii exista construcția psihologică, cu o singură direcție de dezvoltare: Pulcinella – trândav, pungaș, mâncău; Brighella – intrigant, deștept, viclean, răutăcios; Arlecchino – pierde-vară naiv, vesel, mereu flămând.

Scenariile comediei dell'arte din care s-au păstrat cam o mie, (mare parte ilizibile sau intraductibile) aduceau întâmplări și personaje din viața de toate zilele, cu implicațiile sociale și politice ale zilei. Dar în ciuda schematismului lor, ele ofereau reprezentații spectaculoase prin formația intelectuală și tehnică a jocului actoricesc. Alături de acestea costumele alcătuiau simbolurile atât de grăitoare ale artei spectacolului.

2. 2. Măștile comediei dell'arte

În umbra teatrului cult, bălciul, teatrul folcloric, cirul, music-hall-ul (genuri minore ale spectacolului) au funcționat și funcționează asemeni dublului instinctiv și neliniștitor al conștiinței umane, acea „anima” definită de Jung ca fiind expresia ambiguității psihologice și sexuale profunde a individului. Teatrul popular, apariție spontană în piața publică, în ambianța serbărilor de carnaval, ori la serbări, ospete și diferite ceremonii dezvoltă - tocmai datorită acestei ritmicizări cutuminare - personaje și teme corespunzătoare unei estetici a jocului dramatic bazat pe implicarea auditoriului. Spectatorul trebuie să recunoască cu ușurință personajele (alegorice sau tipizate) și motivele intrigii strâns legate de realitatea imediată. Serbările populare sunt elementul de fond adesea neglijat care asigură continuitatea și vitalitatea dinamicii formelor teatrale. Dintr-o astfel de perspectivă teoriile care fac ca pe de-o parte commedia dell'arte să descindă direct din anticile „fabulae Atellanae” și duc la stabilirea unor antologii frapante între structura comediei dell'arte și a măștilor sale cu tipurile comediei latine în special cu servitorii și bătrânii - și pe de altă parte ipoteza ce privește commedia dell'arte ca descendentă a teatrului popular medieval jucat în târguri și piețe - teatrul excomunicat pentru îndrăzneala sa de autoritățile religioase sau condamnată de cele civile - pot fi conciliate.

Chiar dacă acceptăm teoria că spectacolele comediei dell'arte s-au născut din farsa rustică prin unele tipizări care tind spre mască și din popularizarea comediei erudite datorită apariției companiilor profesioniste, nu putem crede că farsa rustică la rândul ei s-a născut doar din nevoia de

aduce pe scenă personaje locale și că ar fi existat un moment de gol, de ruptură între spectacolele populare ale antichității și cele ale evului mediu. Universalitatea și vigoarea tipologiilor comediei dell'arte absența la alte personaje, produse alor alte teatre populare europene, ar putea fi explicate că ele se sprijină pe niște tradiții mult mai vechi și mai bine decantate în timp decât în cazul altor teatre medievale europene care la începuturile Renașterii nu au dat rezultate similare Comediei dell'arte, dar au acceptat-o cu ușurință tocmai pentru arhetipul comic fundamental pe care îl propunea.

Așa cum eroul tragic poate fi redus la un arhetip cu o structură conflictuală specifică, definită de Kereny ca fiind cea a omului - Dumnezeu, personajul teatrului comic are o structură conflictuală construită pe poziția om – animal. Unicul – spunea Heraclit - se manifesta prin calități opuse. Zbor și cădere, triumf și decădere, agilitate și ataraxie. Serbările populare, strâns legate de practicile religioase, înving prin râs spaima cosmică reflectată în sistemele teologico-filosofice oficiale. Saltul acrobatului, trimful celui slab din punct de vedere social sunt modalitățile obișnuite prin care se exprima această răsturnare a raporturilor prestabilite de normele sociale. Libertății de mișcare a acrobatului îi corespunde libertatea cuvântului care și-a găsit adăpost timp de secole sub masca nebuniei sau a sfintei simplități. Paralel cu o dezvoltare artificială impusă de ambiția literaților Renașterii, a unui teatru cult după modelul celui antic, în Italia spre deosebire de alte țări, literatura dramatică cultă nu pierde contactul cu teatrul popular și se naște din teatrul popular.

Artiștii "Rozzi" din Siena: Alticozzi, Roncaglia, Salvestro, Andrea Calsuo, dar mai ales Ruzzante, sunt doar câțiva din creatorii acestui gen de literatură dramatică. Cazul Ruzzante este exemplar, căci acest actor-autor, prin însăși cele 2 etape ce se disting în creația sa – cea în care refuza modelele dramatice clasice și afișează o poetică a naturalului și cea în care asimilează bazându-se pe tipuri apropiate cu cele create în prima etapă – modele plautiene – exprima această dialectică proprie teatrului italian din secolul al XVI-lea.

Nu există o singură persoană chezașă în spectacol (regizorul de azi). Toți actorii aveau aceeași răspundere, toți trebuiau să muncească în aceeași măsură la rotunjirea unui spectacol. Aceasta înseamnă colectivitate. "Commedia dell'arte" conta în aceeași măsură atât pe coeziunea și disciplina trupei cât și pe talentul individual al comicilor,

climatul psihologic al improvizației putând fi iremediabil păgubit de reaua voință a unui comic¹³ scria Jean Fanchette.

Trecând cu ușurință peste canalele clasice, peste unitățile riguros stabilite, *commedia dell'arte* păstrează în mare schema comediei clasice: trei acte, nu cinci ca în comedia clasică, prologul, epilogul, liniile generale ale desfășurării subiectului. Unitatea de acțiune este spartă. Apar acțiuni paralele, intrigi amoroase, nu una, ci două, trei și chiar șase. În *commedia dell'arte* prologul numit și *complimento* este o adresare directă către public rostită de actorul principal pentru a mulțumi acestuia și pentru a anunța subiectul comediei, povestind câteodată pentru înlesnirea înțelegerii cele ce se petrecuseră înainte. Anticipând funcția *raisonner*-ului de mai târziu, preluând parte din funcția corului clasic grec, prologul – uneori chiar personaj cu acest nume puncta în timpul desfășurării spectacolului gradarea dramatică, epilogul – element tehnic literar, rareori întâlnit în *commedia dell'arte* uneori cu simpla funcție de a mulțumi publicului, se schimbă treptat într-o scenă de pantomimă, cu muzică, dans și cânt la care participă toți actorii, accentuând sfârșitul vesel al comediei.

În ceea ce privește masca, cunoscută încă din paleolitic cu funcție rituală, apoi de-a lungul vremurilor cu tot felul de alte funcții sociale și politice, păstrată în carnavale, ea trece în teatrul antic, în tragedie și comedie la început cu aceeași funcție socială, apoi ca simplu semn actoricesc – albă pentru personajele feminine, întunecată pentru personajele masculine, cu rolul de a înlesni înțelegerea piesei scoțând la iveală convențional o anume stare sufletească, o anume vârstă și condiție socială, amplificând prin forma ei ciudată, de pâlnie, vocea actorului. În teatrul roman, masca teatrului grec trece îmbogățită cu experiența atellanelor: Macco - prostălăul mâncău; Bucco - flecarul natăflet; Pappo - bătrânul ramolit dat în mintea copiilor; Dossenno - parazitul cocoșat și viclean.

În *commedia dell'arte* masca apare nu prin transfer direct din teatrul clasic, ci din obiceiul tradițional carnavalesc. Dacă slujea uneori la nerecunoașterea actorului care juca, slujea totdeauna în schimb la recunoașterea personajului ca tip fix mereu egal cu sine, cu aceleași veșminte, aceleași mișcări, aceeași psihologie fundamentală, jucat sau nu de același actor. *Commedia dell'arte* aducea triumful măștii, care cu foarte rare excepții încarnează un personaj unic. Numele actorului se confunda cu cel al măștii sau invers. Numele de mască dat amoretelor, singurii

¹³ Apud Olga Mărculescu, *Commedia dell'Arte*, Editura Univers, București, 1984

dealtminteri care jucau fără ea atesta extinderea semnificatiei acestui cuvânt.

Privind din perspectiva istoriei de teatru vom găsi în teatrul commediei dell'arte trei tipuri de personaje: tipuri tradiționale - Capitanul, Doctorul, Pedantul, Valetul, Slujnica; tipuri convenționale - tineri, tinere, curtezane, tați; tipuri sociale ale epocii - nobilii de provincie, țărani, burghezi cu diferite ocupații, cămătari, hangii, comedieni, răufăcători.

O particularitate a comediei măștilor este aceea că actorul apare întotdeauna în același rol. Piese se schimbă, se pot schimba chiar zilnic, dar măștile au mereu aceeași interpret. Este absolut exclus ca un actor să-l joace azi pe Pantalone și mâine pe Arlecchino.

Uneori masca este înlocuită de o față abundant pudrată sau vopsită în alb, de niște ochelari uriași sau de un nas fals. Măștile commediei dell'arte sunt toate comice, cu o nuanță bufă sau lirică. Măști tragice nu există.

Dacă am aduna toate măștile care au apărut în decursul timpului pe scena comediei italiene, vom vedea că ele sunt cu mult peste 100. Dar această diversitate este mai mult aparentă. Marea majoritate nu sunt decât niște derivate ale măștilor principale. Pentru a ne face o idee asupra măștilor este suficient să analizăm cele două cvartete, cel de nord (Pantalone, Dottore, Brighella, Arlecchino) și cel de sud (Coviella, Pulcinella, Scaramuccio, Tartaglia), fără a uita de principalele măști de sine stătătoare: Căpitanul, Îndrăgostiții și Fantesca.

2. 2.1. Quartetul de nord

Pantalone este personajul contrapus lui Zanni de către reprezentarea elementară a lumii din Commedia dell'Arte. El este stăpînul bogat, sătul și zgîrcit. Numele îi derivă de la uzualul Pantaleone care, la rîndul său vine din Piantaleone, apelativ dat neguțătorului venețian bogat care punea steagul Veneției (leul) pe pămîntul pe care-l cucerea. Andrea Perrucci¹⁴, ni-l prezintă, la sfîrșitul secolului al șaptesprezecelea, ca derivînd și din figura Bătrînului din comedia clasică: cusurgiu, obtuz, permanent de-a curmezișul plăcerilor tinerilor, satir libidinos.

Figură duală, Pantalone întruchipează viciile, dar și virtuțile burgheziei venețiene: este muncitor, econom, prevăzător (dar autoritar și egoist cu copiii săi), plin de bun simț (dar conservator), moral (dar ușor inflamabil de ridicole, tardive iubiri nepotrivite al căror subiect este

¹⁴ Andrea Perrucci, *op. cit.*

îndeobște servitoarea). Personajul închide deja în sine duplicitatea măștii: "...rolul bătrînului, cu costumul și numele de Pantalone, e întotdeauna serios, dar se amestecă și cu rolurile ridice prin limbă și vestimentație" , spune Maria Cecchini, autor și comediant pe la începutul anilor 1600¹⁵.

Negustor venețian, cu dialectul său specific, bătrîn bogat, zgârcit bolnăvicios și slab – șchiopătează, geme, tușește, strănută, se smiorcăie, suferă de stomac. Încrezut dar totdeauna păcălit. Se consideră mai deștept ca toți, dar la fiecare pas e victima festelor pe care i le joacă alții. În general nimeni nu capătă atâtea lovituri și ghionturi ca el, care este și obiectul de predilecție pentru intrigile slugilor. În ciuda vârstei și a bolilor, îi place să umble după femei. Eșuează întotdeauna, dar rămâne un crai incorigibil. Costumul este format dintr-o vestă roșie, pantaloni colorați, pantofi galbeni cu cataramă, tichie roșie, pelerină lungă neagră. Masca are culoare pămîntie, nas lung, coroiat, mustăți și barbă căruntă.

Perechea complementară a lui Pantalone cu care e vecin și prieten, uneori rival în amor, **Doctorul** încearcă mereu să se alieze cu negustorul cel mai bogat din oraș punînd la cale căsătoria fiicei aceluia cu fiul lui. Alături de Pantalone, el ilustrează încă un aspect al lumii Bătrînilor, prin opoziție cu lumea Slugilor sau cu cea a Îndrăgostiților. Dacă Pantalone e un libidinos primitiv și direct, Doctorul camuflează aceleași trăsături într-un înveliș cu pretenții culturale, e băutor și gurmand insașiabil, perorează infatigabil, pedant și prețios, amestecînd dialectul bolognez cu neverosimile citațiuni latine: pentru că Doctorul poate fi medic, avocat, astrolog, filosof, dar oricum bolognez. Doctorul lansează permanent sentințe de o imbecilitate perfectă, consacrînd evidența: "Un ferrarez nu e mantovan", "Unul care doarme nu e treaz", "O navă în plină mare nu e în port" ș.a.m.d.

Dacă Dottore este avocat de profesie și apără cauza cuiva, e vai de cel care i-a încredințat procesul. Ca medic, el reușește să îmbolnăvească oamenii sănătoși prin sfaturile sale medicale, iar bolnavii se însănătoșesc în ciuda sfaturilor lui. Mintea lui cuprinde destul de multe fragmente de învățătură, dar îi lipsește logica. În capul lui e un talmeș-balmeș caraghios. Ca și Pantalone, el e bătrîn, bogat, avar și afemeiat. Cam prostănac, cu toată erudiția sa. Numai una din trăsăturile sale e mai subliniată: îi place să bea. Soarta lui este dinainte hotărâtă în toate scenariile: el este inevitabil păcălit.

¹⁵ Olga Mărculescu, *op. cit.*

Tocmai ca să-si poată exercita nestingherit funcțiunile principale îndeplinite de gură: perorația și masticția, masca sa, e redusă la un nas cărnos, enorm, eventual completat de o pereche de mustăți pe măsură.

Mantia neagră de avocat este accesoriul principal al costumului său, în general negru este culoarea lui. Vestonul, pantalonii scurți, ciorapii, pantofii cu funde, cordonul de piele cu o cataramă de aramă, tichia de pe cap și pălăria cu boruri largi. Această simfonie neagră a costumului este întrucâtva înviorată de un guler mare alb, manșete albe și batistă albă băgată după cordon. Masca neagră îi acoperă uneori toată fața, alteori numai fruntea și nasul, obrajii neacoperiți de mască sunt violent fardați cu roșu, semn că este mereu cu chef.

Masca lui Dottore era considerată ca una dintre cele dificile. Actorul trebuia să fie un om cult, deoarece numai un om cult putea crea efecte comice din bucățele disparate de erudiție, iar combinația momentelor sociale și profesionale cerea multă artă și finețe. Afară de aceasta, actorul trebuia să posede la perfecție dialogul bolognez. Toate aceste calități reunite într-o singură persoană nu erau ușor de găsit. Iată de ce această mască nu exista în toate trupele teatrale.

Zanni (Arlecchino si Brighella). La început a fost doar **Zanni**. Numele acesta e o formă contrasă, dialectală a lui Giovanni, numele italian cel mai comun, echivalentul lui Hans, Piotr sau Ivan, cum erau numiți, generic, bufonii din Germania sau Rusia.

La apariție, în cinquecento, personajul e mai apropiat de bufonul medieval decât de actorul comic de azi. Îl găsim prin piețe, alături de saltimbanci, vânzători de leacuri miraculoase, acrobați, cîntăreți, ținându-le isonul sau chiar preluîndu-le rolul. Apariția lui este bine circumscrisă istoric, după cum explică, între alții, Dario Fo¹⁶, care-l și interpretează acum magistral. El este țărănul sărăcit și căzut în șerbie, primitiv în sălbăticia lui, cu trăirile și trebuințele reduse la minimum: îl domină și definește o foame animalică (Dario Fo îl pune să-și manînce chiar...cîteva organe). Leneș, prost, dar nu lipsit de o anume șmecherie care îl ajută să iasă mereu la liman. Comicul său e vulgar, deocheat, referirile sexuală și scatologică – prin verb și gest - sînt nedisimulate.

Costumul lui Zanni este alb și larg, plin de petice multicolore de formă nedefinite, manifestare a mizeriei sale cronice.

Cu timpul, Zanni a avut nevoie de un interlocutor, evident antagonist. În mod natural, el are a face cu "stăpînul", negustor venețian de

¹⁶ Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997

exemplu. Din acesta va deriva apoi Magnifico și, mai târziu, Pantalone. Va fi primul nucleu al Comediei dell'Arte. Dar chiar relația cu stăpînul va modifica, prin multiplicare și adaptare, treptat, caracteristicile lui Zanni. Va apărea un "Prim Zanni": șmecher, iute la minte, gata să înșele și să profite de toate neatențiile sau slăbiciunile stăpînului ca să facă rost de mai multă mîncare și, în ultimă instanță, de mai multă putere. Descendentul său este Brighella. "Al doilea Zanni" e continuatorul mai fidel al părintelui comun: continuă să vorbească dialectul bergamasc, contactul cu orașul nu-l atinge, el rămîne primitiv în dorințele sale, rău, sclav al nevoilor fiziologice, incapabil de un raționament organizat. Este calcul după care s-a modelat cea mai celebră dintre măști: **Arlecchino**.

Măștile zanni sunt sufletul comediei dell'arte. Sunt figurile cizelate artistic ale unor bufoni de carnaval veseli și optimiști.

Pe linia literară, comedia dell'arte provine din nuvelă. Și măștile zanni reprezintă o stilizare a unor tipuri de țărani din nuvele. Țăranii constituiau un obiect de predilecție pentru satira urbană. Ei erau fie proști definitivi (Arlecchino), fie deștepți dar plini de idei răutăcioase (Brighella). Ca măști zanni se numesc de cele mai multe ori servitori, dar această denumire este pur convențională, ei rămânând țărani prin natura lor socială. În caracterul ambilor zanni există o particularitate: ei sunt cu totul lipsiți de servilism, ei nu se târăsc în fața nimănui, au sentimentul propriei demnități. Ei ascultă poruncile și suportă bătaia, dar în sinea lor nu se supun și nu se predau.

Brighella nu crede nici în Dumnezeu nici în diavol. Îi plac aurul, vinul, femeile. Își servește stăpînul pe măsura simbriei pe care o capătă, nimic mai mult. El disprețuiește slugile care sunt sincer devotate stăpînului. Nu iartă pe nimeni și știe să urască. Este mereu gălăgios, are limba ascuțită, este capabil să se adapteze perfect la orice situație. Familiar cu femeile, obraznic cu bătrânii, viteaz cu lașii, lingușitor cu cei puternici. Nu degeaba el este masca favorită a plevei: este pornit împotriva bătrânilor care nu-i lasă pe tineri să trăiască, să iubească, să fie fericiți. Este de partea tineretului care luptă pentru o viață mai bună. Oamenii de rând îi admiră energia, inteligența, abilitatea și îi iartă bucuros abaterile de la calea cea dreaptă.

Masca lui este una din cele mai importante și dificile. Trebuie să lege și să dezlege nodul intrigii, să încurce și să descurce firul sinuos al subiectului, să fie prompt în replică, farse. Trebuie să știe să cânte cel puțin la chitară și să execute trucuri acrobatice elementare. Îmbrăcămintea lui

țărănească este alcătuită din: pelerină, bluză, pantaloni, ciorapi și capelă albă, pantofi și cordon galbeni din piele, de cordon este prinsă o pungă de piele și un pumnal. Masca are o culoare închisă, mustați și o barbă neagră zburlită. Arlecchino nu este tot atât de inteligent, abil și inventiv ca Brighella – țăranul muntean, dar are multă spontaneitate și un fel de candoare amuzantă, ca toți țăranii de la șes. El nu plănuiește niciodată nimic dinainte, ci procedează la nimereală, dintr-o inspirație aproape întotdeauna nefericită. Greșește și plătește, dar nu-și pierde veselia și privirea naivă asupra lucrurilor. Brighella trebuie jucat astfel încât să stârnească admirația, iar Arlecchino trebuie să trezească simpatia față de durerile lui copilărești.

“Caracterul său, scrie Marmontel despre Arlecchino, este un amestec de ignoranță, naivitate, de spirit, de prostie și de grație, este un fel de om destrăbălat, de copil mare care are licăriri de rațiune și inteligență. Adevăratul aspect al jocului său este suplețea, agilitatea, drăgălășenia unei pisici tinere. Rolul său este acela al unui valet răbdător, credincios, încrezător, mâncăcios, întotdeauna îndrăgostit, întotdeauna în încurcătură; care se întristează sau se consolează cu ușurința unui copil și a cărui durere este tot atât de amuzantă ca și bucuria.” Mereu în aer, apare ca o stranie personificare a închipuirii, este născocitorul nepăsător al unei noi forme de poezie, esențialmente musculară, scandată în gesturi, întreruptă de salturi periculoase, presărată cu gânduri filosofice sau cu gânduri neobrazate. Arlecchino este un poet acrobatic.

Costumul lui este acela al unui zdrențăros stilizat și ironizat: petice albastre roșii-verzi așezate simetric și legate între ele printr-un galon galben subțire. Detaliile măștii sale compun o expresie bizară, de șiretenie, senzualitate și mirare, neliniștitoare și atrăgătoare totodată, unde tumorile enorme, negii și culorea neagră adaugă ansamblului ceva sălbatic și drăcesc.

2.2.2. Quartetul sudic

Cuplul **Coviello - Pulcinella** este conceput ca o replică meridională a cuplului Brighella - Arlecchino. Nordul este mai civilizat decât sudul deoarece a trecut printr-o perioadă îndelungată de dezvoltare industrială. De aceea în nord a apărut tipul “omului umblat”, șmecher, care nu se lasă tras pe sfoară (Brighella). Coviello nu se ridică asupra lui Pulcinella. Mai este o deosebire de ordin civil: zanni nordici sunt aproape totdeauna necăsătoriți. Brighella este un celibatar convins, iar Arlecchino

capătă nevastă abia în scenariile târzii. Dimpotrivă Pulcinella este adeseori însurat, gelos arțăgos, tiran și veșnic păcălit.

Coviello acționează cu șiretenie, tupeu, ingenuozitate. Pulcinella îl secondează, vădind o totală lipsă de griji, o naivitate veselă, o neajutorare amuzantă. Coviello comandă, Pulcinella se supune.

Pulcinella în grecește înseamnă hoț de găini. Apare ca grădinar, brutar, paznic la mănăstire, negustor, pictor, soldat, contrabandist, hoț, bandit. Trăsătura predominantă a caracterului său este desigur prostia. În urma unor stilizări satirice caracterul său s-a mai îmbogățit cu lenea, lăcomia, înclinațiile criminale. Idealul său de viață era acela de a nu face nimic dar de a-și satisface totuși formidabilul apetit. Această paiață caraghioasă cu un nas ca un cioc de cocoș este din vremuri vechi favoritul copiilor și al carnavalurilor. Costeliv, cocoșat, cu nasul coroiat și mersul ușor legănat, era îmbrăcat cu o imensă cămașă albă deasupra pantalonilor largi albi.

Tot umorul jocului lui Pulcinella constă, ca și la Chaplin în contrastul dintre nemișcarea absolută și o agilitate subtilă, dar trebuie un haz nebun ca să poți face pe pomul sau pe borna.

Tartaglia este un personaj mai curînd local: apare cu precădere la Napoli, preluând trăsături al Doctorului și altoindu-le pe un trunchi zannesc. Poartă ochelari mari cu lentile albastre, dar e adesea și surd. Bâlbâit - încearcă astfel să distragă atenția de la condiția sa socială inferioară, se isterizează adesea cînd nu reușește să pronunțe cuvîntul dorit. Tiradele sale ating uneori accente suprarealiste, răspunsurile lui nu au legătură cu întrebările puse ci aruncă săgeți oblice pline de străvezii aluzii ireverențioase la adresa puternicilor locului și zilei (aici bâlbâiala fiindu-i de mare folos: vorbește, de exemplu, despre "il gran cu-, cu-, cu-" al reginei, toată lumea completînd în gînd "culo" (cur) înaintea ca el să articuleze căznit "cuore", adică inimă) astfel că, de multe ori, după reprezentație, personajul care-l juca mergea direct la închisoare. Tartaglia se distinge prin costum (verde cu dungi galbene, cu pantaloni ridicol de scurți, mult peste glezne, dar nu poartă mască. Funcția acesteia este luată de ochelarii enormi și de țeasta cheală care-l individualizează perfect.

Tartaglia înseamnă în italiană bâlbâit. Bătrîn, temător, timid, dar totodată perfid și rău. Arta actorului constă în a înfățișa într-o manieră comică lupta personajului împotriva bâlbâielii sale dublată de o miopie pronunțată.

Scarmuccia derivat din figura clasică a căpitanului, treptat elimină tot ceea ce amintește de profesiunea armelor; figura soldatului fanfaron, a devenit un maestru neîntrecut în mimică. Nu poartă mască, ci pur și simplu își pudrează fața abundant cu făină sau cretă.

2.2.3. Principalele măști de sine stătătoare

Capitano a fost una din principalele măști de sine stătătoare. Personajul militarului fanfaron a existat cam dintotdeauna: e o figură caricaturală specifică deja comediei latine (apare la Plaut, de exemplu). Dar asemănarea Căpitanului din *Commedia dell'Arte* cu acesta e doar una tipologică, nu se poate vorbi de o adevărată filiație.

Masca aceasta s-a detașat din personajul bufon al Viteazului care apare mai ales în regiunea venetă, sub numele de Bullo. Prin el erau satirizați soldații aventurieri, războinici mai ales în vorbe, fricoși nevoie mare și gata s-o șteargă în fața celui mai mic pericol. Există și opinii care afirmă că sub costumul bogat colorat se ascunde, în realitate, un Zanni care, fără să-și schimbe caracterul, a găsit doar o altă modalitate de a scăpa de foame și de a se îmbrăca decent. Cu timpul, numele Bullo a cedat în favoarea numelor de rezonanță spaniolă (pentru că aceștia, îndeobște fanfaroni, erau luați constant în râs de italieni), marcând adaptarea la realitatea timpului: Matamoros (cum apare și în "Iluzia teatrală" a lui Corneille), Cocodrillo, Spezzaferro, Sangre y Fuego.

Deși predominant spaniol, Căpitanul poate fi și napoletan sau sicilian. Dar de oriunde ar fi de loc, are aceleași trăsături și același costum: veșminte țipător colorate, pline de panglici și nasturi auriți, poartă o pălărie mare, decorată cu pene și o mantie cu căptușeală roșie care-i atârna pe spate. Nu-i lipsește o spadă lungă la șold. Chiar pasul său, măsurat și cam rigid exprimă buna părere pe care o are despre sine. Infatuat, se crede frumos, crede că nici o femeie nu-i poate rezista. De fapt, nu-l vrea nici una. Vorbește prețios, cu voce tare de stentor. Dar sfârșește întotdeauna păcălit, umilit, în rîsetele publicului. Capitano "este un rol bombastic în vorbe și gesturi, prin care personajul se laudă cu frumusețile, farmecul și bogăția, când de fapt el e un nătâng, un laș, un om nenorocit și nebun de legat, care vrea să trăiască și să fie luat drept ce nu e"¹⁷.

Îndrăgostiții sunt personajele "serioase" ale comediei dell'arte, în jurul cărora se rotesc servitorii și bătrânii. Servitorii favorizează iubirea lor, iar bătrânii se opun. Ei nu sunt de fapt măști. Actorilor le vine sarcina de a

¹⁷ P. Duchartre, *La comedie italienne*, Paris, 1924

da o caracterizare psihologică măștilor. În diverse spectacole ei apar cu numele și caracterul lor dintotdeauna, având însă sarcina de a nu-și lua în serios sentimentele și de a le acoperi parcă cu un vâl ușor de ironie. Publicul trebuia cucerit mai întâi prin frumusețea actorilor, prin eleganța lor naturală și mai apoi prin virtuozitatea lor scenică. Îndrăgostiții au început să submineze organismul commediei dell'arte, renunțând la improvizație, măști și costume. Ei memorizau texte fixe, foloseau o limbă literară și purtau costume la moda.

Îndrăgostiții aveau multe nume. Femeile se numeau Isabella, Flaminia, Vittoria, Eularia, Rosaura etc, iar bărbații Flavio, Lelio, Leandro, Florindo, Horațio etc. Dintre femei se evidențiază în special două caractere, devenit tipice, dar cu numeroase nuanțe. Unul – femeia autoritară, mândră, batjocoritoare, poruncitoare, care îl supune pe îndrăgostit. Celălalt caracter era o tânără blândă, duioasă, supusă, lirică, din care bărbatul poate face tot ce vrea. Figurile masculine de îndrăgostiți pot fi grupate și ele în două tipuri. Unul arogant, uneori până la insolență, optimist, vesel, despot; celălalt – sfios, modest, lipsit de toate trăsăturile dinamice ale celui dintâi. În marile trupe existau două perechi de îndrăgostiți iar scenariile combinau relațiile lor în funcție de talentul actorilor și actrițelor.

Fantesca, servitoarea sau țărancă, evolua pe scenă ca un arlechino cu fustă, ca o toantă de la țară, victimă eternă a naivității sale. Ea vrea să rămână cinstită și să lupte cu viața păstrându-și firea veselă. Treptat au început să apară noi detalii psihologice care nu mai aveau nimic în comun cu chipul de țărancă. Fantesca se franțuzea treptat și căpăta un aspect citadin. Mai târziu a apărut sub numele de Colombina. Cochetă prin definiție și mincinoasă, dar fără să fie rea, ea favorizează intrigile amoroase. Morala ei era simplă și versatilă: ea este femeia inteligentă care știe că trăiește într-o lume făcută de bărbați, lume care nu poate fi schimbată decât de o femeie șireată.

Servitoarea se trage din Zagna, tovarășa lui Zanni, o femeie vulgară, între două vârste, servitoare sau codoașă de profesie. Odată cu transformarea, spre jumătatea secolului al șaisprezecelea, lui Zanni în Arlecchino, Zagna devine cameristă, subreta tânără, proaspătă, fermecătoare.

Are o mulțime de nume: o cheamă Franceschina, Smeraldina, Coralina, dar și Arlecchina, Ricciolina. Dar cel mai frecvent este **Colombina**. Ea nu mai vorbește dialectul dur bergamasc, ci trece la sonoritățile mai dulci ale toscanei. Nu poartă mască, chipul ei frumos

trebuie să electrizeze publicul de la prima apariție. O ajută și costumul care-i subliniază farmecele și pune în valoare sîni. Are un mers agil, dansant care-i permite, spre bucuria spectatorilor, să-și ridice fără fasoane poalele fustei.

Colombina a moștenit de la strămoașa sa o anume șiretenie și un fel de senzualitate provocatoare. E dezinvoltă, spirituală, în van asaltată de Doctor sau Pantalone: ea e ibovnica lui Brighella sau Arlecchino. Are o concepție simplă și sănătoasă despre viață și despre raporturile dintre sexe, lecțiile de morală și etică a amorului servite de stăpînă o excedează. Cu toate acestea, bună la suflet, o ajută întotdeauna pentru a împlini dorințele "Îndrăgostiților", de multe ori împotriva dorințelor "Bătrînilor".

Mari și cu deosebire frumoase actrițe au fost Colombine. De exemplu, în secolul al optesprezecelea, Rosalia Astrozzi, din cauza căreia se zice că ar fi murit contele de Egmont și care a trezit chiar și interesul lui Giacomo Casanova.

Dar chiar și commedia dell' arte a avut sfârșitul ei. Tradiția ei, spiritul ei a rămas însă în manifestările sociale de tip carnavalesc. Această tradiție s-a continuat până în zilele noastre... după cum vom vedea.

2.3. Carnavalul

2.3.1. Originile carnavalului

Un afiș văzut pe străzile din Sibiu mi-a atras atenția: „Pe data de 1 mai are loc...un carnaval”. Mi-am pus întrebarea de ce un carnaval într-un oraș unde nu lipsesc activitățile culturale? Care e motivul? Poate pentru că a trecut anul care desemna Sibiul drept capitală culturală europeană și agenda culturală e mai săracă? Poate pentru că autoritățile se gîndesc că vor putea scoate un “oarece profit” din această acțiune? Poate că se speră ca, în curînd, să avem un fel de “Veneția” noastră, de pe urma căreia să profite turismul...poate toate la un loc, dar dacă nu este numai atât? Dacă cineva, și aici mă refer la organizatori, s-au gîndit și la semnificația originală a carnavalului (pe care o voi dezvolta peste câteva rînduri)? Dacă nu au ales întîmplător data? Dacă bucuria primăverii trebuie exprimată cumva? Dacă acest carnaval este o necesitate?

Cred că nu ar strica să ne interesăm puțin cum s-a născut carnavalul și cum a evoluat el, care este specificul său în diferite părți ale globului? De ce suntem fascinați de carnaval? De ce, încă de mici, ne dorim să participăm la sărbători de acest gen? De ce a rămas peste sute

de ani chiar dacă, uneori, scopul lui inițial s-a pierdut? A avut, vreodată, carnavalul vreo legătură cu teatrul și cu improvizația... Vom vedea în rândurile ce urmează.

Originile carnavalului coboară din vremuri străvechi, de la ceremoniile închinat zeului egiptean Osiris. În Grecia antică și în Imperiul Roman aveau loc festivități similare în cinstea lui Dionysos, respectiv Bacchus. Saturnaliile erau manifestări publice în care sclavi, filosofi și tribuni participau cot la cot la cele mai crude jocuri sexuale și excесе gastronomico-etilice. Termenul „carnaval” se trage din dialectul milanez („carne vale”), înseamna literal „adio carne” și dateaza de la începutul erei creștine, când biserica catolică a impus că mult prea deșănțatele festivități să aibă loc doar înaintea postului de reculegere, rugăciune și abstenență care premerge sărbătorii nașterii Domnului. Italienii au adoptat atunci cuvântul „carnevale”, sugerând că înaintea postului Paștelui se pot deda celor mai neînchipuite desfrâuri ale cărnii (în toate înțeleșurile). Astfel, țările creștine sunt privilegiate ale tradiției carnavalului. În evul mediu, francezii îl sărbătoreau cu mult vin și sex. Alte țări europene foloseau ocazia pentru a-și prezenta public cântecele satirice prin care ținteau moravurile și autoritățile. În Italia, paradele purtau faluși-gigant pe străzile Neapolelui și în alte orașe. Bătăile cu ouă, aruncatul în apă, sexul liber și glumele deocheate pigmentau inevitabil petrecerea. Carnavalul este, în esență, o festivitate populară, unde diferitele clase sociale se amestecă într-o fuziune aproape religioasă. Cele trei cuvinte de ordine pe timp de carnaval sunt, nu neapărat în aceasta ordine: mâncare, băutura, sex. Adică plăcerile supuse abstenenței pe perioada celor 40 de zile de post.

După cum scrie Mihail Bahtin¹⁸, „principala arenă unde se desfășurau scenele carnavalului era piața orașului și străzile alăturate. Carnavalul, ce-i drept, pătrundea și în case, fiind limitat numai în timp, nu și în spațiu; el nu cunoștea scena și rampa. Totuși numai piața îi putea sluji drept arenă centrală, căci prin însăși ideea lui, carnavalul este sărbătoarea întregului popor, el este universal, toți trebuind să participe la contactul familiar ce-l caracterizează. Piața simboliza deci întregul popor. Piața carnavalului, - piața acțiunilor carnavalești a dobândit o nuanță simbolică suplimentară, care o lărgea și o adâncea”.

În literatura carnavalescă, piața, ca loc de desfășurare a acțiunii din subiect, devine biplană și ambivalentă. Serbările de tip carnavalesc au

¹⁸ Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Editura Univers, Buc., 1977

ocupat un loc imens în viața maselor populare din Antichitatea elină și mai cu seamă din cea romană, unde saturnaliile alcătuiesc sărbătoarea centrală, dar nu și unică, de tip carnavalesc. Aceste festivități s-au bucurat de o însemnătate egală, sau poate chiar mai mare, în Europa veacurilor de mijloc și ale Renașterii, când ele s-au manifestat în parte ca o continuare vie, nemijlocită, a saturnaliilor romane. Între Antichitate și Evul Mediu nu s-a produs nici o întrerupere în tradiția culturii carnavalești populare. Serbările de tip carnavalesc, au exercitat în toate epocile o uriașă influență, până astăzi insuficient apreciată și studiată, asupra dezvoltării întregii culturi, inclusiv asupra literaturii, câteva dintre genurile și orientările ei supunându-se unei carnavalizări deosebit de puternice. În Antichitate, carnavalizarea a acuprins cu deosebită vigoare comedia antică veche și întreg domeniul „serios-ilarului”¹⁹. În Evul Mediu mai toate sărbătorile bisericești aveau și latura lor carnavalescă legată de piața publică (îndeosebi, sărbătoarea trupului Domnului): de altfel, toate spectacolele, întreaga viață teatrală a Evului Mediu avea un caracter carnavalesc. La sfârșitul Evului Mediu, marile orașe (ca Roma, Neapole, Veneția, Paris, Lyon, Nurnberg, Koln și altele) trăiau cea mai autentică viață de carnaval cam trei luni de zile din an, iar uneori și mai mult. „Putem spune (firește, cu unele rezerve) că omul medieval trăia oarecum două vieți: una oficială, posomorâtă, de o sobrietate monolitică, subordonată unei riguroase ordini ierarhice, plină de spaime, dogmatism, pietate și evlavie, și alta sub semnul pieței carnavalului, slobodă, zguduită de râs ambivalent, plină de sacrilegii, de profanare a tot ce e sfânt, de bagatelizări și obscenități, în contact familiar cu toți și cu toate. Și amândouă aceste vieți erau consacrate prin cutumă, dar despărțite prin hotare riguroase în timp.”²⁰

După cum obseva distinsa profesoară Adriana-Marina Popovici în lucrarea „Lungul drum al teatrului către sine”, numeroase forme străvechi ale carnavalului, păstrându-i spiritul și unele modalități specifice “încearcă astăzi să reînvie și chiar să se oficializeze în ceea ce se numește “teatru alternativ în spațiu neconvențional”²¹.

¹⁹ Idem

²⁰ Idem

²¹ Adriana Marina Popovici, *Lungul drum al teatrului către sine*, Editura Anima, București, 2000

2.3.2. Carnavalul în zilele noastre

Venezia – rafinament cu mască

Primul loc unde vom poposi este la Veneția, locul unde se întâlnesc cele două tipuri de măști distincte, una provenind direct din sorgintea teatrală, și anume masca din commedia dell'arte și cea de tip carnevalesc, atât de cunoscută în întreaga lume: între 25 februarie și 7 martie, orașul din lagună este cuprins de culorile carnavalului. Unul dintre cele mai vechi și apreciate din lume, carnavalul de pe malul Adriaticii s-a adaptat anului atât de special 2000 și se străduiește să reînnoade firul tradiției. Procesiunile, spectacolele de commedia dell'arte, petrecerile din minusculele hanuri venețiene, băile nocturne de mulțime și muzica se intercalează cu elemente strict contemporane. În anul 2000, carnavalul a fost dedicat însăși Veneției. „Orașele invizibile“ (după cartea lui Italo Calvino, în care Marco Polo îi istorisește împăratului Chinei prin ce orașe a trecut în drumul său) constituie tema festivităților din 2000.

Fiecare piață și colțișor ale Veneției devin în mod imaginar un oraș dintre cele vizitate de Marco Polo. Orașul Amintirii este simbol al trecutului, clădit din piața San Marco, palate, biserici - un parcurs care invită la rețrăirea marilor carnavaluri de odinioară, care nu se dezvăluie decât în timpul sărbătorii, dar care este sursa mitului Veneției. De aici, participanții pătrund în Orașul Continuu (prezentul), care se reconstruiește neconținut, în care mai dăinuie dialectul venețian vechi, savuros și expresiv și unde conflictul dintre generații pare mai acut decât oriunde. Orașul Dorinței - viitorul - este locul ideal spre care tinde Veneția prin speranțele sale: artiștii și copiii, localnicii și străinii, îndrăgostiții și decepționații. Toți aceștia compun Veneția de mâine, iar carnavalul din 2000 le este dedicat mai întâi lor. Vechi și nou, jocuri de lumini futuriste și umbre de gondolă trecând prin fața casei de piatră roz se întrepătrund și aduc înapoi ecurile trecutelor carnavaluri. În piața San Marco aveau loc festivitățile de tir cu arcul și arbaleta (suprimate în 1452). Acum, din cauza puhoiului de turiști, este un spațiu aproape imposibil de traversat pe durata manifestărilor. Libertin și exploziv odinioară, bălciul de la Veneția trage după sine povara contemporană și mult mai puțin rafinată a pieței turistice de desfacere. Dar, fie și contra unui preț exorbitant, merită să porți o mască la Veneția. Aici, anonimatul este cheia spre paradisul distracției. Veneția este țara măștilor. Se vorbea despre oameni mascați încă de la 1268. Incognito, nici o plăcere nu le era interzisă decadenților venețieni. Nobilii frecventau mesele de joc fără teama de a fi recunoscuți și, implicit, fără a-și onora creditorii, amorul

era liber, anonim și cât se poate de pitoresc: la ceas de seară, o „mască“ putea fi văzută strecurându-se în chilia vreunei călugărițe.

Costumul tipic venețian se numește bauta. Compus dintr-un voal negru, un tricorn de aceeași culoare și o mască albă, acesta se continua cu o mantie neagră și largă ce cobora din cap până la genunchi. Masca, numită larva sau volto, avea buza superioară mai mare și nasul mai mic pentru a modifica timbrul vocii și a-l face pe purtător de nerecunoscut. „Larva“ pare să provină din latină, unde însemna „mască“ sau „fantomă“. Cu ce altceva poate aduce un venețian sub clar de lună înveșmântat în bauta? Încă din zorii secolului al XIV-lea legiuitorii s-au văzut nevoiți să reglementeze utilizarea măștilor. În 1339, persoanelor mascate li s-a interzis să circule noaptea prin oraș.

O sută de ani mai târziu și porțile bisericilor se închideau în fața măștilor. Ca urmare, vizitele bărbaților în chiliile călugărițelor s-au rărit considerabil. Dar nimic nu-i împiedica să-și pună moretta, o mască purtată de femeile care mergeau la mănăstire să se spovedească. Faptul că era o mască „mută“, adică stătea aplicată pe figură cu ajutorul unui buton pe care purtătorul îl ținea în gură, proteja și mai plauzibil sexul și identitatea. În secolul al XVII-lea, purtarea măștii a fost limitată la zilele de carnaval și la banchetele oficiale. Deși libertinajul mascat era un mod de viață adânc înrădăcinat în moravuri, venețienii au început să dea ascultare legilor care prevedeau pedepse grele: doi ani de închisoare, 18 luni la galere și 500 de lire amendă pentru bărbați, pe când femeile erau biciuite în piața San Marco și expuse oprobriului public, apoi izgonite de pe teritoriul republicii venețiene, nu înainte de a plăti cuvenita amendă de 500 de lire. Avatarurile egalității între sexe la italieni.

La 1776, o nouă lege, menită să apere onoarea familiilor, obliga femeile să meargă la teatru mascate, pentru a nu fi recunoscute într-un asemenea loc de pierzanie. Bauta, indispensabilă acestora, le era interzisă fetelor nemăritate. Iar doamnele de viță nobilă care doreau să aibă parte de toate plăcerile carnavalului purtau zenda, o mască albă sau neagră împodobită cu dantelă, care acoperea sau descoperea cu cochetărie chipul, în funcție de mișcările capului.

Costumele venețienilor sunt pe cât de pitorești, pe atât de bizare. Un document din secolul al XVIII-lea furnizează câteva idei de travesti: un pescar, un turc cu pipă, un Arlecchino, o Colombină, un satir, un evreu care plânge, un diavol, o țărancă văduvă, un Pantalone, un asasin plătit, un urs în lanț care joacă după cum i se cântă.

Unele personaje sunt legendare. Ele au intrat în galeria universală a tipurilor prin pana unor Carlo Goldoni sau Moliere. Arlecchino este servitorul umil, slab de minte, famelic și credul. Din costumația sa rămân în minte celebrii pantaloni mulați în carouri, de culori diferite. Masca sa cu trăsături de drac duce cu gândul la demonul Alichino, citat de Dante în Divina Comedie. Colombina este eternul „angel radios” al lui Arlecchino. Simpatică și cochetă, ea este servitoarea-tip din commedia dell’arte. Dar cel mai cunoscut personaj venețian este Pantalone, al cărui nume vine de la San Pantaleone, unul dintre cei mai venerați sfinți ai orașului. Bătrân negustor, bogat sau ruinat, Pantalone este întotdeauna un înamorat, mai ales de fetele tinere. Și masca sa este celebră: nas coroiat, sprâncene stufoase și un barbișon pe care-l mângâie neconținut. Carnavalul de la Veneția ar putea fi caracterizat citând titlul unei comedii americane: „Toată lumea râde, cântă și dansează”. Sunt, într-adevăr, cinci zile de fiesta care „schimbă lumea”, cum zicea Goldoni, pentru cei fericiți, dar și pentru cei triști. Oricine are motive să vină la carnaval: „Cel cu bani /să-i cheltuiască/și cel lefter /să-i găsească; /să muncească /și să se veselească”²².

Carnavalul din Rio. Cocteil din piele, carne și samba

Între 4 și 8 martie izbucnește cel mai faimos și mediatizat carnaval al planetei²³. În Brazilia, evenimentul este a doua manifestare populară după meciurile de fotbal. Exuberanța și risipa de energie a brazilienilor atrag anual sute de mii de turiști dornici să se distreze într-o țară pe care, o bună parte dintre ei, o plasează în lumea a treia. Fiecare colțișor al orașului Rio de Janeiro se animă timp de patru zile și tot atâtea nopți. Ghidul participantului la carnaval indică mai întâi plajele, renumitele Copacabana, Ipanema și Leblon, locuri incontestabile unde cele mai frumoase femei din lume sunt sufletul în bikini al petrecerii diurne. Începând cu ora patru după-amiaza, nisipul scrâșnește sub picioarele a mii de oameni încinși de soare și de ritmul latin. Seara, faleza de promenadă Avenida Atlantica devine neîncăpătoare pentru turiști, localnici, femei ușoare, mahmuri, o populație mixtă care se omogenizează sub umbrela distracției fără echivoc.

Punctul de maximă atracție este însă Sambodromul, singura stradă unde multimea este organizată: mijlocul străzii trebuie lăsat liber pentru defilarea elevilor celor 18 școli de samba; acestea nu sunt instituții de învățământ, ci asociații de oameni care trăiesc în același cartier, favellas

²² Olga Mărculescu, *op. cit.*

²³ Brazilian Carnival - Wikipedia, the free encyclopedia

(comunitati populare, cel mai adesea de la periferie). Membrii acestora se întâlnesc în mod regulat pentru antrenamente și repetiții. Pe Sambodrom, școlile dispun de 60 până la 80 de minute pentru a-și arăta produsul muncii de peste an. Urcăți în care alegorice împinse de bărbații comunității, dansatorii își demonstrează măiestria îmbrăcați sumar sau chiar complet goi, deși nuditatea nu este oficial admisă. Ce nu se poate însă rezolva cu o pată de vopsea aplicată în locul potrivit de pe trup? Responsabilă în mare măsură de succesul carnavalului de la Rio, samba își are originea în ritmurile africane aduse în Brazilia de sclavi. Arta sambei - muzica profană al cărui nume, „semba“, înseamnă dans din buric - a fost adusă la Rio de femeile din Bahia. În secolul al XIX-lea, ritmurile africane originare au primit influențele puternice ale polcăi, habanera și ale altor genuri sud-americane.

Parada de dans, costume, muzică și paiete de pe Sambodrom este concurată în grandoare numai de paradele sexuale. Întreg spectrul sexualității este reprezentat, de la heterosexuali înfierbântați la travestiți lascivi, homosexuali pentru toate gusturile sau reginele industriei pornografice. Cocteilul de piele umana, căldură tropicală, senzualitate, carne și sex este aiuritor. Și reprezintă motivul pentru care majoritatea turiștilor debarcă în martie la Rio.

Spiritul carioca înseamna muzică, dans, distracție non stop și în stradă. Fiecare cartier al orașului are o „bandă” (traducerea e inutilă) preferată: o formație muzicală care mășăluiește pe o rută prestabilită înaintea cohortei de petrecăreți îmbrăcați în costume de haine sau costume de baie, în tricou și jeans sau, adesea, în travesti. Aceste procesiuni populare sunt deschise tuturor vârstelor. Preșcolari și vârsta a treia se unduiesc cot la cot pe bulevarde făcându-și un amuzament favorit din a opri vehiculele care le jeneaza trecerea.

Deși Rio este gazda tradițională a carnavalului sud-american, Salvador de Bahia, un alt oraș de pe litoralul brazilian, introduce, între 2 și 7 martie, concurența dintre cariocas în ceea ce privește supremația asupra carnavalului. Dar prima petrecere braziliană a avut loc în 1641 la Rio. Guvernatorul de atunci a hotărât ca o săptămână încheiată va fi dedicată celebrării încoronării lui Joao al IV-lea rege al Portugaliei. Modelul adoptat a fost, desigur, cel portughez. Carnavalul ajunsese în Portugalia în secolul al XV-lea, sub numele de „entrudo“, adică „intrarea în post“. Aici petrecerea avea pronunțate accente gastronomice și era marcată de violență; celebre sunt bătăile cu portocale sau lămâi injectate cu substanțe urât mirositoare. Însă din secolul al XVIII-lea ouăle, roșiile storcite și chiar urina au luat locul

fructelor pestilențiale. Era un fel de dans ritual, în care femeile din înalta societate se străduiau să-și nimerească alesul inimii pentru a-i atrage atenția.

Mardi gras, sarbatoarea de tip francez

New Orleans, orașul din sudul Statelor Unite, cultiva tradiția carnavalului de mardi gras (ultima zi înaintea începutului Postului Mare). Francezii de aici organizau baluri și petreceri mascate încă din 1718. Puterea spaniolă le-a interzis, iar din 1827 guvernul Statelor Unite a reacordat dreptul la bal mascat. Era evident contrastul dintre petrecerile elegante ale elitei din New Orleans și dezlănțuirea populară din stradă. În Lumea Nouă, clasele nu se amestecau. Carnavalul franțuzesc refuza moștenirea Saturnaliilor. Curând, pornirea asociativă a americanilor a cuprins și carnavalul de la New Orleans. Societăți secrete cu funcții caritabile și sociale au început să se îngrijească de organizare și indicau tema anului. Spre exemplu, în timpul războiului din Golf, tema paradelor și a costumelor a fost patriotismul. Desigur, majoritatea acestor societăți erau discriminatorii. Așa a apărut prima parada a negrilor, la începutul secolului XX, care își bătea joc de snobismul și exclusivismul albilor.

Carnavalul din Nisa

La Nisa, anul 2000 marchează reluarea unei tradiții populare și festive uitate: „Marele Charivari”. În secolul al XIII-lea, un cortegiu de oameni mascați făcea turul orașului cântând și dansând. Între 10 februarie și 7 martie, orașul de pe malul Mediteranei reînvie sub un vârtej de dansuri, flori și confetti. Cortegiul alegoric reface „Istoria trăsnită a lumii”, de la Columb la cucerirea spațiului și mărilor, de la Marco Polo la viitoarele expediții intergalactice, sub conducerea Regelui Odiseei. Bătăi cu flori și defilări de costume - sub ochii Majestății Sale Carnaval, suveranul festivităților - spectacole de sunet și lumini, ninse toate de inepuizabilele confetti, fac savoarea petrecerii de la Nisa.

Un carnaval fără confetti este inimaginabil, ar spune un francez sudist, cu rădăcini corsicane. La origine (1830), aceste „coriandoli” erau grăunțe glazurate, utilizate ca proiectile în timpul festivităților. Ulterior, dulciurile au fost înlocuite cu ouă umplute cu făină sau praf de tăciune, boabe de fasole sau de mazăre. Apoi s-a trecut la bătăile cu bucăți de ipsos. Devenite periculoase, în 1955 acestea s-au transformat în bucățele

de hârtie multicolore. De atunci, confetti simbolizează pe toate meridianele o explozie de bucurie.

Între 28 aprilie și 7 mai, orașul francez Albi și-a ales ca temă pentru carnaval: Speranța. Artiștii locali au participat la realizarea carelor alegorice din carton care dau specificitatea festivităților din Albi. Orașul care rămâne în istorie prin organizarea unei cruciade găzduiește al doilea mare carnaval francez după cel de la Nisa. Atestat pentru prima oară în 1484, prin interzicerea purtării măștilor în ziua de mardi gras, este de presupus că manifestările aveau aici deja o tradiție îndelungată. Oamenii care se deghizau în mauri, etiopieni, preoți catolici erau aspru pedepsiți de episcop, reprezentantul monarhiei centralizante. Obiceiul sărbătorii subversive a continuat și în secolul al XVII-lea, când localnicii se amuzau pe seama autorităților deghizându-se în personajele care le întruchipau. Suveranul carnavalului este un rege de carton, menționat încă de la 1904. El patronează defilările muzicale, focurile de artificii, cortegiile costumate. Într-un car tras de boi, regele de carton apare ca un personaj rabelaisian, rubicond și cu o furculiță imensă pe post de sceptru. Regina din Albi însă este întotdeauna o Miss Franța.

Tradiția caraibiana: carnavalul protestatar

În Trinidad-Tobago, pe 6 și 7 martie națiunea sărbătorește. O cultură veche se celebrează pe sine însăși. Barierele dispar, ierarhiile nu mai contează, spiritul ludic intră în acțiune. Localnicii sunt convinși că rădăcinile carnavalului arhetipal se află aici, întemeindu-se pe importanța ritmurilor africane care populează muzica festivităților. Trinidad-Tobago este patria muzicii calypso. Sunetul bucuriei de a trăi, specifică popoarelor caraibiene, stă la baza acestei arte muzicale narrative. Poveștile puse pe note satirizează realitatea politico-socială. Sunt deschise mai multe corturi calypso, unde maeștrii pot fi ascultați alături de învățăcei sau amatori. Căci carnavalul nu este doar o manifestare cu public. Oricine are dreptul și este chiar invitat să participe direct. Dintre disciplinele carnavalului, alături de calypso, Mas (de la Masquerade) este cea mai însemnată: parada costumelor, desfășurată pe ritmuri de soca - o fuziune între soul și calypso considerată drept pulsul petrecerilor din Trinidad-Tobago. Aici, carnavalul îl obligă pe vizitator să se dezlănțuie, să se alătore celorlalți într-o bucurie spontană, zgomotoasă și, se pare, printre cele mai pașnice din lume.

Londra

Festivalul de la Notting Hill (Londra) are loc în august. Carnavalul nu mai are semnificație creștină și se înrudește strâns cu cel din Trinidad-Tobago din cauza influenței imigranților negri din Caraibe. Ideea creării unui carnaval în cartierul londonez Notting Hill a fost insuflată de dorința înfrățirii și anulării granițelor sociale și rasiale. Oamenii de aici se confruntă cu lipsa locurilor de muncă, a locuințelor, cu rasismul, iar degenerarea condițiilor de viață poate fi stopată prin apelul la solidaritate, fie el și sub forma unei petreceri populare. Îndeosebi negrii oprimați, sensibili la acordurile muzicii lor, nu puteau scăpa ocazia de a dansa, cânta și a se manifesta pe străzile capitalei engleze ca într-o eliberare simbolică de tensiune. Sclavilor negri din Marea Britanie li se interzicea să cânte la orice instrument muzical și să poarte costume în afara carnavalului de tip european, cel premergător Paștelui. În plus, sclavii nu aveau voie să circule pe străzi după lăsarea întinericului. În 1833, odată sclavia abolită, negrii au ieșit pe stradă dansând, cântând și folosind toate mijloacele pentru a-și batjocori stăpânii și a-și arăta disprețul față de sistemul care i-a ținut în lanțuți: se îmbrăcau ca albi, își pudrau chipurile ca să pară albi și se schimonoseau pentru a-și ridiculiza foștii stăpâni. Regula spectatorului-participant din Trinidad-Tobago se păstrează și la Londra. Carnavalul aparține celor îndrăzneți. Aici este favorizat multiculturalismul, fiind invitate în mod regulat trupe muzicale din Afghanistan, Bangladesh, Bulgaria, Rusia, Brazilia, Africa sau America Centrală.

New York

Cartierul newyorkez Brooklyn, la rândul său, se consideră începând din luna septembrie capitala Caraibelor. Cei 500 de ani de istorie a arhipelagului definesc într-o bună măsură evoluția Lumii Noi. Marile grupuri de imigranți negri au dăinuit prin perpetuarea culturii lor. În fiecare an ies pe străzile metropolei americane peste două milioane de oameni care sărbătoresc cultura, muzica, dansul și istoria venite din Caraibe.

Revoluție culturală anuală, carnavalul scapă categorisirilor pedante. Dedicat plăcerilor trupești, dar cu rezonanță spirituală, el poate face figura de instituție de educație. Dar luându-l ca atare, nu cumva îl devalorizăm? Căci carnavalul reprezintă exact opusul ideii de instituție, revoltă față de normal. Dezlanțuirea dorinței brute.

2.4. Redescoperirea commediei dell'arte în epoca modernă

În secolul nostru commedia dell'arte apare în actualitate captând interesul specialiștilor și al publicului pe diverse căi. În primul rând, supunându-se criteriului continuității, ea este prezentă în spectacolele de pantomimă din parcul Tivoli ce-i mai folosește încă personajele și unele intrigi în Punch și Judy shows, atât de populare în Anglia. În reprezentațiile teatrului Guignol, ambele împrumutând copios din trucurile experimentate de ea în cadrul spectacolelor cu marionete. La mijlocul secolului trupe ca Picoletto Teatro din Milano și Teatro Stabile di Genova și-au câștigat o reputație internațională prin piesele montate în spiritul tradiției commediei dell'arte. Comedia cinematografică în special cea din perioada filmului mut, dominată de actori deveniți celebri – Charlie Chaplin, Bert Lahr, Frații Marx, Stan și Bran, recurge la multe din subterfugiile zanzilor clasici. În al doilea rând, concomitent cu această prezență la nivel practic a spectacolelor pe viu, se dezvoltă în plan teoretic o cercetare a caracteristicilor commediei dell'arte, al impactului ei în diferite țări, multe din aceste studii devenind lucrări de referință. În al treilea rând în anii 60 ea devine influentă, înțeleasă ca ferment creator pentru noile forme experimentate de avangarda teatrală, în special cea americană. Spre deosebire de confracții lor europeni în a căror zestre teatrală commedia dell'arte ocupă un loc bine delimitat, informațiile oferite oamenilor de teatru american au fost la "a doua mână", deci indirecte, fie prin intermediul studiilor critice, fie prin experimentele regizorale din anii 20 ale lui Meyerhold, Evreinov, Reinhardt, Copeau, care au văzut în unele trăsături ale commediei dell'arte – personajele stereotipe, utilizarea măștii și a gesturilor largi, semnificative, accentul pus pe improvizatie, elemente de bază ale teatralității în teatru.

Fenomen singular în istoria teatrului ale cărui coordonate cronologice s-au pierdut sau nu s-au descoperit încă, în pofida minuțioaselor documente scoase la iveală de numeroase lucrări de referință, commedia dell'arte este încă o apariție tulburătoare, irepetabilă.

De ce este spectacolul dell'arte singular și de ce nu s-a repetat prin urmare? Pentru că nici un fenomen nu este repetabil întocmai, identic, pentru că evoluția nu permite reconstituirea unor cauze identice. Evoluția de astăzi a teatrului dovedește că fenomenul commedia dell'arte este repetabil, dar nu în forma lui inițială, ci prin ceea ce transmite ca model.

Actorul față în față cu el, munca lui cu sine, este unul dintre cele mai puternice puncte la care s-a ajuns. Ideea de actor total, cântăreț,

dansator, mim, stă la baza oricărei școli de învățământ artistic. Munca cu trupul și cu mintea, cu fiecare mușchi în parte și cu fiecare vocală în parte, cu fiecare gest, expresie a unei idei, sănătatea trupească și sufletească au stat și vor sta totdeauna la rădăcinile reprezentației.

Commedia dell'arte se dovedește așadar o adevărată școală de industrie artistică.

În secolul XX, am remarcat că asistăm la întoarcerea unor oameni de teatru, cum ar fi Tairov, Copeau, Artaud, Ariane Mnouchkine, Brook, Dario Fo, Strehler, spre vechi forme de expresie teatrală. Teatrul oriental, commedia dell'arte, personajul clovnului sunt redescoperite și folosite pentru a inspira și modela un cod teatral capabil să exprime noi funcții teatrale.

Nu este vorba despre o reconstituire de tip muzeografic sau convențională, ci demersul artiștilor citați este pur creator. Miza este redescoperirea, pe baza celor câteva elemente cunoscute din aceste câteva tipuri de teatru, a înseși principiilor reprezentării. De altfel, imitația literală a unui limbaj complet al unei vechi civilizații nu ar avea nici un sens și ar fi sterilă atât din punct de vedere artistic cât și nici din punctul de vedere al cercetării teoretice al acestei teze.

Dar de unde provine nevoia resimțită de acești oameni de teatru de a reevalua vechi tipuri de manifestare teatrală? Ei încearcă să găsească în improvizație, în jocul clovnului sau în commedia dell'arte energia și vitalitatea ce lipseau la începutul secolului XX de pe scenele teatrelor europene, dominate în majoritate de realismul psihologic. Din multitudinea regizorilor și oamenilor de teatru care și-au întors privirea în trecut în lucrarea de față ne vom opri asupra câtorva figuri proeminente ale teatrului: Ariane Mnouchkine, Dario Fo, Giorgio Strehler și...o mică surpriză.

2.4.1. Ariane Mnouchkine – redimensionarea comediei dell'arte sub zodia luptei sociale

Printre cei care au redescoperit masca și teatrul de convenție declarată s-a numărat și celebra regizoare Ariane Mnouchkine. Figură marcantă a intelectualității franceze, militantă activă în viața socială a anilor '70, de orientare de stânga, fidelă urmașă a reinventatorului teatrului de stradă francez și părintele Festivalului de la Avignon, Jean Vilar, carismatica Doamnă a Teatrului Soarelui a considerat întotdeauna teatrul ca pe experiență de viață și în plus ca pe „un mijloc de a ajunge la popor”.

Acțiunile sale duc spre (re)teoretizarea teatrului și încercarea de redescoperire a principilor sale fundamentale.

Creatoarea nu face o muncă de muzeograf, nici nu aplică anumite scheme sau procedee, ci încearcă să integreze organic concepția despre teatru a comediei dell'arte; poate chiar mai aproape de spiritul inițial, reușind să spună azi o poveste cu subiect la zi, în forma de atunci. Chiar în aceste zile, când scriu această lucrare, la Paris se joacă cu succes ultima ei creație „Les ephemeres”.

Numele celebrei regizoare se află strâns legat de Compania Théâtre du Soleil. La originea acesteia a stat trupa de teatru universitar A.T.E.P. (Asociația teatrală a studenților din Paris), fondată în 1960 de Ariane Mnouchkine. Nu s-au jucat decât două spectacole: „Gingis Han” de Henri Bucheau, montat chiar de Ariane Mnouchkine și „Nunta însângerată” de Lorca, pusă în scenă de un alt membru al trupei²⁴.

După doi ani, în 1962, A.T.E.P. se dizolvă. În timp ce unii dintre foștii membri lucrează, continuă studiile sau își fac serviciul militar, Ariane Mnouchkine face o lungă călătorie în orient. Se oprește mai ales în Cambodgia și Japonia unde se familiarizează cu formele locale de expresie teatrală.

După alți doi ani, în 1964, Ariane Mnouchkine îi regăsește la Paris pe câțiva dintre foștii colaboratori cu care fondează, în sistem de cooperativă de producție, Compania Théâtre du Soleil. Spectacolele ies deja regulat, dar primul succes apare abia în 1967, cu piesa „Bucătăria” de Arnold Wesker, pusă la Circul Médrano. Ceea ce a impresionat pe toată lumea, public și critică deopotrivă, a fost calitatea extrem de ridicată a producțiilor, mult deasupra celor prezentate în mod obișnuit. Pregătirea actorilor, de fapt un adevărat antrenament era, și este, considerabil; fiecare reprezentație este precedată de exerciții minuțioase de decontractare conduse de Ariane Mnouchkine.

Un moment important în viața companiei este cel următor lui mai 1968. Lipsa fondurilor era presantă. Pentru a ieși cumva din criză, Ariane Mnouchkine propune responsabililor Salinelor, care-i ceruseră să producă un spectacol în acel loc, pentru a-l revitaliza, să i-l cedeze în perioada 15 iulie-15 septembrie. Unii dintre membrii trupei au trăit efectiv acolo aproape toată perioada, cei mai mulți au trecut doar pe acolo. Dar, oricum, a fost un moment esențial pentru ceea ce aveau să devină trăsăturile distinctive ale

²⁴ Feral, Josette, *Trajectoires du Soleil* (autour d'Ariane Mnouchkine), Editura Theatrales, Paris, 1998

sistemului de lucru al companiei: viața comunitară și reflecția colectivă. Diminețile se făceau exerciții și improvizații care, uneori, erau prezentate, seara, sătenilor. Fiecare participa la cheltuieli după posibilități, curățenia, bucătăria se făceau de către toți, pe rând. Teatrul este înțeles ca operă colectivă și ca experiență de viață. Comuniunea în creație este servită și întărită de traiul în comun, de mesele luate împreună. Se contura, astfel, un mod de a trăi în care teatrul nu mai este o meserie, ci produsul și scopul ultim (și unic) al existenței.

Ariane Mnouchkine a refuzat să se instaleze într-un teatru clasic, de stil italian, pentru a nu fi nevoită să-și adapteze unui spațiu standard forma spectacolelor. După succesul răsunător din 1972 cu spectacolul „1789”, la care se repetase în 1970 într-o clădire a Cartoucherie-ei din pădurea Vincennes, dezafectată de șase ani deja, trupa se hotărăște să preia această clădire care îi servea cel mai bine scopurile: era un loc imens în care se putea lucra continuu, chiar în afara reprezentațiilor propriu-zise, deci se putea continua experiența începută la Salines. Trupa era compusă atunci de patruzeci și opt de persoane: douăzeci și doi de actori, un regizor, un responsabil cu documentarea istorică, un sufleur, patru persoane care lucrau la fabricarea costumelor, trei responsabili ai administrației și ai colectivităților, șapte tehnicieni de diverse specialități, șase persoane cu sarcini diverse neprecizate (printre ele, primirea publicului), un fotograf și un designer (afiș și caiet-program). Cu toată subvenția de la Ministerul Afacerilor Culturale, salariile continuă să fie modeste: 1500 F pe lună în timpul elaborării spectacolului, 1750 F pe durata reprezentațiilor.

Théâtre du Soleil a devenit un grup aproape închis, contactele lui cu exteriorul reducându-se, treptat, la un minim necesar. Trupa este ca un fel de familie: oferă securitate și siguranță. Dar energia și timpul pe care trebuie să le investească fiecare în această aventură existențială sunt foarte mari. Viața privată independentă aproape dispare, înghițită de traiul comunitar, cuplurile se formează în interiorul companiei. Din punct de vedere profesional, trupa are unele legături cu exteriorul, de exemplu are relații cu compania Vincent-Jourdheuil, dar opera comună în care sunt toți angajați, experiența colectivă la care iau parte le cer o atenție concentrată și presupun o activitate aproape permanentă, nelăsând loc pentru alte angajamente, pentru contracte cu alte trupe. Așa se face că cei atrași de companie sunt, în special tinerii, debutanții care privesc colaborarea cu

Ariane Mnouchkine ca un mod privilegiat de a învăța meserie mult mai bine decât în orice școală din Franța.

Compania Théâtre du Soleil este o comunitate de artizani care își regândesc modul de viață și își perfecționează continuu meseria. Sigur că ea nu ar fi existat fără Ariane Mnouchkine, dar presa, intrigată de performanțele chiar administrative ale unei femei-artist, tinde prea adesea să pună semnul egal între Companie și Ariane Mnouchkine. Totuși, fără toți cei care compun trupa și care conferă originalitate și bogăție acestui teatru atît de diferit de cel uzual, demersul său s-ar reduce la talent și experiență profesională care nu ar avea nimic comun cu experiența globală pe care o trăiesc membrii trupei. Legăturile care îi unesc sînt nu doar de ordin profesional ci și afectiv. Există un nucleu stabil al trupei, format din oameni care s-au cunoscut încă din perioada A.T.E.P. sau care s-au alăturat de la început cooperativei, oameni extrem de atașați Companiei în care s-au format și în care au învățat aproape tot ceea ce ține de meseria lor. De la „Bucătăria”, efectivul a tot crescut, ajungîndu-se acum la vreo douăzeci de actori care au lucrat la toate spectacolele. Se adaugă, fluctuanți, cîțiva colaboratori necesari fiecărui spectacol.

Ceea ce o pasionează pe Ariane Mnouchkine este regia înțeleasă ca o dirijare a actorului spre regăsirea plăcerii de a juca și de a imagina. Regizorul devine aproape un guru, ceea ce mărește, de multe ori, dependența de el a unor actori. Ideea ei este că fiecare individ este un actor virtual, sarcina regizorului fiind de a afirma și potența calitățile mai mult sau mai puțin manifeste ale fiecăruia, pentru asta ea inventînd continuu mijloace capabile să declanșeze procesul jocului dramatic. Ea elaborează, astfel, un sistem original și complet de antrenament al actorului. Este o metodă radical diferită de ceea ce se practică în școlile de teatru din lume, ceea ce explică, pe lângă rațiunile deja evocate, de ce sunt atît de rare cazurile de integrare în trupă a actorilor formați în școlile tradiționale. În plus, membrii trupei au în comun un anume fond cultural, se discută mult despre cinema, despre jocul actorilor de cinema, se ascultă și discută muzică clasică, simfonică și lirică. Trebuie spus aici că influența Arianei Mnouchkine nu se limitează la domeniul ei strict de competență, opiniile ei, sensibilitatea sa artistică sunt determinante. Deși așteaptă mult de la procesul colectiv de creație, chiar dacă proiectele ei nu sunt dinainte definitive, concepția de ansamblu nu lipsește, ansamblu pe care îl construiește cu atît mai ușor cu cît nu participă niciodată la improvizații.

Compania nu a avut de la început o orientare politică clară. Totuși, ideea vieții comunitare, de sorginte socialistă, pare aproape o resuscitare, de data asta reușită, a falansterelor. Încercările de a atrage un public nou către teatru, manifeste din 1967 încoace, discuțiile actorilor și regizoarei cu comitetele de întreprindere din timpul festivalului de la Avignon din 1969, mai ales selecția temelor spectacolelor, interesul din ce în ce mai mare pentru chestiunile politice, mai ales către experiențele revoluționare, conduc către o orientare de stînga a Companiei, chiar dacă, individual, membrii trupei nu pot fi caracterizați, toți, drept stângiști. Consecință benefică a acestei orientări este disponibilitatea de a face și spectacole de alt tip, chiar fără participarea Arianei Mnouchkine, considerate complemente necesare ale spectacolelor majore. De exemplu, în mai 1971, cîțiva membri ai trupei au prezentat, în nume propriu, un spectacol despre Comuna din Paris în cadrul unei serbări a organizației Lupta muncitorească (grupuscul troțkist extrem de activ și azi), „1789” a fost reprezentat și la serbările ziarului l'Humanité în 1971, iar „1793” a fost invitat în provincie de un colectiv stângist de la Renault; la acestea se adaugă spectacole date pentru școli. Astfel se conturează o atitudine politică destul de coerentă a grupului, dublată de opinii individuale diverse și independente.

După spectacolele despre Revoluția franceză, în anul 1975 trupa se hotărăște să revină la secolul XX și să facă un teatru în priză directă, cu tentă socială marcată. Primul spectacol de acest tip este „L'age d'or”, tot o creație colectivă. Trama inițială este povestea unui muncitor magrebian imigrant care moare pe un șantier francez. Pentru prima oară, Ariane Mnouchkine folosește măștile din Commedia dell'Arte pentru a regăsi, pe de o parte, sentimentul sărbătorii și pe de altă parte, dimensiunea imediată, directetea teatrului popular.

La începutul anilor 80, dimensiunea politică pare să cedeze locul celei estetice: Ariane Mnouchkine își reformează compania și o lansează într-un ciclu Shakespeare: „Richard II” (1981), „Noaptea regilor” (1982), „Henric IV” (1984). Montările sunt inspirate de convențiile teatrului oriental, de No și Kathakali. Mnouchkine încearcă să redea forța textului prin elemente fizice și estetice: mișcări extrem de rafinate și îndelung lucrate, costume care amintesc pe cele ale samurailor, culori vii, figuri pictate, măști de fard.

În anul 1990 demarează un proiect colosal: „Atrizii”, ce reunește textele cele mai importante al tragediei grecești. Mnouchkine folosește și

de această dată metode similare cu cele prin care a montat ciclul Shakespeare. Utilizează corul antic pe care îl pune să danseze, folosește machiaje violent colorate, agresive, costume scilpitoare care amestecă tradiții japoneze, indiene și africane. În „Agamemnon”, de exemplu, personajele poartă stofe roșii enorme, fețele și mâinile le sînt vopsite în alb, au capetele înfișurate în turbane roșii, amintind Nepalul și Africa. În „Eumenidele”, oameni-animal îmbrăcați în negru poartă coame de culori închise. Decorurile întruchipează ceruri albastre, palate ocru, locuri care stârnesc imaginația. Actorii aparțin mai multor naționalități și produc un joc de voci cu accente diferite. Totul devine semnificat pur iar frumusețea vizuală e strălucitoare. Se ajunge la un repertoriu formal de semne care sunt reluate, remodelate și reintegrate în alt context. E forma găsită de Ariane Mnouchkine pentru a accede, prin teatru, la subconștientul colectiv original. Și e, pe de altă parte, încheierea logică a căutărilor ei de aproape douzeci și cinci de ani, a încercărilor de a reda teatrului vitalitatea primitivă și de a face din ea inima dionisiacă a cetății. Reflecția asupra tragediei ca formă antică de expresie teatrală a condus-o pe Ariane Mnouchkine la o interogație asupra tragicului ca destin modern.

În fine, un alt ciclu semnificativ de spectacole este cel pe texte de Hélène Cixous. În acestea, se armonizează ideea de creație colectivă cu prezența unui unic autor. Hélène Cixous își elaborează proiectele de text împreună cu Ariane Mnouchkine, în funcție de realitățile trupei. Fiecare sedință de lucru este filmată și discutată de toți a doua zi. Hélène Cixous retranscrie și aranjează dialogurile. Temele sînt predominant politice, se încearcă o confruntare cu marile tragedii politice ale contemporaneității, amestecul dintre istorie și teatralitate. E și nevoia de a înscrie în actul teatral urma unui eveniment real. Dar spectacolul trebuie mereu să stârnească plăcerea, bucuria pentru că este un teatru care continuă să se adreseze publicului foarte larg, cu o conștiință de stînga. Teatrul este asimilat unei sărbători comunitare, fără însă a renunța la dimensiunea sa politic angajată. Așa sunt spectacolele „Povestea teribilă dar neterminată a prințului Norodom Sianuk” (1985), „Indiada” (1988). În 1994 este atacată o altă temă de stringentă actualitate, cea a sîngelui contaminat. Spectacolul rezultat este „Orașul sperjur sau Trezirea Eriniiilor”. În 1997 a ieșit „Și deodată, nopți de veghe”, spectacol care aduce pe scenă problema Tibetului, temă de mult dragă Arianei Mnouchkine. Conducerea Franței refuză să primească o delegație de tibetani pentru a nu dăuna relațiilor cu China; delegații sunt adăpostiți într-un teatru, așteaptă, sunt mulți, trebuie

hrăniți, actorii împreună cu spectatorii pun la punct o rețea de solidaritate, unii sunt sincer interesați de soarta tibetanilor, alții doar mimează etc. În acest timp tibetanii hotărăsc să se sinucidă, pe rând, dacă refuzul de a fi primiți persistă. Totul se va termina cu bine. Actorii joacă extraordinar, reușesc să-și apropie tonul vocii de cel specific oriental, se dansează dansuri tradiționale, se cântă live, costumele uimesc prin culoare și bogăție. Este evident un refuz al trucului teatral, căutată este autenticitatea: pentru a putea cânta și dansa veridic, actorii s-au pregătit timp de trei luni cu Dolma Choden, profesoară de dans la Institutul Tibetan pentru Arta Spectacolului din Dharmasala. Pauza survine atunci când ar trebui luat micul dejun, publicul poate mânca mâncare tibetană (un pic adaptată gustului chino-indian, pentru că originalele ar fi greu primite de publicul francez) servită de actori; Ariane Mnouchkine, ca de obicei, debarasează foaierea decorată cu obiecte tibetane și cu cărți, albume despre Tibet, totul sub un plafon roșu-sângerieu care a servit și pentru „Indiada”.

Trebuie spus că încercarea Arianei Mnouchkine de a transmite semnale și mesaje politice prin spectacolele sale este umbră de însăși noutatea și frumusețea mijloacelor estetice folosite. Publicul pare a nu lua foarte mult în seamă tema, „ce-ul”, ci se lasă captivat de „cum”. Am stat de vorbă cu un tânăr care văzuse ultima producție de la Théâtre du Soleil, „Tobe pe dig”, și era entuziasmat. Deși nu mai ținea minte bine despre ce era vorba (ceva cu bogătași răi și săraci asupriți undeva în orient) povestea fascinat de actorii-marionete purtați de către alți actori, de costume, de fețele pictate și de muzica live. Așa încât e posibil ca tenta politică să pară în ochii publicului doar un pretext, inovația estetică fiind nu doar pentru specialiști, izbândă și ceea ce singularizează Théâtre du Soleil. Dar, poate, și momentul acela pe care nici un spectator nu-l poate ocoli, de asumare a mesajului venit de pe scenă, contează și lasă o urmă, chiar dacă, cum spune Hélène Cixous, nimeni nu va ieși de acolo revoluționat.

Clovnii

În 1969, spectacolul „Clovnii”, creație colectivă a trupei Arianei Mnouchkine, prin succesul reputat, a impus definitiv Theatre du Soleil și numele regizoarei și conducătoarei trupei în conștiința opiniei publice, a criticii și a specialiștilor.

După cum spune C. Mounier²⁵, spectacolul a luat chip în urma propunerilor de exerciții de clownerie pe care le făceau actorii trupei. Acestea erau discutate în grup și se căuta cel mai firesc deznodământ în cheie clownescă.

Marea calitate a exercițiului de clownerie e că îl obligă pe actor să depășească parodicul, să iasă din registrul caricaturii și să tindă către grotesc, formă care aprofundează cotidianul pînă acolo unde acesta încetează să mai pară natural. Actorul trebuie să joace cea mai mică intenție, să exteriorizeze și cea mai infimă reacție. Machiat, cu părul ondulat, împopoțonat cu ștrasuri neobișnuite, fiecare actor-clown face un tur de pistă al cărui traseu pe podeaua scenei corespunde unei piste de circ. Intrarea se execută pe fondul unei muzici foarte puternice, deseori un passo-doble. La fel ca pentru parada din spectacolul "1793", jocul care se impune este unul excesiv și în același timp ritmat și violent. Ca să ajungă la această performanță, actorul trebuie să-și depășească propriile limite, să îndrăznească. Precizia gestuală este perfectă, astfel că până și în neîndemănare clownul apare abil, virtuoz.

Ca și în adevăratul spectacol de clownerie, alura, mersul, întreg comportamentul fizic al clownului sunt strict codificate. Cuvintele, puține, nu sunt decât punctări. Disponibilitatea către parteneri și către public trebuie să fie totală: clownul nu există decât prin ceea ce propune și prin reacția pe care o așteaptă de la partener, de aceea acesta trebuie să fie imediat gata de răspuns. La fel de importantă este distanțarea. Actorul nu poate și nu trebuie să se identifice cu acest personaj de convenție, chiar dacă fiecare clown reușit este foarte particular și individualizat.

Una dintre cele mai frumoase improvizații din spectacol este cea în care un paralelipiped de polistiren devine un produs alimentar congelat gigantic pe care se dansează, se visează și se uită complet despre o anunțată grevă. Alte improvizații, uneori foarte frumoase, adevărate momente de poezie pură, provoacă o plăcere cu atât mai mare cu cît clownii evadează din realitatea pe care, însă, nu o dezvăluie. Ficțiunea gratuită e o tentație și chiar obiectele de circ pot servi de trambulină iraționalului și absurdului.

Unul dintre scopurile acestui spectacol a fost antrenarea actorilor pentru etapa următoare, anume teatrul de convenție tip *Commedia dell'arte* către care s-a îndreptat regizoarea.

²⁵ Apud Josette Feral, *Trajectoires du Soleil* (autour d'Ariane Mnouchkine), Ed. Theatrales, Paris, 1998

Vârsta de aur

Într-un interviu acordat lui Georges Banu²⁶, Ariane Mnouchkine spunea: „Încă de la lucrul cu măștile pentru Vârsta de aur (L'age d'or) ne pregăteam să ne confruntăm cu o mare formă teatrală, să înfruntăm teatrul însuși...După ce am fost în Japonia și în China mi-am spus că, dacă Occidentul posedă comoara dramaturgiei, Orientul, pe lângă o dramaturgie magnifică, chiar dacă mai redusă, dispune mai ales de o formă teatrală de care noi, aici, nu dispunem. Pornind de la această formă, într-un mod imaginar și nu documentar, noi vizăm nu doar transpunerea textului, ci și a corpului”.

Așa se face că în 1973, după ce realizase spectacolul „Clovni”, Ariane Mnouchkine propunea trupei sale un alt tip de improvizații, și anume pe tema comediei dell'arte. Aceste improvizații pe marginea unor subiecte și tipuri umane contemporane au condus la încheierea spectacolului „Vârsta de aur” în martie 1975.

Spectacolul era deschis de un Arlecchino plin de spirit și inteligență care anunța publicul că se află la Neapole în anul 1720, unde se caută vinovatul pentru ciuma izbucnită în oraș. În cele din urmă este descoperit un biet arab, dar acesta se dezvinovățește de acuzație, afirmând că el nu trăiește în secolul al XVIII-lea, ci în al XX-lea. În continuare, fostul Arlecchino, acum bietul arab Abdullah, își târăște nefericitele lui zile ca muncitor imigrant în Franța, în paralel cu tradiționalul Pantalone, devenit domnul Marcel Pantaloni, mare proprietar și bogătaş. Chiar de la venirea sa în Franța, Abdullah trece prin cele mai grele încercări. În cele din urmă, Abdullah găsește de lucru la un șantier de construcții, dar cade de pe schelă și moare. Finalul spectacolului nu a pus în evidență moartea eroului, ci strigătul de revoltă al muncitorilor care îl alungă pe Marcel Pantaloni.

În conceperea spectacolului, s-a pornit de la crearea personajului “emigrant” care a fost pus în diverse situații, construindu-se canavale. Astfel, Abdullah a apărut în timpul unei improvizații care avea noi coordonate: personajele se găseau pe un șantier. Un actor care improvizase un Arlecchino în situații tradiționale de Commedia dell'Arte, datorită acestei determinări noi, devine un Arlecchino în rolul unui muncitor. Îi vine ideea de a pronunța câteva cuvinte arabe, de a vorbi cu accent algerian și astfel acest Arlecchino se va numi Abdallah.

²⁶ Idem

Jucând situații diferite, actorul, condus foarte de aproape de către Ariane Mnouchkine, regăsește precizia gesturilor și forța de expresie ale lui Arlecchino.

Crearea unui Pantalone era absolut necesară pentru a i se opune lui Arlecchino. Astfel apare personajul Marcel Pantaloni, tipul parvenitului grosolan, care în spectacol, înfățișează un industriaș foarte bogat. Se încearcă inventarea unui nou tip de burghez, pornind de la modelul clasic de Pantalone.

Pentru că Ariane Mnouchkine își dorește un teatru cu legături puternice în realitatea imediată, a invitat publicul la discuții după ce asista la repetiții. Astfel, niște tineri emigranți au furnizat date despre comportamentul unui tânăr arab sosit în Franța, despre raporturile sale cu poliția. Tot datorită lor s-a suprimat un episod pe care l-au considerat neveridic și s-au modificat unele scene la sfatul lor.

Referitor la acest spectacol, Catherine Mounier²⁷, scria: "L'Age d'or este o aventură estetică, reprezintă un salt calitativ în istoria teatrului, așa încât este prematur să-i măsurăm importanța. Spectatorii se vor simți stingheriți primele două săptămâni când vor mai merge la teatru după "deschiderea" produsă cu L'Age d'or. Cei care au participat la aventură, nu mai seamănă cu ceea ce erau mai înainte, au fost atinși fundamental, regăsindu-și credința în forța și plăcerea teatrului. La nivelul grupului, experiența marchează o etapă estetică considerabilă."

Uluitoare prezență în teatrului european, Ariane Mnouchkine, a influențat puternic evoluția teatrului contemporan și are marele merit de a fi revigorat, revitalizat și regândit mijloacele de expresie specifice teatrului. Întoarcerea la tipul de convenție teatrală introdus de *commedia dell'arte*, folosirea mijloacelor specifice acestui tip de teatru și crearea unui tip de spectacol angrenat puternic în realitatea imediată, fac ca producțiile Companiei Théâtre du Soleil să fie adevărate puncte de reper în viața culturală europeană.

2.4.2. Dario Fo sau forma modernă de manifestare a spiritului civic

Om de teatru remarcabil, actor, regizor, scriitor (distins ca atare cu premiul Nobel pentru literatură în anul 1998), Dario Fo folosește mijloacele de expresie ale *Commediei dell'arte* în construcția satirei politice. Câteva dintre piesele sale au fost jucate cu succes și în România.

²⁷ Idem

Ca și la începuturile Commediei dell'arte, temele canavalelor sunt inspirate din realitatea, mai cu seamă politică și socială a zilei. Astfel, Dario Fo creează un teatru viu care se adresează publicului în mod nemijlocit.

Ideile sale, expuse în lecții, seminarii, conferințe și work-shop-uri, au fost sistematizate și prezentate, pentru studenții din domeniul teatrului, într-un stagiu de șase zile la Teatro Argento din Roma.

Preocupat de rădăcinile comediei dell'Arte, el face o prezentare a fenomenului. Către jumătatea secolului al șaisprezecelea, apare în Italia comedia de improvizație, cu personaje fixe care își au originea în măștile de carnaval, în comediile lui Plaut, în comedia cultă italiană sau în farsele populare. Trupele existente, formate inițial din actori la granița dintre diletantism și profesionism, se completează acum cu obișnuiți ai bălciurilor, cu saltimbanci, acrobați sau dansatori de meserie. Astfel, odată cu apariția noului gen - comedia de improvizație, apar actorii profesioniști și companiile formate de ei.

Dar de ce "Commedia dell'Arte"? Pentru că arte erau considerate, în lumea medievală, meseriile, organizate pe sistemul breslelor. Commedia dell'Arte înseamnă, deci, comedia (spectacolul) prezentată de actori profesioniști, grupați într-o asociație cu un statut propriu, având drepturi și datorii specifice. Una dintre principalele probleme pentru care organizarea devenea efectiv necesară era obținerea privilegiului de a juca în piețe, concurența altor tipuri de companii neorganizate sau a artiștilor solitari fiind acerbă.

Apariția actorului profesionist italian răspunde unui anumit tip nou de sensibilitate culturală a publicului. Actorul se adaptează orizontului de așteptare spirituală al ascultătorilor săi, personajele sale se transformă în funcție de gustul publicului, improvizația ține seamă de contextul socio-politic local. Cum actorii profesioniști erau ambulanți, câștigul și, în ultimă instanță, viața lor depindeau de modul cum erau primiți în diferitele orașe unde poposeau. Așa se explică tipul de spectacol la care au ajuns: forme spectacologice elastice, cu date fundamentale pretutindeni valabile, dar oferind posibilitatea adaptării rapide la situațiile și conflictele locale. Pentru a face față acestor solicitări, ei aveau o rezervă enormă de dialoguri tip, de gaguri, poante, toate știute pe dinafară; reușeau să le plaseze la momentul just, dând impresia de improvizație. Fiecare actor învăța zeci de poante în legătură cu situațiile în care putea fi pus personajul sau masca pe care le interpreta. De la Isabella Andreini, de exemplu, ne-au rămas tipuri de monologuri corespunzătoare variilor tipuri ale "femeii îndrăgostite":

disprețuitoare, geloasă, pasională etc. Și toate pot fi adaptate, recitate ca monolog, combinate sau intercalate într-un dialog.

Fiecare companie avea o serie de "scenarii" sau "canavale", adică subiecte, trame ale comediei, pe baza cărora actorii improvizau în permanentă relație tensionată cu publicul. Deci improvizația nu era doar rodul multelor spectacole, ci și al multelor ore de exercițiu și studiu; era, așadar, o tehnică nutrită, în afara talentului, de studiul scenic concret al caracterului și al mișcărilor măștii interpretate.

Atât de legate erau spectacolele de contextul social și politic, încât un autor ca Pier Maria Cecchini scria: „Comediile bune, adică cele izvorâte din subiecte cuviincioase și de cuviincioase persoane rostite, sînt într-atîta de însemnate în cetățile cu mult popor, că aproape ar putea fi numite sufletul însuși al politicii; și asta, întrucât plăcerea pe care o aduc cu ele e pînă-ntr-atît de îmbinată cu folosul, încît cea dintâi luându-se la întrecere cu cea din urmă, se pare că este aproape (ca să spunem așa) cu neputință a osebi care dintre ele este mai de seamă; și din care pricină, a da Comediei numele de învățătoare plină de dragoste este aproape un lucru întru totul firesc.

Specificul acestui tip de spectacol îl dă, în bună măsură, folosirea măștii, chiar dacă masca a fost utilizată încă din antichitate. Trăsăturile măștii contribuie la individualizarea tipului personajului, îl scot în evidență și-l fac ușor de recunoscut. E ceea ce face să echivalăm de multe ori, termenii "personaj" și "mască", chiar dacă, de exemplu, Colombina nu poartă niciodată, la modul propriu, mască. Fiecare actor se specializa în interpretarea unei măști pentru care își exersa și dezvolta abilitățile. El nota într-o cârtică, numită „Zibaldone”, "lazzi"-urile specifice măștii lui; codifica, adică improvizațiile: gesturi, acțiuni și fragmente teatrale repetabile de care știa că se poate servi în diverse puncte ale tramei sau pe care le știa mult apreciate de public.

Tipul acesta de pregătire a actorului profesionist a dus la neglijarea complexității psihologice. Comunicarea cu spectatorul era directă, rapidă, trebuiau să primeze gestul fizic concentrat, pantomima, cuvântul repetat. Mecanizarea gestuală, atitudinea corporală tip au înlocuit verbul în portretizarea viciilor sociale, au adâncit satira moralizatoare. Totuși, meandrele sufletești își fac loc în spectacol, evocate de cântec, de sunetul instrumentului, sau de pantomimă. Complexitatea psihologică este sugerată de momentele de reală poezie pe care le pot realiza unele personaje.

Capacitatea sa de improvizație e cel mai bine pusă în evidență în “grammelot”-uri. E vorba de un tip de monolog folosit de actorii Commediei dell’arte atunci când au început să joace în afara țării de origine, în locuri ale căror limbi nu le stăpâneau bine. Ca să depășească bariera limbajului, ei inventează un discurs onomatopeic, în care cuvintele aparținând mai multor dialecte, dar mai ales celui venețian, sunt articulate arbitrar, reușind totuși să transmită și cu ajutorul mimicii, al gesturilor, al ritmului un mesaj împlinit.

Unul dintre cele mai reușite grammelot-uri ale lui Fo este “Foamea lui Zanni”²⁸. Diferențele vizibile care apar în înregistrări din perioade diverse, ilustrează cu claritate tehnica improvizației actorului. Înainte de a începe jocul propriu zis, Dario Fo descrie contextul socio-politic al apariției lui Zanni: foamea cumplită care făcuse ravagii în Europa vremii, mulțimile de sărăntoci înfometați care bântuiau satele și orașele. Un astfel de nenorocit este Zanni, povestind despre foamea sa. Disperarea îl face să viseze un ospăț în care își mănâncă propriile membre, testiculele chiar. La sfârșit, își introduce o mână în stomac, își extrage intestinul și scurge și mănâncă tot din el. Când termină, ridică ochii spre public, vede spectatorii și decide că n-ar fi rău să se ospăteze și cu vreunul din cei prezenți. L-ar mânca și pe Dumnezeu dacă nu ar fi așa de departe! În tot timpul scenei Zanni se ceartă cu lumea, cu Dumnezeu, aruncă vorbe licențioase etc. Pentru Fo, interesul acestui tip de spectacol este de fapt teoretic: “îmi permite să înțeleg gestică diversă care trebuie aplicată odată cu îmbrăcarea măștii, spre deosebire de cea din timpul jocului fără mască”. Dar iată o parte din textul acestui grammelot²⁹: „La fam che g’ho mi, la fame che tegno... ohime Dio... (sunete onomatopeice) /Am magneria un pie, un ginocio, me ciaperia un cojon, l’altro cojon, me magneria el piselo, me magneria ‘na ciapa, l’altra ciapa, ciaparia ‘na ciapa dentra la man, l’altra ciapa suravia (mimează că își mănâncă fesele și o mână), me magneria tuto dentro, a sfrogaria dentro la man a tira for a la buseca... (sunete onomatopeice. Mimează o durere mare la fund.) ... ah, ‘l bus del cul me sont srabula... (Sunete amestecate. Mimează că își extrage intestinalele din burtă. Apoi suflă în ele ca să le curețe.) La merda che ghe ven for a... Boja che mund... ahhhh... che fame che tegno mi... (Încă o poliloghie. Se oprește, merge spre prosceniu.) Ohi, quanta gente che gh’e... che bela gente ohe... pudria magnarme qualcun de vui... (Zgomot onomatopeic.)

²⁸ Dario Fo, *Manuale minimo dell’attore*, Einaudi, Torino, 1997

²⁹ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel seicento*, Editori Laterza, 1999

Boja che fame... me magneria 'na muntagna, me magneria'l mare (se oprește și privește în sus), e bon par te Deo che te se' luntan! Te magneria anca 'l triangul, tuti l cherubini intorno... Ahhh... te g'hai paura eh? (Își scoate masca)".

Și finalul în care, după ce a înțeles că ospățul la care mîncase o oală imensă cu mămăligă, pui, carne etc., nu a fost decât un vis, Zanni se ghiftuiește cu o muscă³⁰: „(serie lungă de sunete onomatopeice, scutură marmita, linge bastonul, apoi îl înghite, se chinuie să rupă bățul în bucăți în stomac și să-l digere. Râgâit sonor final.) Pardon... Boja... (plânset) non g'hai magnato... (Plânset cu sughițuri și răbufnire de furie. Prinde o muscă imaginară. Se uită la ea crâpînd puțin pumnul). Bello... grasso... sta li eh... Che bestia! Che animale! (Mimează că îi rupe un picior.) Varda le zampine.... Ohe, che bel... pare un parsutto! Ahhh, le aline... va le aline... (se joacă rupînd aripile) ih, ih, ih... Me lo magno tuto. (Înghite restul insectei gemînd de plăcere, gurmând). Ah! Che magnada!!!!"

Un alt exemplu clasic de gramelot este discursul dictatorului din filmul cu același nume de Charlie Chaplin.

Alături de actorii M. Parenti și Fr.Durano cu care alcătuiše cândva grupul autorilor – actori, Dario Fo a cultivat un teatru acid, cu mare doză de cinism, un teatru ce arată ridicolul unei anumite lumi, în care domină ipocrizia și dezinteresul pentru soarta celor mulți. Accentele de revoltă sunt evidente, chiar dacă se află bine disimulate sub platoșa ludicului. Căci dincolo de pantomima spirituală este din plin prezent vechiul instinct italic al spectacolului comic teatral. Dar Dario Fo i-a abandonat rezolvările facile și aluziile (de multe ori) grosolane și licențioase, în favoarea unui umor subtil și profund, plin de fantezie și apropiat dimensiunilor grotescului.

Teatrul imaginat de Dario Fo poate părea uneori facil. Dar polemica dură și usturătoare împotriva josniciei, a cupidității, arivismului și stupidității prezente din ce în ce mai frecvent în comportamentul uman, fac din teatrul lui Dario Fo un eveniment artistic extrem de apreciat de publicul larg. Spectatorii apreciază comicul agresiv din textul în care nuanțele politice sunt susținute de cântece ironice, pantomime semnificative și aluzii directe la evenimente sociale. Urmarea este clară: demistificarea „eroilor” înnobilați cu virtuți pe care nu le au, dintr-o societate imperfectă din multe puncte de vedere, fac din teatrul lui Dario Fo o formă modernă de manifestare a spiritului civic.

³⁰ Idem

2.4.3. Giorgio Strehler – integrarea Comediei dell'arte în sensibilitatea artistică modernă

Personalitate marcantă a teatrului european, regizor de renume al ultimelor decenii, Giorgio Strehler este cel ce prin spectacolele sale a încercat redescoperirea și valorificarea mijloacelor de expresie folosite în tipul de teatru numit *Commedia dell'arte*; cariera sa este strâns legată de evoluția celebrului teatru „Piccolo Teatro” din Milano. Din multitudinea pieselor montate de Giorgio Strehler, cea mai îndrăgită a fost, fără doar și poate, „Slugă la doi stăpâni” de Carlo Goldoni, piesă la care a lucrat în mai multe rânduri. Ultima versiune a acestui spectacol a putut fi urmărită și la București, pe scena teatrului L.S.Bulandra, cu actorul Soleri (la vârsta de 77 ani) în rolul lui Arlecchino. Cu toții ne-am bucurat de vitalitatea extraordinară a lui Soleri și, în plus, am putut admira într-o reprezentație și profesionalismul desăvârșit al actorului pregătit să preia rolul după retragerea maestrului.

Această piesă a fost pentru Strehler o cercetare a “teatrului pierdut”, în sensul proustian al termenului. Așa cum Proust voia să regăsească trăirile, senzațiile trecute, dar trăindu-le, nu doar păstrându-le ca pe simple amintiri, la fel Strehler încearcă să redescopere spectacolul de tip *commedia dell'arte*, starea de spirit capabilă să producă un astfel de spectacol. El nu lucrează “a la maniere de”, nu comentează ci integrează *commedia dell'arte* în sensibilitatea artistică modernă. Pentru că, așa cum fiecare poartă cu sine, conștient sau nu, amintirile sale, la fel am putea spune că teatrul are înscrisă *commedia dell'Arte*, în formula sa genetică. Trebuie doar găsită madlena capabilă să declanșeze resortul rememorativ.

Pe parcursul carierei sale Giorgio Strehler a lucrat la diverse versiuni corespunzând diverselor etape ale evoluției sale teatrale. Spectacolul montat de pentru prima dată în anul 1947 la Piccolo Teatro reprezintă, în istoria teatrului, un caz unic de longevitate.

Începând de la a doua versiune, Strehler adaugă la titlul lui Goldoni, numele protagonistului Arlecchino, pe care l-a substituit celui de Trufaldino propus de Goldoni.

Numele lui Arlecchino a fost adăugat în titlu pentru a da publicului nespecialist o referință imediată despre un personaj universal cunoscut. Este primul succes al lui Strehler la Piccolo Teatro și devine spectacolul său emblematic.

La început, alegerea acestei piese părea a fi pentru Strehler un pretext pentru o cercetare a tradiției măștilor și a comediei dell'Arte³¹. Dat fiind că această tradiție se pierduse, totul trebuia regăsit și reconstituit pentru prima montare a piesei. Strehler povestea cât de dificil s-au obișnuit cu masca actorii și mai ales primul Arlecchino, Marcello Moretti care își desena o mască pe față, pentru a le evita pe cele din carton care se deformau din cauza transpirației.

A doua variantă (din 1952) prezenta o noutate fundamentală: introducerea măștilor din piele ale lui Amleto Sartori, care căuta să descopere tehnicile secolelor al XVI-lea și al XVII-lea pentru a le modela. Pornind de la această noutate, s-a instaurat o problemă a jocului măștilor în care punctul de pornire presupunea o mai mare libertate. Astfel, în compunerea lui Arlecchino, actorul, în colaborare cu regizorul, au introdus lazzi-urile inspirate din repertoriul comediei dell'Arte: lazzi lingvistice sau improvizații gestuale și mimice (Arlecchino prinde și degustă o muscă, Arlecchino agită încheietura mîinii și face să tremure tarta gelatinoasă din farfurie), care au fost păstrate în continuare și în celelalte variante de spectacol.

În 1956, Strehler revine la Slugă la doi stăpîni (a treia variantă) și propune o nouă abordare influențată de un studiu mai aprofundat al teatrului lui Goldoni cât și de experiența brechtiană. El propune două nivele de joc: actorii joacă piesa lui Goldoni pe un podium plasat în centru, iar cînd coboară de pe podium își scot masca devenind spectatori sau dau curs unor scene de improvizație care integrează piesa jucată pe podium într-o poveste paralelă: cea a unei trupe de actori care joacă o piesă. Această nouă dispunere asigură pe de o parte o codificare a jocului pe podium și în jurul lui o improvizație mai liberă, mai spontană în spiritul comediei dell'Arte. Reprezentația de pe podium nu trebuie să se schimbe, ea trebuie să transmită o tradiție codificată. În această privință, Strehler vorbește despre transmiterea secretelor jocului de către Arlecchino-ul Moretti către Arlecchino-ul Soleri care trebuia să-i urmeze.

Această versiune, cu diferite variante, își continuă existența pînă în 1977, an în care Strehler propune o nouă montare la Paris, pe care el însuși o numește versiunea "Odeon". Podiumul a dispărut. Publicul pare că-i surprinde pe actori repetînd spectacolul într-o sală de palat dezafectată. Cele două nivele sînt menținute în joc, dar lumea s-a schimbat, teatrul nu mai e decît o ceremonie secretă. Finalul e modificat:

³¹ A. Mango, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Bari, Adriatica, 1972

demascat în funcția sa de slugă dublă, Arlecchino nu mai găsește scăpare fugind în sală, ci reurcând pe scenă dispare în înălțimi.

În creația lui Strehler, Arlecchino pare să-i fi trecut făclia lui Ariel (în *Furtuna* montată în 1978), care coboară din înălțimi pentru a fi eliberat de Prospero și fuge în sală.

După această obsesie strehleriană, voi face un salt atât în timp și spațiu cât și în ceea ce privește mijloacele de exprimare specifice unei arte surori: cinematograful și unul dintre reprezentanții săi cei mai de seamă ai tuturor timpurilor Charles Chaplin.

2.4.4. Charles Chaplin sau caricaturalul dominat de omenesc

Îl s-a spus Prințul Tăcerii. Pentru că a folosit prea puțin cuvântul pentru a emoționa și convinge. Privirea și gestul i-au fost de ajuns.

Opera lui este alcătuită din optzeci de filme, dintre care majoritatea scrise, regizate și interpretate de el. Câteva dintre ele sunt capodopere ale cinematografului universale.

Înfirmându-i pe cei care îl credeau un naiv, un intuitiv, un primitiv genial al umorului, Chaplin declară că a știut întotdeauna cine anume este Charlot, eroul lui (și prin asta el însuși), pe cine reprezintă și pentru ce luptă el. Ca simbol, Charlot descinde mai mult din lumea eroilor lui Shakespeare decât din cea a eroilor lui Dickens. El e universal, general valabil ca toți eroii shakespearieni, de o vitalitate la care concură deopotrivă pasiunea și profunzimea sentimentelor. Universalitatea lui e subliniată atât de încărcătura emoțională cât și de ținuta eroului. Charlot îi reprezintă pe toți oamenii oropsiți de viață, hărțuiți, înșelați și umiliți, dar niciodată învinși. Chaplin spunea despre eroul lui: „Ținuta lui îmi permite să-mi ilustrez concepția despre omul simplu, obișnuit, despre oricare dintre acești oameni și deci, despre mine însumi. Melonul prea mic e simbolul luptei pentru demnitate. Mustăcioara e cutezanța. Jacheta prea strâmtă (...) o provocare la adresa galanteriei, a splendorii, a tot ceea ce e propriu societății înalte. Omulețul meu se străduiește cu încăpățănare să țină piept lumii, dar deseori dă greș și lucrul acesta îl știe și el destul de bine. Îl știe așa de bine, încât poate să râdă de el însuși și chiar să-și bată puțin joc de el...”³².

Opera lui constituie în domeniul esteticii un „caz” fără precedent și, care va rămâne probabil fără egal.

³² Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Editura Meridiane, 1967

Pentru a-și exprima ideile, pentru a crea tipul care i-a permis să cucerească gloria universală – Chaplin s-a slujit de cinematograf, adică de o formă de expresie care nu existase până la el. Unealta nu era nici măcar făurită. Lui i-a fost dat să o folosească pe vremea când utilitatea ei abia dacă era recunoscută, s-o ducă în câțiva ani la cel mai înalt grad de perfecționare și să asiste – după puțin timp – la caducitatea ei.

Opera lui Chaplin oferă exemplul paradoxal al unei forme de expresie ofilită înainte ca martorul apariției ei să-i fi extras toată seva pe care o conținea.

Astăzi, filmul mut ne apare ca o formă incompletă a cinematografului. Și totuși în el rezidă esența artei cinematografice. Mijloacele de expresie de care s-a servit Chaplin timp de treizeci de ani au încetat să mai existe. O parte a operei lui Chaplin – cea mai mare - aceea care a dat naștere mitului „Charlot” s-a închis în ea însăși. Dar în același timp ea a intrat în eternitate.

Acestui creator și creației lui îi datorăm o imagine a omului care va rămâne cea mai revelatoare pentru epoca noastră. Cea care exprimă cel mai bine, cel mai intens, drama omului în societate, aspirațiile și amărăciunile lui. „Tipul” încarnat de Charlot s-a transpus într-un mit. Dar această imagine nu e o creație gratuită a spiritului. Ea este un compus în care intră amintirile, ambițiile, neliniștile, imaginația, dorințele creatorului ei. Nu poți pătrunde toate sensurile lui Charlot, fără să întrevezi îndărătul măștii personajului chipul omului.

Chaplin debutează în trupa „Comedienii londonezi” a lui Fred Karno. Angajamentul la această trupă i-a permis să se perfecționeze în arta pantomimei, care era, pe atunci, la modă în Anglia. „Spectacolele lui Karno respectau toate tradițiile pantomimei. Acrobațiile și clovneriile, râsul tragic și compătimator, melancolia, scheciurile, dansurile și jongleriile combinate cu sobrietate, exprimau inegalabilul comic englez”³³.

Aceasta a fost întâia școală a artistului; ea avea să imprime o puternică amprentă asupra personalității lui, orientându-l spre forma de expresie pe care el avea să o dea artei sale.

În anul 1910, pe când Hollywood-ul abia își făcea apariția pe hartă, Fred Karno îl trimite pe Charlie Chaplin, împreună cu câțiva colegi în Statele Unite.

La acea epocă, atât în America cât și în Franța, „se făcea cinema” din improvizație. Fiecare din gagurile cu care Chaplin își alcătua încetul cu

³³ Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, 1966

încetul „trucurile” personajului său se nășteau dintr-o idee neprevăzută – virajele sale în unghi drept, frânând alergarea într-un picior, lovitura cu călcâiul înapoi în mukul de țigară de care voia să se descotorosească, saltul prin ridicarea melonului cu ajutorul bastonului – toate aceste gesturi aveau să devină „felul de a fi” al unui personaj.

Chaplin a înțeles că în cinema, ca și în music-hall, nu trebuia să se mulțumească să multiplice urmările și tumbele și să descopere gaguri, ci prin observație sau caricatură, trebuie să caute acea legătură cu omenescul, fără de care – după cum constată Bergson – comicul nu e cu puțință.

„...Ezitam, mai ales pentru că nu știam ce gen de comic puteam eu adopta. M-am gândit atunci la englezii aceia cu mustăcioare negre, cu vestoane ajustate și bastonașe de bambus pe care îi văzusem, și m-am hotărât să-i iau ca model”³⁴.

„Idea bastonului rămâne poate descoperirea mea cea mai fericită, deoarece bastonul e cel care m-a făcut repede cunoscut. Pe de altă parte, i-am dezvoltat întrebuițarea până la a-i da un caracter comic. Adesea îl descopăr agățat de piciorul cuiva sau lovind pe cineva peste umăr și astfel declanșez râsul publicului aproape fără ca eu însumi să-mi dau seama de gest. Cred că nu am simțit de la început în ce măsură se poate spune că pentru milioane de indivizi bastonul etichetează pe om drept un „dandy”; astfel când sosesc înfințându-mă pe scenă cu bastonașul și cu aerul meu serios, dau impresia unei tentative de demnitate, ceea ce este exact intenția mea”³⁵.

Chaplin afirmă: „Charlot constituia o sinteză a multor englezi pe care i-am văzut la Londra pe vremea când trăiam acolo”. Chiar și bătrânul beat de la „Braseria elefantului”, al cărui mers Charlie, copilul, îl imita, amuzându-se copios, i-a servit drept model. Oricum, dincolo de burlescul îmbrăcămintei, personajul e caricatural, căci accentuează trăsăturile unui caraghioslâc, acel caraghioslâc al modei timpului pe care contemporanii ei sunt în general incapabili să-l sesizeze.

Caracteristicile acestui caraghioslâc ne apar astăzi cu claritate; ele constau în „demnitatea” pe care o afectează această modă. Chaplin nu se mărginește să-i sublinieze tendința, el o ridiculizează prin condiția mediocră a personajului său și prin conduita sa exterioară, înzestrându-l cu gesturi mecanice care îi fac cu atât mai caraghioasă pretinsa demnitate. Instinctiv,

³⁴ Leprohon, *op. cit.*

³⁵ Idem

Chaplin a descoperit încă de la primele sale filme, câteva caracteristici esențiale ale comicului, pe care Bergson le va teoretiza mai târziu: observația, contrastul, automatismul.

Încă din primele pelicule ale lui Chaplin, personajul Charlot se detașează de însoțitorii săi. Simpla lui apariție pe ecran, chiar înainte de a fi acționat, predispune la râs, declanșând mecanismul comic. Acest lucru s-ar putea explica astăzi prin cele știute de noi despre personaj. Dar și asupra primilor spectatori ai acestor comedii, efectul a fost identic. Tocmai el a și determinat succesul imediat, fulgerător, al lui Charlot. Acest succes se datorează originalității personajului, surprizei pe care el o produce. Îmbrăcămintea, trăsăturile feței, jocul său contrastează frapant cu ținuta partenerilor.

Desigur, acest Charlot face grimase și gesticulează, dar totodată se servește și de imobilitatea trăsăturilor sale; goanei nebunești și tumbelor camarazilor lui, le răspunde mai puțin prin mișcări și mai mult prin atitudini. El tulbură acea armonie care îi unea pe camarazii săi, dând la iveală – oarecum involuntar – încă de la primele încercări, o caracteristică a comicului care îi va fi proprie: neadaptarea la mediul înconjurător. Aceasta e și una din trăsăturile generale ale comicului: „comicul exprimă înainte de toate o anume inadaptare specială a individului la societate...” scrie Henri Bergson³⁶.

Charlot e antrenat în joc - sau se aruncă în el – ca unul care nu-i cunoaște regulile. Iată baza primară a comicului său, condiția inițială a succesului său. Ea va rămâne esențială de-a lungul întregii sale evoluții.

Un alt efect surpriză îl produce în primele sale filme silueta și chipul personajului. Ceea ce Chaplin a urmărit și a realizat, a fost să se deosebească, să se individualizeze în trupa colegilor săi. El nu s-a mulțumit să opună statura sa scundă, agilitatea, discreția sa, enormității lui Fatty, grosolăniei unuia sau altuia; el simte nevoia de a depăși aceste însușiri naturale și, asemenea clovnului, nevoia de a se masca.

De la personajele comediei dell'arte la Augustii circuitului, această transfigurare a personajului comic e atât de generală, încât am putea vedea în ea un fel de necesitate. Un actor comic se va putea dispensa de machiajul clovnului în măsura în care însuși chipul său – prin rotunjime, trăsături sau expresie – evocă o mască.

„Ce înseamnă să te maschezi? – scrie Georges Buraud în lucrarea sa *Măștile*. Înseamnă să reduci mobilitatea și inepuizabila bogăție de

³⁶ Henri Bergson, *Teoria râsului*, Institutul European Iași, 1992

exprimare a obrazului omenesc la o apariție unică, fixă și rigidă, capabilă să persiste la infinit. Înseamnă să substitui vieții, mobilității ei, rigiditatea unui obiect”³⁷.

Pentru comic, rațiunea necesității de a se grima sau, mai exact, de a se masca, constă în faptul că schematizarea feței se acordează cu cea a siluetei, pentru a se ajunge la acea „mecanizare”, în care Bergson vede una din trăsăturile capitale ale comicului. Observăm că ea nu îndepărtează personajul comic de omenesc; dimpotrivă, prin îngroșarea cutărui sau cutărui aspect, ea accentuează – ca și caricatura, de asemenea schematică – prin exagerarea trăsăturii, o anumită latură a personajului, adesea cea mai izbitoare, ori a naturii umane în general.

Chaplin compune masca lui Charlot în același timp cu costumul. Ambele vor evolua în permanență, pe măsură ce se va preciza caracterul personajului. Această mască nu e grotescă, ci mai curând melancolică: obraz pudrat pe care paloarea îl face să pară slab, cearcănele negre în jurul ochilor, o mustață disgratioasă, o imobilitate naturală, pe care râsul o întrerupe brusc, ca un accident. La Chaplin masca se continuă în siluetă. Hainele îi sunt și ele oarecum „adăugate”. Nu-i aparțin, ci sunt împrumutate. Ele nu sunt croite pentru el și, în orice moment amenință parcă să-l părăsească.

Chaplin și-a găsit „înfățișarea”. Nu-i rămâne decât să o însuflețească. El va aplica din instinct personajului său legea după care definește Bergson „comicul de mișcare”, forma esențială a comicului cinematografic: „Atitudinile, gesturile și mișcările corpului omenesc sunt vizibile exact în măsura în care acest corp ne face să ne gândim la o mașinărie”³⁸.

Îndemânarea și aptitudinile sale acrobatice au constituit de asemenea un prețios ajutor pentru Chaplin. Ele i-au permis să împingă până la maximum efectele de identificare cu obiectul, deseori părându-ni-se eliberat de sub constângerile naturale ale echilibrului și greutateii.

Acest gen de eliberare se conjugă cu impasibilitatea personajului în fața avatarurilor cărora le cade victimă. Încasează picioare în spate, tarte cu frișcă sau lovituri de măciucă cu aceeași seninătate cu care le dă. Asta accentuează procedeul de mecanizare și-l prelungește pe un plan care îngăduie să se întrevadă psihologia personajului. Îndărățul comicului de mișcare va apare în curând comicul de caracter.

³⁷ Georges Buraud, *Măștile*, Ed. du Seuil, 1948

³⁸ Henri Bergson, *op. cit.*

Comicul lui Chaplin înregistrează un progres. Când Charlot de la Keystone primea în obraz o tartă cu frișcă, râsul nostru izbucnea prin reflex senzorial. Dar dincolo de acest șoc se puteau distinge cele două mișcări psihologice care dau râsului incontestabila sa cruzime: adaptarea la propria noastră persoană a faptului ai căror martori suntem și bucuria de a-i scăpa.

În seria Essanay, Chaplin mai folosește încă acest comic direct, uneori distilându-l. El mizează pe suspensie, își pregătește dinainte efectele scontând pe participarea fricii noastre, declanșând astfel – în momentul când faptul așteptat se realizează – un râs eliberator. Fie că-l amenință un rival, fie că-l urmărește un polițist sau că se deschide o trapă înaintea pașilor săi, noi știm că Charlot va fi bătut, închis sau că va cădea în gol. Efectul surprizei e neglijat în favoarea acestei temeri de inevitabil care ne ține în stare de alarmă până la înfăptuirea lui.

Faptele de care râdem nu ne-ar mai provoca râsul dacă noi înșine am fi eroii lor. Din acel moment Chaplin a înțeles adevărul și nu va face un mister din el. „Faptul pe care mă bazez mai mult decât pe oricare altul, spre exemplu, e cel ce constă în a pune publicul în fața cuiva care se găsește într-o situație ridicolă și stânjenitoare.

Simpla priveliște a unei pălării care zboară nu e ilariantă. Ceea ce stârnește râsul e proprietarul pălăriei alergând după ea cu părul vâlvoi și cu pulpanele hainei fâlfâind. Faptul că un om se plimbă pe stradă nu predispune la râs. Pusă într-o situație ridicolă și stânjenitoare, ființa umană devine un motiv de râs pentru semenii ei. Orice situație comică se bazează pe asta”³⁹.

Complăcându-se în a-și pune personajul în situațiile cele mai stânjenitoare, Chaplin ne dispensează de remușcările pe care ar putea să ni le provoace râsul nostru. De cele mai multe ori Charlot iese din ridicolul sau încurcătura în care se găsește, cu o magistrală dezinvoltură. Nu are pereche în a para loviturile, în a trage foloase din boacănele sale, în a domestici hazardul. Pare să-i facă plăcere crearea celor mai mari necazuri pentru a ieși din ele cu grație. Maestru în arta aruncării tartelor cu frișcă, în multiplicarea tumbelor, el creează în jurul lui o atmosferă de catastrofă și, deseori prin abilitate sau prin șiretenie, știe să răstoarne în profitul său o situație dezastruasă. Prin această dezinvoltură Charlot își afirmă libertatea. Nimic nu-l atinge. Chiar dacă suferă, detașarea îl redă până la urmă bucuriei.

³⁹ P. Leprohon, *op. cit.*

Începând cu producțiile de la „Mutual”, decorul joacă un rol aparte. Decorul nu mai e doar o reconstituire, ci totodată o caricatură și o sinteză. El e tot atât de chaplinian ca și Charlot. Acum, tema pare să se organizeze pornind de la decor. În funcție de acesta se improvizează și se descoperă gagurile. Pentru Chaplin nu mai e vorba de a înlănțui la întâmplare o suită de scene hazlii, ci de a utiliza până la epuizare resursele pe care i le oferă decorul ales, sau, mai exact, ideea care l-a făcut să-l aleagă. Născută din observație, ea este o idee comică.

Care este pentru Chaplin caracterul acestui comic și cum se străduiește el să-l creeze ne mărturisește el însuși într-un articol apărut în „American Magazine” în noiembrie 1918: „Când asist la prezentarea filmelor mele observ întotdeauna cu atenție publicul. Remarc ceea ce îl face să râdă. Dacă, de pildă, la mai multe reprezentații publicul nu râde la un joc de scenă pe care l-am vrut hazliu, mă străduiesc îndată să descopăr ce era fals în idee sau în execuția ei sau în filmare. Foarte adesea observ un râs ușor pentru un gest pe care nu l-am studiat. Caut să aflu pentru ce tocmai acest gest a stârnit râsul. Într-un cuvânt, atunci când mă duc să văd unul dintre filmele mele, semăn puțin cu un negustor care se duce să vadă ce poartă, ce cumpără și ce face clientela. (...) O altă caracteristică a omenescului pe care o folosesc adesea este predilecția publicului pentru contraste și surprize. E lucru binecunoscut că publicul iubește lupta dintre bine și rău, între bogat și sărac, între norocos și ghinionist, că-i place să râdă sau să plângă; toate astea în câteva minute. Contrastul deșteaptă interesul publicului, de aceea îl folosesc mereu. Dacă sunt urmărit de un agent, întotdeauna îl fac pe polițist greoi și stângaci, în vreme ce eu, fofilându-mă printre picioarele lui, arăt sprinten și acrobat. Dacă sunt brutalizat, aceasta o face întotdeauna un colos, astfel că prin contrast statura mea scundă câștigă simpatia publicului, și întotdeauna încerc să fac să contrasteze seriozitatea comportării mele cu ridicolul incidentului. Desigur, e un noroc că sunt scund și astfel pot realiza contrastele fără bătaie de cap. Toată lumea știe că individul mic de stat, persecutat, se bucură întotdeauna de simpatia publicului. Cunoscând această înclinație în favoarea celui slab mă străduiesc să-mi accentuez nevolnicia strângându-mi umerii, făcând o mutră jalnică și luându-mi un aer înfricoșat. Firește, asta ține de arta pantomimei, dar dacă aș fi fost puțin mai înalt, mi-ar fi fost mai greu să mă fac simpatic. În acest caz aș fi fost în stare să mă apăr singur. Dar, fiind așa cum sunt, publicul, chiar când râde de înfățișarea mea, mă simpatizează. Pe picior de egalitate cu contrastul, pun și surpriza.

Nu caut anume surpriza în compoziția generală a filmului, dar mă străduiesc să-mi dirijez gesturile în așa fel încât și ele să apară ca o surpriză. Caut întotdeauna să creez neașteptatul într-un fel nou: dacă într-un film am convingerea că publicul se așteaptă s-o iau de-a lungul străzii pe jos, mă arunc pe nepregătite într-o mașină. Dacă vreau să atrag atenția cuiva, în loc să-l bat pe umăr sau să-l chem, îi trec bastonul pe sub braț și-l trag binișor spre mine. Este o adevărată plăcere să-mi imaginez ce așteaptă publicul de la mine și să fac exact altceva. Într-unul din filmele mele (*Emigrantul*), începutul mă găsește mult aplecat peste puntea navei. Nu mi se vede decât spatele, iar mișcarea convulsivă a umerilor dă impresia că am rău de mare. Dacă l-aș fi avut, ar fi fost o mare greșeală să o arăt în film. În realitate înșel publicul, căci atunci când mă îndrept, scot un pește în capătul undiței, iar publicul își dă seama că în loc să fi avut rău de mare, mi-am petrecut timpul pur și simplu pescuind. E o surpriză perfectă care dezlănțuie un râs copios. Există și un alt pericol; acela de a vrea să fii cu orice preț hazliu. Sunt filme și piese la care asistența râde așa de mult și cu atâta plăcere, că se istovește complet. Să faci să moară de râs o sală e ambiția multor proprietari, dar eu prefer doar să presar râsul (...) prefer de o mie de ori să obțin râsul printr-un act inteligent, decât prin brutalități sau banalități”⁴⁰.

După cum se vede, geniul inventiv al lui Chaplin s-a disciplinat. Trăgând mult mai multă peliculă decât e necesară, autorul acceptă tot ce-i oferă instinctul și alege ceea ce reține inteligența.

Caracteristică comediei dell'arte cât și artei clovnului, improvizația este mijlocul teatral privilegiat pentru a descoperi și reprezenta simultan un personaj. Dar ea se desfășoară în interiorul unui sistem de reguli îngrăditoare.

Iată câteva dintre caracteristicile mai importante ale jocului actorului improvizator, inspirat de vechile tehnici: pentru ca personajul „văzut” de actor să fie la fel văzut, perceput și de spectator, pentru ca emoțiile personajului să fie comunicabile, trebuie să i se găsească personajului o formă specifică, un sistem de convenții adaptat lui, în interiorul căruia să poată evolua. În plus actorul trebuie să „arate” mult, dar, mai ales, să știe ce anume trebuie să arate ca să lase spectatorul activ. Arta sa este să sugereze și să arate deopotrivă; spectatorului trebuie să i se lase satisfacția decodării semnelor teatrale a căror semnificație nu se oferă, ca în teatrul realist. Puterea de sugestie a actorului este cu atât mai

⁴⁰ Idem

mare cu cât maniera de înfățișare este mai precisă, mai fermă. Actorul nu are voie să uite că tot ceea ce „descrie” (prin costum, gest, mișcare, cuvânt) e interesant doar în măsura în care dezvăluie ceva despre personaj. Puterea esențială a unui personaj depinde aproape în întregime de capacitatea actorului de a imagina pe baza modelului, și nu de exactitatea organică a acestuia. Pentru actor modelul este, și trebuie să rămână, doar o referință. Deci imaginația, observația și memoria sunt indisolubile și cu cât aceste trei facultăți sunt stimulate actorului, cu atât mai mult vor fi ele stimulate, de către actor, spectatorilor.

De unde provin plăcerea și satisfacția spectatorului în teatrul de convenție declarată? Anume din faptul că actorul, lipsindu-se de reprezentarea realistă, reușește să-l facă pe spectator să-i recunoască personajul prin decodificarea a ceea ce masca întrușipează. În teatrul de mască, actorul trebuie să refuze orice imagine naturalistă a personajului său, deoarece aceasta i-ar interzice posibilitatea de a se înscrie în convenția declarată.

Improvizația în teatrul realist

Dacă în teatrul de mască improvizația este dominantă, vizibilă pentru toată lumea, evidentă, în teatrul realist ea există, bineînțeles, dar este mult mai subtilă. Ea este primul pas în clădirea, în ridicarea, oricărei producții scenice teatrale. În realism oricât de mult s-ar părea că se „copiază” realitatea, adevărul scenic este cu totul altul decât adevărul diurn, cel de pe stradă sau cel civil, ca să folosesc un termen strict actoricesc. Aici intervine improvizația și studiul ei (ce paradox, improvizația se studiază) pentru a găsi mijloacele de exprimare cele mai sugestive. Să ne lăsăm purtați de cei mai reprezentativi oameni de teatru care au folosit improvizația în studiul teatrului realist. Nu puteam porni la un așa drum decât cu începutul...

3.1. Stanislavski – deschizător de drumuri

3.1.1. Tipul de spectacol existent în Rusia la sfârșitul secolului al XIX-lea începutul secolului al XX-lea.

La sfârșitul secolului al XIX-lea tipul de spectacol la modă în Rusia era cel muzical-formalist, specific Italiei și Franței. Forma marii opere italiene, formă izvorâtă din baroc și din moda curților domnitoare, precum și drama clasică franceză, de asemenea barocă și retorică, au încremenit amândouă în tradiția și ordinea secolului al XIX-lea burghez. Forma fastuoasă și pompoasă a barocului a fost păstrată pentru satisfacerea dorinței de fast a burgheziei. Burghezul, ca și gentilomul, considerau salonul ca un domeniu al lor. Această formă a artei și a vieții nu au mai fost îndeplinite de intuiția prezentului, ci au izvorât din nevoia de cultură și împodobire a societății burgheze care își permitea luxul frumosului estetic. O dată cu mișcările sociale ale secolului al XIX-lea s-a ivit o nouă necesitate care nu putea fi satisfăcută pe tărâm artistic cu o asemenea orientare estetică și, în consecință, cu asemenea forme devenite atât de familiare.

Scena rusă nu avea încă nimic comun cu noile tendințe realiste ale lui Dostoievski și Tolstoi. Ea era dominată de reprezentațiile date de trupe italienești și franceze și constituia un domeniu de manifestare a elitei înaltei societăți, orientate spre occident. Concomitent însă cu noile năzuințe sociale s-a trezit și o artă nouă – autohtonă – rusă.

Constantin Sergheevici Alexeiev – cel care avea să își schimbe numele mai târziu în Stanislavski după numele unui artist rus – este familiarizat cu lumea teatrului prin prisma bunicii din partea mamei care era actriță. Pasiunea pentru teatru începe în trupele de amatori unde se păstra vechiul sistem al trupelor străine, sistem care nu se suprapunea pe schimbările realizate deja în muzică și mai ales în literatură. Reprezentațiile nu erau unitare. Actorii stăteau pe scenă ca indivizi izolați, scenografia era convențională, exista un limbaj gestual limitat. Nu exista regie, nu exista un tot încheiat. Actorul nu avea un mod clar de abordare al personajelor.

În 1890 vine în turneu la Moscova trupa de la Meiningen. Au fost impresionați de modul în care un spectacol poate reda în cadrul său o operă literară în toată bogăția ei, cum un cuvânt capătă valoare în cadrul unei viziuni încheiate, cum din interpretarea actorilor se naște o realitate a operei de artă care întruchipează în același timp viața și cea mai înaltă artă.

Stanislavski a văzut în acest tip de spectacol materializarea visurilor lui despre arta teatrului. Convenționalismul teatral nu distrusese în acest tip de spectacol lumea shakespearianului Cesar.

Peste șapte ani, în 1897, Stanislavski s-a întâlnit cu Nemirovici Dancenko și, după o discuție de 18 ore, în care au condamnat tot ce fusese până atunci în lumea teatrului, au schițat tabloul ideal al unui teatru nou: „Programul proiectat era revoluționar. Am protestat împotriva manierei învechite a jocului, împotriva rutinei actoricești, împotriva convenționalismului spectacolelor și decorurilor, împotriva vedetismului care dăunează ansamblului și în general împotriva întregii maniere a reprezentațiilor, ca și împotriva repertoriului lipsit de valoare al teatrelor de atunci.”⁴¹.

Pentru ca valoarea spectacolelor să fie reală era nevoie de încurajarea unei dramaturgii originale și, poate mult mai important, de o interpretare actricească gândită cât mai minuțios.

Pornind de la istorism și naturalism a găsit drumul spre viață, spre om. Stanislavski indică actorului drumul spre adevărul omenesc. El a luat

⁴¹ K.S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, Editura Cartea Rusă, București, 1950

În serios jocul scenic, a sfărâmat clișeul actoricesc și a ajutat actorului ca, pornind de la propria sa fantezie să creeze continuu. El i-a condus conștiința până în pragul subconștientului și l-a învățat să își reinnoiască și să își trezească puterile de creație, ori de câte ori apărea pe scenă. Stanislavski i-a amintit actorului că el poate crea numai din adâncul sentimentului și l-a făcut să conștientizeze că arta teatrală nu trebuie înțeleasă ca un monolog. Doar din raporturile reciproce cu sufletul partenerului se naște jocul.

„Înainte pregăteam totul – atmosfera, decorul, înscenarea și spuneam apoi actorului Aici trebuie să joci. Acum însă nu mai pregătesc nimic altceva pentru actor, decât ceea ce am văzut că are nevoie și îi cere inima.”⁴².

3.1.2. Magicul „dacă”, situațiile propuse, supratema, tehnica de lucru, memoria afectivă.

Instinctul jocului se pierde o dată cu trecerea anilor. Copilul este actorul desăvârșit. Joaca lui are toate premisele jocului la care ar trebui să ajungă actorul. Acest instinct al jocului își pierde din claritate pe măsură ce rațiunea împiedică libera manifestare a fanteziei.

Actorul trebuie să își găsească imboldul spre creație. Acest imbold îl face să caute rolul. Din ciocnirea dintre sensibilitatea artistică și personajul plin de fantezie și, simultan, de realitate a autorului, se naște creația cea nouă, rolul - copil al autorului și al actorului. Actorul modelează această ființă cu mijloacele sale fizice și, foarte important, cu ajutorul subconștientului. Interiorizarea îl ajută pe actor să ajungă la scopul principal al artei sale de a crea în rol viața unui personaj și de a reda această viață pe scenă într-o formă artistică.. Pentru ca tot ceea ce se întâmplă pe scenă să fie adevărat, Stanislavski propune o serie de exerciții, grupate sub numele de „psihotehnică”. Aceasta are sarcina de a trezi și stimula creația subconștientului, pe cale conștientă.

Fără o serie de exerciții bine însușite, fără anumite procese însușite actorul nu este decât un amator. Diletantul talentat joacă, în momentele sale fericite pornind dinlăuntru său. Pot fi momente în care el simte corect și joacă, improvizând, plin de entuziasm. Actorul lui Stanislavski nu trebuie să improvizeze în timp ce spectacolul se derulează. Rolul se construiește și se însușește încă din faza repetițiilor. Sunt actori care se bazează pe entuziasmul și pe dispoziția lor sufletească. Când

⁴² Idem

dispoziția și entuziasmul sunt absente, ei nu au nimic la îndemână cu ce ar putea umple golurile rolului. Astfel se ajunge la un joc lipsit de forță și de conținut, convenționalul înlocuiește trăirea. Minciuna înlocuiește adevărul.

Pentru ca jocul actoricesc să fie de fiecare dată la înălțime, actorul trebuie să se apropie de personaj după un anumit algoritm.

Pe scenă trebuie să acționezi în chip interior și exterior. Sentimentele nu pot fi stoarse din tine, nu se poate să fii gelos, să iubești, să suferi numai pentru gelozie, iubire sau suferința însăși.

Acțiunea scenică trebuie să fie motivată lăuntric, logic, consecvent și să fie posibilă în realitate. Pentru a putea construi personajul, actorul apelează la magicul „dacă”. În felul acesta, actorul creează o stare care exclude orice fel de forțare, provoacă în artist o activitate interioară și exterioară, lucru care de asemenea se obține pe cale firească.

Munca scenică începe de la introducerea în piesă și în rol a magicului „dacă”. El reprezintă puntea de trecere a artistului de la realitatea de toate zilele pe planul imaginației. Piesa, rolul sunt născocite de autor, ele sunt o întreagă serie de alți „dacă” magici și de „situații propuse” realitatea în sine nu e artă.

„Dacă” este pentru artiști pârgă care ne trece din realitate, în singura lume în care se poate săvârși creația.

Trebuie ca întâi artistul să își creeze situațiile propuse în care trebuie să creadă puternic pentru că abia atunci va putea lua naștere adevărul pasiunilor. Secretul procesului stanislavskian constă în faptul de a nu-ți forța nicicum sentimentul, de a-i lăsa libertatea să pună stăpânire pe tine, de a nu te gândi la adevărul pasiunilor, pentru că aceste pasiuni nu depind de tine, ci vin de la sine. Ele nu se supun nici poruncii, nici constrângerii. Actorul recrează, împreună cu regizorul, operele dramaturgilor, descoperă în ele ceea ce este ascuns îndărătul cuvintelor. Introduc într-un text străin subtextul lor, stabilesc raporturile față de oameni și față de condițiile vieții lor, trec prin propriul eu. Prelucreează întregul material primit de la autor și de la regizor, pe care îl însuflețesc și îl completează cu imaginația lor. Se înrudesce cu el, și-l însușesc psihic și fizic, produc ca rezultat final al creației o acțiune rodnică, autentică, strâns legată de ideile ascunse ale piesei, creează chipuri vii, tipice, cu pasiunile și sentimentele personajului reprezentat.

Actorii care joacă „în general” oferă pe scenă fărâmituri de pasiuni, sentimente, fărâmituri din logica acțiunilor și a personajelor. Ei se frământă sincer și simt puternic jocul lor „în general”. Nu pot fi convinși că în acest

joc nu există nici pasiune, nici trăire, nici idei, ci numai câte o fărâmbă din ele. Acești actori asudă, se frământă, sunt captivați de joc, cu toate că nu pricep ce-i frământă și ce-i captivează. Emoție actoricească nu se poate confunda cu isteria stridentă. Arta adevărată și jocul „în general” sunt incompatibile. Una o exclude pe cealaltă. Artei îi place ordinea și armonia, iar artistului în general, dezordinea și haosul.

Arta, prin însăși natura ei, are nevoie de născocirea artistică, adică de ceea ce este, în primul rând opera autorului. Sarcina artistului este să transforme născocirile din piesă într-o viață scenică, artistică. Imaginația noastră joacă un rol uriaș în acest proces.

În fiecare moment al desfășurării piesei și al acțiunii interioare și exterioare artistul trebuie să vadă sau ceea ce se petrece în afară de el, pe scenă, sau ceea ce se petrece înăuntrul lui, în propria lui imaginație, adică acele viziuni care ilustrează situațiile propuse ale vieții rolului.

Orice născocire a imaginației trebuie să fie motivată precis și bine determinată. Întrebările – cine, când, unde, de ce, pentru ce, cum, pe care le punem ca să se urnească imaginația, ne ajută să creăm din ce în ce mai precis tabloul vieții închipuite, iluzorii. Fiecare mișcare pe scenă, fiecare cuvânt trebuie să fie rezultatul activității juste a imaginației.

Pentru ca actorul să ajungă la performanță trebuie să își împartă piesa și rolul în fragmente mici. Piesa și rolul nu pot rămâne mult timp în starea asta de fărâmițare. Fragmentele mici rămân numai în procesul muncii pregătitoare, dar în momentul creației ele se unesc.

Adevărul este necesar în teatru în măsura în care poți să crezi sincer în el, în măsura în care te ajută să te convingi pe tine însuși, pe partenerul de pe scenă și să îndeplinești cu siguranță temele creatoare date. Poți să tragi foloase și din minciună dacă te apropii rațional de ea. Minciuna e diapazonul a ceea ce nu trebuie să facă actorul.

Foarte important pentru creația actoricească este și memoria emoțională unde sunt adăpostite sentimentele trăite demult.

Amintirea se păstrează în memorie, dar nu în toate amănuntele, ci numai în trăsături izolate, cele care l-au impresionat mai mult pe privitor. Din aceste multe nume ale lucrurilor trăite, se formează o singură amintire mare a sentimentelor omogene, condensată și adâncită. În această amintire nu există nimic de prisos, ci numai esențialul. Aceasta este sinteza sentimentelor omogene. Ea nu se raportează la o întâmplare mărunță, aparte, particulară, ci la toate cele asemănătoare cu ea. Această amintire

este mai pură, mai densă, mai compactă, mai cuprinzătoare și mai pregnantă decât realitatea însăși.

Actorul nu trebuie să își dorească să aducă înapoi un sentiment dispărut pentru totdeauna. Nu trebuie așteptată amintirea de mâine cu speranța că poate memoria îți va aduce ceva mai interesant. Trebuie primite bine amintirile care învie. Atunci sufletul va răspunde cu o energie nouă la ceea ce a încetat să-l mai emoționeze în piesă, din pricina prea deselor repetări. Actorul se va înflăcăra și, poate, se va ivi inspirația.

Un alt aspect important în ceea ce privește munca actorului este comunicarea. Este important ca ochii, privirea actorului pe scenă să reflecte conținutul mare, adânc, al sufletului său creator. Pentru aceasta trebuie ca acest conținut mare, analog cu viața spiritului omenesc a rolului să fie acumulat în el. Trebuie ca interpretul, atâta vreme cât se găsește pe scenă, să comunice prin acest conținut sufletească cu partenerii săi de scenă. „Comunicarea cu întreruperi nu este justă, de aceea învățați-vă să vă supuneți gândurile și, după ce au fost exprimate, să urmăriți ca ele să ajungă până la conștiința și la sentimentul partenerului, pentru asta este nevoie de o pauză care să nu fie prea mare. Numai după ce v-ați convins de asta și v-ați spus cu ochii ceea ce nu încăpea în cuvinte, apucați-vă să transmiteți restul replicii.”⁴³

Imperios necesară este și perceperea cuvintelor și gândurilor partenerului. Aceasta cere o mare atenție tehnică și disciplină artistică. Dacă nu se poate merge din interior spre exterior, atunci se merge invers. Și în cazul acesta noi ne folosim de legătura organică dintre trup și suflet. „Puterea acestei legături este atât de mare, încât ea îi învie aproape și pe cei morți.”⁴⁴

Un exercițiu menit să contribuie la stimularea comunicării ar consta în provocarea unei emoții, a unui sentiment și de a o transmite altei persoane. Fiți atenți la senzația voastră fizică. Deprindeți-vă cu aceeași metodă și la senzația perceperii de raze, provocând-o și observând-o, firește, în momentul comunicării cu alții.

Punând la muncă inteligența se atrage în creație și voința și sentimentul. Numai printr-o muncă comună, prietenească a tuturor motoarele vieții psihice se poate crea liber, sincer, nemijlocit, organic, nu pornind de la o persoană străină, ci de la a noastră, pe riscul și pe

⁴³ Idem

⁴⁴ Idem

răspunderea propriei noastre conștiințe, în situațiile propuse ale vieții rolului.

În prima perioadă de cunoaștere a operei poetului se creează o reprezentare vagă și o foarte superficială judecare rațională a piesei. Voința răspunde, de asemenea parțial, nesigur, la primele impresii și atunci se creează o reprezentare vagă și o foarte superficială judecare rațională a piesei. Pe măsură ce rolul e cunoscut se poate vorbi despre apariția începutului creației.

Dacă se va întrerupe linia acțiunii pe scenă, înseamnă că rolul, piesa, spectacolul s-au oprit. Dacă același lucru se va întâmpla cu linia motoarelor vieții psihice, fie, de pildă, cu gândirea, inteligența, omul-artist nu va fi în stare să își formeze reprezentarea și raționamentul în legătură cu ceea ce spun cuvintele textului, el nu va înțelege ce face și ce vorbește pe scenă, în rol. Dacă însă se va opri linia voinței – sentimentului, omul-artist și rolul lui vor înceta să dorească și să trăiască. Rolul cere o permanentă viață pe o linie aproape neîntreruptă. Contopirea tuturor elementelor artistului creează acea stare interioară extrem de importantă pe scenă care se numește starea de spirit scenică.

Stabilirea supratemei spectacolului ușurează mult munca de creare a personajului.

Supratema operei scriitorului este scopul principal, atotcuprinzător, care atrage spre el toate temele fără excepție, care stârnește tendințele creatoare ale motoarelor vieții psihice și ale elementelor stării artistului.

Tot ce se petrece în piesă, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intențiile și acțiunile creatoare ale actorului, analoage cu rolul, tind la îndeplinirea supratemei piesei.

Supratema trebuie căutată nu numai în rol, dar și în sufletul actorului. Fără trăirile subiective ale celui care creează, ea este seacă, moartă. E necesar ca se să caute ecouri în sufletul artistului, ca supratema și rolul să devină vii, palpitate, strălucind de toate culorile vieții autentice omenești. Opera scriitorului s-a născut din supratemă, spre ea trebuie să fie îndreptată și creația actorului.

Acțiunea principală e o continuare directă a liniilor tendințelor motoarelor vieții psihice care au purces de la inteligența, voința și sentimentul artistului care creează.

Temele mari sunt unele dintre cele mai bune mijloace psihotehnice pe care le căutăm pentru a influența de la un cap la celălalt, natura sufletească și organică împreună cu subconștientul ei.

Acțiunea principală se creează dintr-un șir lung de teme mari. În fiecare dintre ele se află o cantitate imensă de teme mici, care se îndeplinesc subconștient. Prin acțiunea principală se stimulează cel mai direct influența asupra subconștientului.

Stimularea vieții psihice, a subconștientului, a memoriei afective sunt jumătate din elementele care contribuie la conceperea unui personaj. Deosebit de important în actorie este și trupul care face ca viața creatoare invizibilă a artistului să devină vizibilă.

3.1.3. Improvizația în rigorile sistemului stanislavskian

Sunt actori, mai ales actrițe, care nu au nevoie nici de analiza psihologică a rolului, nici de întruchipare, pentru că ei „silesc” rolul să semene cu ei și se bazează exclusiv pe forța și farmecul personalității lor. „Caracteristicul e o mască prin care se ascunde actorul-om. La adăpostul măștii, el poate să dezvăluie până și cele mai intime și picante amănunte sufletești”.

„Acrobația” este necesară pentru cele mai puternice momente sufletești de avânt, pentru inspirația creatoare. „Am nevoie”, spune Stanislavski, „de acrobație ca să formeze în voi hotărârea. Dezvoltându-vă voința în domeniul acțiunilor și mișcărilor trupești, vă va fi mai ușor să o transpuneți și în momentele puternice de trăire, veți învăța să treceți Rubiconul fără să stați pe gânduri și acolo să vă dăruiți în întregime și dintr-o dată intuiției și inspirației. Acrobația vă va ajuta să fiți mai mlădioși, mai dibaci, să aveți mai multă mobilitate pe scenă când vă ridicați, aplecați, răsuciți, când fugiți sau faceți alte mișcări felurite, grele, repezi.”⁴⁵

Cuvântul, pentru artist, nu este pur și simplu un sunet, ci un izvor de imagini. De aceea, în comunicarea verbală de pe scenă „...vorbiți atât urechii, cât ochiului. A vorbi înseamnă a acționa. Tocmai aceasta activitate dă sarcina de a întipări în alții viziunile noastre. Nu are însemnătate dacă altul va vedea sau nu. De asta se va îngriji maica noastră natură și tătucul nostru subconștientul”. Treaba noastră e de a vrea să întipăriți, iar vrerea zămislește acțiunile”⁴⁶.

Acțiunile fizice au fost puncte de pornire pentru sentimente și pentru trăiri în domeniul mișcării, iar viziunile interioare devin declanșatoare de sentimente și trăiri în domeniul cuvântului și vorbirii.

⁴⁵ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955

⁴⁶ Idem

Textul rolului se banalizează repede prin repetări dese. În ce privește imaginile vizuale, ele, dimpotrivă, se întăresc și se largesc mai puternic prin multipla lor repetare.

Imaginația nu doarme, ci zugrăvește de fiecare dată detalii mereu noi ale viziunii, care completează și însuflețesc și mai mult filmul cinematografic al viziunii interioare.

Perspectiva este cel mai apropiat colaborator al acțiunii principale. Ea este calea, linia pe care se mișcă neobosită acțiunea principală în decursul întregii piese. „Acolo unde este viață este și acțiune, unde este acțiune este și mișcare, unde este mișcare este și tempo, iar unde este tempo este și ritm.”⁴⁷

Constantin Sergheevici Stanislavski creează acest sistem de artă a actorului urmărind traducerea inconștientului prin conștient. Psihotehnica – numele metodei de lucru – a fost reanalizată de creatorii și teoreticienii de teatru de mai târziu. Primii care încearcă să se desprindă de școala mult prea realistă a lui Stanislavski sunt elevii lui de la Teatrul de Artă – Evghenii Vahtangov, Aleksandr Tairov, Vsevolod Meyerhold.

3.2. Discipoli stanislavskieni

Așa cum orice mare creator, deschizător de drumuri sau de școală are discipoli, tot așa și Stanislavski a avut o seamă de urmași care au încercat să îi ducă mai departe opera, să o îmbogățească, aducându-și contribuții însemnate, întemeind școli pe diferite meridiane ale globului, timp de mai bine de un secol. M-am oprit asupra celor mai reprezentativi dintre ei. Sunt sigur că orice tânăr care dorește să se apropie de arta actorului, orice student de la actorie, indiferent din ce parte a globului, îi va da dreptate sau va încerca să-l contrazică pe Stanislavski, care este o piatră de hotar pe tărâmul artei actorului.

Prima generație de întemeietori de școală după Stanislavski au fost Tairov, Meyerhold și Vahtangov, discipoli care au fost formați de către Stanislavski. Să vedem cum au evoluat și ce a adus nou fiecare dintre ei, încercând să punem accentul pe subiectul care ne interesează și anume: improvizația în teatru.

⁴⁷ Idem

3.2.1. Aleksandr Tairov – împlinirea tridimensională a scenei

Tairov își înființează Teatrul de Cameră în 1914 dorind să își manifeste opoziția față de metodele realiste practicate de Stanislavski la Teatrul de Artă. El numește ceea ce caută neorealism și combate naturalismul și convenționalismul. Trebuia luptat împotriva stilizării, a spectaculozității pure care stăpânea toate scenele, făcea din piesă un pretext pentru construirea unor decoruri, îl transforma pe actor într-un manechin costumat și îl înlocuia pe regizor cu scenograful.

Dorea pe scenă renașterea emoțiilor, a marilor pasiuni omenești nu prin procedeele mărunte ale naturalismului și nici prin codul convențional al stilizării, ci prin acea puritate, plinătate și generalizare pe care le capătă gesturile, cuvintele și aspectele umane de la natura artei adevărate.

Scopul lui Tairov era să re-teatralizeze scena promovând piese non-realiste ca „Salomeea” de Oscar Wilde. A promovat o scenografie abstractă și a stilizat gesturile și mișcările actorilor săi aproape ca un maestru de balet. Novis Houghton spunea: „Stanislavski cerea actorului să uite că se afla pe scenă, Tairov cerea actorului său să își amintească întotdeauna că se afla pe scenă”.

Cariera lui Tairov a fost notabilă în special prin eforturile sale de a utiliza arta înrudită a dansului ca mijloc de a face teatrul cât mai teatral. Textul dramaturgului, în spectacolele sale, nu mai are nici o valoare, rămâne doar un pretext.

Tairov nu avea nevoie de o audiență generală, conta pe cercuri restrânse de spectatori aleși.

„Cutia” tradițională trebuia înlocuită. Nu era suficient să se reconstruiască numai adâncimea orizontală a scenei. Era nevoie și de linii verticale. Era vorba despre „cucerirea aerului”, de mișcarea în sus, de stăpânirea tridimensională a scenei. Trebuia întrerupt planșeul plat, transformat într-o compoziție mobilă de volume care să își etaleze relieful ridicăturilor, gropilor, pantelor. Toate acestea trebuiau să permită regizorului care își construia acțiunea și actorului care își desfășura rolul să varieze ritmul jocului, să îl înfățișeze de la diferite înălțimi și adâncimi, să îl amplifice prin apropiere sau ridicare, să îl atenueze prin depărtare sau coborâre, să tempereze mersul spectacolului la fel cum „temperează pianistul prin jocul de pedale execuția sa”. Granița convențională între actor și spectator nu mai era obligatorie. Machiajul și costumele erau supuse aceluiași legi – ele erau determinate nu de veridicitatea imediată, nu de imitarea epocii istorice și nici de caracterul spectacular ci de expresivitatea

mobilă a acțiunii care le folosea ca un mijloc pentru accentuarea sau atenuarea gestului, mișcării, a ritmului de joc, ca un mijloc de interacțiune cu partenerii.

Actorul trebuia să joace mai mult pe momentele vizuale decât pe cele de sens. Era necesară transformarea decorurilor, dar nu de dragul transformării, ci pentru nevoile spectacolului, decorurile lucrau cu actorul și pentru actor.

3.2.2. Vsevolod Meyerhold – o privire constructivistă asupra teatrului

Meyerhold îl părăsește pe Stanislavski înaintea primului război mondial pornind în căutarea unei convenții sau a unui stil non realist. Dezvoltă scenografia constructivistă uzitând planuri înclinate, trepte și dispozitive ce asigurau o acțiune scenică dinamică care desemnau rareori mediul de desfășurare al acțiunii.

Nu este deloc de acord cu stilul de joc pe care l-a impus Stanislavski. Meyerhold cere actorului un stil de joc foarte mobil care se sustrage subiectivismului și profunzimii emoționale de la Teatrul de Artă.

Nu dorea crearea unei iluzii perfecte în care spectatorul să creadă cu tărie în ceea ce se întâmplă în spatele celui de-al patrulea perete. Publicul nu trebuia să uite că se află la teatru și era solicitat să participe la făurirea spectacolului. Iluzia creată de convenția realistă nu este prielnică unei arte adevărate. Renunță la proscaenium și la cortină și inundă sala în lumina reflectoarelor. Există în permanență o punte între actori și spectatori. Scena cortină aducea izolarea cu care nu este de acord într-un act artistic. Preferă în lucrul cu actorii teatrul liniei drepte: autor – regizor – actor – spectator. Inventează metoda de perfecționare a plasticii corporale numită biomecanică – o lege fundamentală conform căreia la oricare dintre mișcări există o participare totală a corpului.

Actorul trebuie să fie ușurat de orice acțiune care îl face fără greutate. În modul de enunțare al replicilor trebuie să existe varietate în accente. Interpretul se ocupă foarte mult de aspectul exterior al replicilor. Se preocupă mai puțin de procesul creator care presupunea la Stanislavski o atenție și un lucru amănunțit cu resursele subconștientului.

Tactica artistică a lui Meyerhold a mizat întotdeauna pe spectatorul inițiat. Esența naturii lui regizorale consta într-un amestec miraculos de răzvrătire și conservatorism care îi permitea să simtă un teren ferm sub picioare chiar și în cadrul experimentelor cele mai extremiste.

Sătul de decorații inutile care forțau și jocul actoricesc, a dezgolit teatrul – nici decoruri, nici costume – numai practicabile. Totul se desfășura în fața ochilor spectatorilor. Fără jenă erau expuse ușile cabinelor, zidurile, scările.

3.2.3. Evghenii Vahtangov - reconcilierea între căutarea realității și căutarea formei abstracte

Regizorul E.Vahtangov rămâne favoritul lui Stanislavski, acesta acceptându-i elevii pe lângă Teatrul de Artă. Vahtangov nu se îndepărtează radical de metoda lui Stanislavski și încearcă să împace principiile profesorului cu cele ale lui Meyerhold. Dorea să reconcilieze căutarea realității cu căutarea formei, interesul umanist pentru realism și preocupările pur estetice. Pentru el nu avea nici o importanță al patrulea perete pe care îl ridiculizează în „Prințesa Turandot”. Mașiniștii schimbau decorurile în văzul publicului. Acțiunea era interpretată în stilul unui balet burlesc. Actorii erau îmbrăcați în haine de seară și la începutul spectacolului se prezentau și apoi se costumau în fața publicului. Tot ce urmărea în interpretarea actoricească era spontaneitatea și naturalețea. Dorea ca actorul să fie o făptură umană, nu un robot. Nu era de acord cu teoria „sacrificării individualității” practicate de către Meyerhold și obiecta împotriva tezei că ar fi imposibil să se obțină în același timp adevărul emoțional și realitatea teatrală. Spre deosebire de actorul realist stanislavskian, actorul lui Vahtangov avea de interpretat, simultan, rolul său din piesă și punctul său de vedere critic față de acest rol – dualitate pe care o vom regăsi și la Bertolt Brecht.

După cum am văzut atât Tairov, cât și Meyerhold și Vahtangov au provenit direct din „pepiniera” rusească a lui Stanislavski, dar ei nu au fost singurii oameni de teatru ce s-au înscris în curentul teatrului realist de care au fost puternic influențați.

În 1923 Stanislavski face un turneu în Statele Unite ale Americii, turneu care va influența tehnicile de arta actorului ce se vor dezvolta în afara curentelor de pe Broadway. Poate că unul dintre cei mai importanți deschizători de drumuri în arta actorului de tip stanislavskian, de peste ocean, este Lee Strasberg; la Studioul său de artă s-au format actori de primă mărime ca: Marlon Brando, Vic Morrow, Paul Newman, Al Pacino, James Dean, Dustin Hoffman, Marilyn Monroe, Robert DeNiro, Jane Fonda, Jack Nicholson și mulți alții. Sună incitant, nu? Tocmai de aceea el este acela căruia îi voi acorda întâietate.

3.2.4. Lee Strasberg - folosirea creatoare a subconștientului

Înființează Actor's Studio în America, la New York, unde lucrează după metoda lui Stanislavski pe care încearcă să o depășească. Dorește să dezvolte în actor capacitățile de a-și descoperi propriile limite și depășirea lor. În plus își învață elevii să nu mizeze pe rezultat ci să se concentreze pe drumul către performanță; să-și însușească tehnica prin care actorul devine conștient de ceea ce face. Marele actor este cel care știe să stabilească un raport între impuls și expresie. Ca și la Stanislavski, unde actorul trebuia să apeleze la ceea ce a trăit până atunci și unde conta și moralitatea artistului în societate, Lee Strasberg, cere actorului să caute în spatele cuvintelor experiența individuală și să se sprijine în făurirea rolului pe comportamentul în societate. Cuvintele vor deveni adevărate, logice, în măsura în care conțin în ele realități.

Opere de valoare artistică reală pornesc, fără excepție, de la viață. Actorul nu trebuie să se prefacă. El trebuie să folosească realitatea, gândirea, senzația, comportamentul autentic. Pe scenă trebuie să se creeze tot timpul impresia că nimic nu a fost înainte – iluzia petrecerii acțiunii exact în momentul respectiv, fără pregătire prealabilă.

În viață, reacțiile apar în urma unor stimuli reali. Pe scenă actorul joacă o ficțiune și trebuie să reacționeze la stimuli imaginari. În teatru totul trebuie să se producă mai expresiv, poate, decât în viață.

Actorul creează pornind de la el însuși. El este, în același timp, materialul și realitatea. Prima etapă în elaborarea personajului trebuie să fie pofta de joc. Se folosește subconștientul, experiențele acumulate trebuie selectate și făcute plauzibile. Trebuie activată conștiința care nu înseamnă abandon, ci o angajare rațională a întregii ființe la joc. Imaginația actorului trebuie să fie foarte activă, liberă și dispusă să meargă acolo unde i se cere.

Când inspirația – prin intermediul unor exerciții – a demarat, recursul la imaginația actorului se face foarte rapid.

Baza tuturor acțiunilor creatoare este relaxarea. Dacă actorul este relaxat poate apela la memoria afectivă care trebuie să stocheze o lungă serie de emoții.

Pe scenă interpretul trebuie să fie o treime actor, o treime spectator, o treime critic; dacă este 100% actor nu mai este conștient de ceea ce face, susține omul de teatru ce a marcat profund întreaga evoluție a teatrului și filmului american.

Improvizația – mijloc de explorare a subconștientului

Benjamin Constant avea patru ani când guvernanta lui i-a propus un joc: să inventeze o limbă. Privind împrejur, au început să redenumescă totul, au inventat o gramatică și chiar și semne speciale ca să descrie sunetele. Ben avea șase ani când a descoperit că învățase greaca. "Suntem dispuși să ne lăsăm influențați de orice, să încercăm orice. Aici nu ne temem să renunțăm la nimic. Aici nimic nu este tabu. Tot ce ne poate ajuta să ne perfecționăm, să îndeplinim mai bine munca actorului, să contribuim la un teatru mai viu și mai dinamic merită să fie încercat și muncit."⁴⁸

Un studio nu este legat de producție, susținea Lee Strasberg, de aceea nu are importanță dacă rezultatul unei munci individuale în studio este o cădere sau un succes pentru că el este bun sau rău numai în funcție de propriile nevoi ale individului, pentru propria lui dezvoltare. Într-un studio nu are importanță dacă ceea ce se face place sau nu privitorului. Un studio nu are nevoie de consimțământ. El are nevoie de conducere – altfel este o activitate informă – dar un studio poate exista și fără conducere dacă indivizii care îl compun sunt destul de avizi în nevoile și căutările lor în vederea dezvoltării proprii.

"Munca, așa cum o facem noi, poate fi făcută într-o școală. Când spunem, că nu suntem o școală nu înțelegem prin aceasta că aici nu există școlarizare. Este evident că întreaga natură a antrenamentului face parte din procesul de școlarizare. Suntem autorizați ca școală bazată pe selecția individuală. Este o școală care selectează ce este mai bun într-o anumită zonă – și în mod cert am cheltuit energie pentru aceasta.

Oamenii presupun că Studioul este o școală căci nu sunt conștienți de faptul că rezultatele obținute aici pot fi și ale unei alte căi decât cea a unui lung, aspru și sistematic proces de studiu. Sunt mereu obligat să explic că noi nu suntem o școală în sensul unei munci sistematice. Munca noastră se desfășoară la nivelul unor partituri foarte mici și faptul că rezultatele obținute au fost efectuate numai la acest nivel ne face să dorim a așeza munca pe un fundament mai solid."⁴⁹

Atelierul de lucru imaginat de Strasberg este un loc unde se lucrează pe o bază, care, în ultimă instanță, duce la o soluție, chiar dacă aceasta se întâmplă peste luni sau ani de zile. Împreună, din experiența colectivă, din faptul că oamenii iau contact cu aceste probleme în afara

⁴⁸ Lee Strasberg, *L'actors Studio et la Methode*, Inter. Ed., Paris, 1989

⁴⁹ Idem

altor preocupări și interese, se poate elabora modalitatea unificată de laborator, care este larg răspândită în știință dar atât de rară în artă.

Actorul este un instrument în mâna regizorului. Când instrumentul actorului este aplicat în soluția unei scene este, de obicei, prea târziu pentru a lucra asupra problemelor tehnice ale instrumentului personal. Numai după ce actorul și-a pus la punct o tehnică superbă este liber să se devoteze integral problemelor unei scene. În Studio, privind munca actorilor la diferite stadii, se poate deseori crea confuzie, căci ea se ocupă de multe ori, foarte puțin de rezolvarea unui material scenic și foarte mult de rezolvarea problemelor instrumentului actoricesc.

Trebuie să existe totdeauna o știință specială în abordarea oricărui fel de muncă teatrală la nivel tehnic, și aceasta se întâmplă acolo unde publicul este exclus și cei care asistă fac parte din cei care lucrează. Prezența acestor oameni de teatru, care lucrează se bazează pe voința de a accepta premiza că văd munca în progres, muncă asupra individului și nu muncă de producție.

În mare parte, antrenamentul membrilor Studioului este – în mod direct sau indirect - explorare, fapt care extinde limitele individuale ale imaginației sau ale expresiei. Ocazia de a explora este, poate cea mai importantă înlesnire oferită de Studio. Una dintre cele mai importante contribuții ale lui Strasberg este stimularea la explorare.

Tehnica jocului nu este niciodată abstractă. Ceea ce poate face actorul și cum face, sunt două lucruri strâns legate unul de altul. Explorarea încearcă să deschidă galerii și tunele în straturile inconștiente ale instrumentului, unde creația celor mai mulți actori. Ea încearcă să activeze straturi și nivele nefolosite încă. Astfel, extinzându-și limitele, actorul își extinde și tehnica.

La Studio, sunt condiții favorabile în special funcționării creatoare a acestor straturi ale subconștientului. Insistența lui Strasberg asupra întăririi voinței îl face pe actor să descopere, să încerce lucruri noi. Încurajarea conștientă a lui Strasberg la improvizație tinde să elibereze actorul de preocuparea obsesivă a rezultatelor în producție, în teatru: fără această libertate, actorul repetă doar, ce a mai făcut. În sfârșit, dacă actorul nu explorează în fața unei audiențe, nu poate fi niciodată sigur de îndemânarea sa de a repeta ceea ce a găsit, necesitate de bază a artei actoricești. Faptul că Strasberg a cerut membrilor Studioului să fie observatori profesionali, a creat o audiență cu discernământ și totuși plină de simpatie pentru actorul care explorează.

Deseori, Strasberg, având de a face cu un nou membru, trebuia să-l facă atent la ceea ce face și cum face, înainte ca acesta să poată ajunge a explora nivele noi în sine însuși. El arată actorului că există o tehnică de explorare. Această tehnică cuprinde trei elemente esențiale: a avea timp, a păstra drumul (direcția) și a improviza asupra unei teme. Unii actori trebuie doar să-și ia timpul necesar pentru a-și lăsa imaginația să funcționeze. Alții trebuiesc obligați să-și continue drumul, orice s-ar întâmpla. Și actorul care aplică voința de a explora, dar care în mod inconștient refuză să acționeze concret cu vreun obiect sau situație trebuie pus față în față cu propria lui neclaritate și generalitate.

Deși actorul nu poate ști ce va descoperi până când nu a explorat, rezultatele pot fi deseori prevăzute de altcineva. Strasberg ocolea de obicei asemenea precizări din cauza primejdiei de a-l încătușa pe actor în loc de a-l elibera. Dar în unele ocazii, el dădea un ajutor important anumitor actori, confirmându-le faptul că sunt în posesia unor calități personale, de care ei pot fi conștienți dar pe care le-au exclus din jocul lor. El făcea acest lucru în diferite moduri, uneori subtil, uneori cu umor, uneori atât de insesizabil încât actorul nu-și dă seama, iar uneori prin a pune direct problema în discuție.

Modalitățile de lucru ale lui Strasberg sunt, de fapt, variate strategii de abordare a actorilor ca indivizi. Nici un actor nu poate începe explorarea până nu este convins că trebuie să o facă. În această muncă, Strasberg a fost diagnostician, ghid și țârm. Nevoia de a improviza în vederea explorării este în mod obișnuit clară pentru actor, dar de multe ori el încearcă – conștient sau inconștient – doar de dragul improvizației, doar ca să vadă ce se va întâmpla. Pentru ca explorarea să dea rezultat, trebuie să existe un element concret care trebuie precizat și clasificat prin ceea ce face actorul. Strasberg subliniază acest lucru: „când spui unui pianist „Improvizează!”, el întreabă imediat „pe ce temă să improvizez?” El știe atât de multe lucruri, încât i se pare dificil să se limiteze la unul singur. Când îi spui „Chopin”, el ia o frază muzicală și improvizează. Improvizația este greu de făcut fără temă. Trebuie să existe ceva dat, ca problemă”⁵⁰.

Orice muncă de concentrare, chiar la cel mai elementar nivel, este, într-un sens, explorare. Ceea ce actorul explorează realmente, este obiectivul. În exercițiile simple de concentrare, actorul își dezvoltă un început de îndemânare, de a creea scopuri și de a se contopi cu ele. Totuși, imediat ce începe să lucreze cu mai multe obiective, cu elementele

⁵⁰ Lee Strasberg, *op. cit.*

situației – circumstanțe anterioare și personaj, și relațiile personajului – acestea încep să se manifeste. Tehnic vorbind, elementele situației sunt în aparență diferitele feluri de obiective. În improvizație, actorul, explorează întotdeauna o situație. El poate să accentueze unele sau toate elementele situației respective, dar necesitățile esențiale sunt de a se oferi pe sine situației și de a lăsa consecințele să se manifeste libere.

Toată munca lui Stanislavski ca și toată activitatea lui Strasberg au avut ca scop să-l ajute pe actor să-și creeze un proces imaginativ în abordarea rolului. Insistența fiecăruia dintre ei asupra faptului că nu poate fi imitat, că nu oferă nici un „sistem” care să poată fi copiat mecanic, se naște dintr-o înțelegere profundă a caracterului individual al creației. Logica pură poate stabili un proces de antrenare sau de creare a unui rol, cu relativă ușurință. Pot fi valabile diferite procese. Dar orice proces este inutil dacă nu îmbogățește imaginația actorului la fiecare stadiu de antrenament, repetiție și spectacol.

Principiile artei actoricești enunțate de Strasberg nu numai că au reieșit din empirism și pragmatism, dar necesită în egală măsură, în aplicare, empirism și pragmatism.

Dacă imaginația actorului creează ceva efectiv pe scenă, nu înseamnă că acest rezultat întâmplător poate fi atins din nou.

Tehnica actorului antrenat este un mijloc de control. Metodele folosite cu succes în antrenament sau în rezolvarea diferitelor probleme sunt aplicabile în egală măsură la munca de creare a unui rol.

Actorul trebuie să învețe să-și folosească, exersându-și voința și disciplina, care îl vor pune în starea creatoare.

Un actor nu este niciodată destul de antrenat. Chiar cei care sunt antrenați și experimentați ar trebui să se supună periodic unei munci de antrenament pur pentru a-și reîmprospăta și îmbogăți mijloacele.

Aceste principii reies din comentariile pe care Strasberg le făcea membrilor Studioului, ei fiind implicit implicați în munca de antrenament, de rezolvare a problemelor și în explorare. Totuși, se poate descrie un proces mai amănunțit al abordării unui rol. Doar că validitatea acestui proces nu vine din sine, ci din îndemnarea actorului și a regizorului de a păstra o premiză care să îi susțină în fiecare etapă de lucru.

Această premiză constă în faptul că în timp ce actorul trebuie să-și dezvolte gradat conștiința intelectuală și imaginativă asupra creației autorului, această dezvoltare nu trebuie să avanseze atât de rapid încât să-l depășească și, prin aceasta să-i înăbușe puterea de a se contopi cu

personajul. Nici actorul nu trebuie să se lase atât de absorbit de preocuparea sa de a da viață personajului, încât să neglijeze necesitatea de a lucra în acord cu logica textului.

De aceea, acest proces caută să fuzioneze realitatea textului cu cea a actorului. Numai talentul sau numai luciditatea, sau vreo îmbinare mecanică între ele, nu duc la un spectacol adevărat. Numai capacitatea de a discerne ceea ce se petrece realmente între actor și text la un moment dat, dă posibilitatea actorului și regizorului să definească ce anume trebuie făcut în acel moment, pentru ca rolul să se dezvolte și să se îmbogățească cu adevărat. Într-un asemenea moment însă, discernământul nu este nici el suficient. Actorul și regizorul trebuie să aibă curajul de a rezista prin aceste raționamente. Altfel, vor trece în mod superficial prin ceea ce și-au propus și probabil, vor aduce o contribuție mai mică piesei decât dacă ar fi adoptat în mod cinstit, de la început, un sistem mecanic și imitativ.

Amândoi, și Stanislavski și Strasberg, insistă asupra importanței primei impresii pe care o face rolul asupra actorului. Deoarece prima lectură stimulează deseori imaginația actorului mai mult decât oricare etapă următoare a muncii asupra rolului, actorul trebuie să fie în această perioadă „viu”, nu numai pentru a se putea feri de prejudecată, anticipare și clișeu, dar și pentru a putea fi conștient de solicitarea creatoare a imaginației sau „pentru a descoperi natura reacțiilor sale, ca apoi să le poată captura în timp ce va lucra rolul”.

În a doua etapă, actorul trebuie să înceapă să analizeze rolul și să-i dea viață. Analiza, tinde să ajungă la o schiță a părților componente interioare și exterioare ale rolului și a legăturilor logice dintre ele. În acești termeni trebuie să gândească actorul asupra sensurilor textului. În același timp, el trebuie să-și găsească obiectele care să-i trezească concentrarea.

După părerea lui Strasberg, în această muncă de analiză și verificare a imaginației, cei mai mari dușmani ai actorului sunt „făcătura” și „autodecepționarea în conștiință”.

Lee Strasberg este un american prin definiție, dar să vedem cum s-a adaptat filonul rus în America. Să vedem ce roade a dat...

3.2.5. Michael Chekhov – improvizația în lucrul colectiv

Actor, regizor, profesor și directorul celui de-al doilea Teatru de Artă din Moscova, își pune la punct metodele de joc și de punere în scenă, organizate sub forma unei tehnici precise, și anume metoda psihofizică a actorului.

După ce a părăsit Rusia, a lucrat timp de câțiva ani în Letonia, Lituania, Austria, Franța, Anglia și cu Max Reinhardt în Germania. A avut ocazia să întâlnească și să observe actori și regizori celebri, de toate stilurile și din toate școlile, printre care personalități ca: Chaliapin, Meyerhold, Moissi, Jouvet, Gielgud și alții. În 1936 devine directorul Școlii de Artă Dramatică din Dartington Hall, Anglia. Ca director al acestei școli, a avut ocazia să facă un mare număr de experiențe (experimente) prețioase cu privire la tehnica lui. A continuat aceste experiențe în Statele Unite, unde a fost transferată școala lui la începutul celui de-al doilea război mondial, școală care devine treptat un teatru profesional, cunoscut sub numele de “Piese Chekhov”.

Toate aceste cercetări și experimente, fructul muncii de o viață întreagă, constituie obiectul cărții “A fi actor” – Tehnica psihofizică a actorului. Într-un avertisment către cititor, Michael Chekhov spune că “nu se poate înțelege tehnica artei dramatice decât practicând-o.”

Motto-ul capitolului “Improvizația și lucrul colectiv” este: “Numai artiștii uniți printr-o complicitate adâncă în improvizația comună vor cunoaște bucuria unei creații colective generoase”⁵¹. Marii gânditori se exprimă creându-și propriul sistem filosofic; în același fel, toți artiștii care tind să-și exprime convingerile profunde trebuie să caute, pornind de la mijloacele specifice, forma de artă care le este proprie. Și pentru actor se produce același lucru: nevoia sa de expresie, exprimare nu se poate satisface, potoli, domoli decât în invenție, adică în improvizația liberă.

Fiecare rol oferă actorului ocazia unei improvizații, unei colaborări, unei colaborări creatoare cu autorul și cu regizorul. Asta nu înseamnă că trebuie să improvizeze replici noi sau să transforme, modifice punerea în scenă. Dimpotrivă, textul și indicațiile scenice îi vor da o bază solidă, pornind de la care va putea și va trebui să-i dea frâu liber dorinței sale de improvizație. Această libertate se va manifesta atât în modul în care spune textul cât și în modul de executare a indicațiilor regizorale. În acest domeniu de interpretare, actorul are câmp liber pentru toate improvizațiile posibile.

De altfel, există totdeauna, între replici și acțiuni, timpi pe parcursul cărora actorul trebuie să facă apel la imaginația sa artistică veritabilă, inventând momente psihologice de tranziție pentru a-și îmbogăți jocul. Interpretarea personajului, dacă este împinsă până la cele mai mici detalii, îi oferă nenumărate posibilități de improvizație. Deci, îi trebuie înainte de

⁵¹ Michael Chekhov, *Etre acteur*, Ed. Oliver Perrin, 1953

toate, de la începutul jocului, să evite tentația de “a se juca” pe sine sau de a recurge la clișee. Dacă acceptă să înceteze să considere toate rolurile ca pe niște tipuri „passe-partout”, prefabricate și să încerce să descopere, pentru fiecare, o personalitate originală, va fi făcut deja un prim pas în munca de creație în improvizație.

În plus, de cum va începe să-și dezvolte capacitățile de improvizație și să descopere în el însuși o sursă inepuizabilă de inspirație, actorul va încerca un sentiment de libertate cu totul nou și, în același timp, se va bucura de marea satisfacție pe care i-o poate da îmbogățirea vieții interioare.

3.2.6. Jerzy Grotowski – teatrul bogat în simboluri

„Stanislavski a fost compromis de discipolii săi. El a fost primul mare creator al unei metode de joc în teatru, și noi toți cei care avem de-a face cu problemele teatrului nu putem face mai mult decât să dăm răspunsuri personale unor întrebări deja puse de el”. Spunea Jerzy Grotowski, plin de considerație față de marea personalitate teatrală a secolului nostru. Despre regizorul polonez se poate spune că pornind de la Sistemul stanislavskian reușește să creeze o metodă revoluționară de artă a actorului.

Jerzy Grotowski susține, în interviurile sale⁵², că elaborarea metodei sale privitoare la arta actorului a pornit de la realizările omului de teatru rus, căci acesta este cel care a pus întrebările metodologice fundamentale; de asemenea a studiat cele mai marcante metode de antrenament, mare parte dintre ele cu puncte de plecare în metoda lui Stanislavski, antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold sau sintezele lui Vahtangov.

În cursul a numeroși ani de cercetare, Stanislavski a experimentat întotdeauna el însuși și nu a sugerat rețete, ci mijloace pentru care actorul să se redescopere răspunzând la fiecare situație concretă prin întrebarea „cum facem asta”? Însă acestea, din punctul de vedere al lui Grotowski, erau valabile și specifice curentului realist pe care Stanislavski și-l dorea prezent și în teatru.

În Polonia, la Wrocław, Grotowski înființează Teatrul Laborator – un institut de cercetare asupra jocului actoricesc. Pentru Grotowski teatrul nu este o știință, ci mai degrabă un lucru artizanal. Actoria necesită o

⁵² *** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul al XX-lea* (vol. I și 2) B.P.T. Editura Minerva, București, 1973

metodă de cercetare prin care să se stabilească o manieră obiectivă, niște reguli care să o guverneze. Cercetările se situează la frontiera disciplinelor științifice ca fonologia, psihologia, antropologia culturală, semiologia. Jerzy Grotowski se preocupă de natura miturilor și rolul lor în psihologia individuală și colectivă. El vede în noi înșine complexe prezente în propriul subconștient sau în cel colectiv. Nu sunt construcții artificiale, dar sunt o zestre rezultată din cultură, religie și transmisă ereditar.

Actorii participă la un ritual creat ca să dea naștere în spectatori la un catharsis care nu se îndepărtează de sentimentul de teamă ce produsese cândva un teatru înrădăcinat în viața religioasă.

Pentru Jerzy Grotowski este foarte importantă existența unei vieți comune a maestrului cu discipolii, actorului cu spectatorul, a trupei în contextul social. Aceste relații, pentru a fi eficace, presupun o cunoaștere a raporturilor dintre psihologia profund individuală și psihologia colectivă pentru ca actorii să poată comunica viața lor interioară.

Scopul informațiilor este de a reduce rezistențele care împiedică actorul să se analizeze, și de a ușura inventarea unui limbaj corporal și vocal articulat. Elevul, după ce își conștientizează resursele proprii trebuie să învețe să vorbească și să gândească cu tot corpul, exersându-și în același timp imaginația.

Jerzy Grotowski structurează două etape în derularea tehnicii sale: cea în care încearcă să arate prin ce mijloace actorul poate să obțină datele, aptitudinile creatorului; în care folosește calea negativă urmărind mai ales să elimine rezistențele. Obstacolele ce trebuiesc eliminate sunt inhibițiile, stereotipiile de comportament, măștile sociale în spatele cărora se ascunde ființa interioară. Lucrul cu actorii e denumit în termeni religioși antisacrificiu, confesiune. Scopul spectacolului nu este o satisfacere narcisistică sau o răsplată cu aplauze, care se poate asemui prostituției. Este o dăruire de sine, un act de dragoste. Jerzy Grotowski refuză decorul, mașinăriile, jocul de lumini, machiajul, muzica și tot zgomotul; toate aceste componente ale teatrului urmând să fie produse de actorii înșiși.

Respinge noțiunea de teatru bogat și a unei regii care vrea să facă o sinteză a artelor. Tot ce contează pe scenă sunt expresia vocală și corporală cu câteva accesorii și o lumină constantă. Aceste sunt suficiente pentru a crea un spectacol.

Teatrul, consideră regizorul polonez, este la fel de eficient când nu are text, ca în pantomimă și când e redus la câteva rețete, ca în *commedia dell'arte*.

Actorul trebuie să își construiască propriul său limbaj psihanalitic al sunetului și al gestului la fel cum un mare poet realist își construiește limbajul ca psihanaliză a cuvântului. Singurul lucru adevărat pe care actorul poate să îl comunice este el însuși, identitatea umană.

Poate fi actor cel care este capabil să creeze o partitură, este capabil de o integrare psiho-corporală în ciuda indispozițiilor organice pe care să le poată elimina, este sensibil, este interesant ca individ, este misterios.

Temele alese de actori la lucru sunt tot timpul situații umane reale, concrete, din când în când simbolice. Temele nu sunt niciodată sentimente sau emoții. Emoțiile sunt o consecință a acțiunilor și nu o cauză.

Motivația creatoare pentru actorul lui Grotowski corespunde memoriei afective a lui Proust. Pentru actori memoria afectivă trebuie să intervină, însă prin corporalitate. Actorul Proust ⁵³ nu trebuie să își conserve amintirile pentru el însuși pentru că asta ar duce la narcisism, ci trebuie să găsească prin aceasta o deschidere către celălalt, o reacție normală care ar putea să stimuleze colegul.

După improvizație fiecare actor se retrage ca să noteze toate detaliile posibile, toate motivațiile, acțiunile, obiectele, spațiile, reacțiile partenerului cu care el a intrat în contact. Motivația, repetată și fixată, își conservă puterea sa creatoare, dar esența sa a suferit o metamorfoză firească, timpul duratei sale în calitate de amintire – asociată a dispărut. S-a integrat în memorie ca un reflex asociat cu un anumit tip de comportament, motivația a devenit mai flexibilă. Actorul poate să joace aceeași parte a motivației cu un ritm accelerat sau redus, să rămână imobil, corpul, gesturile expresia feței, timbrul vocii rămân mereu vii și fidele sensului stabilit pentru că este justificat de elementele proprii sale vieți.

Într-o etapă ulterioară imaginația actorului Proust are o bază, regizorul poate să transforme madlena în altceva, ceașca de ceai în pahar cu vin, masa în altar – dacă transformarea e necesară în sensul cercetării sau suprimă tot și face să se poarte ca într-un spațiu vid unde totul e creat de magia gestului și de unica sa identitate psiho-corporală. Regizorul poate modifica spațiul, locul, distanța, parcursul – să înlocuiască textul cu un alt fragment și să ceară actorului să dea aceeași motivație acestei noi situații. Pentru actor, dacă motivația sa intimă e autentică, nu va fi nici un efort de adaptare, dar în interior pentru el nimic nu se schimbă. Prin artă, această minciună despre real, face realitatea mai adevărată.

⁵³ Idem

Procesul creării rolului are următorul algoritm: stimulare – contact – acțiune – reacție – alegere, opțiune – fixare.

Actorul nu imită realitatea dar, ca și creator transfigurează natura prin spectrul motivației lui. Motivația interioară dă adevărul expresiei, dar imaginea obligă spectatorul la un efort de reconversie și îl lasă liber să creeze la rândul lui o realitate personală prin impactul cu atitudinea actorului asupra lui.

Urmașii ruși cei mai apropiați de Stanislavski au mers pe accidentarea spațiului de joc, Grotowski își prezintă spectacolul într-o sala obscură – pereți negri, plafon alb – luminată de două proiectoare. Acesta este atât spațiul mental al actorului cât și cel al spectatorului care asistă la filmul unei secvențe. Tot ce este material a dispărut, singuri actorii poartă realitatea în simțuri ca visătorul, personajele visului său.

La cinema fenomenul este accentuat de captarea spectatorului de ecranul luminat, proiecția regizorului. Actorul grotowskian este eminentemente teatral și paradoxal cinematografic – el e unicul creator de teatralitate, dar tehnic intervine ca semn al unui tot a cărui derulare nu urmează logica unui personaj, ci pe aceea a unei părți.

Regizorul nu încearcă să schimbe caracterul actorului dar conștientizează posibilitățile lui. Schimbările evidente nu sunt un scop. Ele sunt o consecință logică.

Singurul interes superior al operei e să transceadă cruzimea de a trăi fără minciună, tot timpul sau măcar în timpul creației.

Metoda de lucru a lui Stanislavski a fost analizată, comentată, contestată și apreciată deopotrivă. Stanislavski a fost primul om de teatru care îi cere actorului să își construiască personajul ținând cont de etape care exclud mijloacele folosite în teatrul de mască. Actorul își construiește personajul în timpul repetițiilor apelând și ajutându-se de diverse exerciții ce vizează, în primul rând, pătrunderea în psihologia lui; finalitatea acestui uriaș demers trebuie să fie construirea unei lumi interioare capabile să intre în consonanță cu lumea exterioară, subsumată fiind conceptului integrator de real. Pe scenă actorul recrează seară de seară viața personajului său, dezvăluind-o publicului căruia îi poate crea iluzia că asistă pentru prima dată la nașterea unui spectacol.

Oamenii de teatru ce i-au urmat lui Stanislavski au păstrat multe din metodele folosite de acesta, dar s-au întors, pe diverse căi, la folosirea improvizatiei ca metodă de lucru. Fie că s-au concentrat asupra limbajului corporal, pe care l-au transformat în principal mijloc de expresie artistică,

fie că și-au dezvoltat metoda bazându-se pe sistemul senzorial al actorului - creator sau au pus la temelia creației, abordarea psihanalitică a procesului creator, regizorii și teoreticienii de teatru ce i-au urmat Maestrului, au folosit exerciții de improvizație multiple, din ce în ce mai extinse având ca finalitate libertatea fizică și psihică a actorului.

3.2.7. Augusto Boal – integrarea efectivă a spectatorului în joc

Personalitate complexă a vieții social – politice, culturale din Brazilia, regizor, scriitor, politician, Augusto Boal face parte din gruparea intelectuală braziliană angrenată în mișcarea de educație populară, de orientare politică de stânga, alături de pedagogul Paulo Freire.

Mișcarea social – politică din care face parte Boal, militează pentru implicarea activă a maselor în viața cetății, pentru cuprinderea în procesul de învățământ a categoriilor defavorizate și pentru răspândirea culturii în toate mediile sociale. Ca răsplată pentru activitatea sa, A.Boal a fost nominalizat la Premiul Nobel pentru Pace.

Literatura pe care o practică Boal se poate subsuma titlului generic „cultură pentru oprimați”. Ca regizor s-a ocupat de căutarea unor noi forme de teatru ce au ca scop „schimbarea totală a viitorului”.

Augusto Boal propune foarte interesante jocuri pentru actori și non-actori. “Spectacolul este un joc artistic și intelectual între artiști și spectatori”⁵⁴ susține Augusto Boal în prezentarea unui inedit experiment teatral. Acesta presupune mai multe faze: într-o primă parte se prezintă spectacolul ca și cum ar fi un spectacol convențional. O anume imagine a lumii. Apoi, sunt întrebați spectatorii dacă sunt de acord cu soluțiile propuse de Protagonist; vor spune probabil că nu. Publicul este informat apoi că spectacolul va fi refăcut, jucat încă o dată exact în același fel ca și prima dată. Bătălia-joc constă în aceea că actorii vor încerca să termine piesa în același fel, iar spectatorii vor încerca să o modifice, arătând că noile soluții sunt posibile și valabile. Asta înseamnă că actorii reprezintă „o anumită viziune asupra lumii” și în consecință încearcă să păstreze lumea așa cum este, iar zilele trec la fel... doar dacă nu intervine un spectator și nu modifică versiunea lumii așa cum este, într-o lume care ar putea fi. Trebuie să se creeze o anumită agitație: dacă nimeni nu modifică lumea, ea va rămâne așa cum este; dacă nimeni nu schimbă piesa, ea va continua să fie ceea ce era.

⁵⁴ Augusto Boal, *Jocuri pentru actori și non-actori – teatrul oprimaților în practică*, Fundația Concept, 2005

Publicul va fi informat încă de la început că poate să schimbe Protagonistul care este pe cale să comită o eroare, pentru a încerca să vină cu o soluție mai bună. Este suficient să se apropie de spațiul de joc și să spună „Stop!”. Atunci, imediat, actorii trebuie să se oprească fără să-și schimbe poziția. Spectatorul trebuie să spună de unde vrea să fie reluată piesa, de la care replică, moment sau mișcare; atunci actorii vor rejuca scena cerută, cu spectatorul în rolul Protagonistului.

Actorul care a fost înlocuit nu se retrage imediat din joc, rămâne ca un fel de ego-auxiliar, pentru a-l încuraja pe spectator și a-l corecta în caz că se înșală.

Plecând de la momentul în care spectatorul înlocuiește Protagonistul și începe să propună o nouă soluție, toți ceilalți actori se transformă în agenți de represiune sau, dacă erau deja, intensifică forma de manifestare a represiunii, cu scopul de a-i demonstra spectatorului cât este de greu să transformi realitatea. Meciul este: Spectator – care încearcă să găsească o soluție nouă, care încearcă să schimbe lumea – contra Actorii- care încearcă să-l reprime, care încearcă să-l oblige să accepte că lumea este așa cum este.

Dacă spectatorul renunță, iese din joc, actorul își reia rolul și piesa se îndreaptă spre finalul deja cunoscut. Atunci, un alt spectator poate să se apropie de scenă, să strige „Stop!”, să spună de unde vrea să fie reluată piesa și piesa va fi reluată din acel moment. Va fi experimentată o nouă soluție.

La un moment dat, un spectator va reuși finalmente să rupă opresiunea impusă de actori. Actorii trebuie – fiecare în parte sau toți împreună – să abdice. Pornind din acest moment, spectatorii sunt invitați să înlocuiască oricare actor pentru a arăta noi forme de opresiune pe care poate că actorii le ignoră. Este meciul Spectator – Protagonist contra Spectatorii – Opresori. Opresiunea este pusă în evidență de spectatorii care discută astfel forme de a o combate. Toți actorii ieșiți din rol continuă să lucreze ca ego-auxiliar și fiecare actor continuă să-l ajute și să-l stimuleze pe spectatorul său.

Unul dintre actori trebuie, de asemenea, să preia și funcția auxiliară de joker, de conducător de joc. Lui îi revine datoria să explice regulile jocului, să corecteze erorile comise, să-i încurajeze pe unii și pe alții ca scena să nu se oprească. Rezultatul e cu atât mai puternic cu cât e mai clar că dacă spectatorii nu au schimbat lumea, nimeni nu va putea să o facă și că totul se va termina iremediabil în același fel.

Cunoașterea care va rezulta în urma acestei cercetări va fi „cea mai bună cunoaștere” pe care un anumit grup social și uman ar putea să o atingă. Jokerul nu ține conferințe, nu este deținătorul adevărului: el va încerca doar să-i facă pe cei care știu mai puțin să se explice, pe cei care îndrăznesc mai puțin să îndrăznească mai mult, să arate de ce sunt capabili.

Odată „forumul” terminat, se propune construirea unui „Model de Acțiune Viitoare”, acest model trebuind să fie jucat de spectatori.

Un valoros experiment teatral propus de Augusto Boal ce se bazează pe anumite exerciții de improvizație pe care le fac actorii dar, ceea ce este foarte interesant, pe unele propuneri de integrare efectivă a spectatorilor în joc, pe participarea acestora ce urmează rigorile clare ale exercițiilor de improvizație. Acest experiment propune, de fapt, existența a doi parteneri: actorii, de o parte și spectatorii de cealaltă. Evident, actorii pot repeta scenele propuse, pot urma un drum critic stabilit cu exactitate, dar în cazul spectatorilor acest lucru este cu neputință. Aceștia se află cu adevărat pentru prima dată în postura de „actori”, de participanți plenari la actul artistic. Din acest punct de vedere finalitatea spectacolului poate deveni, întâmplătoare, neașteptată, surprinzătoare. Se poate ajunge cu adevărat la un spectacol de teatru ce se întâmplă instantaneu, ce se creează exact în momentul în care este perceput de spectatori. Momentul creației confundându-se cu momentul percepției. În plus în fiecare seară spectacolul de teatru va fi cu adevărat altul; iar aceasta deoarece publicul spectator va fi diferit: ca dimensiune estetică, pregătire profesională, capacitate de exteriorizare, etc.

3.2.8. Viola Spolin sau intuirea tehnicii teatrale prin improvizație

„ Oricine poate juca. Oricine poate improviza. Oricine vrea, poate juca în teatru și învăța să devină „apt pentru scenă”⁵⁵ susține celebra profesoară americană. Pornind de la această afirmație și de la reconsiderarea termenului „talent”, Viola Spolin creează un sistem de formare a actorului orientat către „intuirea” tehnicii teatrale prin experiență.

Experiența înseamnă pătrundere în mediul înconjurător, contopirea totală, organică cu el. Aceasta înseamnă contopire la toate nivelele:

⁵⁵ *** Viola Spolin, *Improvizații pentru teatru – Îndreptar tehnic*, UNATC

intelectual, fizic și intuitiv. Din cele trei, "intuitivul, elementul cel mai vital pentru situația de student, este neglijat" ⁵⁶.

Intuiția se poate manifesta doar într-un moment de spontaneitate, într-un moment când suntem gata să acționăm și să ne contopim cu lumea schimbătoare, în continuă mișcare, din jurul nostru. Prin spontaneitate, forul nostru interior capătă o nouă formă. Ea creează o explozie care pe moment ne eliberează de formele de viață tradiționale, de amintirea unor fapte și cunoștințe vechi și de teoriile și procedeele preluate de alții și neasimilate. Spontaneitatea este momentul de libertate personală când suntem puși în fața unei realități pe care o vedem, o explorăm și în conformitate cu care acționăm. Spontaneitatea se manifestă prin intermediul practicării jocurilor teatrale - exerciții de artă dramatică și de improvizație scenică.

Participarea la jocul de artă dramatică este din punct de vedere psihologic un lucru diferit ca implicare. În timpul unui joc, obiectivul asupra căruia trebuie să se concentreze jucătorul în mod conștient și spre care trebuie să tindă orice acțiune, provoacă spontaneitatea. Această spontaneitate declanșează eliberarea personală și întreaga ființă se „trezește” din punct de vedere fizic, intelectual și intuitiv. Depășirea limitelor eului propriu trezește interesul studentului – el devine liber să intre în mediul înconjurător, să exploreze, să se aventureze și să facă față cu curaj oricăror primejdii.

Primul pas către activitatea de joc este sentimentul libertății personale. Înainte de a putea juca, experimenta, actorul trebuie să fie liber din punct de vedere fizic și psihic. „Trebuie să devenim o părticică a lumii din jurul nostru și s-o facem reală atingând-o, simțind-o, gustând-o și mirosind-o – deci căutând un contact direct cu ea”. Această lume trebuie investigată, chestionată, acceptată sau respinsă. În acest scop libertatea personală duce la experimentare, ceea ce implică conștientizarea locului pe care îl ocupă artistul în mediul înconjurător.

Într-o cultură în care aprobarea sau dezaprobarea au devenit arbitrul predominant al efortului și al poziției, libertatea personală este spulberată.

Aprobarea sau dezaprobarea se nasc din autoritarism, care și-a schimbat chipul în decursul anilor; începând cu părinții, continuând cu pedagogii și terminând cu întreaga structură socială: colegi, familie, vecini etc., asupra individului se exercită nenumărate acte de influențare în

⁵⁶ Idem

diverse grade, cu diverse valori morale și estetice, cu diverse tonalități acționale și cu diferite orientări asupra abordării vieții.

Limbajul și atitudinea autoritarismului trebuie sistematic condamnate pentru ca personalitatea să se formeze ca o entitate afectivă. Toate cuvintele care „închid ușile”, care au un conținut sau o implicație emoțională sau îl fac pe student robul aprecierii profesorului, trebuie evitate cu grijă.

Adevărata libertate personală și autoexpresia pot apărea numai într-o atmosferă unde relațiile asigură egalitatea între student și profesor.

Punctul focal al sistemului Violei Spolin este „Punctul de concentrare”. Este “mingea” cu care toți joacă jocul. Deoarece utilizările lui pot fi multiple, autoarea indică patru puncte care ajută la clarificarea folosirii lui în clasele de artă dramatică: el ajută la izolarea fragmentelor din totalitate și la parcurgerea tehnicii teatrale într-un mod aprofundat; dă controlul, disciplina artistică în improvizație, unde altfel spiritul creator necanalizat ar putea deveni o forță mai curând distructivă decât stabilizatoare; el asigură pentru student concentrarea asupra unui singur punct mobil și schimbător în cadrul problemei dramatice și aceasta dezvoltă capacitatea lui de a se identifica cu problema și de a colabora cu partenerii săi la rezolvarea ei. Ambele aceste însușiri sunt necesare în improvizația scenică. Punctul de concentrare acționează ca un catalizator între actor și actor și între actor și problemă. Această concentrare asupra unui singur punct mobil folosită în rezolvarea problemei, fie că este vorba despre prima lecție în care studentul numără mesele, scaunele, sau mai târziu pentru lucruri mai complicate – îl eliberează pe student în vederea acțiunii spontane și îl pregătește pentru o experiență mai mult organică decât cerebrală. El face posibilă percepția în dauna premeditării și funcționează ca o trambulină spre intuiție.

Jocul de teatru este confundat cu învățământul, iar rezultatul final cu procesul. Oricât s-ar accentua nevoia de spontaneitate și inoportunitate a unor moduri de acțiune planificate dinainte, acesta este un lucru foarte greu de sesizat și care cere o sesizare constantă. Totuși, dacă toți înțeleg că elementul „cum” ucide spontaneitatea și împiedică experiențele noi și inedite, ei vor evita conștient repetarea unor acțiuni și dialoguri vechi și a ideilor banale pe care le-au „împrumutat” fie de la spectacolele curente de televiziune, fie din piese vechi în care au jucat cândva.

Planificarea prealabilă a modului de acțiune presupune utilizarea unui material vechi, chiar dacă este vechi de cinci minute. Lucrul pre-

planificat pe scenă este rezultatul unei repetiții, chiar dacă această repetiție nu a fost decât o vizualizare mintală de câteva secunde. Orice grup de studenți actori va renunța ușor la elementul „cum”, dacă își dau seama că dacă dorește să repete și să joace, atunci trebuie să se alăture unui grup care realizează un spectacol iar nu un studiu practic. Pentru cei lipsiți de anumite iscusințe „repetiția” poate duce în cel mai bun caz la o „reprezentare” nesigură. Se observă întotdeauna un mare sentiment de ușurare când studenții își dau seama că tot ce au de făcut este să joace un joc.

Totuși, un joc de teatru autentic îi orientează pe actori către experiențe mai profunde. Sosirea acestei clipe este evidentă pentru oricine. Este momentul când întregul organism lucrează cu toată capacitatea sa.

Planificarea prealabilă este necesară numai în măsura în care problemele trebuie să aibă o structură. Această structură cuprinde elementele „unde”, „cine”, și „ce”, plus punctul de concentrare. Numai câmpul pe care se va desfășura jocul trebuie preplanificat. Cum se va desfășura acest joc, aceasta se poate ști numai atunci când jucătorii sunt în câmp.

Profesoara statuează unele principii și puncte de reper foarte necesare în pregătirea studenților – actori: „Nu-i mânați din urmă pe studenții actori. Există anumiți studenți care au o deosebită nevoie să simtă că nu-i grăbește nimeni. Dacă e nevoie îndemnați-i calm. „Nu te grăbi”. „avem tot timpul”. „Suntem cu tine”. Interpretarea și presupunerea îl împiedică pe actor să aibă o comunicare directă. De aceea spunem „Acționează, iar nu „Spune”. A spune înseamnă a verbaliza sau a indica într-un mod indirect ce se face. Aceasta mută povara mucii asupra publicului sau a colegilor, iar studentul respectiv nu învață nimic. A acționa înseamnă a stabili un contact direct și o comunicare nemijlocită, iar nu a indica într-un mod pasiv un lucru; multe exerciții au notații subtile. Aceasta este important de înțeles, deoarece fiecare variație este rezolvarea de către student a unei probleme cu totul diferite”.

Fiecare profesor va constata că are de făcut multe adaosuri proprii în cursul lucrului. Repetarea problemelor în diverse stadii ale muncii pentru a vedea cum rezolvă studenții actori într-un mod diferit problemele de început, este necesară. De asemenea, aceasta este importantă când relațiile cu mediul înconjurător devin vagi și se pierde simțul detaliului. Modul cum facem un lucru este „proceul de executare”.

Planificarea prealabilă a elementului „cum” face procesul imposibil; astfel survine rezistența la punctul de concentrare și nu poate avea loc „explozia” sau spontaneitatea, făcând imposibile orice schimbări sau modificări în studentul-actor. Adevărata improvizație remodelează și modifică pe studentul-actor prin intermediul actului improvizației. Asimilarea punctului de concentrare, contactul direct și interrelațiile cu partenerii duc la schimbări, modificări sau o nouă înțelegere față de una sau alta, sau față de toate împreună. Cu timpul, în timp ce rezolvă problemele de acțiune, studentul își dă seama că acțiunea se exercită asupra lui și că el însuși acționează creând astfel un proces de transformare în cadrul vieții sale scenice. Această putere de angrenare odată câștigată, rămâne cu el în viața sa zilnică deoarece dacă s-a deschis un circuit pentru cineva el este utilizabil oriunde.

Toate exercițiile fără excepție, se încheie de îndată ce problema este rezolvată. În rezolvarea problemei constă forța vieții scenice. Continuarea scenei după ce problema a fost rezolvată devine povestire în loc de proces. Căutarea și păstrarea în studio, sala de curs, a unui mediu unde fiecare se poate regăsi pe sine, inclusiv profesorul, fără constrângere este determinantă.

Un grup de indivizi joacă, se înțeleg și colaborează împreună, crează o forță și realizează o cunoaștere care depășește contribuția fiecărui membru izolat. Aceasta îl include și pe profesor. Energia descătușată este aceea care formează scena respectivă.

Dacă în timpul lecției practice studenții devin agitați sau statici în munca lor, este un semn de pericol. Este nevoie de înprospătare și de un nou obiectiv. Profesoara sfătuiește: „Încheiați imediat problema și folosiți un joc sau un exercițiu simplu de încălzire. Frunzăriți manualul și folosiți ceva ce ar putea ridica vitalitatea grupului. Aveți însă grijă să nu folosiți exercițiile avansate înainte ca grupul să fie gata pentru ele. Să știți totuși că exercițiile de orientare sau pentru elementul „unde” sunt date studenților pentru munca de început. Aceasta se referă atât la actorii profesioniști cât și la amatori sau novici în teatru. Familiarizați-vă cu numeroasele cărți de jocuri care sunt utile în muncă. Țineți minte că o lectură nu va face niciodată pentru studenții acori, ceea ce face experiența vie. Fiți flexibili. Modificați-vă planurile pe moment, dacă este necesar, deoarece dacă principiile de bază sunt înțelese, iar profesorul își cunoaște rolul, el poate

inventa multe exerciții și jocuri proprii pentru a face față unei probleme date”⁵⁷.

La fel cum profesorul își observă studentul în ceea ce privește agitația sau oboseala, tot astfel el trebuie să se observe și pe sine. Dacă urmărind lecția practică el se simte epuizat și plictisit, el trebuie să-și scruteze cu atenție munca, să-și dea seama de propria sa contribuție la problema dată. O problemă nouă poate crea o reîmprospătare.

Când o echipă lucrează pe scenă, profesorul trebuie să observe atât reacția publicului cât și munca actorilor. Publicul (inclusiv el însuși) trebuie controlat în ceea ce privește nivelul interesului sau agitația; actorii trebuie să interpreteze, să comunice fizic și să fie văzuți și auziți în timp ce rezolvă problema de acțiune dramatică. Când un public este agitat și plictisit, actorii poartă răspunderea.

Viola Spolin consideră ca punct de reper în improvizației, transformarea: „Evitați să dați exemple. Deși uneori sunt folositoare, de cele mai multe ori se întâmplă invers, căci studentul este înclinat să reia ceea ce a fost experimentat. Dacă mediul în care se lucrează este plin de voie bună și liber de autoritarism, fiecare va „juca” și va deveni receptiv precum copiii mici”.

Profesorul trebuie să aibă grijă întotdeauna să nu piardă punctul de concentrare. Tendința de a discuta personajul, scena etc. din punct de vedere critic și psihologic este deseori greu de înfrânt. Punctul de concentrare îi ajută pe studenți și pe profesor să se mențină în cadrul problemei. În timpul improvizațiilor nu trebuie folosit nici un mijloc din afară. Orice acțiune scenică trebuie să izvorască din cele ce se întâmplă în acel moment pe scenă. Dacă actorii inventează un mijloc lăaturalnic pentru a crea transformarea, aceasta constituie o evitare a relațiilor cu ceilalți și a problemei însăși.

Actorii unui teatru de improvizație, asemenea balerinilor, muzicienilor sau atleților, au nevoie de exerciții constante pentru a-și menține iscusința și agilitatea și pentru a putea găsi un material nou. „Acționați, nu reacționați. Aceasta se referă , de asemenea, și la profesor sau conducătorul grupului. A reacționa este ceva protectiv și constituie o ieșire din mediul înconjurător. Un actor trebuie să acționeze asupra mediului care la rândul său acționează asupra lui, acțiunea catalitică

⁵⁷ Idem

crează astfel interacțiunea care face posibil procesul de transformare, respectiv construirea unei scene”⁵⁸.

Dacă studenții actori vor să-și dezvolte propriul lor material pentru improvizația scenică, selecția grupului și înțelegerea asupra obiectivului celui mai simplu în munca de început sunt esențiale pentru dezvoltarea măiestriei grupului respectiv. Reacția unui public este spontană (chiar când e vorba de plictiseală) și, cu rare excepții (de pildă când asistă un mare număr de rude și prieteni) poate fi considerată justă. Dacă actorii înțeleg că nu au de a face cu o reacție „aranjată”, ei pot juca împreună cu publicul așa cum ar juca cu o altă echipă.

Este necesar ca toate scenele să izvorască din mediul scenic convenit. Actorii trebuie să se ajute unii pe alții să improvizeze cu adevărat. Ca și în jocuri, studenții actori pot să joace numai cu condiția să acorde o mare atenție mediului înconjurător. Disciplina impusă din afară care nu decurge din necesitățile problemei produce o acțiune inhibată sau rebelă. Pe de altă parte, disciplina liber consimțită în interesul activității devine o acțiune responsabilă, creatoare; ea face ca imaginația să se autodisciplineze. Când mobilurile sunt înțelese și nu impuse din afară, actorii se supun regulilor de bună voie și este mult mai bine. Trebuie să existe întotdeauna o demarcație clară între „emoționare” și comunicare, profesorul va insista asupra expresiei fizice concise („fizicalizare”) și va elimina „simțirea” vagă sau perimată.

Aparatul senzorial al studenților se dezvoltă cu orice mijloc de care dispunem nu pentru a realiza o precizie mecanică în observație ci pentru a spori percepția față de lumea lor în continuă creștere. În afară de cazul când trebuie rezolvată o problemă specifică într-o piesă, experiențele rememorate trebuie evitate când grupul lucrează asupra unor experiențe imediate, spontane. Fiecare individ are destulă memorie musculară și experiență acumulată care poate fi folosită în situația prezentă fără separarea ei deliberată de întregul organism.

Lucrând pentru a-l face pe studentul actor apt pentru procesul de învățământ și inspirându-l să comunice în teatru cu dăruire și pasiune, vom constata că o persoană obișnuită nu va întârzia să corespundă acestei forme de artă.

Exercițiile de încălzire trebuie folosite înainte, în timpul și după lecții, dacă este necesar. Acestea sunt scurte exerciții de acțiune care îl înprospătează pe student. Actorul reușește să creeze viața scenică atunci

⁵⁸ Idem

când dă viață obiectului. Dând viață obiectului actorul evită pericolul autoreflexivității. Invenția nu este același lucru cu spontaneitatea. O persoană poate fi foarte inventivă fără să fie spontană. Explozia nu are loc atunci când invenția este pur cerebrală și de aceea e numai o parte a eului nostru.

Descoperirea personală este baza acestui mod de lucru. Cu cât un student este mai închisat și mai stăpânit de prejudecăți, cu atât este mai lung procesul. De asemenea, cu cât profesorul este mai închisat și mai plin de idei preconcepute, cu atât mai lung este procesul. În plus, profesoara sfătuiește: „Nu vă neliniștiți dacă un student are să se abată mult de la ideea pe care v-ați făcut-o asupra etapelor dezvoltării sale. Când studentul are încredere în sistemul de studiu și face cu plăcere ceea ce are de făcut el se va elibera de legăturile care îl încătușează și îl opresc de la o dăruire totală”⁵⁹.

Dramatizarea și verbalizarea excesive în timpul rezolvării problemelor înseamnă o îndepărtare de problemă, de mediul înconjurător, de parteneri. Verbalizarea duce la abatere de la reacția organică totală și se substituie contactului pentru a ascunde eul actorului; când se face cu iscusință este foarte greu de sesizat. Pe de altă parte, dialogul este o expresie mai avansată a comunicării umane totale pe scenă. „Obișnuți-i pe actori să mănuiască realitatea teatrală, nu o iluzie”.

Crearea de probleme spre a fi rezolvate presupune o persoană cu cunoștințe bogate în domeniul său; iar spiritul creator nu înseamnă rearanjare, ci transformare.

Tensiunea, ca și competiția, trebuie să fie o parte naturală a activității între actori fără ca fiecare scenă să se termine cu un conflict (relaxarea poate veni în urma unei înțelegeri prealabile). Aceasta nu este ușor de înțeles. O funie poate crea între jucători obiective opuse, conflicte, dar o funie dată jucătorilor poate să-i ajute să escaladeze un munte, poate crea o încordare comună pentru atingerea aceluiași obiectiv. Tensiunea și relaxarea sunt implicate în acțiunea de rezolvare a problemelor.

În teatrul de improvizație, un actor trebuie întotdeauna să vadă și să dirijeze orice acțiune către partenerii săi, iar nu către personajul pe care îl joacă. În felul acesta, fiecare membru al echipei va ști întotdeauna cui să paseze mingea și actorii se pot ajuta între ei. În spectacol și în școală, când cineva s-a abătut din drum, altul îl poate ajuta să reintre pe făgaș. Unii studenți cu greu se pot opri să nu „scenarizeze” ei înșiși. Ei rămân izolați de grup și nu interacționează niciodată. Detașarea lor împiedică progresul

⁵⁹ Idem

și în timpul orelor de activitate colectivă și în timpul lucrului pe scenă. Ei nu intră în interrelații ci caută să-și folosească partenerii și scena în propriul lor interes. Aceste „scenarizări” înăuntrul colectivului violează acordul colectiv, împiedică procesul comun și îl lipsesc pe cel care le practică de puțința de a încerca o experiență creatoare cuprinzătoare. „Scenarizarea” nu este improvizație scenică. Improvizația scenică poate izvorî numai din acordul colectiv și din jocul colectiv. Dacă scenarizarea continuă pe măsură ce studiul avansează, actorii nu înțeleg punctul de concentrare. Uneori, un grup întreg care nu înțelege acest principiu „scenarizează”.

Improvizația în sine nu este un sistem de exersare. Este unul dintre instrumentele exersării. Vorbirea și reacția spontană naturală față de o situație dramatică sunt numai o parte din sistemul de lucru general. Când „improvizarea” devine un scop în sine ea poate ucide spontaneitatea. Acest lucru e cu atât mai greu de descoperit, cu cât studenții sunt mai dotați și mai inteligenți. „Obiectivul nostru este libertatea individuală (autoexpresia) cu respectarea răspunderii comune, acordul colectiv”.

Exercițiile cu jocuri sunt bune și pentru teatrul tradițional susține profesoara Spolin. Pentru a avea o experiență completă, studenții trebuie să lucreze atât pentru teatrul de improvizație cât și pentru cel tradițional. Jocurile teatrale sunt cumulative. Dacă studenții nu dau dovadă de o oarecare asimilare a exercițiilor precedente, când lucrează asupra unor exerciții noi, aceasta înseamnă că studiul s-a făcut prea în grabă.

Actorii trebuie să învețe să folosească fiecare întrerupere ce survine în timpul rezolvării problemelor pentru scena respectivă. De cele mai multe ori întreruperile sunt ieșiri de moment din mediul scenic și din relațiile stabilite. Dacă aceasta se întâmplă din cauza unor râsete, de pildă, profesorul dă numai o indicație: „Folosește-ți râsul”. Aceasta îl redresează pe actor și el folosește energia „legalizând-o” în cadrul scenei respective. Studentul actor învață în curând că nu există ceva care să întrerupă o scenă, deoarece tot ceea ce se întâmplă este energie care poate fi canalizată în curentul general al scenei.

Se poate naște întrebarea „Copilul este oare mai imaginativ, mai descătușat decât adultul?” În realitate, când adultul este pregătit pentru experiență, trăire, contribuția lui la improvizația scenică este mult mai mare deoarece are o experiență de viață mai vastă și mai variată.

Improvizația scenică nu se va naște niciodată din separarea artificială a actorilor după sistemul „vedetismului”. Actori cu aptitudini

extraordinaire vor fi recunoscuți și aplaudați fără a fi separați de colegii lor. Armonia colectivă încântă publicul și aduce o nouă dimensiune teatrului.

Profesoara Viola Spolin are marele merit de a fi introdus exercițiile de improvizație în pregătirea actorilor, cu scopul declarat de a obține atât libertatea fizică, cât și libertatea psihică atât de necesare unui actor în pregătirea și, mai apoi, în chiar momentul creației.

Teatrul românesc între teatrul realist și teatrul de mască

4.1. Școala românească de teatru

4.1.1. Începuturile școlii românești de artă dramatică

Primii profesori de arta actorului au fost primii mari actori din prima jumătate a secolului al XIX – lea ce s-au afirmat odată cu începuturile spectacolului în limba română.

Primul profesor de arta actorului este **Costache Aristia**. Activitatea sa pedagogică se desfășoară în cadrul Școlii filarmonice întemeiată de Ion Heliade-Rădulescu și Ion Câmpineanu în 1834, la București. Elev al celebrului actor francez J. Talma, Aristia dispune de un temperament dramatic remarcabil, excelând în repertoriul eroic, pe care-l interpretează cu căldură și patos romantic. Unind bogata sa experiență artistică cu o vastă cultură generală și de specialitate el își îndrumă elevii către acea metodă de abordare a rolului, care să se bazeze pe o temeinică cunoaștere a psihologiei personajului, pe acele mijloace de expresie care dau viață eroului literar pe scenă.

Metoda propusă de Aristia are meritul de a fi indicat numeroase modalități educative pentru formarea viitorului actor. Asupra acestei metode există însă anumite rezerve care împiedică o preluare în totalitate. Este vorba despre înțelegerea oarecum naturalistă a reflectării realității în arta scenică. Astfel, în procesul transpunerii în personaj, interpretul era călăuzit spre identificarea totală (în fapt imposibilă) cu stările sufletești ale eroului întruchipat și spre o exprimare veristă a sentimentelor. Consumul nervos solicitat actorului de o astfel de manieră interpretativă era atât de intens încât, se spune că unii dintre elevii lui Aristia, cum e cazul lui C.A.Rosetti și a lui Ion Curie, la capătul reprezentațiilor „cădeau în nesimțire”⁶⁰. Activitatea pedagogică a lui Aristia ia sfârșit odată cu desființarea Școlii filarmonice. În scurta sa existență, prin activitatea ei didactică s-au pus bazele școlii românești de artă dramatică. Aici a fost pregătită prima generație de actori români, a căror activitate teatrală și

⁶⁰ *** *Istoria teatrului din România*, Editura Academiei, 1965; 1971

culturală va duce la înființarea Teatrului Național, în a doua jumătate a secolului al XIX –lea.

Firul învățământului teatral întrerupt în 1838 este reluat, sub domnia lui Alexandru Ioan Cuza, în cadrul unei instituții de stat. Din inițiativa lui Alexandru Odobescu și a lui C.A.Rosetti se înființează, în 1864, conservatoarele din București și Iași, în competența cărora intra și pregătirea actorilor. Prezența lui **Matei Millo** la catedra de artă dramatică a conservatorului din București are un rol deosebit în dezvoltarea pedagogiei teatrale. Personalitate ilustră și prodigioasă a culturii noastre, dispunând de un talent complex și polivalent (a fost în același timp dramaturg, actor, regizor, pedagog și animator de trupă) Matei Millo a pus o solidă piatră de temelie la fundamentarea direcțiilor realiste în arta scenică românească. Ajunge la aceste convingeri în timpul studiilor sale la Paris, când a intrat în contact cu actori ca Fr.Lemaître, P. Bocage sau M. Dorval, care făceau trecerea de la școala romantică la cea realistă.

Originalitatea și ingeniozitatea personalității artistice a lui Matei Millo s-au manifestat mai ales în creațiile sale actricești. Contemporanii săi, unii dintre ei figuri proeminente ale culturii noastre, ne vorbesc despre inventivitatea scenică a actorului în compunerea caracterelor, demonstrând o “școală a adevărului”, M. Eminescu spunea “o știință a compunerii rolului pe baza observării realității”⁶¹. Rolul era comunicat prin mijloace de o rară frumusețe scenică: cuvântul suna ofensiv și tăios ca o armă de luptă; gestul, în comedie, avea o nebanuită valoare satirică. Se distingea printr-o mare mobilitate și expresivitate mimică.

În activitatea sa pedagogică, Matei Millo promovează o concepție având ca scop formarea unui actor de o elevată pregătire profesională, chemat să oglindească în arta sa adevărul vieții. În prelegerea inaugurală a cursului său Matei Millo spunea: “Va trebui, ca să luminăm calea noastră într-o materie atât de delicată, atât de complicată, să facem oarecare incursiune și în istorie și literatură, dar mai cu seamă în fiziologie și în psihologie. Dar, toate aceste studii ar fi vane și sterpe dacă nu am întemeia teoria noastră pe un șir de exerciții practice, care să pună fiecare învățământ lângă demonstrarea lui, fiecare lecție lângă proba ei. În zadar v-aș spune cum trebuie de exprimat cutare sau cutare pasiune umană, dacă nu veți încerca a le traduce singuri acele pasiuni prin voce, fizionomie, gest. Numai atunci vă veți convinge unde este naturalul și

⁶¹ Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* - vol I – Editura Didactică și pedagogică, București 1966

frumosul, unde este noblețea și adevărul”⁶². Continuă apoi să prezinte elevilor săi “cele dintâi calități fundamentale pentru a fi chemat a deveni un artist dramatic”; acestea erau: “amorul și pasiunea neînvinsă ce simte un om pentru cutare sau cutare artă”; glasul de “care ne servim ca să exprimăm noi oamenii diferitele simțăminte ce străbat sufletul și inima noastră”; “fizicul, adică mijloacele exterioare ale corpului care ne ajută ca să reprezentăm cutare sau cutare personaj, cutare sau cutare caracter”⁶³. În noțiunea de fizic, Matei Millo include “expresia privirii” și “mobilitatea mușchilor obrazului”. Dar oricât de perfecte ar fi însușirile fizice ale celui ce aspiră să devină actor “nu pot avea valoare decât atunce când vor fi învelișul acelor calități morale care completează pe un artist, când ele vor fi animate de inteligență și simțământ”. Prin această precizare, Matei Millo subliniază dependența vieții exterioare a personajului de cea interioară, necesitatea ca atitudinea comportamentală să nu fie o manifestare în sine, ci un rezultat firesc al proceselor raționale și emoționale care se produc în forul interior al actorului. Prin unitatea existentă între cele două laturi de creație, cea internă și cea externă, se obține “un tot elegant, grațios, armonios și măreț. Capul mai cu seamă, care încunună oarecum corpul, trebuie să exprime pe frunte și în ochi inteligență și vietate” adică să exprime în mod expresiv gândurile și sentimentele personajului. Restul corpului trebuie să înfățișeze “o statură mijlocie, forme proporționate, nimic defectuos care ar displace privirii, din contră, un exterior care să o poată flata și care să atragă simpatia. Colosul și piticul sunt deopotrivă prin extremitatea fizicului lor, cu totul nepotrivii pentru arta dramatică”⁶⁴.

Criteriile enunțate de Millo definesc cu precizie și claritate natura creatoare a actorului realist.

Un alt mare actor care a contribuit la înlăturarea teatralismului prin propria pildă actoricească și prin îndrumările date ca director de scenă a fost **Grigore Manolescu**. Contactul cu școlile și spectacolele din stăinătate l-au dus pe calea perfecționării, fie că e vorba de lecțiile de la Paris ale lui Delaunay sau Got, profesori pe care îi frecventează scurtă vreme, fie de reprezentările unor mari actori francezi sau englezi.

Și tânăra actriță **Aristizza Romanescu** s-a format la “școala adevărului” a lui Millo. Apoi a studiat peste hotare cu aceiași profesori ca și Grigore Manolescu, i-a frecventat pe Delaunay și Got, însușindu-și sau

⁶² *** *Istoria teatrului din România*, Editura Academiei, 1965; 1971

⁶³ Idem

⁶⁴ Idem

întărindu-și practici care au dus către desăvârșirea personalității sale artistice. Școala franceză a învățat-o să urmărească în joc împlinirea prin finețe și nuanțe, până la cea mai deplină expresie artistică.

Făcând primii pași în activitatea pedagogică alături de **Ștefan Vellescu**, prezent în învățământul artistic până în 1899, Aristizza Romanescu a predat începând din 1893, arta dramatică la Conservatorul din București, impunând în învățământul teatral o epocă. Aristizza Romanescu și **Constantin Nottara** au pregătit tineri ajunși la rândul lor personalități de prim plan ale teatrului și învățământului teatral: Maria Ventura, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Marioara Voiculescu.

Elev al lui Ștefan Vellescu, Constantin I. Nottara (1859 – 1935) a fost angajat la Teatrul Național din București, unde a urcat treptele ierarhiei actoricești până la aceea de “societar pe viață”, creată pentru el. Mihail Sebastian arăta că “Nottara avea o noblețe care îl ridica nesimțit într-o regiune de artă foarte umană, dar și foarte strictă(...) în tot ce l-am văzut mi s-a părut de o sobrietate de-a dreptul clasică. Mijloace simple, atitudini calme, gesturi de o infinită discreție. Până și aceea voce cu știutele ei inflexiuni retorice avea momente de densitate, de stăpânire, de reținere” ⁶⁵.

O continuatoare a școlii românești de artă dramatică a fost **Lucia Sturdza Bulandra**. Ca actriță, profesoară și directoare de teatru, ea a contribuit la formarea unui mare număr de actori, atât de la catedră, cât și pe scenă, intervenind ori de câte ori era necesar. Principiile sale pedagogice în domeniul artei actorului sunt consemnate în lucrarea sa “Actorul și arta dramatică”, scrisă în anul 1912. Artista e de părere că: “ar fi de un mare folos ca actorul să-și studieze mai întâi rolul din punct de vedere absolut obiectiv și pe urmă să se silească să puie propriile sale calități în serviciul personajului de reprezentat” ⁶⁶.

Pe lângă observarea directă a oamenilor din jur, ea recomandă studenților lectura, pentru că actorul trebuie să reprezinte pe scenă oameni din toate păturile sociale și din toate timpurile: prinți și țărani, antici și moderni. O altă observație a Luciei Sturdza Bulandra este aceea că impresiile vizuale se primesc mult mai repede decât cele auditive. Ea recomandă “a se da întâietate jocului de fizionomie asupra celor rostite. În limbajul teatral, asta se numește a juca înainte de a vorbi” ⁶⁷. Continuă apoi

⁶⁵ Virgil Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului* - vol II – Editura Didactică și pedagogică, București 1979

⁶⁶ Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri... amintiri...* Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1960

⁶⁷ Idem

aratând necesitatea emotivității în compunerea rolului: “Emoția este comunicativă; ca să o poți deștepta în auditoriu, trebuie să o simți tu însuși (...) Cu cât în compunerea rolului său, actorul va studia mai bine adâncimea sau violența stării sufletești a personajului, cauzele care o provoacă și o prelungesc; cu cât va fi mai capabil să se emoționeze el însuși de sentimentele dominante ale acțiunii și prin stăruire asupra acelor sentimente, prin repetiție, să le redeștepte în el, să le recheme, să le evoce, să-și însușească acea stare sufletească în momentul când joacă rolul – cu atât acea evocare va fi mai puternică, va fi mai adevărată, mai simțită. Este o stare sufletească voită, provocată, controlată de rațiune; dar este o stare sufletească; fără de aceasta nu putem susține că am jucat bine un rol. Actorul nu e doborât de emoție la spectacol, pentru că el nu se află atunci pentru prima oară sub stăpânirea ei; a încercat-o adesea, a cercetat-o, a urmărit-o ca s-o ajungă, să o facă să se nască în sufletul lui, ori de câte ori va voi. Seara, pe scenă, evocarea se aseamănă cu adevărata emoție. De aceea, mulți actori susțin că încearcă cu adevărat sentimentele pe care le reprezintă pe scenă, iar afirmațiile lor, până la un punct, nu sunt lipsite de adevăr; ei stăpânesc puțința de a se emoționa, după voie, deși sub controlul rațiunii. Este o chestiune de sensibilitate a centrelor cerebrale” ⁶⁸.

4.1.2. Scrieri teoretice

Între articolele despre teatru ale lui **Ion Luca Caragiale**, publicate în periodice, se găsește și cel intitulat “Câteva păreri”, publicat în ziarul “Ziua” în 1896. Autorul pornește de la întrebarea “Artă pentru artă? sau artă cu tendință?” și ajunge la concluzia că singura operă de artă viabilă este aceea care este produsul unui talent: “O operă de artă este o ființă, căreia însuflătorul de viață nu este, nu poate fi decât talentul. Fără această flacără de viață, flacără mai misterioasă și mai nedefinită decât chiar razele lui Roentgen, poți căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, și nimic nu e mai altceva, față cu artisticul, decât artificialul” ⁶⁹.

În încercarea de a defini talentul, Caragiale începe prin a defini “lipsa de talent”. El spune că orice om are o coardă întinsă, gata să sune, are „facultatea iritării interioare”, dar nu toți au capacitatea “de a o răstoarce prin procedeu intelectual priceperii altora”. Așadar, “lipsa de

⁶⁸ Idem

⁶⁹ *** Ion Luca Caragiale, *Câteva păreri*, ziarul Ziua nr.35/22 februarie 1896

talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale” ⁷⁰.

Referitor la mijloacele de expresie, Caragiale cere îmbinarea expresiei cu intenția: “Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil”.

Pentru el, a crea înseamnă “ a apuca din haosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărât de tot ce nu este ea – aceasta este puterea naturii și a artistului. Și această putere la artist o numim talent. Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lângă iritabilitatea ce o au toți” .

Ceea ce interesează cel mai mult, susține dramaturgul sunt mișcările sufletești ale omului: „Sufletul nostru schimbă lumea dinăuntru după schimbările lumii de afară, după cum infinitul mic (singurul real, deși impalpabil) se schimbă după infinitul mare (ideal, deși palpabil)”. În acest proces, sufletul omului trebuie să păstreze “un echilibru nestabil și un chip constant de raport între cum și ce oglindește”. Pentru a putea păstra echilibrul, trebuie atât în rotirea cât și în mersul său, să stăpânească ritmul pornirii inițiale, ale cărui faze de accelerare sau domolire trebuie să se facă gradat și “oblu”. Ritmul este esența stilului; în plus, „stilul potrivit este singurul care se poate numi stil. Nu e decât unul”.

Actorului cu adevărat talentat îi e indiferentă judecata altuia despre operele sale, fiind sigur că foarte rar îl poate pricepe cineva mai bine și-l poate aprecia mai exact decât se pricepe și se apreciază el însuși, susținea marele dramaturg. Din această siguranță rezultă nealterarea personalității adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple ale criticii și ale amatorilor; din această neclintită încredere în sine rezultă nesupunerea lui la vreuna din mode. Pentru adevăratul artist, opinia publică nu există. Încrederea în sine are deosebită importanță, socotea Caragiale, deoarece determină originalitatea personalității creatoare, “neîncovoierea artistului adevărat la gustul trecător al unei strimte epoce, particularitatea susținută a stilului său și nesocotirea mijloacelor de manieră” ⁷¹.

Talentul însemna pentru Caragiale o „fericită înzestrare” cu posibilitatea de a simți și înțelege mai profund decât ceilalți oameni. Talentul presupune o mare sensibilitate; el provoacă participarea într-un mod specific la viață a celui ce-l poartă, înseamnă posibilitatea de a trăi pe

⁷⁰ Idem

⁷¹ Idem

scenă cu atâta intensitate, patimă și căldură, încât să-i câștige pe oameni, să-i aducă la sentimentul împărtășit de personaj, „un magnet ce cheamă irezistibil, te obligă să simți, să te regăsești și să te depășești”. Dar dacă talentul înseamnă foarte mult în artă, el nu înseamnă totul, aceasta este concluzia lui Caragiale.

Așadar, mai înainte de toate este “interiorul, cu înțelegerea și simțirea lui”. Datorită talentului – condiție primordială – poți deveni artist, dar pentru aceasta mai trebuie: studiu, cunoștințe generale, și de specialitate, participarea la viață cu toate fibrele ființei, îmbogățire a sensibilității prin emoție și continuu efort intelectual.

Considerând că “actorul este un instrument, al cărui instrumentist este înăuntru, spiritul, sufletul lui”, el își îndreaptă atenția în primul rând asupra instrumentistului, socotindu-l elementul primordial în unitatea psihofizică care este actorul. Caragiale se interesează în primul rând de instrumentist, de “spiritul” și “sufletul lui”, acolo unde sălășluiesc talentul, experiența, cunoștințele, și-i cere actorului “să nu înceteze a lucra și a se instrui neconținut”, pentru că de aici pornesc creațiile. În ceea ce privește “instrumentul”, nu trebuie privit în mod simplist și confundat cu trupul frumos sau urât, el poate fi adecvat sau neadecvat. Idealul îl reprezintă perfectă concordanță între instrumentist și instrument și este realizabil pentru că un bun “instrumentist” în teatru are în general posibilitatea să-și adapteze mijloacele de expresie nevoilor interpretării respective.

Caragiale înțelege prin “instrument” o întreagă orchestră; el are în vedere actorul care prin marele său talent și superioară putere de gândire, cu trup bine făcut și sănătos, poate juca eroi, intriganți, bătrâni; caută instrumentistul care să dețină cea mai bogată materie primă în crearea seriei de instrumente prin care actorul își exprimă arta sa.

Apreciind ca deosebit de important rolul gândirii în procesul creației actoricești, Caragiale atrage atenția asupra izbucnirilor temperamentale fără rost, arătând ca prețios și valabil numai jocul luminat de înțelegerea la care nu se poate ajunge decât prin studiu. Caragiale consideră că sinceritatea, contopirea cu problemele vieții personajului interpretat, este o condiție străjuită de însăși natura conștientă a procesului creator actoricesc. Actorul – scrie el – “nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci „sinceritatea sincerității”; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el, nu trebuie să simtă chiar simțirea; el trebuie să aibă „simțirea simțirii” personajului interpretat. “Simțirea simțirii” presupune luciditate și probitate

în procesul creator, permanenta grijă a actorului să nu cadă în ispită de a se substitui personajului.

“Sinceritatea sincerității” și “simțirea simțirii” se explică reciproc și se susțin doar dacă artistul stăpânește perfect personajul pe care îl întruchiează; în acest fel, actorul se va prezenta dăruit procesului creației și totuși stăpân în fiecare moment pe el, conștient de ceea ce trebuie să facă, conducându-și personajul, provocând în spectator reacțiile cuvenite, reușind să creeze cu luciditate și totodată cu sinceritate. Marele nostru dramaturg consideră că poate părea paradoxal ca un artist să se dăruiască cu toată sinceritatea unui alt eu și în același timp să și-l păstreze pe al său, să fie copleșit de emoție ca personaj și copleșitor pentru public, această posibilitate reprezintă marea taină, dar și marele adevăr al artei actoricești și una din condițiile de care este legat atributul artistic al îndeletnicirii.

Ion Marin Sadoveanu tratează poziția actorului în funcție de public. El observă “desconsiderarea actorului pretutindeni, din punct de vedere social și idolatrizarea actorului în același timp, paradoxul acesta de superstiție și entuziasm al publicului” ⁷².

Referitor la public, Ion Marin Sadoveanu își propune să cerceteze “dacă nu tot pe bază de psihanaliză se cristalizează și psihologia publicului la teatru. Cu alte cuvinte dacă impresia colectivă (estetică și psihologie a maselor), impresia și plăcerea artistică nu repauzează aici, mai mult decât în orice artă, pe o bază sexuală” ⁷³. Actorul ce joacă pentru public, cu conștiința apăsătoare că e privit și judecat, are sentimentul că săvârșește un lucru nefiresc, este legat, înlănțuit, de acest sentiment. El face față atunci acestei situații cu șabloane, cu lucruri mecanizate, învățate, exterioare, pe care nu le simte: “Trupul va mima, sufletul este însă aiurea”. Marii creatori au însă sensibilitatea creatoare, adică un procedeu care dă o plenitudine interioară “săvârșirilor lor”, deosebindu-se astfel de sensibilitatea actoricească, care ține prezente la îndemâna actorului “șabloanele uzate ale performanțelor trupești” ⁷⁴.

I.M. Sadoveanu definește mijlocul prin care se poate crea un climat favorabil acelei plenitudini interioare, cea care este baza sensibilității creatoare, ca fiind “căderea cătușelor cu care actorul se găsește în poziția

⁷² Ion Marin Sadoveanu, *Scrisori Vol.V, Fragmente teoretice – Postume, (Teatru și societate)*, Ed. Minerva, București 1978

⁷³ Idem

⁷⁴ Idem

lui față de public”⁷⁵. Cu cât actorul va trăi mai mult în funcție de public, cu atât cătușele acestea nu numai că nu vor cădea, dar sensibilitatea actoricească (folosirea șabloanelor) le va acceentua și mai mult, fără să-l elibereze pe actor. Acesta nu va dobândi starea de eliberare pentru sensibilitatea lui creatoare, eliberarea completă a trupului și spiritului, decât numai printr-o deplină concentrare fizică și spirituală asupra adâncirii stării sufletești a personajului interpretat, eliberându-se complet de prezența și obsesia publicului.

Așadar izvorul de “săvârșire autentică” pe scenă, izvorul sensibilității creatoare este înțelesul lăuntric al rolului cu care actorul trebuie să stea în legătură prin concentrare fizică și spirituală. Dacă actorul și-a modelat forme exterioare pentru a exprima scenic acest înțeles adânc al rolului și apoi a pierdut contactul cu înțelesul rolului, practicând numai formele, actorul decade din libertate, închistându-se în aceste forme. Înțelesul lăuntric al rolului este „realismul lumii lui (al rolului)”, adevărul creat de autor. Realitatea publicului, a scenei, a teatrului, din care și actorul vine ca ființă, trebuie să dispară, el nemaitrăind decât realitatea piesei, unde găsește înțelesul lăuntric al rolului din care extrage toate valorile și mai ales eliberarea lui, și anularea sentimentului de artificialitate, în care actorul este pus de la început. Numai așa se pot atinge “culmile aceluia realism, supraconstrucțiile”, lumea adevărată a rolului și a actorului în rol. În plus, I.M.Sadoveanu atrage atenția asupra primejdiei de a generaliza. El spune că “arta actorului e tocmai o artă care lucrează pe particular”.

Tudor Vianu afirmă în valoroasa scriere “Arta actorului” că “o estetică integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și una a spectacolului”. Esteticianul face o expunere a principiilor fundamentale ale esteticii artei actorului, în cursul despre Arta Actorului pe care l-a ținut la Academia de Studii Teatrale a Teatrului Național din București în iarna anului 1932.

Pentru început, Tudor Vianu face un studiu asupra naturii artei actorului. Esența unei arte se poate defini prin anumite tendințe omenești, preexistente activității artistice propriu-zise și pe care arta le sporește până la un mare grad de perfecțiune. Nu există artă care să nu se înrădăcească în anumite tendințe și deprinderi generale. Astfel, artistul “reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de a fi comune umanității”⁷⁶.

⁷⁵ Idem

⁷⁶ Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977

Orice activitate artistică trebuie definită prin mijloacele sale de expresie și măsura originalității lor. Arta actorului trebuie să fie autonomă față de creația literară.

Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unor individualități străine este tendința fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului. Această tendință exercită o atracție deosebită asupra oamenilor, chiar mai înainte de a deveni artă. Plăcerea de a trăi sub o mască, așa cum se realizează în civilizațiile tuturor popoarelor, răspunde unei nevoi de eliberare, căreia viața practică nu-i oferă niciodată satisfacția dorită.

Individualitatea nu este un termen univoc. Ea denumește cel puțin două „intuiții” deosebite: uneori un sentiment, alteori un cuprins intelectual. Individualitatea se poate resimți și se poate reprezenta pe sine. Acești doi termeni stau însă într-o strânsă relație, astfel că orice modificare apărută în reprezentarea individualității își are răsunetul în sentimentul ei de sine.

Sub mască, omul se joacă cu iluzia de a fi depășit condiția ordinară a vieții sale, de a fi învins constrângerile ei și de a trăi cu un sentiment de sine mai fericit decât acela pe care o reprezentare obișnuită a individualității noastre îl îngăduie.

Cum însă punerea măștii alcătuiește un joc, o iluzie conștientă, sentimentul de sine nu se modifică cu adevărat până în ultima lui adâncime. De aceea, odată cu alipirea măștii, nu obținem în realitate mai mult decât “o privire strecurată din prizonieratul individualității proprii către libertatea unei individualități elective și mai mult făgăduința unei fericiri, decât posesiunea ei sigură și liniștită” ⁷⁷.

Una din înclinările din care se dezvoltă arta actorului, susține marele gânditor român este tendința de a intra în forme de viață exterioare individualității noastre, tendința de a ne concepe și a dori să fim altceva decât suntem în realitate. Dacă această transfigurare prin mască este o necesitate determinată de relațiile oamenilor în societate, a existat un timp când ea era impusă de relațiile lor cu puterile necunoscutului. Maska juca atunci un rol pe care societățile moderne nici nu ne pot face să-l bănuim. Magia simpatică al cărei loc este atât de important printre instituțiile societăților primitive, impunea în numeroase împrejurări, asumarea unei măști și simularea unei acțiuni pe care primitivul dorea să o vadă împlinindu-se în realitate. Înclinația către „intrarea într-o formă străină” era

⁷⁷ Idem

o etapă preexistentă a talentului dramatic, din care se dezvoltă arta actorului.

Revenind la mijloacele specifice ale artei actorului, putem spune că actorul este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei și a atitudinii corporale, inflexiunile vocii și varierea debitului verbal sunt mijloace pe care actorul le întrebuițează pentru a obține ceea ce evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. "Aparența sa externă și manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă model, căreia stă în puterea lui să-i dea forma pe care o dorește. Actorul poate într-adevăr să anuleze reacțiunile, reflexele și obiceiurile sale obișnuite, pentru a le înlocui cu adaptări motrice, cu ticuri și cu habitusuri corporale proprii individualității pe care vrea s-o reprezinte. Din acest punct de vedere una din însușirile esențiale ale talentului actoricesc este mobilitatea fizică. Nici o deprindere nu este prea adânc înrădăcinată pentru actor, oricare din ele poate fi cu ușurință destrămată și înlocuită după nevoie" ⁷⁸.

În construirea rolului său, dezvoltat pe baza unui text literar, dar până la nivelul unei creații originale, actorul adoptă manifestarea multiplă a personajului pe care îl reprezintă „masca” sa cea mai adecvată, presupusul său fel de a vorbi, gesturile și atitudinile care s-ar cuveni să-i fie mai potrivite. Intuiția adâncă a caracterului pe care autorul îl înfățișează se dezvoltă astfel în suma tuturor detaliilor fizice care transpar la suprafață. Unitatea organică a tuturor acestor detalii fizice dovedește că actorul este atât de stăpân pe intuiția caracterului dat în seama sa, încât nici una din intonațiile, gesturile și expresiile mimicii sale nu apar întâmplătoare. Toate indică sensul convergent către o concepție unitară. Jocul unui actor este cu atât mai prețios, cu cât manifestă o coerență mai solidă a elementelor sale.

Se pune însă întrebarea dacă toate aceste elemente, constituind reprezentarea unei individualități, au un corespondent și în sentimentul de sine al artistului. Răspunsul imediat ar fi că elementele jocului actorului, mai ales în clipele de mare intensitate pasională, făcând parte din categoria manifestărilor corpului nostru care primesc numele de “expresii ale emoțiilor”, au la bază „mișcări adevărate ale sufletului”. Deși în viața de toate zilele, când numim pe cineva “actor”, apreciem prin aceasta nu autenticitatea sentimentului, ci darul disimulării.

Esteticianul extrage din mărturisirile actorilor pe acelea referitoare la rolul pe care-l joacă sentimentul în creația lor și ajunge la constatarea că numai prima etapă a procesului creator este străbătută de sentiment,

⁷⁸ Idem

aceea a asimilării emoționale a rolului, pe când etapele următoare în care actorul își însușește rolul pe cale reflexivă și îl coordonează în unitatea spectacolului sunt dominate mai degrabă de inteligență critică și lucidă.

Ce fel de afect este însă acela pe care actorul îl caută chiar înainte să înceapă a juca sau pe care jocul îl dăruiește în tot cazul, în virtutea realității psiho-fiziologice care evocă un conținut sentimental îndată ce corelatul său fizic e dat? Tudor Vianu este de părere că: “Acest afect este fără îndoială din categoria periferică. El este mai degrabă o atitudine sentimentală, decât un sentiment adevărat. Și tocmai pentru că acest sentiment rămâne periferic, pentru că el nu aderă cu eul nostru mai profund și nu umple conștiința, se înțelege de ce reflecția și critica, luciditatea care se stăpânește și care se conduce, poate să i se întovărășească, fără să-l înlăture. Alternativa sentiment - luciditate este reală, numai dacă primul ei factor e înțeles ca un sentiment adevărat, deopotrivă cu acelea pe care le trezesc situațiile practice ale vieții. Alternativa se risipește însă dacă precizăm că singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului, este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc a se însoți cu orientările inteligenței” ⁷⁹.

După cum mărturisește **Camil Petrescu**, în “Modalitatea estetică a teatrului”, această lucrare nu este o istorie a teatrului, ci o tipologie a conceptelor istorice privind reprezentarea dramatică și numai în esențialitatea ei, condiția esențializării axiologice fiind temeiul însuși al acestei lucrări.

Autorul își începe studiul prin a găsi aspecte teatrale în viața de toate zilele și încercarea de a ajunge la noțiunea de mască: “Se poate identifica pe tot cuprinsul pământului locuit și în istorie până la civilizația egipteană, înclinarea spre Mască și diversele ei aplicații, căci “măștile” se aplică nu numai pe față, ci și pe diferite instrumente (pe scut, pe vase, ca ornament pe locuințe)” ⁸⁰.

“Masca” e poate unul din misterele cele mai reale ale culturii, căci poate fi o podoabă care uneori (în Borneo) nu mai amintește nici o urmă din fața omenească și adesea reprezintă tot felul de animale... În comoara de aur de la Mykene se poate admira “masca lui Agamemnon”, relicvă prețioasă arheologică și teatrală. În general, măștile sunt totemuri și icoane

⁷⁹ Idem

⁸⁰ Camil Petrescu, *Documente literare*. Editura Minerva, București, 1979

ale demonilor, adesea simboluri sexuale, iar de obicei cel ce poartă masca vrea să se dedice demonului, zeului și să-i împrumute atributele.

Folosită și la dans, masca este una dintre rădăcinile teatrului, în orice caz constituie desigur începutul costumului, ca și precizarea inițială a intenției de transformare, de întrupare a unui eu străin, unul dintre motivele permanente ale teatrului. Masca dă celui ce o poartă puterea simbolului; "indienii care joacă mascați în jurul focului nu mai sunt ei înșiși, ci demoni"⁸¹. Dacă alții din jurul lor privesc, se realizează spectacolul încercuit, care este una din axiomele teatrului.

Camil Petrescu formulează conceptul de teatru și anume: "teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase, în genere, convocate". Căutând un răspuns la întrebarea "Ce este teatrul?" filozoful nu se referă la acest „concept provizoriu statistic”, ci la esența teatrului, în sens strict, adică la determinarea calitativă, urmărind modalitatea axiologică a teatrului.

În capitolul "Adecvarea și neadecvarea clasică", autorul face câteva considerații asupra artei interpretative din secolul clasicist francez (sec. al XVII-lea): "Reducând arta teatrului la arta actorului, în realitatea curentă, arta actorului era redusă la declamație și dicțiune. Arta actorului care era imitativă, reproductivă, devine cu timpul independentă, expozitivă, se îmbolnăvește de formalismul artistic al epocii și se transformă în virtuozitate. Cum însă nici această virtuozitate nu e la îndemâna oricui, căci marii virtuozii ai "organului", cum li se zicea, sunt destul de rari, câțiva într-o epocă, cei mai mulți actori se mulțumesc cu o imitație de virtuozitate și imită deci singurul lucru imitabil, procedurile rutinare ale virtuozității visate". Avem astfel o artă oficială, academizată.⁸²

În timp ce teatrul francez, datorită prestigiului aceluiași veac (Ludovic al XIV –lea n.n), era adoptat, odată cu limba franceză de mai toată Europa aristocrată, avea loc în 1741 la Londra, la Teatrul Goodmansfield, o reprezentație cu Richard al III-lea, jucat întâia dată de Garrick, desigur una dintre cele mai mari date din istoria teatrului universal, căci nu numai că se ivea probabil unul dintre cei mai de seamă actori din câți au fost vreodată, dar în același timp – și prin el – reapărea în actualitate un autor aproape uitat de mai bine de o sută de ani, William Shakespeare.

⁸¹ Idem

⁸² Idem

Între anii 1763 – 1765, Garrick vine în Germania și Franța, unde arta sa actoricească a provocat multe dezbateri (Diderot, în „Paradox despre actor”, ia o broșură despre jocul lui ca punct de plecare). Se pare că e vorba de o personalitate fără seamăn, a cărei putere de autosugestie mergea până la transformarea, fără mijloace din afară a propriului fizic, într-un portret străin, iar puterea lui de creație cuprindea mai toate personajele de seamă ale teatrului shakespearian, ca și rolurile de comedie cele mai deosebite... Nici pe departe nu mai poate fi vorba aici de o artă imitativă, ci de expresivitate re-creatoare considera filozoful român.

Camil Petrescu afirmă despre “Paradoxul” lui Diderot: “teza acestei cărți de mare răsunet este desigur falsă și a putut fi formulată așa doar într-o epocă dominată de concepția raționalistă a imitației frumosului în artă. Numai dintr-o înțelegere superficială și dintr-o necunoaștere a modalităților psihologice și estetice s-ar mai putea lua azi în discuție întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoțiile pe care le exprimă în scenă”⁸³. Ca reacție la clasicism, literatura romantică, a înlocuit un exces cu alt exces, fără să influențeze teatrul în ceea ce privește arta actorului. Formula romantică identifica textul cu spectacolul.

În capitolul “Reacțiunea veristă și naturalistă”, Camil Petrescu menționează apariția conceptului de regie – “ca funcțiune efectivă, cu conștiință de sine” (cf.46). Verismul se manifestă în două direcții: verismul istoric ce caracterizează trupa de la Meiningen (1870 - 1890) și verismul fiziologic italian care este lansat de actrița Eleonora Duse (1859-1924).

Năzuința ducelui Georg II de Meiningen a fost „respectul adevărului istoric” în punerea în scenă, în realizarea unei unități stilistice. Nu autenticul interpretării a fost ținta urmărită de teatrul din Meiningen, nu adevărul psihologic, nu viața interioară, ci exactitatea cadrului pictural, precizia aparatului exterior, stilul în sensul pur plastic.

Despre verismul fiziologic, Camil Petrescu spune: “... bănuim că de la Eleonora Duse porcede acea tehnică de a provoca o emoție pur fiziologică, indiscutabil sinceră, dar străină de complexul artei, care până azi încă nu a fost diferențiată de acest complex și nici analizată în mod îndeustător. E ceea ce a înșelat, bănuim, judecata criticii dramatice... Încă din primele noastre cronică dramatice am căutat să atragem luarea-aminte asupra acestei tehnici străine nu numai de emoția pur artistică, ci și de emoția trăită autentică”⁸⁴.

⁸³ Idem

⁸⁴ Idem

La sfârșitul secolului al XIX-lea se ivise o nouă literatură, cea naturalistă, care în versiune dramatică nu mai putea fi realizată prin vechiul joc actoricesc, deci era nevoie de o schimbare în expresia scenică. Teza naturalistă impunea să se evite cu orice preț simularea: decorul era alcătuit din obiecte reale, împrumutate chiar din muzee; vorbirea era naturală cu mișcarea în scenă absolut firească, ignorându-se sala. Se știe că marele om de teatru Andre Antoine a imaginat al patrulea perete al scenei, transparent către sală.

Ceea ce caracterizează deopotrivă concepțiile despre artă, traduse în preocupările teatrale ale lui Antoine, Brahm ori Stanislavski era atitudinea lor protestatară față de "pompiersmul" academic și față de accentul pompos romantic care domina epoca. Despre Stanislavski, Camil Petrescu spunea: "Ceea ce făcea prețul regiei lui Stanislavski era aceeași grijă de adevăr, oroarea de "efect" și de impostură pompoasă. Dar a adus la un grad, neajuns încă, realizarea unei atmosfere pline de armonie cotidiană, în care mici incidente capătă semnificații de zodie – și îndeosebi s-a priceput să sublinieze tâlcul amănuntelor, sensul pauzelor peste care spectatorul grăbit trece neînțelelector"⁸⁵.

Camil Petrescu se oprește asupra noilor orientări în teatrul începutului de secol XX, în capitolul "Libertate și creație": "O adevărată nouă concepție și consecutiv o adevărată nouă tehnică în teatru, vom găsi abia la Gordon Craig, cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluționar, cel care avea să se înfățișeze imperios, cu un soi de virulență artistică cu totul neobișnuită, abia în anii de după război". Protestul lui Craig împotriva naturalismului este organic, iar formulările sale sunt o continuă luptă împotriva valorilor realiste, cărora le opune tema fundamental diferită, antitetică, a convenției abstracte. După opinia lui Gordon Craig, spectatorii, așa cum indică de altfel și cuvântul, vin la teatru "să vadă, nu să audă"; în fapt să vadă o piesă reprezentată. Camil Petrescu spune despre acest teatru "care nu va fi nici al autorului dramatic, nici al actorului, cu destulă greutate vom găsi că el are la bază ideea de mișcare, cu un soi de năzuință spre absolut"⁸⁶.

Teatrul este o artă independentă, al cărei destin este încredințat regizorului. Gordon Craig recunoaște ca funcție esențială a teatrului acțiunea regizorului, care de altfel trebuie să fie un real "factotum". Craig a dovedit că realismul decorului e adesea o absurditate, că perspectiva

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Idem

scenică impune altă structură, alte dimensiuni. Scena are optica ei și un decor de proporții reale dispare ca semnificație. Craig cere ca decorul să aibă o formă sugestivă. Distanța între sală și scenă, înseamnă în realitate cea dintre două tărâmurile deosebite, căci e distanță de la domeniul ficțiunii la realitate. O lume care invocă prezențe transcendente devine meschină într-un decor realist.

În ultima parte a lucrării sale, Camil Petrescu face un studiu asupra corelației text-interpretare organizate scenic. Astfel, după C. Hagemann, regizorul modern nu trebuie să se adapteze unui anume stil artistic, fie el naturalist, fie expresionist, ci să se elibereze de orice procedeu schematic. Deci trebuie să realizeze orice dramă în stilul ei propriu, inerent structurii sale, într-o nemărginită libertate de creație, cu ajutorul decorului, actorilor și a masei de figuranți.

În aceste condiții, arta actorului apare doar ca o artă ajutătoare a punerii în scenă, care este arta propriu-zisă a teatrului.

Arta actorului, deși e o artă ajutătoare, e însă o artă cu mijloace proprii și care întregeste textul. E “arta trupului omenesc” chiar când e vorba de grai, “căci oratorul vorbește ca să vorbească, pe când actorul vorbește ca să ia parte la acțiune”. Vorba lui e deci manifestare.

Cel care e mai convins și mai stăruitor în reintroducerea “spontaneității creatoare” în teatru, este A.Tairov, al cărui teatru “descătușat” de text a fost făcut cunoscut în Europa și discutat, atât prin turneele Teatrului de Cameră din Moscova, cât și prin lucrarea ce poartă același titlu, adesea comentată. Tehnica interioară – așa cum o înțelege Tairov – în jocul actorului, constă în desfășurarea voinței sale creatoare și a fanteziei lui plâsmuitoare, în capacitatea de a realiza, cu ajutorul unor creații scenice și a domina emoțiile necesare. Calea acestei tehnici duce la acea condiție principală care e improvizația. Starea de improvizație implică o emoție pură, dar acea “tehnică interioară” a emoției pure nu ajunge ca să realizeze o creație. E neapărat necesară și o “tehnică exterioară”, care e corelatul necesar al participării afective în procesul creației artistice și care presupune ajutorul “fizicului”, desăvârșit, ascultător.

Concluzia la care ajunge marele filozof român Camil Petrescu, studiind fenomenul teatral este că “elementul de bază, cel ce condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului este actorul”⁸⁷. Prima cerință a artei actorului este dedusă din caracterul de dependență, privește raportul față de operă și are un caracter de “lege”.

⁸⁷ Idem

A doua lege a teatrului ar fi că “actorul trebuie să se integreze printr-un efort de adaptări succesive la unitate - unitatea înțelegerii operei, unitatea reprezentării omenești, unitatea jocului cu partenerul și mai ales, ca o cerință apriorică, unitatea operei întregi”.

4.1.3. Arta actorului învățată de la regizori

Dintre cei ce ne-au lăsat scrieri despre teatru face parte cunoscutul regizor și dramaturg Victor Ion Popa. El pornește de la observația că: “În cele mai multe teatre provinciale, și în cele mai multe cazuri, direcția de scenă o fac actorii mai fruntași și poate – de ce nu? – mai ambițioși. Or, actorii sunt proști directori de scenă – vorbesc de actorii buni”⁸⁸. Actorul nu poate avea ochi critic și constructiv, în același timp; are optica normală a meseriei lui privind din scenă spre sală. De aceea, actorii pot să fie excelenți profesori de detalii și de joc actoricesc, dar...nu directori de scenă.

Directorul de scenă trebuie să aibă optica întoarsă, optica spectatorului, și să vadă din sală spre scenă. Un director de scenă obligat să țină, cu textul în mână, locul unui actor care lipsește se simte tot așa de încurcat în mișcările imaginate de el, fixate de el cu întreaga limpezire a raporturilor și proporțiilor scenice pe care le-a văzut în piesă, pe cât de încurcat și de nesigur trebuie să se simtă un actor din acel spectacol venit în sală. Toate raporturile sunt inversate; dar mai grav, este că are de suferit logica artistică sau logica teatrală. Existența sau inexistența ei este imposibil de constatat de pe scenă. Nu se vede decât de la distanță.

Mișcarea actorilor în scenă nu e un tip de mișcare ca în realitatea de zi cu zi. Trebuie să fie a personajelor și a piesei. Un actor trebuie să fie condus astfel încât, dacă se poate, să nu facă de două ori un gest într-o piesă și să nu aibă două atitudini asemănătoare. Regizorul nu lasă actorul să stea de două ori pe același scaun și nici să stea la fel pe două scaune diferite, fiindcă el știe că pe un scaun se poate sta cam în nouăzeci de poziții diferite.

V.I.Popa spune despre actor că “e ades ca un ceasornic de foarte bună calitate, dar neînvârtit și cu părul secundarului nepus la punct. Aceste două operații regizorul se cuvine să le facă”. Regizorul trebuie să-l silească pe fiecare actor să se resemneze să-și joace rolul și să nu se mai adauge pe sine însuși, întreg, la fiecare personaj. Regizorul, cu metoda și pedagogia impuse de meseria lui, știe să încline actorul în direcții pe care

⁸⁸ Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Editura Eminescu, București 1977

nu și le-a bănuț nici el singur, să-i linieze și să-i limiteze drumul personajului și să-l reducă la proporția pe care o cere spectacolul. Face din el "roțița precisă de ceasornic, cu obligația unei mișcări precise și precis fixate" ⁸⁹.

„Ce este disciplina noastră? Meserie sau artă, stereotipie sau creație? Ce se poate învăța și ce nu?” sunt câteva întrebări pe care și le pune profesorul și regizorul **Ion Cojar** și încearcă să dea un răspuns în lucrarea "O poetică a artei actorului".

După Ion Cojar, "mecanismul specific al creativității actorului este acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual-obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate. Arta actorului autentic poartă în sine caracteristicile generale și particulare ale unei seminții cu vocația paradoxalității" ⁹⁰.

Paradoxul fundamental pe care se întemeiază (și care motivează în ultimă instanță) arta actorului ca fenomen specific al manifestării ființei, în limitele unei materializări determinate este acela că deși trupul nu e disponibil modificărilor substanțiale, de structură, schimbările care se produc în spirit nu sunt recognoscibile decât prin trup.

Arta actorului nu este un proces de predare și preluare (învățare în sensul direct al cuvântului), ci de cercetare și descoperire, proces de autodescoperire și autocunoaștere, e un proces de inițiere, și de despecializare de obișnuințele comportamentale convenționale, dobândite în familie, în școală, în societate, dominate de ideile preconcepute, mai cu seamă cele referitoare la teatru și actorie.

O bună școală de teatru nu predă adevărurile generațiilor trecute, ci metode, căi, către adevărurile încă nedescoperite ale generației aflate în formare. Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice, susține profesorul Cojar.

Abordând problematica gândirii în cadrul fenomenului creației actricești, din perspectiva logicii clasice - ori rațiune, ori simțire - înseamnă că, numai în unele cazuri, după necesitate sau gust, deci conform unei opțiuni, la temelia actului scenic stă uneori numai rațiunea, iar alteori numai sentimentul. Logica clasică binară nu poate admite ca un lucru să fie ambii

⁸⁹ Idem

⁹⁰ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, 1998

termeni deodată. Astfel, din rigoare logică și exces teoretic (vezi teoria lui D.Diderot), arta actorului ajunge ori rațiune, ori simțire, a treia soluție neexistând.

Azi, arta actorului implică în același timp și rațiune și simțire. Actorul în momentul creației autentice este o persoană cu două sau mai multe identități. Deci, principiul fondator al artei actorului este mentalitatea care funcționează pe baza schemei logice polivalente care acceptă și explică logic, coerent, natura multiplă, polivalentă a actorului autentic. El este artistul și opera sa în același timp. Este artistul și personajul, cetățeanul X și personajul Y. Pe parcursul actului scenic autentic, actorul e și persoana sa (civilă) și Hamlet sau Richard, ale căror concepte, moduri de a gândi și le-a asumat.

Actorul poate fi două subiecte în același timp. Poate avea două identități. Va fi concomitent un eu și un celălalt din el, dublul său. Cât anume din comportament aparține lui sau celuilalt nu mai poate fi stabilit cu precizie, ba chiar devine o unitate, o totalitate ireductibilă, care nu mai poate fi demontată.

După cum descrie profesorul de arta actorului Ion Cojar, fenomenul creației specifice a actorului: "Arta actorului este un mod de a gândi. Arta actorului este în primul rând un mecanism logic specific. Abia în ordine secundă arta actorului e un mod de "a face" ⁹¹.

Actorul este cel care actualizează potențialități virtuale latente, din sfera posibilului propriei sale individualități polifonice. În teatru, actorul "autentic" înfăptuiește, realizează, aduce în sfera realului ceea ce e doar potențial. "Personajul din textul dramatic este un model posibil ce ni se comunică prin semne literale, deci nu e decât un sistem semiotic. Pentru a deveni un sistem material, viu, acesta trebuie creat, întruchipat, adus în actualitate". Actualizarea este acțiunea specifică, procesul înfăptuit de actor sau, mai precis, fenomenul care se petrece cu propria sa ființă. Arta actorului se află în raport direct și strict cu ființa, cu ființarea, cu devenirea.

„Deosebirea între adevăr și fals stă între "i se întâmplă" sau "nu i se întâmplă"actorului ceva esențial"⁹².

Mentalitatea, mecanismul logic specific personajului, conceptul asumat de actor sunt un posibil principiu fondator, dinamic, în stare să declanșeze imaginația substitutivă ca prima condiție a creativității actoricești. "Concept" este un termen parvenit o dată cu tipurile de exerciții

⁹¹ Idem

⁹² Idem

și tehnici pedagogice preluate din școlile britanice de artă a actorului, pentru exersarea imaginației substitutive. În arta actorului, prin acest termen se înțelege mentalitatea, mecanismul logic specific al personajului, format din totalitatea informațiilor genetice și acumulate ale unui tip uman, caracter, fire umană. Conceptul devine o “grilă” mentală prin care la orice întrebare pusă actorul răspunde, fără speculații, din perspectiva persoanei substituite.

„Interviul” este de asemenea un tip de exercițiu prin care se poate “controla” gradul de asumare a persoanei substituite de actor.

„Artistul - o dată ce și-a oferit instrumentele gândirii și simțirii, întreg aparatul senzorial, prin transferul de concepte de la el la personaj cu ajutorul imaginației substitutive – nu mai are practic cu ce opera pentru a putea corecta, îmbunătăți actele, gesturile, comportamentele pe întreg traseul existențial al personajului asumat, decât cu riscul de a rupe lanțul procesului creator”. Repetarea aidoma, identică a comportamentelor e cu neputință. Fiecare reluare e un parcurs nou. Actorul care se încrede în repetare, în stereotipie, se complace în autoiluzionare, se minte pe sine și de fapt își neagă talentul. În plus, imitația, copierea și reproducerea mecanică, după modele anterioare, nu devin creație artistică reală.

Universul trăirilor interioare a prrsonajelor nu poat fi cunoscut în esență decât prin experimentare proprie. Este singurul drum pe care poate merge un actor autentic. Sacrificiul experimentării prin sine trebuie să se producă de fiecare dată, cu fiecare exercițiu, pentru că descoperirea altor identități sau structuri umane, pe care e chemat să și le asume, și cărora să li se substituie, nu se realizează decât, paradoxal, prin propria sa individualitate, prin propria sa “totalitate” psihosomatică, prin propria identitate, susține profesorul Ion Cojar.

Fenomenul aducerii în actualitate a unuia din ego-urile necunoscute dar posibile ale omului actor se constituie în componenta miraculoasă a actului scenic autentic.

Teatrul e o convenție, deci un artificiu; situațiile propuse sunt fictive dar, prin arta actorului autentic, acestea se transformă sub ochii noștri în realități psihologice obiective și chiar mai mult, în realități semnificative.

Cuvântul a imbogățit arta actorului cu cultură dar a îndepărtat-o de propria ei esență, căci la baza acesteia stau mijloacele de expresie și comunicare nonverbale. Un plus de teoretizare duce, în unele cazuri, la demontarea procesului de creație până la neputința de a mai regăsi unitatea generatoare a spontaneității inițiale. Cenzura excesivă a rațiunii

poate deregla echilibrul fenomenelor vii, a reglării comportamentului actorului până la pierderea subiectivității, a particularităților naturale specifice, care asigură originalitatea, unicitatea fiecărui individ.

Specificitatea artei actorului nu stă în rostire, ci în substituire și actualizare de personaje distincte, precis individualizate și în comportamentul (corporal și psihic-intelectual) ridicat la puterea de a semnifica.

„Arta actorului e invenție și descoperire, e ficțiune și în același timp adevăr. Geniul actorului nu inventează doar, ci descoperă, nu compune din părți, nu aranjează, ci dezvăluie, actualizează potențialități preexistente și inepuizabile din el”. Arta actorului autentic oferă posibilitatea de redescoperire a unui adevăr elementar, și anume că omul poartă în el, prin alcătuirea sa contradictorie, la toate nivelele, psihic, biologic și fizic, în contradicția dintre spirit și materie, premisele teatralității. Manifestarea continuă a tensiunilor dintre libertatea spiritului, a aspirației permanente către “altceva” și limitele materiei care-l fixează în tiparul unui trup individualizat, este procesul generator de artă autentică.

„Neastâmpărul gândirii, ideile, necesitatea adaptării, pentru a stabili raporturi noi cu realitatea concretă și cea presupusă, capacitatea de imaginare, de reprezentare, puterea de a face analogii și deducții, puterea de analiză și sinteză, deci de conceptualizare, de abstractizare, constituie un flux continuu de energie eterogenă care obligă individualitatea să afle despre sine mereu lucruri noi, să descopere “alteritatea”, adică acea variantă posibilă a propriei persoane care se deosebește de identitate și care, în anumite împrejurări obiective, se substituie identității”⁹³. Nu e vorba aici de o dedublare facilă și maladivă a personalității, ci pur și simplu de actualizare a unei variante posibile, virtuale a propriei persoane.

„Teatrul și mai ales arta actorului constituie o adevărată școală de inițiere în tainele “dublului” și ale “multiplicității” alterităților ce stau ascunse în străfundurile enigmatice și contradictorii ale naturii umane”.

Arta actorului oferă șansa exprimării prin trup a schimbărilor ce se petrec în ansamblul de trăiri individuale a omului. “Corporalitatea”, “fizicalizarea” tuturor modificărilor din spirit constituie specificul inconfundabil al acestei arte.

⁹³ Idem

4.1.4. Rolul improvizației în dezvoltarea aptitudinilor scenice

Improvizația constă în descoperirea acțiunilor prin mijlocirea cărora actorul realizează cu spontaneitate, în chipul cel mai sugestiv, sarcina sa de creație.

Improvizația reprezintă una din metodele de bază în cultivarea aptitudinilor scenice ale studentului care urmează cursurile facultății de actorie. Funcția improvizației ca metodă de studiu asigură dezvoltarea organică a aptitudinilor artistice ale studentului, solicită din plin facultățile sale intelectuale, inventivitatea sa creatoare, întreaga umanitate a rolului. Ea constituie o cale eficientă pentru însușirea măiestriei actoricești.

Cursul de improvizație are menirea să înlesnească dobândirea capacității de trăire și expresie artistică, a disponibilității dinamice de exprimare variată a atitudinilor umane.

Cultivarea spiritului de observație

Unul dintre procesele psihice elementare care se află la baza cunoașterii realității este percepția. Cu ajutorul percepției, omul realizează imaginea subiectivă a obiectelor și fenomenelor reale cu care vine în contact direct. Percepția poate fi neintenționată sau intenționată. Observația conștientă, premeditată este modalitatea de realizare a percepției intenționate. Aceasta este specifică și esențială pentru activitatea psihică conștientă și asupra acestui tip de percepție se insistă în cursul de improvizație.

Posibilitatea de sesizare a particularităților caracteristice obiectului percepției, particularități ce nu sunt lesne perceptibile și par la prima vedere neesențiale, constituie spiritul de observație. Ca și alte însușiri psihice, spiritul de observație nu este ceva înăscut, predestinat, el se poate educa.

Îndreptarea spiritului de observație către psihologia altora și către structura propriei vieți psihice, pentru a fi eficientă, trebuie să se bazeze pe cunoașterea psihicului uman, acesta constituind "materia" din care se compune rolul.

Dezvoltarea atenției

Numim atenție, activitatea psihică prin care se realizează reliefaarea unui anumit obiect cu detașarea simultană față de rest. În caracterizarea atenției deosebim: gradul concentrării ei, intensitatea sau încordarea, distribuția, stabilitatea, distragerea și comutarea atenției.

Concentrarea atenției constă în delimitarea unei sfere precise de obiecte către care se îndreaptă atenția. Numărul obiectelor asupra cărora se îndreaptă atenția constituie volumul atenției.

Într-o legătură strânsă cu concentrarea atenției se află intensitatea atenției sau încordarea. De fapt, intensitatea atenției exprimă gradul concentrării ei și măsura detașării față de rest.

Distribuția atenției ne evidențiază capacitatea de a avea în centrul atenției două sau mai multe acțiuni. Pe lângă un grad important de concentrare asupra rolului, actorului îi este absolut necesară în scenă și o atenție distributivă față de multitudinea semnalelor externe și interne care acționează asupra sa.

O altă particularitate a atenției este stabilitatea acesteia, cea însoțire temporară care constă în menținerea durabilă, cu toate oscilațiile posibile, a orientării asupra unui fenomen în desfășurare.

Starea opusă stabilității atenției este distragerea ei. Este absolut necesar să se facă o deosebire de conținut între distragerea atenției și comutarea ei; prin comutare se înțelege o deplasare eficientă a orientării spre o altă activitate, subordonată unui scop diferit. Comutarea atenției este foarte importantă pentru actor atunci când este vorba de trecerea de la un rol la altul, uneori în decurs de câteva ore.

Educarea memoriei

Memoria este un ansamblu de procese (memorarea sau fixarea, recunoașterea și reproducerea), incluzând existența unui element de stocare, de conservare a ceea ce s-a acumulat și a unui element de fructificare dinamică a achizițiilor anterioare pentru scopul activității actuale.

Memorarea se face cu scopul de a putea recunoaște și, mai ales, de a putea reproduce cele acumulate. Recunoașterea este al doilea proces al memoriei, relativ mai simplu ca celelalte și se realizează pe baza identificării a ceea ce este perceput în prezent cu ceea ce a fost perceput anterior. Spre deosebire de procesul recunoașterii, reproducerea este un proces mult mai complex, realizându-se în absența obiectului-stimul și fiind astfel criteriul cel mai cert al stabilității memoriei. Exercițiile folosite în cadrul cursului de improvizație sunt acelea prin care studentului i se cere să reproducă pe scenă unele acțiuni din viața cotidiană.

Există mai multe tipuri de memorie: preponderent vizuală, preponderent auditivă, plastic-intuitivă, emoțională. În creația actorului, un rol deosebit îl are memoria emoțională, proces de reflectare a trăirilor

afective anterioare. Memoria afectivă constituie o premisă psihologică de bază a talentului scenic. De aceea cultivarea ei este o cerință profesională de prim ordin.

Dezvoltarea imaginației

Imaginația reprezintă într-un anumit fel, o îndepărtare de realitate, omul având posibilitatea să-și închipuie ceea ce încă nu există în realitate sau ceea ce nu va putea exista vreodată. Izvorul imaginației se află în realitatea obiectivă.

Imaginația actorului în rol este o împletire a două forme specifice ale acestui proces psihic, și anume a imaginației reproductive și a imaginației creatoare sau a fanteziei sale. Prin imaginația sa reproductivă, actorul își reprezintă imaginea viitorului său personaj, pe baza descrierii realizată de dramaturg în piesă. Imaginația creatoare este deosebit de importantă pentru creația actricească și pentru raportul acesteia cu trăirea emoțională. Procesul afectiv este profund influențat de imaginație.

O cerință specifică imaginației actricești este credința în rol. Ea acordă termenului de imaginație actricească accepțiunea de folosire a fictivului ca real. Imaginația actricească este credința aproape sinceră în ficțiunea situației scenice.

4.2. Actorul și Personajul – mărturii ale unor mari actori români despre cum își creează personajul: identificare sau distanțare.

„Meșterul” Radu Beligan, personalitate marcantă a teatrului românesc, om de mare cultură, inteligent, ușor ironic (atunci când e nevoie), coleg desăvârșit și mai ales depozitar al unei mari experiențe teatrale susține: “Apropierea mea de fiecare rol se face mai întâi pe o cale intuitivă. Aud sunete, văd imagini, asta este prima fază a contactului meu cu un text. În general cred că “simt” dacă personajul mi se potrivește sau nu. Contez foarte mult pe această intuiție, care, de obicei nu mă înșală. Pe urmă se adaugă studiul. Cultura e bună dacă ai asimilat-o astfel încât să uiți totul și să se încorporeze în ceea ce faci, fără să se simtă referințele.

Aș zice că personajul are o comportare umană care trebuie să dea pe scenă fiorul vieții adevărate, lucru mai greu, dar și cel mai de preț. Nici un artificiu, nici un fel de “găselnițe” nu pot să înlocuiască acest fior, asta e momentul de grație într-un spectacol.

Mă bat neconținut pentru prospețime. Să vedem cu ochi proaspeți tot ce se petrece în jurul nostru, aceasta este prima condiție a artei noastre.

Legile lui Stanislavski sunt miraculoase. Nu poți juca sentimentul pe scenă, cine încearcă să facă asta face ceva fals, face o imitație; pe scenă se acționează. Întotdeauna, când ești în dificultate, pleci de la această lege: ce fac eu aici, ce caut aici, ce vreau, care e scopul meu, de ce am intrat în această încăpere - și atunci lucrurile se dezleagă. Acționând just, închizând foarte bine o ușă, uitându-te adevărat în ochii cuiva și ascultându-l cu adevărat, se naște micul adevăr care duce, din aproape în aproape la marele adevăr – astea sunt legi pe care le folosim cu succes.

Eu am petrecut mii de ore la “arlechin”, uitându-mă cum joacă Timică, cum joacă Manolescu, și Bulfinski, și Vraca, și alții. Am studiat pe viu, cum s-ar spune...

Profesia noastră e ca un soi de ordin religios, în care dacă ai intrat, ești obligat la o viață ascetică, foarte severă, foarte exigentă cu tine. Eu spun că e o profesie diabolic de grea, tocmai pentru că ești propriul tău instrument: trebuie să fii în același timp atent cu sănătatea ta morală și fizică și conștient de necesitatea de a învăța, de a învăța în fiecare clipă” ⁹⁴.

Remarcabila personalitate **Dina Cocea** vorbind despre „drumul către Personaj” susține: “Trebuie pornit lucid la conturarea personajului prin tot ceea ce poți dobândi ca informații: fie literare, fie de viață, fie din experiența pe care ai trăit-o; dar bineînțeles că nu se poate rămâne la acest stadiu. Compoziția înseamnă o transformare a eului într-o altă individualitate, iar această transformare se poate face numai din interior, pornind din interior spre exterior. Reușita în compoziție se obține prin ceea ce adaugi textului din propria ta personalitate” ⁹⁵.

Distinsa actriță a Teatrului L.S.Bulandra, **Clody Bertola** susține: “Când joc, mă aflu, ca să zic așa, într-o transă lucidă, funcționează permanent un al șaselea simț care mă controlează. Deși eu sunt o actriță care mă dăruiesc total. Dar pe mine mă controlează permanent o a doua actriță “de fond” și știu perfect, știu precis când joc mai bine sau mai prost, când a coborât sau nu a coborât harul – cum spun actorii.

⁹⁴ Andrei Băleanu și Doina Dragnea, *Actorul în căutarea personajului*, Editura Meridiane, București, 1981

⁹⁵ Idem

Sunt o actriță de mare sinceritate. Am părăsit expresia diurnă și am pornit pe un alt drum, al transfigurării, însă tot pe un fond de mare sinceritate, fiindcă altminteri e numai formă și nu mă interesează” ⁹⁶.

Actorul Teatrului Național din București, **Mircea Albulescu**, susține: “După părerea mea, actorul român aparține tipului de actor care este mai puțin interpret și mai mult creator, în sensul că – spre enervarea regizorului care montează spectacolul - nu este același de la un spectacol la altul. El ajunge la un consens, la o înțelegere cu regizorul, dar merge cu rolul mai departe. Această libertate în construirea rolului, în repetiții și ulterior în spectacole, intră în tradiția actorului român. Eu am învățat-o de la profesorii mei, profesorii mei sunt sigur că au învățat-o de la profesorii lor.

Cred că nimic nu este mai plicticos decât desăvârșirea sau, mai bine zis, decât ideea că trebuie să îți oprești căutările. Căutarea se face nu în numele unei nemulțumiri, ci datorită neliniștii de a face “altceva”.

Eu personal sunt adeptul metodei de a te pune în “stare” și apoi, “cu capul”, a controla. Adică ajung în stare, mă întind cât pot și apoi văd cât din această arie poate beneficia de acoperire logică”.

În fiecare seară este un efort de regăsire, dar niciodată nu te regăsești în personaj în mod identic.

Actorul face artă când parcurge drumul de la el la personaj și nu când aduce, prin forța și talentul său, personajul la sine.

Nu se poate face această meserie, altfel decât în stare. Nu poți să cauți și să creezi le rece. Desigur, există o zonă a conștiinței care rămâne prezentă, lucidă” ⁹⁷.

Marele actor de teatru și film **George Constantin**: “Aș vrea să cred că păstrez o distanță față de personaj. Aș vrea să cred că e cea mai bună metodă. Actorul trebuie să aibă față de personajul său o privire critică. Aș vrea să cred că în clipa când începi să creezi un om trebuie să-l și vezi, adică trebuie să-l și controlezi într-un fel, deoarece contopindu-te cu un personaj mi se pare că nu-l mai stăpânești, mi se pare că nu-l mai ai în mână.

Trebuie să-ți poți vedea personajul pe care-l interpretezi, să-i poți doza culorile, să-l poți rectifica, să-l poți îndrepta, să-l poți îmbunătăți...” ⁹⁸.

⁹⁶ Idem

⁹⁷ Idem

⁹⁸ Idem

Reputat actor de teatru, film și televiziune, profesor și Rector al Facultății de Teatru, **Octavian Cotescu**: “Din momentul când Lucian Pintilie mi-a oferit un rol într-o piesă a lui Teodor Mazilu, am început să descopăr, datorită lui și alături de el, bucuria de a avea atitudine în profesia de actor, de a evita confundarea totală cu personajul. Am avut astfel prilejul, lucrând concret, de a mă edifica și în ceea ce privește celebrele întrebări pe care le-a lansat Diderot în legătură cu raportul dintre trăire și reprezentare în teatru. La noi în institut s-a pledat uneori vehement împotriva „Paradoxului despre actor” al lui Diderot, dar activitatea practică ne-a adus în cele din urmă la concluzia că, de fapt, propunerile filozofului francez constituiau o invitație la luciditate, la atitudine, la o mai profundă angajare a teatrului în fenomenul social.

Am învățat de la Liviu Ciulei că viața în scenă se compune din acțiuni felurite, nenumărate acțiuni, dar că, în ordine cronologică, cât și ca importanță, prima acțiune scenică este gândul. Am descoperit împreună lucruri esențiale pentru cariera mea ulterioară: de exemplu, necesitatea de a domina cu privirea. Doi oameni, pe scenă, își comunică niște idei și se privesc unul pe altul, nu? Nimic mai firesc, nimic mai natural. Dar ei se domină sau se lasă dominați unul de altul nu prin priviri fixe; privirea nu înseamnă fixitate, privirea este un fluid care trece de la un individ la altul și care își exercită influența prin mișcare” .

Actor de mare valoare, creator de mari roluri în teatru, film și televiziune, profesor de Arta actorului, deosebit de îndrăgit de spectatori, **Amza Pellea** susține: „Eu caut să-mi imaginez personajul. Să-l imaginez total diferit de mine, nu-i atribui nici un fel de trăsătură a mea. Caut să mi-l imaginez ca pe un ins de sine stătător, ca o persoană pe care o știu, pe care o cunosc, și care trăiește aievea, și pe urmă încerc să mă substituiesc, să mă apropiu, să o înțeleg. Mi s-a întâmplat de foarte multe ori, în repetiții, să fac, la un moment dat, o anume mișcare și să-mi dau seama că personajul nu o acceptă, nu era a lui. Nu putea să stea așa pe scaun, sau nu putea să stea pe scaun în momentul acela. E poate cea mai palpitantă etapă a lucrului la un rol, când personajul începe să devină independent, să capete personalitatea lui și să nu te mai asculte. E și momentul cel mai critic în realizarea unui rol, căci tu gândești pe felul tău de a fi, pe temperamentul

tău, că ai rezolva scena așa și îți dai totuși seama că personajul cere „altă” rezolvare”.⁹⁹

Doamna **Olga Tudorache**, o mare actriță: „Nu fac parte dintre actorii care uită de ei și i-a luat valul... Există o luciditate permanentă, paralel cu o autentică trăire. Instinctul se îmbină perfect cu rațiunea, cu participare egală. Cred că niciodată nu capătă teren mai mult unul în pofida celuilalt. Se stabilește un echilbru între aceste două laturi, care întotdeauna lucrează concomitent.

Mie îmi trebuie foarte mult timp să elaborez, ca să scot un personaj firesc. Nu firescul de pe stradă, acela nu-i al meu. Eu elaborez un firesc dilatat, amplificat, altul decât îl cere filmul. Sunt o actriță înăscută de teatru, iar teatrul cere o dilatare, și a cuvântului și a gestului, ca să ajungă așa cum trebuie dincolo de rampă, în sală”¹⁰⁰.

Actorul de mare valoare, **Marin Moraru**: “După părerea mea, a face teatru înseamnă a face compoziție, pentru că niciodată eul tău nu se va suprapune personajului. Și chiar dacă s-ar suprapune, simplul fapt că te afli sub privirea a mii de oameni l-ar transforma într-o compoziție.

În momentul când primești un rol îți iei obligația de a reprezenta cu tine și prin tine un om, un om care a trăit sau ar fi putut să trăiască în cadrul unor relații, anumite stări. De fapt, ca să poți construi un astfel de rol la modul ideal ar trebui să retrăiești toată viața lui. Cum asta este imposibil, încercăm altceva. Cu ajutorul textului dramatic, pornim la descifrarea comportamentului de gândire și expresie al eroului nostru, răspunzând la întrebări de genul: cine este, câți ani are, ce caută aici, ce urmărește, prin cine, de ce, ce gândește despre celelalte personaje cu care intră în contact, ce gândesc ceilalți despre el, unde locuiește, cum locuiește, ce se spune despre el, are ticuri fizice sau verbale, ce mănâncă, unde mănâncă, cum mănâncă, cum s-ar comporta în alte relații scenice nedescrise de autor - și acest capitol deschide o coloană de întrebări mult mai mare, la care se răspunde printr-o cercetare imaginativă. În cadrul acestei cercetări, rezultatele trebuie să se coleze perfect pe adevărul scenic, să se includă și să decurgă organic. Aceste adevăruri imparate trebuie să devină adevăruri absolute și purtate ca atare. Nu e de ajuns să știi să răspunzi la aceste întrebări la modul detașat, în afara ta, ci afectiv, implicat. După

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ Idem

părerea mea, un rol înseamnă mii de porți, așa cum există porți la slalom, prin care trebuie să treci la secundă, cu aceeași înclinare a corpului, și în aceeași viteză. Adică foarte exact. Asta ți-o dau antrenamentul, repetițiile, obișnuința.

Dar nu e de ajuns să știu, ci să simt, nu e de ajuns să știu cum se comportă un personaj, trebuie să simt cum se comportă acel personaj. Cercetarea la rece, neafectivă, nu duce la creație.

Actul artistic este, prin esență, impuls psihic. Cuvântul fără încărcătură afectivă nu dăruiește emoții. Stare emotivă pot provoca numai actorii care poartă acțiuni fizice sau verbale în chip afectiv, necesar, organic.

Orice lucru poate deveni adevărat, în măsura în care impulsul psihic interior e foarte puternic.

Să devenim conștienți că facem toate acțiunile cu zeci sau sute de priviri care ne urmăresc. A învăța din nou să trăim conștient, asta înseamnă, de fapt, lecțiile de actorie.¹⁰¹

Personalitate marcantă a teatrului românesc, **Victor Rebengiuc**: „Eu, de obicei, nu pot să lucrez două roluri deodată, adică să am la teatru de repetat un rol și în același timp să joc într-un spectacol la televiziune, de exemplu. Chiar dacă nu am un program precis stabilit de lucru, rolul este în mine și eu mă gândesc la el tot timpul, oriunde aș fi. Îl gândesc, asta fac. Lucrez tot timpul asupra rolului, dar așa, în subconștient.

Mă străduiesc să-i găsesc fiecărui personaj identitatea interioară. Fiecare are un alt ritm de a vorbi, un alt mod de a gândi, un alt mod de a privi, un alt mod de a asculta, de a se mișca...”¹⁰²

Ștefan Iordache, mare actor de teatru și film, susține: „Când citesc o piesă și știu ce rol voi juca, eu încerc instantaneu să „intru” în personaj, să intru în situațiile create de autor. Din mai multe fațete ale acestui personaj, eu vrând-nevrând, aleg una, a mea, adică felul cum simt eu personajul, cum cred eu că s-ar comporta în situația dată. Știu că sunt multe feluri de a zâmbi, multe feluri de a întinde mâna, multe feluri de a iubi, multe feluri de a urî, dar “varianta bună” vine numai dacă eu, Iordache, am “starea” necesară celui moment din spectacol când trebuie să

¹⁰¹ Idem

¹⁰² Idem

zâmbesc, sau să întind mâna, sau să urâsc etc. – și atunci gestul sau mai exact sentimentul va fi adevărat, va fi organic al meu.

Este o muncă chinuitor de grea și plină de satisfacții. E grea, pentru că instrumentul spectacolului este sufletul omului, este trupul omului. Când primesc un rol, din secunda aceea, merg cu personajul pe stradă, fără să-mi dau seama, sigur nu încep să vorbesc singur pe stradă, dar mă gândesc tot timpul la omul care mi s-a încredințat a-l interpreta. Încep să mă interesez de epoca la care se referă piesa. Încep studiul teoretic.

La majoritatea personajelor am găsit niște puncte de reper în viața mea, în ceea ce cred eu despre oameni și despre lume. M-am sprijinit foarte mult pe ceea ce știu despre lume, nu neapărat din cărți, ci din viața mea personală. Nu mă gândesc la anumite episoade. Cred că-mi ies reflex anumite gesturi, anumite reacții, în care s-au “topit” impresii de viață mai vechi sau mai recente. Dacă o scenă seamănă cu ceva din existența mea, cu ceva ce mi s-a întâmplat mie personal, aceste asocieri ies spontan la suprafață” ¹⁰³.

Actorul **Ion Caramitru**: „Eu mă consider un actor lucid. Personajele pe care le interpretez sunt personaje la care nu vreau să ajung doar prin ființa mea, ci prin gândul asupra lor și prin concepția asupra a ceea ce ele reprezintă în această lume, în epoca pe care o trăim.

Actorul român, fie că este un om cultivat sau un interpret de instinct, frapează printr-o capacitate înnăscută de dedublare a personalității” ¹⁰⁴.

4.3. „Macbeth” cu măști al lui Ion Sava

În anul 1946 are loc la București premiera unui spectacol de referință în evoluția artei teatrale românești, și anume „Macbeth” de W.Shakespeare în regia lui Ion Sava. Putem spune că Ion Sava este puntea de legătură între teatrul românesc și cele mai noi mișcări ale teatrului european din prima jumătate a secolului XX. Realizarea scenică și susținerea sa teoretică au depășit cu mult timpul și spațiul în care au fost concepute.

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ Idem

Personalitate culturală extrem de complexă, Ion Sava a trăit din plin condiția de intelectual creator de artă; a fost grafician (la „Universul literar”, de exemplu, cu expoziții la Iași și la București), pictor (cu „Câteva sute de picturi” până în 1935; în pictura sa, după cum spune P.Comarnescu, „se întrepătrund versiunile barocului, ale fantasticului grotesc și ale expresionismului”), critic de artă (la „Lumea”, „Arta” dar ș.a.), publicist de prestigiu (cu articole despre „Teatrul rotund”, „Figura actorului” și „Masca lui Macbeth”, dar ș.a.), autor de piese de teatru („Vreau să număr stelele” și „Lada”, ș.a.), sau scenarii de film („Paiața” și „Școala cea mare”). A fost însă și inovator în regia de teatru. În cadrul „Teatrului de vedenii” a montat, în 1934, la Iași, „Sistemul dr.Gordon” de E.A.Poe și „O mireasă” de E.T.A. Hoffman, iar la Teatrul Național din București, neuitatul (și încă neîntrecutul...!) „Macbeth” cu măști confecționate după schițele sale.

Liviu Ciulei spunea despre Ion Sava că „...este primul regizor modern român, adică primul regizor care privește fenomenul teatral ca pe un act cu viabilitate proprie și ca un tot organic compus din factori atât de deosebiți cum sunt: textul dramatic, prezența actorului, importanța dinamică a mise en scene-ei, a plasticii decorului și luminii – într-un cuvânt este primul regizor de la noi preocupat de sinteza care creează spectacolul.”¹⁰⁵

Ion Sava se considera un om de teatru dornic să investigheze noi formule de exprimare scenică; era preocupat de înțelegerea operei de artă ca un proces de esențializare și, deci de surprindere a unui mijloc corespondent de teatralitate apt să redea, prin excelență, expresia dominantă. În plus, regizorul român era întotdeauna în căutarea unei idei generatoare de „stil” în spectacolele sale.

Astfel, regizorul consideră masca întrebuintată în acest spectacol un „tratament” special pentru Macbeth, valabil – după cercetările sale – numai în această lucrare a marelui dramaturg englez.

Pornind de la ideea că tema de regie în Macbeth este: o vedenie, că numai această temă poate așeza spectacolul pe profunda semnificație a operei dramatice, poem al „furtunilor din adâncurile subconștientului omenesc” să vedem care ar putea fi rațiunea folosirii măștilor în Macbeth?

Prima „rațiune” ar fi că Macbeth este o legendă scoțiană, operă în versuri, una dintre cele mai poetice dintre operele lui Shakespeare, motiv pentru care spectacologia modernă o exclude tratamentului realist la

¹⁰⁵ Virgil Pertovici, *Macbeth cu măști* – Caietul unui spectacol de Ion Sava, Editura Tehnică, București, 1997

punerea în scenă. Prin bogăția cadrului vrăjitoresc inspirat, se pare, din faimoasa „The Witch” de Thomas Middleton, din practicile de magie neagră, prin aparițiile spectrale, oopera capătă o valoare fantastică, stranie, supranaturală.

În reprezentare, considera regizorul Ion Sava, personajele din flora magică trebuie să absoarbă personalitatea actorului până la transfigurarea fizică, fapt ce nu e posibil decât prin folosirea măștii. Personajele din Macbeth nu sunt oameni, ci personificări ale instinctelor, trase cu sfori magice într-un bizar joc al destinului, cu caractere antedeterminante, fixe, deci „fantoșe”. Morfologia personajelor, evocând legenda scoțiană de la începutul secolului al XI-lea, prezintă mari diferențe somatice, imposibil să fie acoperite cu actori români.

Aici se impune o observație: regizorul român s-a preocupat foarte mult de racordarea sistemului românesc de pregătire a actorului la exigențele culturale ale Europei; o considera o cerință fundamentală și își dorea realizarea unei școli românești de teatru de valoare europeană.

Revenind la Macbeth, regizorul Sava că vrăjitoarele și spectrele din Macbeth, după cerințele textului, trebuie să plutească prin scenă și să dispară în văzduh, să se evapore. Shakespeare „în febra mării lui fantezii, nu se împiedica de fleacuri” ¹⁰⁶. Cu cea mai mare bunăvoință, utilizând toate secretele coregrafiei, un actor nu ar putea rezolva astfel de pretenții mai bine decât o mască care se desprinde ușor și, trasă de ață, poate să dispară în podul scenei, purtând după ea un costum de voal...

La finalul piesei, Shakespeare indică pe Macduff apărând cu capul lui Macbeth în spadă. Într-o montare realistă, capul actorului ar trebui mulat în ceară, pe care ar trebui lipit niște păr după modelele din muzeul Grevin. Ar mai trebui și niște vopsea roșie care ar face ca totul provoace greața.

Numai interpretarea cu măști face posibilă realizarea finalului, când, în locul măștii de viață, spectatorii vor vedea pe Macduff, aducând în spadă, masca morții lui Macbeth, operă de artă în sine, exprimând în formele-i stilizate expresia tragică a înfrângerii odiosului personaj și nu a durerii fizice din clipa tăierii gâtului.

Babe vrăjitoare al căror chip nu are nimic omenesc, criminali, spectre, ambițioși, ucigași de rând, femei isterice, răzbunători, victime, acestea sunt personajele din Macbeth. Măștile, prin valoarea lor estetică fiind opere artistice, și numai măștile pot repune opera de mare inspirație poetică a lui Shakespeare pe adevăratele cadre artistice de reprezentare.

¹⁰⁶ Idem

Regizorul, vorbind despre spectacolul său, spunea: „Montarea cu măști a tragediei Macbeth nu a dus, ca rezultate, nimic în afară de ceea ce a fost prevăzut. Masca a produs un șoc puternic la acei care nu au dezvoltat ochiul plastic. Era prevăzut. Masca a produs repulsie în masa actricească, afară de două-trei excepții. Era de prevăzut”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Idem

De la teorie la exerciții aplicate

În capitolul care urmează mi-am propus să prezint câteva exerciții de improvizație practice, ce pot deveni de un real folos atât studenților de la actorie, cât și tinerilor profesori din acest domeniu. Exercițiile propuse provin de la mai mulți întemeietori de școli de teatru de pe diferite meridiane.

5.1. Exerciții propuse de Michael Chekhov

Exercițiu de grup ¹⁰⁸

Mai întâi, fiecare se concentrează asupra lui însuși și încearcă să se deschidă către ceilalți cu maximum de sinceritate. Trebuie să fie conștient în același timp de prezența individuală a fiecăruia dintre ceilalți. Trebuie să se forțeze să se ofere celorlalți cu generozitate și să accepte toți membrii grupului ca și cum ar fi prietenii săi cei mai buni. La începutul exercițiului, fiecare trebuie să spună:

“O echipă de creație se compune din indivizi și nu trebuie să o consider niciodată ca un tot impersonal. Țin cont de existența personală a fiecăruia dintre cei care sunt prezenți aici cu mine și le mențin propria identitate. În consecință, renunț să folosesc termeni generali ca ei sau noi, ca să nu mai zic “el și ea, ea și eu, etc”. Sunt gata să primesc toate impresiile, chiar și cea mai subtilă, care îmi va veni de la fiecare dintre cei care participă la acest exercițiu cu mine, și să mă pun în armonie cu aceste impresii”.

Lucrul vostru va fi infinit mai ușor dacă uitați deliberat aspectele antipatice sau defectele partenerilor pentru a vă alătura doar calităților lor și părților simpatice ale caracterului lor. Totuși, nu vă pierdeți timpul risipind (împărțindu-le) semne exterioare de prietenie, zâmbete, priviri insistente și alte fleacuri.

¹⁰⁸ Michael Chekhov, *Etre acteur*, Ed. Oliver Perrin, 1953

E normal că veți sfârși prin a încerca o reală simpatie pentru partenerii voștri, dar asta nu trebuie să vă facă să vă dispersați în interiorul grupului, nici să vă cufundați în sentimente vagi. Dimpotrivă, acest exercițiu are ca scop să vă dea suficiente trei sau patru astfel de acțiuni.

Nimeni nu trebuie să știe cu ce mișcare va începe exercițiul. Fiecare trebuie să ghicească, "deschizându-se" la maxim, către ce acțiune aleasă va antrena grupul dorința colectivă. Pot exista porniri greșite din partea mai multora, dar la sfârșit întreg grupul trebuie să ajungă să execute fiecare mișcare în ansamblu.

Acest efort de a ghici implică o observare continuă a tuturor de către toți. Cu cât această observare va fi mai susținută și intensă, cu atât mai bună va fi receptivitatea. Scopul este să se ajungă ca toți să aleagă și să execute aceeași acțiune în același timp, fără să fie înțeleși dinainte și fără să se dea nici un semnal. Rezultatul nu are importanță. Ceea ce contează cu adevărat este modul în care acest exercițiu îl antrenează pe fiecare să se deschidă către ceilalți și să dezvolte în actor capacitatea de a-și observa și ghici constant partenerii, mărindu-i și receptivitatea la sensibilitatea grupului.

Când toți membrii grupului au în sfârșit sentimentul că sunt legați intim unii de alții de acest exercițiu, pot să treacă la improvizația colectivă. Exercițiul, de această dată, va fi diferit de cel de improvizație individuală. aici, tema trebuie să fie definită, dar numai în linii mari. De exemplu, grupul poate să decidă să reprezinte: un atelier de uzină, un mare bal monden, o recepție, un peron de gară, hala unui aeroport, un restaurant, un cabaret sau o scenă de carnaval. Trebuie definit foarte exact cadrul, fixând amplasamentul ușilor, meselor, al orchestrei etc, după locul ales ca temă.

Apoi, vor fi distribuite rolurile. Nu vor fi acțiuni prestabilite. Ca și în exercițiul individual, vor fi definite doar începutul și sfârșitul (acțiune fizică și stare de spirit). Grupul trebuie să cadă de acord asupra duratei aproximative a improvizației.

Nu abuzați de dialog. Nu vorbiți decât atunci când este absolut necesar. Funcția actorului nu este în mod normal aceea de a "face text" și, de asemenea, nu vă deturnați atenția de la improvizație, încercând să vă compuneți replici pentru rol. Reușita exercițiului nu va avea de suferit din pricina mediocrității cuvintelor sau a adresării lor greșite.

După toate probabilitățile, prima încercare de improvizație colectivă va fi confuză, în ciuda sensibilității recent stimulate de fiecare, a receptivității sale la grup și a sensului său de unitate. Dar fiecare va primi

de la parteneri un anumit număr de impresii. Va simți la fiecare dintre ceilalți dorința de a dezvolta situația propusă și starea de spirit creată și va ghici modul în care fiecare concepe scena imaginată. Va deveni conștient de țintele sale greșite, de dificultățile în a respecta tema propusă, în a-i urmări pe parteneri etc. Toate acestea nu vor da naștere unor discuții, ci grupul va trebui să reia imediat aceeași improvizație, fiecare lăsându-se ghidat din nou de sensul său de unitate și de contactele pe care le va stabili cu partenerii.

La a doua încercare, improvizația va lua o formă mai coerentă și multe din intenții, la început doar frânturi, ajung să fie exprimate. Grupul va relua de mai multe ori aceeași improvizație până când ajunge să semene cu un mic sketch bine repetat. Dar, în ciuda repetiției inevitabile a acelorași cuvinte, gesturi, intenții, fiecare va trebui să păstreze, de fiecare dată, spiritul de improvizație.

De fiecare dată când puteți, evitați să vă repetați și căutați alt mod de exprimare a aceleiași situații. Luptați împotriva tendinței voastre naturale de a relua și a fixa cele mai bune momente ale improvizației voastre precedente..

Nu ezitați să le modificați sau chiar să le abandonați, imediat ce un impuls vă împinge să încercați (căutați) o altă intervenție poate mai expresivă sau să interpretați o aceeași acțiune într-un mod mai artistic sau să adoptați o nouă atitudine față de partenerii voștri. Încredeți-vă în intuiția voastră. Instinctul vostru vă va face să simțiți ce trebuie să schimbați și ce trebuie să păstrați pentru a-i da unitate ansamblului. Veți învăța rapid să țineți seama de ceilalți, păstrându-vă libertatea și voința artistică.

Grupul poate relua aceeași improvizație de câte ori vrea, cu condiția ca acțiunea inițială și acțiunea finală să rămână mereu foarte exact și foarte net definite.

Adăugăm că în improvizația colectivă, nu este necesar să se interpună jaloane pe parcursul exercițiului. Acestea se vor impune de la sine și se vor presăra pe măsură ce improvizația va prinde formă, pe măsură ce tema se dezvoltă și se fixează.

Odată pusă la punct improvizația, participanții pot decide să înnoiască interesul pentru aceasta, adăugându-i câteva "obligații" (atmosferă, personaje, ritmuri diferite), care vor fi introduse una câte una.

Când o tema va fi epuizată, grupul va căuta una nouă și o va lucra reluând exercițiul de la început, începând cu priza de contact și căutarea unității de grup.

Acum, grupul este gata să încerce următoarea experiență: alegeți o scenă dintr-o piesă pe care nici unul dintre participanți nu a văzut-o reprezentată și distribuiți-vă în roluri. Unul dintre voi va fi regizorul și va trebui să fixeze în mod foarte exact începutul și sfârșitul scenei. Apoi, cunoscând doar desfășurarea generală, începeți să improvizați restul. Nu vă îndepărtați prea mult de psihologia personajului pe care îl interpretați. Nu încercați să învățați replicile pe dinafară, în afara celor de început și de sfârșit. Lăsați punerea în scenă să se nască de la sine datorită improvizației voastre, ca în exercițiile precedente. Puteți spune câteva replici apropiate de cele ale textului autorului, iar dacă din întâmplare vă amintiți câțiva termeni exacti, nu încercați să-i deformați deliberat pentru a "improviza" mai mult.

Nici nu încercați să dezvoltati construcția personajului vostru. Asta ar risca să vă deturneze atenția de la acea "voce interioară" care vă conduce în improvizația voastră. Totuși, dacă anumite trăsături particulare ale psihologiei personajului vostru vi se impun cu adevărat, nu ezitați să le integrați în joc.

Atunci când veți fi improvizat prima dată toată scena, cereți-i "regizorului" să fixeze, în mod precis, un alt pasaj în interiorul aceleiași scene. Reîncepeți improvizația de la început până la acest nou pasaj, apoi de acolo până la sfârșit. Astfel, umplând progresiv toate spațiile improvizate, veți sfârși prin a juca toată scena cu textul său original, păstrând de la un capăt la altul spiritul de improvizație de grup. Veți fi din ce în ce mai convinși că chiar atunci când veți lucra profesional un rol, ținând cont de exigențele autorului și de ale regizorului, mai dispuneți de o marjă largă de libertate pentru a improviza, adică pentru a crea, și această convingere va face să se nască în voi o „a doua natură”. În sfârșit, grupul va putea începe să lucreze la construcția personajelor.

Acest exercițiu are ca scop să vă familiarizeze cu bogăția instinctului vostru creator în joc.

În încheiere, vom da o ultimă precizare. Dacă, în timpul improvizației aveți sentimentul că nu sunteți natural, că nu sunteți "adevărat", puteți fi sigur că acesta provine fie din intervenția spiritului vostru logic, fie din faptul că abuzați de cuvinte și spuneți vorbe inutile. Trebuie să aveți curajul să vă încredeți cu totul în spiritul vostru de improvizație. Urmăriți liniștit în interiorul vostru evoluția sentimentelor, emoțiilor, dorințelor și impulsurilor voastre. Comportamentul pe care

acestea vi-l dictează este acela al personalității voastre creatoare, și veți fi convins repede că “vocea voastră interioară” nu minte niciodată.

E recomandat să urmați exercițiile individuale paralel cu cele colective; unele nu le înlocuiesc pe celelalte, ci dimpotrivă le completează.

Câteva teme de improvizație ¹⁰⁹

Urmează câteva canavale, diverse situații și anecdote care să-i permită actorului sau regizorului să-și verifice cunoștințele metodei și să pună în practică diferite stadii ale formării lor. Aceste exemple pot servi și ca exerciții în studiul Atmosferei, al Obiectivelor, al Compoziției Personajului, a Intențiilor etc.

Numărul personajelor fiecărei improvizații va depinde de grupul participant.

În toate aceste exerciții se recomandă evitarea cuvintelor inutile.

„Hoții”

Într-un ținut pustiu, nu departe de o graniță, se află un mic han cu aspect mizerabil. Este iarnă, noaptea este rece și suflă un vânt glacial.

Sala hanului, prost luminată, este plină de fum și în dezordine. Podeaua este presărată cu mucuri de țigară și rămășițe, în lungul mesei de lemn sunt resturile unei cine.

Bărbații și femeile de vârste diferite sunt împrăștiati prin sală. Cea mai mare parte au un aer la fel de sinistru și puțin atrăgător ca și decorul. Unii sunt întinși leneș pe bănci, alții fac câțiva pași, alții joacă cărți, alții încep dispute nesemnificative pe teme de nimic care încetează la fel de brusc cum au început, alții șuieră printre dinți pentru a-și omorâ timpul.

Totuși, se simte că sunt neliniștiți, că așteaptă ceva. Din când în când, unul dintre ei va arunca o privire pe fereastră, sau, după le-a făcut semn altora să tacă, întredeschid încet ușa să asulte.

Atmosfera este din ce în ce mai tensionată. Oamenii pe care tocmai i-am descoperit sunt o bandă de hoți aparținând de o clică internațională. Ei sunt specializați în jefuirea negustorilor bogați care transportă mărfuri prețioase dintr-un capăt în celălalt al frontierei. Au fost avertizați că ar putea da o lovitură în această noapte. Un grup de negustori trebuie să treacă frontiera și, datorită timpului urât și a depărtării tuturor celorlalte hanuri ar fi șanse să fie obligați să caute aici refugiu pentru noapte.

¹⁰⁹ Idem

Deodată, șeful bandei, care are un aer mai puțin sinistru decât ceilalți, scoate un fluierat lung, modulat. Imediat, toată lumea rămâne imobilă și ascultă, în timp ce el se duce la ușă să se asigure că sunt într-adevăr negustorii cei pe care i-a auzit apropiindu-se.

La semnalul său totul se va transforma ca prin minune. Dintr-un dat cu mătura, gunoaiile sunt aruncate în șemineu, masa este golită și acoperită cu o față de masă curată, mobilele sunt puse la loc, totul e în ordine; se aprind lumânări, se pune una lângă fereastră pentru a da un aer primitor casei; un foc șerpuieste în vatră. Oamenii îmbracă haine specifice țăranilor din acea regiune, femeile își aranjează părul, dându-și un aer atrăgător, punându-și cochecet șaluri pe umerii goi. Cea mai în vârstă se va așeza pe scaunul cu rotile plasat lângă șemineu cu o cuvertură pe picioare. Pentru a completa totul, șeful, care acum poartă ochelari negri și o caschetă, scoate o Biblie enormă pe care o pune la capătul mesei.

Se aud în curând voci care se apropie, și trei bărbați dintre cei ai bandei care au aspectul cel mai puțin înspăimântător, sunt trimiși să-i primească pe călători. Ceilalți se agită în liniște să pregătească cina familială în modul cel mai firesc posibil.

Cei trei revin, introducând un grup de negustori încărcați și încotoșmănați în haine pline de zăpadă. Au un aer înghețat. Cele mai agreabile dintre tinerele fete vin spre ei și îi ajută să-și scoată hainele grele, în timp ce cei trei ghizi ai lor iau în grijă bagajele și baloturile comercianților.

În sfârșit, șeful, care este cel mai în vârstă, vine să le ureze bun venit noilor sosiți și să-i invite să ia loc la masă. Chiar dacă nu este decât un bătrân hangiu, cu o soție infirmă, există suficientă mâncare și băutură pentru toată lumea, le spune el și îi invită la masă.

Oaspeții sunt mulțumiți să se așeze și să se încălzească. Se aduc farfurii și sticle, fără a de uita un platou pentru biata bătrână "paralizată". Dar înainte de a se atinge de mâncare, "capul familiei" deschide respectuos Biblia și citește câteva versete.

Călătorii încep să mănânce. Fetele le toarnă de băut, se agită să le umple paharele chiar înaintea de a se goli. Atâta solitudine atrage atenția negustorilor. Remarcă atunci, că vinul care li se servește lor provine din alte sticle decât cel al gazdelor și la efectul fulgurant pe care îl are asupra lor, ghicesc că au fost sedați.

Încet, imperceptibil, atmosfera pioasă, caldă, prietenoasă de la început se transformă în jovialitate, veselie și capătă o turnură de delăsare, de abandon. Negustorii par a fi cuceriți de beție, devin familiari cu fetele

care îi servesc, iar bărbații le încurajează, în mod curios îndrăzneala. Fetele îi excită și fiecare începe să flirteze cu acela căruia se pare că-i place de ea. Treptat, bărbații din bandă se retrag sau se arată dezinteresați de ceea ce se petrece în jurul lor. Unul dintre ei scoate un acordeon și începe să cânte pentru a atâta focul.

În scurt timp atmosfera se transformă: cuplurile se dezlănțuie, se cântă, se dansează, fetele își învârtesc partenerii din ce în ce mai repede. Scopul lor este acela de a-i zăpăci, a-i ameți complet și până la urmă și-l ating. Este o orgie veritabilă. Când bărbații se prefac că se prăbușesc, fetele se agață de gâtul lor, vor să-i facă să mai bea. Negustorii, care păreau că se lasă prinși în joc, își varsă abil paharele, cum au făcut-o deja și la masă pentru a scăpa de vinul tratat care li se servea. Apoi, după cum se așteptau ceilalți, au căzut într-un somn adânc sau se prăbușesc buimaci în jurul camerei. Acordeonul cântă mai încet.

Când negustorii par inconștienți, șeful fluieră. Imediat, toți membrii bandei înțeleg, "infirma" din căruciorul cu roțile trece la treabă. Cu gesturi prudente de experți, îi caută prin buzunare pe negustori, luându-le portofelele, ceasurile, bijuteriile; le scormonesc bagajele și baloturile extrăgând obiectele de valoare. Prada îi este adusă șefului, care o îndeasă într-un sac.

Dar deodată răsună un alt fluierat diferit de primul, mai strident și mai autoritar, semănând cu un semnal de poliție. Bandiții tresar. Instantaneu negustorii sunt în picioare și cu viteza fulgerului, fiecare se năpustește asupra hoțului cel mai apropiat. Urmează o încăierare violentă; zboară prin aer scaune, farfurii, sticle. În cele din urmă, hoții sunt înfrânți, legați de mâini, în timp ce femeile speriate se împing înfricoșate într-un colț.

Atunci, cel mai mic dintre negustori va deschide ușa și va scoate un fluierat strident în noapte. Un motor de camion îi răspunde în depărtare și auzim mașina care se apropie. Falsul negustor se întoarce către vinovați și le spune că sunt arestați, apoi le spune să iasă.

Camionul s-a oprit în fața ușii. Se aude motorul în ralenti în timp ce polițistii-negustori se întorc să-și caute hainele și bagajele. Cel mic iese ultimul, după ce scoate de sub masă sacul cu prada pe care șeful de bandă o ascunsese.

După un moment, se aude motorul ambalându-se și camionul pornește. Zgomotul se îndepărtează; nu rămâne decât mica sală de han

goală, unde dezordinea poartă amprenta dramei care tocmai s-a jucat. Atmosfera acestei drame mai persistă câteva secunde, apoi cade cortina.

„Dramă la circ”

Suntem în apropierea cortului unui mare circ de reputație internațională. Artiștii acestui circ lucrează împreună de atâția ani, încât se consideră o mare familie, împărțind bucuriile și succesele.

În spatele cupolei celei mari, sunt aliniate o serie de corturi mici, care servesc drept adăpost artiștilor. Este pauză. Unii se odihnesc, alții se pregătesc pentru partea a doua a spectacolului. Clovnul și soția lui sunt la intrarea cortului lor; o ajută să-și prindă (încheie) costumul de călărie. Așezat pe o bancă, aproape de cortul vecin, Presentatorul fumează o țigare, în timp ce alături, seducătorul Trapezist e ocupat să-și strângă șireturile pantofilor lui speciali și să verifice dacă funcționează bine. Într-un alt cort, acrobații exersează. Împrejur se desfășoară alte scene tipice pentru viața circului. Totuși, nu vedem animale, nici dresori. Sunt într-un alt colț.

Conversațiile curg. Pesimismul legendar al Presentatorului e luat în bătaie de joc. Lumea se feliită pentru succesul spectacolului, pentru publicul numeros atras în acest oraș etc. Atmosfera e amicală, destinsă, ca într-o familie unită și prosperă.

Odată scena instalată, Presentatorul se uită la ceas și anunță că e timpul să înceapă partea a doua a spectacolului. Iese, se aude fluieratul său, urmat de primele măsuri ale orchestrei. Mai mulți artiști cărora le vine rândul să intre în scenă acum se îndreaptă către cupolă. Când li se sfârșește numărul, se întorc. Este o mișcare continuă și familiară tuturor de intrări și ieșiri.

Clovnul, călăreața și Trapezistul rămân singuri în scenă, așteptându-și rândul. Trapezistul pare să aibe probleme cu pantofii; îi strânge, îi lărgeste, îi verifică febril, pe măsură ce i se apropie rândul. Tocmai îi mai potrivește când se aude anunțat din arenă, ceea ce îi crește enervarea. E aproape gata când Presentatorul, furios, vine fugind să-l caute. Acesta din urmă face semn orchestrei să reia introducerea noului număr și Trapezistul își face intrarea pe pistă.

În culisele circului continuă un du-te – vino. Clovnul și călăreața, din când în când, îi vor ajuta pe ceilalți să-și schimbe costumele.

Deodată, se aude un urlat strident (puternic), care vine din arenă, urmat imediat de un lung țipăt al mulțimii. Toți artiștii încremenesc. Țipătul

mulțimii nu lasă nici o îndoială: s-a produs un accident, acest blestem de temut în lumea circului. În liniștea care urmează, toți se îndreaptă, ca împinși de un resort, către intrarea în arenă pentru a încerca să vadă ce se întâmplă. Apoi, grupul plasat aproape de intrare se dă la o parte să-l lase să treacă pe Prezentator, urmat de doi băieți, care-l poartă pe Trapezist neînsuflețit și îl depun aproape de cortul său.

Atunci se petrece un incident neașteptat. Cu un țipăt de groază, Călăreața se desprinde de grup și se aruncă hohotind de plâns peste Trapezistul neînsuflețit, îi ia capul în mâini, îl leagănă și îi acoperă fața înșngerată cu sărutări.

Situația este clară. Martorii, surprinși de această revelație, sunt mai întâi șocați de reacția necontrolată a femeii, apoi jenați pentru soțul ei. Niciodată viața circului nu a cunoscut un scandal asemănător. Clovnul este încurcat și rămâne mut de stupeoare în fața acestei descoperiri.

Cealaltă rămân pe loc un moment ca paralizați de jenă, cu ochii fixați pe Clovn. Se întreabă din priviri unul pe altul pentru a-și confirma impresiile. Prezentatorul are prezența de spirit de a-i trimite la treaba lor și să-i roage să continue spectacolul. El spune că a fost anunțat un medic și că urmează să sosească.

Artiștii se împrăștie și își reiau atitudinile și ocupațiile de la început, încercând politicos să ignore scena penibilă care se derulează lângă ei: femeia îngrozită în fața amantului ei și Clovnul imobil, cu privirea fixată pe cei doi vinovați.

Medicul sosește și o îndepărtează pe femeie de rănit, pe care începe să-l examineze. În acest moment, Prezentatorul, mânat de o inspirație spontană, trimite Clovnul în arenă, cerându-i să stăpânească publicul și să-l facă să rădă puțin. Ies împreună și în curând îl auzim prezentându-i numărul. În timp ce Clovnul distra publicul, medicul își continuă examinarea. Nu descoperă leziuni grave și reanimează accidentatul făcându-i o injecție. Trapezistul dă semne de viață, și puțin câte puțin își recapătă cunoștința în timp ce Călăreața își regăsește stăpânirea de sine și își reface înfățișarea.

Când revine Clovnul, Trapezistul este așezat alături de medic, care îl asigură că-și va reveni total și îl felicită pentru șansa miraculoasă pe care a avut-o de a nu i se fi rupt nimic. După ce i-a prescris câteva zile de repaus, medicul iese lăsând trioul tete-a-tete.

Intrările și ieșirile celorlalți artiști se fac la o oarecare distanță. Ei evită să treacă pe acolo, iar cei care nu trebuie să mai intre în arenă se

retrag în corturile lor pe care le închid. Trapezistul, neștiind ce s-a întâmplat în timpul cât a fost inconștient se miră de indiferența și de răceala lor, după un accident care ar fi putut să-l coste viața. Este deconcertat de atmosfera bizară care domnește în jurul lui, de nervozitatea neliniștită a Călăreței și de mușenia Clovnului.

Dar cortina nu cade încă. Grupul de improvizație va trebui să găsească o concluzie satisfăcătoare pentru această scenă. Cum ar putea, cum ar trebui să se termine fără să cadă în banalitate sau în melodramă ?

„O duminică după-masă”

Scena se petrece într-o familie de mic burghezi, într-un orășel din mijlocul Franței, una dintre acele familii numeroase care cuprind un trib de unchi, mătuși, veri și rude prin alianță.

Este una dintre acele după-amiezi de duminică de vară când te plictisești. Căldura este sufocantă.

Fiecare încearcă să-și omoare timpul fără să sufere prea mult, cu obișnuințele sale rigide de duminică.

Bărbații ar avea chef să tragă un somn afară, sub copaci, sau să sporovăiască în jurul unei sticle de vin în răcoarea pivniței, dacă nu sunt obligați să stea cu nevestele lor. Acestora le-ar plăcea să se facă comode, în dezabie, în penumbra budoarelor lor; dar din păcate, familia așteaptă vizita rituală a domnului M. Pichaud, bătrânul farmacist, vizită care nu se poate amâna. Și toată lumea știe cât e de plicticos.

Se aude ușa scârțâind, iar cineva remarcă că M. Pichaud sosește mai devreme decât în mod obișnuit. Poate va și pleca mai devreme, speră un altul.

Dar, în locul domnului M. Pichaud este introdus domnul M. Labatte. Surpriza crește atunci când se observă că vizita lui M. Labatte nu este pur convențională. În sfârșit, notarul, care este un vechi prieten de-al familiei, ține sub braț legendara lui servietă de piele.

Dar M. Labatte este abil. Începe prin a vorbi despre ploaie și timp frumos și lasă un timp pentru ca lumea să se întrebe despre obiectul acestei vizite neobișnuită, duminica, și pe o asemenea căldură. El se amuză amintindu-le că el a fost totdeauna un foarte bun prieten al familiei și lasă să se înțeleagă că va fi în curând cel mai mare binefăcător al ei.

Arzând de curiozitate, familia îl imploră să ajungă la fapte. Notarul se lasă rugat, ținându-și încă auditorul în tensiune.

Apoi, vine momentul cel mare. Își mai amintesc ei de acel subiect neplăcut pentru familie, Pierre Louis, acel văr îndepărtat, rămas celibatar, pe care întreaga familie l-a renegat?

Reacțiile sunt amestecate: unii încearcă să se stăpânească, alții fac grimase, se încruntă, au un aer de neîncredere, de dezgust. Toți par vizibil decepționați.

M. Labatte îi roagă să se arate indulgenți, dacă nu cu cei în viață, cel puțin cu cei care sunt morți, și mai ales cu vărul celibatar care s-a căit de greșelile sale. În sfârșit, n-a întors el spatele numeroșilor săi copii nelegitimi pentru a lăsa tot norocul său, mai mult de un milion... cui? Păi da! Desigur! Familiei căreia domnul M. Labatte tocmai îi face o vizită.

Toți rămân muți de surpriză. Câte unul deschide gura, dar renunță la ce vroia să spună. Toți se forțează să-și ascundă bucuria și să păstreze aparențele și demnitatea care se cer unei familii îndoliate.

Dar este peste puterile lor. Incapabili să-și refuleze prea mult timp sentimentele adevărate, încep să ia o mină de circumstanță. Curând, își aruncă toți masca și își lasă bucuria să explodeze. Pentru a sărbători vestea cea bună, tatăl va căuta în pivniță o sticlă din coniacul lui cel mai bun, păstrat pentru ocazii mari, în timp ce femeile vor căuta pahare și vor aduce prăjituri.

Dar exact în momentul în care se scoate dopul, se aude scârțâind ușa. Mai multe bătăi lente și regulate. O, doamne! Trebuie să fie M.Pichaud, bătrânul farmacist. Fusese uitat cu desăvârșire. Va fi imposibil să se debaraseze de acest pisălog care se va instala și va vorbi fără oprire.

Imediat, tatăl se postează în fața ușii și dă celorlalți ordinele necesare. Sticla dispare în mare secret, prăjiturile sunt ascunse, paharele duse înapoi, hârtiile notarului sunt băgate în servietă și aceasta ascunsă sub canapea.

Când salonul și-a reluat aparența calmă a unei după-amize obișnuite de duminică, este introdus oaspetele.

Odată schimbate salutarile formale, familia nu găsește mare lucru să-i spună bătrânului farmacist, dar acesta se descurcă foarte bine și singur. El ține discursuri despre căldură, despre medicamentele moderne care detronează arta nobilă a spițerului; se plânge de relele sale, de dureri și trece în revistă bolile întregului oraș. În timpul acestui interminabil monolog, auditoriul său e torturat și nu se gândește decât la sărbătoarea întreruptă. Putem citi nerăbdarea pe toate fețele. La un moment dat, unii se

fac că ațipesc, alții, foarte nepoliticos fac conversație aparte, și două femei pe care le apucă râsul ies din cameră.

La sfârșit, M. Pichaud lasă să se înțeleagă că nu sunt destule prăjituri, remarcă ceva anormal în aer și că i se ascunde ceva. Dar, cum nimeni nu pare să ia în seamă remarcile lui și nici să se ocupe de el, nimeni nu manifestă intenția să-i aducă ceva răcoritor, el sfârșește prin a găsi o scuză pentru a se retrage.

Abia după ce au auzit poarta închizându-se în urma lui, adunarea a început să se dezghețe. Într-o clipită, paharele și prăjiturile reapar, sticla de coniac iese din ascunzătoarea ei, însoțită de alte sticle. S-a ciocnit pentru sănătatea unora și a altora, pentru boala care l-a dus pe bietul Pierre Louis într-o lume mai bună... S-a ciocnit pentru norocul familiei și M. Labatte închină pentru onorariul lui. Toate motivele sunt bune pentru a bea și a închina în această explozie de bucurie.

Înainte de căderea cortinei, familia decide să plece la Paris pentru a începe să cheltuie banii moșteniți, înainte ca un altul să vină să-i ceară.

„Debutul unui tânăr realizator”

Julian Wells este un regizor tânăr, teribil de sincer, care nu e încă viciat de meserie. Entuziasmul, dragostea pentru munca lui i-au adus un succes rapid, și foarte repede înhățat la Hollywood.

Îl găsim în filmări, într-un studio, repetând prima mare scenă din primul său lung metraj. Dinamismul său este contagios. Încurajează pe toată lumea, dă atenție și celor mai insignifianți figuranți, și mașiniștilor etc. Studioul este ca o oază de bună dispoziție și de gentilețe, unde toată lumea lucrează cu veselie.

Actorii repetă scena cu entuziasm. La sfârșit, totul e perfect: o adevărată fericire.

Se pregătește filmarea într-un climat de inspirație veritabilă. Pasiunea tânărului realizator pare să atingă toată lumea. În sfârșit, scena a fost filmată. Totul a fost atât de perfect, de strălucitor, încât nu e nevoie să se reia.

Când realizatorul a strigat “Tăiați!”, a fost un moment de neliniște întrebătoare, apoi toată lumea de pe platou s-a luminat de bucurie. Femeile se îmbrățișează, se felicită. Niciodată în istoria cinema-ului nu s-a filmat o scenă atât de strălucită. Pentru a încununa totul, se aud niște aplauze dintr-un colț obscur al studioului.

Toată lumea se întoarce și îi vede ieșind din umbră pe producător și pe unul dintre apropiații săi, care au urmărit filmarea ascunși în colțul lor. Este excelent, magnific, foarte bine exclamă producătorul, și asistentul său îl aprobă. Doar că ...

Și iată că propune modificări, sfaturi de a schimba una sau alta... "E o simplă sugestie, ce vă spuneam aici..." și asistentul nu încetează să aprobe din cap.

Treptat, atmosfera decade. Pe măsură ce producătorul, înlăturând toate detaliile, demolează puțin câte puțin toată scena, moralul realizatorului, al actorilor, chiar și al tehnicienilor scade.

Realizatorul nu e de acord cu "sugestiile" producătorului. Vexat că a fost umilit în fața interpreților lui, el rezistă, încearcă să-și apere concepția scenei și interpretarea actorilor, îi crește furia. Jenați, actorii dispar unul după altul, ca și cum ar ști dinainte de inutilitatea ripostei.

În sfârșit, nu mai rămân în platou decât realizatorul tete-a-tete cu producătorul și asistentul lui. Producătorul îi dă un ultimatum: sau va refilma scena modificată cum îi cere el, sau va fi înlocuit.

Rămas singur, tânărul realizator, cu inima frântă de acest botez al focului la Hollywood, meditează, ca atâția alți tineri înaintea lui, la vicisitudinile meseriei sale.

„Bătrânul clovn”

Tortolio este un bătrân clovn celebru. Propria lui fiică consideră că nu e nimeni mai hazliu decât el. Și Sasso, protejatul lui, pe care l-a format în (învățat) meserie, îl admiră mult. Fiica lui și Sasso, îndrăgostiți unul de altul, tocmai s-au căsătorit. Ceea ce îl face pe Tortolino să-și modifice numărul pentru a-i face loc și ginerelui său.

Dar Sasso se dovedește rapid superior maestrului său, și la fiecare reprezentație, el este cel care acaparează publicul. În curând tânărul devine vedeta, în detrimentul lui Tortolino care trece pe planul doi.

Tortolino ar vrea să fie fericit, dar nu poate să-și împiedice suferința pentru ce se întâmplă. Degeaba e mândru de elevul său și mulțumit pentru fericirea fiicei sale; nu e mai puțin rănit, mâhnit, jignit de această pierdere a prestigiului, pe care trebuie s-o suporte în tăcere.

În această seară, ca după fiecare reprezentație, cinează toți trei. Tinerii căsătoriți, care se scaldă în fericirea dragostei lor și a reușitei lui Sasso, se forțează în același timp să nu-și manifeste bucuria pentru că simt suferința lui Tortolino. Mai mult, femeia tocmai l-a surprins pe tatăl ei

bând pe ascuns, ceea ce nu i se întâmplase încă până acum. În timpul cinei, în ciuda eforturilor pe care le-au făcut de a menține conversația, stânjeneala devine evidentă și nu au putut evita să se simtă în impas.

Atmosfera e tensionată. Evită să vorbească despre meserie, dar nu prea găsesc subiecte care să nu-i amintească bătrânului situația sa penibilă. Ce spune? Totul sună fals. Ce face? Pare că nu are nici o soluție. Fericirea pe care a visat-o prinde un gust amar.

De mai multe ori în timpul cinei, bătrânul clovn pleacă de la masă. Fiica lui știe că se duce să bea pe ascuns, dar nu-i spune lui Sasso, de teamă să nu mai sporească stânjeneala. Dar Sasso nu întârzie să ghicească ce se petrece. Tortolino, de fiecare dată când se întoarce la masă, e puțin mai beat. În fața tăcerii copiilor lui, a privirilor lor încurcate, are reacții de apărare. Se scuză din nou și se retrage.

Pentru prima dată în cariera lui, Tortolino este beat, și tinerii știu că nu va fi și ultima. Se îndreaptă spre ușă clătînându-se, apoi se întoarce, îi privește și dând afară brusc ranchiuna, invidia, obida care îl tortura, urlă cu o voce angoasată: "Nu mai râdeți!"

„Lecția particulară”

Pentru a câștiga câțiva bănuți, un student sărac dă meditații de matematică unei fete de doisprezece ani, cu fața acoperită de pistru. Tatăl fetei, un domn foarte bogat, o consideră pe fiica sa o zburdalnică mică, încântătoare, dar pentru student nu e decât o scorpie mică murdară.

Lecția a decurs relativ bine până în momentul în care băiatul îi dă o problemă pe care ea nu reușește să o rezolve. Furioasă, ea îi cere lui să găsească soluția. Dar nici el nu o găsește. Se învârtă în jurul cozii, își reîncepe explicațiile, dar nu găsește nimic și eleva lui are o plăcere malignă de a-l încurca, a-l zăpăci. Îl muncеște ca pe un cal de povară.

Pentru a-i spori încurcătura bietului student, tatăl intră în acel moment și se instalează lângă ei să asiste la lecție și să admire progresele fiicei sale. Băiatul încearcă să iasă din dificultate propunând o nouă problemă, dar ștrengărița cea murdară l-a întors la prima. Mai încearcă de câteva ori, degeaba. Atunci, tatăl, văzând că studentul se ofilește disperat, le explică problema amândurora.

Studentul este foarte jenat. Se așteaptă să i se mulțumească pentru serviciile sale. Dar tatăl e un tip destupat și minimizează incidentul și îi povestește că și el în tinerețe, a fost încurcat de astfel de probleme. În cele din urmă, pentru a-l consola, îl invită pe tânăr să rămână la ei la cină.

Studentul acceptă și tatăl îi lasă singuri să continue lecția. Dar de această dată, ștregărița are o licărire de triumf în ochi, și e clar că de acum înainte, ea va fi cea care îl va conduce, așa cum face cu toată lumea.

„Izolații”

Un grup de turiști vizitează o mină celebră de cupru din Montana, unde galeriile se întind la mai mult de un kilometru și jumătate adâncime. În acest grup se găsesc adunați oameni de tipuri și caractere foarte diferite, care în nici o altă parte nu s-ar fi găsit unii în compania altora.

Printre ei se numără, în afara ghidului, un agent de schimb, un escroc care așteaptă ocazia să-l fure, soția agentului de schimb, două învățătoare, o prostituată, un cuplu tânăr în voiaj de nuntă, un criminal și detectivul care e pe urmele lui, un alcoolic înveterat și o fată tânără atinsă de o boală incurabilă, pentru care aceasta va fi poate ultima vacanță.

Ascensorul tocmai i-a dus în fundul minei și a urcat. Ei așteaptă în penumbră să se obișnuiască cu atmosfera de aer închis a locului, când deodată, exact în momentul în care ghidul le cere să-și aprindă lămpile pentru a-i duce în galerii, îi oprește o explozie enormă. Turiștii sunt proiectați la pământ de efectul deflagrației. Tone de pământ și de piatră se surpă în puțul ascensorului și blochează intrarea. Presiunea este atât de mare, încât pământul se tasează imediat. Turiștii sunt închiși, izolați.

Când își mai vin în fire, primesc un nou șoc înțelegând că sunt înmormântați de vii și că situația este cel puțin serioasă. Natura ascunsă a fiecăruia iese la iveală în timpul panicii care urmează. Tânăra căsătorită urlă de groază. Agentul de schimb îi cere ghidului să facă ceva. Soția lui leșină și prostituata încearcă să o trezească. Asasinul și detectivul iau lopeți și încep disperați să spargă mormanul de dărâmături. Alcoolicul vrea să-și regăsească confortul în sticla sa, dar se vede că aceasta i s-a spart în buzunar, când a căzut. Și așa mai departe pentru celelate personaje.

Primele reacții ale fiecăruia sunt dictate de egoism. Apoi, pe măsură ce devine evident că orice contact cu suprafața e imposibil, că foamea și setea se vor face simțite, că bateriile electrice ale lanternelor se termină și că lumina devine tot mai slabă, că ei observă că sistemul de aerisire al minei nu mai funcționează și că gazele nocive care vin din subteran invadează atmosfera... atunci, acest egoism se transformă într-o ură tacită care se manifesta în fiecare dintre cuvintele și acțiunile lor.

Simțindu-se condamnați la moarte, luptă să se apere ca animalele sălbatice, acuzându-i pe ceilalți de toate slăbiciunile lor, îi fac responsabili

de soarta lor, le reproșează tacit că nu fac nimic pentru a ieși de aici. Cei care au spirit de răzbunare, și-l manifestă cu plăcere, lașii sunt și mai lași decât i-a lăsat natura, iar cei care sunt înclinați către milă și resemnare se forțează să o ascundă.

Totuși, în om, există un spirit de solidaritate înrădăcinat adânc, și apare în momentul când moartea e realmente iminentă. Acest moment apare în sfârșit. Fiecare înțelege că orice speranță e pierdută, că trebuie să se resemneze în fața inevitabilului, și că, pentru că trebuie să moară toți împreună, nu au decât să accepte asta.

Atunci, are loc o veritabilă răsturnare a situației. Toată zgura morală, toate josniciile umane sunt înlăturate. Conduita, sacrificiile scot la iveală în ei tot ce e mai bun în om, bunătate, altruism sincer.

Grupul care lucrează această improvizație trebuie să simtă cât corespund aceste ultime minute, în decursul cărora fiecare pare să găsească "starea de grație", în viața de toate zilele, celor mai fericite utopii. Jocul actorilor trebuie să fie suficient de convingător pentru ca să fie justificată remarca unuia dintre personaje, care spune că niciodată nu a întâlnit la oameni o asemenea pace și o asemenea înțelegere. Acest personaj știe în același timp că, dacă vor fi salvați vreodată, fiecare va redeveni inevitabil el însuși și că această stare de grație se va rupe – și el se roagă ca nimeni să nu vină să-i elibereze!

Turiștii trebuie sau nu salvați în final? Care vor fi atunci reacțiile lor? Această improvizație se poate prelungi atâta timp cât grupul o poate studia, urmărind finalul care se propune pentru exercițiu. (traducere cf. 9)

5.2. Exerciții generale fără text propuse de Augusto Boal

Improvizație ¹¹⁰

Acest exercițiu clasic constă în a improviza o scenă, pornind de la câteva elemente de bază. Participanții trebuie să creadă în datele aduse de alții în timpul improvizației. Trebuie să încerce să completeze improvizația cu noile date inventate pe parcurs de camarazii lor. Este interzis să fie respinsă și cea mai mică intervenție.

Pentru a evita ca improvizația să ajungă în domeniul emoțional și pentru ca ea să fie mereu dinamică, este indispensabil ca actorii să facă să le funcționeze „motorul”, adică o voință dominantă (rezultat al luptei între – cel puțin – voință și contravoință), aptă să determine un conflict interior,

¹¹⁰ Augusto Boal, *op. cit.*

subiectiv. Este indispensabil ca această dominantă să se ciocnească de dominantele celorlalți participanți, astfel încât să ia naștere un conflict exterior, obiectiv. Finalmente, este indispensabil ca acest sistem conflictual să evolueze cantitativ și calitativ. Nu e suficient ca un personaj să urască mereu și din ce în ce mai mult, trebuie, de asemenea, să schimbe această ură în greșeală sau în iubire sau în orice altceva. Variația pur cantitativă este mai puțin teatrală decât cea care este acompaniată de o veritabilă variație calitativă.

De asemenea, trebuie întotdeauna făcută distincția între voință (care poate fi rezultatul unei psihologii capricioase) și nevoie socială. Voințele asupra cărora este interesant de lucrat sunt mai ales acelea care exprimă, în domeniul psihologiei individuale, o nevoie socială. Ceea ce este iarăși interesant, este raportul voințe contra nevoi: „vreau, dar nu trebuie”. Temele de improvizație trebuie luate – mai ales în cadrul teatrului popular – din actualitățile din ziare, cu scopul de a înlesni discuții ideologice și politice; asta permite inserarea problemelor individuale în contextul mai vast al vieții sociale, politice și economice. Exemplu de improvizație (mimată sau vorbită): „Maimuța prost crescută”.

Această poveste se bazează pe un fapt care s-a petrecut cu adevărat într-o anumită țară. Există documente despre acest subiect.

1. Un ofițer superior al armatei se plimbă cu demna sa soție, copiii săi și devotata lor servitoare. Este duminică, e soare. Hotărăsc să meargă la grădina zoologică.

2. Se plimbă prin fața cuștilor cu animale și atitudinile sau figurile lor trebuie să exprime ceea ce privesc: elefant, leu, crocodil, zebra, păsări, pești, rinocer, cămilă etc.

3. Se amuză pe cînte în fața cuștii cu maimuțe. Dintr-o dată, dramă: maimuța, fără cea mai mică urmă de pudoare, se masturbează în fața demnei doamne, a demnilor copii și a devotatei servitoare a ofițerului superior. Panică morală, indecizie, rușine. Ce e de făcut?

4. Ofițerul scoate revolverul și trage demn asupra maimuței care moare imediat. Unii sunt indignați, alții aplaudă. Demna doamnă leșină suficient de încet pentru a i se putea sări în ajutor.

5. Sosește directorul grădinii zoologice, alertat de focul de armă. Se vede forțat să-l inculpe pe ofițer pentru că a omorât maimuța masturbatoare. Un polițist notează datele de identitate ale ofițerului și toată lumea se retrage.

6. La tribunal, judecătorul apără maimuța și dreptul său inalienabil de a acționa în conformitate cu instinctele sale și nu după legile și convențiile umane.

7. Avocatul apărării invocă faptul că maimuța a violat dreptul inalienabil al ofițerului de a se distra împreună cu familia sa într-o după-amiază însoțită de duminică. După părerea apărării, maimuța nu avea educația elementară necesară pentru a aparține grădinii zoologice a unui oraș civilizat cum este al nostru, profund atașat tradițiilor creștine. Enumeră marile nume din istoria țării, oameni de știință și litere, membri ai Academiei etc. și chiar alte animale exemplare, mai ales cele importate, care fac dovada unei civilizații avansate: păsări flamingo, papagali etc.

8. Judecătorul hotărăște să-l achite pe ofițer în mijlocul aplauzelor asistenței; mai mult chiar, aplică celorlalte maimuțe din cușcă o pedeapsă grea, considerându-le complice ale maimuței asasinată, întrucât nu au făcut nimic să împiedice cumplita crimă de masturbare. Iată-le pe toate condamnate la cursuri de bune maniere, în grija celor mai energici veterinari castratori.

9. Surâzătoare și fericită, cu conștiința împăcată, toată lumea iese de la tribunal: s-a făcut dreptate!

„Camera neagră”

Un colț relativ sumbru și un actor așezat, cu ochii închiși, lângă un magnetofon. Un alt actor sau regizorul începe să-i dea ordine, indicându-i unde se află: pe strada cutare. Actorul trebuie să-și imagineze strada respectivă, să o descrie în cele mai mici amănunte, precum și hainele pe care le are pe el și figurile oamenilor care trec. Regizorul îi ordonă, de exemplu, să intre într-un restaurant (actorul continuă să vorbească și să descrie chelnerii, scaunele, clienții etc), să se așeze și să încerece să fure portofelul grasului care citește liniștit ziarul. Este un exercițiu de imaginație care trebuie, de asemenea, să elibereze emoția actorului. După ce a mâncat rapid și descrie în detaliu aromele și gustul mâncării, merge la toaletă, nu reușește să fure, plătește consumația, și pleacă în fugă pe stradă, de teamă să nu fie acuzat de ceea ce nu a comis. Când exercițiul se termină, actorul ascultă ce a spus și încearcă pentru a doua oară să recreeze acțiunea și să re trăiască emoțiile.

„Interogatoriu”

Un actor se află pe banca acuzaților, grupul îl interoghează despre personajul său, ce gândește acesta despre celelalte personaje, despre piesa în sine. Exercițiul se derulează ca și cum ar fi un proces.

„Întâmplare povestită de mai mulți”

Un actor începe o poveste pe care un al doilea o continuă, apoi un al treilea, până când va fi participat tot grupul. În același timp, un alt grup de actori poate să mimeze întâmplarea care este povestită.

„Schimbare de poveste”

O operă teatrală povestește o acțiune, adică povestește ce se întâmplă. Dar opera conține în ea și negarea a ceea ce se întâmplă, adică ceea ce nu se întâmplă. Ca actorii să aibă în minte tot ceea ce s-ar fi putut întâmpla (și nu s-a întâmplat), trebuie repetate scenele despre ceea ce nu se întâmplă: cum ar fi fost căsătoria lui Hamlet cu Ofelia, Cum ar fi iertat-o Othello pe Desdemona, cum Oedip ar fi înțeles că nu era vina lui și s-ar fi despărțit amical de mama-soție etc.

Imaginația nu are limite. Întotdeauna este de folos ca actorul să știe ceea ce s-ar fi putut întâmpla; el va interpreta astfel cu mai multă vigoare ceea ce s-a întâmplat realmente.

„Schimbare de roluri”

Cu scopul ca toată lumea să poată contribui la crearea tuturor personajelor (chiar dacă nu se utilizează “sistemul Joker” și fiecare actor reprezintă același personaj pe parcursul întregii piese), actorii repetă rolurile pe care nu le joacă (fiecare făcând personajul altuia). Astfel, fiecare poate să dea propria sa viziune despre alte personaje și să studieze versiunile pe care ceilalți le propun pentru personajul său.

„Fraza rostită de mai mulți actori”

Fiecare actor pronunță un cuvânt dintr-o frază lungă, anume aleasă, încercând să dea inflexiunea pe care ar avea-o dacă fraza ar fi rostită de o singură persoană. Pentru a ușura munca, actorul poate, la început, să spună toată fraza în felul său și ceilalți vor încerca să-l imite, pronunțând fiecare, la rândul său, un singur cuvânt.

Repetiții de motivații cu texte ¹¹¹

Comentariu. Gândirea este un flux continuu; omul gândește mereu. Comunicarea între actor și spectator se joacă pe două nivele: unde și unde subterane. Aceasta înseamnă că ființa umană este capabilă să transmită mult mai mult decât este conștientă că transmite; de asemenea, este capabilă să primească mult mai mult decât este conștientă că primește. Când două ființe se iubesc, înțeleg asta mult înainte de a și-o spune unul altuia. Înainte de a cere o mărire de salariu, muncitorul știe deja dacă patronul i-o va acorda sau nu; este o percepție la nivel de unde subterane. La fel, actorul comunică la nivelul conștientului prin cuvintele pe care le pronunță, prin gesturile pe care le face, prin mișcărilor sale etc. Dar el comunică, de asemenea, și în unde subterane, prin gândurile pe care le "emite". Când ceea ce gândește actorul este în dezacord cu ceea ce spune sau face (când există un dezacord între unde și undele subterane) la spectatorul-receptor se produce aceeași interferență ca la undele radio: spectatorul primește două informații contradictorii și îi este imposibil să le înregistreze pe amândouă. Dacă, în momentul când joacă, actorul se gândește la altceva care nu are nici o legătură cu rolul său, gândul său se va transmite spectatorului.

Munca de comentariu constă în a face în așa fel ca toți actorii care nu vorbesc, să spună ceea ce gândesc în șoaptă, în vreme ce în același moment, actorul care are replică să-și spună textul cu voce tare.

Astfel, toți actorii vor vorbi în flux continuu, explicându-și gândurile, dând o anume dinamică jocului lor (pentru că gândul va fi întotdeauna în mișcare, în relație directă cu ceea ce se întâmplă pe scenă, în acest fel se va evita lipsa de emoție statică ce face ca actorul să cadă într-o tristețe imobilă sau într-o stare nejustificată de veselie, sau ce o fi, ceva care nu are acel flux constant de idei).

Aceasta servește, de asemenea, la a structura scena în jurul acțiunii principale, dat fiind că gândurile trebuie să se raporteze la această acțiune principală. Acest exercițiu ajută suplimentar actorul să-și pregătească subtextul.

Motivație izolată. Adesea este dificil pentru un actor să domine complexitatea unei motivații, după cum poate să fie dificil pentru un pictor să utilizeze toate culorile de pe paletă în același timp. Motivația izolată constă în a repeta separat componentele motivației, cel puțin în trei etape: mai întâi voința, apoi contra-voința și la sfârșit dominantă. Spre exemplu,

¹¹¹ Idem

Hamlet vrea să se omoare, dar vrea și să trăiască. Se repetă mai întâi voința de a se omori (eliminând complet orice voință să trăiască, izolând complet această componentă a motivației), apoi se repetă doar componenta viață (eliminând orice dorință de a muri). La sfârșit se repetă dominantă, adică motivația completă. Aceasta ajută actorul să manevreze fiecare componentă și să o integreze apoi într-un tot. Interpretarea dominantei va fi cu atât mai dialectică, cu cât actorul va domina mai bine voința și contra-voința.

Emoție purificată. În cazul emoțiilor, este la fel ca și în cel al motivațiilor. În realitate, emoțiile nu sunt niciodată pure, nu ne încercă niciodată “ura pură”, “iubirea pură” etc. Dar asta e necesar actorului în faza de creație a personajului său. Se repetă o scenă, nedând actorului decât o emoție pură, de bază (cele două emoții principale fiind iubirea și ura). Actorii joacă mai întâi cu ură, cu o ură violentă și teribilă în fiecare frază și în fiecare gest. Apoi, reprezintă aceeași scenă, numai iubire. În fine, în funcție de conflictul anume reprezentat, se aleg pentru fiecare scenă emoțiile cele mai potrivite: nerăbdare, nervozitate, dezinteres, teamă sau trăsături morale precum curajul, lașitatea, meschinăria etc. Există, de asemenea, un tip de repetiții numit “cea care te-a născut” în care actorul adaugă această frază la finalul fiecărei intervenții.

Pauza artificială. Repetiția aceluiași cuvinte și mișcări în cursul ședințelor de lucru și a reprezentațiilor tinde să creeze un efect hipnotic în actor, care îi va diminua percepția și conștiința a ceea ce spune și face; în consecință, le va transmite, de asemenea, mult mai slab. Repetiția cu pauză artificială constă în a interzice actorului să vorbească imediat sau să facă imediat ceea ce are de făcut, ci, dimpotrivă, să facă o pauză artificială de cinci până la zece secunde, sau mai mult. Actorul pierde astfel abordarea mecanică pe care i-o dă ritmul, pierde siguranța “structurală” a spectacolului și, în plus, atenția sa, sensibilitatea sa se trezesc. În pauza artificială poate fi lăsat să intre orice fel de gând.

Gând contrar. Este un exercițiu de pauză artificială, în timpul căruia actorul se gândește să facă sau să spună exact contrariul a ceea ce va face sau va spune. Gândindu-se la ceea ce va spune, actorul elimină posibilitatea de a nu spune sau posibilitatea de a spune contrariul a ceea ce va spune sau, mai mult, de a insera, în mod dialectic, contrariul a ceea ce spune în ceea ce realmente spune.

Actorul încearcă să spună simplu ceea ce semnifică în sine cuvintele, fără conotație particulară. În repetiția cu gând contrar (care este,

de asemenea, repetiție a unei posibile acțiuni contrare), actorul gândește și simte mai întâi, exact contrariul a ceea ce va spune mai apoi: astfel textul său și acțiunea sa vor avea toate nuanțele de variante posibile.

Când Romeo îi spune Julietei că o iubește, mai întâi trebuie să-l încerce o iritare profundă pentru că ea nu vrea să-l lase să plece, punându-i astfel viața în pericol. Înainte de a o ucide pe Desdemona, Othello trebuie să resimtă dorința profundă de a face dragoste cu ea.

Repetiția replicii. Faptul de a auzi în mod continuu un alt actor spunând aceleași cuvinte are, de asemenea, un rol hipnotic: nu mai auzi, nu mai ascuți, nu mai înțelegi ce spune celălalt. Exercițiul de repetiție a replicii constă în a face o pauză artificială înainte de a vorbi, pauză în timpul căreia actorul face în gând ceea ce s-ar putea numi un rezumat a ceea ce interlocutorul său vrea să spună. El integrează astfel în acțiunea sa acțiunile celorlalți, evită izolarea subiectivă și se integrează, la rândul-i, în structura conflictuală generală.

Întrebare. Este o variantă a pauzei artificiale în care actorul se întreabă asupra a ceea ce a auzit și asupra a ceea ce va spune sau face și speculează diferitele posibilități. În acest fel, alegerea actorului va fi determinată de dubiu, de un ansamblu de posibilități și opțiuni care elimină “mecanismul”.

Necesitate contra voință. Se întâmplă adesea ca “voința” personajului să nu fie altceva decât expresia în termeni individuali a unei necesități sociale. Necesitatea socială se materializează și se individualizează într-o “psihologie”. Esențială este funcția socială a personajului și nu idiosincrazia sa. Papa “vrea” ca Galilei să răspundă acuzațiilor Inchiziției, doar pentru că este Papă. Poate să existe, de asemenea, cazul când voința individuală intră în conflict cu necesitatea socială. În acest exercițiu, actorul încearcă să simtă, să înțeleagă și să demonstreze că toate acțiunile sale sunt predeterminate, în raport cu ceea ce poate sau nu “să vrea”. Se lucrează la opoziția între “voință” și “datorie”, între “eu vreau” și “eu trebuie”. Fă-o, chiar dacă nu vrei să o faci!

Rapiditate. Exercițiu numit și “cele două lovituri”, este un exercițiu tipic de fotbal brazilian. Nici unul dintre jucători nu poate să dețină controlul mai mult de două lovituri. Nu poate să-l oprească și, după ce îl atinge de maximum două ori, trebuie să-l paseze vecinului. Este un exercițiu foarte indicat pentru actorii de formație stanislavskiană, de la Actors’Studio. Ei împing subiectivitatea la extrem și îngăduie scesei subiectivității să se transforme în realitate.

Este un proces care transformă realismul în expresionism; realitatea este văzută prin prisma cuiva. Uneori, fac pauze foarte lungi pentru a spune "bună ziua". Aceste torente de subiectivitate (fiecare cu a sa) împiedică structurarea acțiunii, întrucât fiecare actor ar dori să impună viziunea sa personală asupra realității. În exercițiul de rapiditate, actorul trebuie, cât mai rapid posibil și cu cea mai mare violență emoțională posibilă, cu cea mai mare claritate de idei posibilă, să facă în așa fel încât acțiunea să se deruleze rapid.

Înainte și după. Este vorba despre simple încercări de improvizație despre ceea ce ar fi putut să se întâmple înainte de intrarea în scenă a fiecărui personaj și despre ceea ce s-ar putea întâmpla după, cu scopul de a da continuitate acțiunii și de a face ca actorul să intre în scenă "încălzit".

Transfer de emoție. Este un exercițiu mai degrabă mecanic și obositor dar care poate să dea rezultate bune în caz de blocaje inexplicabile. Un anumit actor trecea printr-un teribil frison de moarte, când, cu revolverul la tâmplă, se întreba dacă trebuia sau nu să se sinucidă. Memoria afectivă a acestui actor consta în a se gândi cât era de groaznic să facă un duș rece iarna. Actorul făcea un transfer original de emoție care surmonta blocajul incapacității sale de a simți iminența morții. O altă actriță, care nu cunoscuse niciodată orgasmul, pentru a face să o treacă ape de fericire pe care o încerca personajul său după o frumoasă noapte de dragoste, recurgea - cu ajutorul memoriei afective - la o zi însorită de plajă, când savurase niște înghețate. Aceste transferuri nu sunt lipsite de onestitate, întrucât îl ajută pe actor să simtă și să exprime o emoție pornind de la o alta: apa rece pe timp de iarnă are ceva mortal, la fel și înghețata pe o plajă caldă are ceva orgasmic.

Mut. Este un exercițiu de unde subterane prin excelență. Actorul trebuie să respecte în întregime jocul, precum și ritmul și să se gândească "cu intensitate" la toate cuvintele din textul său, încercând să facă să treacă astfel, în unde subterane, conținutul. Pentru aceasta trebuie să se concentreze intens. Trebuie evitat ca acest exercițiu să se transforme într-unul de "mimă", nu poate fi adăugat nici un gest, nici o mișcare care să-l ajute pe celălalt până unde merge dialogul; nu este vorba despre un joc, ci despre un exercițiu de laborator, actorul trebuie să transmită realmente în unde subterane. Când actorii fac corect acest exercițiu, rezultatele sunt senzaționale.

S-a întâmplat o dată ca spectatorii, fiind primiți la o piesă în timpul unei repetiții mute, să poată imediat după aceea să participe la o dezbatere; au discutat fără să fi resimțit lipsa dialogului: văzuseră teatru.

În spectacolele concepute după “sistemul Joker”, exercițiul mut este indispensabil pentru ca măștile să devină “clișee”, simboluri sau semne. Exercițiul mut ajută la “stanislavskierea” măștilor.

Au ralenti. Actorul are în mod necesar un punct de vedere subiectiv când interpretează un personaj; vede opera și celelalte personaje în conformitate cu acest punct de vedere subiectiv. De aceea, este bine ca primele repetiții să se facă fără ca actorii să știe ce rol vor interpreta. Dimpotrivă, regizorul trebuie să vadă opera în totalitatea sa, în obiectivitatea sa. Acest conflict între subiectivitatea actorului și obiectivitatea obligatorie a regizorului sacrifică adesea eventuala bogăție creatoare a actorului. O scenă poate să aibă nevoie de o “rapiditate” dată care împiedică realizarea lentă a unui personaj.

Exercițiul “au ralenti” rezolvă această problemă și dă actorului timpul care îi lipsește pentru a realiza toate acțiunile sale, tranzițiile și mișcările pe care ar simți nevoia să le facă; când le va fi făcut, îi va fi mult mai ușor să le condenseze. Acest exercițiu trebuie făcut în alternanță cu cel de “rapiditate”.

Senzorial. Variantă pentru “au ralenti”. Actorul încearcă să-și deschidă simțurile, să primească toți stimulii exteriori, intrând în relație senzorială, senzuală și chiar sexuală cu lumea exterioară. Sunt indivizi care fac dragoste mecanic, fără cea mai mică senzualitate. Dimpotrivă, actorul trebuie să enunțe senzual chiar și o formulă matematică, “estetic” adică.

În șoaptă. Se întâmplă ca actorul să-și piardă bogăția de gânduri sau emoții într-o scenă anume, din cauza efortului fizic pe care trebuie să-l depună pentru a emite un sunet sau a face o mișcare, pentru a exagera o expresie (în aer liber, în fața a mii de spectatori, spre exemplu, sau cu câini sau animale care circulă prin preajmă...). Munca în șoaptă, cu jumătate de glas, este utilă pentru a revitaliza aceste scene, căci toată energia actorului se concentrează asupra esențialului și nu asupra puterii vocii sale; astfel actorul se ascultă și se simte mai bine pe el însuși.

Circumstanțe opuse. Aceasta servește la ruperea oricărei structuri determinate prin cunoașterea prealabilă pe care o are actorul despre ceea ce urmează să spună, să facă, să audă. Actorul se obișnuiește să meargă pasiv pe scenă fără să-și dea seama măcar. Pentru

a evita asta, actorul trebuie obligat să joace în circumstanțe opuse celor pe care le cunoaște. Spre exemplu, o scenă de mare violență trebuie jucată cu blândețe; actorul trebuie să transmită același conținut folosind alte cuvinte sau se schimbă punerea în scenă sau se face o scenă naturalistă (în mod normal, plină de obiecte) doar cu cuvinte și fără nici un obiect, sau se reprezintă un text de Lope de Vega în manieră naturalistă sau viceversa. Circumstanțele opuse pot fi legate de regie, de motivații sau de text.

Schimbările de gen. Variantă a precedentului exercițiu în care se decide o variație legată de "genul" spectacolului: circ, caricatură de teatru "oficial", naturalism, teatru tv, melodramă, farsă etc.

Personaj invizibil. O scenă este jucată de unul sau mai mulți actori, ceilalți nu-i văd, ceea ce îi obligă să-i asculte și să și-i imagineze. În mod straniu, unii actori ajung la o percepție mult mai clară a colegilor lor atunci când nu îi văd. Actorii sunt obligați să-și imagineze dialogul care nu este spus și mișcările care nu se fac.

Acest exercițiu este și riscant pentru actor; el trebuie să-și imagineze jocul actorilor invizibili până la a proiecta asupra lor imagini pe care ei înșiși le elaborează; sfârșesc prin a lucra asupra imaginației și nu a realității. Acești actori trebuie să înțeleagă că „teatralitatea” este interacțiune.

Exagerare. Actorii exagerează totul: emoții, mișcări, conflicte etc, fără să devieze, ci numai depășind limitele acceptabilului. Nu e vorba despre a înlocui un lucru cu altul, ci de a exagera: când urăști, exagerează ura, când iubești, exagerează iubirea, când strigi, exagerează strigătul etc. Pentru a găsi reglajul corect al microscopului, savantul nu reglează progresiv, ci merge la extremă și revine apoi cu mai multă încredere. La fel, justa măsură a reprezentării se găsește după ce s-a exagerat, nu înainte.

Repetiție liberă. Actorul este liber să facă tot ce are chef să facă, să modifice mișcări, text, totul; singura limită este siguranța fizică a celorlalți, ca să poată și ei, la rândul lor, să creeze fără teamă. Această muncă se bazează pe faptul că o mare parte a creației artistice este rațională, dar nu toată. Există întotdeauna ceva neașteptat, un actor care se lasă dus de senzațiile sale de moment, iraționale, spontane. Această ședință eliberatoare poate să aducă foarte multe nuanțe. Când actorul nu este foarte sigur de ceea ce vor face ceilalți, asta îl incită să creeze și să observe. Această muncă poate să fie periculoasă dacă este făcută înainte să fie definite datele fundamentale și raționale pe care se sprijină spectacolul.

Recunoaștere. Un singur actor face toate acțiunile și spune toate textele, nu în prezent – nu aici și acum – ci prevăzând ceea ce se va întâmpla în viitor, ca și cum ar fi întotdeauna pe cale să gândească „voi spune asta, voi face asta, dar nu acum”. Se procedează mai întâi la recunoașterea drumurilor ce vor fi parcurse; nu se face, se recunoaște.

Caricatură. Exercițiul poate fi făcut în două feluri: fie actorul însuși își ridiculizează interpretarea, fie o face unul dintre camarazii săi. Bergson spune că oamenii râd de propriile lor automatisme, de propria lor rigiditate. Atunci când este făcută caricatura cuiva, râsul e provocat de ceea ce e surprinzător în automatismele comportamentale ale persoanei caricaturizate. Dacă actorul poate să vadă, prin intermediul caricaturii, ceea ce este automatism în propria sa interpretare, va putea cu ușurință să modifice sau să revitalizeze munca sa.

Schimb de personaje. Pentru o mai bună înțelegere a personajelor, în cursul unei repetiții, se fac permutări între actori și personaje (de preferință, în sânul aceleiași relații: soț-soție, tată-fiu, patron-muncitor etc). Actorii nu trebuie să știe pe de rost textul celorlalți, trebuie doar să dea o idee generală, conținutul rolului.

Ritmul scenelor. Pe parcursul unei repetiții cu text, actorii inventează un ritm pe care îl consideră corespunzător fiecărei scene și încep să joace pe ritmul acela. Ritmul se schimbă atunci când se schimbă conținutul scenei. Nu e vorba despre a cânta un text, ci de a-l spune ritmat. Este un exercițiu care ajută la integrarea în grup și la structurarea obiectivă a „subiectivităților”.

Religios. Se joacă o scenă ca și cum ar fi o slujbă la biserică, cu mare pietate; fiecare detaliu capătă importanță, devine magnific. Este antiteza perfectă a ședinței „lasă lucrurile să meargă”.

Analogie. Pentru a da mai multă libertate imaginației lor, actorii decid să improvizeze o analogie a scenei pe care trebuie să o lucreze.

5.3. Exerciții propuse de Viola Spolin

Exerciții pentru conștientizarea sensibilității ¹¹²

Trebuie început cu o scurtă discuție asupra simțurilor și a valorii lor ca instrumente. Se știe că pe scenă, cartofii pasați se servesc în chip de înghețată, iar zidurile de piatră sunt făcute în realitate din lemn și pânză (de altfel în teatrul de improvizație recuzita și decorurile sunt folosite destul de

¹¹² *** Viola Spolin, *op. cit.*

rar). De aceea, studenții trebuie să înțeleagă cum un actor, prin intermediul bagajului său senzorial, fizic, trebuie să facă real pentru public ceea ce nu este real.

Aceste raporturi fizice sau sensoriale cu obiectele trebuie ferm stabilite la studenții actori chiar de la primele lecții. Este primul pas pe calea construirii altor relații scenice mai complicate. Obiectul dat este o „realitate” între actori în jurul căreia ei gravitează. Este primul pas în înțelegerea colectivă. Exercițiile următoare asigură baza pentru dezvoltarea acestei sensibilități conștiente.

„Urmărirea unei întreceri sportive”

Două echipe. Jucătorii se împart numărându-se din doi în doi. Este o grupare în echipe la întâmplare și este foarte importantă.

Prin înțelegere colectivă echipa hotărăște ce întrecere sportivă anume va fi urmărită. Când s-a ajuns la înțelegere, echipa merge pe scenă. Jucătorii trebuie să strige „Cortina!” când încep exercițiul.

Punct de concentrare: asupra vizionării.

Indicații pe parcurs: „Priviți cu picioarele! Cu ceafa! Vedeți-o de o sută de ori mai mare! Acționați, nu spuneți! Priviți cu urechile!

Observații:

1. Spuneți studenților în prealabil că evenimentul pe care îl vom urmări se desfășoară la o oarecare distanță de ei, (astfel ei trebuie să se concentreze ca să vadă mai bine). Este primul pas pentru a-i scoate afară, în mediul înconjurător. Dacă distanța nu e accentuată ei vor sta cu ochii îndreptați în jos, neîndrăznind să se depărteze de ceea ce se află în imediata lor apropiere.

2. În timp ce grupul privește, dați frecvent indicații pe parcurs. Dacă un student se uită la dumneavoastră întrebător după prima comandă, spuneți-i să vă asculte vocea, dar să se concentreze asupra vizionării. Dacă punctul de concentrare este susținut (ca în numărătoarea scândurilor în timpul expunerii) încordarea se va topi, iar teama va începe să dispară.

3. Membrii unei echipe nu trebuie să aibă vreo acțiune interioară în timpul „vizionării”, ci trebuie să privească în mod individual evenimentul. Este un mod simplu de a obține de la ei o muncă individuală în timp ce se află încă în cadrul liniștitor al grupului.

„Urmărirea unei întreceri sportive în amintire”

Tot grupul. Toți stau liniștiți și se gândesc la timpul când au văzut o întrecere sportivă, fie acum zece ani, fie acum o săptămână.

Punct de concentrare: asupra întregii scene se reamintesc culorile, sunetele, oamenii, mișcările etc.

Indicații pe parcurs: „Atenție la culori! Ascultați sunetele! Atenție la mirosuri! Acum, toate împreună! Vedeți mișcările. Atenție la ceea ce este mai sus, mai jos, în jurul vostru!”.

Observații:

1. De obicei amintirile trebuie evitate, deoarece sunt mai utile din punct de vedere clinic decât artistic. Exercițiile senzoriale se dau pentru a oferi studenților actori un exemplu rapid al vastității și al posibilității de folosire a experienței trecute! Experiența prezentă este preocuparea de căpetenie a claselor de arta actorului, dar amintirile vor apărea și vor fi selecționate spontan când trebuie.

2. Temă pentru acasă. Spuneți studenților să consacre în fiecare zi câteva momente „privirii” atente a lucrurilor din jurul lor, notându-și culorile, ascultând sunetele, observând mediul înconjurător.

„Ascultarea sunetelor din jur”

Toți trebuie să stea liniștiți și să asculte câteva clipe sunetele din imediata apropiere. Apoi se compară sunetele auzite: păsări, traficul străzii, scârțâitul scaunelor etc.

Punct de concentrare: asupra auzirii sunetelor din jur.

Observație: Luați acest exercițiu ca temă pentru acasă zilnic câteva momente.

„Ce ascult acum”

Două echipe. Fiecare echipă hotărăște (prin acord colectiv) ce anume va asculta. Se poate alege fie o lectură, fie muzică, specificând totodată ce tip de lectură de muzică vor asculta (muzică clasică, jazz).

Punct de concentrare: asupra ascultării. Indicații pe parcurs: aceleași ca la „Urmărirea unei întreceri sportive”.

Temă pentru acasă: spuneți studenților să se concentreze zilnic câteva clipe asupra ascultării unor sunete din jurul lor.

„Senzații personale”

Grupul rămâne în partea sălii rezervată publicului. Studenții trebuie să simtă ce anume le atinge corpul în orice punct, începând cu vârful picioarelor. Picioarele simt încălțăminte, ciorapii și dușumeaua de sub ele; gambele simt pantalonii sau ciorapii; mijlocul simte cordonul sau cureaua; degetele simt inelul; dinții simt buzele, etc.

Punct de concentrarea asupra senzațiilor personale.

Indicații pe parcurs: „Concentrați-vă asupra vouă înșivă! Simțiți-vă picioarele în pantofi! Simțiți atmosfera din jurul vostru! Atingeți spațiul cu corpul vostru!”

După ce studenții au simțit toate părțile corpului, comandați-le să se ridice și să-și croiască drum prin cameră.

Indicații pe parcurs: Pătrundeți în atmosferă! Faceți aerul dens! Aerul este tot mai ușor!

Observații:

1. Preveniți-i pe studenți să nu-și atingă mâinile, părțile corpului, ci să simtă cu diferite părți ale corpului.

2. Dați indicații pe toată durata exercițiului.

3. Temă pentru acasă: spuneți studenților să caute zilnic să se simtă croindu-și drum prin atmosferă în timpul mersului. Spuneți-le să atingă atmosfera cu suprafața corpului lor, sugerați-le să se simtă „bondoci”.

„Joc de identificare a obiectelor”

Jucătorii stau în cerc. Un jucător este chemat în centru, unde stă cu mâinile la spate. Profesorul îi pune ușor un obiect în mâini. Folosindu-și simțul tactil, el trebuie să ghicească ce fel de obiect este.

Întrebați-l pe jucător: „Ce culoare are? Ce formă are? Cât de mare este? Pentru ce folosește?”

Obsevație: este recomandabil să se aleagă obiecte ușor de recunoscut, dar nu acelea care sunt prea bine cunoscute sau folosite zilnic (de exemplu o carte joc, o ascuțitoare, un pieptăn, un măr).

„Exercițiu tactil în grup - 1”

Dați întregului grup să atingă un anumit obiect pe care toți l-au folosit de sute de ori, de exemplu un săpun. Întrebați-i pe jucători: „Credeti că mâinile voastre își amintesc senzația atingerii săpunului?” Răspunsul

unanim va fi „Da!” Schimbați obiectele după un timp, până când devin familiare.

Punct de concentrare: asupra senzației atingerii obiectului

Indicație pe parcurs: „Lăsați mâna să-și amintească!”

„Exercițiu tactil în grup - 2”

Două echipe. Fiecare grup trebuie să-și aleagă prin înțelegere comună un obiect sau un corp familiar (nisip, lut, etc). Când s-a ajuns la înțelegere, echipa merge pe scenă. Toți membrii folosesc aceleași obiecte sau corpuri simultan.

Punct de concentrare: de a concentra toată energia asupra obiectului – mărimea, forma, materialul din care e făcut, temperatura etc.

Indicații pe parcurs: „Simțiți materialul din care e făcut! Simțiți-i temperatura! Simțiți-i greutatea! Simțiți-i forma!”

Temă pentru acasă: spuneți studenților să consacre zilnic câteva minute mînuirii uni obiect. Apoi să-l lase jos și să încerce să-și reamintească senzațiile pe care le dădea atingerea lui.

„Gust și miros”

Două echipe. Fiecare grup trebuie să aleagă ceva foarte simplu de mâncat. După ce s-a ajuns la o înțelegere comună, prima echipă merge pe scenă și începe să mănânce mirosind și gustând mâncarea pe măsură ce o consumă.

Punct de concentrare: a degusta și a mirosi hrana.

Indicații pe parcurs: „Mestecați hrana! Simțiți-i subsatnța în gură! Degustați hrana! Lăsați-o să alunece pe gât!”

Temă pentru acasă: Când mănâncă acasă, studenții trebuie să se concentreze zilnic câteva minute asupra gustului și mirosului hranei.

Aprecierea exercițiilor senzoriale

Concentrarea a fost completă sau incompletă? Probabil că ea a variat, deoarece este nevoie de timp pentru a învăța să te concentrezi pe scenă. Accentuați faptul că atunci când concentrarea a fost completă, publicul, a putut *vedea*.

Ce au avut de atins, de văzut, de auzit, etc? Discuția să fie axată pe efortul întregului grup, nu pe anumiți membrii ai lui.

Ei ne-au arătat sau ne-au spus? Chiar dacă nu au vorbit ei au folosit mai mult acțiuni fizice vizibile decât energie focalizată asupra

problemei date, ei au reușit mai mult să ne spună decât să ne arate. De pildă, dacă un student a „mâncat” ceea ce a văzut în timp ce urmărea un meci de fotbal, el de fapt a povestit. Dacă el s-a ținut strict de problema ”de a vedea”, el a folosit corect punctul de concentrare.

„A arăta” devine o fizicalizare a acțiunii „de a vedea” și nu este o pantomimă. Aceasta decurge din problema însăși și nu este ceva impus ei.

„A povesti” este ceva calculat și vine din cap; „a arăta” este ceva spontan și vine din intuiție.

Observații pentru exercițiile senzoriale

1. Aceste exerciții utilizează primele grupări întâmplătoare. În acest caz, cu numai două echipe mari, studenții se vor număra simplu din doi în doi.

2. Fiecare echipă trebuie să ajungă la o înțelegere comună înainte de a merge pe scenă. Nu trebuie să existe interacțiune sau dialog pe scenă între jucători în timpul acestor exerciții. În felul acesta sunt evitate situațiile premature și deci ”acțiunea dramatică”.

3. Fiecare student trebuie să lucreze individual asupra problemelor senzoriale rămânând totodată o parte a grupului. Nu cereți unor anumite persoane să joace în timpul primei lecții. Siguranța pe care o dă grupul este esențială pentru ca individul să se poată elibera de teamă (încordare musculară).

4. Când o echipă gata de exercițiu urmează să strige ”cortina”, nu indicați pe nimeni în special să o facă, ci lăsați – ca indivizi sau ca grup – să pășească spontan în experiența teatrală, cerând singuri cortina lor. Oricât ar părea de simplu, acest lucru e foarte important. Strigătul ”Cortina” este ridicarea magică a adevăratei cortine teatrale, chiar dacă ”teatrul” nu este decât o înșiruire de scaune și un spațiu deschis la capătul unei săli mari.

5. Dacă unii studenți se uită să vadă ce fac vecinii lor după ce s-a strigat ”Cortina”, comandați ”Fiecare să asculte în felul său propriu! Ocupați-vă de propriul vostru punct de concentrare asupra problemei, iar nu de al vecinului!”

6. Nu faceți aprecierea până ce toți studenții n-au trecut pe scenă.

7. De fapt, în timpul aprecierii, judecățile de valoare ale studenților despre bine-rău, just-greșit sunt înlocuite cu noțiunea de complet-incomplet.

8. Nu stăruieți prea mult asupra unei probleme. Aceste exerciții îl ajută pe student să recunoască că el posedă o memorie fizică care poate fi solicitată intuitiv ori de câte ori e nevoie. Ele îi arată că nu este nevoie să se închidă într-o lume subiectivă, că nu trebuie să se învâluie într-un nor de amintiri trecute când lucrează în teatru.

9. Indicațiile pe parcurs în timpul acestor exerciții trebuie să ajute la declanșarea reacției fizice la studenții actori. Dacă un student rezistă la aceste indicații, comandați: "Nu te gândi la ce spun! Lasă-ți corpul să asculte!"

10. Este mai recomandabil pentru profesor să termine exercițiile în această fază, decât ca studentul actor să le termine singur.

11. Opriti toate glumele, situațiile premature, etc. menținând atenția studenților asupra realității

12. Evitați atitudinea de joc-ghicitoare pe care o pot provoca aceste exerciții. Spectatorii nu trebuie să ghicească, ci ei trebuie să recunoască ceea ce le arată actorii.

13. Deși sensibilitatea conștientă va fi de acum parte integrantă a oricărei aprecieri, ea va fi rareori principalul punct de concentrare. În schimb ea va fi considerată ca o parte secundară a fiecărei probleme, trebuind să fie dezvoltată împreună cu alte aptitudini.

Rolul improvizației în dezvoltarea aptitudinilor scenice

Improvizația constă în descoperirea acțiunilor prin mijlocirea cărora actorul realizează cu spontaneitate, în chipul cel mai sugestiv, sarcina sa de creație.

Improvizația reprezintă una din metodele de bază în cultivarea aptitudinilor scenice ale studentului care urmează cursurile facultății de actorie. Funcția improvizației ca metodă de studiu asigură dezvoltarea organică a aptitudinilor artistice ale studentului, solicită din plin facultățile sale intelectuale, inventivitatea sa creatoare, întreaga umanitate a rolului. Ea constituie o cale eficientă pentru însușirea măiestriei actoricești.

Cursul de improvizație are menirea să înlesnească dobândirea capacității de trăire și expresie artistică, a disponibilității dinamice de exprimare variată a atitudinilor umane.

Cultivarea spiritului de observație

Unul dintre procesele psihice elementare care se află la baza cunoașterii realității este percepția. Cu ajutorul percepției, omul realizează

imaginea subiectivă a obiectelor și fenomenelor reale cu care vine în contact direct. Percepția poate fi neintenționată sau intenționată. Observația conștientă, premeditată este modalitatea de realizare a percepției intenționate. Aceasta este specifică și esențială pentru activitatea psihică conștientă și asupra acestui tip de percepție se insistă în cursul de improvizație.

Putința de a sesiza particularitățile caracteristice obiectului percepției, particularități care nu sunt lesne perceptibile și par la prima vedere neesențiale, constituie spiritul de observație. Ca și alte însușiri psihice, spiritul de observație nu este ceva înnăscut, predestinat, el se poate educa.

Îndreptarea spiritului de observație către psihologia altora și către structura propriei vieți psihice, pentru a fi eficientă, trebuie să se bazeze pe cunoașterea psihicului uman, acesta constituind "materia" din care se compune rolul.

Dezvoltarea atenției

Numim atenție, activitatea psihică prin care se realizează reliefaarea unui anumit obiect cu detașarea simultană față de rest. În caracterizarea atenției deosebim: gradul concentrării ei, intensitatea sau încordarea, distribuția, stabilitatea, distragerea și comutarea atenției.

Concentrarea atenției constă în delimitarea unei sfere precise de obiecte către care se îndreaptă atenția. Numărul obiectelor asupra cărora se îndreaptă atenția constituie volumul atenției.

Într-o legătură strânsă cu concentrarea atenției se află intensitatea atenției sau încordarea. De fapt, intensitatea atenției exprimă gradul concentrării ei și măsura detașării față de rest.

Distribuția atenției ne evidențiază capacitatea de a avea în centrul atenției două sau mai multe acțiuni. Pe lângă un grad important de concentrare asupra rolului, actorului îi este absolut necesară în scenă și o atenție distributivă față de multitudinea semnalelor externe și interne care acționează asupra sa.

O altă particularitate a atenției este stabilitatea acesteia, cea însușire temporară care constă în menținerea durabilă, cu toate oscilațiile posibile, a orientării asupra unui fenomen în desfășurare.

Starea opusă stabilității atenției este distragerea ei. Este absolut necesar să se facă o deosebire de conținut între distragerea atenției și comutarea ei; prin comutare se înțelege o deplasare eficientă a orientării

spre o altă activitate, subordonată unui scop diferit. Comutarea atenției este foarte importantă pentru actor atunci când este vorba de trecerea de la un rol la altul, uneori în decurs de câteva ore.

Educarea memoriei

Memoria este un ansamblu de procese (memorarea sau fixarea, recunoașterea și reproducerea), incluzând existența unui element de stocare, de conservare a ceea ce s-a acumulat și a unui element de fructificare dinamică a achizițiilor anterioare pentru scopul activității actuale.

Memorarea se face cu scopul de a putea recunoaște și, mai ales, de a putea reproduce cele acumulate. Recunoașterea este al doilea proces al memoriei, relativ mai simplu ca celelalte și se realizează pe baza identificării a ceea ce este perceput în prezent cu ceea ce a fost perceput anterior. Spre deosebire de procesul recunoașterii, reproducerea este un proces mult mai complex, realizându-se în absența obiectului-stimul și fiind astfel criteriul cel mai cert al stabilității memoriei. Exercițiile folosite în cadrul cursului de improvizație sunt acelea prin care studentului i se cere să reproducă pe scenă unele acțiuni din viața cotidiană.

Există mai multe tipuri de memorie: preponderent vizuală, preponderent auditivă, plastic-intuitivă, emoțională. În creația actorului, un rol deosebit îl are memoria emoțională, proces de reflectare a trăirilor afective anterioare. Memoria afectivă constituie o premisă psihologică de bază a talentului scenic. De aceea cultivarea ei este o cerință profesională de prim ordin.

Dezvoltarea imaginației

Imaginația reprezintă într-un anumit fel, o îndepărtare de realitate, omul având posibilitatea să-și închipuie ceea ce încă nu există în realitate sau ceea ce nu va putea exista vreodată. Izvorul imaginației se află în realitatea obiectivă.

Imaginația actorului în rol este o împletire a două forme specifice ale acestui proces psihic, și anume a imaginației reproductive și a imaginației creatoare sau a fanteziei sale. Prin imaginația sa reproductivă, actorul își reprezintă imaginea viitorului său personaj, pe baza descrierii realizată de dramaturg în piesă. Imaginația creatoare este deosebit de importantă pentru creația actricească și pentru raportul acesteia cu trăirea emoțională. Procesul afectiv este profund influențat de imaginație.

O cerință specifică imaginației actoricești este credința în rol. Ea acordă termenului de imaginație actoricească accepțiunea de folosire a fictivului ca real. Imaginația actoricească este credința aproape sinceră în ficțiunea situației scenice.

CONCLUZII

„Ceva care nu conține nici utilitate, nici adevăr, nici vreo valoare ca parabolă, și nici măcar nocivitate, poate fi judecat cel mai bine după cantitatea de încântare (charis), pe care o conține și după plăcerea pe care o dăruiește. O astfel de plăcere, care nu conține nici un rău și nici un folos vrednic de a fi numit, este joc (paidia)” susține Platon căutând o posibilă definiție a jocului ce, se poate considera, stă la baza fenomenului teatral în sine. Dar oare, jocul, în afara „plăcerii” pe care o dăruiește, nu conține nici un „folos vrednic de a fi numit”? Ne îndoim! Studiind implicarea jocului în arta spectacolului și căutând motivații mult superioare acestei „plăceri” cum era definită de către marele filozof grec, vom cita aserțiunea făcută de același Platon atunci când fixează legătura dintre cult, dans, muzică și joc: „Zeii, din milă față de omenirea născută pentru suferință, au înființat, ca momente de uitare a grijilor, serbările de recunoștință și le-au dat oamenilor ca tovarăși de petrecere, pe Muze, precum și pe Apolo, conducătorul Muzelor, și pe Dionysos, pentru ca, datorită acestei comunități festive divine, ordinea lucrurilor să fie în permanență restaurată printre oameni.”¹¹³. Iată o notabilă și onorantă definiție dată artei spectacolului și un punct de plecare valoros în cercetările ce vizează estetica teatrală.

Căci teatrul, artă de sinteză, punct de întâlnire a literaturii, a muzicii, a arhitecturii cu filozofia este prin definiție o manifestare a spiritului uman necesară spiritului uman. De bună seamă, teatrul are menirea, chemarea de a modela, clădi, împlini ființa umană. Prin caracterul său, de a fi un instrument de modelare a conștiinței individului, teatrul are marea virtute de a pune în fața omului oglinda imaginii sale.

Trebuie să admitem că încă din cele mai vechi timpuri, oglinda a fost asociată cu narcisismul și cu iluzia unei imagini frumoase. Iluzie? Da, căci, glumind puțin, să ne aducem aminte de o vorbă de duh: „Nu te supăra pe oglindă...Ea nu are nici o vină!”. Dar să revenim. Pentru Ofelia, „oglanda gustului ales, tipar al buneicuviențe” este Hamlet; pentru Cicero, o comedie bună este „oglanda uzanțelor vieții”; pentru Alice, oglinda este începutul

¹¹³ Platon, *Opere*, vol V;VI, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1986

drumului spre „Țara minunilor”; pe Don Quijote, oglinzile și cavalerul lor îl vor întoarce din aventurile sale; Eminescu își va închide și proteja iubirea în oglinda lacului, iar Shelley era convins că „poezia este o oglindă care schimbă în frumusețe ceea ce e schimonosit”. Shakespeare însă, prin discursul lui Hamlet privitor la menirea actorului va sintetiza genial: „Teatrul trebuie să țină lumii oglinda în față; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor, și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.”

Putem spune, fără teama de a greși, că teatrul oglindește lumea; o face discret, persuasiv, uneori, iar alteori de o manieră directă, manifestă. Oricum ar fi, teatrul are această menire de a îndrepta, corecta, modula caracterul uman; și chiar dacă nu reușește uneori (nici nu s-ar putea altfel!), simplul fapt că atrage atenția, că ridică probleme ce urmează a fi dezbătute sau numai înregistrate de privitori, este, oricum, un uriaș și important câștig.

„În comparația dintre viață și artă, arta – în gratuitatea ei – e desăvârșită. Ea reprezintă modelul pentru trăirile noastre, pentru modul de expresie al sentimentelor noastre; acesta fiind rolul actorului, funcția sa: să ofere adevăratul chip al omenescului, după care omul să-și poată modela ființa;...ne ajută să ne analizăm, să ne cunoaștem, să ne limpezim dorințele, să ne vedem slăbiciunile, ne face apti să luăm hotărâri, să elaborăm strategii. E oglinda în care fiecare se vede pe sine, și numai în acest fel poate fi oglinda universală despre care Hamlet le va vorbi actorilor.” nota distinsa profesoară Adriana Marina Popovici în cartea „Lungul drum al teatrului către sine”¹¹⁴ referindu-se la menirea artei, aceea de a fi model pentru om.

Am pornit în cercetarea de față de la convingerea că în această acțiune de oglindire a lumii, actorul joacă un rol primordial. Firește ajutat, îndrumat, pregătit, susținut, pus în valoare de o armată de profesioniști, căci, așa cum bine se știe teatrul este o artă de grup.

În procesul de elaborare a unui spectacol teatral se întrepătrund, în mod benefic, acțiuni, convingeri, atitudini creatoare, stări de spirit ce au ca finalitate atât dezvoltarea relațiilor interpersonale, cât și bunul mers al lucrurilor necesar pentru împlinirea estetică a operei de artă construite. Este acreditat de gândirea psihosociologică, că psihologia relațiilor umane

¹¹⁴ Popovici, Adriana Marina, *Lungul drum al teatrului către sine*, Editura Anima, București, 2000

interpersonale se bazează pe un fenomen extrem de amplu în care se întrepătrund afectivitatea cu voința și dorința de cunoaștere a celuilalt; acest fenomen multiplu (ce impune mai ales efort individual) oferă individului nu numai sentimentul tonic al apartenenței la un grup de semenii, ci și convingerea că este „ceva” sau „cineva”, o entitate aparținătoare unui întreg. În cadrul grupurilor din spectacolul de teatru dezvoltarea pozitivă a raporturilor interpersonale poate fi favorizată de conștientizarea la nivel strict individual a sarcinii artistice ce trebuie îndeplinită; de aici urmează aproape firesc sporirea concentrării atenției și redimensionarea benefică a capacității voliționale a celor ce participă la desăvârșirea actului artistic.

Aparținând acestui grup extins ce participă la crearea unui spectacol de teatru, actorul trece, la rândul său, printr-un amplu proces de formare, de dezvoltare a creativității, de îmbogățire a cunoștințelor artistice, în general și a celor specific teatrale, în special.

În căutarea punctelor de sprijin necesare actorului în creația sa, atât în perioada de formare cât și în perioada de elaborare a unui spectacol, lucrarea de față susține ideea că un reper solid, valabil, eficient, valoros în procesul de creație artistică a actorului este folosirea metodei improvizăției.

Apărută în teatru încă din cele mai vechi timpuri, Improvizăția a cunoscut un moment de apogeu, de maximă exprimare, reprezentare în teatrul din epoca medievală, mai exact, în tipul de convenție numită *Commedia dell'arte*. „Apărută nu se știe cum și de ce tocmai la mijlocul secolului al XVI-lea, ce era improvizație și ce nu în textul și în jocul actorilor dell'arte și de ce nu s-a mai repetat”, notează Vito Pandolfi¹¹⁵, în încercarea de a stabili un punct de plecare al evoluției acestui uluitor tip de teatru. Oricum ar fi fost, în *commedia dell'arte*, s-a dezvoltat cu pregnanță valoarea de „purător de oglindă” a teatrului.

Improvizăția – ca formă de expresie a comediei dell'arte – se trage fără îndoială din „mima clasică”, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii cu scopul vădit de a îndrepta caracterul uman și de a corecta anumite obiceiuri umane reprobabile.

Modalitățile prin care reușește să prezinte lumii adevărata sa față sunt multiple. Mari gânditori, începând de la Aristotel și până la Henri Bergson au încercat să explice mecanismul comic și, deși au avut în vedere diverse aspecte ale acestuia, toți au ajuns la concluzia că efectul de

¹¹⁵ Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, Editura Meridiane, București, 1971

contrast a doi termeni de importanță egală care se rezolvă printr-un deznodământ agreabil, duce la comic. Teoria susținută de Kant spune că obținem efect comic de câte ori o pretenție sau o iluzie de pretenție, de la care așteptăm o realizare, se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. Un alt mare filozof, Schopenhauer susține că ori de câteori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potrivește obținem comicul.

Filozoful român Mihai Ralea demontează mecanismele de realizare a comicului într-un mod foarte concret și stabilește mai multe aspecte ale fenomenului, aplicabile, cu perfectă susținere și în cazul comediei dell'arte. Astfel, spiritul, este un comic produs prin cuvinte, reieșind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special; umorul (cuvânt ce din punct de vedere etimologic vine de la „humeur”- secreție internă) are proprietatea de a schimba dispoziția omului amestecând sentimente opuse: tristețea cu veselia, simpatia cu antipatia; burlescul, ce este o formă de comic în care o valoare sau o pretenție de valoare este redusă la ceva trivial, ce ține de animalic, de funcțiile fiziologice. Filozoful mai notează ironia, ca formă de comic ce printr-o formă serioasă, gravă expune un fond ușor, banal; și în sfârșit, grotescul, ce este exagerarea unui caracter individual, a caracteristicului, devenind apropiat de fantastic.

Toate aceste aspecte din care se compune fenomenul comic au fost analizate și de către filozoful francez Henri Bergson. În capitolul intitulat „Fundamente teoretice”, lucrarea dezvoltă, cu mare atenție, considerațiile filozofului cu privire la situația comică. Astfel, Bergson consideră că efectul de contrast între viu și mecanic, între viață și formalism produce, fără îndoială, comicul. Filozoful francez analizează tipurile de comic și le împarte în: comicul formelor, al gesturilor și al mișcărilor, al situațiilor, al cuvintelor și de caracter. Lucrarea prezintă această analiză bergsoniană și aduce exemple concrete pentru fiecare din ele; în plus am acordat o atenție deosebită asupra forței de expansiune a comicului.

Pornind de la capacitatea, disponibilitatea, deschiderea către „ludic”, către joc, așa cum susținea celebrul filozof olandez Johan Huizinga, a cărei teorie am detaliat-o în capitolul „Fundamente teoretice”, ajungând la împletirea cu succes a multitudinilor de situații comice, metoda de creație artistică ce se bazează pe improvizație devine un punct de referință în întreaga istorie a spectacolului.

Lucrarea de față a acordat teatrului de improvizație, expresiei sale celei mai pregnante, *commedia dell'arte*, precum și manifestărilor carnavalești, un spațiu larg și o analiză minuțioasă.

Ne-am ocupat apoi, de redescoperirea comediei *dell'arte* în epoca modernă, cu accent pe creația unor mari regizori ce, pornind de la mijloacele specifice acestui tip de teatru au dezvoltat, fie noi metode de expresie artistică, fie au reconsiderat tipurile de convenție teatrală prin extinderea fenomenului artistic și asupra spectatorului, devenit personaj activ în mecanismul spectacolului de teatru.

Lucrarea atinge apoi o zonă destul de recentă, din punct de vedere cronologic, și analizează mijloacele de creație specifice ale actorului din teatrul realist; cu o atenție deosebită acordată sistemului de gândire estetică a marelui om de teatru K.S.Stanislavski. Magicul „dacă”, situația propusă, supratema, tehnica de lucru și memoria afectivă, și-au găsit, pe rând, spațiu de analiză în paginile lucrării de față.

Am urmărit apoi evoluția teoretică și practică a metodei stanislavskiene în creația urmașilor acestuia, cu specială privire acordată celor ce au folosit, alături de alte metode, și improvizația ca tehnică de lucru în teatru.

Lucrarea de față acordă o atenție deosebită teatrului românesc în care s-au îmbinat cu succes diverse metode de creație artistică și acordă o specială privire acelor spectacole ce au îmbinat masca, folosirea măștii cu mijloacele de analiză psihologică specifice teatrului realist, ducând la valoroase experimente teatrale de expresie suprealistă.

Capitolul închinat exercițiilor specifice teatrului de improvizație, prezintă propunerile unor mari profesori de arta actorului și a regizorilor ce urmăresc, în etapele de formare a actorului, aprecierea disponibilităților senzoriale, dezvoltarea aptitudinilor scenice, cultivarea spiritului de observație, dezvoltarea atenției, educarea memoriei și dezvoltarea imaginației. Este acreditat faptul că „imaginația actorului” are trei funcții principale: cognitivă, ce presupune cunoașterea multiplă a orizonturilor realității imediate și înmagazinarea în subconștient (în parametrii proprii) a concluziilor experiențelor umanității (experiențe aflate din cărți, studii, albume de artă, ș.a.); adaptativă (la coordonatele personajului ce va „deveni viu”) și activatoare (prin afirmarea asumată, nuanțată a comportamentului multiplu emoțional; acesta este imperios necesar în procesul „construirii” fără sincopă a unui personaj). Așa stând lucrurile, constatăm că aplicând metoda improvizației, actorul își poate îmbunătăți

imaginația. În primul rând poate dezvolta funcția cognitivă, ce era considerată „de bază” în munca actorului dell’arte (căci ce altceva făceau ei atunci când urmăreau cu mare atenție oamenii și modul lor de comportament în societate), apoi i se oferă șansa de a-și dezvolta capacitatea adaptativă, și anume dezvoltarea multitudinilor de mijloace fizice și vocale în „învierea” personajului. Și, în fine, actorul își poate dezvolta funcția activatoare a imaginației prin îmbinarea disponibilităților fizice cu inflexiunile vocale și beneficiind de folosirea măștii (ca mijloc de recunoaștere a personajului întruchipat), toate acestea subsumate finei analize psihologice, emoționale a ființei pe care dorește să o întruchipeze, și care are un rol bine stabilit în construcția dramaturgică.

Lucrarea de față trebuie privită ca un demers întru sprijinirea eforturilor creatorilor de teatru ce își doresc revigorarea artei spectacolului, mai ales acum în condițiile în care societatea umană a trecut într-un nou mileniu ce sperăm să fie un apogeu al împlinirilor spirituale. Căci oricâte realizări materiale ar cunoaște omenirea, până la urmă totul se rezumă la dimensiunea spirituală a individului; numai pe aceasta se poate clădi marele edificiu al umanității.

ANEXA

Măștile personajelor din commedia dell'arte

Pantalone



Doctorul



Zanni



Zanni



Arlechino



BIBLIOGRAFIE

- Bahtin, Mihail, Problemele poeziei lui Dostoievski, Editura Univers, Buc., 1977
- Băleanu, Andrei și Dragnea, Doina, Actorul în căutarea personajului, Editura Meridiane, București, 1981.
- Beltrame – Barbieri, Niccolo, Discurs familiar, Venezia, 1628.
- Bergson, Henri – Teoria râsului, Institutul European Iași, 1992
- Bragaglia, A.G., Pulcinella, Roma, Casini, 1953
- Brădățeanu, Virgil, Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului – vol I, II – Editura Didactică și pedagogică, București 1966.
- Boal, Augusto, Jocuri pentru actori și non-actori – teatrul oprimaților în practică, Fundația Concept, 2005.
- Buraud, Georges, Măștile, Ed. du Seuil, 1948
- Burkhardt, J., La civiltà del rinascimento, Firenze, Sansoni, 1990
- Cramesmil, Joel, La Cartoucherie; une aventure théâtrale, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2005.
- Carandini, Silvia, Teatro e spettacolo nel seicento, Editori Laterza, 1999
- Călin, Vera, Metamorfozele măștilor comice, Editura pentru Literatură, 1966
- Cecchini, P. M., Lettere facime e morali, Napoli, 1618
- Chekhov, Michael, Etre acteur, Ed. Oliver Perrin, 1953
- Chimet, Iordan, Eroi, fantome, șoricei, Ed. Meridiane, București 1970
- Cojar, Ion, O poezică a artei actorului, Editura Paideia, 1998.
- Croce, B., Intorno alla Commedia dell'Arte, Bari, Laterza, 1957
- Cruciani, F., Seragnoli Daniele, Il teatro italiano nel Rinascimento, Il Mulino, 1987
- De Amicis, V. La commedia popolare italiana e la commedia dell'arte, Napoli, 1882
- Diderot, Denis, Paradox despre actor, în Opere alese, E.S.P.L.A., București, 1957
- Duchartre, P., La comédie italienne, Paris, 1924
- Fasso, L., Scenari della Commedia dell'Arte, Ed. Einaudi, 1979
- Feral, Josette, Trajectoires du Soleil (autour d'Ariane Mnouchkine), Editura Theatrales, Paris, 1998.
- Fo, Dario, Manuale minimo dell'attore, Einaudi, Torino, 1997
- Gambelli, Delia, Arlecchino a Parigi, Bulzoni editore, Roma, 1993
- Gorceakov, N. Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955.
- Grotowski, Jerzy, Spre un teatru sărac, Editura Unitext, 1998.
- Gozzi, Carlo, Turandot, în Basme teatrale, Editura Univers, 1981
- Huizinga, Johan, Homo ludens, Editura Univers, București, 1977
- Johnstone, Keith, Impro for Storytellers, Routledge/Theatre Arts Books, New York
- Leprohon, Pierre, Charles Chaplin, Editura Meridiane, 1967
- Mango, A., Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte, Bari, Adriatica, 1972
- Mastropasqua, F., Ruzante e Arlecchino, Parma 1970
- Mărculescu, Olga, Commedia dell'Arte, Editura Univers, București, 1984
- Nicolini, F., Vita di Arlecchino, Milano-Napoli, Ed. Ricciardi, 1958
- Niculescu, Ileana, Renașterile lui Arlecchino, Editura Paideia, 2003
- Pandolfi, Vito, Istoria Teatrului Universal, Editura Meridiane, București, 1971
- Popa, Victor Ion, Mic îndreptar de teatru, Editura Eminescu, București 1977.
- Popovici, Adriana Marina, Lungul drum al teatrului către sine, Editura Anima, București, 2000
- Perrucci, Andreea, Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizăție, Ed. Meridiane, București 1982

- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică română, București 1971.
- Petrescu, Camil, *Documente literare*. Editura Minerva, București, 1979..
- Pertovici, Virgil, *Macbeth cu măști – Caietul unui spectacol de Ion Sava*, Editura Tehnică, București, 1997
- Platon, *Opere*, vol V;VI, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1986
- Sadoveanu, Ion Marin, *Scrieri Vol.V, Fragmente teoretice – Postume*, (Teatru și societate), Ed. Minerva, București 1978.
- Soleri, Ferruccio, *Maschere italiane della commedia dell'arte*, Ricordi, Milano, 1991
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955.
- Stanislavski Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, Editura Cartea Rusă, București, 1950.
- Stoppato, L., *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887
- Strasberg, Lee, *L'actors Studio et la Methode*, Inter. Ed., Paris, 1989
- Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri... amintiri...* Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1960.
- Tessari, R., *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Mursia, 1981
- Toniza-Iordache, Mihaela, *Despre joc*, Editura. Junimea, Iași, 1980
- Tonitza Iordache, Michaela, Banu George, *Arta actorului*, Editura Nemira, București, 2004.
- Toporcov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea rusă, 1951
- Toschi, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976
- Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977
- Vianu, Tudor, *Arta Actorului*, curs la Academia de Teatru a Teatrului Național din București în anul 1932
- Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, II, III, ESPLA, Editura pentru Literatură universală, București, 1966.
- *** *Istoria teatrului din România*, Editura Academiei, 1965; 1971.
- *** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul al XX lea (vol. I și 2) B.P.T.* Editura Minerva, București, 1973.
- *** Millo, Matei, *Trei lecții de artă dramatică la Conservator* (publicate de Ion Massoff) în „Matei Millo”, București, Editura Ciornei, 1925.
- *** *American Magazine*, nov.1918
- *** Caragiale, Ion Luca, *Câteva păreri*, ziarul Ziua nr.35/22 februarie 1896. Despre actori și arta actoricească.
- *** Mounier, Catherine, *Deux creations collectives du Theatre du Soleil în Les voies de la création théâtrale Vol.V*, Edition du centre national de la recherche scientifique, Paris VII, 1985.
- *** *Revista Arlechin*, 9 – 10 / 1981.
- *** Spolin, Viola, *Improvizații pentru teatru – Îndreptar tehnic*, UNATC
- *** STRASBERG LA ACTOR STUDIO, *Lecții înregistrate pe bandă publicate de Robert H.Hetman, traducerea Geta Angheluță*, UNATC.
- *** Tanant, Myriam, Strehler et Goldoni: *le miroir et la metaphore în Les voies de la creation theatrale*, vol.XVI, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris VII, 1986
- *** *Carnival - Wikipedia, the free encyclopedia*
- Brazilian Carnival - Wikipedia, the free encyclopedia*
- *** *Carnaval de Québec*
- *** *Carnaval San Francisco - Home*
- *** *History - The Carnival*
- *** *Venice Carnival - Carnevale di Venezia - Venice for Visitors*
- *** www.ipanema.com ALL ABOUT CARNIVAL IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL ...

ISBN 978-606-8757-43-8



UNATC PRESS

