



ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.E.C.I.D.

MARIANA HUDEA

ARTA ACTORULUI MISCARE SCENICA

MODUL DE STUDIU II

PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

Cuprins

INTRODUCERE.....	4
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 –	6
Lecția 1 – Perspectiva artistului și a rolului.....	7
Lecția 2 – Îndemânarea. Forma.	7
Lecția 3 – Frumosul. Unitatea.....	8
Lecția 4 – Improvizatia de ansamblu.....	9
Lecția 5 - Atmosfera și sentimentele individuale	11
Lecția 6 – Gestul psihologic.....	12
Lecția 7 – Personaj și caracterizare	13
Lecția 8 - Individualitatea creatoare	15
Lecția 9 – Comunicarea nonverbală.....	18
Lecția 10 – Conceptul interpretării muzicale.....	19
Lecția 11 – Dialectica emoționalului și raționalului în cunoașterea și interpretarea artistică	22
Lecția 12 - Trăirea afectivă a muzicii	23
ANEXA – EXEMPLIFICARE – ABORDARE DE ROL. EXERCITIUL – OEDIP.....	30
ARGUMENT.....	32
I. TRAGEDIA ANTICĂ ȘI EROUL OEDIP.....	33
1. Tragedianul Sofocle și epoca sa.....	33
2. Opera sofocleană. Importanța ei în evoluția teatrului antic.....	34
3. Epoca. Contextul social, istoric și cultural în care a fost scrisă tragedia Oedip rege.	36
4. Tragicul eroului Oedip. Sentimentul culpabilității la eroii tragici.....	38
II. PRIMII PAȘI ÎN CONSTRUCȚIA ROLULUI.....	42
1. Alegerea monologului.....	42
2. Principii de bază în descoperirea personajului dramatic.	44
III. MUNCA LA SCENĂ.....	46
1. Despre gândul scenic.....	46
2. Datele fundamentale ale personajului dramatic și identificarea acestora în experiența personală.....	47
3. Descoperirea rolului prin exerciții și jocuri scenice.....	50
4. Ordinea parcursivă a evenimentelor care au loc în text.....	60
5. Motivațiile rostirii textului dramatic sau gândul în sensul textului.	63
ÎNCHEIERE.....	68
BIBLIOGRAFIE.....	72
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	74

INTRODUCERE

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 –

Cuprins

Obiectivele unității de învățare

Rezumatul unității de învățare

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Lucrare de verificare nr. 1

Bibliografie minimală

Obiectivele unității de învățare

--

Lecția 1 – Perspectiva artistului și a rolului

- Artistul se dedublează în momentul creației.
- Perspectiva înseamnă raportul armonios chibzuit al fragmentelor și repartizarea lor în întreg cuprinsul piesei și a rolului.
- Perspectiva artistului este necesară pentru a se gândi la fiecare moment în care se găsește pe scenă, ca să își poată proiecta forțele interioare creatoare și posibilitățile de expresie, ca acestea să fie repartizate just și folosite cu judecată în alcătuirea rolului.
- Perspectiva nu este acțiunea principală, dar este foarte apropiată de ea. Ea este calea, linia pe care se mișcă neobosită acțiunea principală în decursul întregii piese.

Lecția 2 – Îndemânarea. Forma.

(12) În orice operă de artă adevărată și mare, găsim totdeauna patru calități pe care artistul le-a pus în creația sa: Îndemânarea, Forma, Frumosul, Unitatea. Aceste patru calități trebuie să și le dezvolte actorul: trebuie să-și stapânească corpul și vorbirea, deoarece sunt singurele instrumente la dispoziția actorului pe scenă. Corpul său trebuie să devină o operă de artă în sine, trebuie să dobândească aceste patru calități, să le asimileze lăuntric.

Mai întâi să ne ocupăm de îndemânare. În jocul unui actor, mișcările greoaie și o vorbire inflexibilă sunt în stare să deprime și chiar să îndepărteze publicul. Stângăcia la un artist e o forță necreatoare. Pe scenă ea poate exista numai ca temă, dar niciodată ca manieră de joc. Pe scenă... "Lejeriatea mișcării este aceea care mai mult decât orice îl face pe artist" – spunea Edward Eggleston. Cu alte cuvinte, personajul vostru, pe scenă, poate fi greoi, neîndemanatic în mișcări, poate să articuleze prost, dar voi înșivă ca artiști trebuie să folosiți întotdeauna lejeritatea și îndemânarea cu mijloace de expresie. Chiar și stângăcia însăși trebuie reprodusă cu lejeritate și îndemânare.

Niciodată nu trebuie să confundați însușirile personajului cu ale voastre proprii ca artiști, dacă vreți să învățați să deosebiți ceea ce jucați, (tema, personajul) de felul cum o faceți (modul, maniera de joc). Îndemânarea vă relaxează corpul și spiritul, de aceea ea este soră cu umorul. Unii actori de comedie recurg la mijloace greoaie de expresie umoristică, ca

de pildă: roșeața violentă a feței, contorsionarea trupului și forțarea corzilor vocale, și totuși, în sală, râsul întârzie să apară. Alți actori comici folosesc aceleași mijloace greoaie, dar cu

îndemânare și finețe și obțin un mare succes. Un exemplu și mai strălucit este un clown bun, care cade într-un mod greoi, dar cu atâta grație și îndemânare artistică, încât nu vă puteți reține râsul. Dar ultimele și cele mai bune exemple sunt maniera ușoară și îndemânatecă alături de grotescul greoi al lui Charlie Chaplin sau al unui clown ca Grock. Calitatea îndemânării se obține prin exerciții ca mișcări de zbor sau radiație, care vă sunt deja cunoscute.

De o importanță similară este noțiunea **FORMA**. Puteți fi chemați să jucați pe scenă un personaj pe care autorul l-a conceput ca pe un tip slab, dezordonat sau poate că trebuie să interpretați un tip haotic, turbulent, fără simț al formei, cu o vorbire neclară, ba chiar gângavă. Dar un astfel de personaj trebuie considerat numai tematic, ca ceea ce trebuie să faceți. Dar, cum veți juca ca actori aceasta depinde numai de cât de complet și de perfect vă este simțul formei. Tendința către claritatea formei este vizibilă chiar și în lucrurile neterminate, și în scheciurile marilor maeștri. A crea cu ajutorul unor forme clar conturate este o măiestrie pe care artiștii din toate ramurile pot și trebuie s-o dezvolte în cel mai înalt grad.

Lecția 3 – Frumosul. Unitatea

(13) În ceea ce privește frumosul, s-a spus în repetate rânduri că acesta este rezultatul conglomerării mai multor elemente psiho-fizice. Acesta este un adevăr neîndoielnic. Dar actorul care atacă exercițiile pentru frumos nu trebuie să caute să trăiască frumosul în mod analitic sau substitutiv, ci mai curând spontan și intuitiv. Înțelegerea frumosului ca o confluență a mai multor elemente îl va aduce pe actor la confuzie și va genera multe greșeli de antrenament.

Înainte ca actorul să înceapă să exerseze pentru a-și forma simțul frumosului, trebuie să se gândească el însuși ca având părți rele și bune. Îndrăzneala este o virtute, lipsa de gândire, bravura fără rost, sunt o latură negativă. Dacă prudența este o însușire pozitivă, teama oarbă este un lucru negativ.

Același lucru se poate spune și despre frumos. Adevărata frumusețe își are originea înăuntrul ființei umane, în timp ce falsa frumusețe este în exteriorul ei. "Etalarea" este latura negativă a frumuseții, la fel sentimentalismul, dulcegăria, autoadorarea, și alte deșertăciuni asemănătoare. Actorul care își dezvoltă simțul frumosului numai pentru a se admira **pe sine** obține un lucru superficial, o pojghiță subțire. Scopul lui este de a dobândi acest simț numai

pentru arta sa. Dacă este capabil să elimine egoismul din simțul său pentru frumos, atunci este în afară de orice pericol. Dacă vă veți întreba: "Cum pot să redau situațiile urâte și personajele respingătoare, dacă creația mea trebuie să fie frumoasă? Aceasta frumusețe nu-mi va răpi oare expresivitatea?". În principiu răspunsul rămâne același ca și la distincția dintre **ce?** Și **cum?**, dintre **temă** și **modul de expresie**, dintre personaj sau situație și artistul cu un simț al frumosului bine dezvoltat și cu un gust fin. Urâtenia exprimată pe scenă cu mijloace inestetice irită nervii publicului. Efectul unui asemenea spectacol este mai curând fiziologic decât psihologic. Influența înălțătoare a artei rămâne paralizantă în asemenea cazuri. Dar o temă, un personaj sau o situație neplăcută prezentată estetic păstrează puterea de a înălța și de a inspira publicul. Frumusețea cu care este redată o astfel de temă transformă urâtenia într-un caz particular, în **ideea** ei. Pe lângă elementul particular, aici mai apare și **prototipul** și, în același moment, el face apel la mintea și la spiritul spectatorului în loc să-i irite nervii.

Actorul care își joacă rolul ca pe o serie de momente separate și fără legătură între fiecare intrare și ieșire, fără să țină seama de ce a făcut în scenele sale precedente sau de ceea ce trebuie să facă în scenele următoare, nu-și va înțelege niciodată rolul ca pe un tot unitar. Neputința sau nereușita de a raporta rolul la un tot unitar îl poate face lipsit de armonie și de neînțeles pentru spectator. Pe de altă parte, dacă la început, chiar de la prima intrare, vă veți vedea deja jucând (sau repetând) ultimele voastre scene, și invers, ținând minte primele scene, când jucați (sau repetați) veți putea avea o viziune mai clară a întregului rol, în toate detaliile sale, de parcă l-ați privit în perspectivă, de la înălțime. Această capacitate de a considera detaliile unui rol ca un întreg bine încheiat vă va permite, pe viitor, să jucați fiecare dintre aceste detalii ca mici entități, care se contopesc armonic într-o unitate surprinzătoare. Ce calități noi va câștiga jocul vostru datorită acestui simț al unității? Veți accentua intuitiv esențialul din personajul vostru datorită acestui simț și veți urma linia principală a evenimentelor ținând astfel trează atenția publicului. Jocul vă va deveni mai puternic.

Lecția 4 – Improvizația de ansamblu

Numai artiștii uniți printr-o adevărată simpatie într-un ansamblu improvizator pot cunoaște bucuria unei creații neegoiste, în comun. Scopul final și cel mai înalt al fiecărui artist adevărat din orice domeniu de creație poate fi definit ca dorința de a se exprima liber și complet. Fiecare dintre noi are propriile convingeri înrădăcinate și adesea inconștiente, ceea

ce constituie o parte integrantă a individualității omului și marea lui năzuință către o exprimare liberă.

Marii gânditori ai lumii, vrând să se exprime pe ei înșiși, și-au creat propriile lor sisteme filosofice. La fel, un artist care năzuiește să-și exprime convingerile lăuntrice o face improvizând cu propriile sale instrumente, cu forma sa specifică de artă. Același lucru, fără excepție, se poate spune și despre mișcarea scenică și implicit despre arta actorului. Dorința sa arzătoare și țelul lui suprem pot fi atinse numai cu ajutorul improvizației libere. Dacă un actor se limitează numai la rostirea textului prevăzut de autor și la „executarea” acțiunii indicate de regizor, fără să caute ocazia să improvizeze independent, se face singur sclavul creațiilor altora, iar profesiunea lui devine ocazională. El face greșeala de a crede că autorul și regizorul au improvizat deja pentru el și că nu mai este loc pentru exprimarea individualității sale creatoare. Din păcate, această atitudine predomină în rândul prea multor actori din zilele noastre.

În realitate, fiecare rol îi oferă actorului ocazia de a improviza, de a colabora și de a co-crea cu autorul și cu regizorul. Această afirmație nu înseamnă că actorul poate improviza un nou text sau că poate substitui o altă acțiune celei implicate de regizor. Dimpotrivă! Textul dat și acțiunea sunt bazele ferme pe care actorul trebuie și poate să-și dezvolte improvizația.

Cum rostește textul și cum execută acțiunea constituie porți deschise către un vast câmp de improvizații. Acești „cum” ai textului și ai acțiunii sale sunt tot atâtea moduri în care el se poate exprima liber. Mai mult, există nenumărate momente între text și acțiune în care el poate crea minunate tranziții psihologice, exprimate în felul său propriu, în care își poate desfășura inventivitatea artistică. Interpretarea întregului personaj până la cele mai mici trăsături oferă un spațiu vast pentru improvizațiile sale. Actorul trebuie doar să înceapă prin a refuza să se joace numai pe sine însuși sau să recurgă la clișeele cunoscute. Dacă încetează toate rolurile sale ca niște „linii drepte” și încearcă câte o caracterizare fină pentru fiecare, acesta va fi deja un pas înainte spre improvizație. Actorul care n-a gustat bucuria pură de a se transforma pe scenă cu fiecare rol nou, cu greu va putea cunoaște sensul real, creator al improvizației. Prin urmare, cu cât un actor își dezvoltă mai mult aptitudinile de a improviza și își descoperă acel izvor nesecat din care provine orice improvizație, cu atât mai curând va gusta un sentiment de libertate, până atunci necunoscut, și se va simți mai îmbogățit sufletește.

Lecția 5 - Atmosfera și sentimentele individuale

„Ideea unei piese prezentate pe scenă este spiritul ei, atmosfera este sufletul ei, iar tot ce este vizibil și auzibil este trupul ei.” (14)

Există două concepții despre scenă:

- spațiu gol care, din când în când, se umple cu actori, decoruri și personal de serviciu.

Ceea ce apare pe scenă este elementul vizibil și auzibil.

- lume pătrunsă de o anumită **atmosferă** puternică, magnetică. Această atmosferă le dădea

actorilor inspirație și forță pentru creațiile viitoare.

Orice fenomen și eveniment își are propria atmosferă specifică. **Atmosfera** creează o legătură între actori și spectatori, adâncește percepția spectacolului, solicită și trezește sentimentele prin care înțelegerea va fi amplificată. Atmosfera dezvăluie finețea sufletului unui personaj și elimină senzația că privești într-un „vid psihologic”. Ea exercită o influență foarte puternică asupra jocului nostru: detalii sau nuanțe apărute spontan, plăcerea jocului. Atmosfera te îndeamnă să joci în concordanță cu ea. Îndemnul vine din **voință**, din forța dinamică sau motrice ce trăiește în atmosfera respectivă. Nu există atmosferă lipsită de dinamism, viață și voință lăuntrică.

Există două tipuri de sentimente:

- subiective: sentimentele individuale

- obiective: atmosfera scenelor

Două atmosfere diferite (sentimente obiective) nu pot exista simultan. Atmosfera mai puternică o copleșește, inevitabil, pe cea mai slabă.

De ex (15) : Atmosfera liniștită și misterioasă stăpânește castelul. Un grup de oameni intră în castel aducând cu ei o atmosferă gălăgioasă, hilară. Victorie sau înfrângere a atmosferei în lupta cu sentimentele individuale. Contrastele, pe scenă, îi crează publicului încordarea căutată. Victoria sau înfrângerea îi oferă spectatorului satisfacția estetică similară cu cea generată de un acord muzical perfect.

Mijloace pur teatrale de a crea o atmosferă sunt:

- luminile: umbre, culori
- decorurile

- efectele muzicale și sonore
- gruparea actorilor
- vocile cu o mare varietate timbrală

Lecția 6 – Gestul psihologic

„Sufletul dorește conlocuirea cu trupul pentru că,
fără membrele acestuia, n-ar putea nici acționa, nici simți.” (Leonardo da Vinci)

În capitolul precedent am spus că nu putem porunci simțămintelor noastre în mod direct

dar că le putem ademeni, stârni și îmblânzi cu ajutorul unor mijloace indirecte. Același lucru s-ar putea spune și despre vrerile, aspirațiile, dorințele, poftele, dorurile, elanurile și năzuințele noastre, care deși, firește, sunt totdeauna amestecate cu simțăminte, se află în sfera puterii noastre de voință. În calități și senzații am găsit cheia tezaurului de simțire. Dar există oare o asemenea cheie și pentru puterea de voință? Da. Și o găsim în mișcare (acțiune, gest). Vă puteți dovedi aceasta voi înșivă, încercând să faceți o mișcare puternică, bine conturată, dar simplă. Repetați-o de mai multe ori și veți vedea că după o clipă puterea de voință crește,

întărindu-se din ce în ce mai mult, sub influența mișcării. Mai departe veți descoperi că felul mișcării pe care o faceți îi va da puterii de voință o anumită direcție sau înclinație. Aceasta pentru că mișcarea va deștepta în voi o dorință, voință sau aspirație precisă. Astfel putem spune că forța mișcării agită puterea de voință, în general. Felul mișcării deșteaptă în noi o dorință corespunzătoare, definită, și calitatea aceleiași mișcări scoate la iveală simțămintele. Înainte de a vedea cum pot fi aplicate aceste principii simple în profesiunea noastră, să luăm câteva exemple de mișcare pentru a ne face o idee mai largă despre cele spuse mai sus. Închipuiți-vă că aveți de jucat un personaj care, conform primei voastre impresii generale, are o voință puternică și fără frâu, este stăpânit de dorințe despotice, de dominație. Căutați o mișcare potrivită care să cuprindă toate caracteristicile de mai sus ale personajului și poate, după câteva încercări, o s-o găsiți. Dacă mișcarea este puternică și bine conturată, repetată de mai multe ori, ea va tinde să vă întărească voința. Direcția fiecărui membru, poziția finală a întregului corp și înclinația capului sunt pe cale să cheme la lumină o dorință precisă de stăpânire despotică. Calitățile care încearcă și străbat fiecare mișcare a mușchilor corpului vor provoca în voi simțăminte de ură și dezgust. Astfel, prin mișcare, pătrundeți și stimulați adâncurile propriului vostru psihic.

Lecția 7 – Personaj și caracterizare

Transformarea este cea după care tânjește actorul, în mod conștient sau inconștient.

Și acum să discutăm problema creării personajului. Nu există roluri care să poată fi considerate „drepte”, sau în care actorul înfățișează publicului același „tip” – el însuși, așa cum este în viața particulară. Există mai multe motive care generează nefericite concepții greșite asupra adevăratei arte dramatice, dar noi nu ne vom ocupa de ele aici. Este suficient să subliniem faptul că teatrul ca atare nu va crește și nu se va dezvolta niciodată dacă i se va permite acestei atitudini distructive de „autoexhibare”, deja adânc înrădăcinată, să prospere.

Fiecare artă servește scopului de a descoperi și releva orizonturi noi ale ființei umane. Un actor nu poate da publicului revelații noi etalându-se pe sine însuși pe scenă. Ce ați spune de un scriitor care, în toate piesele, fără excepție, s-ar dramatiza pe sine însuși în rolul principal, sau de un pictor incapabil de altceva decât de autoportrete? Așa cum nu veți întâlni în viață doi oameni la fel, tot așa în piesele de teatru nu veți întâlni două roluri identice. Ceea ce constituie diferența dintre ele le face să fie **caractere** și va fi un bun punct de pornire pentru actor. Ca să dobândească o primă idee pentru rolul ce îl are de jucat, actorul trebuie să se

întrebe: „Care este diferența, oricât de subtilă sau nevinovată ar fi, între mine și personaj așa cum îl descrie textul?” Făcând astfel, nu numai că veți arde dorința de a vă face în mod repetat autoportretul, dar veți descoperi și caracteristicile psihologice principale ale personajului. Apoi, vă aflați în față necesității de a încorpora aceste trăsături caracteristice care formează diferența dintre voi și personaj. Cum vă veți apropia de această sarcină(16)? Calea cea mai scurtă, artistică și amuzantă, de a vă apropia de ea este de a **găsi un trup imaginar personajului**

vostru. Imaginați-vă că trebuie să jucați un personaj leneș, indolent și stângaci (atât psihic cât

și fizic). Aceste trăsături nu trebuie neapărat subliniate sau exprimate emfatic, ca în comedie. Ele se pot arăta ca simple, imperceptibile, aproape indicații, și totuși ele sunt trăsături caracteristice, tipice, ale personajului, care nu trebuie omise. Imediat ce ați extras aceste aspecte și date ale personajului, comparat cu voi înșivă, încercați să vă imaginați ce fel de trup ar putea avea un asemenea om leneș, indolent și încet. Poate veți găsi că are un trup plin, îndesat, scurt, cu umerii căzuți, gâtul jos, brațe lungi care atârnă cu indiferență și un cap mare și greoi. Acest corp este, desigur, departe de a se asemana cu al vostru. Totuși trebuie să

arătați și să vă mișcați ca el. Cum veți face să realizați o adevărată asemănare? Iată cum: începeți să vă imaginați că în același spațiu pe care îl ocupați cu propriul vostru corp există și un altul – trupul imaginar al personajului pe care tocmai l-ați creat în minte. Vă îmbrăcați cu acest corp, că și cum ar exista; îl puneți ca pe un veșmânt. Care va fi rezultatul acestei

mascarade? După o clipă, poate într-o străfulgerare, veți începe să simțiți și să gândiți despre voi înșivă ca despre o altă persoană. Această experiență este foarte asemănătoare cu cea a unei adevărate mascarade. Ați observat vreodată în viața voastră de toate zilele cât de diferit vă simțiți în veșminte diferite? Nu sunteți „altcineva” atunci când purtați o cămașă de noapte decât atunci când sunteți în haine de seară, când purtați un costum vechi și uzat sau unul nou-nouț? Dar „a purta” un alt corp? Înseamnă mult mai mult decât a purta indiferent ce costum sau îmbrăcăminte. Această opțiune a formei fizice imaginare a personajului influențează asupra psihicului vostru de zeci de ori mai mult decât orice îmbrăcăminte! Corpul imaginar stă ca și cum ar exista între corpul vostru real și psihic, influențându-le pe amândouă cu aceeași putere. Pas cu pas, începeți să vă mișcați, să vorbiți și să vă simțiți în acord cu el. Ca să spunem așa, personajul locuiește în voi (sau, dacă preferați, voi locuiți în el). Cât de puternic exprimați datele tipului vostru imaginar, în timp ce jucați, aceasta depinde de genul piesei și de propriul vostru gust și dorință. Dar, în orice caz, întreaga voastră ființă psihică și fizică va fi schimbată, chiar posedată de personaj. Când este într-adevăr adoptat și exersat, trupul

imaginar pune în acțiune voința și simțămintele voastre (ale actorului), le armonizează cu vorbirea și mișcarea caracteristice lui, transformă actorul într-o altă persoană. Simpla discutare a personajului, analiza sa mintală, poate produce acest efect mult dorit, pentru că rațiunea, oricât de abilă ar fi, vă va lăsa rece și pasiv, pe când trupul imaginar are putere de a apela direct la voința și simțămintele voastre. Considerați crearea și adoptarea unui personaj ca pe un joc simplu și rapid. „Jucați-vă” cu corpul imaginar, schimbându-l și prefăcându-l până când sunteți pe deplin mulțumit de opera voastră. Nu veți pierde niciodată în acest joc, dacă nerăbdarea nu vă va biciui rezultatul. Natura voastră artistică e sortită să fie târâtă de nerăbdare dacă o forțați prin „reprezentarea” prematură a corpului imaginar. Învățați să credeți în el pe deplin și nu vă va trăda. Nu exagerați peste măsură violentând, forțând și încercând aceste inspirații subtile care „vă vin de la noul trup”. Și numai când începeți să vă simțiți absolut liberi, adevărați și firești în folosirea lui, puteți să începeți să reprezentați personajul cu trăsăturile și acțiunile lui, acasă sau pe scenă. În unele cazuri veți găsi că e suficient să folosiți numai trupul imaginar (o parte din el) – brațele lungi și atârânde, de exemplu, pot să vă schimbe deodată întreaga psihologie și să dea propriului vostru trup statura necesară. Dar să aveți grijă întotdeauna ca întreaga voastră ființă să se transforme în personajul pe care trebuie să îl reprezentați.

Lecția 8 -

Individualitatea creatoare

Pentru a putea crea prin inspirație trebuie să-ți cunoști propria individualitate.

Aici e nevoie de o explicație în ceea ce privește termenul de „individualitate creatoare a unui artist”. Chiar și cunoașterea sumară a calităților sale îi poate folosi actorului care caută căi de dezvoltare liberă a forțelor sale interioare. Dacă, de exemplu, doi artiști la fel de talentați ar fi rugați să picteze același peisaj, cu cea mai mare exactitate, vor rezulta două lucrări deosebite. Motivul e clar: fiecare din ei va picta, în mod inevitabil, impresia pe care a făcut-o peisajul, individual, asupra fiecăruia dintre ei. Unul poate prefera să transmită atmosfera peisajului, frumusețea liniei sau a formei lui. Celălalt va accentua, probabil, contrastele, jocul luminii și al umbrelor, după propriul gust și mod de expresie. Fapt este că peisajul le va servi amândurora ca mediu pentru a-și exprima nou „eu”, ați simțit înainte de toate un aflux de forțe nemaîntâlnite în viața voastră obișnuită. Această forță vă pătrunde întreaga ființă, a iradiat în jurul vostru, a umplut scena și a zburat peste lumina rampei în public.

Ea v-a unit cu spectatorul și a condus spre el toate intențiile voastre creatoare, gânduri, imagini, simțiri. Mulțumită acestei forțe sunteți prezență scenică. Schimbări considerabile, pe care nu le puteți ajuta prin simțire, apar în conștiința voastră sub influența acestui puternic „alt eu”. Este un „eu” la nivel înalt. El îmbogățește și extinde conștiința. Începeți să deosebiți trei stări diferite ca fiind în voi înșivă. Fiecare dintre ele are un caracter definit, îndeplinește o misiune precisă și este comparativ independentă. Să ne oprim ca să examinăm aceste stări și funcțiile lor particulare. În timp ce asimilați personajul pe scenă, vă folosiți emoțiile, vocea, trupul mobil. Toate acestea constituie „materialul” de construcție din care „eul” superior, adevăratul artist din voi, creează personajul pentru scenă. „Eul” superior intră, pur și simplu, în posesia acestui „material de construcție”. De îndată ce s-a întâmplat acest lucru, începeți să simțiți că stați deasupra „eului” de toate zilele. Aceasta din motivul că vă identificați cu acest „eu” creator, superior, care a devenit activ. Aveți acum cunoștință de ambele voastre „euri”, extinse, eul de fiecare zi existând în voi simultan cu cel superior. În timp ce creați sunteți două „euri” și puteți distinge clar diferitele funcții pe care acestea le îndeplinesc. De îndată ce eul superior a intrat în posesia acestui material de construcție, începe să-l modeleze din interior. El va mișca trupul făcându-l sensibil, senzitiv și receptiv la toate impulsurile creatoare. El vorbește cu vocea voastră, vă activează imaginația și vă mărește activitatea interioară. Mai mult decât atât, vă dă simțăminte pure, vă face original și inventiv, vă deșteaptă și vă menține ușurința de a improviza. Pe scurt, vă pune într-o stare creatoare. Începeți să acționați sub inspirația sa. Fiecare lucru pe care îl faceți acum pe scenă vă surprinde pe voi tot atât ca și pe spectatori. Totul pare nou și neașteptat. Aveți impresia că e spontan și că nu faceți altceva

decât să-i serviți ca mediu de expresie. Și totuși, cu toate că „eul” superior este destul de puternic pentru a fi stăpân pe întregul proces de creație, are și el un călcâi al lui Ahile: e înclinat să sfărîme barierele, să sară peste limitele necesare stabilite în repetiții. E prea nerăbdător să se exprime pe sine și ideea sa dominantă. E prea liber, prea puternic, prea ingenios, și de aceea prea aproape de prăpastia haosului. Puterea inspirației e întotdeauna mai intensă decât mijloacele de expresie – spune Dostoievski. Ea trebuie restrânsă. Aceasta este sarcina conștiinței de fiecare zi. Ce trebuie să facă ea în timpul acestor momente de inspirație? Ea controlează pânza pe care individualitatea creatoare își trasează intențiile. Ea îndeplinește funcția de bun simț reglator al „eului” superior pentru ca treaba să treacă corect prin mizanscena stabilită, ce trebuie păstrată neschimbată și fără să prejudicieze comunicarea cu partenerii. De asemenea, tiparul psihologic al întregului personaj, așa cum l-ați descoperit în repetiții, trebuie urmat cu exactitate. Simțămintele omenești se despart în două categorii: cele cunoscute oricui și cele cunoscute numai artistului, în momentele de inspirație creatoare. Actorul trebuie să învețe să recunoască trăsăturile mai importante care le deosebesc. Simțămintele obișnuite, de fiecare zi, sunt alterate, străbătute de egoism, apropiate nevoilor personale, îmbibate, ne semnificative și de multe ori chiar inestetice și stricate de neadevăr. Ele nu vor fi folosite în artă. Individualitatea creatoare le aruncă. Ea are la dispoziție un alt fel de simțăminte, complet impersonale, purificate, eliberate de egoism și de acea estetică semnificativă și sunt adevărate din punct de vedere artistic. Pe acestea vi le dăruiește „eul” superior în timp ce vă inspiră jocul. Tot ce trăiți în cursul vieții voastre, tot ce observați și gândiți, tot ce vă face fericiți sau nefericiți, toate regretele sau satisfacțiile, toată iubirea sau ura voastră, toate lucrurile după care tânjiți sau pe care le evitați, toate realizările sau nereușitele, tot ce ați adus în această viață la naștere – temperament, talent, înclinații, care rămân nefolosite, nedezvoltate sau supradezvoltate – toate fac parte din așa- zisul abis subconștient. Ele devin simțăminte în sine. Astfel, purificate și transformate, ele devin parte integrantă a materialului din care individualitatea voastră creatoare crează „psihologia” sufletului imaginar al personajului.

Lecția 9 – Comunicarea nonverbală

Comunicarea nonverbală a devenit chiar o disciplină nouă în spațiul academic românesc, suscitând interesul deopotrivă al profesorilor, studenților și al nespecialiștilor.

“Ideea că indivizii pot utiliza elementele nonverbale pentru a identifica adevăratele trăiri emoționale, intențiile celuilalt sau pentru a-l influența să se comporte într-un anumit fel aprinde imaginația publicului “comunicării nonverbale” și face din aceasta un concept aproape conspirativ. Și nu de puține ori am asistat la invocarea “inteligenței emoționale” ca factor horarator în viața noastră a tuturor, fără a se specifica însă care este înțelesul acestui termen.” (Loredana Ivan)

Competența nonverbală = “abilitatea indivizilor de a codifica și respectiv, a decodifica mesajele nonverbale, în funcție de contextul social, de a estima și prezice emoțiile, atitudinile, comportamentul celorlalți, în funcție de comportamentele nonverbale ale acestora, de a folosi eficient elementele nonverbale pentru a obține rezultatele dorite în acțiunile cotidiene”

Dacă unul dintre actorii implicați este intervievator și altul interviuevat, echilibrul schemei are de suferit, în acest caz comunicarea fiind puternic lateralizată.

W. Schramm-“comunicarea de masă”; în 1943 a organizat primul doctorat în comunicare de masă, ca director al Scolii de Jurnalistică a Univ. din Iowa.

Mesajul poate fi transmis concomitent la nivelul canalului vizual (gesturi, posturi, expresii faciale) și auditiv (rostirea cuvintelor, tonul vocii, ritmul vorbirii etc.).=> mesajul nu urmează o traiectorie liniară, ci străbate circuite paralele, de la emitator la receptor.

Deosebirea dintre semnal și indiciu: ambele au calitatea de a informa, și după cum ne-o demonstrează studiul comunicării nonverbale, adeseori aflăm mai multe lucruri de la și despre interlocutorul nostru prin indiciile ce scapă controlului conștient al emitatorului decât din semnalele pe care acesta le transmite cu bună știință. Teama de a fi mințiți, fiindcă știm cât de ușor este să trișezi folosind canalul verbal, ne determină să ne îndreptăm atenția asupra manifestărilor nonverbale, încercând să deducem din graiul indiciilor ce se ascunde în spatele cuvintelor. (M. Dinu, 2000, 67-68)

Există 6 funcții ale limbajului: emotivă, referențială, poetică, retorică, fatică, metalingvistică și conativă - enunțate de Roman Jakobson și pot fi întâlnite și la nivelul comunicării nonverbale.

1. **Funcția emotivă** (expresivă) este cea prin care emitatorul își comunică emoțiile, atitudinile, intențiile, dar și elementele identitare ca: statutul social, clasa socială, genul.

Vestimentația este un element, specific comunicării nonverbale, care ne poate oferi informații importante despre statutul social al interlocutorului, valorile și atitudinile sale.

2. **Funcția conativă** se referă la efectul mesajului asupra receptorului. În comunicarea persuasivă această funcție e centrală.

3. **Funcția referențială** face apel la elementul “context” și presupune adecvarea mesajului la realitatea socială în care e transmis. De exemplu diferitele posturi poartă amprenta spațiului cultural din care provin: postura “genunchi peste genunchi” este mai degrabă întâlnită în Europa, pe când cea “gleznă peste genunchi” este mai degrabă întâlnită în spațiul nord-american.

4. **Funcția fatică** se referă la menținerea relațiilor sociale între actorii implicați și lasă deschise canalele de comunicare dintre aceștia. Adesea, când se întâlnesc, bărbații își strâng mâna. Gestul e păstrat și la întâlnirile la nivel înalt și are ca scop menținerea relației cu interlocutorul sau asigurarea că acesta e deschis la discuții.

5. **Funcția metalingvistică** asigură “deconspirarea” codului. Cadrul de desfășurare a mesajului devine suport pentru atribuirea de semnificații mesajului.

6. **Funcția poetică** reflectă relația mesajului cu sine însuși și este centrală în comunicarea estetică, dar apare și în conversațiile cotidiene.

Lecția 10 – Conceptul interpretării muzicale

Problema interpretării muzicale, adică cea a extragerii din pagina scrisă a operei de artă, este desigur una dintre cele mai complexe și interesante modalități de studiu și analiză. Într-atât de complexă, încât reușește să cuprindă în interiorul ei întreaga lume a filozofiei; într-atât de problematică și incitantă, încât reușește să fie deopotrivă obiectul unor studii aprofundate dar și cel al unor adevărate dezbateri culturale.

A propune unui auditoriu o operă muzicală, necesită în primul rând, o lectură atentă a paginii scrise. Apoi o cunoaștere avansată care permite celui ce o execută să devină mediator între sensurile artistice proprii autorului și publicul căreia opera muzicală îi este destinată.

Datorită complexității intrinsece a muzicii concertante și a particularităților scriiturii muzicale, problema interpretării ei a fost îndelung dezbătută de literați și filozofi, de critici și studioși ai esteticii muzicale, cu precădere în Italia perioadei idealiste, când Croce și Gentile delimitează două direcții diferite, preluate și dezvoltate apoi de Alfredo Parente în *La musica e le arti* (1946), S. Pugliatti *L'interpretazione musicale* (1940), etc.

Parente, filozof și critic muzical, inspirându-se din conceptele lui Benedetto Croce (*L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902), susține că interpretarea nu este un fapt artistic ci o acțiune pur mecanică deoarece este supusă limitărilor impuse de textul muzical scris în partitură. Salvatore Pugliatti, orientat către principiile *Filozofiei artei* a lui Gentile, deduce că orice activitate umană e spirituală și creativă, la fel fiind și actul interpretării.

Un critic care a abordat în anii '50 -'60 problema interpretării, dar nu din punct de vedere filozofic, ci foarte aproape de realitatea muzicală, încercând o reconciliere a celor două tendințe, a fost Giorgio Graziosi (1911-1966) cu a sa *Interpretazione musicale* (din 1952 și apoi 1966).

Numeroși au fost muzicienii și criticii preocupați de această problemă. Un loc important l-a ocupat însă Wilhelm Furtwängler (1855-1954), unul dintre cei mai inovatori dirijori ai vremii, care provenind dintre-o familie de cultură clasică, a alăturat formației sale intelectuale (care cu siguranță a dat naștere personalității sale de interpret) o extraordinară sensibilitate muzicală. În numeroasele sale lucrări cu caracter estetic-muzical, Furtwängler și-a expus ideile cu privire la practica execuției muzicale. Deși contestate de unii critici, acestea au avut o influență majoră asupra conceptului interpretării muzicale din perioada imediat următoare lui.

Există o importantă diferență între compoziția muzicală și alte opere de artă. Datorită limbajului particular și specific de care se servește, interpretarea unei pagini muzicale este total diferită de interpretarea oricărei alte arte.

Creația unui artist este reprezentarea concretă a lumii sale spirituale și expresia fanteziei sale într-un anumit moment istoric al umanității; creația se naște precum o viață poetică alcătuită din cuvinte, forme, culori, ce provin din aceeași exigență spirituală și comunicativă, presupunând două momente cheie: concepția și realizarea.

În timp ce o pictură, o poezie, o sculptură, au o formă tangibilă și imuabilă în timp, pagina muzicală, tocmai datorită singularității scriiturii ei, este diferită și doar “virtual” prezentă în partitura scrisă, așteptându-și mereu realizarea – nouă și inedită – cu fiecare interpretare a sa.

În timp ce alte arte au interpretul și autorul comun, reprezentat de aceeași persoană, în muzică, compoziția lucrării și execuția ei sunt de cele mai multe ori realizate de persoane diferite. Au existat desigur și aici excepții celebre: G. Mahler, I. Stravinsky, S. Rahmaninov, P. Boulez, etc.

Trebuie deci delimitată importanța și specificitatea interpretării operei de artă muzicale, care fiind o operă “în evoluție” permanentă, presupune o atentă și aprofundată citire, analiză, înțelegere și interpretare. Pentru unii cercetători, problema paginii muzicale este înțeleasă doar ca “un punct de plecare”(Parente), pentru alții “o oportunitate”(Cione), pentru Casella semnele reprezintă doar aproximativ inuțiția originală a artistului creator, interpretul fiind cel menit să tragă linia de final a operei muzicale. Graziosi susține că “în documentul grafic se găsește cea mai înaltă perfecțiune realizabilă într-o lume total imperfectă”¹

Opera de artă muzicală se exprimă prin intermediul unui limbaj specific caracterizat printr-un sistem convențional de semne ce stabilesc, înainte de toate, înălțimea sunetelor. Tot ceea ce este culoare, respirație, dinamism, accentuare ritmică, etc, este încredințat unui număr redus de semne, uneori incomplete și insuficient explicative.

Indicațiile compozitorului orientează interpretul: dacă în partitura este scris un *piano*, în mod automat se exclude o execuție în forte, dar nimic nu poate să precizeze că acel *piano* poate avea o gamă nelimitată de intensități și culori. Ceea ce rămâne “literă de lege” sunt numai notele, ca atare. Cine poate oare stabili cu exactitate tempo-ul unui Adagio, nuanța sonorității unui acord, intensitatea dinamică a unui crescendo? Graziosi spune că “materialul muzical e o oscilație continuă în înălțime, o variație permanentă de forțe, schimbând culori sonore, contractându-se și diluându-se în durată temporală”²

Pentru a se ajunge până la interpretarea unei opere muzicale, este deci necesară o “lectură” obiectivă a acesteia dar și o analiză în manieră filologică cu suportul unor științe auxiliare ca semiotica, armonia, practica și cultura muzicală, în general.

În alegerea ediției după care se va interpreta o operă muzicală, intervine muzicianul care, optând pentru o ediție sau alta, apelează la simțul său estetic cultivat.

¹ G. Graziosi *L'interpretazione musicale* pag.25, Ed Einaudi, Torino, 1967

² *ibid.* pag 22

Concluzionăm că nu există o graniță precisă între momentul obiectiv al execuției și cel subiectiv al interpretării. Oricare alegere, este ea însăși deja, un fapt interpretativ.

Lecția 11 – Dialectica emoționalului și raționalului în cunoașterea și interpretarea artistică

Teoria cunoașterii delimitează o cunoaștere *științifică*, rațională, și o cunoaștere *metafizică*, irațională, sau suprarățională, cunoscută mai mult cu numele de intuiție. Originea cunoașterii a devenit problemă de cercetare încă în Antichitate, cele două moduri de cunoaștere fiind tratate ca diametral opuse. Cu cât mai mult se căuta să se demonstreze că rațiunea este singurul izvor al cunoștinței universale cu atât mai puternic se manifesta tendința de a demonstra că senzațiile și percepțiile, adică simțurile, sunt izvorul din care provin toate cunoștințele noastre.

Nici una din ideile noastre nu-și are sediu în rațiune, susțin empiriștii (J.Locke, F.Bacon, T.Hobbs), nici una nu este înnăscută, ci toate ideile, fără deosebire provin din experiență, toate au nevoie de simțuri. Prin urmare, tot cuprinsul activității sale intelectul și-l trage din simțuri. Intelectul prelucrează materialul oferit de simțuri. Știm însă că, reprezentările sensibile sunt fundamentale, constituind punctul de plecare al oricărei cunoștințe.

Raționaliștii (R.Descartes, G.Hegel, G.Leibniz) recunosc însă că simțurile își au rolul lor în actualizarea adevărilor eterne prin aceea că dau ocazie intelectului să intre în funcțiune și-l solicită într-o direcție sau alta. Simțurile sunt necesare, dar nu sunt suficiente. După G.Leibniz, simțurile nu dau niciodată decât exemple, adică adevăruri particulare sau individuale. Potrivit concepției intuiționismului (W.Dilthey, H.Bergson, F.Schelling, E.Hartmann), omul realizează și un alt fel de cunoaștere, complet diferită de primele două – *cunoașterea intuitivă*. După W.Dilthey [154], *a cunoaște* înseamnă a cunoaște numai fenomene fizice, deoarece fenomenele spirituale le cunoaștem cu ajutorul altor mijloace decât acelea prin care sesizăm fenomenele fizice: fenomenele fizice se pot cunoaște, în vreme ce fenomenele spirituale nu pot fi decât *trăite și înțelese*. W.Dilthey a demonstrat că mintea noastră se comportă cu totul altfel atunci când are a face cu fapte de viață, cu manifestări spirituale, decât atunci când se ocupă de fenomene fizice. Pe cele dintâi le trăim, le înțelegem,

le re trăim, iar pe cele din urmă le putem doar explica. „Trăirea are loc în timp, ea este o *curgere în timp*, și anume o curgere în care fiecare stare, înainte de a deveni un obiect clar, se schimbă, deoarece clipa următoare se ridică pe cea anterioară, și în care fiecare moment – nesusizat încă – devine trecut. Apoi ea (starea) apare ca amintire, care acum are libertatea să evolueze. Dar după cum știm, pe trăire se sprijină în cele din urmă toate judecățile pe care le facem asupra celor trăite. Din trăire scoatem elementele pentru cunoașterea oricărui fapt spiritual. H.Bergson (*L'Evolution creatrice* – 1907) [2] vorbește despre intuiție - mijloc de cunoaștere - ca fiind în stare să ne conducă în „interiorul însuși al vieții”. Oamenii sunt capabili de un efort cognitiv care să sesizeze lucrurile din interiorul lor. Ca argument poate servi facultatea estetică a omului: artistul depășește percepția normală, pentru a prinde ceea ce acesteia îi scapă, reușind să facă acest lucru printr-un fel de „simpatie, coborând printr-un efort de intuiție, bariera pe care spațiul o întrerupe între el și model”. În analogie cu facultatea estetică se poate concepe o cercetare orientată în același sens cu arta, adică urmărind să prindă viața nu în exteriorizările ei mecanice, ci în ceea ce are ea viu și organic. În același spirit, „punctul de plecare este situat în adâncurile conștiinței noastre și îl putem descoperi numai dacă ne adâncim în noi înșine”. Această „*adâncire*” cere de la noi anumite eforturi, voință.

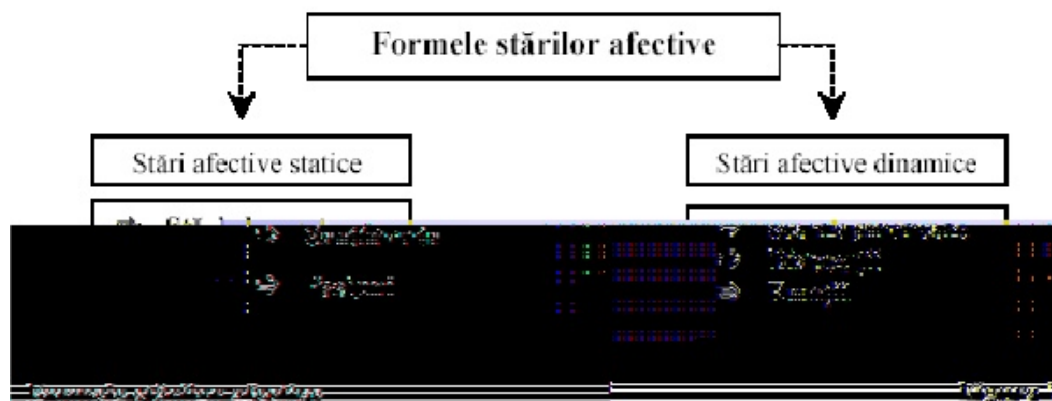
H.Bergson le numește *sentiment al duratei*. „Intuiția este ceea ce atinge spiritul, durata, schimbarea pură”. „Această viziune directă a spiritului de către spirit este funcția principală a intuiției”.

Lecția 12 - Trăirea afectivă a muzicii

Trăirea afectivă a muzicii este considerată ca exigență a educației muzicale și a procesului de interpretare al acesteia. Ea creează momentul ființării muzicii. În actul muzical (de audiție/interpretare/creație) se înfiripă o *trăire a relației subiect - obiect*, care este în funcție de experiența cognitivă, de starea psihică și psihofiziologică în timpul relației, de ambianța în care se produce etc.

Modelul lui U.Neisser asupra cogniției (*Cognitive Psychology* – 1957) [105] ne poate da o cale prin care să înțelegem raportul/interacțiunea acestora în actul muzical (*Figura 6*). Expresivitatea reprezintă exteriorizarea trăirilor emoționale puse în evidență de mimică, pantomimică, intonația vocii etc. În practica artistică este cunoscută exteriorizarea trăirii imaginii artistice muzicale și prin

mijloace plastice: linia, culoarea, forma [Cf. S.Kozîreva, 82]. Expresia emoțională a muzicii modifică ritmul respirației (îl face mai rapid sau mai lent), accelerează bătăile inimii (se pot produce fenomene de vasodilatație sau vasoconstricție), schimbă compoziția chimică a sângelui sau a hormonilor.



Astfel, acționând asupra diferitelor organe, muzica trezește numeroase asociații cu senzații dintre cele mai diferite. S.Tarasov [208, p.103] menționează despre *forma plină de conținut* a mesajului muzical reconstruit de către varietatea simțurilor și senzațiilor declanșate în actul muzical. Trăirea muzicii este o *stare emoțională* dinamică, potrivit scării emoțional-valorice a subiectului receptor. Punctul de vedere comun care se degajă din abordările de mai sus confirmă producerea unor schimbări în funcțiile și forțele psihice ale subiectului, în actul trăirii muzicii. În contextul cercetării noastre, prezintă interes clasificarea proceselor psihice în: a) Fenomene de cunoaștere; b) Procese afective; c) Reacții motorii. Prezintă interes viziunea lui H.Rohracher [141], care divizează psihicul în: forțe psihice care declanșează și orientează comportamentul și funcțiuni psihice, cele care descriu structura, modul de acțiune.

O structurare a fenomenelor psihicului uman sugerează un important reper pentru înțelegerea și structurarea formelor de activitate muzicală (Tabelul 1).

Te rog la lectiile 11 si 12 introdu ce e cu rosu si scoate ce e cu albastru

Lecția 13 - Studii și exerciții (mișcare - echilibru – mobilitate corporală)*

Studii de raportarea mișcării la spațiu: înscrierea mișcărilor în spațiu; determinarea planurilor și direcțiilor; schimbarea direcțiilor și motivarea schimbării.

- Studii de raportarea mișcării la timp: determinarea ritmului; păstrarea ritmului și menținerea lui indiferent de accidentele care pot interveni; schimbarea ritmului, motivarea schimbării; pauza și importanța ei.

- Studii ale raportului: mișcare conștientă - mișcare reflexă; mișcarea reflexă; conștientizarea unei mișcări; trecerea din mișcare reflexă automată în mișcare conștientă și invers.

- Studii de dinamica mișcării, tensionarea mișcării; variația tensionării și importanța ei; contracție și relaxare.

- Studii de echilibru ale corpului: forme de deplasare, rostogoliri; pierderi parțiale sau totale de echilibru; căderi cu și fără parteneri.

- Studii de coordonare a mișcărilor: suprapunerea de scheme motrice (scenarii cu minim doi studenți).

- Studii de frazare a mișcării: definirea conceptului; realizarea frazelor simple de mișcare; lait-motiv-ul în mișcare (cu dezvoltarea și/sau involuția); diminuarea și argumentarea mișcării; recurența mișcării; repetitivitatea.

- Exerciții de deblocare corporală: modelarea corpurilor prin impulsuri cu răspuns total sau parțial; modelarea corpului partenerului care opune rezistență; modelarea corpului partenerului care nu opune rezistență.

- Exerciții de colaborare între parteneri și în grup: mișcări în oglindă; mișcări prin imitație; mișcări în succesiune; construirea de acțiuni pe principiul replică - răspuns; mișcare simultană; mișcare în canon.

- Elemente de acrobație: lumânarea; cilindru; roata; răsturnare lentă; stat în mâini, stat în cap; rostogoliri între parteneri.

- Exerciții cu păpuși: construirea mecanismelor păpușilor și determinarea gradelor de libertate pe segmente; punerea păpușii în diferite situații; interacțiuni între păpuși.

-Elemente de pantomimă: segmentarea mișcărilor; contrapunctul din pantomimă; sugerarea și delimitarea obiectelor în absența lor; mersul, alergatul și urcatul scărilor specifice pantomimei; mimica în pantomimă.

-Studii de expresivitate scenică-gest, corporalitate, mișcare scenică

-Educarea calităților plastice și de expresivitate corporală

-Studii de expresivitate și coordonare a mișcărilor pe o temă muzicală

-Exerciții de exprimare a mișcării ca formă a existenței:

-din interior către exterior—emoție-gest

-din exterior spre interior—cauza-efect-emoție

-Exerciții de expresivitate pe o temă muzicală dată

Lecția 14 – Studii și exerciții (personaje – expresivitatea gestului – estetica mișcării scenice)*

-Studii de personaje ale commediei dell'arte

-Studii de spațiu real și imaginar

-Studii de personaj pe o temă muzicală

-Exerciții de coordonare a mișcării cu respirația

-Exerciții de coordonare între mișcarea scenică și o anumită linie melodică

-Exerciții de expresivitate specifice teatrului muzical

-Exerciții de interpretare a unui caracter dramatic în diferite stadii de vârstă

-Improvizație pe o temă dată: moment extrascenic al unui caracter dramatic ce se lucrează la mișcare scenică, pe o anumită linie melodică

-Studiul expresivității artistice a gestului scenic

-Studii de creionare a gesturilor specifice unui caracter dramatic în cadrul fragmentului sau, după caz, al piesei în care evoluează studentul-actor la cursul de mișcare scenică și arta actorului.

-Studii de adaptabilitate a mișcării scenice și gesturilor caracterelor dramatice studiate la cursul de arta actorului în funcție de necesitățile costumului cerute de text, stil și epocă.

-Studii de estetica scenică prin gest la diverse vârste ale caracterului dramatic studiat la cursul de mișcare scenică și arta actorului.

-Studii de conștientizare a forței gestului scenic.

-Studii de limbaj gestual între parteneri (doi sau mai mulți în spațiul scenic)

-Studii de revelare a personalității caracterului dramatic cu ajutorul gesturilor.

-Studii de caracterizare a relațiilor cu partenerii prin mișcare și gest.

-Studii de estetică a mișcării scenice în diferite epoci.

-Studii de evoluție ale mișcării caracterului dramatic studiat la cursul de mișcare scenică și arta actorului în cadrul unui fragment mai amplu sau, după caz, în cadrul unei piese de teatru integrale.

* exercițiile din lecțiile 27, 28 se vor executa (după caz) pe parcursul LP atașate tematicii celorlalte lecții din cursul de Mișcare scenică

(10- 16) Mihail Cehov, *On the Technique of Acting*, 1953, New York, editura Harper & Row Brothers)

Test de autoevaluare:

- 1. La ce se refera notiunea de „Perspectiva artistului și a rolului”**
- 2. Care sunt mijloace pur teatrale cu ajutorul carora se poate crea o atmosferă scenică**
- 3. Enumerați cele 6 funcții ale limbajului la nivelul comunicării nonverbale**
- 4. Care e modalitatea prin care se poate ajunge la interpretarea unei opere muzicale?**

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

1.- Perspectiva înseamnă raportul armonios chibzuit al fragmentelor și repartizarea lor în întreg cuprinsul piesei și a rolului.

- Perspectiva artistului este necesară pentru a se gândi la fiecare moment în care se găsește pe scenă, ca să își poată proiecta forțele interioare creatoare și posibilitățile de expresie, ca acestea să fie repartizate just și folosite cu judecată în alcătuirea rolului.

- Perspectiva nu este acțiunea principală, dar este foarte apropiată de ea. Ea este calea, linia pe care se mișcă neobosită acțiunea principală în decursul întregii piese.

2. Mijloace pur teatrale de a crea o atmosferă sunt:

- luminile: umbre, culori
- decorurile
- efectele muzicale și sonore
- gruparea actorilor
- vocile cu o mare varietate timbrală

3. Există 6 funcții ale limbajului: emotivă, referențială, poetică, retorică, fatică, metalingvistică și conativă - enunțate de Roman Jakobson care pot fi întâlnite și la nivelul comunicării nonverbale.

4. Pentru a se ajunge până la interpretarea unei opere muzicale, este necesară o “lectură” obiectivă a acesteia dar și o analiză în manieră filologică cu suportul unor științe auxiliare ca semiotica, armonia, practica și cultura muzicală, în general.

Lucrare de verificare nr. 1

Realizati o succinta sustinere de rol (vezi modelul din anexa), pentru rolul interpretat in cadrul spectacolului - examen de sfarsit de an.

Bibliografie minimală

1. Artaud, A., *Le theatre et son double*, Paris, Ed. Flammarion, 1985
2. Aslan, Odette, *L'acteur du XXe siecle: Ethique et technique*, Paris, Ed. L'entretemps, 2005
3. Badian, Suzana, *Expresie si improvizatie scenica – curs practic*, București, 1977
4. Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Paris, Ed. La Decouverte, Poche, 1997
5. Brecht, B., *Petit organon pour le theatre*, Paris, Ed. L'Arche (Theatre), 1998
6. Chekhov, M., *Etre acteur*, Paris, Ed. Pygmalion, 1978
7. Chekov, M., *L'imagination creatrice de l'acteur*, Paris, Ed. Pygmalion, 1997
8. Dalu, Felicia, *Teatrul muzical contemporan - Caietele atelier*, București, Ed. UNATC, 2008
9. Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comedien*, Paris, Flammarion, 1993
10. Gorceakov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, București, E.P.L.U., 1955
11. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, București, Ed. Muzicală, 1958
12. Juvet, Louis, *Le comedien Desincarne*, Paris, Ed. Flammarion, 1968
13. Martinet, Susanne, *La musique des corps*, Lausanne, Ed. Signal, 1989
14. Perrucci, Andrea, *Despre Arta reprezentației dinainte gândite și despre Improvizație*, Editura Meridiane, 1982
15. Pinghiriac, Emil, Pinghiriac, Georgeta, *Arta cântului și interpretării vocale*, București, Ed. Fundația "România de Măine", 2003
16. Spolin, Viola, *Improvizații pentru teatru*, București, Ed. UNATC Press, 2007
17. Stanislavski, K., *La formation de l'acteur*, Paris, Ed. Payot, 2001
18. Stanislavski, K., *Munca actorului cu sine însuși*, București, ESPLA, 1955
19. Tonitza-Iordache, Mihaela, Banu, George, *Arta Teatrului*, București, Ed. Enciclopedică română, 1975
20. Zamfirescu, Florin, *Actorie sau magie*, București, Ed. Privirea, 2003

ANEXA – EXEMPLIFICARE – ABORDARE DE ROL. EXERCIȚIUL – OEDIP

LUCRARE DE LICENȚĂ - SUSȚINERE DE RIL

SIBIU, 2008

CUPRINS

ARGUMENT.....Error: Reference source not found

I. TRAGEDIA ANTICĂ ȘI EROUL OEDIP......Error: Reference source not found

1. Tragedianul Sofocle și epoca sa.....Error: Reference source not found

2. Opera sofocleană. Importanța ei în evoluția teatrului antic.....Error: Reference source not found

3. Epoca. Contextul social, istoric și cultural în care a fost scrisă tragedia *Oedip rege*.

.....Error: Reference source not found

4. Tragicul eroului Oedip. Sentimentul culpabilității la eroii tragici.....Error: Reference source not found

II. PRIMII PAȘI ÎN CONSTRUCȚIA ROLULUI.....Error: Reference source not found

1. Alegerea monologului.....Error: Reference source not found

2. Principii de bază în descoperirea personajului dramatic.....Error: Reference source not found

III. MUNCA LA SCENĂ......Error: Reference source not found

1. Despre gândul scenic.....Error: Reference source not found

2. Datele fundamentale ale personajului dramatic și identificarea acestora în experiența personală.....Error: Reference source not found

3. Descoperirea rolului prin exerciții și jocuri scenice.....Error: Reference source not found

4. Ordinea parcursivă a evenimentelor care au loc în text.....[Error: Reference source not found](#)

5. Motivațiile rostirii textului dramatic sau gândul în sensul textului.....[Error: Reference source not found](#)

ÎNCHEIERE.....[Error: Reference source not found](#)

BIBLIOGRAFIE.....[Error: Reference source not found](#)

ARGUMENT

În lucrarea mea am ales să vorbesc despre joc și exercițiu scenic, ca modalitate de descoperire a rolului deoarece acestea sunt după parerea mea cei mai importanți pași pe care îi parcurge actorul pentru a reuși să-și înțeleagă rolul și pentru a-și apropia personajul. Jocul și exercițiul stimulează imaginația, capacitatea actorului de a găsi o multitudine de soluții și de abordări a rolului său. Totodată jocul și exercițiul ajută actorul să se elibereze de anumite idei preconceptuate pe care le-ar putea avea într-o primă fază cu privire la personajul interpretat. Jocul creează posibilități multiple, deschide orizonturi și, mai presus de toate, oferă **idei**. Jocul dezinhibă, destinde, te ajută să te eliberezi de tracul și emoția nervoasă pe care unii dintre noi – cu precădere studenții actori la începutul drumului lor - o pot încerca la începutul studiului unui personaj. Mai presus de toate jocul oferă ceea ce spunea Cehov că este necesar unui artist: *Curaj, minte liberă, elan*.

Oedip rege a fost pentru mine o provocare deoarece este în primul rând un rol de maturitate. De asemenea, monologul lui Oedip, a fost pentru mine un exercițiu major deoarece mi-a oferit posibilitatea de a parcurge o dramă existențială cutremurătoare, pe care nu o mai întâlnisem nici într-un studiu, și cu atât mai puțin în experiența mea de viață. Datorită exercițiilor multiple, încercărilor de abordare, jocurilor și studiilor la clasă pentru monologul antic, am dobândit o experiență, o oarecare putere de înțelegere a subtilităților psihicului uman, care mi-au fost nespuse de folositoare în muncă și studiul rolurilor care au urmat (*Unchiul Vanea*, *Demetrius*).

Am dobândit în urma rolului lui Oedip posibilitatea de a-mi asuma mult mai ușor trăirile personajului scenic, am obținut bucuria de a “dăru” pe scenă dar mai ales am obținut libertatea de a mă juca, de a jongla cu multitudinea posibilităților de abordare a personajului. Posibilitatea de a avea mai multe abordări îți oferă în final șansa de a alege varianta cea mai potrivită și mai apropiată de felul tău de a fi, de a înțelege și simți adevărul personajului.

Am cuprins în lucrare toate etapele rolului pornind de la studiul și descifrarea textului monologului lui Oedip până la finalizarea rolului în spectacolul “Jocul de-a teatrul”, jucat în cadrul festivalului de teatru studentesc Universtudent , mai 2008.

I. TRAGEDIA ANTICĂ ȘI EROUL OEDIP.

1. Tragedianul Sofocle și epoca sa.

Marele tragedian Sofocle, s-a născut în anul 495 î. Hr, în Colonos, cartier mărginaș al Atenei, într-o familie înstărită, fiind fiul lui Sofillus, un armurier bogat. Sofocle a beneficiat de educația specifică tinerilor timpului, inițiindu-se în teoria și practica muzicală (profesor i-a fost Lampros, unul dintre cei mai renumiți maeștri ai Antichității, de la care a învățat arta folosirii instrumentelor muzicale), în practicarea dansului și a exercițiilor fizice (călărie, conducerea carului), căpătând probabil, și unele cunoștințe științifice.

La 16 ani a fost ales de compatrioții săi conducător al tinerilor însărcinați a celebra prin cântări și jocuri diferite aniversări. Frumusețea-i contribuse, pe lângă talentele sale, în a dobândi această cinste. N-avea însă o voce sonoră, de aceea și fu scutit mai pe urmă a se supune datinei, care cerea ca poetul dramatic să joace în propriile piese. A apărut numai o dată pe scenă, în rolul lui Tamiris orbul.

Sofocle a manifestat din tinerețe o puternică pasiune pentru literatură, căutând cu nesaț în operele homerice, în tragediile lui Eschil și în folclor răspuns la numeroasele probleme ale timpului său. Tragedia l-a atras nespuse, încă de copil participând în corul ce susținea reprezentările pe scenă ale pieselor înaintașilor săi. În anul 468 î.Hr. s-a prezentat la un concurs la Atena și a obținut pentru prima dată premiul I, cucerind auditoriul rafinat al cetății. În cei 60 de ani de creație cetățenii i-au mai aplaudat de încă 23 de ori victoria la întrecerile dramatice, fără a avea prilejul să-și manifeste compasiunea pentru vreo înfrângere, al cărei gust amar Sofocle nu l-a simțit niciodată.

Preot laic al cultului unei zeițe locale, Sofocle a înființat și o asociație literară. Civilizat, manierat și spiritual, Sofocle era îndrăgit de contemporanii săi, care vedeau în el întruchiparea echilibrului și seninătății. Poreclindu-l „Albina”, pentru elocința lui „dulce”, aceștia îi făceau cel mai măgulitor compliment la care putea aspira un poet sau povestitor - îl asemuiau cu tragicul Homer.

Ca om politic, Sofocle n-a arătat totuși priceperea, deși a ocupat, în timpul lui Pericle, funcții în stat. El n-a reușit să se adapteze tuturor meandrelor vieții politice a Atenei și să găsească un loc stabil în evoluția conflictului dintre democrația sclavagistă și grupurile aristocratice conservatoare. În tinerețe, Sofocle a înclinat spre acestea din urmă, simpatizând cu gruparea reacționară a lui Cimon, ca apoi să adere la politica lui Pericle. Spre sfârșitul

vieții va oscila din nou, ajungând până acolo încât să participe chiar la un complot (în anul 411 î.Hr.) urzit în scopul răsturnării guvernării democratice la Atena. Inconsecvențele lui Sofocle în atitudinea politică se oglindesc în bună măsură și în piesele sale, printr-o serie de șovăieli și compromisuri pe care le manifestă în hotărârea verdictului asupra luptei dintre vechile și noile norme morale sau politice pe care le reclama viața democratică și instituțiile ei. Dar totul este explicabil întrucât însăși guvernarea democratică sclavagistă cuprinde în sine contradicții, manifestă adesea nehotărâre și șovăială, e zdruncinată de lupte interne și ciocniri de interese dezbinătoare. În 413 î.Hr., când avea optzeci de ani, Sofocle a devenit comisar special pentru investigarea dezastrului militar atenian din Sicilia.

Sofocle s-a stins din viață în anul 406 î.Hr., la numai câteva luni după contemporanul sau mai tânărul, Euripide. A fost înmormântat la Colonos, în pământul natal, căruia i-a adus laudă și slavă în ultima sa piesă: „Oedip la Colonos”. La doi ani după moartea sa Atena urma să fie învinsă de Sparta, ceea ce a însemnat sfârșitul unei perioade de aproximativ o sută de ani de supremație culturală ateniană. Aflat în centrul vieții publice din Atena, Sofocle a fost trezorier imperial și diplomat, fiind ales de două ori general. Și după moarte, marele scriitor a continuat să domine scena greacă, reprezentările pieselor sale bucurându-se de mare succes. Din inițiativa lui Licurg, după 40 de ani de la moartea lui Sofocle, i s-a ridicat o statuie de bronz, iar numele său a intrat în rândul eroilor, alături de Homer, Eschil și alții.

2. Opera sofocleană. Importanța ei în evoluția teatrului antic.

La Sofocle, tehnica dramatică a căpătat o dezvoltare favorabilă poetului tragic. Acesta a introdus al treilea actor pe scenă, respectiv a primit trei actori de la autoritățile organizatoare ale reprezentațiilor dramatice în cadrul serbărilor Dionisiilor, ceea ce era un lucru foarte important pentru interpreții din acea vreme, deoarece li se dădea o șansă în plus. Tot acesta a urcat numărul membrilor corului de la 12 la 15. Acțiunea la el e mult mai vie față de cea a tragediilor lui Eschil. Cântecul de cor sunt mult mai reduse și își ocupă bine locul, introducând câte o pauză între două peripeții, până ce acțiunea se precipită în catastrofa finală.

Cheia care ne face să înțelegem particularitățile artei dramatice sofocleene este concepția sa despre sensul tragediei umane, despre rostul suferințelor și nenorocirilor care îi lovesc pe oameni. Eroii lui Sofocle sunt oameni buni, nobili, generoși. Nenorocirile de care

sunt loviți nu sunt cauzate de vreo vină a lor, ele provenind de la divinitate și fiind independente de ei. Având o proveniență divină, omul nu-și poate explica de multe ori ce anume a cauzat asemenea dezastre, de ce îi este dat să pătimească atunci când el nu a greșit cu nimic zeilor.

Deducem faptul că Sofocle credea în zei, ceea ce îl făcea să se încline în fața nenorocirii trimise de aceștia asupra unor oameni nobili și fără de vină și printr-un efort de credință poetul se înclină în fața acțiunii divine inexplicabile, care arată puterea zeului față de slăbiciunea omului.

Dacă divinitatea trimite nenorocirea asupra unui om bun și nobil, aparent fără o justificare logică, asta nu înseamnă că motivele violenței și nepăsării omului care cauzează

pierzania lui, sunt străine de opera lui Sofocle. Dimpotrivă, aceste motive apar frecvent în opera acestuia. Acestea sunt credințe prea adânc sădite în sufletul grec, încât să fi putut fi ignorate de autor, deoarece el însuși avea suflet elen, cetățean al Atenei, în toată profunzimea sufletului său. Gândirea lui este că zeii trimit asupra unor eroi buni și generoși, nenorociri pe care noi, oamenii nu le putem judeca drept meritate și provocate de vreo vină a noastră. Zeii judecă însă după alte criterii, având o altă concepție asupra culpabilității umane. Aceasta se transmite uneori ereditar, fiind străină de cunoașterea și puterea de înțelegere umană.

El prezintă spectatorilor subiecte de meditație, se adresează acestora pe înțelesul lor deoarece el consideră că subiectele înfățișate sunt apropiate sufletului acestora, ele făcând parte din viața lor de zi cu zi, atât socială cât și particulară. Se urmărește foarte mult ca oamenii să priceapă foarte bine ce se întâmplă cu ei și să ia viața ca atare, deoarece considerăm că după un spectacol de Sofocle adâncurile spiritului sunt luminate și ajută la o intensă dezbatere morală asupra comportamentului uman. Dezbateră sofocleană pătrunde până în miezul lucrurilor realizând investigații etice de mare amploare. Binele și răul este expus în manifestările lui, în lumina fatalității și a legilor sacre și sociale, care guvernează omul. Totodată găsim o afirmare liberă a naturii umane: omul își înfruntă destinul, are răspunderi proprii și încearcă să își reconstruiască lumea într-o anumită măsură, dându-i un alt sens.

Autorul, după o muncă sânguincioasă, ajunge la atingerea unei mari libertăți interioare: de la prăbușirea lui Oedip se trece la hotărârea irevocabilă a Antigonei, la decizia ei eroică.

Antigona.— modelul perfect de tragedie, cum o consideră Hegel, ilustrează concepția lui Sofocle privind esența și finalitatea tragediei ca o mare construcție în jurul unui

protagonist care prin imensitatea pasiunii sale, domina atât întreaga acțiune, cât și restul personajelor. Avem o Antigona într-o triplă ipostază : de fiică devotată nefericitului său părinte orb, de sora care, cu riscul propriei vieți își îndeplinește o mare datorie față de fratele ei, Polinice, și, în fine, de femeie hotărâtă și curajoasă ce protestează împotriva tiraniei.

De la Sofocle s-au păstrat șapte tragedii și o dramă satirică intitulată “Copoii”, păstrată pe un papirus din Egipt. Tragediile au titlurile următoare: *Ajax*, *Trahinienele*, *Filoctet*, *Electra*, *Antigona*, *Oedip Rege*, *Oedip la Colonus*. Sofocle ar fi compus 130 de drame, din care 17 apocrife.

3. Epoca. Contextul social, istoric si cultural în care a fost scrisă tragedia *Oedip rege*.

Originile teatrului sunt foarte îndepărtate în timp. Ele trebuie căutate în timpurile primitive, înainte de apariția societății pe clase, înainte de epoca sclavagistă, când nu putea fi vorba de un teatru în sensul pe care noțiunea de teatru a căpătat-o mai târziu. Aici e vorba de anumite manifestări fără preocuparea artistică constientă, cum ar fi: manifestările de cult, manifestări de bucurie, dansuri, cântece. Acestea marcau momente importante din viața

societății primitive, ca de exemplu muncile agricole, care aveau o deosebită importanță primăvara, când începea lucrul câmpului, și toamna, când se culegea recolta. Acelea de mai sus, sunt, după cum vedem, importante elemente de spectacol, care satisfăceau cerințele unei societăți neinstruite, nerafinate, dar dornică de a-și exterioriza pofta de viață. Pentru ca aceste forme de teatru să se dezvolte și să devină opere de artă, trebuiau să se producă modificări de organizare socială, dezvoltarea culturii și formarea gustului publicului. Aceste condiții se produc în societatea greacă a secolului al V-lea, î. Hr., și sunt foarte benefice,

deoarece determină apariția unei strălucite activități științifice, literare și artistice, în care teatrul va avea un loc de frunte.

Marx spunea că: *Arta greacă presupune existența mitologiei grecești, adică natura și forma socială însăși, prelucrate deja în chip inconștient artistic de fantezia poporului.*³¹¹

Organizarea socială a Greciei – suferă în secolele al VII-lea și al VI, î. Hr., o adâncă transformare. Datorită perfecționării uneltelor de producție, a metodelor de lucru, datorită diviziunii muncii, se produce o creștere considerabilă de bunuri, și o dezvoltare a circulației lor. Meștesugurile și comerțul capătă o importanță crescândă, tendința de acumulare de

bogații se manifestă din ce în ce mai puternic, iar banul începe să joace un rol tot mai mare în dezvoltarea economiei. Astfel, se naște o nouă societate, compusă din două clase: clasa cetățenilor liberi, proprietari de sclavi, și clasa sclavilor. În sfârșit, în secolul al V-lea, Atena a căpătat o organizare politică democratică, datorită afirmării tot mai puternice a elementelor democratice – meșteșugari, negustori, marinari – și datorită unui mare conducător politic, Pericle, care a concretizat toate tendințele și cuceririle populare în instituții de stat cu atribuții precise.

Un factor care a jucat un mare rol în crearea teatrului grec, a fost religia. Religia greacă are două caractere fundamentale: politeismul – credința în mai mulți zei, și antropomorfismul – considerarea zeilor în chip de oameni, dar cu calități și defecte evidențiate la maximum. O altă trăsătură fundamentală a religiei grecești este credința într-o forță supremă, Destinul, care domina și pe zei și pe oameni, și hotărăște dintru început mersul întregii vieți, ceea ce nu înseamnă că omul e lipsit de responsabilitate personală. Religia la greci era de două feluri: religia publică, adică cultul zeilor, și religia domestică, adică cultul strămoșilor.

Zei însemnau personificarea fenomenelor naturii, pe care oamenii, în stadiul de cunoaștere în care se aflau, nu le puteau explica. Astfel erau zeii aerului, dintre care cei mai însemnați erau: Zeus, regele zeilor; Hera, soția sa; Hoebos, zeul soarelui; Artemis, zeița lunii și a pădurilor; Eol, zeul vânturilor; Hermes, mesagerul zeilor; zeii mari: Poseidon, Nereu, Tetis, Tritoni, Nereidele; zeii pământului: Demeter, Persefona, Dionysos, Menadele, Satirii, Nimfele; zeii infernului: Hades, Hefaistos; zeii activității umane: Ares, Afrodita, Eros, Atena, Esculap. Pe lângă acești zei importanți, existau și multe divinități mai mici, printre care muzele, îndrumătoarele și protectoarele artelor: Melpomena, muza tragediei; Thalia, muza comediei; Euterpia, muza muzicii; Terpsihora, muza dansului, etc.

Religia domestică însemna cultul strămoșilor, pe care dragostea și respectul urmașilor îi divinizau. Acest cult a creat pe semizeii sau eroi, care erau întruparea celor mai înalte virtuți ale omului: vitejia, dragostea de oameni, simțul de dreptate, înțelepciunea. Credința în vise, credința în prevestiri, oracole, a jucat un rol extrem de important în viața publică și particulară a grecilor, care nu făceau nimic important fără a consulta oracolul din Delfi. În mod periodic aveau loc mari manifestări religioase, dintre care cele mai celebre erau: Panateneele, în cinstea Atenei, Dionisiacele, în cinstea lui Dionysos, și Eleusinele, în cinstea zeiței Demeter. Aceste manifestări erau însoțite de întreceri sportive și de mari concursuri dramatice. În unele din aceste serbări, Dionisiacele, își are originea tragedia greacă.

În aceste creații ale spiritului, care sunt zeii, darul poetic al grecilor s-a manifestat cu o mare strălucire. Ei au imaginat tot felul de legende, pline de grație, despre viața și isprăvile zeilor, în care fantezia a lucrat cu cea mai mare libertate și în care asistăm la cele mai uimitoare aventuri ale zeilor. Ansamblul acestor legende se numește mitologie, care datorită calităților ei poetice a însemnat pentru artiști și mai ales pentru autorii tragici, un izvor nesecat de inspirație.

4. Tragicul eroului Oedip. Sentimentul culpabilității la eroii tragici.

„*Tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»*”^[42]. Tragicul se găsește în forma concentrată și specializată în tragedie, ceea ce înseamnă că tragicul și tragedia sunt puternic legate genetic: tragicul se naște cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce numai la ea.

Măreția unui personaj tragic necesită o determinare exactă. Ea nu se referă numai la perioada dinaintea suferinței, ci, în mod cu totul deosebit, la perioada suferinței însăși. Tocmai în felul cum suportă și cum combate suferința este interesant să vedem cum se arată măreția personajului tragic. Dacă un om extrem de puternic, când are de suportat o mare nenorocire, încetează de a mai avea măreția păstrată până atunci și se pierde în dezechilibru, descurajare, tânguiești, moliciune, impresia tragică va fi deteriorată, poate chiar anulată. În cazul acesta nu mai vedem suferind un om măreț ci un om care a fost cândva măreț, dar care în momentul de față și-a trădat măreția, iar impresia tragică, chiar dacă nu a dispărut complet, este foarte mult slăbită și deteriorată.

Efectul tragicului este legat de o voință tare, pentru ca firile slabe, nehotărâte sau chiar lașe, ar fi incompatibile cu orice fel de tragic. Măreția omului care suferă, nu intervine numai acolo unde vedem ca un uriaș care are o forță dominantă, curaj de luptător, se prăvălește în durere ci și acolo unde măreția personajului care suferă, se situează în direcția sentimentului, fanteziei, cugetării și gândirii. Cu cât eroul tragic găsește mai mult în el însuși pașii către voință și către împlinirea voinței, cu cât este el mai puternic în luarea hotărârilor și în aducerea lor la îndeplinire, cu atât mai liber se prezintă el în fața lumii.

Legăm expresia de tragic, cu ideea de ceva bogat în conținut, plin de gravitate, cu semnificație profundă, de mare intensitate. Este ciudat că uneori tragicul este înțeles în mod

optimist. Cu toate că în impresia finală tragică pot apărea stări de spirit înălțătoare, eliberatoare, rămâne totuși stabilit că baza stării de spirit tragice este de natură pesimistă și irațională. De aceea în tragic, lumea nu are cum să ni se arate altfel, decât sub aspectul ei ascuns, înfricoșător.

Tragicul este chemat să ne arate cât de departe poate ajunge omul, tocmai atunci când se împotrivește suferinței. Imaginea tragicului ar fi lipsită de o trăsătură dintre cele mai importante, dacă sentimentele înălțătoare, purificatoare, eliberatoare, izbăvitoare nu ar intra în alcatuirea esenței tragicului.

Atunci când un om, chiar dacă mai înainte a fost măreț, se comportă în ceasurile de extremă suferință în mod laș și de complacere, când se prabușește în sine însuși, fără nici un punct de sprijin, atunci s-a terminat cu impresia de tragic. Așadar, dacă omul tragic dă dovadă de tărie de caracter, chiar și în suferințele cele mai aprige, reiese că acesta emană o puternică stăpânire de sine și acest om este de lăudat. Spectatorul se înalță sufletește la vederea acestei stăpâniri și crește odată cu ea. Omul tragic, deși se afla în cea mai mare suferință, datorită pieirii, se arată totuși ca fiind la înălțimea destinului ostil.

Eroul lovit mortal, este învingător pe teren interior în măsura în care el opune puterilor biruitoare, chiar și în cea mai cruntă suferință, o forță, o măreție, o noblețe, cărora ele nu sunt în stare să le dăuneze. Starea sufletească a omului este măreață deoarece nu-i rămâne altceva de făcut decât să treacă peste obstacolele apărute în cale, ceea ce și face. Omul se dovedește a fi la înălțimea destinului ostil și atunci când, în mod voluntar, ajunge să recunoască faptul că domnia forțelor superioare este totuși, înțeleaptă, dreaptă și salutară. Oricât de dureros ar resimți omul aici dușmănia destinului, el se desparte de viață, în orice caz, cu sufletul împăcat. Chiar atunci când sorbind amarul pieirii, el incheie, fie doar și timid și sovaitor, mai presus de dureri, o alianță cu destinul. De aceea nu spun de înălțare doar pentru că personajul tragic se arată capabil de a se măsura cu destinul dușmănos, ci și pentru că, datorită unei mișcări din sufletul său, durerile pieirii sunt ușurate, alinate.

Cu toate astea, în erou suferința continuă să apese pe suflet ca o povară încremenită și surdă, asta se întâmplă doar în sufletul lui. Această atitudine sufletească plină de resemnare apare, mai ales la caracterele vinovate. Fatalitatea suferinței și a pieirii este resimțită ca dreaptă și salutară, soarta nimicitoare își pierde ghimpele dușmănos. Resemnăt, criminalul ia asupra sa marea suferință ca o pedeapsă meritată. Copleșit de spaimă, eroul își dă seama că a acționat greșit distrugând ordinea etică a lumii în care trăiește. El primește moartea fiind convins că trebuie să moară ca victimă a destinului. Dar și atunci când omul aflat în suferință

se știe cu totul lipsit de vină, se poate ajunge la o stare de spirit plină de resemnare. Chiar dacă stăpânirea destinului este resimțită ca nemiloasă și crudă, există totuși, în același timp, convingerea și presimțirea că această stăpânire, oricât ar părea de neînțeleș, trebuie să aibă totuși, în cele din urmă, un rost pozitiv, sacru. Și astfel eroul pe cale de a pieri, se înclină în fața verdictului destinului, plutind într-o neștiință plină de bănuieli și de credință, credința care în acele momente îi oferă tot ce se mai poate oferi cuiva și care îi dă puterea de a merge mai departe.

Teatrul grec oferă, în această privință, exemple clare, nici nu cred că se putea altfel, deoarece cunoaștem poziția conștiinței elene față de destin.

Am făcut aceste remarci despre tragic deoarece le-am considerat necesare și prielnice studiului asupra personajului Oedip. Moșneagul orb își dă seama că destinul s-a abătut asupra lui într-un mod destul de absurd, numai că sentimentul acesta nu se dezvoltă, ci este mai degrabă oprit în loc de conștiință că fatalitatea este dreaptă și trebuie acceptată cu respect. Domnia zeilor apare ca o taină solemnă, care trebuie venerată cu evlavie. Se vede clar că Oedip își acceptă destinul deoarece el se acomodează cu acesta și i se supune, dar în același timp, în inima stă ascunsă o ură care mocnește, o mânie ținută în frâu. Cel mai important este faptul că atitudinea sufletească a lui față de destin are, o notă de împăcare, cu toate astea, destinul este resimțit de el ca ostil, ca provocând durere, ceea ce îi poate oferi posibilitatea de a merge spre pieire voios, cu un sentiment de măreție și de triumf, bineînțeleș, un triumf numai interior.

Astfel Sofocle conturează - poate pentru prima dată într-o tragedie - faptul că destinul nu este neapărat inexorabil și voința zeilor nu guvernează viața oamenilor în totalitate. Actul de voință al omului se poate opune destinului. Oedip este conștient de propria lui culpabilitate: uciderea tatălui, incestul pe care l-a săvârșit căsătorindu-se cu propria mamă. Asemenea sacrilegii nu puteau rămâne nepedepsite iar sentimentul de responsabilitate, caracterul de conducător drept, îl obligă să pedepsească vinovatul, chiar dacă în acest caz este vorba de propria lui persoană. Sofocle accentuează astfel un aspect al vieții spirituale care a fost nespus de apreciat în Grecia timpurilor: izvorul nenorocirii umane nu vine decât din propriile sale acțiuni, gânduri, înfăptuiri. Omul este obligat ca odată ce și-a stabilit vina, să aibe curajul și conștiința morală să îndrepte de unul singur nelegiuirea, fără a aștepta verdictul vreunei instante umane sau divine. Prin Oedip, Sofocle își ia rolul de a educa poporul atenian prin convingerea că acesta trebuie să își ia singur asupra sa responsabilitatea actelor sale fără a face apel la dezideratele divine. În sprijinul afirmației mele aduc cuvintele

și filozofia criticului Marin Marian, în lucrarea sa “Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă” care spune : *Mitul lui Oedip este descalificat ca mit dacă el se rezumă la calitatea de subiect literar, la istoria particulară a unui caz individual, izolat, fie el cât de excepțional dar fără semnificație pentru un universal esențial, pentru un general uman. “Drama insului de excepție”, a “cunoașterii”, a “elanului responsabilității”, a “căutării adevărului”, “tragedia năzuinței spre lumină” s.a(.) spun cu alte cuvinte ceea ce descrie narațiunea însăși.*⁵³⁾

Totuși tragedia antică impune o regulă peste care nici un dramaturg al timpului nu putea trece: Eroul este în mâna sorții nemiloase iar zeii decid fericirea sau condamnarea lui. Criticul Liviu Rusu se angajează într-un apărător vehement al eroului subliniind înaltele sale calități morale și virtuțile sale incontestabile. Liviu Rusu accentuează însă aspectul “culpabilității ereditare” de care se face vinovat eroul și pe care nu o poate ispăși decât împlinindu-și până la capăt destinul :

*Characterul lui (Oedip) este motorul întregii acțiuni în care se împletesc atâtea fire. El este prin excelență omul datoriei, dotat cu o voință fermă, plin de dragoste de adevăr și de dorință de a face tot binele pentru poporul său. Acesta este sâmburele dinamic al dramei care îl îndeamna pe Oedip să înceapă scrutarea fără odihnă, să caute pe ucigaș, să caute adevărul cu orice preț.() Orice ar face, îndemnat de cele mai bune gânduri, nu dă decât de rău și află că sâmburele acestui rău este el însuși. Totul pleacă din el și se răsfrânge asupra lui. Ia inițiative, se afirmă în plină libertate cu o voință de fier - și în fond el este prins într-o plasă ale cărei ițe se strâng tot mai mult în jurul sau până ce îl vor sufoca. Niciodată nu s-a afirmat așa-zisa ironie tragică cu atâta putere.*⁶⁴⁾

Mai departe, în expunerea teoriei sale pe care o împărtășesc întru totul, Liviu Rusu vorbește despre nedreptatea Divinității care se amuză de nenorocirile oamenilor. Singura lor apărare în fața tiraniei zeilor era acceptarea demnă a destinului iar în cazul lui Oedip, deciderea propriului său destin prin autopedepsire. Într-un cuvânt Oedip reprezintă înalta idee a responsabilității umane pentru pacatele sale voluntare sau involuntare:

Omul este prins fără cruțare în mrejele destinului, din sânul căroră nu este scăpare. E tristă soarta omului, fiindcă zeii sunt invidioși și îl pasc din umbra: îi dau mari calități, îl lasă să se înalțe tot mai sus, pentru ca apoi să-l prăbușească în cel mai adânc abis. Ei se joacă cu omul ca pisica cu șoarecele, îi trezesc speranțe pentru ca să îl răpună cu atât mai

5

6

neîndurător. Oedip a fost un rege mare, a salvat Teba, a condus-o cu înțelepciune și bunătate la bunăstare, are dragostea nețărmurită a supușilor săi - dar este frânt fără îndurare. Parcă se întrevede din umbră rânjetul sarcastic al unui demon, care nu iartă omului de a se fi ridicat prea sus. Destinul este necruțător. Iată sensul adânc al acestei drame. Dar dacă drama regelui Oedip este tragedia tipică a destinului crud, în același timp ea este drama tipică a demnității omenești. Fiindcă oricât ar fi de sumbră și de implacabilă soarta omului, Oedip nu înțelege să se resemneze. De la început până la sfârșit el se afirmă, se luptă cu înverșunare și o face nu dintr-o încăpățânare oarbă ci din devotament pentru poporul său și din dragoste de adevăr.^{7[5]}

În Oedip se regăsesc marile calități ale omenirii și totodată singurul dar care i-a fost lăsat umanității de la Divinitate: liberul arbitru, sau actul de voință. Sofocle reda astfel prin Oedip ideea complexității umane așa cum arăta istoricul Ovidiu Drîmba :

Începând cu Sofocle, tragedia se coboară la scara umană, devine dezbateră a unei conștiințe morale, lupta dramatică între întrebări și îndoieli, între stări sufletești contradictorii, de speranță și de deznădejde. În tragedia sa își găsesc ecou toate sentimentele omenești nobile și generoase.()În consecință, atenția lui Sofocle se îndreaptă spre realizarea unei personalități umane cât mai complexe. De aici derivă bogăția de aspecte și situații psihologice.^{8[6]}

II. PRIMII PAȘI ÎN CONSTRUCȚIA ROLULUI

1. Alegerea monologului.

Monologul pe care l-am studiat și jucat, surprinde esența personajului sofoclean Oedip. Acesta relevă totalitatea convingerilor sale morale și conștientizarea propriei culpabilități. Totodată acesta își deplânge soarta care l-a împins fără voia sa la atrocitate. Odată înfăptuită aceasta cere însă răsplata cuvenită iar demnitatea îl obligă pe Oedip să se agajeze în propriul său judecător:

Da, mă încred în zei. Și acum, din suflet eu te rog,

7

8

*Să-i faci îngropăciune celei din palat,
Cum însuși vrei și cum acelor ce ți-s neam li s-ar cădea.
Eu însă atâta-mi vreau: nîcîcînd cît zile-oi mai avea,
Să n-aibă a mă vedea cetatea-n care m-am născut.
Tu lasă-mă să mă aciuiesc prin munți.
Prin munți ce-au fost aleși de tata și de maica-mea
Cînd m-am născut, să-mi fie loc de veci.
Și cum au vrut, acolo eu vreau să mor,
Dar nici de boală, nici de moarte bună n-am să pier,

Eu stiu, că de la moarte nici nu aș fi fost scăpat
De n-aș fi fost ursit unui cumplit sfârșit.
Să-și meargă soarta drumul ei.
Tu griji de fii mei, o, Creon, să nu-ți faci,
Doar sunt bărbați. Oriunde or fi,
Ei nu vor rămînea făr` hrana zilnică.
Dar ele, copilele, sunt de plîns,
Nîcîcînd prînzit-au ori cinat doar ele, fără tatăl lor.
Ne împărtășeam tot dintr-un blid.
Eu rogu-te, ai grija lor.
Ah, lasă-mă cu mâinele-mi să le dezmierd
Și soarta noastră grea, cu ele să mi-o plîng.
O, rege, tu ești om de neam. Lasă-mă să le alint.
Mi s-ar părea că le și vad. Dar ce am spus?
O, zei, ce aud? Nu lacrimile lor le aud?
S-o fi milostivit de mine Creon, el?
Mi-o fi trimis tot ce am mai drag, copilele?
Ori mă amagesc?
Dar voi copile, unde-o-ți fi? Veniți, veniți spre mâinile-mi de frate.
Mâini care bezna-au așternut pe ochii lucitori ce tatăl vostru avea.*

Copile dragi, să vă mai văd, eu ochi azi nu mai am.

Ei doar să plângă pot, cand mă gândesc

Că-n astă lume, ursite-o-ți fi să suferiți.

Și la soboare, ori sărbători, voi ochii cu tebanii cum veți da?^{9[7]}

Nici veți răbda la ele să priviți, și veți porni spre casa-n plâns.

Și când la măritiș veți fi ajuns, ce om va cuteza

A se împovăra cu aceste fărdelegi, care prăpăd ne-au fost,

Și fi-vor pentru voi și-al vostru neam.

Nelegiuri, nelegiuri, pe tata, eu, eu tatăl vostru l-am ucis.

Cu maicămea ce m-a născut v-am zămislit pe voi.

Să vă mai văd, eu ochi azi nu mai am.

Copile dragi, de-ați fi mai vârstnice ca să-ntelegeți tot,

Eu, povețe multe-aș da. Dar azi, eu doar atât vă spun:

Rugați pe zei mai fericiți voi să fiți decât al vostru tată-a fost^{10[8]}.

Profesorul de an și-a dat acordul pentru acest monolog și astfel am început munca efectivă pentru conturarea personajului.

2. Principii de bază în descoperirea personajului dramatic.

La început ca student-actor, am fost conștient că o să calc pe un târâm necunoscut, ambiguu, bineînțeles cu dorința de a-l descoperi. Acest studiu a început cu tragedia greacă, unde ni s-a spus că subtextul e foarte important la monoloagele pe care le-am ales. Descoperirea subtextului presupune o lectură atentă, o frazare de asemenea foarte bună, deoarece spectatorul trebuie să înțeleaga ce spui. Frazarea corectă vine numai în urma unei înțelegeri logice a textului.

Lucrând la clasă am aflat că subtextul vine din gând, un gând în situația dată. Drumul care trebuie parcurs până a ajunge la un gând teatral este destul de anevoios. La început, dat fiind textul specific tragediei grecești, căutam rima și mă gândeam cum se spune oare un

9

10

asemenea text. Mă gândeam de asemenea că nu este foarte ușor să-mi imaginez toată lumea în care a trăit personajul și mai ales tot parcursul vieții lui prin rele și bune.

Cum pot eu să fiu personajul căruia destinul i-a oferit o vastă înșiruire de întâmplări?

Cum aş putea interpreta eu, la douăzeci și doi de ani, un personaj care a trecut prin experiențe aproape neverosimile, un conducător de țară, un paricid, un bărbat care a comis un incest.

Tot ce știam când am început studiul marilor personaje ale tragediei grecești era foarte important pentru decoperirea personajului și anume:

Actorul este centrul propriului său cerc. Gândul, situația, tensiunea, adevărul sunt creatoarele acestuia din urmă. Fiecare dintre noi pe scenă, până a ajunge să fim acolo trebuie

să ne creăm personajul din informațiile deținute, toate aceste informații le găsim în text, este important tot ce deține acest text cu privire la personaj, ce spun celelalte personaje despre el, ce reiese din felul cum se comportă atât cu el însuși cât și cu celelalte personaje și după ce știm toate aceste lucruri abia atunci putem pătrunde în lumea personajului.

Actorul conduce jocul, nimeni altcineva. Actorul trebuie să fie acolo, în acea situație. Atunci, în momentul acela, «hățurile» sunt în mâna lui, spectatorul primește ceea ce el transmite.

Fiecare literă e importantă și trebuie spusă ca atare. Cuvântul dă viață pe scenă, fiecare cuvânt este important și te poate duce într-un univers al lui. Cuvântul textului dramatic trebuie să fie «mana cerească» pentru un actor. Cu el se poate juca, poate să-i dea conotații diferite, îl poate folosi în direcția dorită de el.

Scopul. De la intrarea actorului în scenă, până la ieșirea acestuia, el trebuie să aibă un scop. Fără scop în scenă, actorul nu există. În toate acțiunile sale, în mișcarea scenică, în felul în care își spune replicile, în felul în care relaționează cu partenerii, în tot ce face pe scenă el trebuie să fie conștient de scopul urmărit. Asemeni se întâmplă și în viață, după cum spune Stanislavski:

Sunt multe principii, și prima dintre ele constă în următorul fapt: în viață rostești întotdeauna ceea ce trebuie, ceva ce vrei să spui pentru un scop, o problemă, o necesitate oarecare, pentru o acțiune orală autentică, rodnică și conformă unui scop. Adesea, chiar în împrejurări în care îndrugi cuvinte fără să le chibzuiești, o faci pentru ceva anume: ca să scurtezi timpul, ca să distragi atenția s.a.^{119]}

La toate acestea se adaugă și multe jocuri pe care le-am făcut la clasă, jocuri care m-au ajutat să descopăr ce înseamnă spațiul, ce importanță are acesta, ce înseamnă atenția distributivă, ce înseamnă colegul din scenă, cum ne ajută transformarea spațiului, ce înseamna vocea actorului, cum trebuie să fie ea? Dar la toate acestea, menționate mai sus am să revin în acest capitol.

III. MUNCA LA SCENĂ.

1. Despre gândul scenic.

Așadar am început munca efectivă pentru construirea rolului. Am început să învăț textul iar din acest moment lucrurile au început să se așeze și să capete o anumită logică. Inevitabil au apărut și probleme, nedumeriri, confuzii ,dar cel mai important era faptul că datorită studiului, “ceața” începea să se risipească.

Odată cu acest lucru se concretiza munca studentului actor cu sine însuși. Repetând textul, acesta se așeza, dar riscam ca el să devină ceva mecanic, spus relativ bine din punct de vedere tehnic, dar fără implicare afectivă, fără a-l trece prea mult prin filtrul gândirii și mai apoi al sensibilității.

La clasă am făcut o lectură a textului împreună cu domnul profesor care punea întrebări despre personaj: “Câți ani are personajul?”, “Care este situația în care se află?”, “Cu cine vorbește?”, “Cum arată personajul cu care vorbește?” Bineînțeles eu nu am știut să răspund deoarece nu-mi pusesem aceste întrebări esențiale pentru construcția rolului. Mi s-a spus că dacă nu știu aceste răspunsuri nu pot intra pe scenă și din această cauză nu poate lucra cu mine. Am considerat metoda extrem de eficientă deoarece imediat m-a motivat, m-a împins sa-mi pun toate aceste întrebări. Odată cu întrebările veneau și răspunsurile. Mi s-a explicat de altfel că sursele în care se găsesc toate aceste răspunsuri se afla atât în textul propriu-zis cât și în mine însumi. Mi s-a mai spus că totul trebuie să fie concret în mintea mea și dacă gândul există atunci și marea descoperire a personajului va avea loc. Un gând care există îl va dezvolta și pe celălalt iar atunci cand actorul are “gând”, acesta este vizibil din sală, de către spectator.

2. Datele fundamentale ale personajului dramatic și identificarea acestora în experiența personală.

Este foarte necesar în construcția rolului să se pornească de la datele concrete pe care le avem despre personaj și care se desprind în primul rând din textul dramatic. Faptul că actorul este centrul propriului său cerc mi-a dat o foarte mare încredere în mine, deoarece, fiind pe scenă mi-am imaginat, imediat, un cerc în jurul meu care ma face unic, mă protejează, și-mi dă siguranța de a simți o anumită lejeritate sau mai bine spus naturalețe. Datorită acestui cerc, tracul, această stare emotivă greu de controlat pe care o resimțeam de multe ori la intrarea în scenă, dispare. Trebuie să menționez faptul că această stare emotivă a mea venea dintr-o nesiguranță, din cauză că adevărul și datele necesare despre personaj, lipseau.

La fel se întâmplă cu tensiunea și gândul, despre care domnul profesor și domnișoara profesoară ne vorbeau la cursurile anterioare. Când gândul, care este fundamental pentru ca personajul să aibă viață, există, totul devine simplu deoarece el creează tensiunea despre care vorbeam și te pune în starea ideală de «a fi în situație». Dacă gândul există, atunci și gesturile vor fi firești și totodată verosimile și nu voi fi în situația jenantă de a nu ști ce să fac cu corpul și cu mâinile mele. În legătură cu gândul scenic, Stanislavski, spunea:

Noi vorbim în viață despre și sub influența a ceea ce noi vedem în realitate, în jurul nostru ori în gând, despre ceea ce simțim cu adevărat, despre ceea ce gândim cu adevărat, despre ceea ce există în realitate. Pe scenă însă, suntem obligați să vorbim despre ceea ce nu vedem, simțim sau gândim noi înșine, ci despre un lucru pe care îl trăiesc, îl văd, îl simt, îl gândesc personajele pe care le interpretăm.^{1210]}

Controlul corpului este o condiție fără de care actorul nu poate exista. Dacă gândul există în sensul necesar creației, va determina mișcările în înșiruirea lor logică și verosimilă. Nu de puține ori mi s-a întâmplat pe scenă să nu-mi controlez foarte bine mișcările, corpul, mâinile. Studiul la clasă mi-a confirmat faptul că se poate ajunge la controlul corporal numai prin experiență. Experiența examenelor din facultate cât și experiența evenimentelor de tot felul și a spectacolelor din afara facultății, m-a ajutat să îmi controlez atât tracul scenic cât și incapacitatea de a-mi armoniza gândul cu mișcările corporale.

Actorul conduce jocul și nimeni altcineva; spun jocul pentru că marea creație a unui actor poate fi cuprinsă în sintagma ludică: „**ce ar fi dacă ar fi ?**„

Jucându-mă pe parcursul construcției personajului cu „ce ar fi dacă ar fi,, mi-am dat seama că universul personajului se lărgeste.

Exercițiul „**ce ar fi dacă ar fi ?**,, este apreciat și de K.S. Stanislavski ca stând la baza creației artistice deoarece acesta are capacitatea de a stimula imaginația actorului:

Secretul puterii de influență al lui «dacă» mai constă și în faptul că el nu vorbește despre un fapt real, despre ceva ce este, ci numai despre ceea ce ar putea să fie «dacă» Cuvântul acesta nu afirmă nimic. El doar presupune, el pune întrebarea pentru a fi rezolvată. La ea se străduiește să răspundă actorul.() Cuvântul «dacă» e un imbold, un excitant al activității noastre creatoare lăuntrice() Așadar magicul sau simplul «dacă» stă la baza creației. El dă primul brânci dezvoltării ulterioare a procesului creator al rolului

Libertatea de a mă juca oferă imaginației pașii treptați spre creație. Este foarte important ca imaginația să zburde, fără ca actorul să schimbe direcția rolului său. Sensurile noi, descoperite cu ajutorul imaginației libere, trebuie să fie bineînțelese în ajutorul construcției personajului și nu în afara situației date, deoarece o deplasare în sens opus construcției personajului, îl distruge. De aceea este indicat ca jocul inițiator să fie limitat totuși și nu dus la extreme, cum obișnuim de cele mai multe ori din dorința arzătoare de a

face foarte mult: exacerbarea și entuziasmul creator care împinge de multe ori la exagerare. Acestui lucru, de «a face foarte mult» în scena, îi trebuie găsit un anumit echilibru. Profesorul de clasă ne spunea că actorul trebuie să își dea timp în ceea ce face.

Este foarte important să-ți dai timp, nu trebuie să te lași dus de valul incontrollabil al cuvintelor, nu trebuie să spui textul cât mai repede pentru a scăpa de el. Trebuie dată valoare fiecărui cuvânt, trebuie susținute pauzele, trebuie «simțit» absolut totul în scenă. Numai actorii proști «împușcă» textul dintr-o lovitură, invocând prin asta o mare trăire interioară.

Un om care trece prin mari încercări sufletești, asemeni lui Oedip, rostește cu greu cuvintele. Fiecare cuvânt îl costă. Ar putea spune el într-un suflu cuvinte precum: mama, tata sau fiice. Fiecare dintre aceste cuvinte ascunde în spatele lui o mare de amărăciune.

Dându-mi timp am observat că lucrurile încep să se clarifice, nedumeririle să se limpezească iar eu începeam să îmi asum vorbele și stările personajului. Datorită acestui timp acordat, «cântatul» textului, problema pe care o aveam la început, devine până la urmă o expunere inteligibilă publicului spectator, atât prin rostirea corectă, logică și credibilă cât

și prin trăirea adevărată a dramei personajului, trăire pe care am câștigat-o tot datorită timpului acordat.

Profesorul a apreciat efortul iar lucrurile au început să se lege neașteptat de bine. Cel mai bine înțelegeam unde greșesc din observațiile pe care le făcea domnul profesor celorlalți colegi. Atunci când lucra cu ei iar eu stăteam pe margine, observam incredibil de bine toate aspectele pe care profesorul le corecta și înțelegeam mai bine ca niciodată unde greșesc și eu, la rândul meu. Mă bucur că am avut marea ocazie de a învăța atât din greșelile lor cât și din greșelile mele. De pe margine totuși lucrurile mi se păreau mult mai simple, vedeam totul foarte clar, înțelegeam indicațiile și ceea ce dorea să obțină profesorul de la colegii mei. Pe scenă însă lucrurile deveneau mult mai complicate. Aceeași experiență o descrie și Stanislavski în lucrarea sa « Viața mea în artă »:

() de îndată ce pășeam pe scenă, totul se schimba și se năruia. Între ceea ce îți închipui din sală, ca spectator, că se poate face, și realizarea aceluiasi lucru pe scenă, există o mare diferență. De îndată ce te sui pe scenă tot ceea ce ți s-a părut nespus de ușor văzut din sală, ajunge să fie dintr-o dată, grozav de complicat.^{14[12]}

Un aspect important pe care vreau să-l menționez este faptul că întotdeauna «hățurile» sunt în mâna actorului, ceea ce înseamnă că spectatorul primește ce eu, ca actor, îi transmit.

Este bine să-mi cunosc foarte bine personajul pentru ca informația stocată, datele despre acesta să fie transmise spectatorului. Mi-am adus aminte de ce-mi spunea un domn actor profesor. Ridică degetul spre mine, privirea lui era neclintită iar după un moment de trei secunde îmi spunea «Ai văzut ca nu ai respirat?» Avea mare dreptate, despre asta este vorba până la urmă: publicul respira odată cu tine. Domnul profesor a vrut să îmi demonstreze prin acest «experiment», să-i spunem așa, faptul că actorul conduce spectatorul acolo unde vrea el. Actorul îl face să râdă sau să plângă, să fie curios sau, din contră să fie plictisit, prin urmare publicul trăiește și respiră în același ritm cu actorul în acel interval de timp în care se desfășoara spectacolul. Dacă actorul este lipsit de energie, nu are reacții vii, nu este mereu uimit de ceea ce i se întâmplă, nu manifestă curiozitate, cu alte cuvinte, nu «încasează» ceea ce primește pe scenă, asemeni va fi și publicului, și de bună seamă, asemenea vor fi și aplauzele. Adaug aici de asemenea pasajul stanislavskian care m-a ajutat și m-a motivat întotdeauna :

(către actori) *Voi înșivă puteți face ca orice acțiune să fie plictisitoare sau interesantă, scurtă sau îndelungată*^{1513]}

Cuvântul în teatru, are marea importanță de a da viață pe scenă, de fapt, fiecare literă e importantă și întotdeauna trebuie știut faptul că fiecare cuvânt te poate duce într-un univers al lui. Mă bucur să cercetez cuvântul și e o mare plăcere atunci când reușesc ca personajul «să știe ce spune». Pot afirma toate acestea, după o muncă destul de dificilă și după ce în sfârșit am înțeles importanța cuvântului în teatru: în gura actorului cuvântul trebuie să prindă viața. Cum se poate întâmpla acest lucru? Numai înțelegând sensul lui și transmițând sensul mai departe spectatorului.

Spuneam că actorul trebuie să aibă negresit un scop clar la intrarea în scenă. Fără scop nu cred că existăm și spun asta pentru că intrând pe scenă fără un scop anume, te anulezi singur de la început. Când situația este clară ai nevoie de scop pentru a intra pe scenă. Când scopul este clar, personajul știe ce are de făcut, intențiile și acțiunile lui sunt bine definite, iar drumurile anevoioase sunt parcurse fără un efort epuizant, toate ducând în direcția bună a lucrurilor, în demersul ideal al construcției teatrale fie ea de orice fel. Aici am găsit de asemenea mărturia lui Stanislavski:

() nu ne mai gândeam cum am putea să lungim jocul, nu ne mai îngrijeam de latura

lui exterioară, demonstrativă, ci numai de cea interioară, din punctul de vedere al sarcinii puse și ne întrebam dacă cutare sau cutare comportare era conformă cu scopul^{1514]}

La toate aceste date mai adaug și jocurile pe care le-am făcut în timpul cursurilor. Acestea au fost de mare folos în construcția actului teatral. Sunt diverse jocuri pe care nu am să le menționez dar care au dezvoltat în mine un întreg centru gata oricând să izbucnească și să dea afara totul în vederea realizării personajului.

3. Descoperirea rolului prin exerciții și jocuri scenice.

Prima repetiție începe, domnul profesor mi-a spus că sunt orb și trebuie să-mi asum asta. Eu am început să șchiopătez, și-mi imaginam că mă sprijin într-un baston ceea ce nu a fost bine. Așadar am început cu stângul deoarece nu-mi asumam deloc starea de a fi orb, mă duceam cu totul și cu totul în altă direcție. De fapt mă duceam într-o formă, în momentul acela mă gândeam că orbul ăsta pe care eu trebuie să-l joc este și schiop. De ce mă gândeam

15

16

așa îmi este total inexplicabil. Pur și simplu a fost ceva spontan și greșit deoarece gândul meu prim trebuia să fie acela de a-mi închipui că sunt orb, mai bine zis să fiu orb de-a binelea în scena. Tocmai pentru că nu aveam o reprezentare clară a orbului, m-am dus în direcția greșită. Mi-am zis, că trebuie «să mă arunc», adică să mă eliberez de orice preconcepții și să fac exact ce simt la momentul respectiv. Acest act de a te arunca este foarte indicat, mai ales în studenție deoarece în urma lui primești nespus de multă încredere în tine. Ca studenți avem dreptul de a greși și de a experimenta. Avem dreptul de asemenea să ne autoexplorăm sinele iar acest lucru mi-a permis să mă pot aruca cu încredere. Întotdeauna domnul profesor ne spunea să avem curajul de a ne arunca, chiar dacă este greșit ce facem, fiindcă în facultate mai putem greși, ceea ce pe scenă, după terminarea facultății nu se va mai putea întâmpla. Văzând că m-am dus într-o direcție greșită mi-a mai spus un lucru foarte important și anume: ***teatrul e mult mai simplu când vorbim despre adevărul just, corect, decât dacă mergem pe arătate.***

Cu alte cuvinte mi-a dat de înțeles că numai singur îmi voi putea descoperi personajul. Dacă îmi va arăta el însuși, nu voi face decât să imit fără a înțelege sau a-mi asuma, niște mișcări formale. Actorul crede cu tărie și înfăptuiește cu tot sufletul numai ceea ce descoperă ascuns în forul său interior, deoarece acest lucru îl reprezintă.

A început documentarea și am descoperit că a fi orb înseamnă a nega realitatea, a fi deci un lunatic, un nebun, a ignora aparențele înșelătoare ale lumii având astfel privilegiul de a-i cunoaște realitatea secretă, profundă la care muritorii de rând nu prea au acces. Orbirea pe care o considerăm adesea o pedeapsă de la divinitate, mai ales la cei care se nasc cu ea și nu numai, este legată de experiențele inițiatice. Cunoaștem cazuri de oameni celebri care au fost orbi, ceea ce dovedește faptul că oamenii orbi au alte calități foarte bine dezvoltate și care nu se întâlnesc la oricine. Am mai aflat și că zeii le iau vederea sau mințile celor pe care vor să-i piardă sau să-i salveze.

La ceilți orbirea este o condiție pentru a fi clarvăzător. În momentul recăpătării vederii se pierde și harul clarviziunii. E interesant de știut că vederea interioară are drept condiție renunțarea la vederea lucrurilor exterioare, trecătoare, deoarece orbul ne arată imaginea unuia care „vede” cu alți ochi ceva ce aparține altei lumi. Am și făcut cu domnul profesor și cu colegii mei un exercițiu la clasă pentru a-mi demonstra una din modalitățile de ghidare a unui orb: domnul profesor mi-a spus să am reacție la ce se va întâmpla. Au început să cadă obiecte pe jos, eu mă întorceam foarte încet spre obiectele care cădeau pe podea și reacția mea era asemănătoare chiar dacă la unele obiecte sunetul era mai puternic. Prin urmare

reacția mea nu era una normală pentru acea situație, deoarece faptul că vedeam obiectele și pe cine le arunca, nu-mi dădea posibilitatea de a fi surprins. Domnul profesor văzând asta, a schimbat regula jocului: am fost legat la ochi după care am fost învățat, după care am fost deplasat într-un anumit punct din spațiu și mi s-a spus că trebuie să mă ghidez după sunete.

Totul a devenit interesant deoarece eu după ce am fost învățat, nu mai știam unde mă aflu și la diferitele sunete aveam reacție promptă, dacă sunetul era la picioare și bineînțeles mă surprindea, eu mă întorceam spre picioare. Dacă un timp se făcea liniște și brusc eram surprins de un alt sunet reacția era pe măsură. Mișcările, care înainte erau lente, acum au devenit mult mai rapide, exercițiul s-a dezvoltat și dacă înainte trebuia să reacționez la diferite sunete acum trebuia să recunosc obiectul care a căzut pe podea ceea ce era destul de dificil. În momentele de maximă concentrare mi se întâmplă însă să recunosc obiectul căzut pe podea. Era foarte interesant că eram legat la ochi, pot spune că mă aflu într-o lume întunecată, unde trebuia să-mi folosesc celelalte simțuri pentru a descoperi un anumit drum, care odată descoperit venea în ajutorul meu la construcția personajului.

Acest exercițiu a dezvoltat ceva în mine, mi-am dat seama de faptul că un orb are într-adevar celelalte simțuri mult mai dezvoltate și am mai înțeles că el vede cu ochii minții. În momentul în care auzi un sunet ai și reprezentarea lui. Dacă cunoști foarte bine limbajul acesta îți faci reprezentarea imediat.

Acest exercițiu m-a ajutat foarte mult deoarece legat la ochi, am descoperit o lume nouă și surprinzătoare a întinericului. Acest întineric îmi oferea ceva folositor în construcția personajului, îmi creaa practic starea pe care o avea Oedip în momentul în care își spunea monologul. Aceasta lume întunecata mi-a oferit sentimentul ca poate fi exploatată din plin și că mă inițiază în începutul unei vieți noi. Dacă pentru mine această nouă descoperire a unei lumi, despre care nu știam nimic, devenise ceva sumbru consider că așa era și pentru personaj care la momentul începerii monologului ales de mine își începea viața în această necunoaștere, singura lume care i-a mai rămas.

Revenind la lumea menționată sau la exercițiul propus de domnul profesor trebuie să împărtășesc pas cu pas ce am simțit în acestea: la început era o mare teamă, nu știam ce se întâmplă cu mine. Aflându-mă totuși, acum, aici, în această situație trebuia să depășesc această teamă, ceea ce s-a și întâmplat dar nu în totalitate. Am mers mai departe deși nu știam unde mă aflu. La un moment dat am început să merg pe băjbăite prin sală și să pipăi tot ce-mi ieșea în cale și toate astea se întâmplau într-o liniște care nu făcea altceva decât să aprofundeze starea de suspans care era la tot pasul. Pipăind obiectele care se aflau în sală

începeam să prind curaj fiindcă îmi dădeam seama unde mă aflu și știind unde mă afluam prindeam și mai multă încredere în mine. Mai apoi mi-am dat seama că numai „încercând” poți găsi calea către un rol. Important este să acționezi și tocmai de aceea m-au ajutat extrem de mult aceste exerciții în care îți supui corpul unei anumite situații pentru a observa conștient sau inconștient reacțiile lui. Stanislavski spunea de asemenea că pentru a construi un rol trebuie să acționezi. Uneori lucrurile nu ies așa cum te așteptai, aspect care îți dă posibilitatea să o iei din nou de la capăt până la descoperirea drumului corect. Meditația îndelungată nu ajută la nimic. Te aruncă doar într-o filosofie existențială care îți va vlăgui până la urmă corpul și mintea și îți va lua toată energia:

Pe scenă trebuie să acționezi. Artă dramatică, artă actorului se bazează pe acțiune, pe activitate. Însuși cuvântul „drama” înseamnă în greaca veche „o acțiune care se săvârșește”. În limba latină îi corespunde cuvântul „activ”, a cărui rădăcină act a trecut și în vocabularul nostru: „activitate”, „actor”, „act”. Drama de pe scenă este așadar o acțiune care se desfășoară în fața ochilor noștri, iar actorul, pe scenă, devine personajul care acționează.¹⁷¹⁵¹

În mare parte încercam să-mi fac conștiincios tema și să dau răspunsurile cât mai bine. Ajunsesem pe drumul bun datorită faptului că am reușit în timpul în care am fost legat la ochi să mă rup de realitatea pe care am lăsat-o în urmă în momentul începerii jocului. Pentru puțin timp în parcurgerea acestui tărâm al întunericului m-am gândit cum ar fi dacă aș trăi de acum toată viața în întuneric. Gândul acesta a fost cutremurător.

Totuși, acest exercițiu și-a pus amprenta asupra mea și m-a pus în situația de a-mi pune puține întrebări care urmau să mă ajute în construcția personajului. Am început să mă întreb: cum trăiesc oare oamenii care nu au vedere deloc s-au cum trăiesc cei care au avut vedere dar o pierd total pe parcursul vieții. Pentru aceștia din urmă trebuie să fie mai greu datorită faptului că ei au avut marele prilej de a gusta din marea bucurie pe care ți-o dă lumina, ochii lor au văzut și s-au bucurat de ceea ce au văzut. Cel care se naște însă orb, trăiește cu totul altfel, el are doar imagini traduse prin simțul olfactiv, senzorial sau auditiv. El trăiește absolut normal căci pentru el asta e viața și o ia ca atare. Sunt convins totuși că în sufletul lui dăinuie și sentimentul tristeții că nu poate vedea ceea ce alții îi povestesc. De fapt el nu poate vedea așa cum văd ei, el poate vedea doar cu ochii minții și dacă am vrut să văd și partea bună mi-am dat seama că acesta are astfel prilejul de a cunoaște realitatea profundă, secretă la care paradoxal, văzătorii nu au acces.

A fost necesar să-mi pun aceste întrebări și spre binele personajului să găsesc răspunsuri. După acel exercițiu în care am făcut primul pas, domnul profesor nu a continuat să lucreze cu mine în acea zi și a făcut foarte bine, pentru că nu puteam porni pe un drum fără resursele necesare. Acestor resurse le-a trebuit timp și multă documentație.

La următorul curs de actorie când a început să lucreze cu mine mi-a cerut să am o privire goală. Mi-a spus că ochii nu sunt importanți și mi-a cerut să nu-i joc deloc ceea ce a fost aproape irealizabil pentru mine la momentul acela. Nu înțelegeam prea bine ce vrea să spună dar am mers mai departe spunând textul. A fost greu să zic textul pentru că eu nu mă gândisem la asta înainte, nu am repetat acasă niciodată textul cu o privire în gol. Acasă am repetat textul atent la frazarea lui și încercând să-mi închipui prin ce a trecut personajul până la scena asta și cum pot pătrunde în situația dată. Ba mai mult am încercat să fac și un exercițiu. Eu locuiesc într-un cămin studentesc și în sala în care îmi repetam textul într-o noapte, erau două persoane cărora le-am propus să mă ajute. Le-am explicat că spectatorul trebuie să înțeleagă ce spune actorul pe scenă, să înțeleagă situația în care se află personajul iar pentru a fi realizabil acest lucru actorul trebuie să fie în situație. Așadar le-am rugat să mă asculte când spun textul iar după ce termin să-mi zică părerea lor. Am început să zic textul, dar gândul meu era preocupat, nu de situație, ci de reacția celor doi spectatori. Mă preocupa gândul dacă persoanele mă ascultă cu atenție și înțeleg ce spun. Pe urmă mai eram atent la problema mea de dicție, problema literei „s”, care nu doream să fie sesizată. Doar mai târziu mi-am dat seama că de obicei atunci când nu vrei să ascunzi un anumit lucru, tocmai atunci acel ceva iese cel mai tare în evidență. Deși domnul profesor îmi spusese asta, a trebuit să mă conving singur până la urmă de veridicitatea spuselor sale. Acest text conține destul de mult litera „s”, ceea ce a fost un dezastru pentru mine și am uitat aproape complet de personaj. Tentativa a fost eșuata din toate punctele de vedere.

După ce am terminat textul i-am întrebat ce au înțeles. A fost surprinzător pentru mine să aud că nu au înțeles nimic deși eu îmi dădusem toată silința să nu „sâsăi”. Acest gând, din păcate, mă urmărea de fiecare dată când spuneam vreun text la actorie. Mi s-a atras de foarte multe ori atenția asupra acestui defect de dicție și de aceea încercam tot timpul să fiu atent la cum îl rostesc și mă gândeam tot timpul că trebuie să maschez această literă. Era un lucru greșit faptul că încercam mereu să-mi ascund „s”-ul. Din cauza acesta aveam doar de suferit, gândul meu nefiind concentrat asupra personajului și situației ci asupra acestei probleme de dicție.

Exercițiile de dicție nu erau suficiente pentru mine. Chiar și atunci când spuneam textul, conștientizam că de fapt fac exerciții de dicție. Din această cauză consider că problema „s”-ului a devenit la un moment dat pentru mine un adevărat coșmar.

Domnul profesor mi-a spus ca nu e important „s”-ul și că trebuie să uit de el când sunt în personaj. Acum nu mai înțelegeam de ce se făcuse atâta caz cu această literă dacă atunci când sunt în personaj trebuie să uit complet de el. În momentul acela de cumpănă l-am întrebat pe domnul profesor cum să uit de „s” dacă chiar dânsul mi-a atras atenția de nenumărate ori asupra acestui defect. Răspunsul lui a fost că-mi cere doar să gândesc textul și atunci „s”-ul va veni firesc și nu va mai fi așa pregnant pentru urechile celor care ascultă, deoarece ei nu vor auzi defectul de dicție dacă vor fi atenți la monologul lui Oedip, deci dacă le voi capta atenția asupra personajului și îl voi face interesant. Aceste cuvinte m-au ajutat mult să depășesc problema mea de dicție. De altfel Stanislavski spunea că pe scenă nu măiestria aparatului de vorbire contează, ci felul în care reușești să dai viață personajului:

Toată lumea știe că mulți dintre noi se folosesc de text ca să arate spectatorilor calitatea materialului lor sonor, a dicțiunii, a manierei de a declama și a tehnicii aparatului lor de vorbire. Asemenea actori au tot atâta legătură cu arta, câtă au vânzătorii din magazinele de instrumente muzicale care canta cu dibacie pasaje complicate la felurite instrumente, ca să demonstreze calitatea mărfii pe care o vând, nu ca să redea operele compozitorilor și felul în care le înțeleg ei^{18/16}

Când aceste preocupări, de a te gândi la ce părere au cei care ascultă, la cum spui o anumită literă, apar în mintea ta, trebuie să fii conștient de faptul că personajul tău nu există. Mai mult decât atât, dacă pornești cu aceste gânduri, personajul este anulat de la bun început. Asta am înțeles abia mai târziu, după multe repetiții, când preocuparea mea principală devenise personajul cu marile lui probleme pe care mi le însușeam cu adevărat. Atunci nu mai exista timp pentru problema sâsăitului, nu mai apărea problema celor dinafară, gândul exista în sensul bun al creației și le anula pe toate acestea din urmă. Mai e interesant ca noi simțim atunci cand suntem în afara situației. Este bine să înțelegi că atunci când tu te simți penibil în scenă și ieșit din situație, spectatorul nu are cum să te perceapă altfel. La el informația ajunge prin tine, el înțelege ceea ce tu îi dai, vede tot ce se întâmplă cu tine și nu ai cum să-l păcălești din moment ce nu te afli în situație.

Este greșit să am senzația că este bine oricum, că „merge și așa”. Nu mă pot hrăni cu aceste falsuri care nu fac alceva decât să-l distrugă pe actor. Din contră, trebuie să realizez

aceste greșeli când mi se atrage atenția iar scopul dominant să fie acela ca ele să nu se mai repete. Dacă vreodată, am crezut că am pacalit pe cineva și din păcate s-a întâmplat, domnul profesor a venit și mi-a spus că de fapt nu am păcălit pe nimeni ci m-am păcălit pe mine însumi și așa nu se poate face profesia. De multe ori am făcut greșeala de a spune că oricum spectatorul nu știa cum trebuie să fie, dar am realizat că e important **să știu foarte bine ce am de făcut pe scenă.**

La acest al doilea curs am încercat exercițiul cu privirea în gol, spunând textul așa. Exercițiul mi-a fost foarte folositor deoarece această privire în gol îmi dădea posibilitatea de concentrare la ceea ce spun și anula alte gânduri care existau în defavoarea construcției personajului. Consider că domnul profesor mi-a cerut asta pentru că oamenii orbi au această privire goală, tot el spunându-mi că de fapt ochii lor nu se mișcă niciodată. Am propus să joc totul ca pe o mare mirare. Domnul profesor mi-a spus că trebuie să fie atât de puternică concentrarea încât ochii să nu se miște, nu este vorba de mirare, aici este vorba de o mare concentrare.

Am început să zic textul cu această privire în gol dar bineînțeles că clipeam de foarte multe ori pentru că nu reușeam să mă concentrez îndeajuns. Când domnul profesor începea să lucreze cu mine, aveam emoții îngrozitoare pe care nu știam să le canalizez în direcția bună, nu știam că-mi pot fi folositoare în vreun fel. Emoția îmi dădea un tremurat ușor dar foarte vizibil al mâinilor și conștient de acest lucru, nu mă mai gândeam la personaj și la ce am de făcut ci la modalitățile prin care aș putea să îmi controlez tremurul mâinilor. Din cauza acestei preocupări de a nu tremura, concentrarea se anula și clipitul devenea din ce în ce mai des. Concentrarea fiind anulată nu mai puteam lucra.

După un timp în care îmi repetam textul pe stradă venind către casă mi-am dat seama, că pe stradă când spun textul nu tremur, numai că scopul nu este acesta de a spune textul bine pe stradă. Era normal ca pe stradă să nu tremur deoarece aveam un scop clar să ajung acasă și atunci gândul lucra în sensul acesta. Concentrarea nu era atât de mare la text cât era la drumul pe care îl parcurgeam, un drum în care eram atent pe unde merg pentru că mai întâlneam și gropi din când în când. Acest exercițiu, până la urmă mă ajută și să mă gândesc foarte mult la ce spun. Astfel preocuparea mea a devenit serioasă și mă gândeam cum pot aduce aceste lucruri palpabile pe scenă: dacă și drumul personajului era așa, cu gropi, câte o pasăre care cânta etc.

Când concentrarea la ce spuneam era maxima, se întâmpla să mă și împiedic. Problema era, ce anume din ceea ce se întâmplă cu mine pe stradă puteam să aduc pe scenă

pentru a reuși să am adevăr. Am observat că lucrurile se schimbă și anume: dacă mă pierdeam în universul personajului drumul nu mai era așa de important și brusc, important era ce spun, dacă drumul pe care îl parcurgeam devenea important, mă găseam în situația de a relua textul pentru că nu știam ce spun.

Este benefic ca student actor să lucrezi tot timpul. Nu cred că din momentul în care ai bazele profesiei te mai poți odihni și de asemenea sunt convins că o muncă continuă, de care depinde prezența ta în scenă, este mai mult decât necesară. Spun prezența în scenă deoarece actul teatral nu se repetă, trebuie să fi acolo și atunci. Dacă ai ratat ceva nu poți opri spectacolul să spui: știți aici ar fi trebuit să fie altfel!

Conștientizarea faptului că actul teatral este unic, m-a obligat să mă mobilizez și mai mult, să dau totul din mine fără nici o rezervă.

Este foarte greu să-ți pui „sufletul pe tavă”, dar datorită exercițiilor de la cursuri, înveți și lucrul acesta, chiar dacă, de cele mai multe ori, ai plâns pentru a ajunge aici și ți-ai descoperit și cele mai ascunse secrete în fața colegilor tăi. Trebuie să spun că atunci când faci lucrurile acestea, într-adevăr ai o privire în gol. Privirea aceasta nu exprimă altceva decât gândul plecat într-o lume interioară în care acumularea continuă mereu.

Exercițiul propus de domnul profesor și-a atins scopul, mi-am dat seama cât de mare trebuie să fie concentrarea la situația în care se află personajul meu, mi-am dat seama că această privire pe care mi-o cerea nemișcată este realizabilă dacă personajul este în situație. Dacă eu conțineam problemele personajului și aveam imagini provenite din gând, atunci se făcea realizarea despre care vorbesc.

Toate exercițiile, când se lucra cu mine, se opreau atunci când aveam impresia că într-un final descopăr și eu ceva. Exact în acel moment domnul profesor întrerupea munca cu mine. În momentul în care nu se mai lucra cu mine eram foarte supărat dar domnul profesor îmi spunea că asta e direcția în care trebuie să merg, iar eu dezamăgit că ajunseseam într-un punct de unde puteam progresa, nu înțelegeam prea bine de ce face asta.

Scopul acestei întreruperi era însă unul clar și anume acela de a învăța să-ți pui probleme, să rezolvi dilema: „cum fac asta?”.

Importanța faptului că ești lăsat așa, este mirifică deoarece pomește *motorășele creației* în tine și ce poate fi mai frumos, decât, momentul în care descoperi și dai viață personajului.

După toate aceste exerciții domnul profesor mi-a spus, la următorul curs să-mi acopăr ochii cu hârtie. Am rupt așadar două bucăți dintr-o coală albă și mi-am acoperit ochii.

Textul a început să curgă dar preocuparea mea, o preocupare împotriva personajului, era cum să văd pe sub acele hârtiute - le așezasem oricum de la început în așa fel încât să văd pe sub ele deoarece mi s-a mai cerut ca după fiecare frază pe care o spun să mă deplasez prin spațiul de joc.

Spațiul era sala noastră de curs care nu era foarte mare ceea ce m-a făcut să am și mai mare grijă pe unde merg. Mă protejam instinctiv deși nu mi se ceruse să alerg prin spațiu. Așadar am zis prima frază după care deschideam ochii, făceam o mică pauză și mă uitam cu coada ochiului pe sub hârtiute pentru a vedea pe unde merg. Ieșeam deci din personaj, deveneam brusc eu însumi, studentul care nu-și mai punea problema: Ce ar fi dacă ar fi Alexandru orb? Începeam să fac un mic traseu, după care mă opream și începeam textul, crezând bineînțeles că nu se vede dinafară ce încerc eu să fac.

Așa am parcurs cât am parcurs din drum fără să înțeleg de ce fac asta. Domnul profesor mi-a atras imediat atenția ca nu e bine deloc ce fac și mi-a spus că deocamdată nu trebuie să mă concentrez pe unde merg, asta va urma. Mi-a cerut să îndeplinesc obiectivul de mai înainte fără să mai privesc pe sub hârtiute și am încercat să fac acest lucru.

Am mers mai departe și am spus textul dar la un moment dat, m-am lovit de un lighean cu apa care era în scena. Începuse să fie bine până la acest obstacol întâlnit, moment în care am vrut să-mi dau hârtiutele jos pentru a vedea de ce obiect m-am lovit. Văzând că vreau să fac acest lucru, domnul profesor mi-a cerut să descopăr obiectul pe care l-am întâlnit cu celelalte simțuri și să nu adopt metoda cea mai ușoară: „Imediat fugiți spre ce vă e ușor! Eu nu vreau sa-ți fie ușor. Te rog să mergi mai departe!”, ceea ce s-a și întâmplat.

Am pipăit obiectul cu piciorul, mi-am dat seama că este un lighean cu apa și am mers mai departe, am spus următoarea frază după care am făcut iar un traseu. De data asta m-am lovit de bara care este folosită pentru balet. Prin urmare știam aproximativ în ce loc sunt în spațiu așadar am aplicat același principiu de dinainte, mi-am folosit celelalte simțuri pentru a descoperi ce se află lângă mine și acest drum a devenit interesant făcând asta. Mai departe, am început să mă întorc și să merg spre cealaltă parte a sălii până când m-am lovit de practicabilul care se află în acel spațiu, practicabil care de fapt era o mică scenă unde ne jucam noi monoloagele. Acolo se opri pentru moment și drumul spre personaj.

Domnul profesor mi-a spus după acest exercițiu că în general ne este foarte ușor să renunțăm, ceea ce nu este bine. Trebuie să mergem mai departe și să descoperim. Eu trebuia

să intru puțin în această lume a personajului, care orb fiind, urma să trecă prin aceste experiențe.

Pot face aici o mică comparație cu un exercițiu făcut la începutul facultății. În spațiu erau așezate diferite obiecte iar noi aveam câteva secunde să ne uităm la ele după care trebuia să parcurgem traseul printre fiecare dintre acele obiecte cu ochii închiși. Diferența era că la acest exercițiu nu trebuia să descoperi obiectele pe lângă care treci ci doar să le ocolești pe fiecare în parte, deci trebuia parcurs traseul. Trebuia să ai o memorie vizuală foarte bună în primele secunde pentru a putea respecta regula. Deși nu trebuiau descoperite obiectele, lucrul acesta se întâmplă pentru ca involuntar, atunci când ești cu ochii închiși în această lume se vrea descoperirea a ceea ce te înconjoară. Trebuie menționat faptul că mă ajuta descoperirea acestor lucruri căci datorită acestui fapt știam unde mă aflu în spațiu. Foarte important când ești pe scenă este modul de a gândi, a simți și a percepe.

Chiar dacă personajul meu este orb și trebuie să facă un traseu bine stabilit, atunci când este pe scenă el trebuie să aibă controlul spațiului. De aceea, există repetițiile, pentru ca lucrurile să se așeze în mintea mea. Chiar dacă la început a fost mai dificil să parcurg acest traseu și să conțin și problemele personajului, până la urmă totul s-a așezat și acest dificil s-a transformat în ceva ușor, precis. Am învățat că trebuie să cunosc foarte bine spațiul în care joc, acest lucru oferindu-mi siguranța pe scenă. Un actor trebuie să-și asume spațiul pentru că și el face parte din acest spațiu. Aceste exerciții m-au ajutat să-mi construiesc personajul și mi-au oferit marea șansă de a putea cerceta posibilitățile propriului corp. Să-ți cercetezi posibilitățile propriului corp te ajută să știi ce să faci cu mâinile, să știi ce să faci cu întreg corpul, asta presupune o mare serie de exerciții de conștientizare a fiecărei părți corporale, al fiecărui mușchi din corp. Am să dau exemplu un exercițiu pe care l-am făcut la antrenamentul expresiei corporale și anume exercițiul numit „lichidul verde„. După o jumătate de oră, în care porneam cu încălzirea și ajungeam să facem exerciții fizice care presupuneau un oarecare efort și care ofereau posibilitatea de a lucra fiecare parte a corpului, ultima mișcare era una care avea nevoie de un efort maxim pentru a putea cădea, după acesta, la podea și pentru a fi gata de începerea exercițiului cu lichidul verde.

Dupa ce eu și colegii mei eram căzuți la podea, domnul profesor de antrenamentul expresiei corporale ne spunea ce avem de făcut iar primul pas era de a ne imagina că tot corpul nostru este o sticlă transparentă. După câteva secunde trebuia să ne imaginăm că prin degetul mare de la piciorul drept începe să curgă încet un lichid verde. Foarte încet, întreaga sticlă transparentă se umplea cu acel lichid verde. Acest exercițiu era unul foarte bun pentru

relaxare și era foarte bine după o perioadă în care corpul era extrem de solicitat. Datorită faptului că exercițiul presupunea o puternică concentrare, aveam imaginea clară a acestei sticle transparente și a lichidului cu care se umplea, ceea ce-mi permitea să vizualizez fiecare particică a corpului prin care acesta trece. Faptul că domnul profesor ne spunea tot timpul unde ajunge lichidul care se deplasa foarte încet, ne ajuta să nu trecem rapid prin exercițiu fără să ne dăm seama la ce ne ajută acesta.

Pot să socotesc acest exercițiu ca unul bun în construcția personajului meu deoarece concentrarea maximă pe care o presupunea mă putea duce în direcția bună a acestuia. De această concentrare era nevoie și când personajul meu intra în scenă. O concentrare din care vine și adevărul de care este nevoie în scenă.

Domnul profesor, la cursul de actorie, înainte de a începe construcția exmenului din tragedia greacă ne-a mai spus că teatrul este o artă colectivă și ne oferă ocazia de a pune în valoare colegul de scenă. Ești pe scenă unde există un cerc de izolare; acest cerc îți dă dreptul să fii foarte atent la ce se întâmplă în jurul tău însă trebuie să te ajute și să-ți pui colegul în valoare. Am făcut și un exercițiu în sensul ăsta. Am făcut un cerc și pe rând fiecare dintre noi intram în el și ne spuneam textul, astfel când ne aflam în cerc ceilalți ne puneau în valoare. Atenția celor din afară era la ce face și spune colegul.

Mai menționez un exercițiu pe care domnul profesor mi l-a cerut în timp ce lucram la tragedia. Mi-a zis să-mi spun monologul prin intermediul onomatopeelor. Am menționat acest exercițiu deoarece și acesta te ajută și îți dezvoltă gândul teatral. La fel ca celelalte exerciții, presupune o concentrare maximă și este destul de complicat deoarece spectatorul trebuie să înțeleagă acțiunea chiar dacă tu vorbești prin onomatopee. În ziua aceea nu am fost în stare să fac acest exercițiu dar l-am exersat mai apoi și m-a ajutat. Din păcate nu l-am făcut cu public deoarece nu am mai avut ocazia.

Dupa această etapă în care am vorbit despre exercițiile prin care am trecut o să dezbat, în ce urmează, date concrete din text despre personaj.

4. Ordinea parcursivă a evenimentelor care au loc în text

Între nenumăratele povești ale mitologiei grecești, cea mai ciudată înlănțuire de patimi omenești, de lupte și omoruri, în care zei se amestecă printre pasiunile și intrigile oamenilor, povestea cea mai zguduitoare și cea mai pasională, este legenda lui Oedip. Blestemat de zei

încă dinainte de a se naște, nefericitul fiu al lui Laios, rege al Tebei și al reginei Iocasta a fost ursit unui destin nemaipomenit și acest destin, ca toate prevestirile oracolelor, se împlinește, împotriva oricărei sforțări omenești: Oedip își ucide tatăl, se căsătorește cu mama sa, cu care va avea patru copii, iar la descoperirea adevărului își dă cea mai cruntă pedeapsă, își scoate singur ochii.

Iocasta, soția lui Laios naște un copil, căruia oracolul îi prezise că va omorî pe tatăl său și se va căsători cu mama sa. Îngrozit și îndurerat de aceste preziceri, Laios, vrea să evite împlinirea lor și dă copilul unui cioban care îl slujea, cu ordinul să-l omoare. Ciobanul nu face acest lucru deoarece îi este milă de copil, el îl lasă pe muntele Chiteron crezând că vor veni niște fiare salbatice să-l manance. Copilul este găsit însă de un alt cioban care se afla în slujba regelui Polybus din Corint. Acesta ia copilul de pe munte și îl duce acasă la Polybus. Cum Polybus nu avea copii, îl adoptă și îi dă numele Oedip, deoarece avea picioarele umflate de frânghiile cu care fusese legat (în grecește oedipous = picioare umflate).

Oedip crește crezând că este fiul lui Polybus și al Meropei, soția acestuia, și ajunge un tânăr cu educație aleasă, un tânăr care are calități atât fizice cât și intelectuale și în care populația din Corint vedea pe viitorul său rege. Însă la vârsta de 20 de ani o pură întâmplare îi dezvăluie blestemul ce apasă asupra viitorului său. La o petrecere cineva îi spune în față că este un copil găsit.

Oedip pleacă la Delphi, dar Oracolul îl gonește ca pe unul ce era destinat să-și omoare tatăl și să se culce cu mama sa. Oedip preferă să se exileze și cu durere în suflet pleacă, părăsindu-și presupușii părinți. Într-o zi, rătăcind pe drumul ce ducea către Teba, întâlnește un bătrân care, însoțit de doi servitori mergea într-o căruță în direcția opusă lui. Vizitiul îl lovește cu biciul pe Oedip ca să-l facă să se dea din drumul lor. Are loc o scurtă luptă în care Oedip îl omoară pe bătrân și pe unul din însoțitori. Bătrânul era regele Laios, tatăl său adevărat. Până în acest moment prima parte a prezicerii se împlinise.

Fără să bănuiască nimic și fără muștrări de conștiință deoarece el fusese cel atacat, Oedip își continuă drumul. După o vreme ajunge la porțile Tebei. Cetatea era bântuită de o mare nenorocire: o ființă fabuloasă, un monstru cu chip de femeie, cu aripi de pasăre și trup de leu, numit Sfinx, stă la porțile cetății. Cu vocea sa fascinantă îi atrage pe trecători și le



19[17]

Gustave Moreau „Oedip și Sfinxul „

spune ghicitori. Cum însă nimeni dintre aceștia nu poate să dea răspunsul la aceste ghicitori, este omorât pe loc. Mormanul de oase arată ravagiile făcute de acesta, printre tebani. Creon, rege în locul lui Laios după moartea sa, spune că cel ce va reuși să omoare Sfinxul, va lua de soție pe regină și va deveni regele Tebanilor. Oedip se declară vrednic de acest lucru. Monstrul îi pune faimoasa întrebare: „*Ce animal e acela care dimineața umblă în patru picioare, la prânz în două, iar seara în trei?* „. Oedip găsește răspunsul potrivit:

„*Animalul acela e omul, care când e copil merge de-a bușilea, când e tânăr merge normal, iar la bătrânețe se sprijină pe un baston,*„. Sfinxul, este învins astfel și dispare.

Oedip devine regele Tebei și soțul Iocastei, propria lui mama.

Acesta, săvârșește incestul fără să știe, voința lui nu e angajată în aceste crime, totuși mai târziu când descoperă întregul adevăr, îl cuprinde oroarea pentru propria-i persoană. El își scoate ochii cu agrafele aurite din părul Iocastei care descoperind la rândul ei adevărul, se spânzură. Înainte, când aflase de la Oedip adevărul, nu vruse să creadă deoarece știa că fiul ei a fost dat morții.

Trebuie evidențiat faptul că Iocasta, în acele momente, a pus la îndoială credința oracolelor și a prorocului Tiresias, care până atunci nu mințiseră niciodată. Acestea s-au dovedit însă a fi adevărate, iar Iocasta se spânzură. Oedip, știind adevărul crunt pe care îl avea de înfruntat, își scoate ochii singur. De aici, începe și monologul ales de mine, după ce acesta își scoate ochii, iese din palat iar Creon îl întreabă dacă crede în zei.

Acestea sunt datele clare din text pe care le-am obținut atât de la celelalte personaje cât și de la erou și cor. În tragediile antice, corul în special ia parte la acțiune ca un personaj individual iar prin reflecțiile sale de ordin politic, filosofic și moral, acesta exprimă adevăruri profunde. Corul a fost de partea lui Oedip, deoarece vedea în acesta, marele salvator al cetății. Pentru construcția personajului e nevoie de aceste date. Este foarte important să obțin date despre personaj de la celelalte personaje deci cu alte cuvinte, trebuie făcută o atentă lectură a textului deoarece *doar după înțelegerea textului începe munca actorului*.

5. Motivațiile rostirii textului dramatic sau gândul în sensul textului.

A sosit momentul mult așteptat și anume: examenul în care aveam de spus monologul, în care pot arăta practic ce am obținut din exercițiile pe care le-am făcut în sensul construcției personajului. Înainte să începă examenul domnul profesor mi-a dat o sarcină și anume că după prima replică să-mi pun două frunze pe ochi. Ca simbol frunza înseamnă: prosperitate și fericire ceea ce nu am știut în momentul acela.

După ce Oedip iese din palat cu ochii scoși spune:

Da, mă încred în zei

Aici se vede caracterul puternic și măreț al personajului care după ce s-a culcat cu mama sa și a avut copii cu aceasta, copii cărora le este și tată și frate, și după ce se autopedepsește, scoțându-și ochii, are marele curaj de a spune această replică. Era o mare rușine pentru el să mai vadă pe cineva chiar și în viața de apoi, de aceea a recurs la această mare pedeapsă.

Am spus marele curaj datorită faptului că, noi oamenii atunci când suntem cuprinși de mari dureri nu prea știm dacă mai credem sau nu în puterea divină. Totuși Oedip spune acest lucru, strigând chiar către aceștia. Aici a intervenit ajutorul jocului „ce ar fi dacă ar fi?„. Mă gândeam oare cum ar fi să am puterea să spun acest lucru după ce mi-am scos ochii. Cum ar

fi dacă acesta ar fi singurul lucru care mi-a rămas deoarece aceștia mi-au hotărât destinul. Am spus asta hotărât și cu o mare durere în suflet, durere pe care numai zeii o puteau înțelege, doar lor le stă în putere să înțeleagă acest mare drum al durerii pe care eu ca personaj l-am parcurs în viață.

După ce am spus această replică am ridicat, încet, frunzele către ochi și i-am acoperit. Asta o făceam într-o mare tensiune, și pe mine ca actor mă ajuta acest lucru deoarece mă ajută să realizez experiența personajului.

Și acum, din suflet eu te rog să-i faci îngropăciune celei din palat. Cum însuși vrei și cum acelor ce ți-s neam li s-ar cădea

Chiar dacă era un monolog, adică de regulă, un text adresat „sinelui”, trebuia să-i am în vedere și pe cei cărora le vorbesc și anume: personajul imaginar care te ajută să ai adevăr. Acest personaj imaginar te ajută nespus de mult în momentul în care îți faci reprezentarea lui clară în minte. Nu este de neglijat acest personaj care dacă în piesă se află în scenă și aici trebuie să se afle în scenă, alături de actor. Chiar dacă este imaginar, nu trebuie să existe în scenă pur și simplu. El trebuie să stârnească în actor multe reacții, atitudini, stări. Actorul se poate folosi de acest personaj imaginar pentru a da replicilor sale tot felul de nuanțe aflate în strânsă legătură cu prezența acestui personaj.

Cuvintele de mai sus sunt spuse într-o mare durere deoarece, eu, Oedip, am ajuns să mă rog de Creon, pe care odinioară îl blestemam crezând că a complotat cu Tiresias, pentru a lua tronul. Prin urmare personajului nu-i este ușor să facă această rugăminte mai ales ca cea din palat este atât mama sa, cât și mama copiilor lui, de aceea nici nu îndrăznește să-i pronunțe numele. Este conștient că are loc o despărțire definitivă de persoana în care avea o foarte mare încredere de aceea îl roagă pe Creon să o îngroape așa cum cere datina. Când spuneam acestea aveam o imagine clară a situației în care mă aflam, de aceea am resimțit afectiv fiecare cuvânt al monologului.

Eu însă atâta-mi vreau: nîcîcînd cît zile-oi mai avea, Să n-aibă a mă vedea cetatea-n care m-am născut.

Acesta era un moment în care Oedip se afla în culmea disperării și nu mai putea spune decăt aceste ultime cuvinte. Aici personajul știe foarte bine ce are de făcut așadar ia decizia de a nu mai fi văzut de nimeni fiindcă înainte era respectat de aceștia iar acum nu va mai avea parte decât de rușine și ocări. Singura modalitate de a scăpa de rușinea faptelor sale este aceea de a fugi, de a se ascunde de ochii lumii.

Tu lasă-mă să mă aciuiesc prin munți.

După ce spuneam această replică, mă deplasam prin spațiu și mă uitam, cu ochii minții spre munți. Aveam reprezentarea acestora, deoarece una este când vezi munții și alta este când simți munții, miroși aerul de munte, ai imagini chiar și orb fiind. Trebuie să menționez că am fost odată la Rupea, unde am avut, sus în cetate un spectacol pentru copii. Acolo domnul profesor mi-a cerut să-mi spun monologul iar dânsul și copiii ascultau. Aveam o pânză pe mine, o coroana pe cap și stăteam undeva foarte sus de unde spuneam monologul. Această experiență trebuia adusă și în scenă, mi-a zis domnul profesor deoarece stând pe stâncă sus, aveam parte de un vânt foarte puternic și în fața mea era o râpă. Aveam emoții foarte mari deoarece mi-e frica de înălțime. Dânsul mi-a spus că exact asta trebuie să fie senzația când spun de munții, acest vânt, natura de care aveam parte, trebuia să o aduc pe scenă să simt vântul, să ascult natura, să mă folosesc de toate acestea atunci când mă aflu pe scenă. M-a ajutat și această experiență deoarece dacă pe parcursul pregătirii nu puteam avea aceste imagini, iată că după aceste trăiri benefice a putut fi realizabil și acest lucru, de a avea imagini. Nu este foarte greu a avea imagini; din gândul nostru vine și gândul scenic iar dacă motivația interioară și trăirea e cuprinsă de problemele care trebuie exteriorizate atunci să poți avea imagini declanșează trăirea în sensul bun, constructiv pentru personaj. Firescul pe scenă reiese din acest gând despre care am vorbit.

Acum personajul vrea să se ascundă în natură pentru a-și ispăși pedeapsa, el fiind conștient de vinovăția lui. Singurul loc unde nu îl poate vedea nimeni este muntele, unde găsește un mod de refulare pentru cele petrecute.

Prin munți ce-au fost aleși de tata și de maică-mea, Când m-am născut, să-mi fie loc de veci. Și cum au vrut, acolo eu vreau sa mor.

Oedip nu vrea să meargă pe munte doar din dorința de a se adăposti în pustietate, departe de oprobriul public. El ține cu tot dinadinsul să fie dus în munți deoarece acolo îi era destinat lui să moară după ce tatăl și mama sa au hotărât acest lucru. El vrea să-și găsească capătul zilelor în locurile alese de părinții lui și vrea neapărat acest lucru fiindcă dacă ar fi murit atunci, nu mai aveau loc cele întâmplare. Pe de altă parte este știut faptul că în perioada antică dezideratele părintești echivalau pe cele divine. Omul nu avea voie să se opună acestor două «instanțe». Prin urmare respectul pentru zei și primordiala dorință părintească îl obligă pe Oedip să caute adăpostul munților pentru a întrerupe simbolic legăturile cu viața, așa cum ar fi trebuit să se întâmple cu mulți ani în urmă.

Dar nici de boală, nici de moarte bună n-am să pier, Eu știu, că de la moarte nici nu aș fi fost scăpa, De n-aș fi fost ursit unui cumplit sfârșit.

Regele Tebei este conștient prin urmare că dacă ar fi trebuit să moară bolnav aceasta s-ar fi întâmplat demult și mai este conștient și de faptul că nu o să aibă o moarte bună, după șirul nefast de evenimente petrecute în viața lui. Aici mai vrea să spună, cu adresare la zeii care i-au ursit această viață, că aceștia deși știau de la început destinul lui, nu au făcut nimic pentru a evita ceea ce s-a întâmplat ci dimpotrivă au avut grijă ca totul să se întâmple. Este un reproș pe care acesta îl face conștient că de acum îi va fi greu chiar și să moară.

După aceste replici mă deplasam spre scena reprezentată de un practicabil pe care mă așezam. În momentul în care mă așezam, cineva de pe practicabil mă surprindea. Cineva fugea de mine. Gândul meu mă ducea către fetele mele deoarece erau două zgomote făcute ceea ce mă făcea să mă gândesc că sunt fetele sau băieții mei.

Să-și meargă soarta drumul ei,

Ce altceva mai puteam spune, gândurile se contopeau și copii mei erau și frații mei, nu puteam face nimic altceva decât să mai pot îndura ce ar mai fi de îndurat de acum deși nu-mi pot imagina dureri mai mari. Soarta era singura care mai avea dreptul de a hotărî ceva pentru mine și singura pe care nu o puteam modifica.

Tu griji de fiii mei, o, Creon, să nu-ți faci, Doar sunt bărbați. Oriunde or fi, Ei nu vor rămânea fără hrana zilnică.

Revelația gândului la copii se produce și îl rog pe Creon care le este unchi să aibă grijă de ei. Băieții se vor descurca, vor găsi tot timpul hrana de care au nevoie.

Dar ele, copilele sunt de plâns

Fetele erau problema, ele nu se pot descurca ca băieții. În momentul în care spuneam acest lucru cădeam de pe practicabil în fața lui Creon și rămâneam acolo în genunchi.

Nicicând prânzit-au ori cinat doar ele, fără tatăl lor. Ne împărtășeam tot dintr-un blid. Eu rogu-te, ai grija lor.

Mă durea foarte tare că ele vor rămâne singure iar când spuneam aceste lucruri îmi imaginam cum stăteam cu toți la o masă și mâncam. Îmi aduceam aminte că fetele mele niciodată nu au mâncat fără ca eu să fiu la masă și întotdeauna împărțeau cu mine tot ce aveau pe masă. De ele trebuie avut grijă, ele nu se vor putea descurca ca băieții, iar Creon este cel care va trebui să le dea sfaturi în viață.

Ah, lasă-mă cu mâinile-mi să le dezmiard și soarta noastră, grea cu ele să mi-o plâng.

În acest moment mă ridicam pe genunchi și întindeam mâinile disperat să le am lângă mine pe fete pentru a plânge cu ele. Dar totul era în zadar căci acestea nu erau acolo.

O, rege, tu ești om de neam. Lasă-mă să le alint. Mi s-ar părea că le și văd.

Fiindcă dorința ca ele să fie acolo era foarte puternică am avut senzația pentru o fracțiune de timp, că le am lângă mine.

Dar ce am spus?

Replica asta era ironică la adresa mea, conștient că sunt orb îmi dau seama ca nu aveam cum să le văd ceea ce mă face să râd de mine însumi. Cum am putut spune asta? Un râs care conține și durere de a nu le putea vedea.

O, zei, ce aud? Nu lacrimile lor le aud? S-o fi milostivit de mine Creon, el? Mi-o fi trimis tot ce am mai drag, copilele? Ori mă amăgesc?

Acum se aud suspine ceea ce mă mira nespus deoarece nu credeam că am să-mi mai pot ține vreodată fetele în brațe, fetele care acum erau tot ce-mi rămăsese mai drag. Nici nu puteam concepe ca regele Creon să le aducă lângă mine, tocmai de aceea îl întreb dacă și-a făcut milă de mine sau dacă e iarăși doar o amăgire a mea. Cu cât sunetul se apropie mai mult cu atât îmi dau seama că de data asta nu e o amăgire și încep să mă deplasez disperat prin spațiu cu mâinile întinse, caut fetele și strig disperat:

Dar voi copile, unde-o-ți fi? Veniți, veniți spre mâinile-mi de frate. Mâini care bezna-au așternut pe ochii lucitori ce tatăl vostru avea

Le chemam cu încredere și împăcat oarecum, că mâinile de frate au pedepsit ochii care nu au văzut când trebuiau să vadă.

Copile dragi, să vă mai văd, eu ochi azi nu mai am. Ei doar să plângă pot, când mă gândesc Că-n astă lume, ursite-o-ți fi să suferiți. Și la soboare, ori sărbători, voi ochii cu tebanii cum veți da? Nici veți răbda la ele să priviți, și veți porni spre casă-n plâns. Și când la măritiş veți fi ajuns, ce om va cuteza a se împovăra cu aceste fărdelegi, care prăpăd ne-au fost, și fi-vor pentru voi și-al vostru neam.

Oedip începe aici marea lui mărturisire. Este pentru prima dată când personajul povestește prin tot ce a trecut și fiindu-i foarte greu, spune totul într-o mare tensiune. Îi este greu deși ce se va întâmpla cu el nu mai contează, marea problema fiind fetele sale. Ce vor face acestea când toată lumea se va feri de ele, când vor auzi cine sunt. Ele nu vor mai fi

fericite niciodata deoarece sunt și ele blestemate și copiii pe care îi vor face. Oedip le pregătește pentru ce se va întâmpla cu ele, le dă ultimele sfaturi deși ele sunt foarte mici și nu înțeleg foarte mult.

Nelegiuri, nelegiuri, pe tata, eu, eu tatăl vostru l-am ucis. Cu maicămea ce m-a născut v-am zămislit pe voi.

După ce încearcă să le spună ce se va întâmpla cu ele în viitor, le mărturisește faptul că tatăl lor a sfidat legea firii. Recunoaște în fața micuțelor că și-a omorât tatăl, că s-a culcat cu mama sa cu care le-a făcut pe ele. Când face aceste afirmații despre ele se retrage rușinat și nu vrea nici măcar fetele să-l mai atingă. Oedip își dă seama cât de grav și ireparabil este ce a făcut și totuși până la urmă se calmează și înainte de a se retrage le spune împăcat cu sine:

Să vă mai văd, eu ochi azi nu mai am. Copile dragi, de-ați fi mai vârstnice ca să-nțelegeți tot, Eu, povețe multe-aș da. Dar azi, eu doar atât vă spun: Rugați pe zei mai fericite voi să fiți decât al vostru tat-a fost.

Este în momentul în care consideră că trebuie să le spună ultimele cuvinte, în momentul în care realizează puternic că nu mai are ce căuta în preajma oamenilor. El înțelege că trebuie să se retragă cât mai departe și le spune ultimele lui cuvinte înțelepte și raționale. Personajul realizează că fetele sunt mici și oricum nu pot înțelege mare lucru de aceea le spune să se roage zeilor de care depinde totul pentru ca aceștia să fie mai buni și mai milostivi cu soarta lor. El dă dovadă aici de cea mai mare tărie de caracter, de împăcare cu sine. Acum se și face adevărata lui încoronare, spun asta deoarece aici la final venea colega mea și pune coroana pe capul meu. Este momentul desăvârșirii personajului din toate punctele de vedere.

ÎNCHEIERE

Viața omului e efemeră, iar sorta lui schimbătoare. Fericirea nu durează decât o clipă. Reușita în viață dăinuiește câțva timp, dar deodată, printr-o lovitură neașteptată a soartei, totul se prăbușește. De aici îndemnurile care se întâlnesc la toți poeții eleni: omul să nu uite niciodată cât de precară îi e fericirea, și cu câtă ușurință se transformă în contrariul ei. Să nu uite niciodată condiția umană care e supusă schimbărilor de tot soiul. Să nu fie trufaș când e în faza succesului, căci reușita se poate, pe neașteptate, preface în nenorocire. Și, înainte de

toate, să păstreze măsura, această virtute eminentă elenă. Dar acest lucru e foarte anevoios.

Poporul grec și-a câștigat echilibrul sufletească într-o luptă aprigă cu sine, însă, din cauza labilității extraordinare a acestui echilibru, nu l-a putut păstra decât vremelnic și în mod incomplet, chiar în momentele cele mai fericite ale sale.

Fericire, succes, nu întotdeauna meritat, transformare în dezastru, în nenorocire, de multe ori la oameni care de asemenea nu le-au meritat. Vechii greci au fost preocupați de a găsi sensul adânc al acestor răsturnări ale soartei, pentru a nu lăsa totul la întâmplarea unei voințe capricioase.

Oedip rege este tragedia care educă umanitatea în sensul autoevaluării și a conștiinței proprii greșeli dar totodată îndeamnă omul la a-și primi soarta cu demnitate. Este important a nu se confunda acest aspect cu ideea de resemnare. Oedip întruchipează figura eroului care își acceptă destinul dar luptă până la sfârșitul vieții pentru reabilitarea condiției sale umane.

Experiența unui rol atât de complex ajută actorul să descopere în el însuși resurse nebănuite și să trăiască un zbucium pe care puține roluri îi dau șansa să-l încerce. Disperarea se împletește cu revolta, vina cu sentimentul nedreptății și iubirea cu zvâcnirea urii de nestăvilit. Aceste stări și trasee pe care le parcurge actorul ce-l interpretează pe regele Tebei îi oferă șansa de a-și întregi paleta de culori și nuanțe pe care artistul trebuie să o dețină pe șevaletul sufletului său.

Nu știu în ce măsură am reușit să-mi asum până la capăt tumultuoasele trăiri ale personajului Oedip - pe care poate mulți actori își doresc să-l joace măcar odată în cariera lor. Pentru mine acest exercițiu a fost unul care mi-a dat posibilitatea abordării unui „întreg univers,,. Nu rămâne altceva decât să am același elan în continuare în construirea viitoarelor roluri pe care sper să mi le ofere scenă.

²⁰[1] Frenkian, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, București, Editura pentru literatura universală, 1969, pag. 28

²¹[2] Aristotel, *Poetica*

²²[3] Marian, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, București, Editura Minerva, 1995, pag. 49

²³[4] Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Editura Tineretului, 1967, pag. 168

²⁴[5] Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Ed Tineretului, ed a II-a , 1967, pag. 168-169

²⁵[6] Drîmba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973, pag. 18-19

²⁶[7] Era un lucru de ocară când fetele tinere erau excluse de la sărbătorile ateniene dar era o cinste când ele erau primite la aceste sărbători. În această patetică rugă a lui Oedip, el se gândește la fiicele lui, știind că între alte nenorociri le pândește aceea de a rămâne “nenunțite”. Era socotită, la eleni o nenorocire pentru o fată de a nu se căsători și de a nu avea copii. (Sofocle, *Teatru II*, București, Editura pentru literatură, 1965, pag. 81)

²⁷[8] Sofocle, *Teatru II(Oedip Rege, Oedip la Colonos, Antigona)*, București, Editura pentru literatură, 1965, pag. 79-82

²⁸[9] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 451

²⁹[10] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 451

³⁰[11] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși, (însemnările zilnice ale unui elev)*, Moscova, Editura de Stat pentru literatură și Artă, 1951, pag. 64-65

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

³¹[12] Stanislavski, K. S., *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea Rusă, 1950, pag. 113

³²[13] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 59

³³[14] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 60

³⁴[15] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 53

³⁵[16] Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951, pag. 452

³⁶[17] Oedip și Sfinxul se privesc în tabloul lui Moreau într-o tăcută încheștare-îmbrățișare, în care Oedip pare în defensivă. Trupul lui inclinat în spate, poziția capului, cu bărbia lăsată în piept, sugerează resemnare; Sfinxul, încordat, cambrat înspre Oedip, înălțându-și capul spre el, dă impresia că așteaptă ceva, că vrea ceva, poate ca Oedip să dea alt răspuns. Oedip, în tăcuta sa resemnare, privește Sfinxul parcă spunându-i că acest lucru este imposibil. Întreaga imagine se impregnează de această tristețe în fața imposibilității evitării destinului. Construcția peisajului e relevantă: la picioarele lui Oedip solul se frânge violent într-o prăpastie din care ies la iveală oasele unor cadavre; în spate, conturul stâncii cade abrupt, sfârșind într-o trecătoare încrucișarea drumurilor destinului care, urmărind conturul drumului, se continuă lărgindu-se în prăpastia morții de la picioarele lui Oedip. Doar aripile Sfinxului creează impresia de înălțare spre vârful muntelui din planul secund le-ar corespunde, dar așa cum panta muntelui coboară abrupt, tot astfel încercarea de zbor a Sfinxului, susținută de suportul prea fragil al trupului lui Oedip, va eșua în cădere și moarte. Sulița-toiag a lui Oedip, un alt element ce ar fi putut sugera stabilitate, echilibru, îndreaptă privirile noastre spre prăpastia ce se cascadează la vârful ei. Scena pare încremenirea unei clipe de zbucium înaintea inevitabilei căderi în moarte și destin. (www.wikipedia.org)

31

32

33

34

35

36

BIBLIOGRAFIE

1. Aristotel, *Poetica*, București, Editura Iri, 1998
2. Balaci, Anca, *Mic dicționar mitologic greco-roman*, Oradea, Editura Mondero, 1997
3. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Iași, Editura Polirom, Unitext, 2005
4. Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Didactică și pedagogică, 1981
5. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori, Teatrul opriștilor în practică*, București, Fundația Concept, 2005
6. Bonnard, Andre, *Civilizația Greacă, vol 2*, București, Editura Științifică, 1967
7. Chevalier, Jean - Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, vol 1, vol 2, vol 3*, București, Editura Artemis, 1993
8. Degaine, Andre, *Histoire du theatre*, Paris, Editura Nizet, 1992
9. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, București, Editura Unitext, 2006
10. Drîmba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973
11. Frenkian, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, București, Editura pentru literatura universală, 1969
12. Gheorghidiu, Octavian, *Istoria teatrului universal*, București, Editura didactică și pedagogică, 1963
13. Marian, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, București, Editura Minerva, 1995
14. Mitru, Alexandru, *Legende Olimpului. Eroii*, București, Editura Vox, 1998
15. Noiville, Florence, *Mituri fundamentale, Mitologia Greacă*, București, Editura Meteor Press, 2004
16. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971
17. Potra, Florian, *Reconstruiri*, București, Editura Eminescu, 1981

18. Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Editura Tineretului, Ediția a II-a, 1967
19. Soulis, Sofia, *Greaca Mitologia*, Brașov, Editura Toubis, 1995
20. Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, Moscova, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951
21. Stanislavski, K.S., *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea Rusă, 1950
22. Voiculescu, Lucian, *Oedip de George Enescu*, Constanța, Editura Ex Ponto, 2005
23. Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, București, Editura Univers, 1978

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ