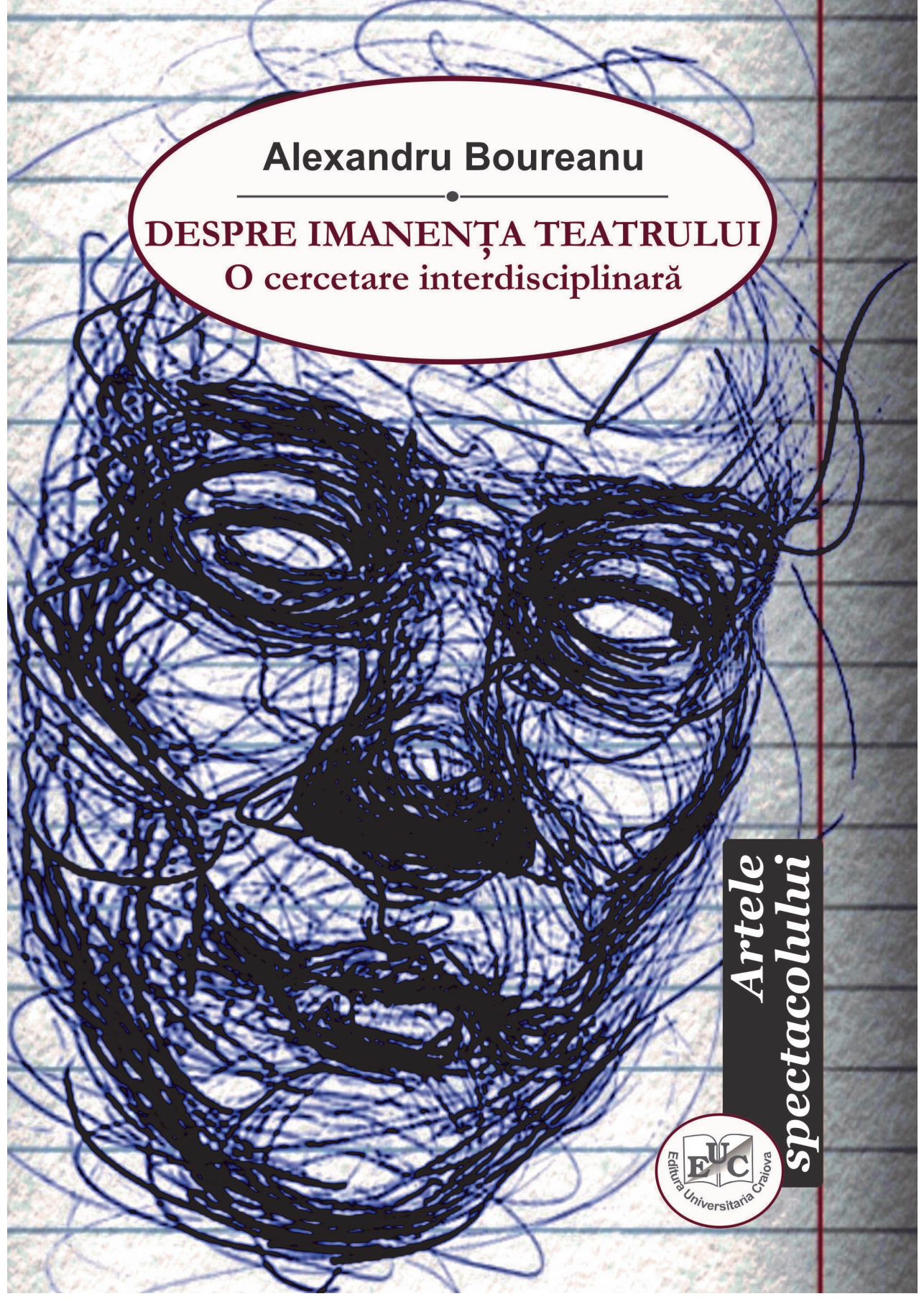




Alexandru Boureanu

DESPRE IMANENȚA TEATRULUI
O cercetare interdisciplinară

**Artele
spectacolului**



Alexandru BOUREANU

Colecția ARTELE SPECTACOLULUI

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Președinte **BRIGITTE PROST**

Membri **MARIA SHEVTSOVA**

GUY FREIXE

ELEONORA RINGLER-PASCU

CARMEN CROITORU

RALUCA BUJOREANU

MIHAI VLADIMIRESCU

ALEXANDRU BOUREANU

Alexandru BOUREANU

**Despre imanența teatrului -
O cercetare interdisciplinară**



**Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2026**

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Sorin CRIȘAN – Rector Universitatea de Arte din Tg. Mureș

Prof.univ.dr. Liviu MALIȚA – Universitatea Babeș-Bolyai Cluj Napoca, Decan

Facultatea de Teatru și Film

Copyright © 2026 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

ISBN 978-606-14-2295-1

Imagine copertă: David BRANDT

© 2026 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

CUPRINS

INTRODUCERE	9
CAPITOLUL I: DETERMINĂRI ALE ARTEI ACTORULUI ÎN PEISAJUL CULTURAL.....	13
1.1 Istoric. Concepte. Precizări preliminare.....	13
1.2 Actorul. Stadiul actual	21
1.3 Profesia de actor	32
1.4 Valori artistice. Repere	40
1.5 Studiu de definiții: Actori despre <i>actor</i> și <i>teatru</i>	48
CAPITOLUL II: PSIHLOGIE CREAȚIONALĂ ÎN ARTA TEATRALĂ.....	59
2.1 Prima problemă dialectică: Divinitate <i>versus</i> Creație.....	59
2.2 A doua problemă dialectică: Artistul <i>versus</i> creația sa	61
2.3 Considerente privind artistul creator	63
2.4 Creație și creativitate.....	67
2.5 Formele de manifestare ale creativității	72
2.6 Blocajele proceselor creative	77
2.7 Fazele procesului de creație	79
2.8 Creativitatea din perspectiva esteticii teatrului.....	86
2.9 Actorul în procesul de creație	91
2.10 Libertatea – o recuzită în psihologia creațională	100
CAPITOLUL III: CĂLĂTORII ÎN LUMEA TEATRULUI	103
3.1 Gări comune în arta teatrală: textul și personajul.....	103
3.1.1 Tendințe internaționale actuale.....	103
3.1.2 Traseul textului dramatic și dictatura sa.....	107
3.1.3 Drumurile sinuoase ale construcției de personaj	116
3.2 Datorii uitate ale regiei: Jacques Copeau și <i>Cartelul</i>	136
3.2.1. Incursiune bibliografică	138
3.2.2. Direcții în școala de teatru	143
3.2.3. Moștenitorii tradiției lui Copeau.....	146
CAPITOLUL IV: METODE ATIPICE DE TEATRU ÎN INTRUZIUNEA SOCIETALĂ	155
4.1 Spre un teatru atipic	155

4.2 Meciurile de improvizație – spectacol de divertisment atipic	157
4.3. <i>Stand-up comedy</i> – o formă comică și atipică internaționalizată.....	160
4.4 <i>Happening</i> – mișcare atipică pluridisciplinară	165
4.5 Augusto Boal – fondatorul unui teatrul atipic	170
4.6 <i>Teatrul Forum</i> – metodă spectacologică atipică.....	173
4.7 Psihodrama – o formă de întâlnire cu sinele	183
4.8 <i>Live art</i> – o nouă de artă scenică!?	189
4.9 Alte forme spectacologice atipice	196
CAPITOLUL V: PARTICULARITĂȚI ALE CHEILOR REGIZORALE (STUDIU DE CAZ: CAIETUL DE REGIE ȘI BASMUL ROMÂNESC).....	201
5.1 Considerații și considerente. Influențele lui Anatolie Vasiliev	201
5.2 Caietul de regie – model personal	208
5.3 Aplicație la montarea basmului <i>Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte</i> . Studiu de caz.....	211
5.3.1 Documentare cu privire la autor și text	214
5.3.2 Tema	217
5.3.3 Conflictele	218
5.3.4 Ideea	219
5.3.5 Cheia regizorală.....	219
5.3.6 Personajele	220
5.3.7 Decupaj regizoral	230
5.3.8 Punctul culminant:	236
5.3.9 Atmosfera spectacolului.....	236
5.3.10 Titlul adecvat de spectacol	239
5.4 Fișă de spectacol.....	240
CONCLUZII	241
ANEXE.....	245
Anexa 1	245
Anexa 2	253
Bibliografie generală.....	265

σχΐας ὄναρ ἄνθρωπος...

Πίνδαρος (II, η, 135)

INTRODUCERE

Am început cercetarea de față urmărind evoluția formelor atipice de teatru. Ne-am dat seama, pe parcurs, că un astfel de demers este, de fapt, o încercare de narativizare a imanenței teatrului, artă care a avut, dintotdeauna, o dimensiune avangardistă implicită. În această ordine de idei, ne angajăm să supunem unei cercetări științifice, inerent interdisciplinară, *arta actorului* din perspectiva creării spectacolului de teatru într-o formă atipică și din unghiul demultiplicării profesiei de actor, în planul socio-psihologiei practice. Vom expune o descriere a arhitecturii creației artistice, punând accent pe instrumentele specifice actorului în elaborarea actului artistic, trecând prin psihologia creațională teoretică și aplicată, cu incursiuni în istoria și teoria teatrului, în scopul cercetării metodelor atipice de creare a spectacolului. Vom prezenta, în finalul lucrării, forme atipice derivate din arta scenică și vom exemplifica descifrarea muncii de creație a artei regizorului prin montarea scenică a unui spectacol în formă atipică.

Această carte este la origini teza de doctorat cu titlul „Cauzalitate și efecte ale formelor spectacologice atipice – introspecție în psihologie creațională prin teatru”, pe care am avut șansa să o elaborez sub îndrumarea domnului profesor Bogdan Ulmu – a cărui amintire o port în suflet, cu o recunoștință tot crescândă, teză susținută la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, în 2012. Mărturisesc că am încercat să „plagiez” stilul pedagogic ulmist: era un sentimental și un bonom. Bogdan Ulmu este însuși umanismul contagios și rafinat (spun „este” și pentru că îl putem citi în continuare, și pentru că încă nu pot accepta că trebuie să vorbim despre dumnealui la trecut). De la dânsul am rămas cu multe lucruri bune: istorii nescrise din lumea teatrală, acest doctorat în teatru, un anumit gen de umor și auto-deriziune, dar și cu plăcerea gustului pentru un *Biftec tartar* sau un *Carpaccio*. A fost un profesor al artei vieții și al traiului teatral adevărat. Îi dedic această carte!

Pe parcursul cărții am folosit nu numai argumentația științifică, ci și narativizarea specifică disciplinelor circumscrise istoriei sociale, precum și un stil eseistic, mai apropiat de spiritul temei: imanența teatrului.

Despre cauzele și efectele formelor spectacologice atipice se pronunță numeroși exegeți. În ceea ce privește procesul de construcție al personajului, din punct de vedere psihologic, am valorificat informațiile privind studiile care vin să completeze metodele de investigație din laboratoarele de creație ale celor mai valoroși profesori din domeniul artei actorului.

Primele trei capitole ale cărții se vor axa pe cercetarea zonei de desfășurare a actorului și pe determinarea identității și psihologiei acestuia. Vom încerca o încadrare teoretică și vom proba o serie de definiții și concepte ale noțiunii de actor, de la primele mărturii teoretice până la axiologia artistică din ziua de astăzi. Pe baza unui sondaj care a urmărit definirea spontană a termenilor de *actor* și *teatru*, realizat chiar pe subiecți-actori, vom reliefa diversitatea și complexitatea percepției în abordarea subiectului. Totodată, studiul se bazează pe modul de interpretare teoretică a creației și a creativității, considerând necesară abordarea muncii actorului din perspectiva interdisciplinară a problemelor de ordin psihologic, estetic, filosofic, sociologic, dar și religios.

Cartea propune, în prima parte, o introspecție asupra celor două mari *pariuri* ce vizează reușita creației actricești: textul viitorului spectacol și construcția de personaj scenic; iar în cea de a doua parte, vom studia, din punct de vedere tematic, formele atipice de teatru care au preocupat personalități marcante și au un impact asupra construcției *noului* rol și asupra mecanismului de gândire al actorului contemporan, exemplificând prin mișcarea teatrală franceză *Cartel*, condusă de Jacques Copeau.

În ultimele două capitole ne vom referi la condiția teatrului atipic, din punctul de vedere al necesității apariției acestuia pe piața culturală mondială, precum și în baza rezultatelor remarcabile prin care producțiile de acest gen conferă actorului și spectatorului o mai mare implicare din punct de vedere socio-cultural. Introspecția în psihologia creațională o ilustrăm prin realizarea unui studiu de caz, ce constă în montarea pe scena Teatrului Național din Craiova a unui spectacol contemporan, esențial din punctul de vedere al filosofiei textului pentru poporul român, reprezentând mesajul specific pe care îl formulează și transmite spectacolul atipic societății sale.

În scopul elaborării acestei lucrări s-au consultat numeroase studii, analize, lucrări critice și articole științifice, atât din domeniul artelor spectacolului, cât și din domenii conexe, documente publicate în limba română și o diversă bibliografie internațională, sursele fiind expuse integral în finalul lucrării și menționate, cu rigoare, în notele de subsol. Bibliografia este, de fapt, copleșitoare, într-o astfel de întreprindere, iar o altă dificultate se ivește în privința lucrului cu sursele și informațiile intrate, aproape ca anonime, în circuitul științific și în cel publicistic, în genere. Internetul contribuie din plin la ambiguitatea surselor și a datelor generale, adică a acelor cu caracter biografic și istoric, indispensabile în formularea unei perspective pe axa diacroniei și în întocmirea unor micromonografii.

Așadar, propunem o cercetare pe o temă complexă și de importanță majoră, de real interes contemporan și extrem de utilă cadrelor didactice din învățământul preuniversitar și universitar vocațional, precum și pentru studenți, dar, nu în ultimul rând, și pentru practicienii artelor spectacolului.

Această lucrare reprezintă o continuare a preocupărilor și cercetărilor personale, întreprinse timp de două decenii, începând din anul 2000, ca profesionist în arta scenică și, complementar, ca formator în arta actorului. Demersul constă, totodată, în diseminarea experiențelor științifice acumulate prin: studii aprofundate în *Teoria și estetica teatrului* (U.N.A.T.C., București), stagiu de formare în *Regia și pedagogia teatrului* (Academia de Artă Teatrală, Sankt Petersburg), cercetări în domeniul *Sociologiei culturii – teatru* (Conservatoire de Lausanne, Elveția), studii în regim de masterat în *Regia spectacolului contemporan* (U.N.A.T.C., București), master în *Ingineria schimburilor interculturale* (Université Sorbonne, Paris III), doctorat în domeniul management (A.S.E. București) – cu teza *Impactul managementului modern în compania independentă de teatru și postdoctoralul (UEFISCDI, București) cu tema Studii privind statutul artistului, între instituțional și independență, în noul context european.*

CAPITOLUL I:

DETERMINĂRI ALE ARTEI ACTORULUI ÎN PEISAJUL CULTURAL

1.1 Istoric. Concepte. Precizări preliminare

Arta, acest *hybris* al omului în fața lui Dumnezeu! Actorul, acest miracol! Acești doi „A” transformă ecuația gândirii omului și o apropiere de divinitate, în tentația de a imita atributul divinului, creația. Misterul procesualității creației artistice este mobilul meditațiilor, dar și al cercetărilor seculare. A deveni mai bun și a fi atras spre frumos reprezintă obiectul și subiectul artei în genere. Preocupările esteticii, de la simțul natural la simțul artistic, vin să cristalizeze, în decursul secolului trecut, concepte precum *simț*, *sentiment* și *instinct estetic*, dezvoltând, ulterior, discuții conceptuale despre *sensibilitate*, *atitudine* ori *experiență estetică* considerate a fi *legitimate și investigate din perspectiva formelor de exercițiu ale artei contemporane*¹.

Subiectivitatea, ca trăsătură comună a celor doi „A”, se manifestă prin reprezentări imaginative, ce se traduc din viziune onirică sau, de cele mai multe ori, prin *mimesisul* aristotelic: „rostul poetului nu este de a povesti lucrurile întâmplare cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întâmpla”². Ceea ce nu se poate defini și reglementa prin norme a fost dintotdeauna încadrat într-o categorie particulară; astfel, Horia Deleanu nota, în lucrarea sa *Elogiu actorului*, că „este vorba despre presupusa atotputernicie a subiectivității artei actricești, care împiedică orice subsumare a valorilor ei înăuntrul unei arii mai largi, mai generale de cuprindere”³.

Din perspectivă istorică, actoria desemnează atât practica scenică a amatorilor, cât și practica profesionistă, fiind una dintre cele mai vechi preocupări umane, cea mai cunoscută metodă și unul dintre

¹ Matei Dumitru, *Estetica*, Editura Academia Române, București, 1993, p. 84.

² Aristotel, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957, p. 31.

³ Horia Deleanu, *Elogiu actorului*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 11.

principalele instrumente educative ale omului. Chiar dacă *Arta actorului* nu a beneficiat inițial de tratate proprii, există totuși o succesiune de teorii asupra teatrului. De la gândirea filozofică greacă din secolul al IV-lea î. Hr. până la estetica occidentală din secolul al XIX-lea, de la Aristotel la Hegel, toate concepțiile se concentrează asupra textului, considerând poezia dramatică esența artei teatrale. Atât la latini, cât și în perioada clasică, actorul era înfățișat din punctul de vedere al elocinței și din acela al artei oratorice, iar *Arta actorului* se reducea la „a pronunța bine un discurs”. Astfel, probabil cea mai citată operă în lucrările de specialitate despre teatru, din toate timpurile, este *Poetica* lui Aristotel, care a acordat multă atenție unor concepte-cheie ca: *μύθος* (mythos), *μίμησης* (mimesis), *κάθαρση* (catharsis). Potrivit lui Aristotel, spiritul uman este capabil să obțină cunoașterea în cinci moduri diferite:

„să admitem deci că modalități prin care sufletul enunță adevărul sub forma de afirmație sau negații sunt în număr de cinci: arta, știința, înțelepciunea practică, înțelepciunea speculativă, intelectul intuitiv”(EN VI. 3. 1139b)⁴.

În secolul I î.Hr. regăsim scrierile lui Horațiu despre teatru în *Arta poetică*, iar pe cele ale lui Cicero (106-43 î.Hr.) în *Oratoriul* – în care se stabilește o paralelă între arta actorului și elocință.

Abia în epoca clasicismului, în 1657, François Hédelin, cunoscut în literatură sub numele de Abbé d'Aubignac, scrie lucrarea *Practica teatrală*, în care este dezvoltată ideea discursului despre pietate în tragedii. Opera sa a fost comentată de Richelieu, aceasta bazându-se pe ideea că acțiunea de pe scenă trebuie să aibă credibilitate (*vraisemblance*) în ochii publicului. Aubignac a propus, printre altele, ca piesa întreagă să aibă loc într-un moment cât mai apropiat, în timp, de perioada de criză, ca publicului să nu i se ceară să își imagineze schimbări ale scenelor sau schimbări de personaje, iar numărul actorilor să fie limitat, astfel încât să nu se creeze nicio confuzie.

⁴ Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, traducere de Ariadna Ștefănescu, postfață de Călin Andrei Mihăilescu, Editura Univers, București 1998, p. 19.

Trei ani mai târziu, adică în 1660, apar cele trei *Discursuri* despre poemul dramatic ale lui Corneille, iar Molière publică *Critica școlii nevestelor* (1663) și *Improvizația de la Versailles*, lucrări ce au apărut ca o reacție la prejudecățile vremii, fiind *lecții* pentru actori, cu atacuri directe împotriva anumitor figuri ilustre ale acelor timpuri, dar și satiră la adresa unor tipologii sociale. Tot în clasicism apar *Arta poetică* (1674) a lui Nicolas Boileau-Despréaux, ce sintetizează principiile clasicismului, pornind de la anumite norme generale de creație, ilustrate apoi pe genuri și specii literare, precum și *Méthode pour bien prononcer un discours et le bien animer*, scrisă de René Bary în 1679. Aceasta din urmă servește, de asemenea, predicatorilor și avocaților, chiar dacă fusese dedicată, la vremea respectivă, actorilor.

În *Secolul Luminilor* au apărut tratatele de declamație, gramatică sau pronunție, precum și primele monografii asupra formării actorului. Tot atunci are loc emanciparea actorului. Textele se divid în manuale practice și teoretice asupra artei sale, sub diverse forme: memorii, scrisori, dialoguri – de cele mai multe ori scrise de către actori. Autorul francez Louis-Sébastien Mercier vine cu o bogată contribuție în arta dramatică, iar cartea sa notabilă *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, apărută la editura E. van Harrevelt, în 1773, la Amsterdam, reprezintă un pamflet anticlasicist, foarte rău primit în Franța, dar apreciat în Germania, conținând idei reformatoare și revendicatoare scrise cu multă pasiune. Abia Diderot⁵, în scrierile sale despre teatru, în discursurile asupra poeziei dramatice, vorbește despre *execuția concretă a unei arte*, de o practică particulară. Lucrările importante pentru arta dramatică sunt *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, comedie, urmată de *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) și *Le Père de famille*, dramă la finalul căreia adaugă un *Discours sur la poésie dramatique*. Lucrarea lui Denis Diderot *Paradoxe sur le comédien*, din 1777, publicată abia în 1830, poate fi considerată o primă apropiere teoretică modernă asupra artei actorului.

⁵ Denis Diderot, n. 05.10.1713, Langres, d. 31.07.1784, Paris, scriitor, filozof și enciclopedist francez. Diderot este cunoscut pentru erudiția și spiritul său critic, iar în teatru pentru că a pus bazele dramei burgheze.

Din cronologia textelor majore asupra esteticii teatrului trebuie evidențiate contribuțiile importante datorate unor cunoscute lucrări precum: *Racine și Shakespeare* (1823-1825) de Stendhal, *Prefața la Cromwell* (1827) și *William Shakespeare* de Victor Hugo, *Lettre à Lord xxxx, sur la soirée du 24 octobre 1829* a lui Alfred de Vigny, *Naturalismul în teatru* (1881) a lui Émile Zola sau articolul lui Alfred Jarry *Despre inutilitatea teatrului în teatru* (1896), publicat în revista *Le Mercure de France*.

La începutul secolul al XIX-lea, câteva repere majore au modificat gândirea teatrală și continuă să influențeze marile creații contemporane, notabile fiind: *Teatrul și dublul său* (1938) de Antonin Artaud, *Scrieri despre teatru* (1918-1954) de Bertolt Brecht, *Note și contranote* (1966) de Eugène Ionesco sau *Ultraj la public* (1966) de Peter Handke.

Parafrazând una dintre primele reflecții internaționale despre actor, ce îi aparține lui Diderot, Antonin Artaud consideră că arta actorului este un *paradox*⁶. Potrivit lui Diderot, actorul convingător este capabil să exprime o emoție pe care omul-actor nu a resimțit-o, idee ce se situa la polul opus al teoriilor îmbrățișate de contemporanii săi: „C'est le paradoxe: moins on sent, plus on fait sentir”⁷ (Acesta-i paradoxul: cu cât simțim mai puțin, cu atât transmitem mai mult). Diderot expune două tipuri de joc actoricesc:

- (1) *A juca cu suflet*, adică a resimți emoțiile jucate;
- (2) *A juca cu inteligență*, creând o aparență, jucată fără a resimți emoțiile.

Paradoxul, din punctul nostru de vedere, constă în faptul că deși e o artă individuală, arta actorului se realizează colectiv. Practica teatrală a ultimelor decenii a demonstrat că arta actorului este subordonată, în procesul muncii de creație, artei regizorului. În creația scenică a spectacolului, există între cei doi creatori un amestec al fenomenelor

⁶ Antonin Artaud (1896-1948) a formulat câteva idei despre „anti-teatru”, fiind cunoscut pentru o dramaturgie de tipul „théâtre de la cruauté”. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Ed. Gallimard, Paris, 1938.

⁷ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Editura Gallimard, Folio BD, Paris, 1994, p. 98.

afective de *a da* și de *a re-da*, o încredere legată de prietenie, aproape familială, un schimb energetic, informațional și de *re-talentizare*. Pedagogia artistică vocațională păstrează unele dintre trăsăturile caracteristice acestei relații speciale, între formator și viitorul actor.

De altfel, regizorii trăiesc, ca și actorii, viața lor profesională în lumea vocației și a implicării totale. Cotidianul lor este, de asemenea, apropiat de cel al actorilor, favorizând dezvoltarea afinităților electiv. Aceste fenomene diferite sunt esențiale pentru a favoriza emergența operelor artistice de calitate. Cu un rol asemănător motivațiilor intrinseci, ele stimulează aceste relații eminamente afective, făcând parte din *cultura organizațională a companiei* ce trebuie să asigure artiștilor pe care dorește să-i promoveze un climat favorabil de muncă.

Nu ne propunem să pătrundem într-un *câmp minat*, într-o profesie ce contrariază multe idei și persoane. Totuși, vom cuteza să formulăm o definiție personală: *Arta actorului* este procesul de metamorfozare a *sentimentelor*, sfera lor de proveniență aflându-se în psihotehnica redării acestora, în prezența unui **Public**, intitulat *receptor*, și a unui *emițător*, denumit **Actor**.

Teoriile de la care pornim își au originea la început de secol XX, în tratatul ce a devenit instrumentul universal de lucru în metodele de predare a artelor teatrului: *Munca actorului cu sine însuși*⁸, celebra lucrare a lui Konstantin Stanislavski. Sistemul său reprezintă o serie de tehnici profesionale folosite de către actori în pedagogia și, mai apoi, în munca de creație, prin *redarea de emoții credibile ale personajelor*. Metoda, creată și aplicată inițial între 1911 și 1916, se baza pe conceptul *memoriei emoționale*, emoție pe care actorul o concentrează interior, pentru a portretiza, pe scenă, emoțiile personajului. Mai târziu, între 1934 și 1938, această tehnică a evoluat spre o metodă bazată pe acțiuni fizice, în care emoțiile se produc prin acțiuni. Această ultimă tehnică este cunoscută ca sistemul lui Stanislavski.

„Cum să îți controlezi emoțiile? Există un singur mod de a face asta – să legi o emoție de o acțiune. Obișnuiește-te să legi o emoție de o anumită

⁸ K. S. Stanislavski, РАБОТА АКТЁРА НАД СОБОЙ (Munca actorului cu sine însuși), Части I и II, Дневник ученика Искусство, Москва, 1951.

acțiune pentru că, pe de-o parte, este posibil să repeți sentimentul printr-o acțiune familiară și, pe de altă parte, legarea emoțiilor de acțiuni diferite îl transpune pe actor în stări familiare psiho-fiziologice”⁹.

Sistemul este rezultatul unor îndelungate cercetări teatrale concentrate pe determinarea modului în care cineva poate controla, într-un spectacol, cele mai intangibile și necontrolabile aspecte ale comportamentului uman, cum ar fi emoțiile și inspirația artistică. Cei mai influenți profesori de artă teatrală, între care Vsevolod Meyerhold, Richard Boleslavsky, Michael Cehov, Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman, Robert Lewis, Sanford Meisner, Uta Hagen, Ion Cojar și Ivana Chubbuck, au fost inspirați de Stanislavski, de teoriile și/ sau de discipolii acestuia.

„Adevărata lecție pe care ne-a predat-o Stanislavski nu constă nici în teoriile și nici în metodele de pregătire care îi poartă numele. El știa că nu există nicio scurtătură către adevăr. După ce actorul a asamblat toate faptele exterioare ale unui personaj și și-a folosit imaginația pentru a simți cum este să trăiască între acele limite, încă mai rămâne dificila sarcină de a folosi aceste introspecții pentru a înțelege mai bine condiția umană. Regulile sunt irelevante. Procesul este totul”¹⁰.

De-a lungul secolelor, actorul nu s-a bucurat de aceeași apreciere și de recunoașterea pe care a cunoscut-o în ultimul secol și jumătate. Trecând prin cea mai dramatică reprobare și excomunicare, el ajunge la idolatrizare și chiar divinizare, dacă ne gândim la starurile de la Hollywood. Istoria actorului este un *summum* de paradoxuri ale unei ființe excepționale, contradictorie logicii societale. Urmările excomunicării sale se regăsesc încontinuu, căci „actorul nu scapă violentelor acuzații ale unui Léon Bloy, de pildă, care vede în starea acestuia «rușinea rușinilor», iar în vocația teatrului «cea mai joasă mizerie»”¹¹.

⁹ Konstantin Stanislavski, *Viața mea în artă*, ediția a II-a, traducere în colectivul de redacție al editurii, Editura Cartea Rusă, București, 1951, p. 45.

¹⁰ John Elsom, în *Stanislavsky on Home Ground*, Londra, Section The Arts, 1989, <http://www.worldandijournal.com/>.

¹¹ André Villiers, *L'art du comédien*, Presses universitaires de France, Paris, 1953, p. 5: „... le comédien n'échappe pas aux violentes accusations de Léon Bloy qui voit

Dacă astăzi majoritatea discuțiilor sunt purtate nu în jurul artei actorului, ci a personalității sale, timp de multe secole problematica era inversă. Însuși actorii celebri ai secolului al XVIII-lea remarcă:

„Ce est un actor? Actorul, prin însăși natura profesiei sale, este o ființă inferioară și un ticălos. Din momentul în care urcă pe scenă, el a abdicat de la calitate sa de om. (1882, Octave Mirbeau – actor)”¹².

Tonul epocii este cu atât mai interesant cu cât noțiunile despre arta actorului erau confuze încă, dar cunoscute în epoca lui Shakespeare:

„Acesta ia formele succesive pe care le ia lutul sub degetele modelatorului. Acesta ar trebui să vibreze ca o vioara sub o sută de arcușuri diferite. Un actor este ca un piston sau un flaut, trebuie suflat în el pentru a scoate un sunet. (1882, O. Mirbeau)”¹³.

La începutul secolului următor, se decupează mai atent mișcări internaționale grupate, în general, în jurul un artist sau al unor militanți pentru actul teatral. Astfel, apar mari personalități precum André Antoine, K. S. Stanislavski, Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Aurélien Lugné-Poe, Max Reinhardt, Louis Jouvet, Igor Ilinski, Aleksandr Tairov, Nicolay Okhlopkov, Mihail Cehov, Yevgheni Vahtangov, Serghei Tretiakov. Studiul de caz despre Jacques Copeau, din finalul capitolului, vine să demonstreze efervescența lumii teatrale de la începutul secolului al XX-lea.

Mesager al *teatrului politic*, pentru Erwin Piscator (1929), actorul, „în contrast cu coregrafia acrobatică” a *Commediei dell'arte*,

dans l'état de celui-ci «la honte des hontes», dans la vocation du théâtre «la plus basse des misères»”.

¹² Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 26.10.1882, articol, resurse on-line: „Qu'est-ce que le comédien? Le comédien, par la nature même de son métier, est un être inférieur et un réprouvé. Du moment où il monte sur les planches, il a fait l'abdication de sa qualité d'homme”. [http://fr.wikisource.7val.com/wiki/Le_Com%C3%A9dien_\(Octave_Mirbeau\)](http://fr.wikisource.7val.com/wiki/Le_Com%C3%A9dien_(Octave_Mirbeau)).

¹³ *Idem.*, Octave Mirbeau: „Il prend les formes successives que prend la terre glaise sous les doigts du modelleur. Il doit vibrer comme un violon sous cent coups d'archets différents. Un comédien, c'est comme un piston ou une flûte, il faut souffler dedans pour en tirer un son”.

pornește de la *rolul constructiv al gândirii*: „În arta actoricească eu văd o știință care ține de structura rațională a teatrului: de elementul psihologic”¹⁴. Fiind un militant pentru teatru în spiritul mișcării proletare, cu regii ale unor spectacole *agitatoare*, Piscator are meritul de a crea pentru prima dată îmbinarea dintre teatru și film, deschizând noi orizonturi de creație spectacologică.

Un alt concept important în evoluția artei actorului apare odată cu marele om de teatru Bertolt Brecht și cu nașterea celebrului teatru *Berliner Ensemble*. Pornind de la influența jocului actorului chinez Mei Lanfang, pe care l-a cunoscut în 1935 la Moscova, precum și de la Piscator, școala brechtiană de teatru face distincția clară între două arte: *arta dramatică* și *arta spectatorului*. Celebrul concept, folosit în munca de creație a actorului, respectiv efectul de distanțare sau efectul *V*¹⁵ vorbește despre o prealabilă eliberare a scenei de *magie* sau despre producerea unui *câmp hipnotic*. Celebra sa carte *Schriften zum theater*, tradusă în franceză *L'art du comédien*, reprezintă un valoros tratat de arta actorului, din care actorul învață de ce nu trebuie să se *metamorphozeze complet*.

Mai puțin cunoscută în plan teoretic este lucrarea *Arta actorului* de André Villiers¹⁶. În studiile sale, acesta reduce jocul pe *scena centrală*, plasând simbolic actorul într-o formă circulară, *ca o reprezentare a lumii celeste*¹⁷. André Villiers reamintește un spectacol de Jacques Copeau la festivalul *Mai Florentin* din 1935, pe o *scenă centrală*, fiind vorba chiar de un tip de scenă elisabetană. Astfel, pentru Villiers, condițiile de joc pe *scena centrală* impun un ritm special al mișcărilor în rond supuse unor constrângeri, iar rezultatul reprezintă o mai mare mobilitate. Se pare că vecinătatea dintre scenă și sală, precum și promptitudinea reacțiilor publicului sunt susceptibile de a crea un tempo mult mai viu decât de obicei. Comediile au un mai mare succes în acest tip de spațiu, datorită

¹⁴ Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta Teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 277.

¹⁵ Din germanul *Verfremdungseffekt* – efect de alienare, efect de distanțare.

¹⁶ André Villiers, *op.cit.*, p. 32.

¹⁷ André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Editura Klincksieck, Paris, 1977, planșa 14, p. 124.

faptului că spectatorul, care nu se mai poate identifica cu personajul din motive de proximitate imediată cu scena, va putea intra în convenție cu actorul. În acest caz, nu există nici o implicare emoțională a publicului, ci doar o complicitate între interpret și public. În plus, efectul de oglindă dintre realitate și ficțiune, la care se adaugă și puterea eclerajului platoului, produc efecte care ar putea fi similare cu cele ale iluzionismului.

„A spune despre un salon, despre o sală de banchet că se pretează la efuziunea și la căldura de comunicare nu înseamnă că acolo ne-am putea pierde într-un fel de stare hipnotică. Astfel, atmosfera se poate încinge la teatrul în rond, însă raporturile stabilite rămân întotdeauna de la individ la individ, cu o prezență efectivă și foarte apropiate. Aceasta este o trăsătură remarcabilă: chiar dacă sentimentul poate fi amplificat într-o atmosferă unificatoare, el este încă pătruns de alte prezențe reale, mai ales cele ale actorilor – nu ale personajelor”¹⁸.

1.2 Actorul. Stadiul actual

În ciuda teoriilor și a școlilor de arte, astăzi ne este foarte greu să găsim o definiție universal valabilă pentru cuvântul actor. Ar putea părea un non-sens, dar majoritatea celor care practică această profesie nu are o definiție obiectivă asupra acestei profesii, ci una subiectivă, plină de echivoc și de poezie. Să ne imaginăm următoarea situație ipotetică: omul descoperă viața pe o planetă îndepărtată și reușește să comunice cu cineva de pe această planetă prin intermediul unui computer. După numeroase discuții despre Terra, despre cultură și civilizația umană, omul este întrebat: *Ce este un actor?* Subiectul nostru va trebui să îi ofere acestuia, cu cele mai parcimonioase mijloace, definiția actorului.

¹⁸ André Villiers, *op.cit.*, pp. 153-154.: „Dire d'un salon, d'une salle de banquet qu'ils se prêtent à l'effusion et à la chaleur communicative ne signifie pas que l'on s'y anéantit forcément en des sortes d'hypnose. Ainsi le climat peut s'échauffer fort au théâtre en rond, les rapports établis restent toujours d'être à être effectivement présents et tous proches. C'est là un caractère extrêmement remarquable: le sentiment peut s'amplifier dans une atmosphère unifiant, il reste toujours pénétré des autres présences réelles, de celles notamment des acteurs - non des personnages”.

În situația imaginată, definițiile din dicționarele explicative nu ne sunt utile, fiind neconcludente, incomplete sau stereotipe. Ceea ce regăsim mai frecvent în definiții este cuvântul *artist*. Așadar, ceea ce putem spune deja este faptul că *actorul este un artist*.

Cadrul 1.1 Definiții ale cuvântului ACTOR

DEX '98 (1998): ACTÓR, actori, s. m. *Artist care interpretează roluri în piese de teatru, în filme etc.* [Var.: (înv.) aftór s. m.] – Din fr. *acteur*, lat. *actor*.

NODEX (2002): ACTÓR ~i m. *Persoană care interpretează roluri în piese de teatru sau în filme. ~ de comedie.* /<fr. *acteur*, lat. *actor* .

DN (1986): ACTÓR s. m. *Persoană (de obicei profesionistă) care interpretează roluri în piese de teatru sau în filme.* V. *artist*. [< fr. *acteur*, cf. lat. *actor*].

MDN (2000): ACTÓR s. m. *artist care interpretează roluri în piese de teatru sau în filme.* (< fr. *acteur*, lat. *actor*).

DLRM (1958): ACTÓR, actori, s. m. *Artist care interpretează roluri în piese de teatru sau în filme.* [Var.: (înv.) aftór s. m.] – Fr. *acteur* (lat. lit. *actor*, -oris).

DICȚIONAR DE

SINONIME (2002): ACTÓR s. artist, interpret, (rar) teatralist. (~ de comedie).

DER (1958-1966): Actór (actóri), s. m. – *Artist de teatru, film etc.* <Fr. *acteur*. – Der. *actoricesc*, adj. (care se referă la actori); *actorie*, s. f. (profesiunea de actor); *actriță*, s. f., după fr. *actrice*.

SCRIBAN (1939): Actór m. (fr. *acteur*, d. lat. *áctor*, -óris. Cp. cu *dóctor*. V. *acțiune*). *Artist care joacă pe scenă.* Fig. *Cel ce joacă un rol într'un eveniment.* – Vulg. *afteór* (eo dift.), d. rus. *aktérŭ*, pop. *ahteór*.

DICȚIONAR

MITOLOGIC (1969): Actor 1. Unul dintre însoțitorii lui Aeneas.
2. Tatăl lui Menoetius și bunicul lui Patroclus.

Cu siguranță următoarea întrebare care se impune ar fi: *dar artistul, ce este?* Această vocabulă prezintă un grad de explicație la fel de dificil, însă se poate răspunde cu una dintre definițiile din dicționare:

„ARTÍST, -Ă, artiști, -ste, s. m. și f. 1. Persoană de talent care lucrează în mod creator într-un domeniu al artei; 2. persoană care dă dovadă de talent în profesiunea pe care o exercită. Din fr. artiste, lat. artista.” (Sursa: DEX 1998)

sau

„ARTÍST, -Ă s.m. și f. Persoană înzestrată cu aptitudini și talent care lucrează într-un anumit domeniu al artei.” (Sursa: DN – 1986)

Or, întrebarea firească va fi: *ce fel de artist?* Dacă ne raportăm la cele 7 *Arte* găsim următoarele glosări:

- „1. Arhitect – artist al construcțiilor spațiilor necesare vieții
2. Sculptor – artist al plasticii formelor tridimensionale
3. Pictor – artist al cromaticii, luminii și umbrelor
4. Muzician – artist al armoniei sunetelor
5. Poet – artist al cuvântului și al filosofiei sensului acestora
6. Dansator – artist al expresiei ritmice prin corpul uman
7. Cineast – artist al tehnicii imaginilor impresionate”.

Conform celor de mai sus, obiectul creației acestora este concret. Motivul că teatrul nu se regăsește printre cele 7 *Arte* se datorează faptului că arta dramatică, la începuturile sale, se confundă cu poezia. Se știe că artistul este un interpret de roluri ori de personaje, dar nu este un artist al cuvântului, deoarece arta sa nu constă în a crea cuvinte, ci în a le rosti. Or, arta rostirii poate fi de multe ori confundată cu atributul oratorului sau al avocatului. Teoriile teatrale prezintă corpul actorului ca fiind unul dintre principalele instrumente de expresie – fapt ce ar confunda arta actorului cu cea a dansatorului.

Există, însă, un al treilea instrument al actorului, pe care îl regăsim amintit în unele studii: ochiul. Acesta este, probabil, instrumentul cel mai misterios al actorului. Dacă vocea și corpul pot fi antrenate și educate în procesul de formare al actorului, ochiul rămâne partea magică, cea care, în cele mai multe dintre cazuri, poate fi instrumentul asimilat talentului.

Revenind la situația imaginată, trebuie să elaborăm un răspuns pentru a concretiza aria de lucru a creației actorului. În școala rusă de teatru am descoperit că *sentimentele* sunt *materii prime* ale muncii actorului. Astfel, definiția noastră se poate traduce după cum urmează: *Actorul este un artist al sentimentelor*. O definiție care mulțumește o majoritate confortabilă din lumea teatrală. Dar, cu toate acestea, traducerea rusească a termenului nu este tocmai cea mai completă și apropiată universului actoricesc.

Din limba rusă, verbul *Чувствовать* (čúvstvovat') se poate traduce în limba română prin: *a simți, a percepe, a resimți, a înțelege, a intuit, a avea impresia* (vezi *Cadrul 1.2*).

Cadrul 1.2 Sensuri din Dicționarul Academic Rus¹⁹ ale cuvântului

Чувствовать - a simți

1. A încerca un sentiment. A simți foame, căldură, dragoste, mânie. „Strijin simțea dorința de neînvinș de a bea” – Cehov. „Eu simțeam o emoție neobișnuită” – Turgheniev. „Pentru obișnuințele vieții (existenței) simt din nou dragoste” – Pușkin. „Omul trebuie să simtă respect față de sine însuși” – Turgheniev.
2. A recepta, a observa cu organele de simț, a percepe, a resimți ceva exterior. „A pornit repede în josul străzii simțind zâmbetele ironice ale locuitorilor întâlنيți” – M. Gorki. „Eu n-o aud, dar simt că ea este aici” – Turgheniev. „Și simt în ochi că lacrimi s-au născut din nou” – Pușkin.
3. A înțelege, a-și da seama de ceva. „Simțind că gazdei nu-i arde de joc, noi... ne-am risipit pe la casele noastre” – Pușkin. „Nu sunt în stare, frate, simt (= îmi dau seama) că sunt prost” – Griboedov. „Eu simt că o suferință tainică, inexplicabilă îmi arde inima” – Saltîkov-Șcedrin. „Toată ziua am simțit că viața mea e distrusă” – Cernîșevski. A simți o vină față de cineva, a se simți vinovat față de cineva.

¹⁹ Толковый словарь Ушакова. Д.Н. Ушаков. 1935-1940, <http://www.dic.academic.ru/>, traducere de Alexandru Boureanu.

4. A ști să receptezi, să sesizezi, să simți, să înțelegi pe cineva, ceva (mai ales o operă de artă). Acest pianist îl simte perfect pe Ceaikovski. El simte (înțelege) bine poezia. A se simți, a avea, a încerca diferite senzații (fizice sau psihice). „Mă simțeam fără chef și bolnav” – Cehov. „Și când colo, seara el se simte aici ca un mic țar” Griboedov. Cum vă simțiți? (Despre starea de sănătate).

Dilema apare la traducerea în limba română a substantivului *чувство* (čúvstvo) care poate semnifica, în funcție de context: pasiune, afecțiune, emoție, sentiment, senzație, sens, intuiție, puls sau stare (vezi Cadrul 1.3.).

*Cadrul 1.3 Sensuri din Dicționarul Academic Rus²⁰
ale cuvântului - Чувство*

ЧУВСТВО se traduce în română: 1. simț (organe de simț); 2. senzație; 3. cunoștință (a-și pierde cunoștința); 4. sentiment, simțământ, 5. afecțiune, dragoste, sentiment.

Sentimentul este un proces emoțional al omului, care reflectă atitudinea subiectivă apreciativă față de obiecte materiale sau abstracte. Sentimentele se deosebesc de afecte, emoții și stări de spirit (= dispoziții). 1. În limbaj popular (limba vorbită) și în unele îmbinări de cuvinte (de ex. organe de simț) simțuri sunt numite și senzațiile.

Cuvântul **ЧУВСТВО** este împrumutat din slava veche, unde se scria *чувьство* și era format cu ajutorul sufixului -ьств- (actual -ств-) de la cuvântul *чути*; sufixul в între vocalele у și ь (чу-ьство) este înserat (epentetic). Cuvântul *чути* se întâlnește în multe limbi slave (de ex. în rusa veche, ucraineană, bielorusă, polonă, bulgară) cu sensul de a asculta, a auzi, a simți (= a adulmea), a înțelege, a simți.

²⁰ Толковый словарь Ушакова, *Idem*.

Aceste precizări vin să completeze gama de *materii prime* ale actorului cu aceste sensuri care fac parte din sfera inefabilului și a acelei imaterialități specific umane intitulate *suflet*. Această incursiune semantică nu este lipsită de sens, deoarece, dacă analizăm sensul cuvintelor *creator* și *creație*, inevitabil vom aluneca cu gândul spre divinitate. Distincția livrescă este dată de majuscula de la începutul cuvântului. „Un Suflet, în anumite tradiții spirituale, filozofice și psihologice, reprezintă esența imaterială a unei persoane sau lucru viu”²¹.

Făcând parte din preocuparea perpetuă a artei dramatice, *sufletul* cunoaște cele mai diverse și contradictorii accepțiuni, atât din perspective filosofice (la Socrate, Platon, Aristotel, Avicenna, Ibn al-Nafis, Toma d' Aquino, Immanuel Kant, James Hillman etc.), cât și religioase (precum bahá'í, budism, hinduism, islam, jainism, sikhism, taoism, dar și creștinism):

„Se crede adesea că sufletul iese din corp și continuă să trăiască după Moartea unei persoane, iar unele religii afirmă că Dumnezeu creează suflete. Sufletul, adesea considerat parte integrantă și esențială pentru conștiință și personalitate, poate funcționa ca un sinonim pentru spirit, minte sau sine, deși despre termenul de suflet s-a spus că funcționează într-un mod suficient de diferit de spirit și psihic încât să nu fie folosit interschimbabil”²².

Interesant este parcursul acestui concept și intrarea sa în domeniul științei și al medicinei, prin explicații materiale și observabile. În acest context, sufletul este privit doar ca un obiect al credințelor umane, o formă de înțelegere a umanității, nu o entitate ca atare. Oamenii de știință moderni abordează termenul de suflet drept un *sindrom poetic* al minții. Relația *suflet-minte* este studiată de neuro-știință, astfel, prin studierea funcționării creierului uman, obținem informații despre sufletul uman. În cartea *Uluitoarea ipoteză*.

²¹ Definiție a *sufletului* din *Enciclopedia Britanică*, coord. Ilieș Câmpeanu, Cornelia Marinescu, Editura Litera, București, 2010.

²² James Hillman, „The salt of soul, the sulfur of spirit”, in James Hillman, *A blue fire: Selected writings by James Gillman*, Editura T. Moore, New York, 1989, pp. 112-129.

Știința caută sufletul a lui Francis Crick se regăsește această ipoteză cu argumente ce pot invita la cercetări moderne.

Așadar, ce este sufletul? Unde se află acesta? Unde explorează actorul ca să ajungă la suflet? Este evident că abstracțiunea *suflet* este explicată și acceptată tot prin intermediul divinității. „Un suflet este o parte sacră a Creatorului Suprem”²³.

Mai apropiată de credința poporului român este teoria despre suflet a lui Constantin Noica, personalitate cu notorietate în cunoașterea spiritului românesc. Legătura dintre gândire, suflet și mișcare este forma cea mai adecvată pentru studiul artei actorului:

„Totul de altfel are o stare pentru gândire, chiar și în ceasurile mai târzii, nu numai lucrurile moarte, dar și cele vii, cu speciile lor; până și rânduiețile omului, cu «stările» societății și «statele» ei, dar mai ales hipostazele gândului, cu așezările lor în concepte. Îi e teamă la început gândirii de mișcare. Spre a putea înțelege și cunoaște ceva, ea are nevoie de stătător, de așezare. Atunci permanentul îl va căuta ea, nu instabilul, ce nu poate fi prins cu mintea. Și, reflectând stările lumii, sedimentările ei, gândirea are tendința de a crede că și lumii îi e teamă de mișcare. «Nici un lucru nu iese din starea în care se găsește, dacă nu vine o putere din afară să-l scoată», pare a fi un principiu al lumii... (...) Până și ceea ce părea stare se dovedea a fi mișcare: stările ca atare nu rezistă”²⁴.

În doctrina *Teosofiei*²⁵, *sufletul* e prezentat atât ca parte a domeniului activității psihologice (*gândirea, emoțiile, memoriile, dorințele, voința ș.a.m.d.*), cât și a așa-numitelor fenomene paranormale sau psihice (*percepția extra-senzorială, experiențele extra-corporale etc.*). „Totuși, sufletul nu este cea mai înaltă dimensiune a ființelor umane, ci una mai mult mijlocie”. Teosofia precizează că

²³ Karen Kirschbaum, Elora Gabriel, *Channel*, trad. Dana Buzoianu, <http://www.lucratorul-in-lumina.com>.

²⁴ Constantin Noica, „Stare”, în *Douăzeci și șapte trepte ale realului*, Editura Științifică, București, 1979, pp. 14-16.

²⁵ Teosofia (Teozofia) este doctrina care declară înțelepciunea divină ca obiect al cunoașterii umane. Ideea poate fi regăsită și în Cabala. Termenul teosofie (teos = Dumnezeu; sofia = înțelepciune) indică diferite doctrine mistico-filosofice ce s-au succedat din punct de vedere istoric. Etimologic, teosofie înseamnă cunoașterea lucrurilor divine.

„mai înalt decât sufletul este spiritul”, considerat a fi adevăratul „sine: Sursa a tot ce numim «bine» – fericire, înțelepciune, iubire, compasiune, armonie, pace etc. În timp ce spiritul este etern și incoruptibil, sufletul nu este”²⁶. Sufletul funcționează ca o legătură dintre corpul material și sinele spiritual și, de aceea, deține caracteristici ale amândurora. Sufletul poate fi atras fie spre domenii spirituale, fie spre domenii materiale, fiind, astfel, „câmpul de luptă” dintre bine și rău. „Numai atunci când sufletul este atras spre spiritual el se contopește cu Sinele și devine etern și divin”²⁷.

Într-o primă idee, *actorul este un artist al sufletului*, atât în procesul muncii sale, cât și în relația cu publicul său. Am putea afirma că, pentru unii spectatori, actorul poate fi un *taumaturg al sufletului*, care prin jocul său și prin povestea personajului interpretat consonează cu experiența personală a spectatorului.

Constantin Cicort, vorbind despre Camil Petrescu – autor dramatic și fin psiholog al artei actorului văzut ca o *forță creatoare* –, aduce, în sprijinul afirmației acestuia, trei argumente cumulative pe scenă:

„(a) o viață sufletească bogată la care să se raporteze în momentul în care el interpretează pe scenă;

(b) o capacitate de înțelegere superioară celei obișnuite care să îi permită să identifice trăirea personajului și să poată opera cu propriile stări sufletești;

(c) sensibilitate artistică, care îl ajută să descopere nuanțele și particularitățile personajului pe care îl reprezintă”²⁸.

Pe parcursul proceselor specifice repetițiilor intervin o serie de aspecte legate de calitatea profesională a actorului de a metamorfoza succesiunea de sentimente, stări, emoții, trăsături psihologice ș.a.m.d. ale personajului său, ca mai apoi să fie capabil să găsească calea de transmitere a tuturor acestora într-un ansamblu unitar. Aici intervine, cu siguranță, partea de talent care are legătură cu armonizarea celor trei instrumente de bază:

²⁶ Potrivit, de asemenea, *teosofiei*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Constantin Cicort, *Camil Petrescu, dramaturgul – Camil Petrescu și arta actorului*, Editura Universitaria, Craiova, 2007, p. 213.

C (corp) – V (voce) – O (ochi)

Ecuția celor trei, așa cum precizam mai sus, prezintă o singură necunoscută: **O**, care poate face subiectul unui studiu complex.

În 1688 apare unica și celebra operă *Caracterele*, numită și *Moravurile veacului*, a scriitorului francez Jean de La Bruyère, sursa de inspirație stilistică a multor scriitori de la Marivaux până la Balzac și Proust sau André Gide. Aici se regăsește prima dată expresia „il pleure d'un œil et rit de l'autre” [La Bruyère, VIII], cu referire la proverbul *cu un ochi râde și cu altul plânge*, asimilat teatrului prin simbolul celor două măști ce exprimă aceste stări.

Ochii și valențele acestora de a transmite diverse mesaje au făcut, în ultimele decenii, obiectul unor studii referitoare la limbajul non-verbal, inițiate de specialiștii în științelor comunicării. Cercetătorii din domeniul comunicării susțin că ochii nu comunică izolat de restul corpului. Aceștia, împreună cu mișcarea pleoapelor, sprâncenelor, feței, mâinilor sau altor componente ale corpului, pot transmite mai mult decât cuvintele rostite:

„Ceea ce comunică ochii va comunica și restul corpului, nu poți avea ochi veseli fără o față zâmbitoare și dacă ne uităm cu atenție e imposibil ca restul corpului să nu fie în concordanță, transmițând același lucru. Cam în aceeași temă se poate încadra și proverbul înțeleptului Solomon: *O privire prietenoasă înveselește inima...* (Proverbe 15:30)”²⁹.

Există o ramură a medicinei care stabilește diagnosticul în funcție de transformările de culoare, structură, semne, pigmentare care au loc la nivelul irisului ochiului. Astfel, o serie de maladii sistemice sunt perceptibile ca urmare a unor modificări ale retinei (diabetul zaharat, hipertensiunea arterială esențială, preeclampsia sau eclampsia din sarcină, discraziile sangvine, infecția cu HIV etc.). Astfel, putem conchide că ochiul face parte dintr-un întreg, care este corpul ca unitate inseparabilă. Expresia uzuală *scump ca lumina ochilor* confirmă prețuirea de care se bucură această parte a corpului.

²⁹ Alina Savu Mindreanu, „Ochii – oglinda sufletului”, în revista *Respiro*, publicație online <http://www.revistarespiro.ro/>.

Ochiul este, așadar, instrumentul cheie al actorului, ca emițător, pentru a-i consacra capacitatea de a transmite către spectatorul-receptor mesajul artei sale. Așa-numita *lumină a ochiului* este, din păcate, încă un mister. S-ar putea spune că un actor cultivat și educat are o lumină specifică în ochi și că, în general, acea *opacitate* a ochiului poate căpăta lumină odată cu acumularea unei culturi personale și a unei certe experiențe de viață. Însă de ce, dintre doi actori, unul transmite iar celălalt, nu? Dar dacă ambii actori au aceeași lumină în ochi? Ambii sunt judecați în aceleași condiții de creație: partitură, regie, colegi, mediu sceno-tehnic. Există, totuși, un altfel de tip de *energie* ce îi diferențiază. Nepalabilă și supusă subiectivismului, *energia* este obiectul teoriei contemporane a marilor creatori de teatru.

Din punct de vedere fiziologic, medicii susțin că organismele vii, termodinamice, sunt sisteme deschise echilibrate dinamic între intrările și ieșirile de energie. Există și o explicație științifică pentru aceste fenomene energetice ale organismului: pentru adulți, când *soldul balanței energetice este în mod normal nul*, această stare este intitulată homeostatică. Stabilitatea aparentă fiziologic este, de fapt, suma unor schimbări pozitive (câștigul de energie) sau negative (pierderi de energie), care apar în fiecare moment. Aceste oscilații energetice pot fi verificate cibernetic, printr-o serie de mecanisme de reglare, care corectează diferențele fiziologice pentru funcțiile vitale care sunt blocate. Observată din exterior, o astfel de situație conduce, în mod inevitabil, la cuplajul de acțiune-reacție, conform legii biologice fundamentale: orice intrare energetică cantitativ-suficientă pentru a destabiliza organismul declanșează mecanismele de corecție.

„Din punct de vedere istoric, în fiziologia animalelor sau în cea umană, principiul de acțiune-reacție a fost aplicat pentru prima dată într-un context mecanicist, în funcționarea informațiilor efectuate de către structurile neuronale. Captarea unui semnal din exterior, tratarea sa într-o rețea conectivă și, apoi, acționarea asupra unui organ efector constituie circuitul activității nervoase elementare sau arcul reflex. Energia ce a determinat această activitate a suferit o *transducere* adecvată la nivelul structurilor anatomice implicate. După excitarea acestora, ele nu pot transmite impulsuri decât prin alimentarea de la rezervele de energie

propriu organismului. Așadar, aceasta este o cascada de reacții biochimice, care rezultă din acest proces și poate conduce la modificări comportamentale ce devin necesare pentru a restabili starea inițială. Efectul de acțiune-reacție este, în mod necesar, «revoluționar» în organism, care devine astfel teatrul său”³⁰.

Ochiul interior al actorului este o noțiune pe care o regăsim încă de la Stanislavski, dar care este dezvoltată mai atent de Michael Cehov. Acesta afirma că pentru artiștii cu imaginație dezvoltată

„imaginile sunt entități vii, la fel de reale ochilor sufletului precum obiectele din jurul nostru care sunt vizibile ochilor noștri fizici. Apariția acestor entități vii îi face să «vizualizeze» o viață interioară, empatizând cu fericirea sau cu necazurile astfel evocate, râzând sau plângând, arzând de focul aceluiași sentimente”³¹.

În metoda sa de actorie, regizorul englez Declan Donnellan tratează noțiunea de simț și de văz dintr-o perspectivă unitară. Autorul decide să folosească termeni precum:

„«a vedea» și «văz» ca metaforă pentru toate simțurile, dintre care nu putem numi decât cinci. În acest sens, orbirea lui Gloucester poate apărea îngrijorătoare, totuși există o soartă și mai întunecată decât a ți se scoate ochii: soarta lui Oedipus, a-ți scoate propriii ochi. Din păcate, această metaforă nu este doar o suferință exotică; orbirea produsă de noi înșine este o cauză comună a blocajului”³².

Dubla calitate a instrumentului „O” este de a transmite și de a înmagazina procedee ce vor fi integrate în jocul actoricesc, atât în repetiții, cât și pe timpul reprezentațiilor, pentru ca arta actorului să transpară vie.

„Ochii săi vor căuta în continuare (...). Ceea ce poate părea o simplă privire în zare e de fapt un întreg proces de căutare, refuz și alegere dintr-o multitudine de puncte diferite”³³.

³⁰ Didier Lavergne, *Action & Réaction, Physiologie*, in *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2010, <http://www.universalis.fr/>.

³¹ Michael Chekhov, *L’imagination créatrice de l’acteur*, Ed. Pygmalion, Paris, 1995, p. 51.

³² Declan Donnellan, *Actorul și ținta – Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, trad. Saviana Stănescu și Ioana Eronim, Editura Unitext, București, 2006, pp. 31-32.

³³ Declan Donnellan, *op.cit.*, p. 27.

În teatru există o linie foarte clară de demarcare între acțiunea de *a privi* și aceea de *a vedea*. Dacă prima acțiune este specifică martorului – spectator, cea de a doua trebuie să fie o permanentă preocupare a actantului. Metoda de a transmite este foarte bine intuită de Donnellan ca indicație scenică: „Pentru actor, a vedea este echivalent cu a păși în lumea de dinafară”³⁴.

Așadar, schimbul de energii dintre cele două componente indispensabile spectacolului, actorul și spectatorul, se bazează pe principiul mecanic newtonian, cunoscut și sub numele de *Principiul acțiunii și reacțiunii*: „Când un corp acționează asupra altui corp cu o forță (numită forță de acțiune), cel de-al doilea corp acționează și el asupra primului cu o forță (numită forță de reacțiune) de aceeași mărime și de aceeași direcție, dar de sens contrar”.

Pentru a rămâne în aceeași logică, receptarea spectacolului depinde de energia globală și de forța tuturor creatorilor implicați, conform tot unei legi a fizicii, intitulată de Newton *Principiul suprapunerii forțelor*: „Dacă mai multe forțe acționează în același timp asupra unui corp, fiecare forță produce propria sa accelerație în mod independent de prezența celorlalte forțe, accelerația rezultantă fiind suma vectorială a accelerațiilor individuale”.

1.3 Profesia de actor

Munca de creație a actorului se desăvârșește prin strălucirea pe scenă a personajului dintr-un spectacol public. În legătură cu profesia actorului, istoria și teoria teatrală a consacrat numeroase studii cu privire la procesul de construcție a eroului, în tratate de estetică sau de artă actoricească pură, teoretică sau practică. Precum afirma Shakespeare, prin cuvintele personajului său Hamlet, actorul este *oglindea realității*. Astfel, putem observa că de la Aristotel la clasicismul francez a lui Boileau la romantismul lui Hugo la iluminismul german al lui Lessing, în epoca socialistă și postmodernă, ideile privitoare la construcția și tehnica alcătuirii eroului și expresivitatea sa și semiotica artei actorului vibrează la

³⁴ *Idem*, p. 35.

unison cu vremurile: „un artist se folosește de «utilajul mental» pe care îl oferă o epocă”³⁵. Într-un tot unitar, profesia actorului se bazează pe procesul de creație, manifestat prin spontaneitate, sub influența tehnicilor acumulate în procesul formativ, exprimată printr-un proces cognitiv-rațional și emoțional-senzorial, translate în procesul de performare scenică.

Modalitățile de creație ale personajului și căile spre realizarea rolului sunt diferite de la un actor la altul, de la un personaj la altul, prin lucrul la scenă cu un regizor sau altul, prin temperamentul, fantezia, experiența, intuiția și celebritatea artistului. Fiecare rol creat de actor poate fi considerat o nouă invenție ce se pliază pe o sumedenie de caracteristici particulare umane, condiții socio-economice, educație și cultură personală. Rezultatul final este rodul unui lung drum de reflecție individuală și al unor procese de creație particulară și colectivă. Una dintre sursele de inspirație, pe lângă studiul biografiei personajului și al contextului istoric al operei dramatice, este exprimarea scenică a procesului de observație societală. Adeseori, putem observa generarea unor trăsături umane sau caracteriale istorice sau contemporane în creația personajelor întruchipate de actor. Esteticianul Ion Toboșaru remarcă faptul că „mecanismul procesului de creație actoricească este dificil de demontat și cu atât mai oșios în generalizare”³⁶, ca mai apoi să adauge o altă opinie lucidă:

„(...) actorul inventează pe un model în care sunt cumulate datele ce l-au frământat în meditația asupra rolului. Indiferent de tipul generalizării, al secvenței «matematice» sau a celei în care modelul prototipal se ancorează realității umane construite în scenă, invenția, plăsmuirea, configurarea, stilizarea sunt elemente determinate de valoarea artistică”³⁷.

În România, actorii sunt, în general, angajați într-un teatru de stat, bugetar, și se supun ordinelor scrise de către managerul instituției

³⁵ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Ed. Quadrige/ PUF, Paris, 1999, p. 52: „...un artist s'empare de l'outillage mental que lui fournit une époque...”.

³⁶ Ion Toboșaru, *Estetica*, Editura Academiei, București, 1993, p. 379.

³⁷ *Idem*, p. 380.

pentru: distribuirea într-un rol, programarea repetițiilor și a spectacolelor, deplasări naționale sau internaționale, turnee sau diferite sarcini specifice (recitări de poezie, lecturi de texte, prezentare de evenimente etc.). Așadar, actorul este un subordonat, acesta putând fi încadrat în categoria *funcționar dramatic* și nu *artist creator*, care ar presupune o libertate de exprimare artistică, fără constrângeri și norme de lucru. Justificarea acestui sistem constă în faptul că actorul, ca orice angajat, trebuie să fie evaluat, mai apoi remunerat corespunzător, apoi promovat sau retrogradat în funcție. Pentru acest lucru s-au stabilit o serie de standarde de performanță care cuprind indicatorii de evaluare a actorilor: cantitate, calitate, costuri, timpi, moduri de realizare. Am extras din fișa postului unui actor angajat la un teatru național din România un exemplu de standard:

Cadrul 1.4 *Standardul de performanță pentru un actor angajat la un teatru național:*

Standardul de performanță ACTOR, Gr. IA

a) Cantitatea:

- numărul de apariții în spectacole – minim 20/ an
- numărul de premiere – cel puțin o premieră/ an și minim 2 reprezentații/ lună

b) Calitatea:

- Atragerea unui număr cât mai mare de spectatori prin calitatea interpretativă și popularitatea actorului (Box Office).
- Solicitări în țară și străinătate, la radio, TV, cinematografie.
- Efortul și măiestria personală pentru realizarea rolului.
- Aprecieri ale criticii de specialitate, distincții, premii, nominalizări.

c) Costuri:

- Utilizarea eficientă a resurselor materiale.

d) Timpi:

- Scurtarea timpilor de repetiții sau pregătire a spectacolelor prin respectarea minimelor reguli de desfășurare (punctualitate, responsabilitate, disciplină, accentuarea unei atmosfere de creație etc.)
- Respectarea programului de repetiții și spectacole, ca și a altor activități conexe.

e) Modul de realizare:

- Capacitatea angajatului de a se integra în efortul colectiv depus de echipa din care face parte și modul în care pune la dispoziția colectivului cunoștințele și experiența pe care le deține și altele asemănătoare.
- Acceptarea oricărui rol care i se încredințează, însușindu-și cât mai repede textul și mișcarea.
- Acceptarea condițiilor de lucru cât mai eficient și limitarea pretențiilor la costumație și decor în limita proiectului aprobat.
- Să participe la toate repetițiile piesei în care este distribuit de regizorul artistic, pe baza deciziei directorului teatrului și a programului anunțat;
- o Să respecte colectivul din care face parte și să apere interesele teatrului;
- o Să participe la toate repetițiile de refacere a spectacolelor prin descompletarea distribuției și alte motive care împiedică reluarea spectacolului curent al teatrului.
- o Să anunțe, în scris, conducerea teatrului în timp util și să ceară aprobarea pentru eventuale colaborări cu alte instituții sau orice deplasări în interes personal (pe perioada în care sunt activați în teatru);
- o Să nu lezeze în nici un fel activitatea instituției prin aprecieri sau comentarii (făcute în public sau în afara acesteia) privitoare la personalul artistic, tehnic sau administrativ, precum și la colaboratori, decât după ce a sesizat conducerii, în scris, nemulțumirile sale și acestea nu i-au fost rezolvate în spiritul și litera legii.

Dacă facem o scurtă analiză a celor marcate la „descrierea activităților corespunzătoare postului” și ținând cont de faptul că, în acest sistem de teatru, unii actori au perioade frecvente de „șomaj tehnic” sau „poluări cu timp liber”³⁸, fiind plătiți din bugetul instituției, forța de muncă devine de-a dreptul „captive”. Numărul actorilor și al personalului tehnic al teatrelor din România are un caracter inflaționist, este în continuă creștere, ceea ce duce la

³⁸ Gheorghe Răboacă, *Piața muncii și dezvoltarea durabilă*, Editura Tribuna Economică, București, 2003, p. 329.

fenomenul paradoxal de realizare a unei prestații artistice scăzute sau mediocre tocmai din cauza numărului supradimensionat de resurse umane. Se întâmplă adesea ca cerințele elementare ale spectacolului (la nivel de decor, costume, recuzită) să fie neglijate flagrant pentru a putea plăti salariile. Sporurile salariale acordate doar în baza criteriilor cantitative reprezintă, de asemenea, un impediment în calea valorii.

Acest tablou al normării muncii actorului vine să contrazică, în fapt, teoria creativității artistice, având în vedere criteriile impuse. Întrucât, în România, managementul teatral aplicat se află încă într-o fază incipientă sau experimentală, există puțini specialiști în acest domeniu care, pe baze științifice și conforme cu realitatea, să poată realiza și o evaluare corectă, obiectivă a muncii de creație a actorului. În acest sens, în *Anexa 1* am elaborat, pe baza unui interviu, o grilă care poate sta la baza unei evaluări corecte a muncii anuale a actorului angajat în teatrele de stat.

Pe timpul ministeriatului la Cultură, academicianul Răzvan Theodorescu a insistat asupra necesității realizării de parteneriate cu investitorii privați și a declarat că este inadmisibil faptul că angajații din instituțiile românești de spectacol sunt angajați cu un contract de muncă pe viață, care le dă dreptul de a fi salariați chiar și celor care nu mai urcă pe scenă. Odată cu apariția legii 504 din 2004, privind instituțiile publice de spectacole și concerte, survin modificări ale acestei stări de fapt:

„În cazul personalului încadrat în funcții de specialitate artistică sau tehnică, contractele individuale de munca se pot încheia:

- a) de regulă, pe durată nedeterminată;
- b) pe durată determinată;
- c) pe spectacol sau pe proiect”³⁹.

Această lege a deschis posibilitatea unor directori sau manageri de teatru să poată decide soarta artiștilor în ceea ce privește practicarea meseriei. Abuzurile constau în faptul că există și astăzi artiști care, deși au peste 10 ani de activitate în teatru, nu beneficiază

³⁹ Monitorul Oficial al României, nr. 1119 din 29.11.2004, *Legea nr. 504 din 17.11.2004 privind instituțiile publice de spectacole și concerte, Art.16, alin. 1.*

de contracte de muncă permanente, ci limitate la stagiunea teatrală, fapt ce conduce la accentuarea precarității vieții acestora, având în vedere excluderea lor de la o serie de drepturi sociale, cum ar fi contractarea unui credit, până la cazul extrem al absenței confortului psihic necesar întemeierii unei familii.

Beneficiile existenței acestei legi sunt certe, relevant fiind articolul ce definește instituțiile publice de spectacole:

„a) instituțiile publice de spectacole și concerte sunt: teatrele, filarmonicile, orchestrele și ansamblurile artistice care prezintă publicului spectacole dramatice, lirice, coregrafice, de divertisment, folclorice, de varietăți, de circ, de păpuși sau marionete, precum și concerte, indiferent de gen, sau orice alt tip de reprezentație în care interpretările și execuțiile artiștilor interpreți ori executanți sunt prezentate direct publicului și sunt finanțate din venituri proprii și din subvenții de la bugetul de stat sau de la bugetele locale, după caz”⁴⁰.

Pe de altă parte, ceea ce putem spicui din articolul de mai sus este faptul că artistul, pe lângă calitatea sa de interpret, se mai poate înscrie într-o categorie „bugetară” pe care nu o regăsim în teoriile despre artă și creație: *artistul executant* sau ansamblul de *artiști executanți*, conform art. 2, litera c): ansamblul artistic permanent este alcătuit din artiști interpreți sau executanți angajați cu contract individual de muncă⁴¹.

Potrivit *Recomandării privind statutul artistului*, adoptată de Conferința Generală UNESCO de la Belgrad, din 1980, artistul s-ar defini în următorii parametri:

„orice persoană care creează sau dă expresie creatoare, ori recrează opere de artă, care consideră creația artistică drept o parte esențială a vieții sale, care contribuie, astfel, la dezvoltarea artei și culturii și care este recunoscut sau pretinde să fie recunoscut drept artist, fie că este sau nu legat de relații contractuale sau de asociere”⁴².

⁴⁰ Monitorul Oficial al României, *idem*, Art.2, lit. a).

⁴¹ *Ibidem*, lit. c.

⁴² *Recommendation concerning the Status of the Artist*, General Conference, 27 October 1980, 21st; UNESCO, Belgrade, 1980.

Chiar și în aceste condiții, trebuie subliniată calitatea actorului ca principală resursă umană într-o instituție teatrală sau companie. Apariția unor tehnologii inovatoare, a industriilor creative, a *soft-urilor* care înlocuiesc actorul în producțiile cinematografice 3D, vine să întărească imaginea și percepția asupra rolului actorului în societatea contemporană. În anul 2003, în art. 33 al *Declarației finale a „Congresului mondial asupra condiției artistului”*, desfășurat sub egida UNESCO, este precizat faptul că „Noile tehnologii nu se pot substitui contactului direct dintre artist și publicul său, dar nici practicilor tradiționale de artă”⁴³.

Reluând o idee mai veche, unde comparăm compania cu un stup și actorul cu albină care produce miere, putem adăuga că misterul apiculturii este similar cu cel al artei spectacolului, în întreg procesul complexității muncii de administrație și de creație. Iată câteva considerente care ar susține afirmația noastră:

„• Actorii produc și reproduc factorii obiectivi ai producției, prin creația lor;

- Actorii recrează și stimulează mijloacele de producție ale actului artistic, ca produs final;
- Actorii transformă obiectul muncii lor în servicii publice;
- Actorul reprezintă unicul factor ce creează și inovează noi valori;
- Actorii influențează eficacitatea utilizării resurselor materiale și financiare ale companiei”⁴⁴.

Complexitatea profesiei actorului decurge și din faptul că termenul *profesie* este impropriu unui artist, având în vedere că arta invită la vocație și talent. Delimitarea caracteristicilor profesionale stă sub semnul echivocului.

„Principalul element al creativității, care o definește terminologic și faptic, este generarea de idei noi. În munca de construcție și creație a rolului, actorul nu poate aduce pe scenă decât un personaj echivoc, nou,

⁴³ Declarația finală a *Congresului mondial asupra condiției artistului*, art. 33. UNESCO, Paris, 24 sept 2003.

⁴⁴ Alexandru Boureanu, *Studii privind statutul artistului*, Editura Universitaria, Craiova, 2012, p. 25.

original, cu o amprentă puternică a personalității și caracterului interpretului. Apariția unui nou produs pe piața teatrală, în speță a fiecărui act artistic, are deja un caracter de «idee nouă», iar schimbul care se realizează pe piață prin «consumul» cultural este tocmai definiția inovației în sens economic”⁴⁵.

În 1997, Florica Dimitrescu realizează, la editura Logos din Cluj, în cea de-a doua ediție a *Dicționarului de cuvinte recente*, o evoluție foarte interesantă a sensului cuvântului *actor*. Iată, în cadrul următor, un tablou al principalelor cuvinte compuse descoperite de autoare:

Cadrul 1.5 Definiții specializate pentru Actor de Florica Dimitrescu

actór-cântăreț s.m.:	Actor care, în timpul unei reprezentații, cântă din gură sau la un instrument.
actór-dansatór-cântăreț s.m.:	Artist care în timpul unei reprezentații dansează, cântă din gură sau dintr-un instrument; artist total.
actór-diréctor-animatór s.m.:	Persoană care deține tripla calitate de actor, director și animator de teatru.
actór-mânuitór s.m.:	Artist specializat în mânuirea păpușilor (în special la teatrele pentru copii).
actór-prezentatór s.m.:	Artist (profesionist) care face comperajul la un spectacol, la televiziune etc.
actór-regízor s.m.:	Persoană care deține dubla calitate de actor și regizor.
actór-scriitór, actríță-scriitoáre s.m.f.:	Actor autor de literatură.
actór-vedetă s.m.:	Actor dramatic de mare vogă.
cântăreț-actór s.m.:	Cântăreț cu calități scenice v. <i>actor-cântăreț</i> (din <i>cântăreț</i> + <i>actor</i> ; Fl. Dimitrescu în SCL 3/70 p. 326).
copíl-actór s.m.:	Copil care joacă un rol într-un spectacol.
diréctor-actór s.m.:	Director de teatru și în același timp actor.

⁴⁵ *Idem*, p. 26.

dramatúrg-actór s.m.: Dramaturg care este în același timp actor.
mașinist-actór s.m.: Mașinist la teatru, care face figurație.
poét-actór s.m.: Poet care este în același timp și actor.
regizor-actór s.m.: Actor care face regie.
studént-actór s.m.: Actor recrutat dintre studenții de la Teatru, sau chiar ai altor institute de învățământ superior.
 v. și *student-regizor* (din *student* + *actor*).

Este evidentă transformarea semantică, prezentă și viitoare, a termenului de actor, inclusiv în cadrul aceleiași profesii, fapt ce implică un nivel tot mai ridicat de specializare și perfecționare a actorului într-o direcție profesională foarte bine determinată.

1.4 Valori artistice. Repere

Axiologia, ca teorie filosofică a valorilor, plasează omul în centrul cercetărilor sale și își are originea în grecescul $\alpha\chi\iota\omicron\varsigma$ (*axios*) – *demn de, având valoare*; și $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ (*logos*) – *știință*. Teoria valorii din etică, precum și valorile personale și culturale conduc spre principiile și standardele ce călăuzesc acțiunile individului. Relativ nouă, axiologia apare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, bazele sale fiind puse de către filosoful R. H. Lotze și dezvoltate de F. Nietzsche prin filosofii neokantieni de la Baden, Wilhelm Windelband și H. Rickert. Acestora li se datorează inițierea unor concepte temeinice precum *valoare - existență, sens - valoare, valori - lucruri*.

Axiologia artei plasează în centrul său valoarea operei de artă. Dacă ne raportăm la societățile contemporane, criza unor valori autentice se adâncește permanent. Dezavantajele globalizării sunt principalele cauze ale diseminării valorilor specifice unui singur popor, care pot fi de cele mai multe ori îndoielnice. De exemplu, valorile justiției americane, ce nu fac parte din cultura noastră, sunt subiectul nenumăratelor filme importate pentru consumul cultural, fiind asimilate de publicul european. Această problemă reală, generată de globalizare, atrage după sine acceptarea unor persona-

lități ca valori universal recunoscute, fără a se face distincția între noțiunea de vedetă și cea de valoare artistică.

Este cunoscut faptul că cel care creează își riscă propria ființă în aventura desăvârșirii operei. Astfel, pe măsură ce opera se creează în el, în același timp, aceasta îl creează îmbogățindu-i conținutul propriei personalități și îi dezvăluie calități pe care nu le-ar fi bănuț; dar, din alt punct de vedere, atunci când învinge contradicția dintre acțiune și suferință, care constituie forma actului creator al operei, el se creează pe sine și face să se nască, în individualitatea sa, persoana care îi este menită să fie. Creația propriei persoane, sarcină pe care fiecare trebuie s-o îndeplinim în noi înșine, chiar dacă nu suntem creatori de opere originale, necesită, în același timp, să acționezi și asupra lucrurilor. Omul se face pe sine făcând, dar crearea sinelui prin sine nu este imediată. Omul operează doar prin angajarea în acțiuni concrete, determinate în și de lume. Sculptorul nu creează propria statuie decât operând întru uitarea de sine. Această creare a sinelui prin sine nu are nimic de-a face cu cultul propriului *Eu*; omul nu se creează decât prin judecata negativă asupra propriei persoane, descoperind inadvertența dintre ființa sa și cea ideală. Valoarea, acest exigent principiu de unitate și universalitate, stimulează pentru fiecare persoană crearea unui regn. Tocmai această viziune a valorii este aceea care, așa cum au afirmat Platon, Malebranche sau Kant, oprește creația liberă și generoasă a Sinelui universal să cadă în lenea imorală a contemplării *Eu*-lui individual.

Astfel, creația de sine, prin care omul vrea să depășească contradicția ființei sale date, este ea însăși prinsă în contradicția dintre negarea de sine și afirmarea de sine. Dar această tensiune a efortului moral poate fi depășită prin bucurie – „Oriunde există bucurie, există creație”, spunea Bergson în *Energia spirituală* – atunci când omul înțelege că negarea de sine nu reprezintă decât inversul unei afirmări autentice a sinelui, că ruptura cu sinele este în slujba unei mai mari griji față de sine, *Sinele personal*, aflat în stadiu incipient în *Eul* individual. Bucurie, desigur, dar nicidecum fericire, căci creația morală a sinelui prin sine este o creație continuă, care se reia neîncetat.

Totuși, în această realizare nedefinită a valorii și a extremei puteri pe care o manifestă în răbdarea sa eroică, în chiar această insatisfacție pe care o reprezintă viața morală conformă cu esența sa, omul poate găsi o satisfacție aproape metafizică, manifestând astfel un orgoliu care, în anumite filosofii, prin poziția valorilor ce motivează efortul moral și energia folosită pentru a le realiza, este reprezentarea însăși a libertății absolute a omului. Autocreația aparținând actorului este un act fundamental, opunându-se creației umane ca act dat prin grația divină a Creatorului. Este oare actorul un creator a ceea ce creează și prin ce creează?

Interesantă este abordarea contemporană despre *valori naționale autentice*. În urma conștientizării internaționale privind riscul uniformizării și pierderii identității naționale sau zonale, statele lumii au intensificat lupta de protejare a valorilor autentice proprii. Astăzi putem vorbi despre noțiunea de valoare imaterială grație eforturilor depuse de UNESCO pentru a crea și a recunoaște patrimoniul imaterial.

În cercetările noastre, am subliniat că artele și artistul cunosc o dezvoltare a domeniilor în care talentul este argumentul clasificărilor contemporane. Iată un tablou al artiștilor identificați în anul 2012, fără a avea pretenția de a fi exhaustiv în raportare, fiindcă, de exemplu, specialistul în *arta culinară* și *bucătarul-artist* lipsesc din șirul enunțat (vezi *Cadrul 1.6*).

Cadrul 1.6 Profesii actuale încadrate la categoria artiști⁴⁶

⁴⁶ Alexandru Boureanu, *Studii privind statutul artistului*, p. 11.

- actor
- actor mânuitor
- arhitect
- artist caligraf
- artist grafician
- artist plastic
- artist sudor
- cineast
- coafor
- compozitor
- dansator
- desenator
- designer
- designer de jocuri
- filozof
- fotograf
- gravor
- infografician
- jongler
- machior
- magician
- maestru de lumini
- maestru de sunet
- matematician
- mozaist
- muzician
- pictor
- poet
- povestitor
- programator informatician
- realizator audiovizual și/ sau TV
- regizor
- scriitor
- sculptor
- solist liric

În ceea ce privește arta teatrală, valorile strict umane sunt reprezentate de mari artiști și inevitabil de opera lor. Artiștii artelor spectacolului sunt reprezentați de actori (dramatici sau mânuitori), scenografi (decor sau costume), maeștrii de lumină și de sunet, machior-peruchier și regizor artistic. Valoarea lor imaterială este dată de celebritate și de prestigiul pe care îl câștigă în urma anilor de practicare a meseriei. Aceste valori sunt recunoscute de către specialiștii în domeniu, dar și de către masa de public iubitor de teatru.

Imaterialitatea creației scenice face ca opera artistică teatrală să dispară odată cu aceștia. Dacă în film pelicula rămâne martor al creației, în teatru creația de valoare nu rămâne decât în acea parte a omului despre care am discutat mai sus – *în suflet*. Așa a apărut astăzi conceptul de *valori imateriale*, atunci când este vorba de artiști sau de creația acestora.

Nu mai este o noutate faptul că, în anumite situații, valorile imateriale sunt foarte importante și pentru domeniul managementului. După cum bine știm, deciziile se bazează, în general, pe sentimente sau emoții, mai degrabă decât pe gândirea logică. Pentru manageri, un sentiment reprezintă un fel de energie. Energia nu este materială, ci imaterială, iar emoțiile conduc o mare parte din viață. Și în mediul de afaceri există mult mai multă energie, imaterială, decât ne putem imagina. Din punctul de vedere al managementului, *valorile imateriale* includ balanța bunurilor intangibile. În această ordine de idei, se afirmă că: „Totalitatea emoțiilor sau a motivațiilor angajaților dintr-o afacere reprezintă o valoare imaterială, iar aceasta poate avea impact pozitiv sau negativ asupra dezvoltării acelei afaceri”⁴⁷.

A prețui lucrurile care se situează „mai presus de simțuri” denotă o tipologie de valori mai degrabă intelectuale, decât fizice, ori bazate pe plăcere. Este interesant faptul că *adevărata realitate* ar putea fi considerată această lume intelectuală, mai presus de simțuri, pentru că aceasta este o lume pe care nu o poți percepe fizic. Ar fi mai ușor de crezut că adevărata realitate este lumea materială, pe care o poți percepe cu adevărat, iar nu cea pe care o percepi cu ajutorul minții și imaginației.

Lucrurile din lumea reală, pe care le percepi fizic, pot da naștere unor senzații plăcute. Din această lume fizică îți crezi propria lume interioară, o lume a gândului, a imaginației și a simțurilor pe care o percepi la nivelul intelectului. Asta ar putea însemna că emoțiile și sentimentele există în minte și sunt mai presus de simțurile fizice, cum ar fi simțul tactil. Așadar, putem percepe lucruri cu mintea, doar că acestea nu sunt tangibile ca cele ce aparțin simțurilor. Care lume este mai adevărată? Lumea interioară (gândurile, sentimentele, emoțiile) sau lumea pe care o experimentezi cu ajutorul simțurilor (reacția fizică față de lume)?

Desigur, există un amestec de emoție și fizic, cele două lumi se combină în sentiment. Dorința carnală este un bun exemplu în acest

⁴⁷ <http://www.ozsmallbiz.net/values-in-business-management>.

sens, fiind o senzație fizică, căreia i se vor asocia și o serie de emoții implicite. Este un fel de combinație de stimuli emoționali și fizici, care reprezintă o senzație. S-ar putea spune că există măcar o mică senzație fizică în orice emoție. Lumea în care oamenii se simt atrași unii de alții este una emoțională, dar, uneori, sunt implicate și senzații fizice.

Ce am putea spune despre ființa imaterială *spirituală, invariabilă și veșnică*? Lumea gândului și a intelectului este una care rămâne pururea în mintea noastră. Când atingem ceva, apare și senzația fizică, iar apoi dispare în momentul în care nu mai atingi obiectul respectiv. Sentimentul rămâne în memorie și ți-l poți aminti, însă, totuși, nu este o senzație reală. Lumea din mintea noastră are în ea ceva minunat, este întotdeauna acolo, suprareală (spirituală) și constantă (invariabilă).

În spectacolul *Sonetele lui Shakespeare* de la Berliner Ensemble, maestrul Robert Wilson aduce o imagine puternică pentru a sublinia acest aspect al vremelniceii și al valorii artei scenice. Unul dintre cele două personaje din *intermezzo*, ce leagă succesiunea sonetelor, strânge în pumn câteva căpșune, iar sucule de culoare roșie curge pe platoul scenic. În acest tablou semnificativ, actorul exclamă ironic, cităm: „În film nu veți avea niciodată aceasta senzație!”.

În Rusia, valoarea artistică este recunoscută prin acordarea titlului de *Artist al poporului*. Pentru prima dată *Artist al poporului Republicii*, ca titlu onorific, a fost introdus de către guvernul sovietic în 1919. Printre primii artiști au fost: compozitorul Alexandru Glazunov și cântăreții F. I. Șaliapin și L.V. Sobinov. Din 1936 până în 1991, cea mai mare onoare în semn de recunoaștere a fost *Artist al poporului din URSS*. Acest titlu există și astăzi pentru artiștii ruși cu titulatura *Artist al poporului Federației Ruse*.

Distincția de *Artist al poporului* sau *Artist Emerit, Maestru Emerit al Artei*, existentă și în România socialistă, a fost instituită în anul 1950 prin decret de stat, conform articolelor din lege:

„Art. 4: Titlul de Artist al Poporului din R.P.R. se acordă oamenilor de frunte ai artei, care au merite excepționale în opera de dezvoltare a teatrului, muzicii, cinematografului și artelor plastice.

Art. 5: Titlu de Artist Emerit al R.P.R se acordă oamenilor de artă care au realizări valoroase în oricare din ramurile artei, fie sub raportul creației artistice, fie al interpretării.

Art. 6: Titlul de Maestru Emerit al Artei din R.P.R. se acordă pentru activitate meritoasă în oricare din ramurile artei⁴⁸.

În țara noastră, forma de recunoaștere era reprezentată printr-o insignă ce se purta la reverul hainei. Aceasta aducea o serie de avantaje materiale și sociale, mai ales în deceniile 5 și 6 ale secolului al XX-lea.

Valorile artistice au o formă de recunoaștere mai veche în România, prin transpunerea modelului francez al titulaturii de *societar*. Datând încă din secolul al XVII-lea, la *Comedia Franceză* ia naștere această formă de recunoaștere și totodată de participare la beneficiile teatrului. *Societarul* unui teatru este actorul admis prin cooptare de *Societatea Actorilor*, în semn de recunoaștere a talentului și valorii interpreților. După 7 ani de la moartea lui Molière, în anul 1680, odată cu nașterea *Comediei franceze*, primii *societari* sunt numiți prin ordin regal: Michel Baron, Armande Béjart, Mademoiselle de Brie, Marie Champmeslé, Mademoiselle Du Croisy, Mademoiselle La Grange, Raymond Poisson (numit și Belleruche)⁴⁹. Ideea omagierii valorii actorilor aparține văduvei lui Molière, Armande Béjart. În varianta franceză, *Adunarea Societarilor* este convocată pentru a vota bugetul instituției și propunerile de noi membri avansate de director, în acord cu *Comitetul de administrare* al teatrului. Misiunea societarilor este de a promova moștenirea dramatică a autorilor naționali și de a crea noi piese de valoare. Este foarte interesant că, în epoca lui Molière, numele unor actori ai vremii apar în cronici de istoria teatrului doar ca martori ai existenței jocului teatral, însoțite de precizări ale repertoriului abordat (Corneille, Molière, Racine, Rotrou, Scarron), fără să avem mărturii și asupra artei actorului sau a tipologiei de joc scenic actoricesc. Astăzi, în Franța, numărul

⁴⁸ Monitorul Oficial din anul 1950, *Decretul nr. 203 din 28 septembrie 1950 pentru înființarea titlurilor ce se pot acorda oamenilor de știință, tehnicienilor și artiștilor*

⁴⁹ Menționăm că sursele acestor date sunt propriile cercetări efectuate la *Comedia Franceză*.

societarilor este de 30, precum la *Academia Franceză* sunt numai 40 de membri. Acest titlu este menținut până la pensionarea artiștilor, după care titlul poartă denumirea de *Societar de onoare*.

După modelul francez, în România titlul de *societar* datează din anul 1877, odată cu apariția primei legi pentru organizarea și administrarea teatrelor din țara noastră. Potrivit directorului Muzeului TNB, Ionuț Niculescu, societarii formau „o castă privilegiată”. Erau, printre altele, „proprietarii de drept” ai rolurilor care le aduseseră glorie. Un tânăr obținea o dublură numai cu acordul titularului. Această relație *maestru-discipol* era susținută de ideea că un actor are nevoie de o familiarizare treptată cu „fața văzută și nevăzută a scenei”, pentru a-și stăpâni meseria. Societariatul, care funcționa nu numai la Teatrul Național din București, ci și la cele din Iași și Craiova, a fost desființat în 1930.

Teatrul Național București a reînființat, de la data de 1 martie 2001, titlurile de *societar* și *societar de onoare* al acestei instituții, fiind acordate primele astfel de titluri unui număr de 53 de actori ai TNB. Au devenit societari de onoare actorii Radu Beligan și Dina Cocea, care au petrecut mai mult de 30 de ani pe această scenă, sau simpli societari, printre care amintim pe: Carmen Stănescu, Florina Cercel, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florin Piersic, George Motoi, Rodica Popescu Bitănescu, Maia Morgenstern, Tamara Buciuceanu-Botez pentru activitatea lor artistică de excepție⁵⁰. Teatrul Național Iași a conferit 4 titluri de *societari de onoare* (Violeta Popescu, Sergiu Tudose, Petru Ciubotaru și Florin Mircea) și 11 titluri de societari. La Teatrul Național Craiova au primit titlul de societar de onoare 7 artiști, iar alți 20, titlul de societar. Lui Silviu Purcărete și lui Tudor Gheorghe titlul de societar de onoare le este acordat în mod excepțional, ei neavând încă vârsta de 60 de ani, dar *au făcut faima Teatrului din Craiova*, după cum a precizat directorul Mircea Cornișteanu (la data menționată). Ceilalți cinci societari de onoare sunt Ilie Gheorghe, Leni Pințea-Homeag, Valeriu Dogaru, Valer Dellakeza și Emil Boroghină.

⁵⁰ <http://www.evenimentul.ro/local/article/75952,32,baseArticle.html>.

Cu toate că, din definiția *Dicționarului explicativ român*⁵¹, această distincție ar include și o recompensă pecuniară, ea este o valoare onorifică nu și economică, ce reprezintă un pas important al restabilirii statutului actorului în societatea contemporană, oficializând ideea de valoare artistică pe *Piața culturală românească*.

1.5 Studiu de definiții: Actori despre actor și teatru

A putea face determinări asupra actorului este la fel de dificil ca a explica psihologic munca sa de creație; a găsi un standard de încadrare în șabloane sociale este ca și cum ai naviga pe un ocean fără a se fi inventat busola. Fiind vorba de un profesionist atipic, ne-am gândit că principala sursă a documentării noastre se află chiar în mâinile actorului. Astfel, am realizat o micro-anchetă în rândul actorilor profesioniști, care au fost rugați să formuleze o definiție personală a celor două noțiuni, *actorul* – ca proprie profesie și *teatrul* – ca loc al muncii lor de creație. Au fost chestionați peste 100 de profesioniști, timp de o lună, iar cele mai interesante răspunsuri au fost selectate pentru a reflecta problematica prezentului studiu.

Dacă, în condiții similare, am fi chestionat oricare alt profesionist dintr-un domeniu conex sau științific, probabilitatea unei definiții comune ar fi fost situată peste pragul de 80 % din cazuri. Iată, așadar, 34 de definiții date de către actori, în majoritate tineri, ce oferă o imagine concludentă despre complexitatea și perceperea acestei profesii particulare, fără ca prezentarea lor să fie făcută într-o ordine anume.

Cadrul 1.7 Definiții ale actorilor despre actor și teatru

⁵¹ SOCIETĂR, -Ă, *societari*, -e, s. m. și f. Membru al unei societăți literare, muzicale, teatrale; (în special) actor al unui teatru care primește o cotă-parte din veniturile teatrului. *Societar de onoare* = actor care primește salariu pe tot timpul vieții din partea teatrului la care este angajat.

✕ Actor = artist care lucrează prin exercițiul metamorfozei – atât a sufletului, cât și a trupului său – cu scopul de a crea personaje și lumi alternative. Teatru = arta de a aduna într-o reprezentare un ansamblu de situații, personaje, fapte și elemente care impresionează, atenționează sau instigă spectatorul. (Luiza – 23 ani)

✕ Actor = cel care transmite: emoții, sentimente, gânduri. Cel care se urcă pe scenă gol și te face să îl vezi îmbrăcat. Un om mic, care atunci când e pe scenă crede că e mare, și pentru că el crede asta, și tu îl vezi mare. Cel care te duce unde vrea el. Cel care simte, crede și dăruiește. E cu siguranță un om care se vrea apreciat. Am dubii, ce-i drept, însă îmi place să cred că un actor e un om frumos indiferent de înfățișarea lui. Teatru = dăruire, încredere, echipă, muncă, magie, întrebări, culori. Câte sunt? 7 sunt. Mă opresc aici pentru că 7 e cifra magică. Astea sunt primele cuvinte care mi-au venit în minte pentru a descrie ce înseamnă teatru. (Ana – 23 ani)

✕ Actor = cel care vede în suflet și transpune diferite etape ale viziunii lui în crearea de personaje. Teatru = trăitul mai multor vieți în lumi diferite. (Dragoș - 28 ani)

✕ Actor = nu-mi vine nimic în minte... cred că de la căldura asta :)... mă gândeam că... actorul trebuie să fie pregătit tot timpul să se transforme... sau, mai bine zis, își dorește tot timpul să fie și altcineva... alt personaj... când te visezi în somn în rolul de actor jucând pe scenă... se zice că trebuie să te aștepți la o muncă grea ca să-ți câștigi existența, dar pe care o să-ți facă plăcere să o faci și o să-ți aducă satisfacții... Teatru = mi-e foarte, foarte greu să formulez ceea ce simt... ce gândesc... nu știu exact... scena este ca un drog... uneori, înainte de spectacol, ai niște emoții foarte mari... dar, cu toate astea, abia aștepți să ajungi pe scenă... greu de explicat... sado-maso! (Corina – 48 ani)

✕ Actor = persoană care joacă pe scenă sau în film, poate fi diletant sau profesionist; poate fi executant sau artist... funcția actorului este

de a reprezenta un act teatral indiferent de spațiu (scenă, platou de filmare, spațiu neconvențional), destinat unui public care asistă la evenimentul artistic, excepție făcând platoul de filmare... Teatru = clădire destinată spectacolelor teatrale, literatură dramatică – reprezintă totalitatea elementelor care sunt angrenate într-o producție teatrală, spectacol, divertisment, scenă... (Edith – 35 ani)

✧ Actor = ființă umană care în condiții specifice, precise, asumate, se revelă sieși și celorlalți în acțiune. Teatrul = contextul specific care oferă posibilitatea prin care omul poate cunoaște mai multe despre sine, despre specia sa, expusă tuturor timpurilor și situațiilor pe care civilizația le-a cunoscut. Posibilitatea de a transcende toate limitele. (Gina – 34 ani)

✧ Actor = o „bibliotecă” vie, plină cu sentimente, gânduri, trăiri și emoții. Teatru = O arhivă a valorilor spirituale. (Petrișor – 25 ani)

✧ Actor = maestru al umilinței în arta de a servi adevărul dintre detalii, nu servitor al oamenilor, ci, pentru ei, camarad zilnic și unic al frumuseții visului său. Teatru = tren personal ruginit, în care se deschid ferestre, unde respiră corpuri cu ușile închise, condus de interior contra vânturilor ce staționează regulat, dar din care nu te mai poți opri. (Mihail – 30 ani)

✧ Actor = o persoană în general cu aspect fizic plăcut; o persoană dispusă să se facă de râs și să se mândrească cu asta; un norocos; un om căruia i se permite să se joace cât vrea, iar la final este și aplaudat și plătit pentru asta (plătit impropriu spus, având în vedere suma). Teatru = fenomenul care-i permite acestui saltimbanc numit actor să se bucure și să se joace, iar din când în când să-i bucure pe alții. (Denisa – 30 ani)

✧ Actor = persoană care consimte să construiască din materia primă numită emoție – prin firea lucrurilor autentică, deci sinceră – și pornind de la un schelet material numit text, o structură care se cheamă convenție – teatru sau film, după caz; notă: actorul execută o compoziție numită personaj prin utilizarea expresiei

personale a vocii și a corpului. Teatru = convenție alcătuită din încrucișarea mai multor arte: arta scrisului, muzica, dansul, arta plastică a decupajului din lumină, scenografie, regie, arta actorului. (Georgeta – 36 ani)

✧ Actor = omul care experimentează în propria-i sensibilitate diferite ipostaze ale semenilor lui. Teatru = experimentarea unor arhetipuri comportamentale într-o formă simplificată atât încât să fie aptă să transmită cel mai puternic impuls emoțional-către spectator, cu scopul de a declanșa Catharsis-ul. (Diana – 37 ani)

✧ Actor = cel care face o poveste să fie vie. Teatru = tot ce ține de uman și nu numai. (Cătălin – 26 ani)

✧ Actor = cel ce reușește, deopotrivă prin calități native, cât și prin studiu, să trăiască cu sinceritate, adevăr și credință, preț de câteva clipe, viața altcuiva. Teatrul = o interpretare a realității. (Claudia – 24 ani)

✧ Actor = 1. un om, care, prin studiu sau nativ, are puterea de a interpreta un act dramatic sau comic (așa văd eu cel puțin). 2. Actor egal creator prin transpunerea propriului corp și al propriului psihic în cel al personajului (chiar nu știu, sincer, ce să spun). (Dragoș – 34 ani)

✧ Actor = persoana care, prin empatie, reușește să creeze un flux de energii între sine și alții. Teatru = fenomen care recrează viața în dimensiunea ei simbolică. (Ruxandra – 22 ani)

✧ Actorii = au nevoie de mult mai multe decât de un regizor. Meseria lor este dedublarea, iar dedublarea personalității este o boală. Uitați-vă la interviurile oricărui actor și veți constata că, de fapt, el și atunci joacă teatru, el, ca persoană, nu se regăsește nicăieri și niciodată, fapt care l-a determinat pe Gheorghe Dinică să afirme că a avut multe roluri reușite, dar că pe al lui l-a jucat foarte slab. Aceasta este situația tuturor actorilor, plătesc toată viața o prostie de tinerețe, alegând pentru totdeauna exhibiționismul. (Ianny – 27 ani)

✧ Actorul = persoana care poate să-și expună trăirile în condiții vitrege sieși, adică persoana care are darul de a transmite sentimente cu al căror efect nu este de acord în viața privată sau actorul este persoana care poate să transmită sentimente pe care niciodată nu le-a trăit personal. Teatru = Spațiul în care doar adevărul răzbate. Are nevoie obligatoriu de doi parteneri. Unul care expune și unul care ascultă. Dacă cel ce expune minte, ascultătorul pleacă nemulțumit. Dacă ascultătorul nu este dispus să asculte, expunerea este în van. Doar când cel care expune reușește să fie în comuniune cu cel care ascultă putem vorbi de teatru. (Adrian – 49 ani)

✧ Actorul = reprezintă fanteziile oamenilor, ceea ce și-au dorit să fie, ceea ce n-au putut să fie, ceea ce pot fi sau ceea ce nici nu-și imaginează ca sunt... Actorul trebuie să facă spectatorul să simpatizeze cu el! Teatru = este un loc al terapiei în grup, înțeles individual prin cultură, inteligența și experiența fiecăruia... asta cred ca este.... cel puțin în seara asta! Ha.... (Tamara – 63 ani); Actor = un om care dăruiește, se dăruiește și asta nu din altruism, ci pentru ca are un CREZ! Teatru înseamnă autoeducare, educare și reeducare (tot Tamara – 63 ani).

✧ Actorul = acel individ care atunci când evoluează transmite spectatorului prin vorbele și trăirile lui diferite sentimente încercând să-l introducă în povestea piesei de teatru sau a reprezentației. Teatrul = o formă de manifestare prin care actorii împreună cu regizorii vor să spună ceva, să arate ceva, să distreze etc. Teatrul este și locul unde actorii susțin reprezentațiile pentru un număr limitat de spectatori. O instituție, o clădire. (Andrei – 22 ani)

✧ Actorul = acel om care are capacitatea de a vedea frumusețea în fiecare lucru. Teatrul = locul sau domeniul în care se împrietenesc toate artele. (Costinela – 25 ani)

✧ Actorul = un om care are capacitatea de a se diferenția de toți ceilalți semeni ai săi prin modul în care percepe lumea și normalitatea;

l-aș numi „un om superior din punct de vedere sufletesc” din pricina volumului sentimentelor care abundă în interiorul său. Este un emițător priceput al unor stări de care numai el este capabil, un animator și reanimator al personajelor pe care le întruchipează într-un stil unic, personal. Teatrul – reprezintă conexiunea a două lumi: cea în care actorul trăiește, creează, performează și, mai întâi de toate, mijlocul prin care omul poate capătă însușirea de „actor” și lumea exterioară, caracteristică spectatorului. (Ruxandra – 24 ani)

✧ *Actorul = un om. Actorul este un om care se joacă cu emoții. În ochii spectatorului, actorul este de fiecare dată altcineva. Actorul dă viață unei povești. De fiecare dată un alt povestitor care trezește în inima spectatorului sentimente unice. Actorul este cel care poate transforma praful de pe o carte veche în lumini de stroboscop. Actorul înseamnă muncă, ore întregi de repetiții și nopți nedormite. Actorul înseamnă pasiune, emoție și trăire intensă. Actorul înseamnă satisfacție, lacrimi de fericire și aplauze. Teatru = tărâmul fermecat unde visele devin realitate. Pot spune ca teatrul este realitate, o realitate văzută diferit de fiecare spectator și trăită diferit de fiecare actor. Teatrul înseamnă libertate, înseamnă imaginație și înseamnă emoție. Înseamnă extaz și agonie, spuse parcă într-un cuvânt. Teatru reușește să se strecoare în suflet până găsește cele mai ascunse lacrimi. Teatrul aduce zâmbetul pe cea mai tristă față. Este locul unde problemele și grijile dispar pentru că acolo vezi o alta realitate... realitatea ta. (Mirela – 25 ani)*

✧ *Actorul = ființa care are un privilegiu, acela de a fi pe scenă. Teatrul = amantul actrițelor, precum cea mai bună amantă a actorilor este scena... ei având mai multe. (Alina – 33 ani)*

✧ *Actorul = reprezintă un om puternic, înzestrat cu calități deosebite, care ar trebui respectat și admirat măcar pentru curajul și puterea de care dă dovadă de fiecare dată când pășește pe scenă, dezvăluindu-și sufletul cu toate meandrele lui și latura sensibilă a personalității sale, și pentru capacitatea sa de a crea o altă*

lume, de a înfățișa publicului o altă latură a realității. Teatrul = terapie a sufletului; locul unde poți să fii așa cum vrei, așa cum simți, așa cum ești, dincolo de reguli, de constrângeri, de „asta nu se face!”. Pentru mine Teatrul înseamnă Libertate, Regăsire. (Ruxandra – 26 ani)

✧ *E mult de povestit pe tema asta, nu știu unde sunt ca actor pe o scară de la 1 la 10, știu doar că îmi doresc ca actor să joc în viață în finala „Champions League” așa ca actor, iar ca teatru în echipa respectivă să fie toți cei pe care îi respect și îi iubesc:) ca actori... (Alex – 31 ani)*

✧ *Aș zice că actorul este cel care reușește să descopere în sine însuși și să exprime (prin diverse mijloace) multitudinea de euri latente, iar pentru teatru, mmm... asta e puțin mai dificil.... Un spațiu (nu neapărat fizic, poate chiar ideatic) în care actorul și spectatorul se întâlnesc într-un efort comun de a se înțelege mai bine pe ei înșiși, prin raportare la niște măști reprezentate. (Laurențiu – 28 ani)*

✧ *Hm... fără dicționare, fără bibliografii, doar ce simt eu, da? Actorul = pentru mine se identifică doar cu actorul total, care să le știe pe toate, dar nu din fiecare câte ceva, „ca să ne descurcăm când cere dom’ X-ulescu”, ci să stăpânească până la nivel de performanță Arta dramatică, Arta animației, Arta sunetelor, Arta plastică, Arta dansului și încă vreo câteva arte... Arta de animație nu poate exista fără celelalte, arta dramatică nu poate exista fără celelalte. Acesta este un actor! Cine nu e așa, este doar un om care joacă teatru. De aceea sunt foarte puțini actori pe lumea asta. Teatrul... e lumea simțirilor și gândurilor pe care nu avem curajul să le trăim în viața reală. Teatrul care oglindește lumea așa cum e (ca pe stradă) nu e teatru, în opinia mea, pentru că el nu spune nimic, el doar oglindește... Iar Spectacolul de teatru trebuie neapărat să nască în spectatorul de orice nivel (educație sau vârstă) întrebări. Altfel, e doar divertisment. Așa... iar la definiția cu actorul, (...) una care e foarte importantă și care e*

ignorată de cei mai mulți oameni de teatru: Pantomima.
(Ciprian – 35 ani)

✧ În meseria de actor trebuie să fii loial, fără exces de zel, față de toți cei care au înțeles că teatrul nu este o cursă solitară, ci una solidară. Succesele le-am împărțit, eșecul mi-l asum! Parafrazându-l pe Seneca, Teatrul trebuie să fie ca viața: important nu e cât de mult a ținut, ci cât de frumos s-a desfășurat. (Valer – 70 ani)

✧ Actor = manipulant al sentimentelor care creează efecte prin intermediul celor zece căi de comunicare senzorială, cu funcția de prestator servicii pe statul de angajare, la un preț subexistențial. Teatrul = un spațiu dedicat manifestărilor artistice, cu precădere spectacolelor cu piese de teatru, pe care niște băieți deștepți, acum vreo jumătate de mileniu, l-au transformat în business numindu-l scenă Elisabetană. Azi nu mai e considerat un factor de interes pentru oamenii de afaceri. (Remus – 36 ani)

✧ Meseria de actor reprezintă, pentru mine, împlinire sufletească, lupta cu sine, de a evolua și de a ajunge pe cele mai înalte trepte și, nu în ultimul rând, convingerea că este o meserie care nu cunoaște limite... (Actor – împlinire sufletească, competiție cu propria persoană și șansa de a te exprima așa cum vrei și cum simți...). Am dorit să devin actriță de când am simțit mirosul sălii de teatru și a scaunelor, este înălțător momentul când simți ca ai luat publicul cu tine și poți să faci cu el ce vrei, teatrul te educă atunci când ești spectator, dar cu atât mai mult când ești actor, în teatru actorul învață munca în echipă, șansa de a evolua alături de actori și de regizori consacrați, teatrul reprezintă acasă, reprezintă locul unde actorul se simte cel mai bine, locul unde poate să viseze și visele se îndeplinesc... Asta mi-a dictat conștiința... (Claudia S. - 24 ani)

✧ Păi, cred că e una și aceeași definiție și pentru profesia mea și pentru teatru... e singurul lucru în care am crezut cu adevărat în viața mea și astfel am găsit o modalitate de a duce o existență „normală”. (Iulia – 35 ani)

✧ Offf... e 4 dimineața :). Actorul e acea persoana care iubește să dăruiască mai mult decât să primească... este omul care reușește să fie sincer în fața a zeci... sute de oameni. Actorul este ființa care își re trăiește sentimentele iar și iar... la infinit. Deși poate părea un paradox... a fi actor înseamnă a nu minți, a nu te preface. Actorul este cea mai privilegiată persoană... poate trăi într-o oră cât alții într-o viață... poate fi astăzi prinț și mâine cerșetor... astăzi părinte și mâine copil... astăzi criminal și mâine erou. Actorul vede prin ochii lui mai multe lumi decât oricine altcineva. Actorul simte mai multe decât oricine altcineva. Actorul adevărat SIMTE... Iar Teatru... ce simplu... teatrul este viață... nimic altceva. Este viața așa cum e ea... cu lacrimi și zâmbete... cu iubire și ură. Teatrul este viața unui om dusă la extrem. Este viața trăită cu o intensitate maximă. Poate sunt naivă... dar eu cred încă în faptul că teatrul poate schimba lumea... pentru că îi poate deschide ochii. Teatrul nu este și nu va fi niciodată o știință exactă... Cum nici sufletul nu este o noțiune legată de medicină... deși face parte din noi... Mă întreb cum ar arăta viața mea fără teatru, fără visul pe care îl am față de meseria asta... poate nu sunt, totuși, în măsură să spun că teatrul va face din lumea în care trăim una mai bună, mai frumoasă, dar pot să afirm sus și tare ca îmi schimbă lumea și cred că acesta e un lucru care contează foarte mult, pentru ca eu sunt un om, am lumea mea, sau așa îmi place mie să cred.. și, Da, teatrul mi-a schimbat întreg universul... l-a transformat în „FRUMOS”. Poate am fost un pic mai sentimentală decât trebuia... (Ada – 27 ani)

✧ Pentru mine, actorul este cel care își dă sufletul să fie credibil, cel care poartă spectatorul de la începutul poveștii până la sfârșitul ei, cel care îl face pe cel din sală să plângă și să râdă odată cu el. Teatrul este locul unde iei cunoștință cu poveștile de viață ale unor oameni, unde te poți regăsi cu personajul de pe scenă sau cu experiența pe care o are în spectacol, locul unde îți hrănești

sufletul și de unde poți să pleci cu o nouă lecție învățată.
(Mihaela – 22 ani)



Actorul = un artist sortit umbrelor, un animal curios bântuit de fantomele personajelor, aflându-se mereu la răscruce într-un entre-deux care îi este a priori istovitor. Ființând la răspântia dintre luciditate și irațional, actorul se transformă permanent. Devorându-se reciproc, actorul și fantoma rolului său se sacrifică neconștient, oferindu-se într-o jertfă spirituală. Actorul este un trup de sacrificiu. Blestemat să fie unul care continuă să devină mai mulți, conștient de sacrificiul sinelui său bănuț de egocentrism, sacrificiul tremurului din suflet, sacrificiul pielii biciuite seară de seară de alte și alte măști, sacrificiul trupului împlânzit de scrâșnetul scândurii, actorul devine un semn viu crestat în întunericul scenei. Încăpățânându-se a exista de secole, actorul i se aseamănă lui Sisif, cel truditor și revoltat. Trebuie, așadar, să ne închipuim actorul fericit! Teatrul este ritual cultural, într-un spațiu magic pentru momente limită de suspendare în efemer. (Hariclea – 33 ani)

Această paletă cromatică a definițiilor subliniază nota de originalitate și maximă subiectivitate a percepției și a manierei de a vedea propria profesie. În cartea *Actori despre actorie*, editorii scriu: „Această identificare cu rolul devine o problemă complexă pentru actor”⁵². Stanislavski, de asemenea, vorbind despre „trăirea rolului”, preciza: „El (actorul) trebuie să-și ajusteze propriile calități umane conform vieții celeilalte persoane și să-i transfere acesteia propriul său suflet”.

În loc de concluzie, menționăm definiția artei actorului pe care o emite un celebru filosof, reprezentant al idealismului secolului al XIX-lea, într-o lucrare numită *Prelegeri de estetică*:

⁵² Toby Cole, Helen Krich Chinoy, *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, Ed. Three Rivers Press, New York, p. XV.

„Arta actorului cere mult talent, inteligență, răbdare, sârguință, exerciții, cunoștințe, ba pe culmile ei chiar geniu bogat înzestrat. Căci actorul trebuie să pătrundă adânc nu numai în spiritul poetului și al rolului pe care îl joacă și să-și povestească cu aceasta pe deplin propria sa individualitate în interior și exterior, ci el trebuie în multe puncte să se întregească, să umple goluri, să găsească tranziții, recurgând la propria sa creație și, în general, el trebuie să limpezească prin jocul său opera poetului, scoțând în lumina vie și prezentă toate intențiile secrete ale acestuia și făcând să fie vizibile trăsăturile lui de maestru ce se găsesc la mare adâncime” (Friedrich Hegel).

CAPITOLUL II: PSIHOLOGIE CREAȚIONALĂ ÎN ARTA TEATRALĂ

2.1 Prima problemă dialectică: Divinitate *versus* Creație

Dacă discutăm despre rolul artistului în societate, ar fi mai înțelept să rămânem în zona întrebărilor, din moment ce orice răspuns nu poate fi decât o aproximație. Refugiul cel mai sigur în această problemă se află la adăpostul sacrului și al divinului. Tot ceea ce nu putem explica ne călăuzește către Dumnezeu. Tudor Arghezi oferă cel mai bun exemplu – în a sa *ars poetica*, *Testament*. Artistul are conexiuni cu dimensiunea teologică a vieții, iar poezia sa poate figura printre elementele veșnice ale lumii. Poetul se întoarce la *Geneză*, creația fiind o eternă repetare a procesului creator sacru, la care iau parte toți *zămislitorii de frumos*, direcționând cititorul și către tărâmul logosului: *omul devine la rândul său nemuritor, într-un viitor al posterității*.

Din perspectiva raportului dintre om și Dumnezeu, noțiunea de *creație* a reprezentat, întotdeauna, fie un aspect pozitiv – atunci când creează o operă omul manifestă, prin propria sa limitare, infinita putere a Creatorului –, fie un aspect negativ, atunci când omul afirmă creativitatea sa drept demascare a insuficienței și imperfecțiunii operei divine, adică o dovadă a inexistenței lui Dumnezeu. Or, un astfel de om care ia locul lui Dumnezeu își însușește și esența Lui, iată de ce negarea radicală a oricărei perspective teologice explicite sau implicite este aceea a unei altfel de esențe a *Sinelui* care, doar prin reflecția sa interioară sau prin identitatea față de el însuși, se afirmă ca principiu absolut, ca liber arbitru al actelor sale, deoarece a fi creator este și o critică a noțiunii de creație.

Gândirea religioasă îi atribuie în mod esențial lui Dumnezeu puterea creatoare, afirmând diferența fundamentală între creații. Creația umană este o imagine a lui Dumnezeu, care cooperează cu opera divină. Biblia ne spune că Dumnezeu l-a pus pe om în grădina

Edenului pentru a o cultiva: „Și a luat Domnul Dumnezeu pe omul pe care-l făcuse și l-a pus în grădina cea din Eden, ca s-o lucreze și s-o păzească”⁵³.

Filosofia religioasă, fie că ne gândim la Sf. Iustin Martirul, Sf. Augustin, Toma d'Aquino până la Johann Gottlieb Fichte, accentuează și chiar radicalizează tematica ce se regăsește în filosofii care, păgâne (ex. Platon, Aristotel) sau creștine (ex. Descartes), s-au construit în jurul ideii teologice că *Dumnezeu este măsura tuturor lucrurilor*, motorul primordial sau liberul creator al adevărurilor și valorilor universale.

Chiar dacă filosofia teologică acordă omului libertate proprie și vorbește despre un acord între voința umană și voința divină, această putere de a adera sau nu la conținutul lumii adevărurilor și valorilor sau la puterea ce le menține și le afirmă, această voință, în mod formal infinită, nu are nicio putere de a crea, prin ea însăși, un adevăr sau o valoare nouă; libertatea umană care vrea să se opună actului divin nu poate atrage după sine decât greșeală și rău, decât lucruri negative. Logica acestor filosofii teologice ne îndeamnă, de fapt, să vedem în voința și libertatea umană însăși ființa voinței divine, singura cauză eficace, care se oferă drept, dar generos, participării la creație. *Umanismul creștin* pune grandoarea omului, caracterul său sfânt, sub umila sa renunțare la el însuși, și identifică suprema manifestare a creativității umane cu extrema pasivitate de care libertatea umană a devenit capabilă, lăsându-se fără reținere în voia grației divine.

Potrivit lui Fichte,

„tot ceea ce e nou, grandios și frumos pe lume, de la începuturile lumii, și tot ce va urma până la sfârșitul ei, a apărut și va apărea prin Ideea divină care se exprimă particularizat în anumiți indivizi aleși” (*Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*),

iar această alegere apare în actul omului care

„prin libertatea supremă renunță la libertatea și independența proprie” (*Die Anweisung zum seligen Leben*)⁵⁴.

⁵³ *Biblia ortodoxă*, Geneza, Capitolul II, Paragraful 16.

Originalitatea autentică constă în deplinul consimțământ, constitutiv al talentului și geniului, față de creativitatea divină. În acest caz, dacă creativitatea umană este creativitate divină în om, creativitatea nu este pentru un suflet religios determinarea esențială a lui Dumnezeu? Transparența omului față de viața divină poate, așadar, să nu se manifeste esențial prin creații, căci viața divină este viața dragostei, și nicidecum o manifestare a unei puteri luate ca atare. Astfel, creativitatea într-o perspectivă creștină, oricât ar fi de importantă în gloria atribuită lui Dumnezeu, nu îl determină pe om să își realizeze destinul. El nu trebuie să trăiască în perspectiva unei opere, ci să se abandoneze prezenței dragostei divine din el. *Iubește și fă ceea ce vrei* este chiar afirmația Sfântului Augustin. Astfel, teologia creației înlătură independența acesteia și primordialitatea în câmpul mărturiilor pe care omul le oferă despre prezența în el a unui Dumnezeu care este în același timp și creator.

2.2 A doua problemă dialectică: Artistul *versus* creația sa

Principiul existenței omului este *creația* și *procreația*. Sub imperiul *hybrisului* universal, el resimte toate acțiunile sale ca experiențe și acte creatoare, considerându-le înalta afirmare a întregii sale ființe și producerea de noi valori universale. Valorile produse astfel se detașează de celelalte producții umane sau naturale. Logica lui *homo faber*, bazată pe un fel de mecanism al fabricării lucrurilor, nu are nimic în comun cu logica spontaneității creației. Nașterea unor forme excepționale de creativitate, care să schimbe judecata de valoare a lumii, are loc la intervale mari de timp. Astfel, creația umană diferă de celelalte tipuri de producții umane, în evoluția creatoare a omului, și nu se poate atribui nici naturalului și nici artificialului ca procese umane. Explicitând, există o diferență conceptuală între instinct – ca generator de viață și de protecție – și

⁵⁴ Apud Bernard Bourgeois, „Création et créativité”, în *Création esthétique*, Ed. Universalis, édition en ligne, Paris, 2010, p. 6.

intuiție, care aparține mai mult sensului creației decât carnalului, care ne îndreaptă mai mult către funcțiile gândirii și ale unei inteligențe particulare. Perfecțiunea este, în schimb, atributul divinității, iar în artă reprezintă un defect. Doar opera geniilor poate tinde spre perfecțiune.

Creația poate fi considerată libertate – omul, în fața naturii, creează o altfel de natură ca formă de libertate: omul creează opera numai dacă opera se creează în el, iar opera se creează în el numai dacă el se eliberează. O analiză psihosociologică a creației ne va demonstra, astfel, că experiența artistului este rodul unor contradicții: bucurie și suferință, activitate și pasivitate, libertate și determinism. Caracterul contradictoriu al acestei experiențe explică teoriile opuse ale creației.

Ca orice fenomen uman, *creația* are condiții sociale determinate, care consistă în existența, pe de o parte, a anumitor mijloace tehnice ce sunt puse la dispoziția creatorului, iar pe de altă parte, în anumite exigențe care sunt cele ale societății unei anumite epoci.

De cele mai multe ori, opera se manifestă într-o relație antagonică cu autorul ei și asta nu doar în momentul finalizării. Creația artistului își găsește locul în lumea culturală cu o independență ce ar putea-o plasa în opoziție față de artist. Încă din faza de concepție, opera se relevă ca fiind *alter ego*-ul creatorului. Odată opera pusă în circulație, creatorul trăiește un sentiment ambiguu. Se miră că a reușit să îi dea viață, dar îl neliniștește faptul că această viață o limitează ca operă, ba chiar o neagă pe a lui însuși. În toate domeniile creației, *momentul de geniu* survine ca o negare a căutării laborioase cu care creatorul și-a identificat existența, ca un răspuns care ascunde în el o întrebare, ca un dar care excede inițial capacitatea de receptare a celui căruia i-a fost oferit. Luciditatea psihanalitică a intuit constrângerea naturală a tendințelor profunde ale inconștientului: ca urmare a teoriilor lui Freud, s-a dorit să se găsească o explicație a temei prin intermediul fixațiilor afective din copilărie. Dar acestor intruziuni ale *alter ego*-ului și trecutului li se opune scopul care determină dezvoltarea temei de către un autor care dorește să se exprime prin opera sa. Voinței de a fi a operei și voinței de a fi a

ucenicului aflat în căutarea valorii li se opune ființa masivă, fără formă, a temei. Dar ele însele sunt intim legate prin luptă.

Mărturia marilor scriitori (Balzac, Dostoievski, Valéry etc.), de pildă, este, în acest sens, exemplară: aceștia insistă pe independența operei, pe care creatorul o trăiește ca rezistență a operei pe cale să se nască, față de propriul său efort de a-i prevedea și orienta dezvoltarea. Desigur, creatorul își gândește fiecare moment al creației sale, dar se și eliberează de aceasta și îi controlează geneza, aceasta rezultând din conflict, din critica reciprocă dintre intențiile tot mai precise ale autorului și exigențele tot mai constructive, iminente operei. Procesul de creație, care mobilizează toate puterile antagonice ale omului, spiritul critic și emoția sufletească, *animus* și *anima*, presupune și cooperarea tensionată, enervantă și exaltantă, a operei și a ucenicului. Acest antagonism ne arată că actul de creație este o adevărată aventură și comportă întotdeauna riscuri, în primul rând pe cel al eșecului, autorul nereușind, de exemplu, să-și identifice personajele în personaje care, la rândul lor, nu reușesc să își găsească autorul. Creația este o activitate împietrită într-o pasivitate, dar și o pasivitate stimulată de o activitate este, dialectic vorbind, puternică și neputincioasă, este nerăbdare și răbdare. Doar creatorul este cel care știe exact să accepte această pasivitate, să facă în așa fel încât opera să se creeze în el, să folosească, într-un fel, activitatea sa pentru a deveni pasiv, umilință care îl va conduce, în final către glorie. Prin această orientare contradictorie pe care o conferă activității sale, aceea de a fi în același timp stăpânul și slujitorul operei sale, aceea de a acționa pentru a fi în același timp activ și pasiv, creatorul are el însuși o îndatorire: de a surmonta propria sa contradicție, de a se crea pe el însuși, de a face din el o persoană.

2.3 Considerente privind artistul creator

Artistul este, probabil, eroul contemporan al societății democratizate. Un astfel de erou al imaginarului colectiv, care a rezistat secular până și epocii în care politicul, mass-media și internetul au

deviat atenția spre o altfel de tipologie a valorilor. Principalul merit al artistului este că, fiindu-ne contemporan, poate contrabalansa judecata socialului asupra dușmanilor eterni: *banul și impostorul (excrocheria)*. Chiar dacă nu au participat la evenimente culturale, în săli de expoziții sau de spectacole, există oameni care recunosc artistul prin mediatizarea numelui său ori pur și simplu de la apropiatii lor. Camil Petrescu este cel care remarca acest aspect în teatru:

„fenomenul artistic este atât de rar și atât de des înlocuit cu cel estetic încât sunt spectatori care în viața lor n-au asistat la un spectacol artistic. Chiar pe artiștii mari ei i-au văzut în momente anartistice”⁵⁵.

Constatăm deseori că politicianul își reamintește de artist și se folosește de prestigiul acestuia numai în momente de cumpănă, mai precis, în diversele campanii electorale, iar după încheierea acestora uită de existența lui:

„Artistul care are conștiința modernității devine un nume, aceasta însemnând că opera sa îl autorizează, și prin aceasta, așa cum subliniază Bourdieu, artistul strânge capitalului simbolic necesar pentru a determina reprezentarea sa în sfera publică, în care nu mai poate fi controlat de stat. Modelul acumulării de capital simbolic pe care îl evidențiază artistul poate fi mai târziu imitat de alți eroi culturali, între timp artistul devenind un *homo faber* ale cărui valori sunt cele ale creativității și construcției de operă”⁵⁶.

Din perspectiva produsului artistic, *proprietatea artistică* și *plagiatul* în artă reprezintă o problemă complexă, bine reglementată prin *Legea 8 din 1996* privind drepturile de autor. Cu toate acestea, arta, în general, este ușor predispusă plagiatului. „O imagine e o realizare artistică, dar nimic nu poate fi mai ușor de furat ca o imagine artistică”⁵⁷.

Continuând explicația, în arta teatrală controlul asupra plagierii este, de regulă, irelevant, mai ales dacă ținem cont de faptul că nicio

⁵⁵ Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 317.

⁵⁶ Marius Jucan, *Introducere în teoria modelelor culturale*, curs universitar, ID: <http://idd.euro.ubbcluj.ro/interactiv/cursuri/MariusJucan/modele-culturale/>.

⁵⁷ Camil Petrescu, *op.cit.*, p. 318.

reprezentatie a aceluiași spectacol nu seamănă cu următoarea. Oamenii de teatru numesc acest fenomen, cu mai multă indulgență: *împrumut*. Pe de altă parte, plagiatul în arta actorului este aproape imposibil. De altfel, un actor sau o persoană care este capabilă să imite perfect trăsăturile altcuiva este socotit doar talentat și, în cel mai rău caz, amuzant sau comic.

De fapt, încă de la origini, teatrul era considerat *mimesis*, teorie apărută în Grecia Antică, care consideră că arta reprezintă o *imitație*, concept pe care Platon îl atribuia cu precădere artei teatrale. *Mimesisul* a fost generalizat de presocratici, în frunte cu Democrit, care spuneau că toate artele reprezintă o *imitație* a naturii. Platon susține că *mimesisul* este, de fapt, o „*imitație a imitației*”. Aristotel dezvoltă această idee, utilizând-o pentru a clasifica artele în două grupuri: (1) Artele reprezentative (sau mimetice) și (2) Artele care completează (inspirate din natură); Platon vorbea chiar de trei arte ale imitării: *epopeea*, *tragedia* și *comedia*.

După secole de dezbateri și maturizare a ideilor despre teatru, acesta este considerat de contemporani drept acțiune destinată vizionării, o restituire artistică pentru publicul participativ. În acest sens, sociologul de teatru Jean Duvignaud afirma:

„Imitația, în sensul bogat al cuvântului, implică o transformare metaforică, o sublimare: «tragedia imită sau nu oamenii, însă imită o acțiune și o viață»; ea reprezintă existența în trama activă, fără a acționa prin ea însăși. Ea reprezintă un dinamism diferit, un prometeism ce nu poate acționa, bătut în cuie pe munte”⁵⁸.

Considerată drept prima metodă specifică de acest gen din România, *O poetică a artei actorului*, a lui Ion Cojar, urmărește ca actorii, în procesul de formare, să poată dezvolta un *mecanism psiho-emoțional propriu*, care să transforme convențiile în *adevăr de viață*. Una dintre afirmațiile celebre ale pedagogului este că *arta actorului nu are nimic în comun cu teatrul*. El adoptă direcția lui J. Grotowski către un laborator de teatru, o experimentare, autocunoaștere, fiind împotriva așa-numitei *specializări* a actorului, luptând pentru

⁵⁸ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Editura Quadrige/ PUF, Paris, 1999, p. 20.

curățarea actorului de preconcepțiile dobândite din familie ori din societate. Acest mediu strict comportă beneficiul conștientizării și utilizării întregului potențial creator al actorului, unicizându-l prin potențarea talentului propriu.

Referitor la opera de artă, sensibilă la reflectare și mai puțin la imitație, Camil Petrescu discută despre actor și despre documentarea acestuia în ceea ce privește introspecția și observația:

„Opera de artă este reflectarea, desigur spontană, dar cât mai fidelă, a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice într-un proces reconstitativ foarte greu de explicat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se văd ceea ce numim atitudinea și spontaneitatea subiectului. Numai atunci când opera de artă dă impresia evidentă că este o adâncă reflectare, că răsfrânge lumea cât mai mult pe toate dimensiunile ei, așa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivității în actul cunoașterii, act care apare dedublat de creația artistică”⁵⁹.

Chiar dacă originile sistemului lui Stanislavski se găsesc în diverse curente, precum naturalism, pozitivism, chiar marxism și darwinism, realismul actorului este denumit *firesc* (*a fi firesc*), iar ideea din extratextul actorului se raportează la tot ceea ce este comun, obișnuit. *Sufletul nemuritor* poate fi evidențiat și de camera de luat vederi sau de aparatul de fotografiat. Revoluția teatrală de la începutul secolului era anti-teatru, așa cum a înțeles-o Meyerhold, după o perioadă în care a fost *revoluționar*. El s-a revoltat împotriva Metodei, cu propria sa metodă despre *Teatrul Teatral*. Harul lui Stanislavski rămâne etalonul în creația actorului; el a luptat pentru un *teatru-studio*, mic, văzându-l ca o scenă sigură, numai cu spectatori profesioniști. Au mai trebuit 50 de ani ca metoda sa să-și găsească adevăratul domeniu: *ecranul*.

⁵⁹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, București, 1937, p. 327.

2.4 Creație și creativitate

Termenii de *creație* și *creativitate* comportă mai multe sensuri: literare, filosofice, teologice și au cunoscut o obiectivizare în sensul unei științe de sine stătătoare concentrate în zona activității omului și a societății umane, cunoscând sinonime ca: inovație, descoperire, invenție, originalitate, iar mai nou *sincretică*, *creatică* sau *inventică*. Istoria termenului de *creativitate* cunoaște același traseu cu cel al termenului de *management*, ambele provenind din limba franceză, dar intrând în circuitul universal după lansarea teoriilor specifice de către oamenii de știință americani. Dacă în cazul cuvântului *creație* originile sunt încă de la începuturile lumii, teoria *creativității* există de aproximativ un secol. În limba engleză apare astfel: *creativity*, în limba franceză – *créativité*, în limba germană – *kreativität* (completând sensul cuvintelor deja existente *schöpfung*, *schöpferkraft*, *kreation*), în limba rusă – *креативность*, precum și *творчество*, *созидательный* (*kreativnost' – tvorchestvo*, *sozidatel'nyi*), în limba italiană – *creatività*, înlocuind cuvântul *creazione*.

Am făcut aceste precizări deoarece *creatività* se regăsește, totuși, de multă vreme în cărțile și comentariile despre operele de artă, subliniind originalitatea acestora, dar fără ca să reprezinte un concept în sine.

„Creație (fr. *création* – născocire), a) în sens propriu – activitatea și rezultatul care se concretizează într-o formă originală, unicat ca obiect, șocant ca prim efect vizual, respectabil ca formă și destinat prioritar contemplării, producerii de satisfacții emoțional-estetice; sin.: operă de artă; b) prin extensie cutumiară, sociologică, abuzivă – orice activitate materializată, finalizată într-un prototip, deci într-o invenție”⁶⁰.

În *Enciclopedia Britannica*⁶¹ regăsim o definiție axată pe principalele obiective ale creației:

⁶⁰ Ion N. Șușală, Ovidiu Bărbulescu, *Dicționar de artă, termeni de atelier*, Editura Sigma, București, 1993, p. 78.

⁶¹ *Enciclopedia Universală Britannica*, 16 Vol., coord. Ilieș Câmpeanu, Cornelia Marinescu, Editura Litera, București, 2010.

„Creativitatea este abilitatea de a face sau, altfel spus, de a produce ceva nou, fie o nouă soluție a unei probleme, fie o nouă metodă sau un dispozitiv nou sau un nou obiect artistic ori o nouă formă artistică”.

Așadar, a fi creativ este o abilitate individuală a omului, caracterizată printr-o disponibilitate de a adopta și de a crea idei fundamental noi, care se abat de la modelele tradiționale sau unanim acceptate, prin gândire și prin talent, ca un factor independent, precum și capacitatea de a rezolva problemele care apar în sistemele statice.

În teza psihologul american Abraham Maslow⁶², *accent creativ* este o caracteristică înnăscută, ce se modelează sub influența dominantă a sistemului de educație și a practicilor sociale.

În social, creativitatea este reprezentată sub trei forme:

- *activitatea ce generează ceva de calitate și noutate, inexistent până în acel moment;*
- *acțiunea de creare a ceva nou și util, nu numai pentru individ, dar și pentru ceilalți;*
- *rezultatul creării de valori subiective.*

Putem considera noțiunea de creativitate ca o noțiune abstractă, în compensația ideii lui Lucian Blaga, „și tot ce-i neînțeles se schimbă-n neînțelesuri și mai mari”, aducând o lumină și denumind potențialul uman indefinit ca proces de realizare a creației și de valorizare pentru înțelegerea, compararea și depășirea acesteia.

În *Dicționarul de psihologie*, din 1978, este introdus termenul de *creatologie*, aceasta fiind „disciplina complexă ce se ocupă de tehnicile și formele creației. Este știința despre creativitate, îmbrățișând și cunoștințele pe care le oferă diverse curente precum sunt *brainstorming-ul* și *sintetica*” (Paul Popescu-Neveanu). Importanța *creatologiei* este subliniată prin necesitatea redării sintezei evoluției unitare a acumulărilor de cunoștințe și principii din întreaga arie a cercetărilor multi- și inter-disciplinare a creativității. Acest termen

⁶² Abraham Maslow (1908-1970), celebru umanist și psiholog american, cunoscut pentru teoria ierarhiei de motivare a nevoilor, reprezentată prin „piramida lui Maslow”. El a subliniat importanța de a ne concentra asupra calităților pozitive din oameni, și nu pe tratarea lor drept un „sac de simptome”.

este reluat, în 1990, de către cercetătorul maghiar Istvan Magyari-Beck, însă nu s-a bucurat de o mare popularitate.

Trebuie precizată și contribuția psihologului român Ștefan Odobleja, care este autorul primului tratat de psihologie cibernetică, *Psychologie Consonantiste*, publicat la Paris între anii 1938 și 1939. În această lucrare, regăsim o sistematizare a științelor prin intermediul psihologiei, precum și cercetarea acestora pe baza conceptului de asemănare sau consonanță. În abordarea experimentală a fenomenului creativității, din capitolul *L'art de créer*, sunt enumerați 170 de factori și 6 principii de optimizare a creativității, acestea din urmă fiind intitulate legi (legile echivalenței, compensației, reacției, alternanței, antrenamentului, reversibilității).

În 1958, abordând problema creativității artiștilor și numind-o „desăvârșirea spontaneității ca o nouă economie a forțelor care rezultă din examenul procesului creator”, G. Călinescu scria despre puterea criticii ca factor de creștere a conștiinței artistice. Este evident că receptarea și formularea judecăților de valoare se află într-un raport compensatoriu și de complementaritate cu creativitatea în artă. Numai astfel, receptarea de către public poate diminua trăsătura sa empirică, imprimând artei un caracter estetic, axiologic, moral și civic. Așadar, existența diferitelor aspecte ale creativității în funcție de domeniul de creație poate include și abilitatea de a combina cunoștințe din domenii anterior dispartate, prin combinarea unor idei sau obiecte existente în diferite moduri pentru scopuri noi. Astfel, o definiție simplă a creativității este „acțiunea de a combina elemente anterior necombinate”⁶³.

Una dintre cele mai relevante definiții o regăsim formulată astfel:

„Creativitatea este un proces de sensibilizare la probleme, deficiențe, goluri în cunoștințe, elemente care lipsesc, dizarmonii etc.; identificarea dificultăților; căutarea de soluții sau formularea ipotezelor asupra deficiențelor: testarea și re-testarea acestor ipoteze și, posibil,

⁶³ Charles Cave, „Definitions of creativity”, în *Enciclopedia Britanica*, op.cit., p. 112.

modificarea și re-testarea lor; în final, comunicarea rezultatelor” (în 1966, Ellis Paul Torrance)⁶⁴.

Există o serie de premise în definirea și formularea conceptului de creativitate, ce sunt indisolubil legate de trăsăturile de caracter și de atitudini și influențate direct de *modelele sociale*. Gabriela Popescu preciza că pentru a nu confunda anumite concepte cu creativitatea se impun unele delimitări conceptuale, sintetizându-le astfel:

„– *invenția* presupune găsirea noului la care se adaugă cunoștințele și obiectele deja existente;

– *inovația* are o conotație pragmatică și implică aplicarea noutății într-o formă de activitate din domeniul economic;

– *descoperirea* este dezvăluirea unor legități existente deja în realitate și înainte de relevarea, de explicarea lor teoretică;

– *talentul* este o formă superioară de manifestare a aptitudinilor, care poate duce la valori noi și originale;

– *geniul* este cea mai înaltă formă de dezvoltare a aptitudinilor, care se manifestă într-o activitate de importanță istorică pentru societate, pentru progresul cunoașterii umane, științei, tehnicii, culturii cu un ridicat nivel de originalitate”⁶⁵.

Creativitatea poate să cunoască mai multe dimensiuni, fiind o preocupare destul de veche a cercetătorilor. De exemplu, în 1767, analizând profilul intelectual al unor genii precum Descartes, Shakespeare, Bacon, Newton, Berkley, W. Duff descria trei dimensiuni esențiale ale personalității creatoare:

„– *imaginația* descrisă ca abilitate mentală de compunere și descompunere, combinare și decombinaire a ideilor, obținându-se obiecte ce nu au existat până în acel moment;

– *judicata* care permite evaluarea ideilor elaborate prin imaginație, selectarea obiectelor obținute după criteriul adevărului și al utilității;

⁶⁴ Ellis Paul Torrance (1915-2003), psiholog american, cunoscut pentru cercetările sale despre creativitate. Realizările sale sunt impresionante, materializate în 1871 publicații: 88 cărți, 256 de capitole de cărți; 408 de articole de ziar, 538 de rapoarte, manuale, teste etc.; 162 articole în reviste; 355 de lucrări la conferințe, precum și 64 de prefețe. El a creat *Future Problem Solving Program International, Incubation Curriculum Model* sau *Torrance Tests of Creative Thinking*.

⁶⁵ Gabriela Popescu, *Psihologie creativității*, Editura Fundației România de Măine, București, 2004, p. 6.

– gustul este specific personalității creatoare și asigură diferențierea ideilor frumoase de cele urâte, a celor decente de cele ridicole”⁶⁶.

În plan sociologic, astăzi, arta coexistă cu economia de piață. Din punct de vedere al determinării sociale, economia capitalistă este bazată pe două principii fundamentale :

(1) *Existența resurselor*, care asigură dezvoltarea economiei și, de asemenea, un nivel de trai ridicat, cu mențiunea că resursele sunt limitate și o nevoie suplimentară se realizează prin utilizarea mai bună și rațională a acestora (ceea ce definește dezvoltarea durabilă).

(2) *Cererea și oferta*, teză dezvoltată în 1868 de către Alfred Marshall⁶⁷ pentru a explica economiile competitive și a face predicții asupra prețului și a cantității de bunuri produse.

Cele două principii, chiar dacă, aparent, nu au legătură cu domeniul artelor spectacolului, influențează *a priori* consumul de cultură, reglează și limitează numărul de creații artistice și au, totodată, un impact direct asupra finanțării actului de cultură. Dacă primul principiu economic este îndeplinit și recunoscut în piața culturală artistică, cel de-al doilea pare să inverseze logica economică, deoarece *cererea în artă nu este exprimată* de către consumatori, ci doar oferta. Chiar dacă s-au realizat numeroase studii privind dezvoltarea cererii pe piața culturală, impactul cererii culturale ori statistici ale cererii pe piața culturală, acestea reprezintă doar speculații teoretice. Nu există exemple concrete, publicul nu solicită teatrelor montarea anumitor autori, precum Shakespeare, Molière, Cehov sau Caragiale! Iubitorul de cultură consumă ceea ce teatrele decid să introducă în repertoriu sau ceea ce companiile independente doresc să prezinte. Cazul spectacolelor comerciale de pe *West End*, din Londra, sau *Broadway*, din New York, comportă o altă logică economică, bazată pe calitate artistică, dar nu obligatoriu pe educație sau pe principiul umanist de liber acces

⁶⁶ Apud. Gabriela Popescu, *op.cit.*, p. 9.

⁶⁷ Alfred Marshall (1842-1924) unul dintre cei mai influenți economiști ai epocii sale, cunoscut ca fiind unul dintre fondatorii economiei. Cartea sa, *Principii de economie* (1890), a fost manualul economic dominant în Anglia timp de mulți ani. El aduce ideile de *cerere și ofertă*, de *utilitate marginală* și *costurile de producție* într-un tot coerent.

la cultură. Revenind, în zilele noastre, critica are rolul cel mai ingrat, acela de a etalona, promova (în dublu sens, de încurajare și de mediere) și mai ales de a sancționa creația artistică contemporană.

2.5 Formele de manifestare ale creativității

Există mai multe modalități de creație ce pot fi cuprinse și sintetizate cu ajutorul unor criterii stabilite de cercetători, în diferite domenii din care decurg logic și tipurile de creator. Astfel, conceptul de creativitate poate fi definit diferențiat, din perspectiva disciplinelor în care se regăsește: psihologie, sociologie, arte, științe exacte, filozofie, economie, management sau inteligență artificială, și, așadar, la niveluri distincte: cognitiv, intelectual, social, artistic, literar, economic etc. Asocierea puternică cu artele și varietatea teoriilor existente despre creația artistică fac dificilă și complexă misiunea de a defini formele de manifestare ale creativității. Calitățile sale sunt reconsiderate din punctul de vedere al profunzimii și amplitudinii valorilor pe care le dau societății și sunt grupate pe arii culturale. Criteriile pot fi clasificate, în funcție de modul creativității, astfel:

- producere – prelucrare;
- finalitatea produsului;
- autenticitatea umană a procesului de creație;
- declanșarea și schimbările în planul existenței umane.

Mario Mencarelli a propus, în 1976, trei forme: *creativitate expresivă*, *creativitate productivă* și *creativitate combinatorie*⁶⁸. A. D. Moore⁶⁹ i-a împărțit pe creatori în două tipuri: *teoreticieni* și *experimentatori*. W. I. Beveridge a distins, de asemenea, trei tipuri: *inventatori*, *speculativi* și *sistematici*⁷⁰, iar William J.J. Gordon⁷¹ a ajuns la

⁶⁸ Mario Mencarelli, *Creativită*, Ed. La Scuola, Brescia, 1976, p. 123.

⁶⁹ Arthur Dearth Moore, *Invention, Discovery and Creativity*, Editura Doubleday, Londra, 1969, p. 101.

⁷⁰ William H. Beveridge, *Full Employment in a Free Society*, M.W. Book, Londra, 1945, free book, <http://books.google.ro/>.

patru tipuri: *integratorii, rezolvatorii, penetratorii și tehnicienii*. Una dintre cele mai recente propuneri, ce îi aparține lui Richard Florida⁷², din 2002, cuprinde trei nivele: *creativitatea tehnologică* (invenția), *creativitatea economică* (antreprenorială) și *creativitatea artistică/ culturală*. Aceste trei dimensiuni ale creativității sunt descrise ca aflându-se în corelație, implicând procese de gândire comune și completându-se reciproc. Economia creativă este rezultatul corelațiilor dintre tehnologii, arte și afaceri.

Un studiu aprofundat al creativității, în care sunt comentate și comparate peste o sută de definiții ale acestui termen, îi aparține lui Irving A. Taylor care a identificat cinci niveluri de creativitate. Concluziile lui Taylor, prezentate la conferința Clubului directorilor artistici din New York, în 1959, converg spre adâncimea și profunzimea creativității ca activitate profesional umană, cu toate că aceasta are ca punct de plecare profesia, îmbinându-se cu ea prin forme ale inteligenței sociale. Aceste niveluri sunt:

„1. *Creație expresivă*, specifică vârstei copiilor, caracterizată prin independență;

2. *Creativitate productivă*, întâlnită la indivizi sau colective creatoare, în scopul producerii obiectelor materiale și/ sau spirituale având la bază gândirea și acțiuni axate pe tehnici de producție;

3. *Creativitate inventivă*, bazată pe note dominante, pe descoperiri și inovații, perceperea unor relații noi, necunoscute, fără aparentă legătură, în care rolul semnificativ îl joacă gândirea divergentă, inteligența constructivă, evaluativă.

4. *Creativitate inovatoare*, axată pe personalitățile cu grad înalt de originalitate și pe un număr foarte mic de indivizi, caracterizându-se prin modificarea semnificativă a normelor și principiilor unui domeniu precum tehnica, arta, știința etc.

⁷¹ William J.J. Gordon, *Sinéctica. El desarrollo de la capacidad creadora*, Editura Herrero Hermanos Sucesores, Mexico, 1963, p. 33.

⁷² Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002.

5. *Creativitate emergentă*, caracterizată prin descoperiri epocale, inegalabile, rezultat al unei forțe creatoare de excepție, aparținând unor talente extraordinare, încadrate la categoria genii umane⁷³.

Trebuie remarcat faptul că primul nivel al creativității se află în prima etapă a vieții, adică în copilărie. Iată un panseu al lui Mihai Eminescu, relevant în acest context: „O viață întreagă înveți să ajungi ceva și, când crezi că ai terminat, iar trebuie să înveți și atunci îți aduci aminte că ai uitat a fi copil”.

Studiile⁷⁴ de actualitate au identificat trei factori determinanți pentru individul creator:

Experiența (Expertiza), considerată a fi baza oricărei activități creative. Identificarea oricăror elemente sau probleme particulare este condiționată de cunoștințe tehnice, procedurale și intelectuale.

Competențele gândirii creative, care se regăsesc la nivelul imaginației, inventivității și al flexibilității persoanei aflate în procesul creativ, dependente de trăsăturile psihologice ale individului și de tipologia gândirii. În primul caz, cu referire la independență, curaj și toleranță, în cel de al doilea caz, gândire ce generează idei noi prin combinarea unor elemente aparent disparate.

Motivația, element esențial pentru apariția și dezvoltarea creativității. Factorii considerați ca fiind cei mai mobilizatori sunt auto-motivația (sau pasiunea) și interesul intrinsec asupra obiectului creației, cu o mai mare eficiență decât motivația extrinsecă (recompense materiale, recunoaștere socială, premii etc.). Se consideră că indivizii creativi sunt la discreția propriilor valori și motivații, ocupându-se cel mai bine de problema pentru care au o puternică afinitate emoțională.

Există, în teoria de specialitate, patru categorii de clasificare a caracteristicilor proceselor de creație, după cum urmează:

⁷³ Apud. Irving A. Taylor, *The nature of creative process*, In *An examination of the creative process* (A report on the 3rd communications conference of the Art Directors Club of New York), P. Smith, ed., Creativity NY, Hasting House, New York, 1959, pp. 54-61.

⁷⁴ Apud. T.M. Amabile, „*Motivating creativity in organizations: on doing what You love and loving what You do* (Creativity in Management)”, *California Management Review*, vol. 40, 1, Fall, 1997, pp. 39-58.

1. *După componenta gândirii sau imaginativă* (proces generator al unui produs original, o alternativă la convențional și rutinar);

2. *După scopul imaginativ* (*target*-ul vizat și destinația acestuia, privitor la un obiect, act artistic, problemă);

3. *După necesitatea generării originalității* (individuală, colectivă, relativă domeniului vizat, istorică);

4. *După rezultatul valorii* (valoare în sensul evaluării rezultatului, putând avea mai multe judecăți de valoare, precum eficiență, eficacitate, utilitate, durabilitate, interes social).

Altă clasificare împarte creativitatea în trei capitole majore, tratate de către specialiști separat, în special de psihologi, care au o determinare individualizată:

■ *Procesul de creație* (axat pe mecanisme și faze ale actului de creație);

■ *Creatorul* (personalitate, trăsături, atmosferă, mediul socio-cultural, niveluri și frecvențe ale creației);

■ *Produsul creației* (criterii, caracteristici, trăsături ale produselor creației. Măsurarea impactului și evaluarea creativității servesc unor strategii viitoare de stimulare a creativității. De exemplu, *Tehnica evaluării consensuale* (CAT) este o metodă pentru măsurarea creativității produselor, care utilizează *rating*-uri ale unor experți în domeniu).

După cum putem constata, nu talentul se află în centrul discuțiilor, ci gândirea. Aceasta este întâlnită la persoanele creative sub forma a două tipuri de raționamente: *divergent* și *convergent*.

Gândirea divergentă. Acest tip de gândire este frecvent utilizat de către artiști, fiind responsabil de noutatea produselor. Ea este definită ca *aptitudinea intelectuală de generare creativă, cu fluență și viteză, a unor soluții multiple, originale, neobișnuite, diverse și elaborate la o problemă stabilită*. Plasând gândirea divergentă, trăsătură cognitivă, la baza creativității, J.P. Guilford⁷⁵ identifică următoarele caracteristici ale gândirii:

⁷⁵ Joy Paul Guilford (1897-1987) psiholog american, cunoscut pentru studiul său psihometric privind inteligența umană, inclusiv a distincției importante între producția convergentă și divergentă.

productivă, reflexivă, riguroasă, artistică, intuitivă. Caracteristicile gândirii divergente sunt *flexibilitatea mentală, originalitatea, fluența și inventivitatea*. Exemplele cele mai frecvent utilizate sunt originalitatea și bogăția ideilor.

Gândirea convergentă. Acest tip de gândire, specific oamenilor de știință, fundamental pentru a ajunge la concluzia adecvată a activității creative implicite, este definit ca *aptitudinea intelectuală de a evalua în mod logic idei sau soluții, de a critica și a opta pentru soluția cea mai avantajoasă a unei probleme date, dintr-o selecție de soluții*. Spre deosebire de gândirea divergentă, aceasta are capacitatea de a fi măsurabilă, prin teste de inteligență. Astfel, ea poate fi utilizată pentru diverse evaluări (idei, soluții, informații, alternative), răspunsurile formulate fiind caracterizate prin unicitate și rigoare.

Output-ul creativ depinde, însă, de existența celor două tipuri de gândire, în proporții ce nu pot fi cuantificate, dar necesare individului creativ, considerat a avea o inteligență superioară. Cu toate acestea, multe studii ale relației creativității cu inteligența au arătat că *inteligența generală extremă nu stimulează, în mod necesar, creativitatea*. *Ipoteza de prag* propusă de Ellis Paul Torrance⁷⁶ susține că *un grad ridicat de inteligență pare să fie o condiție necesară, dar nu și suficientă pentru o creativitate superioară*.

Un **coeficient de inteligență** sau IQ „de prag”, măsurând *fluenteza, flexibilitatea, originalitatea, elaborarea*, ar avea valoarea de 120, adică:

- sub IQ = 120, *creativitatea este dependentă de inteligență*;
- peste IQ = 120, *creativitatea este independentă de inteligență*.

Cercetările asupra *ipotezei de prag* au produs rezultate diferite, care au pornit de la un mare entuziasm până la refuzul acceptării rezultatelor.

⁷⁶ E. P. Torrance, *Torrance Tests of Creative Thinking*, Scholastic Testing Service, Inc., 1974.

2.6 Blocajele proceselor creative

Din punctul de vedere al studiilor privind procesul de creație, blocajele sunt considerate responsabile de oprirea procesului creativității. În lipsa relevării barajelor și constrângerilor, studiul creativității ar rămâne abstract într-o fază de enunțare lipsită de concludență. Blocajele se înscriu pe două paliere: cel social și cel individual. Potrivit specialiștilor, creativitatea omului nu se formează linear, ci într-o continuă ascendență, procesul formării sale cunoscând discontinuități, pericole și obstacole interne și externe aflate într-o relație de interdependență. Creativitatea individului depinde de condițiile interne (psihice) și externe care pot fi favorabile sau nefavorabile. Valorile și premisele creativității sunt dependente de mediul socio-cultural, profesional, moral și politic cu efecte evidente asupra promovării întreținerii calității și conținutului creației. Resursele omului creativ sunt strâns legate și de climatul creativității, de trăirile sale, de cauzele și de efectele acestora.

Orice oprire a dezvoltării calităților ereditare, a aptitudinilor, a capacităților, a talentelor, poate fi numită blocaj al creativității. Din punctul de vedere al blocajelor sociale, cauzele unui climat defavorabil creației libere și originale se regăsesc în concentrarea eforturilor sociale într-o singură direcție, schimbările sociale bruște, anomalia socială, intoleranțele religioase, autoritarismul și dogmatismul. Abdicarea de la independență și supunerea în fața socio-politicului sunt semne de blocaj atât pentru creativitatea individuală, cât și pentru dezvoltarea creativității ca proces colectiv. Psihologul american F. Barron observa:

„Condițiile psihologice care fac ca o societate sau o epocă să fie creativă și profund originală au fost puțin studiate până acum; dar pare a fi probabil că sunt importante condițiile sociale analoage cu cele relevate pentru creativitatea individuală. Libertate de expresie și de mișcare; dispariția fricii de dezacord sau de contradicție; neputința de a o rupe cu rutina; afirmarea spiritului imaginativ (de joc), în același timp cu dragostea de muncă; scopuri

fixate la scară mare – iată unele atribute pe care le va avea, probabil, o entitate socială creativă, indiferent de mărimea ei”⁷⁷.

O altă cauză externă o reprezintă chiar școala, sistemul educațional, prin supra-încărcarea programelor și a curriculei, prin accentul pe teorie în defavoarea activităților practice și a jocurilor creative. De asemenea, autoritatea și/ sau indiferența unor dascăli pot reprezenta blocaje de creativitate atât pentru elevi, cât și pentru studenți.

Probabil că dușmanul social cel mai de temut rămâne, în societatea actuală, *stresul cotidian*, factor de amploare intențională, al cărui remediu nu ne este cunoscut. Blocajele individuale sunt generate prin conștientizarea celor externe individului, în general ca probleme personale, acestea fiind importate în psihic. Dezechilibrul dintre activitatea psihică generală și cea intelectuală, lipsa încrederii în forțele proprii, izolarea individului, lipsa aprecierii sunt cauze interne ale blocării creativității. Blocaje multiple sunt provocate de stările de teamă (de comunicare, de descoperire a noului, de răspundere, de societate, de anumite persoane). Conformismul, ca presiune venită din exterior și suprapunere a normelor sociale acceptate de individ – a fi în rând cu lumea și a nu te deosebi de ceilalți –, este o poziționare incompatibilă cu spiritul inovator și creativ.

În artă, unul dintre principalele blocaje este generat de către superficialitate, după permanenta vânăre a succesului imediat și facil, din *target-uri* ușoare și împrăștierea energiei artistului către clauze neconcludente. În toate domeniile, dar și în artă, educația deficitară, slaba specializare, autosuficiența și fluctuația preocupărilor reprezintă sursele unei reduse creativități până la pierderea acesteia. Pragul blocării rezidă într-o perioadă de incubație prelungită și supra-încărcată de idei și informații, creativitatea fiind stopată prin lipsa de determinare. Curiozitatea, curajul și experimentarea reprezintă sursele ce asigură premisele unei activități temeinice.

În teatrele bugetare, sursa blocajelor este, în general, însuși sistemul de subordonare și de răspundere limitată asupra actului

⁷⁷ Frank Barron, *Creativity and Personal Freedom*, D. Van Nostrand Co., Princeton, New Jersey, 1968, apud. H. Jaoui, *Clefs pour la créativité*, Editura Seghers, Paris, 1975, p. 235.

creativ. Actorii care primesc *ordin de serviciu* la avizierul teatrului vor face parte din distribuția spectacolului chiar dacă sunt conștienți că acel personaj nu se încadrează în profilul lor artistic, în instrumentele actricești sau nu reprezintă un pariu motivațional suficient de puternic pentru realizarea rolului. Lipsa curajului sau reglementările de ordine internă ale teatrului fac ca acceptarea rolului să fie tacită și actorul să execute, ceea ce explică utilizarea termenului de *artist executant*.

În procesul de creație la scenă, blocajele sunt determinate de mai multe cauze, precum: o memorare superficială a partiturii din textul dramatic, incoerența indicațiilor de regie, relații nedesluite cu partenerii, problemele scenotehnice etc. În schimb, majoritatea blocajelor au loc la nivel psihic, ceea ce Declan Donnellan⁷⁸ numea „picioarele păianjenului”, acele „strigăte de ajutor” pe care, uneori, regizorii efectiv le aud sub forma unor negații: *Nu știu ce fac/ Nu știu ce vreau,/ Nu știu cine sunt,/ Nu știu unde sunt,/ Nu știu cum să mă mișc,/ Nu știu ce simt,/ Nu știu ce spun,/ Nu știu ce joc*⁷⁹.

Regizorul britanic identifică astfel și soluția deblocării, prin înlăturarea superficialității și eliminarea *generalizării*. Pentru creativitatea la scenă și deblocarea creativității există o serie de factori favorizanți care, în ordinea importanței, sunt: *imaginația, sensibilitatea la probleme, curiozitatea, intuiția, descoperirea ideilor, toleranța pentru ambiguitate, independența (autonomia), originalitatea*⁸⁰.

2.7 Fazele procesului de creație

Cele mai multe studii se concentrează pe trei faze ale creației: **logică, intuitivă și critică**. Faza logică se împarte în trei etape: cea a formulării problemei, cea de culegere a datelor și cea a propunerii unei soluții inițiale. Mecanismul creativității se declanșează în

⁷⁸ Declan Donnellan, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁹ *Idem*, p. 23

⁸⁰ Declan Donnellan, *op. cit.*, apud. Diane Montgomery et al., „Characteristics of the Creative Person. Perceptions of University Teachers in Relation to the Professional Literature”, In *American Behavioral Scientist*, Vol. 37, No. 1, 1993, pp. 68-78.

subconștientul creatorului în faza intuitivă, în care creatorul devine „sensibil la galopada sentimentelor primare și secundare, lăsându-le să intre în conștiință”⁸¹. Psihologul Arthur Koestler acordă o mare importanță rolului intuiției și proceselor inconștiente în actul de creație. Faza intuitivă ar include următoarele etape:

- *autonomizarea problemei (înaintea incubării);*
- *maturizarea (în general lentă);*
- *relevarea soluției (de obicei explozivă).*

În cea de-a treia fază, creatorul, aflat în fața produsului său, îl examinează, îi verifică valabilitatea și îl definitivează, aceasta fiind considerată etapa critică. În acest sens, Bertrand Russell declara:

„am nevoie de o perioadă de incubație subconștientă, pe care nimic nu trebuie să o forțeze și pe care o gândire deliberată ar fi blocat-o într-un oarecare fel... după ce am înrădăcinat problema în subconștientul meu printr-un efort de concentrare, aceasta a germinat în manieră subterană, până când, deodată, soluția a apărut cu o evidență orbitoare”⁸².

Cadrul 2.2 Creativitatea, valorile și procesul de creație, după Leon Țopa⁸³

Creativitatea

Conținut: obiectuală, profesională, economică, socială, politică, științifică, tehnică, etică, filosofică, artistică, literară etc.
Niveluri: expresivă, productivă, inventivă, inovativă, „emergetivă”



Talent relativ

Motivații: gândire divergentă, inteligență, sensibilitate
Aptitudini & Atitudini



Libertate și blocaje

⁸¹ Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Penguin Books, New York, 1964, p. 38, apud. H. Jaoui, *Clefs pour la créativité*, Editura Seghers, Paris, 1975, p. 238.

⁸² Apud. H. Jaoui, *Clefs pour la créativité*, Editura Seghers, Paris, 1975, p. 238.

⁸³ Leon Țopa, *Creativitatea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 64.



Evident că fazele procesului de creație nu sunt controlabile, sunt dificil de izolat și, prin urmare, se pot produce erori în analizarea lor. Trăsătura cea mai importantă este *perceperea* problemei, responsabilă de intuiția și, mai apoi, corectitudinea elaborării *soluțiilor* care conduc la faptul creativ. Privind diminuarea creativității, Hubert Jaoui atrăgea atenția asupra indivizilor care sunt excesiv de sistematici, supuși metodelor, restricțiilor și cenzurii prin refuzarea introspecției conștiente. Discutând despre reeducare creativă, aceasta s-ar putea face printr-un dialog între instanțele constitutive ale persoanei (componentele *eului* ce simte și gândește, acționează și trăiește, inovează și soluționează problemele vieții).

„Pentru orice problemă, puteți găsi întotdeauna cel puțin două soluții. Cei mai mulți experți cred că există doar una singură – a lor. Dacă nu

există nici o opțiune, nu există nici imaginație, nici libertate. Este o muncă reală de făcut asupra convingerilor lor, care impun limite”⁸⁴.

Consumul de timp liber al omului este un factor important în fazele procesului de creație, timp liber reprezentând perioada de timp petrecută în afara serviciului sau a altor activități domestice. De asemenea, este și perioada de timp de dinaintea și de după activitățile obligatorii precum mâncatul, dormitul, serviciul, afacerea, școala, obligațiile familiale și sociale.

O altă etapizare a fazelor procesului de creație este propusă de către Karl Steinbuch, printr-o secvență de șase momente psihologice, economice și sociale:

- „1. problematizarea;
2. explorarea;
3. latența (dezbaterea interioară);
4. regresivitatea euristică (dezbaterea datelor anterioare);
5. elaborarea – disputa cu situațiile, la momentul social istoric dat;
6. canonizarea, acțiunea de comunicare și de convingere a celorlalți”⁸⁵.

Autorul atrage atenția asupra motivării și a dorințelor care-și pun amprenta asupra creatorului; de asemenea, reușita unei inovații reclamă disponibilitatea mijloacelor conexe și a experimentării prin diversele procese de laborator. Canonizarea creației este un proces important prin care se realizează comunicarea la public, deoarece planul social intră mereu în structura creației datorită exigențelor de valoare, prin utilitatea demonstrată în evaluarea sa în dezvoltarea societală și contribuția produsului original.

Don Koberg și Jim Bagnall⁸⁶ aduc un nou model, cunoscut și sub denumirea de *modelul călătorului universal*, ce ar putea rezolva

⁸⁴ Hubert Jaoui, *La Créativité mode d'emploi ou Reflex' créativité*, Editura Arnaud Franel, Paris, 2008, p. 23.

⁸⁵ Apud. Leon Țopa, *Creativitatea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 39.

⁸⁶ Don Koberg, Jim Bagnall, *The All New Universal Traveler. A Soft-Systems Guide to Creativity, Problem Solving, And The Process of Reaching Goals*, Los Altos, CA: Course Technology Ptr, 2003.

creativ problemele unui individ. Acesta cuprinde șapte faze, între care *brainstorming*-ul se situează la mijloc, după care apare forma gândirii deliberate, de analiză și evaluare:

- **Acceptarea situației** – ca provocare;
- **Analiza** – ca identificare a problemei;
- **Definirea** – enunțarea problemei și a obiectivelor;
- **Ideația** – apariția soluției și obținerea unei rezolvări a problemei;
- **Selectarea** – ca alternativă optimă;
- **Implementarea** – ca o conturare a ideației;
- **Evaluarea** – ca analiză și replanificare a etapei următoare⁸⁷.

De notorietate este și *Modelul Geneplore*, aparținând psihologilor Ronald Finke, Thomas Ward și Steven Smith. Aceștia consideră *cogniția creativă* o interacțiune între procese generative și procese exploratorii. Conform acestui model, creativitatea se desfășoară în două faze distincte. Prima fază este *faza generativă*, în care o persoană construiește reprezentări mentale numite *structuri preinventive*, gândurile sau conceptele fiind lansate liber. A doua fază este *faza de elaborare sau exploratorie*, în care aceste structuri sunt extinse, analizate în profunzime și, mai apoi, folosite pentru a dezvolta idei creative, după care are loc repetarea acestui ciclu⁸⁸. Acest model este contrazis, însă, de psihologul Robert W. Weisberg⁸⁹.

Preocuparea pentru persoanele creative ne demonstrează că acestea sunt înzestrate cu multe caracteristici și trăsături distincte, diferențiindu-le semnificativ de persoanele mai puțin creative sau chiar non-creative. Psihologii⁹⁰ au identificat peste 200 de trăsături de personalitate și adjective ale atitudinii creative în tratatele despre creativitate, clasificându-le în trăsături *pozitive* – *social dezirabile* și trăsături *negative* – *potențial supărătoare* (Garry Davis, 2004).

⁸⁷ Don Koberg & Jim Bagnall, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁸ Apud. T.B. Ward, *What's old about new ideas*, in S. M. Smith, T. B. Ward & R. A. & Finke (Eds.) *The creative cognition approach*, London: MIT Press., 1995, pp. 157–178.

⁸⁹ R. W. Weisberg, *Creativity: Understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*, NJ: John Wiley, Hoboken, 2006.

⁹⁰ Gary A. Davis, *Creativity is forever*, Kendall/ Hunt, Dubuque, IA, 2004.

Iată câteva trăsături ale *indivizilor creativi* definite din perspectiva cercetătorilor creativității:

- **Independența sau autonomia** – teza ce susține că independența, non-conformismul în gândire și în acțiune, lipsa influenței altora sunt atribute ale personalității creative. Cu toate acestea, există și alte trăsături psihologice ale persoanei *autonome*: introvertit, auto-încrezător, solitar sau statu-quoul.

- **Imaginația** – constituie capacitatea de a crea noi reprezentări sau idei pe baza percepțiilor, reprezentărilor sau ideilor acumulate anterior. Este „o aptitudine importantă și se bazează pe anumite predispoziții ereditare, pentru sinteza unor noi imagini, noi idei”⁹¹.

Imaginația creativă este un mod de gândire în esență *generativ* (de noi idei, conexiuni, analogii) și a devenit sinonimul conceptului de *creativitate*. „Imaginația creativă desemnează capacitatea unui individ de a efectua o activitate creatoare, adesea generalizată la întreaga capacitate inventivă”⁹².

- **Sensibilitatea** – facultate individului de a observa și a simți, de a reacționa la excitații, de a-și schimba, într-o anumită măsură, starea inițială sub acțiunea unui agent exterior; caracterizată printr-o acuitate a simțurilor; capacitatea de a percepe senzații; capacitate de reacție afectivă; de a identifica nerealizările, asemănările și analogiile în experiențe diferite.

- **Intuiția** – este o descoperire, pe cale rațională (în mod spontan), a esenței, a sensului unei probleme sau al unui obiect. O personalitate intuitivă pornește de la reflectarea senzorială nemijlocită a obiectelor și fenomenelor studiate, observă relațiile, implicațiile, are o sensibilitate sporită la detalii și *pattern-uri*. Pătrundere instinctivă în esența unui lucru.

- **Originalitatea** – este caracteristica psihologică a persoanei care iese din comun, neobișnuită, ciudată, bizară, excentrică, extravagantă. Aceasta prezintă originalitate în gândire și idei sau vede lucrurile în modalități noi. Persoanele creative au capacitatea de se îndepărta de

⁹¹ Andrei Cosmovici, *Psihologie generală*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 253.

⁹² Henri Piéron, *Vocabularul psihologiei*, trad. Gavrilu Leonard, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 28.

șabloane, sisteme, structuri stabile sau rigide, dezvoltând propriile sisteme în afara contextelor inițiale, pentru a crea noi obiecte, produse, situații sau relaționări.

Modelul procesului de creație propus de Robert Fritz⁹³ este inspirat mai degrabă din domeniul artelor, decât din psihologie, făcând o distincție între procesul de creație și cel de creativitate. Creativitatea se concentrează, de obicei, pe generarea de idei și provine din suspendarea normei.

Exemplul lui Fritz pune accentul pe faptul că, în artă, pentru a produce rezultate meritorii și de calitate, creatorul respectă o rigoare foarte strictă în ceea ce privește timpul de creație. Un artist nu-și eliberează mintea, ci mai degrabă atenția, prin utilizarea tensiunii structurale – relația dintre două puncte de date legate. Când procesul de creație începe, există o diferență între starea dorită și starea actuală, iar această diferență creează tensiunea benefică. Această tensiunea nu este de ordin psihologic, nu este stres, anxietate și nici presiune. Aceasta ține de structura umană. Între claritatea rezultatului dorit și situația reală se stabilește o tendință structurală, care conduce spre o hotărâre fermă, motivând puternic cele mai bune acțiuni pentru a obține rezultatul dorit.

Acțiunile artistului pot părea convenționale, dar, de multe ori, resurse inadecvate limitează mijloacele convenționale de realizare a creației. De aceea, invenția, inovația apar natural, scoțând la iveală noi modalități de a realiza obiectivele artei. Fritz argumentează împotriva glorificării inspirației, spunându-ne că *profesioniștii pot crea, indiferent de circumstanțe*. Mintea este cea care caută echilibrul dintre idei și procesul creativ, dorind să creeze ordine din dezordine. Artistul folosește mintea pentru a alcătui o stare de un echilibru non-structurat (tensiune structurală), cu scopul de a crea idei noi, după care tot mintea generează ideile relevante structural, care nu apar folosind procesele obișnuite de gândire.

⁹³ Robert Fritz, *Creating: A Practical Guide to the Creative Process and How To Use It To Create Anything*, Ballantine Books, 1993; Robert Fritz, *Your Life As Art*, Newfane Press., 2003; Robert Fritz, *Elements: The Writings of Robert Fritz*, Newfane Press, 2007.

2.8 Creativitatea din perspectiva esteticii teatrului

Arta teatrală, în accepțiune tradițională, presupune trei elemente constitutive, o trinitate indestructibilă, *sine qua non*, pentru percepția teoretică, acestea fiind *dramaturgia*, *creația scenică* și *receptarea*. Istoria artelor spectacolului a semnalat de-a lungul timpului modificările produse în structura fenomenului teatral între tradiție și inovație, între universul socio-uman imaginat și cel concretizat scenic.

Putem discuta despre o psihologie specifică a lumii teatrale, cea care este reflectată, dar și a teatrului în lume, care este receptată.

„Asimilarea (receptarea), acțiune pe care doar activitatea umană o desăvârșește, pune în valoare atitudinea estetică a subiectului (publicul), idealul său polivalent (artistic, moral, politic), gustul artistic și emoția estetică – trăsături în cadrul cărora se exprimă viziunea, concepția, opțiunea social politică a receptorului”⁹⁴.

Ne vom axa pe creația scenică, cu accent pe creativitatea actorului, deoarece scriitura dramatică implică alți factori ai creativității, vecini cu literatura și cu poezia, unde cuvântul este principalul element creator al artei.

„În structura faptului teatral, actorul și arta sa, mecanismul procesului său de creație, specificitatea imaginii creației sale și deopotrivă receptarea operei, act destinat publicului și argument statornic pentru istoria spectacolului, alcătuiesc «celulele» vii ale unui excurs teatrolologic, de estetică aplicată”⁹⁵.

Cel mai fragil, actorul este plasat în mijlocul creației scenice, unde rezultatul creației sale – personajul – nu și-a găsit și nu își va găsi pe viitor un instrument de măsurare, un așa-numit *talentometru*, pentru a verifica nivelul creativității sale, mai ales că de la reprezentăție la reprezentăție personajul său cunoaște noi nuanțe, atât pentru creator, cât și pentru receptor. Singura mărturie este

⁹⁴ Ion Toboșaru, *op.cit.*, p. 375.

⁹⁵ *Idem*, p. 377.

gustul spectatorului și al criticului de teatru, și acesta bântuit de subiectivitate, concretizat într-o impresie o de mai lungă sau mai scurtă durată, în funcție de valoarea experienței primite.

„În spiritul creației scenice și nu al interpretării, actorul exprimă sentimente și convingeri, își reprimă prin disciplină și izolare adevărata făptură, încadrând-o cu virtuozitate în viața personajului și a lumii lui transfigurate scenic”⁹⁶.

Distincția operată de specialiștii esteticieni între acțiunea creativă și cea a interpretării este extrem de necesară. Cum ar putea un actor să interpreteze sentimente, stări, emoții, senzații sau fine improvizații fără să îl bănuim de falsitate, escrocherie, înșelătorie, penibilitate, șablonism, cabotinism, într-un cuvânt, de joc actoricesc prost? Creația actorului nu este scrisă pe note muzicale ca să poată avea o exactitate a tonalităților și a armoniilor, acestea din urmă sunt doar cele ale sentimentelor umane și ale întregului șir de sinonime referitoare la ființa umană. Puterea creației și esența artei actorului constă, faptic, într-o magie procesuală scenică, prin constituirea unui alt univers, paralel cu realitatea pe care o părăsim intrând în sala de spectacol, pentru ca, mai apoi, să putem evada alături de actor în propria-i individualitate și intimitate, necunoscută nouă, familiară actorului. Odată pătrunși în universul creațional al actorului, asistăm la mistificări de fizionomie, transformări ale expresiei corporale, inflexiuni și modulări de voce, ce ne comunică nu cuvinte, ci misterioase gânduri și imagini apropiate.

În arta actorului, care *conservează clasicitatea culturii teatrale în arta spectacolului*, trebuie făcută disjuncția între interpretare și creație, deoarece, în cazul interpretării, creația este exclusă. Interpretul poate fi asimilat unui instrument muzical care reproduce o operă muzicală sau unui translator între două limbi străine, în ambele cazuri cerința comună este fidelitatea reproducerii și excluderea oricăror elemente de imaginație și creativitate. Creația actorului implică trăsături specific umane, sentimente și stări, în sensul stanislavskian al

⁹⁶ *Idem*, p. 388.

rusescului *chiustvo*, până la cele mai profunde și abisale adâncimi ale psihologiei omului. Pentru aceasta, actorul este înzestrat, dincolo de intuiție și spontaneitate, cu o știință sau o tehnică a jocului teatral și a componentelor de bază ale acestuia.

Echilibrul dintre irațional și luciditate în creația actorului, ca sumă a proceselor afective și intelectuale spontane și deliberate, generează personajul teatral. Unicitatea psihologică a fiecărui actor, caracteristicile ereditare, educația și cultura personală fac ca mecanismele psihologice ale creației să fie procese particulare de studiu. Mai mult, studiul psihologiei de creație nu s-ar putea face decât asupra unui singur rol, fiindcă imaginația și fantezia, cele două necunoscute, vor multiplica interpretarea, concretizând-o în varii modalități de expresie. Limbajul scenic fiind diferit de la un spectacol la altul, solicitarea actorului se va face în funcție de creația regizorală și scenografică, accentul schimbându-se între corporalitate și vocalizare. Intervenția tehnicii asupra creației actorului va genera o serie de mutații asupra expresivității: atitudine, expresie, gest, mimică, tonalitate și nuanță vocală.

Transformarea și materializarea creației scenice a actorului în valoare culturală depinde și de existența unei premise căreia i se subordonează, de existența unei autorități, mai exact spus, respectiv geniul creației regizorale. În cazul depășirii oricăror blocaje ale creativității, subordonarea artei actorului face ca puține creații să fie rodul perfecțiunii marilor întâlniri dintre actor și regizor.

În tradiția școlilor de teatru s-a pus mereu accentul pe creație și creativitate; aceste cuvinte cheie reprezintă baza formării actorului, iar *potențialul creativ* este testat prin examenele de aptitudini la admiterea în școlile de teatru. Testele admiterii verifică, în general, prin specialiștii aflați în comisia de examinare – pedagogi ai învățământului vocațional artistic, dacă viitorul student are talent pentru meseria de actor. Cerințele pentru candidat sunt legate de ritm, armonie, memorie, trăsături fizice, expresivitate, gândire, voce, dar și de bogăția imaginației și fanteziei sale. Dacă discutăm despre ultimele două aspecte, ele se află într-o strânsă legătură cu

originalitatea, ca elemente de noutate și imprevizibil, implicând o improvizație ce sparge șabloanele și nu a fost prescrisă.

De altfel, dacă originalitatea este debordantă, atunci creativitatea poate fi incompatibilă cu ideea de educare programată. Cum putem educa în școala de teatru un viitor actor pentru dezvoltarea creativității sale dacă originalitatea sa este o trăsătură foarte puternică? Se va plia acest individ cutumelor școlare de educare, ori ba? Și dacă se va plia, nu riscă personalitatea acestuia să se *mătuiască* între colegii de generație? În sfera vocaționalului este imposibil să găsim *rețete* pentru concepte ca originalitate sau creativitate, care, prin excelență, se află la antipodul noțiunilor de învățat, deprindere, algoritm. Psihologul Burrhus Frederic Skinner afirma că „nu-l putem învăța pe elev comportamentul original, pentru că prin însuși acest fapt el și-ar pierde originalitatea”⁹⁷.

Așadar, creativitatea nu intră sub controlul școlii și al profesorului, ci rămâne un proces spontan, dar pentru care pot fi folosite „metode deliberate pentru a dezvolta puterea creatoare latentă din interiorul individului”⁹⁸.

În educația actorului, atât în procesul formativ, cât și în cadrul atelierului cu regizorii la scenă, creativitatea se provoacă, se descătușează sau se dezvoltă, intensitatea acesteia ținând întotdeauna de metoda practică. Interesant este faptul că, încă din 1927, Iosif Gabrea⁹⁹ recomanda axarea pe metode de lucru adaptate individual, invocând unicitatea activității creatoare în dezvoltarea unui sistem educativ centrat pe calitățile personale ale discipolului, nu pe cele ale grupului, respectiv, utilizarea însușirilor *innăscute în dirijarea spre personalitate*.

Cercetătorii creativității susțin că această trăsătură umană este educabilă, motiv pentru care majoritatea exercițiilor de dezvoltare a creativității vizează componenta imaginativă, extrem de importantă în actul creației, având un caracter flexibil. Mult timp s-a considerat

⁹⁷ B. F. Skinner, *Revoluția științifică a învățământului*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1971, p. 156.

⁹⁸ S. Parnes, *Imagination: Developed and Disciplined*, în *Instructional Media and Creativity*, C. W. Taylor, p. 239.

⁹⁹ Iosif Gabrea, *Școala creatoare*, Editura Casei Școalelor, București, 1924, p. 489.

că imaginația are o legătură directă cu ereditatea și genele umane. Ne bucurăm astăzi de existența multor tehnici de gândire și dezvoltare a imaginației creatoare care au rezultate benefice pentru individ. Acestea înarmează imaginația cu instrumentele necesare dezvoltării sale și îndepărtează anumite blocaje care țin de intimitatea psihicului uman. Am putut constata, în subcapitolul de mai sus, că blocajele emoționale și cognitive apar în absența unor exerciții de gen și în lipsa unui mediu de dezvoltare benefic.

Michael Michalko, unul dintre cei mai apreciați experți din domeniul creativității în lume, ofițer al Statelor Unite la NATO, descrie diferitele strategii de gândire și metodele prin care putem deveni mai creativi profesional, dar și în viața privată. În 2001 a publicat *Secretele creativității*, carte tradusă și în România. Lucrarea ne dezvăluie modul de gândire și mecanismele logice ale marilor genii universale, precum Aristotel, Einstein, Darwin, Leonardo da Vinci, Freud, Picasso, Edison, Mozart, Bach, Pasteur, Galileo Galilei, Michelangelo, Walt Disney, Edgar Allan Poe, Ceaikovski, Yuma Shiraishi etc., propunând o metodă proprie în două părți: „Cum să vezi ceea ce nimeni altcineva nu vede” și „Cum să gândești la ceea ce nimeni altcineva nu gândește”. Celor nouă strategii le corespund următoarele cerințe:

1. să știi cum să vezi lucrurile
2. să-ți comunici gândul
3. să gândești productiv
4. să faci noi combinații
5. să faci conexiuni între lucruri diferite
6. să asociezi contrariile
7. să cauți alte lumi
8. să găsești ceea ce nu cauți
9. să trezești spiritul de colaborare

Cu toate că autorul dorește să ne învețe cum să *Fii genial!*, prin subtitlul lucrării, trebuie să remarcăm un alt aspect important ce reiese din conținutul structurii sale: metoda celor nouă strategii seamănă foarte bine cu pașii pe care actorii îi fac în procesul de învățare a artei lor, nu-i așa? Această carte este cea mai bună dovadă a eligibilității și congruenței domeniului creativității în sfera artelor

spectacolului. Nu intenționăm să sugerăm genialitatea actorului, ci că bazele formării sale îl conduc pe acesta către statutul de individ social special, diferit atât comportamental, cât și ca modalitate de viziune asupra lumii. Actorii au ceva în comun cu geniile în modul de a vedea lucrurile:

„Geniile, însă, nu gândesc prin imitație, altfel spus reproductiv, ci gândesc în mod productiv. Când au de rezolvat o problemă, se gândesc în câte moduri o pot privi, cum o pot regândi, câte soluții diferite pot găsi pentru ea, în loc să se gândească la ceea ce au fost învățați pentru a rezolva problema respectivă. Reușesc, astfel, să descopere mai multe soluții, unele dintre ele total diferite de cele clasice, obișnuite, altele chiar unice”¹⁰⁰.

2.9 Actorul în procesul de creație

Trăsăturile fundamentale ale actorului profesionist sunt reprezentate printr-o serie de date și coduri, de natură deontologică, care se dobândesc inițial în școala de teatru, după care acest proces continuă în grupul socio-profesional în care actorul își va desfășura activitatea. Din păcate, nu există legiferat în România un statut al artistului, pentru ca, în spiritul și consecința acestuia, să se poată elabora de către reprezentanții oamenilor de teatru un ghid deontologic de bune practici, cuprinzând principiile de bază ale meseriei, judecățile de valoare, responsabilitatea morală și socială, protecția drepturilor, standarde de conduită și, nu în ultimul rând, recunoașterea oficială a contribuției artei la dezvoltarea socială și economică.

Până atunci, actorul trebuie să se bazeze exclusiv pe auto-perfecționarea continuă și să încerce să se mențină la cotele înalte ale prestigiului social, atât cât a mai rămas. Perfecționarea actorului permite inițierea și specializarea în teoriile și practicile moderne ale artei, respectiv, realizarea așa-numitului *up-to-date*¹⁰¹ în domeniul culturii și în domeniile vecine. Această trăsătură este definitorie

¹⁰⁰ Michael Michalko, *Secretele creativității. Fii genial!*, trad. Ligia Ileana Soare, Editura Amaltea, București, 2008, p. 10.

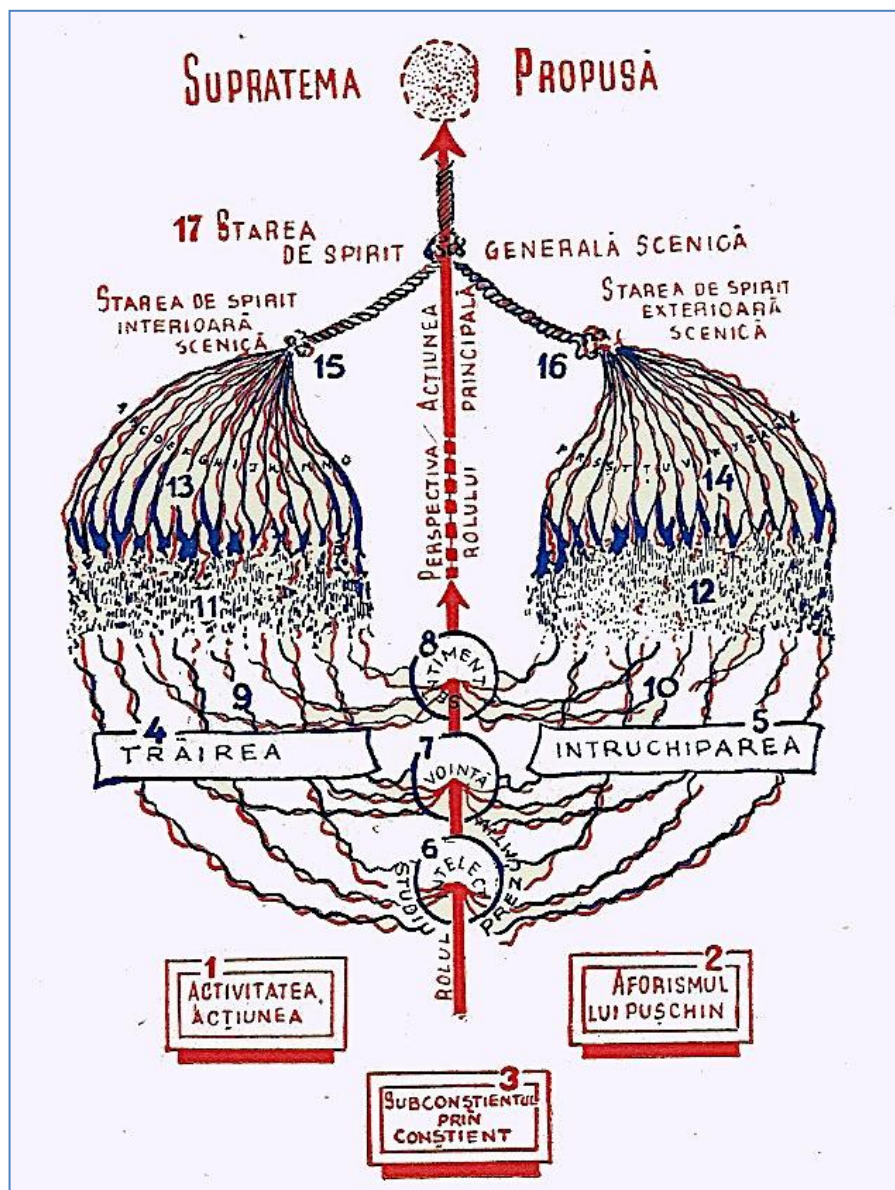
¹⁰¹ *Up-to-date* (eng.) – A fi informat sau în acord cu cele mai recente idei, îmbunătățiri, stiluri până la data curentă.

pentru formarea și menținerea actualizată a personalității artistice, a condiției fizice și a universului senzorial și cultural interior, contribuind la dezvoltarea creativității și la eliberarea de viciul manierismului. Este foarte important ca actorul să nu își privească meseria ca pe un *meșteșug* sau să rămână cantonat în *tradiționalism*, să nu banalizeze, să mimeze sau să ilustreze un text. În meseria actorului, practica artistică deschide un infinit orizont de experimentare, de descoperire și de dezvoltare, de relaționare și inter-relaționare umană.

Colaborator al teatrului rus de artă, doctorul C. V. Kristi a realizat un tablou sinoptic al etapelor proceselor psihice de creație și întruchipare a personajului, oferind o viziune posibilă și, totodată, instructivă în favoarea celui care își dedică viața sa Thaliei. Acest sinoptic reprezintă rodul muncii de cercetare în arta actorului a celebrului maestru Constantin Stanislavski, iar psihologia creațională nu contrazice descoperirile sale:

„Există trei «motoare» ale vieții noastre psihice: sentimentul, intelectul și voința, care joacă un rol important, dând impuls muncii de creație. (...) Numai dacă cele trei forțe sunt în armonie noi vom putea crea liber”¹⁰².

¹⁰² Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Editura Payot, Paris, 1934, p. 39.



Planșa 1. Schiță făcută de C.V. Kristi
– la însărcinarea lui Consatntin Stanislavski¹⁰³

¹⁰³ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși/ Работа актера над собой*, Части I и II, Дневник ученика Искусство, Москва, 1951.

Munca actorului și activitatea sa de creație [1], aplicate pe un aforism scris de Pușkin [2], încep de la primele reprezentări pe care subconștientul le aduce în conștient [3] despre noțiunile întâlnite în exemplul dat. Actorului i se formează primul traseu mental al viitorului rol prin trăirea personală [4] și prin întruchiparea [5] noului rol. De aceste două procese sunt responsabile emisfera cerebrală stângă și, respectiv, dreaptă. Este sugestivă ideea că un caracter important al traiectoriei creației rolului, intelectul [6], reprezintă baza de plecare a studiului prezumptiv. După ce trece de intelect, prin voință [7] și apoi prin sentimente [8], procesul de creație se separă în vascularitățile neuronale ale celor două emisfere [9, 10]. Apoi, au loc procesele de sedimentare [11,12], timp în care se formează conștient perspectiva rolului. Formarea noțiunii de limbaj al creației are loc în urma proceselor de sedimentare [13, 14]. Acțiunea principală a personajului are loc în funcție de starea de spirit interioară scenică [15] și de starea de spirit exterioară scenică [16]. Din starea de spirit generală [17] se naște Supratema propusă inițial spre dezbatere artistului, aceasta fiind produsul muncii sale de creație artistică.

Deoarece în întreaga artă teatrală actorul se află în centrul atenției, încă din școala de teatru, profesorii, actorii și regizorii le transmit studenților *codul nescris* al comportamentului profesional precum și principiile călăuzitoare:

„Formarea e un delicat proces de recuperare a totalității umane, a întregului potențial individual, un complex formator de noi deprinderi, specifice unei activități de performanță spirituală și psihofizică, de depășire a limitelor omului comun. Clasa de artă a actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată, a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relația permanentă cu dinamica situațiilor și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea mecanismului specific al creativității actorului, acela de a transforma

convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate”¹⁰⁴.

Performanța se poate atinge prin menținerea celor trei instrumente (C – V – O) despre care am discutat în capitolul întâi. Actorii trebuie să țină seamă de anumite *recomandări*, ce reprezintă o serie de eforturi depuse pe tot parcursul vieții, un *self management*¹⁰⁵ pe care profesioniștii îl cunosc, dar, din cauza condițiilor precare ale vieții sau a dezinteresului, este, uneori, dat uitării.

C – *corpul actorului* se menține prin însușirea unui sistem personal de antrenament corporal, participarea la diverse sporturi de întreținere sau chiar în săli de gimnastică (astăzi intitulate *săli de fitness*), plimbări și alergare în parcuri, înot, patinaj, schi ș.a.m.d., cu precizarea că acestea trebuie să aibă un caracter de regularitate și un program adaptat la posibilitățile și caracteristicile actorului.

„(...) extrema sensibilitate a corpului față de impulsurile psihice creatoare. Aceasta nu poate fi obținută prin exerciții strict fizice. Psihicul însuși trebuie să ia parte la această dezvoltare. Corpul unui actor trebuie să absoarbă însușirile psihice, trebuie să fie plin și pătruns de ele, în așa fel încât ele să-l transforme treptat într-o membrană sensibilă, într-un fel de receptor și conveier al imaginilor, sentimentelor și impulsurilor voluntare cele mai subtile”¹⁰⁶.

V – *vocea actorului* necesită o antrenare, atât prin exercițiile de respirație învățate pe parcursul formării, cât și prin tehnici de vorbire scenică și de dicție. Sănătatea vocală depinde și de alimentație (proprietăți, compoziție, consistență sau temperatura alimentelor) și de protejarea în fața unor factori ambientali (climă, mediu amical și social nociv). Teoria de specialitate demonstrează că o rostire corectă este consecința nemijlocită a unei gândiri juste, iar jocurile, exercițiile,

¹⁰⁴ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Unitext, București, 1996, p. 44.

¹⁰⁵ *Self management* (eng.) sau auto-gestionare, se referă la metode, tehnici și strategii prin care indivizii își conduc direct activitățile lor spre realizarea obiectivelor și include stabilirea obiectivelor, luarea deciziilor, focusarea, planificarea, programarea, urmărirea sarcinilor, auto-evaluarea, auto-intervenție, auto-dezvoltare etc.

¹⁰⁶ Michael Cehov, *Curs de arta actorului*, tehnoredactat, Biblioteca Universității din Craiova, Departamentul de Arte, p. 7.

improvizația au ca scop formarea unui mecanism logic specific. Arta actorului este mai întâi un mod de a gândi și, abia apoi, ca o consecință, un mod de a acționa.

O – *ochii actorului* nu necesită obligatoriu o întreținere medicală, ci una spirituală. Vizionarea spectacolelor de teatru ale colegilor de breaslă, a filmelor, a concertelor, vizite la muzeu și la expoziții de artă, lectura operelor literaturii dramatice și beletristice naționale și internaționale, într-un cuvânt, auto-cultivarea reprezintă un act de educare a sensibilității afective, de formare a capacității de selectare a valorilor artistice, de formare a gândirii critice, autocritice, reflexive, autonome și a personalității artistice, toate acestea conducând spre câștigarea *luminii* necesare ochiului artistului.

Pentru actor, curiozitatea și dorința de a *performa*¹⁰⁷ (precum o relevă definițiile date chiar de actori despre actor din capitolul precedent) sunt două atitudini direct condiționate de participarea la workshop-uri și la ateliere de creație. Este adevărat că, în cazul actorilor angajați, întâlnirea cu regizorul poate produce un nou șantier de experimentare și reproblematicizare a creației scenice, condiția fiind ca și regizorul să fie beneficiar sau maestru al unui sistem teatral coerent, original și imaginativ. Majoritatea temelor atelierului de actorie sunt bazate pe:

- jocuri (jocuri pregătitoare, jocuri de atenție, jocuri de concentrare etc.), cu mențiunea că există o mare deosebire între „joacă” și „joc”. „Gândirea înaintea, prin joc, de la cunoscut la necunoscut, de la previzibil la imprevizibil, de la sigur la problematic, de la nimereală la strategie, jocul nu se asociază facilului și nesianosului, ci creației și sensibilității”¹⁰⁸. Sorin Crișan,

¹⁰⁷ Din eng. – „(...) engleza a început să fie tot mai mult o limbă nativă pentru românii interetnici. Astfel, că nu se pot desprinde de ea nici atunci când încearcă să se exprime românește. Folosit tot mai mult, (...) verbul «a performa», cu variantele sale de conjugare: performez, performează. Provenind din englezescul «to perform»; acesta s-ar traduce mult mai elegant prin «a face performanță»; a interpreta (într-o piesă de teatru, de exemplu), «a face»; sau «a presta»”; Sursa: www.Teatru.ubix.ro.

¹⁰⁸ Solomon Marcus, *Artă și știință*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 75.

vorbind despre joc, interpretare și imaginar, observa că, în teatru, se face trecerea de la joacă la joc:

„(...) Aici, imaginarul se declară ca loc al alienării și al unui narcisism răsturnat (subiectul nu se recunoaște pe sine decât prin imaginea Celuilalt). Însemnând și iluzie, datorită distanțării Eului („moi” sau „ego”) de eu („je” sau „subiect”), imaginarul nu poate reface decât forma lucrurilor, internalizând conținutul (exemplul fidel fiind cel al mascării afectelor)”¹⁰⁹.

- exerciții de improvizație (de antrenare psihofizică, de stimulare a imaginației, de construcție de caractere tematice – bazate pe subiecte artistice sau dramaturgice etc.), ce pot fi individuale sau în grupuri de lucru. Acestea sunt bazate pe fantezie și spontaneitate și privesc dezvoltarea activității senzoriale (văz, miros, auz, gust și factorul tactil), a activităților psihofizice (de atenție și comportare în spațiu, cu obiectele de recuzită, răspuns la obstacole și accidente, acțiune și contra-acțiune) sau a percepției abstracte.

Improvizația, ca disciplină specială, este uneori subestimată. Dar este atât de organic inclusă în interpretare încât trebuie văzută mai mult ca o dezvoltare a aptitudinilor. O lecție de improvizație ar trebui să includă trei mari componente: situația, personajul, structura dramatică de bază. Simplu? Nu chiar. Mai întâi, situația trebuie să aibă urgență și simplitate pentru a fi stabilită rapid și pentru toți participanții odată. Să zicem că abordăm comedia: descoperim imediat că nu știm cum funcționează această „comedie” – legile contrastelor, conflictul comic etc. Apoi, potențialul: trebuie să prevedem evoluția dramatică – așteptarea punctului culminant, punctul de cotitură (pragul), rezolvarea; ceva în avans, ceva spre care trebuie ținut.

Din perspectiva procesului de muncă la scenă, există multiple tipuri de raportări, de la care actorul profesionist nu se poate abate. Existența sa în spațiul de joc este înțeleasă ca stabilire de *raporturi comportamentale* față de mediu fizic de lucru (precum costumul, recuzita, decorul, spațiul scenic și cel scenografic – marcaje, plantație,

¹⁰⁹ Sorin Crișan, *Teatrul – de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj, 2007, p. 44.

decor, sisteme de ecleraj, aparatură audio-video), de timpii de pregătire, de repetiții sau de reprezentații, dar și față de colegi (actori, regizor, scenograf, machior, tehnicieni, secretariat literar și P.R.).

Din punctul de vedere al psihologiei creative, există o gamă de *raporturi scenice* de care actorul profesionist depinde pentru realizarea artei sale colective: relația scenică cu partenerul, cu regizorul sau cu mijloacele ce creează atmosfera spectacolului. Teoria practicii teatrale descrie cele patru etape ale „micro-celulei” relațiilor: primesc (sau încasez), prelucrez, optez și răspund (sau acționez).

Pentru un actor format în sistemul stanislavskian ori în cele ce s-au dezvoltat ulterior din acesta, noțiunea de *situație scenică* se încadrează în cunoașterea următorilor parametri scenici: *unde, cine, ce, de ce, când, cum și dacă*, iar transpunerea în formularea situației în care se află personajul, cu scopul de a acționa veridic și organic, se materializează în situația impusă de condițiile de realizare ale spectacolului.

Există, de asemenea, *raporturi cu textul* diferite și particulare. Acestea sunt, în general, condiționate de către regizor și de maniera sa de a lucra și de procesul acestuia de creație. Însă nu toți actorii lucrează sub bagheta unui regizor; există numeroase situații în care actorii pregătesc singuri un recital sau se pregătesc pentru un casting. Cu toate acestea, există câteva întrebări ce stăruie în imaginarul colectiv despre actor. Întrebarea este: *cum învață actorul textul?* sau *Cum reține atât de mult text un actor?*

Procesul de memorare a textului este unul care ține de responsabilitatea profesională. Nu există reguli, ci excepții de la potențialele reguli, dar ideal este ca actorul să ajungă la prima repetiție pe scenă cu textul memorat. Capacitatea memorării este o abilitate a persoanei, existând mai multe tipuri de memorie: vizuală (*fotografierea* textului la lectură), auditivă (lectura cu voce tare sau prin ascultare), motorie (transcriere a textului), vizual-auditivă, vizual-motorie și auditiv-motorie. Memoria este un proces psihic complex de întipărire, depozitare și reactualizare a informațiilor. Orice individ are un anumit nivel al abilității de a înregistra și de a accesa informații și senzații în mod conștient. Creierul uman are o capacitate foarte mare de a extrage cunoștințe din memorie, această capacitate putând fi îmbunătățită prin

diverse exerciții mnemonice pe care actorii trebuie să le aplice în procesul formării din școlile de teatru.

Așadar, mnemotehnica este individuală și proprie fiecărui actor, dar are o bază foarte bine definită în arta actorului. În fapt, majoritatea actorilor nu memorează textul ca atare, fără să fie dublat sau *căptușit* de imagini, de relațiile dintre personaje, de studiul psihologiei persoanei pe care o va întruchipa. Generând propriul sistem mnemonic, actorul desface textul pe baza unor analogii. Apoi, cunoașterea și siguranța asupra relațiilor scenice vor permite ca răspunsul prin *cuvântul din textul dramatic* să fie rezultatul ascultării partenerului sau partenerilor. Cunoscându-și traseul, decizia apare mecanic. Astfel, el știe: dacă răspunsul său va fi afirmativ sau pozitiv; dacă urmează o dispută sau o cerere în căsătorie etc. În aceeași logică se petrece și memorarea textului pentru spectacolele unde actorul este singur în scenă (fie monolog, fie *one-man show*, fie diverse tipuri de recital). Imaginile pe care actorul și le creează în timpul lucrului pe text și mai apoi la scenă s-au eliberat deja se sub *jugul* textului, acesta ajungând în inconștientul treaz și replicând prin cuvânt la stimulul proiecției următoarei succesiuni de imagini sau de mișcări.

Nu noțiunea de talent face separația dintre profesionalism și amatorism. Una dintre cele mai mari deosebiri dintre actorul profesionist și cel amator este legată de disciplina construcțiilor scenice și a relațiilor interpersonale. Auzim frecvent la repetiții că ceea ce s-a câștigat scenic trebuie păstrat pentru următoarea repetiție sau pentru viitorul spectacol. Actorul va răspunde solicitărilor regizorale în principal prin tehnica acumulată și prin talentul său, dar, de cele mai multe ori, rezultatul acțiunii sale scenice este datorat improvizației și hazardului. Actorul profesionist va ști să *păstreze* și să recreeze acel faptic scenic, prin conștientizarea și detectarea mecanismului produs, trecând totul prin filtrul retrospectiv al acțiunilor sale și, mai apoi, prin înmagazinarea întregii experiențe ca acțiune proprie și inefabilă.

În *sistemul teatrului bugetar*¹¹⁰ există regulamente de ordine interioară care nuanțează obligațiile de serviciu ale actorului. Am extras câteva dintre acestea pentru a avea o reprezentare concretă a lor:

- Își însușește textul și mișcarea, depunând măiestria profesională pentru realizarea unui rol;
- Are capacitatea de a se integra în efortul colectiv depus de echipa din care face parte și pune la dispoziția colectivului cunoștințele și experiența pe care le deține;
- Participă la toate repetițiile piesei în care este distribuit de regizorul artistic, în urma concursului pe rol;
- Respectă întocmai indicațiile regizorului artistic și, când este cazul, ale coregrafului și compozitorului, pentru realizarea rolului respectiv;
- Participă la toate spectacolele ori manifestările în care este distribuit sau programat la sediu, turnee ori deplasări;
- Respectă întocmai textul, fără omisiuni, adăugiri ori improvizații, respectând concepția, costumația și machiajul;
- Se pregătește pentru intrarea în atmosfera spectacolului, își verifică recuzita și costumația, fiind prezent cu o oră înainte de spectacol și cu 15 minute înainte de repetiții.
- Acceptă dubluri sau înlocuiri pe rolul său, în cazuri de imposibilitate de joc;
- Respectă colectivul din care face parte și apără interesele teatrului;
- Se antrenează permanent pentru a-și menține condiția fizică și dicția.

2.10 Libertatea – o recuzită în psihologia creațională

Considerăm oportun, în loc de concluzie a acestui capitol, să abordăm un subiect legat de creativitatea actorilor în procesul de construcție a personajului, anume, libertatea de creație a actorului. Primul gând atunci când abordăm această noțiune filozofică este

¹¹⁰ Alexandru Boureanu, *Studii privind statutul artistului*, Editura Universitaria, Craiova, 2012, p. 23.

teamă de a pătrunde pe un teritoriu periculos. În 1795, F.W. Schelling spunea că „începutul și sfârșitul oricărei filozofii este Libertatea”. Ne vom axa nu pe disputa filozofică, ci pe latura internă a psihologiei creaționale a actorului.

Să începem printr-un exercițiu foarte frecvent întâlnit pe scenă. Regizorul cere actorului să improvizeze liber pentru scena de debut a montării unui spectacol, acesta primind libertate deplină de execuție și de mișcare. Indicațiile sunt legate de faptul că poate face orice în privința personajul său (munca de descifrare a caracterului și a bibliografiei încheindu-se deja la masa de lectură a textului) și că se bucură de libertatea și de beneficiile întâlnirii cu un regizor care îl lasă să propună ceea ce dorește. În acest context, actorul va imagina și va executa o serie de exerciții de comportare și, bazându-se pe cele câteva repere de personalitate, își va imagina un spațiu propriu, dar, după un timp, sursele de creație și imaginație se vor epuiza. La cea de-a doua încercare, va utiliza aceleași mijloace de joc, prezentate sub alte forme și modalități artistice. Acest exercițiu se va epuiza, în cel mai bun caz, cu câteva modalități de expresie, dar ceea ce va domina întreaga experiență se va caracteriza prin nesiguranță, dezorientare și, implicit, haos.

Elementul care lipsește este constrângerea dictată de regizor. Aparent, această afirmație poate fi un nonsens, dar, practic, este paradoxul psihologic al începutului de creație în arta actorului. Cele două noțiuni sunt indestructibil legate de creația scenică. Beneficiind de libertate deplină în scenă, actorul nu poate crea liber, ci are nevoie de limitele și marcasele contextului de joc pentru a acționa în consecință. Lipsa de repere lasă frâu liber imaginației care nu poate focaliza atenția actorului pe situația contextului dat. Iată problema dependenței și subordonării artei actorului față de arta regizorului, ce se traduce printr-un raport de manipulare-subordonare, de libertate și de constrângere.

Un alt paradox generat de sentimentul libertate-constrângere pe care îl resimte un artist ar putea fi: ai libertatea să întrebi, dar orice răspuns reprezintă o limitare. Astfel, apare impresia de constrângere ce derivă din libertate, iar orice răspuns la întrebare naște, în general,

alte întrebări. Așadar, libertatea naște constrângere, în timp ce constrângerea generează noi soluții către libertate.

Desenarea limitelor în cadrul scenei este absolut necesară pentru a putea demara creația. Să ne imaginăm următorul cadru scenic de exercițiu: *Ești un om într-o țară străină și faci ce vrei*. Aparenta libertate de creație este limitată de multitudinea de variante pe care o oferă exercițiul, în același sens cu ideea de libertate propusă de Montesquieu, care constă „în a nu fi constrâns să faci ceea ce nu trebuie să vrei”¹¹¹. Dar, dacă formulăm exercițiul astfel: *Călătorești într-un compartiment de tren și ești surdo-mut* – limitele de creație sunt definite, iar actorul cunoaște constrângerile creației: granița spațiului și paleta maximă a caracterului personajului.

Din perspectiva gnostică, nu libertatea, ci constrângerea este firescul universal. De asemenea, din teoriile evoluționiste, realizăm că libertatea este invers proporțională cu evoluția, deoarece pe măsură ce omul devine mai organizat, mai evoluat, nivelul constrângerilor devine mai ridicat.

Pentru actor, dualismul libertate-constrângere nu trebuie interpretat ca opoziție a două noțiuni contrare, ci ca unică noțiune într-un dualism de tip *Ying* și *Yang*, concept ce vine să dea un sens axiomatic unor noțiuni contrare și indisolubile. Făcând o apreciere procentuală, realizăm faptul că, în natura umană, constrângerea deține o pondere mai mare decât libertatea. Această pondere se regăsește chiar și în legile universului, considerat la rândul său finit și limitat, deci constrâns.

¹¹¹ C. L. Montesquieu, *Despre spiritul legilor*, Vol. I., Editura Științifică și Pedagogică, Traducere și note de Armand Roșu, București, 1981, p. 193.

CAPITOLUL III: CĂLĂTORII ÎN LUMEA TEATRULUI

3.1 Gări comune în arta teatrală: textul și personajul

3.1.1 *Tendințe internaționale actuale*

În logica cercetărilor noastre, un loc central trebuie să îl ocupe cele două aspecte fundamentale ale creației scenice: textul spectacolului și construcția personajului. Formele spectacologice sunt demarcate de cele două componente ale produsului artistic, cunoscând astăzi caractere atipice de viziune, dar și modalități diferite de abordare, ce conduc spre o vastă paletă de studii și exemplificări din practica teatrală. Cu toate că aceste două elemente sunt distinct tratate în general, ele reprezintă punctele de exegeză ale artiștilor, fiind indisolubile la ceremonia finală în prezența audienței. Nimic nu este mai dificil și mai anevoios în procesul de creație decât concluzionarea și sedimentarea celor două elemente ce necesită o unitate de timp istovitoare, îndelungată, dar, se pare, cea mai îndrăgită și misterioasă a teatrului.

La Jerzy Grotowski și la al său *Teatru laborator* regăsim această idee de experimentare în arta teatrală, unde repetițiile reprezintă locul de gestație al secretelor creației. Legătura dintre Eugène Ionesco și Jerzy Marian Grotowski se creează încă din anul 1957, prin intermediul textului *Scaunele*, ce a reprezentat debutul regizoral al marelui om de teatru. Mai târziu, cei doi vor împărtăși idei comune despre personajul de teatru, ambii declarându-se împotriva regizorilor,

„care făceau din actor un simplu pion în jocul de șah al spectacolului, un instrument fără viață, fără căldură, fără participare și fără invenție personală, în folosul, de data aceasta, al punerii în scenă care, la rândul ei, trăgea totul spre sine, acest primat al organizării mă exaspera (...); îmi dădea, literalmente, senzația unei sufocări: a anula inițiativa actorului, a-l ucide pe actor înseamnă a ucide viața și spectacolul”¹¹².

¹¹² Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 47-48.

Grotowski, în ultima parte a vieții sale, s-a dedicat studierii conceptului de *Performer*, *the doer*, intrând într-o zonă mai puțin accesibilă europenilor, cea a ritualurilor, a energiilor și a tehnicilor de yoga indiene (*Teatrul surselor*), dar care, aplicate ulterior în America, s-au teoretizat în *arta ca vehicul*, în *actare* (*Performance*) și mai ales în *cunoaștere*. *Performer*, cu literă capitală, este un om al acțiunii. Nu este cineva care joacă pe altcineva. El este *doer/cel ce face*, un preot, un luptător. El este în afara genurilor estetice¹¹³.

Conceptul de *artă ca vehicul* este împrumutat de la Peter Brook care îl definește astfel:

„Teatrul este un cuvânt abstract și pentru a fi concret are nevoie de un vehicul. Vehiculul care este cel mai puternic în toate formele de teatru este ființa umană. Acest individ, această ființă umană, este întotdeauna o cantitate necunoscută. Și este o necesitate absolută ca undeva să existe condiții excepționale în care această stranie ființă necunoscută, actorul, să poată fi explorată”¹¹⁴.

În spectacolul contemporan, nu doar textul este vizat de creatori. Multe forme ale artelor spectacolului, cum ar fi opera, dansul, teatrul-dans, nu pun accent pe text. Acestea au fuzionat de-a lungul timpului, hrănindu-se din schimburile de practici aferente fiecăreia. Această integrare a fost favorizată de expresia corporală aferentă teatrului și cercetarea evoluției sale în cadrul mișcării, anterior asocierii sale într-un mod mai ușor de reperat în reprezentare. Nu textul, ci corpul actorului se află în centrul actului teatral, gestică sa, mișcările reprezentând tot atâtea semne care însoțesc sau prelungesc percepția asupra unui text și a unei dramaturgii. Pe parcursul evoluției formelor teatrale, cercetările pedagogilor și teoreticienilor de teatru – începând de la biomecanica lui Meyerhold și până la teatrul laborator al lui Grotowski –, prioritar orientate spre formarea actorului, s-au dezvoltat

¹¹³ Apud. Gina Călinoiu, „Jerzy Grotowski..., Performer”, în *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner și Lisa Wolford, Routledge, London and New York, 2001, p. 376.

¹¹⁴ Peter Brook, „Grotowski, Art as a Vehicle”, în *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 382.

până la introducerea de secvențe coregrafice în jocul dramatic. O posibilă explicație pentru această alegere este oferită de Robert Wilson:

„Pentru mine orice teatru înseamnă dans. Așadar, totul este coregrafie, într-un anumit sens. Dacă plecați de la premisa că există întotdeauna mișcare, că nu există nimic care să însemne non-mișcare, atunci oricare ar fi momentul în care începeți să vă mișcați, să zicem o mână sau un picior, nu faceți decât să continuați mișcarea care există deja. Cel mai dificil este să menții această continuitate. Uneori, când suntem foarte imobili, suntem mai conștienți de mișcare decât atunci când ne mișcăm în toate sensurile. Trebuie să începi cu ce este ce mai simplu: în imobilitate există mișcare”¹¹⁵.

Această noțiune de mișcare, împreună cu relația cu spațiul pe care o implică, rămâne o importantă preocupare pentru mulți regizori și este vizibilă mai mult sau mai puțin în spectacolele lor. Aceștia variază, în funcție de contribuția dorită, de la aprofundarea jocului actoricesc printr-o expresie gestuală până la organizarea deplasării actorilor în scenă. O atitudine, un gest, o mișcare sunt edificatoare pentru sentimente pe care cuvântul nu le poate exprima. Dar, dincolo de această unică dimensiune, putem constata integrarea punctuală și secvențială a unor coregrafii de întindere mai mică sau mai mare în reprezentația teatrală. Urmând direcțiile și relațiile căutate de regie, aceste *tablouri dansante* răspund, în general, necesității de a prelungi o percepție senzorială sau de a favoriza o mai mare deschidere a imaginației spectatorului. Anumite creații recente relevă foarte clar diferitele impacte ale dansului în teatru. De exemplu, spectacolul *Resonance (Morphic Resonance)* de Katherine Burger (în regia Irinei Brook, 2000, realizat la Théâtre de l'Atelier din Paris, distins cu Premiul Molière pentru „Noi talente”) a accentuat aportul coregrafic pentru un *Romeo și Julieta* (reintitulat *Julieta și Romeo*) inspirat din Shakespeare, în care familiile Capulet și Montague se înfruntă pe ritmuri de hip-hop. În contrapartidă, dansul

¹¹⁵ Maria Șevțova, *Robert Wilson*, trad. Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cîntec, Editura Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2010, p. 121.

contemporan a împrumutat și el din teatru. Este de ajuns să luăm în considerare coregrafi precum Maurice Béjart, Pina Bausch, Sasha Waltz, Maguy Marin, Josef Nadj, Alain Platel sau Angelin Preljocaj, printre alții, pentru a ne convinge.

Date fiind legăturile sale cu dansul și interesul acordat de-a lungul secolului al XX-lea limbajului corporal, teatrul nu putea să rămână străin de formele artistice specifice circuitului. Lăsând de-o parte faptul că în activitățile de circ – clovni, acrobați, echilibriști, improvizație, joc de măști – teatrul poate găsi repere pedagogice necesare formării unui nou tip de actor, arta teatrală poate să profite și de modalitățile de reprezentare specifice circuitului, însușindu-și mijloacele de a da naștere în mod diferit ficțiunii, comicului sau emoțiilor, din dorința de a introduce un alt tip de estetică și o altă relație spațială sau chiar de a răsturna coerența narativă a unui text. De la Dario Fo și la Grand Magic Circus al lui Jérôme Savary la spectacolele contemporane ale lui James Thiérree, Guy Allouche ori ale tânărului regizor David Bobée și ale Companiei *Rictus pour Cannibales* a lui Ronan Chéneau și, nu în ultimul rând, la Cirque du Soleil ca *business art*, prezența circuitului, artă populară, face parte integrantă din peisajul teatral.

Aceste noi deschideri și mutații artistice s-au aflat și la originea unei evoluții a relației dintre teatru și ceea ce poartă, de regulă, de prin anii '70, numele de arte plastice. Integrată în spațiul teatral încă din Antichitate, folosirea picturii a cunoscut de-a lungul timpului numeroase fluctuații. Ilustrativă ori de natură să contribuie la crearea iluziei necesare scenei de tip italian, ea a cunoscut diferite utilizări, de la o funcție pur decorativă până la crearea unui univers pictural simbolist sau abstract, de natură să introducă un anumit raport senzorial cu o operă dramatică dată. Chiar dacă, în fața noilor tehnologii și materiale relevante, pictura și-a pierdut parțial reprezentativitatea directă, ea continuă să rămână, prin intermediul artiștilor săi, o sursă de inspirație mai mult sau mai puțin directă pentru numeroși regizori și scenografi contemporani.

Teatrul își poate însă dezvolta limbajul scenic mai ales prin intermediul formelor, reprezentărilor și hibridelor noi modalități de

expresie plastică. Formele și esteticile inovatoare, punerea în relație a publicului cu opera prin intermediul expoziției, instalațiile, *happening*-ul, utilizarea materialelor industriale, transformarea sau deturnarea unor obiecte uzuale de la scopul lor de bază sunt tot atâtea componente care s-au integrat în stiluri uneori contradictorii pe scena teatrală internațională.

3.1.2 Traseul textului dramatic și dictatura sa

Frica de text a condus, nu de puține ori, la dictatura sa, manifestată de la alegerea unui text, trecerea prin concepția regizorală, asumarea și interpretarea actoricească și până la transmiterea mesajului către spectator. Textul dramatic, indiferent de epocă, reprezintă un prag în contextul creației scenice, deoarece acesta trebuie să ilustreze procesul de creație al regizorului și să conțină, *in nuce*, acțiunea scenică a actorului. În general, în teatru, acțiunea este însoțită de text și viceversa. În arta actorului, în special a actorului contemporan, remarcăm necesitatea de a juca un text care să conțină succesiv: subtext, pretext și extratext.

Asistăm astăzi la o transformare a textului, care devine mijlocul prin care nu dramaturgul, ci, de cele mai frecvente ori, regizorul transmite publicului său un mesaj. Acest fenomen este perceput astăzi nu doar prin faptul că regizorul alege textul, ci și că textul îl alege pe regizor. În mod anacronic, acest lucru se întâmplă datorită specializării gustului regizorilor pentru o gamă specifică de texte, care să servească stilului artistic creat de misanscenă. Justificarea acestei alegeri pornește de la necesitatea contemporanului de a juca, dar fără rigorile sau stilul declamativ de la început de secol, și, deopotrivă, de la opinia că textul este un element viu ce trebuie actualizat și datorită accentului ce cade pe „micul firesc” care se caută în arta actorului contemporan. Pentru o bună edificare a apropierei unui text clasic, ne vom imagina un scenariu ce poate servi ca subtext, extratext, context și pretext pentru a juca un *Hamlet* astăzi.

Vom intitula acest scenariul *Hamlet says good night*, iar acțiunea din piesă se va desfășura pe o stradă din Bronxul American.

Cadrul 3.1 Un scenariu imaginar

Actul I

Spectatorii privesc piesa din subteran prin grilajele de canalizare ale străzii. O stare de tensiune plutește în aer, câțiva afro-americani joacă zaruri, trei copii aleargă în jurul unui hidrant, unul dintre puști este legat la ochi. Un fel de baba-oarba fără reguli, o alergătură fără sens, o joacă dezorganizată. Rezemat de hidrant, stă un bărbat foarte tânăr, foarte gras, care ține în mână un pistol și trage în cutiile de bere cu gloanțe adevărate. La câteva străzi depărtare, se filmează câteva cadre din filmul Cursa de șoareci. În capul scărilor imobilului pe care l-a închiriat, apare Hamlet, un tânăr alb în vârstă de 18 ani, trăgând doi saci mari de gunoi. Trece prin spatele hidrantului, sacii lasă două dăre de sânge în urma lor. Un Dodge negru intră în viteză, doi bărbați înarmați coboară, urcă sacii în portbagaj; Hamlet le plătește câteva sute de dolari. În cei doi saci se află cadavrele lui Rosencrantz și Guildenstern, doi prieteni care i-au trădat prietenia și au venit să-l asasineze la cerința unchiului său. Aflăm acestea din dialogul dintre Hamlet și Horațio, care îl anunță totodată pe Hamlet că iubita sa, Ofelia, s-a sinucis. Câțiva actori care au terminat filmarea la Cursa de șoareci trec pe lângă ei și-i cer lui Hamlet o brichetă. Încet-încet intră în vorbă și Hamlet, îi invită la o plimbare prin Bronx. Le oferă o sumă importantă de bani pentru a organiza o farsă unchiului său. Odată stabilite detaliile, se aud focuri de armă, iar publicul asistă din subteran la un foc de artificii. Urmează petrecerea de nuntă a mamei lui Hamlet și a unchiului acestuia, mare mafiot cu cazier, care se ocupă cu traficul de droguri. Publicul asistă la o paradă de costume din piele de animale, blănuri de toate felurile, toți sărbătoresc, nuntașii sunt beți, se împiedică, se lovesc, cad, fețe zdrobite de caldarâm, pe spectatori cad picături de sânge și alcool. Gertrude, în rochie albă de mireasă murdară de sânge și noroi, cu pene de porumbiță prinse în păr își dezmiardă noul soț cu sărutări. Nu știe nimic despre moartea Ofeliei până la apariția lui Laertes, fratele Ofeliei, care își aduce sora într-un sicriu în formă de cadou și i-l oferă regelui. La despachetarea cadoului, Claudius îngenunchează, împreună cu tot alaiul de nuntă și printre lacrimi îi spune lui Laertes că Hamlet este ucigașul. Laertes, care era pregătit pentru nuntă, dinainte de a afla despre moartea surorii, în costum

din latex argintiu și cu pene de struț și cizme din blana de tigru, îl zărește pe Hamlet în colțul străzii și pornește în fugă să-l urmărească. Publicul asistă la toată această urmărire în sunetul unei sirene de poliție venite să investigheze moartea unui copil legat la ochi, cu o cutie de bere în mână, care fusese împușcat. Felinarele străzii se sting brusc și se încheie primul act.

În pauza dintre acte, spectatorii urcă în stradă din subteran, de unde pot cumpăra popcorn, vată pe băț, băutură, costume și accesorii asemănătoare cu cele din piesă. Spre sfârșitul pauzei dintre acte, intrarea în subteran este oprită de polițiști cu bandă pe care scrie „trecerea interzisă”. Spectatorii se așează pe scările imobilelor sau stau în picioare pe stradă, costumați cu pene, blănuri și lanțuri. Țin bice în mâini, pistoale de jucărie, coifuri de petrecere, fluiere, vuvuzele etc. Apare Horațio în costum negru, cu ochelari, este agent FBI. La anchetă participă și Hamlet și cei doi actori din filmul Cursa de șoareci.

Actul II

Este dus într-o ambulanță cu sirena aprinsă cadavrul copilului legat la ochi. Eclerajul acestui act este dat de semnalele vizuale ale sirenelor poliției și ambulanței și un tun de urmărire din elicopterul poliției care încearcă să găsească fugarul criminal. Lumina îl urmărește pe Hamlet și cei doi actori care intră în subteran, urmați de Gertrude, Laertes, Claudius și ceilalți participanți la înmormântarea Ofeliei. Toți poartă paltoane negre. Deasupra, laolaltă cu spectatorii, se află: Ofelia care dansează cu copilul legat la ochi, Rosencrantz și Guildenstern care joacă zaruri și încă un bărbat alb, în vârstă, care se plimbă neliniștit.

Horațio blochează intrarea în subteran, are o discuție cu bărbatul în vârstă căruia îi dă voie să intre. Odată cu intrarea sa, în subteran se face lumină, sicriul Ofeliei este introdus într-o conductă de canalizare, actorii își dezbracă paltoanele negre rămânând în costume elegante cu paiete și ștrasuri și asistă la o piesă în două personaje. Unul dintre actori este un mafiot alb care își obligă fratele să ingereze o cantitate mare de stupefiante și acesta moare și iese din subteran. Celălalt actor este alergat de Hamlet. Gertrude îl oprește pe Hamlet și îl roagă să plece cât mai curând. Hamlet o bruschează, urmează o scenă violentă în care intervine bărbatul în vârstă, în fața căruia

Hamlet se liniștește. Claudius îl observă pe bărbatul în vârstă, îl recunoaște ca fiind fratele său și îl roagă să-l ierte. Între cei doi intervine Hamlet și îi invită la duelul său cu Laertes, care-l acuză de moartea Ofeliei. Figurația aleargă în subteran, se oprește lumina și, la suprafață, pe stradă, se aprind farurile a două mașini care stau față în față. La mijlocul distanței dintre cele două vehicule stau îmbrățișați, legați la ochi, Gertrude cu Claudius. Cele două mașini pornesc una spre cealaltă, iar, în momentul impactului, se închide lumina, un singur spot se aprinde pe fața lui Horațio care ne istorisește povestea prințului Danemarcei.

Printr-un asemenea scenariu, orice regizor sau actor poate iniția dialoguri autentice. Replica poate veni ca o urmare a contextului descoperit și ca un joc al subtextului. Scenariul este un pretext, dar replica poate să fie vie, atent studiată. Oare poate deveni atât de personală în măsura în care o creează el însuși sau persoane din *staff*-ul său, care îl cunosc atât de bine din punctul de vedere al psihologiei sale creaționale, încât actorul, în asumarea unui astfel de rol, să strălucească?

Acest demers poate constitui descoperirea unei noi căi, nu atât spre scrierea textului dramatic, cât spre performanța actorului.

Regizorul contemporan lucrează cu traducători cu stiluri aparte, definite, specializați în textul dramatic, sau, de cele mai multe ori, realizează adaptări ale unor texte, aceasta reprezentând o formă de creativitate neconformă textelor montate anterior. Pe de altă parte, în teatrele occidentale se practică des binomul regizor-dramaturg, unde negocierile de modificare a textului dintre cei doi creatori ajung până la nuanțe de litere și conjuncții. De asemenea, există regizorii de teatru americani, de o valoare incontestabilă în lumea teatrului, ca Wilson sau Foreman, care prin spectacolele avangardiste aduc o notă specială discursului dramatic. Robert Wilson este caracterizat de Müller ca un discipol a lui Brecht: „în acest teatru, teatrul de marionete al lui Kleist posedă un spațiu de joc; dramaturgia epică a lui Brecht o piesă de dans”¹¹⁶.

¹¹⁶ Heiner Müller, *Material. Texte und Kommentare*; hrsg. von Frank Hörnig, Ed. Steidl, Göttingen, 1989, p. 50.

Teatrul postdramatic, ca și textul său, reprezintă o reîntrupare a teatrului brechtian, iar teatrul brechtian nu presupune necesitatea de a revoluționa vechiul teatru, ci propune reînnoirea și redescoperirea importanței dramaturgiei clasice.

În scrierile lui Artaud se observă revolta împotriva teatrului tradițional, mai exact împotriva teatrului burghez, unde textul dictează, regizorul se conformează, iar actorul ascultă și reproduce exact indicațiile regizorului.

Această angajare și implicare a autorului în spectacol, din toate timpurile, mai puțin în perioada contemporană, diluează esența creației scenice și, de aceea, astăzi, mai mult ca odinioară, este important ca transferul să se facă permanent de la autor la regizor și de la regizor la actor. Didascaliile sunt suficiente cititorului, nu și actorului. Aici se relevă din nou importanța regizorului, acest mediator între text și actor, între spectacol și spectator.

Discursul actorului trebuie să emoționeze și să îndemne la acțiune, poate apropiat de genul epidictic al retoricii, potrivit pentru a fi arătat:

„dacă trebuie să vorbim pe scurt despre puterea cuvântului, vom constata că nimic din ceea ce a zămislit gândul n-ar putea exista, dacă n-ar fi cuvântul. Cuvântul este călăuza tuturor faptelor și gândurilor necesare și cei care au mai multă judecată, cu atât mai mult știu să se folosească de cuvânt”¹¹⁷.

În fiecare operă dramatică sau text de teatru există elemente ale retoricii, indispensabile în tehnica actoricească, care îl semnalizează pe actor și pe care le regăsim în jocului actoricesc. Dicționarul de Științe ale Limbii propune o definiție a retoricii după cum urmează: „Artă și știință a elaborării discursului, în general având funcție primordială persuasivă, dar și funcție justificativă, demonstrativă sau deliberativă”.

¹¹⁷ Asupra schimbului de bunuri în *Pagini alese din oratorii greci*, Editura Pentru Literatură, București, 1969, p. 203.

Retorica rediviva este tipul de retorică marcant al secolului al XX-lea; reprezintă o „cheie de boltă a culturii noastre”¹¹⁸, fiind „mai mult decât un set de reguli, prin amploarea observațiilor, precizia definițiilor și rigoarea clasificărilor, ea se constituie ca studiu sistematic al resurselor limbajului”¹¹⁹.

Retorica, astăzi, este „întâlnirea dintre oameni și limbaj în prezentarea diferențelor și identităților lor”¹²⁰, dar „de la prietenie la dragoste, de la politică la economie, relațiile se fac și se desfac prin exces sau lipsă de retorică”¹²¹.

Despre dictatura textului vorbește, prin intermediul spectacolelor sale, și un mare regizor contemporan ca Silviu Purcărete. *Phaedra*, un spectacol grandios, dezvoltă tema sub aspectul crimei și al erotismului, descriind sufletul omenesc și destinul său în lume. Teatrul încărcat de imagini al regizorului impresionează individul contemporan, ancorându-l într-un spațiu al contemplației, unde îl provoacă să descopere eroul tragic al antichității, în sufletul căruia focul iubirii arde și se mistuie sub privirile răzbunătoare ale zeilor. Regizorul găsește doar acele cuvinte esențiale pentru a crea o punte între antic și contemporan, punte pe care pășește, cu o plastică desăvârșită, personajul și, astfel, actorul lui Purcărete devine complet, frumos și un model de la care s-au inspirat și alți regizori care i-au urmat.

Spectacolul cu piesa *Phaedra* după Seneca, în regia lui Silviu Purcărete, este unul dintre cele mai bune exemple ale transformării textului într-o adaptare comprehensibilă publicului contemporan. Spectacolul a impresionat prin forța sa de receptare, în teatrosferă. Vorbindu-se, în acest caz, despre tragic, esteticul capătă consistența sublimului, precum spunea Schopenhauer:

„Ceea ce ne produce plăcere când asistăm la reprezentarea unei tragedii nu ține de sentimentul frumosului, ci de sublim, fiindcă tragedia

¹¹⁸ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991, p. 80.

¹¹⁹ Pierre Guiraud, *La stylistique*, PUF, Paris, 1972, p. 24.

¹²⁰ Michel Meyer, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Librairie Générale Française, Paris, 1993, p. 23.

¹²¹ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 7.

ne dă, într-adevăr, senzația sublimului în cel mai înalt grad. Căci, așa cum, în momentul în care privim sublimul din natură, ne eliberăm de influența voinței și adoptăm o atitudine de pură contemplare, tot astfel deznodământul tragic ne face să scăpăm de sub puterea însăși a voinței de a trăi”¹²².

Regizorul îmbină textul lui Seneca cu cel a lui Euripide și păstrează în spectacol vocabulele cele mai „intense, mai emoționante, mai misterioase, mai dramatice”¹²³, elemente ale retoricii care îl ajută pe actor să-și împlinească arta sa. Regizorul perorează despre forța cuvântului: „scopul meu a fost să mențin tot ceea ce era intens poetic și care, prin condensare, poate fi foarte bine înțeles”¹²⁴.

Cheia acestui spectacol este misterul, regizorul visează, dar ține ochii deschiși, „În Phaedra am avut un sentiment puternic legat de lună, de moarte, de mase, de ritual”¹²⁵.

Corul, actor principal, iar nu figurație, în spectacolul lui Purcărete, deține „arta de a convinge un auditoriu de justetea ideilor expuse printr-o argumentație bogată, riguroasă, pusă în valoare de un stil ales”¹²⁶, regizorul subliniind rolul extraordinar al corului în spectacolul său:

„în tragedie corul mă interesează cel mai mult, mi se pare că este elementul de cea mai mare teatralitate și cel mai interesant de regizat... este un personaj de sine stătător... când laș, când eroic, când demn, când trădător, gata să-i apere pe eroi, dar și să îi zdrobească... corul ne invită să apreciem contradicțiile care definesc mulțimea”¹²⁷.

Chiar la începutul spectacolului, întâlnim elemente de retorică aparținând genului epidictic, întrucât corul vorbește despre fapta criminală a Fedrei. Afrodita este reprezentanta, în acest spectacol și

¹²² Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, Editura Științifică, București, 1976, p. 88.

¹²³ Marina Constantinescu, *Les Danaïdes. Histoire d'un spectacle*, Editura Nemira, București, 1996, p. 36.

¹²⁴ Georges Banu, *Manipulation d'un proces*, Program de sală Orestia, Limoges, 1995, p. 4.

¹²⁵ Neil Wallace, *Neil Wallace in Conversation with Silviu Purcărete*, Program de sală Furtuna, Nottingham Playhouse, 1995, p. 5.

¹²⁶ *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, 1996.

¹²⁷ George Banu, *op. cit.*, p. 4.

în discursul ei, a genului judiciar, ea vorbește despre trecut sau, mai bine spus, nu dezvăluie nimic din ceea ce s-ar putea întâmpla pe scenă și dă sentințe. În continuare, este blamată Fedra pentru răul ce a cuprins-o și acest element de retorică vine să se răsfrângă asupra tuturor oamenilor: „O filosofie concis exprimată asupra deșertăciunii zbuciumului omenesc, expusă compact, ceea ce corespunde concepției spectacolului”¹²⁸.

Pentru o ușoară înțelegere a textului și a acțiunii de către auditor, singurele zeițăți propuse memoriei sunt Artemis, Afrodita (Kypris) și Eros.

Elementul de manipulare intervine în spectacol, sugerat în trecerea prin scenă a lui Tezeu:

„prin vocea duhului soțului, pe care nu pare să-l vadă trecând prin scenă decât Fedra, se adresează o altă instanță superioară, omniscientă, atotputernică, înspăimântătoare, magică. Momentul ieșirii ei le induce moșilor și Doicilor o stare de halucinație, de hipnoză. Ieșirea nălucii, cu care numai Fedra a comunicat, ca într-un fel de transă, îi trezește pe toți ceilalți la viață”¹²⁹.

Manipularea o folosește și corul, devine vocea interioară a Fedrei și îi insuflă, îi influențează hotărârea. Urmează un întreg discurs rostit de diferiți membri ai corului, se repetă, este ca un ecou, are efect de vrajă, de magie asupra Fedrei și din nou se trece la invocare, de această dată a zeiței Artemis, când este și astfel numită chiar dacă, la început, se chema Kypris. Ea este ocrotitoarea lui Hipolit care este sedus, dar trezirea rupe vraja. Un alt element de retorică în creația ficțiunii scenice este momentul în care Tezeu, reîntors, află despre infidelitatea Fedrei, care îl acuză pe Hipolit de incest și rostește vorbe incriminatorii la adresa fiului, invocându-l pe Poseidon.

¹²⁸ Iolanda Mănescu, *Teatrul antic greco-latin în creația scenică românească*, Editura Sitech, Craiova, 2005, p. 125.

¹²⁹ *Idem*, p. 126.

Un ultim discurs al spectacolului aparține corului din *Fedra* de Seneca, făcând parte din genul deliberativ al retoricii; frumusețea și binele sunt elemente nedistincte:

„Frumusețea pură a omului, rămas-a arar nepedepsită
Înfrântă e legea în viața umană
Norocul conduce tot omul de-a valma
Cu mâna sa oarbă împarte favoruri
Pe orice netrebnic la sân încălzește
Iar viciul sugrumă pe cel fără pată
Îi place mulțimii să dăruie fascii lichelei
E domn adulterul
Ce crește în viciu.
O, vană pudoare, minciuna ți-e fala”¹³⁰.

Receptarea acestui spectacol și a oricărei ficțiuni scenice sub semnătura marelui regizor este dată de propozițiile traduse în imagini, după cum precizează chiar el. În spectacolul *Phaedra*, sensurile principale ale retoricii își găsesc locul prin arta de a vorbi frumos, care îi aparține întregului imaginilor și metaforelor create, prin arta de a convinge auditoriul de justetea ideilor expuse printr-o argumentație bogată, riguroasă, pusă în valoare de un stil ales, care aparține regizorului însuși, sub atenta veghe asupra textului interpretat sublim de către corul de actori și prin ansamblul regulilor care ajută la însușirea acestei arte de către actor pentru a convinge, a seduce și manipula auditoriul.

În finalul spectacolului, Silviu Purcărete vorbește despre artă ca despre reprezentarea deplină a condiției umane, aflată într-o eternă relație de subordonare cu divinitate:

„Cred că arta, activitatea artistică umană este îndreptată nu către perfecționarea omului, ci pentru păstrarea lui în starea mizerabilă și imperfectă. Este vorba de o glorificare a imperfecțiunii omului. În aceasta

¹³⁰ *Textul spectacolului Phaedra*, adaptare scenică de Silviu Purcărete, text tehnoredactat, Biblioteca Teatrului Național Craiova, p. 23.

constă apropierea lui de Dumnezeu, într-o oarecare măsură. Artă nu e făcută ca să-l îmbunătățească pe om, ci să-i glorifice nimicnicia”¹³¹.

Pentru Silviu Purcărete, dramaturgia antichității este văzută astfel :

„Este expresia a ceea ce ar trebui să fie literatura modernă: stil, precizie, economie, forță, poezie, atingerea problemelor umane esențiale. Este fascinant. Nu simt nici o clipă că readuc la viață ceva vechi, nu am sentimentul că scutur praful de pe ceva pentru a-i scoate la lumină strălucirea. Dimpotrivă, această strălucire mă orbește. Nu este nevoie ca forța acestor texte să fie descoperită, pentru că modernitatea lor este agresivă. Când le citesc sunt foarte emoționat, foarte mișcat”¹³².

Compoziția scenică a lui Silviu Purcărete nu place publicului larg exclusiv prin formă. Odată racordat la miezul expresiei organice al creației, spectatorul trăiește misterul din care se decodifică semne prin cuvânt și nuanțe de lumină sau culoare. Filonul emoțional se declanșează atunci când, copleșit de plastica mesajului, privitorul primește din strălucirea formei elemente care-l definesc și marchează. Scotocind în mrejele cunoașterii de sine, actorul lui Silviu Purcărete devine un magician, care, conștient de puterea sa de seducție, reușește să manipuleze orice participant la universul creației ficțiunii scenice.

3.1.3 Drumurile sinuoase ale construcției de personaj

„Și-apoi, a cunoaște bine pe altul înseamnă
A te cunoaște pe tine însuși.” (Hamlet, V.2.)

3.1.3.1 În căutarea personajului de teatru

Abordarea construcției unui personaj în arta actorului contemporan poate părea echivocă, deoarece, adeseori, actorul contemporan întâlnește în cariera sa o mașinărie fabuloasă de efecte scenice care ajută imaginii exterioare a personajului său. Potrivit lui

¹³¹ Marian Popescu interviu cu Silviu Purcărete, „Trăim o stare de haos și de ciumă – ea este producătoare de artă”, în *Semnal teatral*, nr. 1, București, 1995, p. 10.

¹³² Luminița Varlam, „Silviu Purcărete – între magie și realism”, în *Teatrul azi*, nr. 1, București, 1994, p. 24.

Brecht, efectul distanțării nu poate fi obținut de către actor decât printr-o cunoaștere prealabilă a metodelor stanslavskiene, în speță, prin asumare și căutarea personajului în fiecare dintre noi. Tot astfel, vom căuta să evidențiem, într-un mod original, metoda optimă de identificare, construcție și concretizare a personajului dramatic.

Identificarea personajului apare în momentul apropierii dintre actor și textul viitorului spectacol, din lecturile abordate ca obiect de studiu sau din vasta cultură a societății apropiat. În cele mai multe cazuri, este necesar ca identitatea căutată să nu-i aparțină, ci să fie rodul imaginației, cu efect de bumerang în caracterul actorului din plan social. În această etapă de *identificare* a personajului trebuie relevați și reconsiderați o serie de factori externi și interni mediului de creație. Exercițiul actorului cu textul și cu lectura sa, în general, îl determină să-și formeze incipient opinia despre personajul dorit din distribuția regizorului. Fac excepție o anumită categorie de actori care își doresc rolurile importante intrinsec, fără a conștientiza sarcina dificilă a moștenirii istoriografice și documentare necesare unui astfel de rol, fără legătură cu întinderea acestuia, ci doar prin impresia că numai calitatea partiturii ar conferi prestanță și succes actorului interpret. Exemplele practicii demonstrează contrariul, excelența și celebritatea unor mari creații pe roluri de foarte mici dimensiuni au fost mereu evidențiate sau răsplătite.

Istoria teatrului vorbește despre personaje și nenumărați exegeți se pronunță referitor la caracterul și relațiile dintre personaje. Există clasificări, tipologii, nume și numere de personaje, dar singurul care întruchiează nu poate fi decât actorul în concepția scenică a regizorului. Ficțiunea scenică a zilelor noastre impresionează, cum aminteam la început, prin culoarea aurei pe care i-o conferă actorului. Pentru aceasta, de multe ori, este necesar doar ca actorul să pășească în scenă și actul artistic rezistă din restul de imagini create de regizor fie prin poetica gestului, fie prin simbolul urmărit, fie printr-o metaforă, toate într-o cheie magică care deschide sufletul receptorului.

Așadar, estetica spectacolului lui Silviu Purcărete, de exemplu, se poate traduce pentru spectator prin consumul de imagini și sunete

pe care regizorul le propune și cu dibăcie le succede cu un impact direct asupra receptorului său cu frumosul. Această metaforă pornește chiar din sufletul creatorului care spunea când a creat *Phaedra*: „atunci când am citit textul am avut un sentiment puternic legat de lună”¹³³. Iată, așadar, că primul impuls și intuiția sunt căile de acces ale creatorului către spectacol și ale actorului către personaj.

Teatrosfera este aproape ocupată de o societate întreagă, cu ierarhii, pasiuni și vise și relații ale personajelor sale. Într-o clasificare succintă, din antichitate și până în zilele noastre, exegeza, care se ocupă de tipologii și relații între personaje, compară și stabilește relații între arta actorului și psihanaliză, filosofie, sociologie și estetică. Relațiile pasionale între personaje din lumi diferite frământă *carnea* antichității, dezvoltând teme pe care psihanaliza le studiază, iar actorul, la rândul său, își poate identifica personajul în caracterul deformat al pacienților cu deficit comportamental mai mult sau mai puțin sever.

Un alt personaj adus în prim-plan de spectacolele, sclav al pasiunilor alimentate de *hybris*, ușor de detectat în societatea contemporană, este individul privat de libertate din varii rațiuni sau pretexte, unele arhetipice și simbolice. Motive ca omuciderea, pruncuciderea, relațiile oedipiene etc. se pot identifica astăzi în psihologia personajului alienat, robotizat și atât de tehnic, care în societatea contemporană devine interesant pentru actor, în măsura în care acesta caută să identifice în caracterul lui tarele ce simbolizează compendiul de probleme interesant de abordat ca temă de lucru în scenă.

În călătoria pe care ne-o propunem, pentru a identifica personaje interesante carierei artistice, părăsim antichitatea pentru a ne îndrepta, în linii generale, către un personaj mai puțin mistuit de *katharsis* și mult mai comic, detectabil, la rândul său, în metodele de abordare a rolului de către actorul contemporan. Personajul de referință este localizat înaintea apariției *commediei dell'arte*, acolo unde circul își are originea. Tendința actorului contemporan de a juca în spații neconvenționale, nevoia de refugiu pe scene mici, în

¹³³ Iolanda Mănescu, *op.cit.*, p. 76.

apropierea spectatorului său, *one-man show*-urile, *sketch*-ul, *stand-up comedy*-ul chiar și *șușa* își găsesc sorgintea în tipologia clovnului care l-a inspirat pe Arlechino. De asemenea, acestei lumi cu personaje colorate, comice, chiar triviale uneori, care desfășoară în scenă acțiuni violente, nu neapărat în sensul unor crime, ci în ideea manifestării unor ritmuri și limbaje specifice, alerte și rupte de contextul elitist, i se alătură lumea filmului de desen animat, a filmului lui Chaplin sau Buster Keaton.

Cele mai multe tipologii ale personajelor din *commedia dell'arte* sunt introduse în scenă de regizori importanți în momente cheie ale spectacolelor contemporane. Cu mască sau fără mască, cu mișcări și replici comice, un remember al acestor comici, pe temă shakespeariană, îl face Alexandru Dabija atunci când, în spectacolul său *Pyramus și Thysbe*, creează un moment scenic rupt din acea epocă și montat în contemporaneitate prin prezența în scenă, în rolul meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară*, chiar a mașiniștilor teatrului, ce fac deliciul piesei alături de nume de actori consacrați. În această ipostază, mesajul unei epoci se transmite fără echivoc în lumea modernă.

Despre identificarea personajelor shakespeariene de către actorul contemporan se pronunță Jan Kott, unul dintre cei mai reputați exegeți ai marelui dramaturg, numindu-l pe Shakespeare: *contemporanul nostru*. Despre mecanismele puterii, despre călăul care ajunge rege și regele care se transformă în călău, despre problemele de discriminare de rasă sau de sex pe care le regăsim rând pe rând în dramaturgia marelui clasic, despre teme și motive reluate din antichitate în limba epocii elisabetane, despre toate acestea poate vorbi în creația scenică și actorul contemporan care, prin simpla abordare a situațiilor politice, economice, dar și sentimentale ale semenilor săi, relevă publicului aceeași stare tensionată din epoca mai sus amintită, dar cu mijloace mai puțin rudimentare.

Un astfel de racord cu epoca elisabetană îl realizează Baz Luhrmann în pelicula *Romeo+Julieta*: actorul contemporan identifică personajul shakespearian, dar construcția pe care o propune este bazată pe mijloace și metode moderne de realizare a rolului respectiv,

într-un decor din zilele noastre, cu costume din piele și bluejeans, cu arme în loc de săbii, cu droguri în loc de poțiuni magice, cu mașini decapotabile, deșert și o mare de iubire. Această ecranizare, intenționat marcată de elemente ale secolului al XX-lea, confirmă autenticitatea și extraordinara prezență a personajului shakespeareian în creația scenică a actorului contemporan, răspunzând parcă la întrebarea lui John Elsom¹³⁴: *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* (carte tradusă de Dan Duțescu și apărută în București la Editura Meridiane în 1994).

Continuând seria exemplurilor de inspirație și a răsfrângerilor teatrului în lume, este important să menționăm și preocuparea unor medici psihiatri pentru analize specifice meseriei lor, pornind de la personajele din dramaturgie. Doctorul psihiatru Alexandru Olaru realizează un foarte atent studiu medical al psihiatriei personajelor. Aici reperăm referiri medicale, definiții și maladii mentale ale personajelor shakespeareiene, cum ar fi:

- relația normal – anormal – intermediar;
- despre instinctele personajelor (avaricie, risipă, beție, apărare, agresiune, mânie, ură, reproducere, iubire, iubirea-boală, gelozie, incest etc.);
- stări nervoase (suferința nevrotică în teatrul lui Shakespeare), despre psihopați și tipologiile acestora (Troilus și Cresida; psihopați polimorfi: Prințul Henric, Falstaff și prietenii lui, Sir Toby Belch; psihopați explozivi: Tybalt, Mercuțio, Benvolio; psihopați depresivi: Antonio, Jaques; psihopați perversi: Antiochus, Don John, Regina Margareta, Eleanor, Simpcox, Edmund, Iachimo, Iago);
- pierderea pasageră a conștiinței (somnul și tulburările sale, visele și interpretarea acestora, somnambulismul – Lady Macbeth, stările de lipotimie și moartea aparentă, somnul medicamentos, epilepsia: Cezar și Othello).

¹³⁴ John Elsom, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, trad. Dan Duțescu, Editura Meridiane, București, 1994, p. 41.

De asemenea, regăsim explicate în acest studiu datele medicale privind psihoza ca trăsătură generică a personajelor lui Shakespeare, pe care autorul îl numește *Shakespeare – psihiatru infailibil*¹³⁵:

1. *Psihoza maniactală*: Titus Andronicus;
2. *Melancolia*: Bertram, Sly, Porția – soția lui Marcus Brutus, Enobarbus, Antonio și Cleopatra, Henric al VI-lea, Ofelia;
3. *Confuzia mintală*: Regele Ioan, Titania;
4. *Oligofrenia*: Don Adriano de Armado, Thurio, Charles, Sir Andrew, Malvolio, Cloten;
5. *Stări demențiale – de etilogie arterioscleroasă și senilă*: Menelaus, Polonius, Gloucester, Lear; *Etilogia infecțioasă – paralizia generală*: Jack Cade și Timon din Atena;
6. *Paranoia (câteva date psihice)*: Coriolan;
7. *Bufeuri delirante (câteva date psihice)*: Regele Ioan, Lysander, Angelo, Archibald, Owen Glendower; *delirul din gelozie*: Ford, Posthumus, Leontes, Othelo;
8. *Schizofrenia (câteva date psihice) – Forma paranoidă*: Ioana d'Arc, Macbeth, Richard al III-lea, Hamlet.

Așadar, personajele lui Shakespeare nu sunt doar o *piatră de încercare* în creația actricească, ci reprezintă și o adevărată școală pentru exersarea și formarea actorilor, fiind cu siguranță apogeul în materie de creație dramatică și cea mai înaltă formă de expresie artistică de până astăzi.

„Shakespeare își formulează acțiunea pe elementele ce definesc caracterul: omul, în unitatea sa indestructibilă somato-psihică, împrumutând odată cu izvorul și procedeul de la Plutarh. Shakespeare aduce pe scenă toată frământarea contradictorie a sufletului, tot contrastul unui caracter în acțiune, spre deosebire de dramaturgii antici care zugrăveau structuri stăpânite de o singură pasiune. Psihologic, Shakespeare utilizează toate formele de expresie ale sufletului în același caracter (...)”¹³⁶.

*

¹³⁵ Alexandru Olaru, *Shakespeare și psihologia dramatică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1976, p. 381.

¹³⁶ Al. Olaru, *op.cit.*, p. 81.

În aceeași ordine de idei, personajul lui Molière fascinează lumea teatrului în zilele noastre și cei mai mulți actori îl pot identifica ușor în abordarea rolurilor dramatice. A aduce în scenă personajul molieresc reprezintă o piatră de încercare pentru actorul contemporan, în măsura în care, printre exponenții societății sale, descoperă cu greu exact genul și tipul pe care dorește să-l imprime personajului. De ce? Pentru că, într-o societate mult prea amorțită în simțurile sale, așa cum o descrie Konrad Lorenz, avem de-a face cu o uniformizare a caracterelor indivizilor, singurele diferențe de atitudine fiind reprezentate de dimensiunea cifrei de afaceri, a corupției, a nivelului oratoric și, eventual, a unor ticuri specifice fiecăruia. Dar, în fapt, avem de-a face, ca actori, cu o lume în care îi putem identifica și aduce în scenă pe răii societății, chiar cu riscul de a nu-i putea corija prin convenția propusă.

Molière reușea să le întoarcă oglinda în față tuturor burghezilor sau bolnavilor închipuiți, avarilor, medicilor îngâmfați, nevestelor adultere, amanților nepoștiți etc. În societatea actuală, orice mică jenă sau durere trebuie tratată, omul contemporan nu-și stăpânește emoția, nu învinge durerea, se preface că există cu adevărat pentru că societatea sa are o singură țință: să-i asigure *all inclusive*¹³⁷: mâncare, băutură, distracție, masaj, prieteni și cel mai bun înlocuitor al romantismului: *wi-fi internet connexion*.

Pe urmele romantismului, în poezia dramatică a lui Goethe se identifică un personaj pe care actorul contemporan îl poate aborda numai sub semnul artei sale distincte. Personajul lui Goethe îl poate întruchipa actorul lui Stanislavski, printr-o permanentă luptă cu sinele; actorul contemporan trebuie să foreze foarte adânc înlăuntrul său pentru a redescoperi emoția cea mai puternică cu care să vină în fața spectatorului, pe care să-l poarte într-o călătorie în timp, nelăsându-i niciun pic de răgaz, pentru ca imaginația sa să nu fie stimulată, ci doar atenția să aibă un singur punct de focalizare: actorul care interpretează personajul-vector al introspecției, al cunoașterii de sine, al mistuirii.

¹³⁷ din eng. *all inclusive* = totul inclus (în preț).

Personajul făurit la sfârșitul secolului al XIX-lea de Caragiale, de pildă, este identificat de către actorul contemporan în plină stradă, la ieșirea din imobil, în taxi, la serviciu, la cârciumă, la televizor, la numărarea voturilor, la coadă la covrigi sau brăgă (acolo pe unde se mai găsește), la nuntă, la înmormântare, peste tot. Construcția, însă, a unui astfel de personaj este foarte probabil să-i ridice o serie de probleme și doar o montare de excepție a dramaturgiei caragialiene îi poate facilita actorului contemporan drumul către personajul său. Este una dintre puținele situații în care actorul poate să se oprească din a crea și să înceapă cu adevărat să joace.

3.1.3.2 Spre construcția personajului de teatru

Despre *construcția* personajului dramatic din orice epocă se pronunță teoreticieni importanți ai artei actorului, generând în școlile pe care le-au fondat metode din ce în ce mai complexe de lucru. Ucenicii pe care i-au format continuă să reamintească și să îmbunătățească exercițiul permanent și susținut în demonstrarea calităților cu ajutorul cărora se duce la îndeplinire un rol dramatic. Metodele cunoscute deja în arta actorului, din școlile lui Konstantin Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Gordon Craig, Grotowski, Brook sau Radu Penciulescu, sunt aplicate în jocul lor de majoritatea actorilor și vom insista asupra acestora prin experiența actorului și prin raportările acestuia la rolurile pe care le face. Dacă într-un capitol anterior am arătat, printr-un studiu de caz, câte definiții și definiri ale cuvântului actor există, în acest capitol ne propunem să dezbatem pe tema construcției rolului, având în vedere nu un actor anume, ci un grup social, o echipă.

În calitate de regizor, dar și ca pedagog într-o facultate de actorie, observ aceeași tendință comună a actorilor de a pune întrebări. După întâlnirile la repetiția italiană, actorii obișnuiesc să petreacă mai mult timp împreună, adresându-și întrebări despre personajul lor. Unul întreabă, ceilalți răspund și jocul se întetește, apar tensiuni, divergențe, compromisuri, negocieri.

Până aici, actorul nu se deosebește cu mult de semenii săi care desfășoară alte activități și meserii. Departajarea se instalează în situația de singurătate, în microunivers, acasă, în locul unde actorul, indiferent de acțiunea pe care o face, își propune teme pentru personaj și întrebările sunt dintre cele mai diverse. Aici intervine frumusețea și distincția acestei meserii. În acest moment, actorul realizează că arta sa nu este o meserie, ci este un meșteșug care presupune o activitate intensă, permanentă, o zbatere lăuntrică până când totul va deveni clar sau aproape posibil: *să pot juca acest rol*.

Construcția unui rol nu diferă foarte mult de la un personaj la altul, pașii sunt cam aceiași în funcție de metoda de lucru a regizorului, dar întotdeauna povestea începe din interior către exterior. Mai întâi, actorul trebuie să știe cine este personajul său pentru ca, mai apoi, să poată să știe cu ce să se îmbrace sau cum să arate fizic personajul său. Cei mai mulți actori care procedează invers, creând un mers specific, o cicatrice, o nuanță a părului anume, nu mai ajung să pună întrebări corecte personajului și rolul poate fi un eșec, „cu alte cuvinte, numai pentru a intra corect în scenă este nevoie de cunoașterea vieții piesei și a propriei voastre atitudini față de aceasta”¹³⁸. Interesant este de abordat, în cele ce urmează, și modul în care se poate demola un rol.

Aparența că omul trăiește independent lasă granița sufletească să se coboare în fața nevoii de a viețui după bunul plac. Acest gând este suficient pentru ca turma socială să se simtă protejată, neperturbată în coexistența interpersonală.

În general, forma de manifestare redusă la un colectiv de muncă încurajează manechinul social să genereze servicii comunității, înconjurat de ideea de unitate, care îi conferă siguranță și care îl definește ca o forță unitară din dorința de a se hrăni cu senzația puterii de a fi recunoscut.

Actorul nu simte acest leagăn al puterii în condiția sa socială. Apelează la structurile sale emoționale, se raportează la memoria afectivă, la experiențele sale de viață pentru a alege, în cele din urmă,

¹³⁸ Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, p. 72.

rețeta de ingrediente din bucătăria sa interioară, ce va forma aluatul unei pâini care crește și ia forma sufletului său. Acest proces de descompunere a măruntaielor din adâncul ființei sale nu este comun tuturor mirenilor care stau la rând să privească sacrificiul celui proscris să se lupte cu balaurii sângeroși ai sentimentelor.

Dacă eu joc, personajul meu trebuie să trăiască. Asta reprezintă intrarea în rol și asumarea identității celuiilalt, iar prin această atingere cu personajul se descoperă starea despre care vorbește Rousseau în *Visare*:

„există o stare în care sufletul își găsește un teren destul de ferm pentru desăvârșita lui odihnă... o stare în care să nu-i pese de timp, în care prezentul să dăinuie... fără să stârnească vreun sentiment de lipsă sau de plăcere sau de durere, de dorință sau de teamă, decât doar pe acela al existenței de care să fie covârșit”.

Existența personajului va fi asigurată de felul în care este privit de receptori, căci, din momentul în care s-a născut a doua oară, adică pe scenă, s-a născut și în societate.

Grupul social în care limbajul gesturilor și al mișcărilor trupului sunt universal valabile se află pe scenă. Dar actorul, prin existența sa recunoscută de ceilalți, reușește oare să descopere și să recunoască, într-adevăr, existența personajului său, să impună reguli și să se conformeze regulilor jocului în mod real pentru a-și demonstra abilitățile în privința rolului?!

Grupul social de pe scenă este constituit în urma unui casting realizat de un regizor, care ține seama de o serie de factori favorizanți ai procesului de creație al unui spectacol. Odată grupul format, începe să-și traseze propriile granițe și oricare alt membru al teatrului, care devine totodată un membru al *outgroup*-ului, nu mai poate interacționa cu grupul de pe scenă, interesat de acum de alte relații. Pentru o mai bună recunoaștere a grupului, se discută despre spectacolul în curs, orice altă dezbatere devenind brusc inutilă și inadecvată poziției actuale a membrilor. Actorul este conștient că această *defamiliarizare* de unii membri ai personalului artistic, cu care făcea casă bună până atunci, îl va transforma, probabil, într-un adversar în

lupta pentru scopul propus de ceilalți, care nu s-au bucurat de reușită în promovarea examenului caracterologic experimental și care vor căuta motive de discordie. Discuțiile invidioase pe marginea criteriilor în reușita castingului celor care l-au promovat dau o nuanță destul de închisă valorii ulterioare a exercițiului de creație. Resentimentele generate de grupul învinșilor pot aduce anumite avantaje celor apostrofați, căci se pot deschide nebanuite posibilități de a trăi viața alături de ceilalți, cu o mai bună înțelegere a mediului și un mai bun control al reacțiilor în fața limitelor de dialog social.

Actorii grupului de pe scenă sunt aleși pentru a îndeplini o serie de sarcini precise. Actorii se adună în acest grup nou format pentru a se angaja în întâlniri cu regizorul, în vederea înțelegerii personajului, având drept scop reușita rolului. Activitatea unei organizații, în general, își are ca model desfășurarea unui spectacol de teatru, rolul fiecărui individ trebuie învățat, repetat și reprezentat. În același timp, „teatrul este un prototip și în altă privință: actorii de pe scenă nu se epuizează în rolurile ce le-au fost atribuite, în măsura în care ei intră în personajul respectiv numai pe durata spectacolului și sunt liberi să iasă din rol după aceea, chiar asta așteptându-se de la ei”¹³⁹.

Cunoașterea personajului nu se face numai în funcție de *cine sunt eu*, ci este strâns legată de cunoașterea celorlalte personaje și de interacțiunea personajului meu cu acestea. În construcția personajului, actorul are menirea să descopere destinul unei entități despre care nu știe nimic.

Grupul social de pe scenă se află acum față în față cu un alt grup, acela al personajelor care trebuie interpretate. Substituția personajelor cu partenerii de scenă creează o nouă ruptură, o altă repartizare a indivizilor în grupuri. De cele mai multe ori, grupurile rivalizează: începând de la neînțelegerea corectă a textului până la inepuizabilele certuri despre ierarhia estetică a costumelor. În funcție de rolurile primite, actorii își apără personajele, creându-se diverse discuții în contradictoriu din dorința fiecăruia de a se apropia cât mai mult de rol. Peste o vreme, apare și negocierea, un moment de liniște,

¹³⁹ Zygmunt Bauman, Tim May, *Gândirea sociologică*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 71.

când membrii grupurilor încep să se asculte unii pe alții și să-și schimbe o serie de replici pentru ca, din nou, furtuna să se dezlănțuie: se apropie momentul recunoașterii, premiera, grupul de actori care n-au fost acceptați în distribuție vor fi în sală, de asemenea, grupul de receptori, consumatori neînfricați de timp liber, care nu vor accepta nici cea mai mică ieșire din convenție, din dorința de a nu trebui să le fie pusă oglinda în față.

Grupul social al consumatorilor de timp liber vine la teatru din dorința de a suplini lectura printr-o vizionare a piesei pentru ca, după reprezentație, să se retragă în fotoliul comod din fața computerului unde este așteptat de un alt grup, creat special pentru socializare, cu care dezbate, mai mult sau mai puțin, subiectul piesei.

Actorii aparținători ai celor două grupuri, unul angajat în actul artistic, altul în calitate de receptor, își strâng mâna, se îmbrățișează și se lansează în discuții filosofice despre rol, despre cât de bine a fost interpretat sau ce mai trebuie descoperit încă la personaj.

În fond, adevărul propriu personajului n-a fost descoperit, de cele mai multe ori actorul s-a hazardat în timpul reprezentației în a se arăta pe el însuși spectatorului, pentru a „demonstra” cât este de frumos, de bine machiat, ce voce bună are, ce costum nemaipomenit, ce coafură deosebită a aplicat personajului într-un exces de publico-tropism. Cum se diferențiază, astfel, grupul social de pe scenă de orice alt grup interesat doar de imagine și de forma de prezentare cât mai sofisticată a obiectivelor propuse? Cât de departe a ajuns cu rolul său? Câtă emoție s-a concentrat în ființa sa și în ce procent aceasta a participat la actul artistic? Cât a reprezentat creație și cât a însemnat epatare, dorință de a deveni cineva sau ceva pentru a primi recunoaștere? În ce măsură viața personajului apasă pe umerii actorului cu povara unei existențe încifrate într-o carte din bibliotecă, acum deschisă pentru a tulbura puțin destinul personajelor aflate acolo?

Șirul întrebărilor poate continua la nesfârșit sau ne putem întoarce la grupul social de pe scenă, acolo unde a început totul, într-o dimineață de primăvară, unde stau așezați cuminți în scaunul lor doi autori care povestesc numai și numai despre cărți, despre

importanța lor și despre dispariție. Ce s-ar întâmpla dacă, printr-un accident, specia umană ar dispărea?

Unul dintre autori își amintește brusc ultima frază, cum spune domnia sa, din *Mitologicele* lui Lévi-Strauss: „Adică nimic. Nimeni e ultimul cuvânt. Ultimul nostru cuvânt”.

3.1.3.3 Vânătoarea unui personaj atipic

În zilele noastre ne confruntăm din ce în ce mai mult cu probleme de vorbire pe scena dramatică și considerăm un motiv serios să începem o discuție pe marginea abordării și *alcătuirii* unui *personaj analizat din punctul de vedere al rostirii definitorii și al modalităților de expresie în rol*. Considerăm oportun să ne axăm în acest demers pe metodele de construcție a unui personaj din piesele pentru copii, pentru că întâlnirea actorului cu un astfel de receptor reprezintă unul dintre cele mai dificile exerciții în alcătuirea și concretizarea personajului.

În copilărie ni se părea fascinant un personaj care, prin puterile sale extraordinare, sucea lumea în fel și chip din dorința de a-și salva prietenul de la sărăcie și tristețe existențială. Acesta ar fi, pe scurt, și subiectul spectacolului *Motanul încălțat* după Charles Perrault. O caracteristică a personajului este identificarea acestuia cu o persoană foarte apropiată. Alegerea unui astfel de rol ar putea fi justificată de memoria afectivă a actorului, care reia o incursiune în bogatul univers imaginar specific vârstei copilăriei, înlocuind cu succes raționalul sau pragmatismul ce-i guvernează maturitatea.

Într-o măsură similară, arta actorului trebuie să reamintească de acest univers imaginar, îmbogățindu-l prin crearea unui personaj, a unei alte ființe, dintr-o altă specie cu probleme, dar asemănătoare oamenilor și care se prezintă diferit în fața unor oameni mai mici, arătându-le prin viu grai o părticică din viața sa. Deoarece teatrul

„e făcut din mișcare, care este spiritul artei actorului, din cuvinte, care formează corpul piesei, din linie și culoare, care sunt sufletul decorului scenic, din ritm, care este esența dansului”¹⁴⁰.

Actorul, *artist al corpului* său, cum îl numește Tudor Vianu, are misiunea să transforme textul în „trăire prezentă de o mare intensitate”¹⁴¹ și personajul său trebuie să fie „individualizat și caracterizat printr-un ansamblu de acțiuni concrete”¹⁴². Arta actorului are, astfel, o dublă condiție: „de a fi simultan și proces și limbaj”¹⁴³. Actorul, atunci când vorbește, ia parte la acțiune, după spusele lui Camil Petrescu, cu atât mai mult cu cât:

„menirea actorului consistă în a impune spectatorului și auditoriului acțiunea poetică, într-un mod cât mai simplu posibil, dar și cât mai epuizator. În acest scop, cuvintele autorului dramatic, mai cu seamă trebuie să fie făcute în întregime inteligibile. Aceasta într-un dublu sens. O dată, astfel ca spectatorul să le priceapă în general; pe urmă, în așa fel și în chip real, ca sensul lor deplin și toate valorile lor afective și voliționale să-i devină clare”¹⁴⁴.

În teatru se pune accent pe valoarea afectivă și pe reprezentarea ei și, din acest punct de vedere, întâlnirea cu acest personaj era și mai incitantă prin amintirile din copilărie. Repetițiile au reprezentat o desfătare, o bucurie imensă când în spațiul scenic se perindau personajele din poveste, astăzi mai frumoase și mai vii ca ieri.

În cele ce urmează, vom imagina un dialog între un actor și personajul său pentru a cădea de acord, împreună cu domnia sa, asupra rostirii definitorii și a modalităților de expresie în rol. Calitatea cea mai importantă a acestui personaj este aceea că vorbește, după chiar caracterizarea pe care i-o face un alt personaj numindu-l : *un motan cam vorbăreț*. (Vezi *Cadrul 3.2.*)

¹⁴⁰ Gordon Craig, *L'art du théâtre*, Editura Circé, Belfort, 2004, p. 42.

¹⁴¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editura Dunod, Paris, 1982, p. 327.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Ion Cojar, „Inițiere în arta actorului”, XVIII, în *Teatrul*, nr.7-8, București, p. 153.

¹⁴⁴ C. Hagemann, *Die Kunst der Buhne*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1992, p. 473.

Cadrul 3.2 Mono-dialog imaginar

Actorul: Care este locul întâlnirii noastre?

Personajul: O să ne imaginăm un tărâm idilic, cu câmpii vaste, o mlaștină tocmai bună pentru scăldat și în depărtare putem zări sălașul căpcăunului: un palat impunător. Acesta a luat pământurile țăranilor, l-a transformat pe rege într-un slujitor al său și doar o minune ar putea să aducă lucrurile în ordinea firească de până acum.

(Motanul se prezintă copiilor încă de la început printr-un cântec în care povestește cum a ajuns să dețină cizmele roșii și cât de importantă are să devină relația sa cu stăpânul pe care, prin câteva șiretlicuri, îl va transforma într-un om bogat. Trecerea de la cânt la limba vorbită trebuie să surprindă auditoriul și să-i capteze același interes. Așezarea în avanscenă îl face pe acesta atent la mesajul transmis, care este scurt, în versuri simple și cât mai inteligibil. Aici, motanul își ia în serios rolul de povestitor. Corpul descrie mișcări de dans pentru a conferi dinamicitate discursului: „pentru toate situațiile artistice se impune colaborarea corpului întreg și a posibilităților sale lăuntrice de expresie. Actorul trebuie, prin urmare, să se bazeze întotdeauna pe celelalte organe ale sale, așa încât mimica și gesturile impuse artei dramatice să apară ca niște însoțiri firești, mai precis, ca niște întregiri ale cuvântului rostit”¹⁴⁵.

A: Să trecem la individualizarea personajului. Prima întâlnire este cu băiatul, stăpânul tău. Cum îl abordezi, cum îi vorbești ?

P: În preajma băiatului mă simt întotdeauna în siguranță; chiar dacă este destul de tânăr pentru a înțelege ce șiretlic pun la cale, el este o persoană de încredere care mi-a dăruit cel mai de preț cadou: cizmele roșii fără de care planul nu ar putea reuși. Băiatului trebuie mereu să-i vorbești calm, vocea caldă și blândă îl face să se simtă în siguranță și, în același timp, denotă relația voastră familiară; vocalele prelungite din cuvinte îl fac pe acesta să fie mereu sub imperiul stării de bine, de confort și să acționeze conform planului. Mesajele importante trebuie transmise printr-o vorbire ușor intimistă ca să-i creezi impresia de secret știut doar de voi doi. El va căpăta încredere și-l vei putea dirija ușor către o viață cu mult mai bună. Trebuie abordat registrul de piept

¹⁴⁵ *Ibidem.*

pentru ca vocea să sune „cald și puternic: cu ajutorul acestei voci se redau în teatru sentimentele cele mai profunde, cele mai sincere”¹⁴⁶.

A: Urmează dialogul cu împăratul. Auditoriul va fi foarte interesat de acest pasaj. Ce nuanțe trebuie folosite în vorbire pentru ca publicul să rămână atent și să-l urmărească în continuare pe motan?

P: Acum vocea va urca ușor în registrul acut, al vocii de cap și, pentru a-i fi pe plac împăratului, motanul trebuie să-l convingă pe acesta de generozitatea sa ca valet al marchizului de Carabas. Împăratul nu va bănuși o clipă că marchizul este de fapt un țăran sărac. Motanul se folosește de un defect de dicție: pronunțarea defectă a consoanei s pentru a se arăta net inferior împăratului din punct de vedere ierarhic, se unduiește, miaună, iar atunci când vorbește, rostește cuvintele repede și promite majestății sale un cadou din partea marchizului, se face plăcut și prințesei, care, plictisită, îl ignoră până în momentul când acesta reușește s-o surprindă cu istețimea sa, povestindu-i cu mult aplomb ce avere considerabilă are pretendentul la mâna acesteia. În acest dialog, un rol important îl dețin cuvintele care exprimă starea materială a marchizului. Acestea sunt rostite fără defect de dicție, sunt accentuate în frază, iar, ca partener inițiator al acestui mesaj, este luat publicul, care îi va convinge pe prințesă și pe împărat să meargă la palat ca să petreacă. Astfel: *pe-mpărat și pe prințesă iute i-am cam dus de nas/ îmi rămâne acum să rezolv ce-a mai rămas*.

A: Întocmai: întâlnirea cu țăranca. Poporul trebuie convins să-l informeze pe împărat că toată averea pe care ei o muncesc aparține marchizului de Carabas. Ce discurs ar trebui să adopte motanul?

P: Vorbirea trebuie să abunde în cuvinte al căror final rămâne aproape nerostit, vocalele sunt scurtate tocmai pentru a-i crea țăranicii un mediu familiar, de odihnă, cei doi stau la povești până în momentul în care motanul îi dezvăluie planul său de a-l învinge pe căpcăunul care le-a furat pământurile. Dintr-o dată, devine virtuos, face mișcări complexe și spune textul fără urmă de greșală, și, ca într-o vrajă, țăranca este de acord cu toate propunerile pe care acesta le face: *eu vă scap de căpcăun/ însă promite-mi numai un lucru/ când o*

¹⁴⁶ Sandina Stan, *Tehnica vorbirii scenice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 167.

trece împăratul pe aici/ tu să-i spui/ că tot ce vede/ este averea marchizului. Este necesară o tehnică bună de respirație costo-diafragmatică pentru a putea susține textul cu corpul așezat în diverse poziții de contorsionare. Este indicat de inspirat pe consoanele finale. Aerul se inspiră pe gură fără zgomot și fără pauză. Pauza de respirație nu trebuie simțită în public. Și, mare atenție, căci „virtuozitatea nu-i la îndemâna fiecărui interpret, pe scenă se întâlnesc atunci procedurile rutinare ale virtuozității visate, imitații de virtuozitate după maeștrii care au atins-o. Este aici o goană după efect care pierde complet legătura cu universul autentic al textului”¹⁴⁷.

A: Spectacolul se încheie cu scena uciderii căpcăunului și salvarea băiatului din sărăcie. Aici ne confruntăm cu o nouă transformare a personajului.

P: De această dată lucrurile o iau puțin razna, având în vedere că prima metamorfozare a căpcăunului este într-un leu. Scena de luptă dintre cei doi nu are prea multe cuvinte, dar, la momentul când personajul negativ se transformă într-un șoricel, trebuie să vedem o schimbare categorică de atitudine a personajului principal față de rivalul său. Cuvintele sunt aruncate cu multă siguranță, frica a dispărut, deja motanul devine stăpân, iar vorbirea sa devine plină de emfază, ia puțin din tonul împăratului, atât atitudinea sa fizică, cât și vorbirea sunt ale unui personaj de la curtea regală, dă ordine, stă braț la braț cu împăratul și, în preajma acestuia, renunță complet la defectul de dicție inventat mai devreme; este egalul său, ba chiar îl determină prin vorbe meșteșugite să înțeleagă că totul aparține noului stăpân.

A : Care este, de fapt, personalitatea acestui motan?

P: Una complexă. El este eminamente sincer doar în prezența copiilor, doar în dialogul cu ei își recunoaște neputința, frica sau deznădejdea. În dialogul cu copiii, vorbirea trebuie să fie firească, cât mai apropiată de cea a omului de pe stradă, dar nu și în sensul neinteligibilității ei, ci doar o vorbire la nivel mediu, fără prea multe nuanțe și, în orice caz, se impune a nu se folosi vorbe de alint sau

¹⁴⁷ Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, vol. I, Fundația Culturală C. P., București, 2006, pp. 30-31.

vorbire preschimbată, sau voce de copil. Așadar, motanul trebuie să rămână ferm, să ceară opinia copiilor în momentele grele și să rezolve situațiile fără greșală pentru a deveni eroul lor.

În încheierea acestui dialog imaginar, despre *concretizarea* personajului, menționăm responsabilitatea cu care trebuie abordate o piesă și un spectacol pentru copii. În ceea ce privește vorbirea scenică, actorul trebuie să posede o bună tehnică pentru că, de multe ori, în spectacolele pentru copii apar situații neașteptate și este foarte posibil ca actorul să fie nevoit să schimbe brusc registrul sau ritmul reprezentației. Este imperios necesară plăcerea de a juca într-un astfel de spectacol pentru a nu deziluziona publicul *mic*, care vine să vadă o poveste poate nepovestită încă și care trebuie să plece cu sentimentul că povestea există și trebuie să creadă în ea pentru a merge mai departe pe calea cunoașterii.

În concluzie, am căutat, printr-o metodă originală, să prezentăm o metodă de *identificare, construcție și concretizare* a procesului de creație a rolului, care pentru actor trebuie să reprezinte obiectivele generale cărora, în opinia noastră, trebuie să li se alăture un element și un exercițiu esențial în arta actorului: *atenția*.

3.1.3.4 Model de construcție a personajului în secolul al XXI-lea

Prin metoda sa, denumită *Puterea Actorului*, Ivana Chubbuck a format mai mulți actori, acum vedete la Hollywood, printre care se numără Brad Pitt, Charlize Theron, Djimon Hounsou, Elisabeth Shue sau Halle Berry. Această metodă, publicată și în limba română, oferă un sistem de analiză a textului extrem de riguros, făcut pas cu pas, ce descompune întreaga structură a acestuia. Este un sistem de analiză textuală, care ajută la gestionarea emoțiilor personale, pentru a le folosi, *pe deplin și cu putere*, într-un sistem bazat pe 12 pași în construcția rolului.

Ivana Chubbuck a reușit să pună bazele unei metode de lucru care duce actoria la un nou nivel, învățându-i pe actori cum pot fi utilizate

suferința și emoțiile interioare nu ca scop în sine, ci ca masă de manevră în atingerea unui țel. Întrebată într-un interviu despre această metoda de actorie, în ce consta ea și cât timp i-a luat s-o elaboreze, Ivana Chubbuck a răspuns:

„Metoda mea s-a născut din căutarea și dorința de a-mi depăși traumele personale, mai ales atunci când ele s-au răfrânt asupra interpretării mele. (...) a trebuit să creez un sistem care să-l ajute pe actor să își folosească propria suferință pentru a atinge scopul personajului. Descoperirea și înțelegerea suferinței personale fac parte integrantă din procesul de interpretare. Acest lucru e valabil încă de la Stanislavski, diferența dintre metoda mea și cele din trecut este ca eu îi învăț pe actori cum să își folosească emoțiile ca o modalitate de a-și îmbogăți scopul”¹⁴⁸.

Iată, așadar, un sistem pragmatic de lucru, o metodă aparținând „principalului profesor de actorie al secolului al XXI-lea”, așa cum o considera actrița Halle Berry, metodă ale cărei obiective le prezentăm în cadrul de mai jos.

Cadrul 3.3 Cele 12 obiective ale personajului identificate de Ivana Chubbuck¹⁴⁹

1. **Obiectivul Global:** ce-și dorește cel mai mult de la viața personajul vostru? Încercați să aflați din întregul text ce vrea personajul.
2. **Obiectivul Scenei:** ce anume dorește personajul pe parcursul unei scene, obiectiv care susține obiectivul global.
3. **Obstacolele:** determinarea obstacolelor fizice, emoționale și mentale care fac dificil de atins Obiectivul Global și Obiectivul Scenei pentru personajul vostru.
4. **Substituirea:** identificarea celui alt actor din scena respectivă cu o persoană din viața voastră reală și atribuirea tuturor caracteristicilor acestei persoane reale personajului întruchipat de colegul de scenă.

¹⁴⁸ Sursa: Ziarul Gardianul, <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-06-04/ivana-chubbuck-la-hollywood-se-sufera-cumplit.html>.

¹⁴⁹ Ivana Chubbuck, *Puterea actorului, metoda Chubbuck*, trad. Irina-Margareta Nistor, Quality Books, București, 2007, p. 39.

5. Imaginile interioare: imaginile pe care le vedeți cu ochii minții atunci când vorbiți sau auziți vorbindu-se despre o persoană, despre un loc, despre un obiect sau un eveniment.

6. Intenție și acțiune: intenția este echivalentul unui gând.

De câte ori se schimbă firul gândurilor se schimbă și intenția. Acțiunile sunt mini-obiectivele fiecărei intenții care stau la baza obiectivului scenei și prin urmare a obiectivului global.

7. Momentul dinainte: Evenimentul care s-a petrecut în viața personajului înainte de începerea scenei.

8. Locul și al patrulea zid: să folosiți Locul și cel de-al patrulea zid înseamnă să îi atribuiți personajului vostru o realitate fizică – una care, în majoritatea cazurilor, este recreată pe o scenă, pe un platou de filmare și care să aibă toate caracteristicile unui loc din viața reală.

Folosirea Locului și a celui de-al patrulea zid creează un sentiment de intimidare de istorie personală, adică de siguranță și realitate.

9. Faptele: folosirea recuzitei, ceea ce duce la un anumit comportament.

10. Monologul interior: dialogul vostru cu voi înșivă care se petrece doar în capul vostru și pe care nu-l roștiți niciodată cu glas tare.

11. Circumstanțele anterioare: povestea personajului vostru.

Totalitatea experiențelor de viață care determină de ce și cum acționează acesta în lume. Apoi personalizarea circumstanțelor anterioare din viața personajului cu ajutorul celor din viața proprie, altfel încât să puteți înțelege complet și temeinic modul de comportare al personajului și să ajungeți să vă asumați cu adevărat și să vă trăiți rolul.

12. Relaxarea:

Deși Metoda Chubbuck folosește intelectul actorului, ea nu este un set de exerciții intelectuale. Această metodă este o cale de a crea un comportament uman atât de realist încât să producă bravura și naturalețea necesare pentru a trăi cu adevărat rolul. Pentru a obține asta trebuie să aveți încredere în ceea ce ați făcut anterior cu ajutorul celor 11 instrumente și să vă relaxați.

3.2 Datorii uitate ale regiei: Jacques Copeau și *Cartelul*

„În istoria teatrului francez există două perioade:
înainte și după Copeau” (*Albert Camus*)¹⁵⁰

Animator, actor, regizor, Jacques Copeau este o personalitate marcantă în lumea intelectuală și artistică franceză a primei jumătăți a secolului al XX-lea. El a reformat într-o manieră profundă și de durată arta dramatică, prin exigențele sale morale și artistice, prin metodele sale de pedagogie actoricească, prin concepția unui repertoriu care acordă un loc important autorilor clasici, într-o regie simplă și curată, în întregime în serviciul textului dramatic. Ambiția sa a fost aceea de „a clădi pe o fundație absolut intactă un teatru nou”¹⁵¹ și de a crea un alt fel de teatru, prin proiectul său — *Comédie Nouvelle*.

Copeau a apărut în teatru, în conformitate cu propria sa formulă, cu „un impuls literar de modernitate”, fără nicio formare profesională sau experiență practică. În schimb, cunoștea munca marilor săi predecesori: Antoine, Rouché (pentru care a adaptat scenic *Frații Karamazov*), Stanislavski, Craig, însă nu a urmat pe niciunul dintre aceștia, nu dorea să se închidă în niciun sistem și știa să împrumute orice element pentru a-și forma propria doctrină.

Teatrul acelor vremuri reprezenta pentru Copeau doar mercantilism, cabotinaj și decădere (atât în operă, cât și în moravuri). Trebuia, așadar, reformat în egală măsură cu cei implicați în crearea lui: actori și autori (de unde și necesitatea unei școli), inclusiv cu spectatorii. În viziunea sa, exigențele morale și estetice merg mână în mână. Impune trupei sale rigoarea și disciplina, o muncă colectivă și comuniune în jurul celui care conduce. Pune în practică metode frecvent reluate după el: reglementarea strictă a vieții comunității, antrenament corporal, improvizații, joc de mască, schimbul de roluri, explicații ale textului. Această manieră de lucru creează o trupă

¹⁵⁰ Albert Camus, *Copeau, seul maître*, în *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Ed. Gallimard, Paris, 1985, p. 1698.

¹⁵¹ Jacques Copeau, *Registres I — Appels*, Editura Gallimard, Paris, 1974, p. 21.

omogenă, entuziastă, în care actorii sunt puși la orice muncă. În repertoriul Teatrului Vieux-Colombier, complet nou la acea vreme, operele clasice dețin o pondere majoritară (cincizeci și opt de piese clasice sau reluări, din care șapte Molière și două Shakespeare contra douăzeci și șase de creații). Prezentând aceste modele de frumusețe și adevăr, susținea Copeau, s-ar putea regenera gustul pervertit al publicului și stimula inspirația a celor mai buni scriitori.

Copeau își va constitui un public fidel și omogen, care nu va judeca fiecare spectacol în particular, ci întreaga mișcare de la Vieux-Colombier. O audiență cu care vrea să stabilească o adevărată relație, mai ales prin publicarea unei reviste intitulată *Les Cahiers du Vieux-Colombier*.

Din punct de vedere regizoral, Copeau conferă întâietate textului dramatic. Piesa de teatru este cea care trebuie să stea la baza alegerii și nicidecum sistemele exterioare operei (naturalism, simbolism, sintetism). Referitor la resursele materiale ale scenei și ale tehnicii de scenă, Copeau preferă scena „goală” (*tréteau nu*). De unde și transformarea Teatrului Vieux-Colombier într-o arhitectură fixă, în care, cu ajutorul câtorva picturi, accesorii și ecleraj simplificat, poate fi jucată orice piesă. Pe un fond neutru, costumele din culori și materiale foarte studiate, evidențiază jocul actorilor și elementele esențiale ale regiei. Vito Pandolfi remarca despre Copeau că:

„inspirându-se din creația lui Stanislavski, limpezind-o și simplificând-o, el izbutea să ajungă, dincolo de orice rutină și de orice concesie față de tehnică, la naturalețea necesară și la o simplitate realistă, abia atinsă de o patimă conștientă și afectuoasă a experienței”¹⁵².

Începând cu 1924, Copeau a evoluat spre concepția unui teatru deschis la o audiență cât mai largă și, prin urmare, către abordarea unui repertoriu specific unui *teatru popular*: fapt evidențiat de cercetările sale privitoare la *comedia nouă*, care caută să creeze tipologii moderne plecând de la personaje și tehnici izvorâte din *Commedia dell'Arte*, precum și de la predilecția sa pentru teatrul antic grecesc și medieval, prototipuri ale unei arte populare.

¹⁵² Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, trad. Lia și Oana Busuiocanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 218.

Copeau a avut colaborări numeroase și extrem de diversificate. Pe lângă Charles Dullin și Louis Jouvet (aflați la începuturile carierei), experiența sa teatrală se leagă și de faimoșii *Copius* pe care îi găsim în teatrul de după război (Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, Jean Dasté, Marie-Hélène Dasté, Etienne Decroux, Gilles și Julien), și mai ales de descentralizarea Teatrului Național Popular, ale cărui principii morale și estetice îi aparțin.

Aceste date cu caracter general au menirea de a descrie un prim context. Deși au devenit arhicunoscute, ele sunt, cel mai adesea, tratate superficial în teatru contemporan.

3.2.1. Incursiune bibliografică

În continuare, pentru a ne familiariza cu personalitatea acestei figuri centrale a teatrului, propunem o incursiune micromonografică, fără pretenții de originalitate. Găsim acest demers necesar și pentru a merge la originea unora dintre schimbările ce au marcat evoluția teatrului, și pentru a evidenția câteva dintre punctele fixe, pe axa diacronică, ale teatrosferei. Născut la Paris, la 4 februarie 1879, într-o familie burgheză de mici industriași – tatăl său era fabricant de agrafe, cercei, catarama și curele (trimise în Far West), având o afacere proprie –, Jacques Copeau a crescut la Paris, unde a și studiat la cele mai de prestigiu școli. La liceul Condorcet, devine un elev considerat dotat, dar foarte inconstant: iubitor de lectură, un copil foarte curios de orice, amator de teatru și... îndrăgostit.

Copilul Copeau și familia

Exegeza evidențiază că, la doar 17 ani, Copeau întâlnește o tânără daneză cu șape ani mai mare, Agnès Thomsen. Acest *coup de foudre* va decide direcția de orientare a întregii sale vieți afective. După o a doua încercare, Copeau obține bacalaureatul în filosofie și își pune problema alegerii viitorului său: Școala Normală Superioară? Licență în filozofie? Dar viața sa deja îl suprasolicită și renunță la ideea de a face studii de lungă durată. De fapt, succesul atins prin *Brouillard du matin*, piesa sa, jucată la Nouveau Théâtre în 27 martie 1897, pentru sărbătoarea elevilor și absolvenților Liceului Condorcet, a născut în

Copeau o vocație de scriitor, și, în același timp, de dramaturg. Georges de Porto-Riche, tatăl colegului său de clasă, l-a introdus în cercurile de intelectuali din capitala Franței. Apoi, Agnès reușește să stimuleze o mare parte din ambițiile și din proiectele lui Copeau. Aceștia se revăd periodic și decid, împotriva dorinței mamei lui, să se căsătorească, în iunie 1902, la Copenhaga. După decesul prematur al tatăl său, Copeau preia responsabilitățile de *șef de familie* și de *comerciant*. Primul copil al tânărului cuplu, Marie-Hélène (numită Maiène), se naște pe 2 decembrie anul următor.

În primăvara lui 1903, la revenirea în Franța, Copeau îl întâlnește pe André Gide pentru prima dată: este începutul unei prietenii pe viață, după cum arată mărturiile din corespondențele acestora.

Perseverând să se ocupe de fabrica părintească din Ardennes, Copeau rămâne într-o strânsă legătură cu mediul intelectual parizian în care își face un nume de critic redutabil. Bulimic de lectură, este interesat de artă în toate formele sale (muzică, pictură) precum și de producțiile artistice contemporane. Într-un final, tânărul manager se reinstalează la Paris în aprilie 1905, chiar înainte de nașterea celei de a doua fiice a sa, Hedwig (numită Édi). În iulie 1905 se angajează la galeria de pictură a lui Georges Petit, unde rămâne până în 1909. Organizând expoziții continuă să scrie cronică de teatru, mai ales în *L'Ermitage*, în *Le Théâtre* și în *La Grande Revue*.

În octombrie 1908, anul nașterii băiatului său Pascal, fondează *La Nouvelle Revue Française* (NRF) împreună cu André Gide, Jean Schlumberger, Henri Ghéon, André Ruyters și Marcel Drouin, revistă care devine destul de repede unul dintre principalele indicatoare ale „bunului gust literar” în Franța¹⁵³. Este directorul acesteia în perioada 1912-1913 și va publica aici articole de critică teatrală.

Treptat, reflecțiile sale conduc la necesitatea urgentă a unei revoluții în domeniul teatrului. În mai 1909, el descrie corupția în teatrul comercial și denunță, printr-un lung articol intitulat *Profesia teatrului*, abandonarea ideii de creație, relaxarea și vulgaritatea care

¹⁵³ Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, p. 551.

dominau scena contemporană. Doi ani mai târziu, va semna o altă reflecție critică, de această dată adresată cronicii de teatru, în care își acuză colegii de lipsă acută de exigență și de complacere în mediocritatea producțiilor dramatice.

Starea de degradare a teatrului epocii, confruntat cu comedii boulevardiere și cabotinajul actorilor, justifica, potrivit lui Copeau, necesitatea unei adevărate revoluții. El considera că realismul secolului al XIX-lea împiedică o muncă reală asupra personajelor și dăunează eficacității de esență poetică a operei teatrale. De asemenea, el apăra ideea de *teatru jefuit*, privilegiind textul în detrimentul „invențiilor” și „găselnițelor” regizorului omniscient: „Textul e singurul care contează, nu există altceva în afara textului”¹⁵⁴.

În 1910, Copeau cumpără o proprietate numită Limon, pe lângă Seine-et-Marne, departe de atracțiile Parisului. Lucrează aici, cu prietenul său de școală Jean Croué, la o adaptare după *Frații Karamazov* de Dostoievski, ce va fi încheiată spre finalul anului 1910. După ce a fost critic, el este gata să devină practician. Piesa regizată de el, prezentată în 6 aprilie 1911 la Théâtre des Arts (actualul teatru Hébertot), aflat sub direcția lui Jacques Rouché, s-a bucurat de critici favorabile. A fost remarcat în mod excepțional actorul Charles Dullin, în rolul lui Smerdeakov. La reluarea în luna octombrie a spectacolului, cu Dullin în același rol și cu Louis Jouvet în rolul părintelui Zosima, se confirmă primirea călduroasă din partea criticii.

Motivat de idealurile sale, susținut de prietenii de la *La Nouvelle Revue Française*, încurajat de succesul primelor sale montări, Jacques Copeau se hotărăște să se implice în crearea unui teatru. Așadar, în primăvara anului 1913, el lansează în coloanele editoriale de la NRF un apel către „tineri, oameni de litere precum și către toți cititorii pentru o modernizare dramatică”.

Copeau va organiza audiții în apartamentul lui Dullin, în urma cărora va constitui o trupă, printre ai cărei membrii menționăm pe: Blanche Albane, Jane Lory, Karl Roger, Jean Villard Gilles, Suzanne

¹⁵⁴ <http://jacquescopeau.com> traducere din limba franceză, *Le texte seul compte; il n'y a que le texte!*

Bing și Louis Jouvet, care va debuta ca regizor. Pe timpul verii, acesta îi va chema la *Limon* pentru a le explica punctul său de vedere asupra textului de teatru pornind de la spectacolul planificat pentru deschiderea noului teatru: *Femeia omorâtă cu blândețea* de Thomas Heywood, dramaturg elisabetan. Din acest moment, Copeau este numit „Patronul”.

În septembrie, va publica în *NRF* un eseu dedicat modernizării dramatice, iar pe 22 octombrie 1913, pe malul stâng al Senei, cel al culturii și al intelectualilor, opus malului drept al bulevardelor, el va deschide Teatrul *Vieux-Colombier*. Aici, ca prelungire a experimentelor naturaliste și simboliste ale lui Antoine, Paul Fort, Lugné-Poë sau Jacques Rouché, el își va aplica viziunea unui teatru modern fără a face rabat de la calitatea artistică și rezistând financiar datorită unui sistem de abonamente ieftine la teatrul său. Acesta devine un loc de creație și difuzare artistică capabil să ofere, prin montările curate și poetice, o mare varietate de reprezentații, alternând creațiile originale cu piesele clasice.

Spectacolul *Femeia omorâtă cu blândețea* a convins mai greu publicul, în schimb *Doctorul îndrăgostit* de Molière a reușit să câștige mai multe adeziuni pentru noul teatru. În prima stagiune teatrală sunt prezentate, alături de cele ale lui Molière, alte piese clasice ale lui Alfred de Musset sau Shakespeare care, punând talentul actorilor în valoare și sprijinite de o concepție regizorală modernă, asigură micului teatru o mare popularitate, mai ales că J. Copeau montează în egală măsură opere ale unor dramaturgi contemporani, precum Paul Claudel, Jean Schlumberger sau Roger Martin du Gard.

Trupa epuizată, dar motivată de succesul obținut, încheie prima stagiune cu spectacolul *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, montare care intră în istorie: cu o regie de o simplitate extraordinară, spectacolul face apel la imaginația publicului, ceea ce se mai întâmpla și la Théâtre des Arts al lui Paul Fort. Acest spectacol este aclamat de către critică și de spectatori, apărând cozi pentru procurarea biletelor. Pariul lui Copeau este, așadar, câștigat.

Teatrul *Vieux-Colombier* și-a lăsat amprenta prin aplicarea principiilor declarate în *Apelul* său, prin afirmarea unui teatru care se

revendică drept artă veritabilă, iar nu ca o simplă distragere a atenției. Prin eforturile depuse de fiecare dintre membri săi, trupa a dovedit, de asemenea, că poate combina exigența artistică cu succesul de critică și cu popularitatea, chiar și cu resurse limitate.

La data de 3 august 1914, declarația de război a forțat teatrul să își anuleze a doua sa stagiune și să se închidă. Actorii sunt mobilizați pentru război. Din cauza unei afecțiuni pulmonare, Copeau se reîntoarce la Paris, menținând o corespondență amplă cu Dullin și mai ales cu Jouvot: din rândurile și reflecțiile lor se va naște conceptul de *loggia* care va ajuta la modernizarea spațiului scenic.

Împreună cu Suzanne Bing, Copeau traduce *Poveste de iarnă* de Shakespeare și, în același timp, cei doi pun bazele conceperii și înființării unei Școli de teatru cu scopul de a forma generații de actori de tip nou, ca o reacție la învățământul practicat de Conservatorul dramatic, pe care îl considerau învechit și corupt.

În august 1915, Edward Gordon Craig, cu care Copeau împărtășește mai multe opinii asupra necesității modernizării teatrului, îl invită la Florența pentru a discuta o posibilă regie a *Patimilor după Sfântul Matei* de Bach. La întoarcerea spre Paris, Copeau se oprește la Geneva pentru a discuta cu scenograful Adolphe Appia, precum și cu compozitorul și pedagogul Émile Jaques-Dalcroze. Inspirat de aceste întâlniri, Copeau întrevede o formare pluridisciplinară a viitorilor studenți, cuprinzând cultură generală, muzică, ritm, gimnastică, improvizație, mimă și joc de măști. Astfel, deschide la Paris, cu sprijinul Suzannei Bing, un curs de artă dramatică, dar... le rămân încă multe de învățat.

În vara lui 1916, Georges Clemenceau îi cere lui Copeau să promoveze teatrul francez în Statele Unite ale Americii. *Patronul* întrevede oportunitatea de a obține demobilizarea actorilor săi de pe front și să-și reconstruiască trupa, și, de asemenea, mijloacele de a consolida financiar teatrul Vieux-Colombier.

În consecință, Copeau ajunge la New York unde ține o serie de conferințe. Sosirea sa este salutăată de numeroase articole elogioase din presa newyorkeză, precum *New York Times*, care a titrat: „Rebelul teatrului francez sosește”. Otto H. Kahn, finanțator și mecena al

artelor, îi oferă rapid ocazia să preia direcția Teatrului francez. Gaston Gallimard și o parte din trupa de la Vieux-Colombier, printre care Juvet, în calitate de actor și regizor, și Dullin i se alătură lui Copeau. Aceștia se instalează în *Garrick Theatre* pe strada West, la numărul 35.

Timp de două stagii, între noiembrie 1917 și iunie 1919, au produs un număr impresionant de spectacole, ce se ridică la 345 de reprezentații (o piesă nouă în fiecare săptămână), fără a obține succesul scontat. Acest ritm incredibil extenuază trupa și creează tensiuni în sânul său (Dullin a fost demis la scurt timp). Copeau se întoarce în Franța epuizat. În martie 1917, în timpul sejurului său la New York, Suzanne Bing dă naștere primului său fiu, Bernard.

Teatrul Vieux-Colombier se redeschide, în februarie 1920, cu un nou dispozitiv scenic creat de Juvet pe principiul *tréteau nu*. Această configurare polivalentă a sălii permite găzduirea de spectacole, dar și de concerte sau de conferințe.

3.2.2. Direcții în școala de teatru

Ideea de înființare a unor școli noi este recurentă, materializându-se și în 1913. Condușă inițial de Jules Romains, școala va primi tineri actori, printre care Marie-Hélène Copeau, Jean Dorcy și Jean Dasté. Copeau se confruntă cu plecarea lui Louis Juvet, care i se alătură lui Jacques Hébertot de la Comédie Montaigne (actualul Teatru Champs-Élysées), iar, apoi, și cu cea a lui Jules Romains. În cele din urmă, eșecul piesei sale *Casa natală* contribuie la retragerea lui Copeau în provincie. După reprezentația cu piesa *Le Paquebot Tenacity* de Vildrac, în 1924, el închide Vieux-Colombier.

În luna octombrie a aceluiași an, la scurt timp după închiderea teatrului, Copeau hotărăște să se retragă în Bourgogne, însoțit de treizeci dintre discipolii săi decși să continue activitatea de formare și de cercetare începută la Paris. Copeau și trupa sa de tineri entuziaști se vor instala la Château de Morteuil, în apropiere de Beaune. Copeau – regizorul, dorește să recâștige în provincie un public:

„mai puțin frivol, mai puțin distrat, mai puțin suprasolicitat de plăceri, mai puțin iritat de schimbările constante ale modei, mai puțin nebun în gusturi și mai puțin distras în judecata sa decât publicul parizian”¹⁵⁵.

Astfel, el caută un public mai autentic, o atmosferă mai propice concentrării și muncii de creație în teatru: „La țară! La țară! Da, la țară în fața unui public real, deschis și generos! Ideile noastre vor deveni mai clare la soare”¹⁵⁶.

Copeau dorea să instaleze școala de la Vieux-Colombier în Bourgogne, dar, din cauza problemelor financiare, el este obligat să țină des conferințe și să facă spectacole lectură pentru a-și acoperi cheltuielile. În ianuarie 1925, la Lille, tânăra sa trupă prezintă două spectacole în fața unui grup de industriași, cu scopul de a obține sprijin financiar. Această tentativă a fost, însă, un eșec, iar Copeau va trebui să susțină în continuare conferințe prin Franța și Belgia.

O parte dintre actori și studenți părăsesc compania. Copeau își va orienta studiul teatrului către „noua comedie”, cu personaje arhetip, înainte să reinventeze o *Commedia dell'Arte* de un nou gen spectacologic. Cu studenții săi va lucra cursuri de improvizație și de mască.

La Montreuil, pe o scenă simplă din holul principal, va repeta piesa *Văduva* scrisă de el însuși. Locuitorii din satele din împrejurimi, obișnuiți acum cu viața capricioasă a actorilor, cu costumele și paradele acestora, i-au intitulat *les Copiaus*.

În 1926, aceștia decid să părăsească clădirea inconfortabilă de la Montreuil și să se instaleze la Pernand-Vergelesses, unde vor găsi condiții favorabile de locuit. Aici, precum și în satele învecinate, vor susține reprezentații mici, nesemnificative. Trupa joacă Molière, piese scrise special pentru ei de către „patron” sau chiar spectacole colective constând din schițe, cântecele ori mimă (celebrând via și vinul), mici farse din repertoriul propriu, uneori cu ajutorul măștilor pe care și le creau singuri. Reprezentațiile erau precedate de o paradă

¹⁵⁵ J. Copeau, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 87.

a trupei cu tobe, trompete și banderole colorate. Spectacolele erau jucate pe o simplă platformă, în piețele satelor sau în locuri acoperite.

Programul încărcat de lecturi publice și conferințe îl îndepărta, însă, frecvent pe Copeau de trupa sa. „Le patron” nu mai poate înțelege creativitatea tinerilor actori, și, în consecință, își pierde treptat autoritatea asupra lor. Datorită dezinteresului față de lucrul cu trupa, aceasta se dizolvă în anul 1929.

În iunie 1929, foștii *Copiaux* hotărăsc să constituie o nouă trupă, intitulată *La Compagnie des Quinze* (Compania celor Cincisprezece). La întoarcerea la Paris, aceștia montează *Noé* de André Obey, în regia lui Michel Saint-Denis.

În anii 1930, Copeau este încă o prezență vizibilă în lumea teatrală, ca regizor, conferențiar al lecturilor dramatice, critic teatral în *Les Nouvelles littéraires* și, bineînțeles, traducător din Shakespeare, împreună cu Suzanne Bing. El montează la Florența, împreună cu André Barsacq, grandioase spectacole în aer liber: *Misterul din Santa Ulivi*, în 1933, și *Savonarola*, în 1935. Va apărea în cinema, în regia lui Marc Allégret (*Sub ochii Occidentului*, 1936, și *Doamna din Malacca*, 1937) și a lui Claude Autant-Lara (*Afacerea curierului din Lyon*, 1937).

Este chemat la Comedia Franceză între anii 1938 și 1939. Aici a montat comedii ale lui W. Shakespeare (*Cum vă place*, *Mult zgomot pentru nimic*), Molière (*Mizantropul*), Racine (*Baiazid*), François Mauriac (*Asmodée*), Roger Martin du Gard (*Testamentul lui Moș Leleu*).

În 1940 este numit administrator interimar la *Maison de Molière*, unde va monta *Cidul* cu Jean-Louis Barrault, și va relua două din marile sale succese: *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare și *Antrenor al tainei sfinte* de Mérimée. În conflict cu exigențele ocupației germane, Copeau demisionează în martie 1941 și se retrage la Pernand-Vergelesse. Va publica un eseu intitulat *Teatru popular* (1941) și o piesă despre viața Sfântului François d'Assise, *Micul sărman* (1944). Va monta în iulie 1943, cu actorul André Barsacq, adaptarea sa după o operă medievală, în curtea Ospiciului Beaune: *Miracolul pâinii aurite*. Aceasta este ultima sa regie în aer liber, care va prefigura o prietenie cu un alt tovarăș al lui André Barsacq, respectiv Jean Vilar, la Avignon.

Bolnav de mai mulți ani, Jacques Copeau moare la Ospiciul Beaune la data de 20 octombrie 1949 și este înmormântat la cimitirul Pernand-Vergelesses.

„În ziua în care eu voi fi simțit picioarele mele clătînându-se pe scenă, în ziua în care îmi va fi dor de vocea mea, acolo unde mă voi retrage definitiv între cele trei coline, de unde privirea se întinde până la linia munților Jura, aş dori ca în momentul acela ceva din mine să continue să fugă de lume, ceva mult mai puternic, mult mai tânăr și mult mai mare decât mine, de care mi-a fost permis să spun: pentru aceasta am muncit eu”.

3.2.3. Moștenitorii tradiției lui Copeau

Cartelul este reprezentat de patru dintre ucenicii săi. Cuvântul „cartel”, consacrat în 1924 de către *Cartelul stângiștilor*, nu se folosea decât în economie și în politică, atunci când cei patru importanți oameni de teatru din Parisul acelei epoci s-au hotărât, pe 6 iulie 1927, să înființeze o asociație care să le apere interesele profesionale, în special în fața criticii. Ei au numit-o, la rândul lor, *Cartelul*, fără să bănuiască faptul că acest nume va deveni în ochii publicului simbolul unei direcții estetice.

„Teatrul francez de astăzi pornește de la Copeau, așa cum cel rus pornește de la Stanislavski. Prin entuziasmul și spontaneitatea tinerilor din jurul său, Copeau a putut săvârși o subtilă operă de purificare, redând tinerețea teatrului francez (iar în aceasta l-a ajutat tocmai fideismul său nativ și integru, candoarea idealității sale)”¹⁵⁷.

Putem spune, acoperiți de larghețea și spiritul conceptului, că prin *moștenitorii* lui Copeau se intra într-o fază cu încercări de factură avangardistă. La o primă vedere, Dullin, Jouvet, Baty și Pitoëff resimțeau, în primul rând, în activitatea lor cotidiană, divergențele care îi separau. Chiar dacă Dullin și Jouvet fuseseră, și unul și celălalt, discipolii lui Copeau, Dullin apăra ideea de teatru în care sensul

¹⁵⁷ Vito Pandolfi, *op.cit.*, p. 218

acțiunii dramatice conducea spre respectul față de forma literară, în timp ce Jouvet, fapt dovedit mai ales după întâlnirea sa cu Giraudoux (1928), se lăsa purtat de vraja ideilor și a cuvintelor. La rândul său, Baty își îndrepta anatemele asupra „Măriei Sale Cuvântul” și încerca, mai ales, să creeze atmosfere. Cât despre Pitoëff, venit destul de târziu din Rusia, via Geneva, el a fost, înainte de orice, inițiatorul Parisului în teatrul internațional.

Cu toate acestea, publicul nu se înșela când îi grupa pe cei patru sub aceeași etichetă. Fiecare dintre ei reprezenta, de fapt, în manieră proprie, dar cu fermitate, ceea ce se numea pe atunci teatrul de avangardă sau, mai exact, un efort de cercetare și creație eliberat de preocupările mult prea comerciale ale confrăților lor. Și, în ciuda temperamentelor lor diferite, convingerile lor estetice profunde erau aceleași și poate că este mai ușor să ne dăm seama de asta în zilele noastre, când tânăra generație teatrală reneagă, în ansamblu, moștenirea acestor înaintași.

Antoine fusese precursorul acestora, deschizând teatrul spre marile teme ale gândirii contemporane, oricare ar fi fost acestea, cu condiția să exprime neliniștile, refuzul, speranțele și dorințele epocii. Copeau corectase excesul său de liberalism, amintind că teatrul avea propriile legi, că era o artă independentă, cu mijloace speciale, în care contau, în egală măsură, și forma, și fondul și că nu există artă în care grija pentru frumos să nu primeze în fața oricăror altor preocupări, sau, măcar, să nu le împrumute din demnitatea sa.

Cei patru coordonatori ai *Cartelului* porneau, așadar, la drum, cu o doctrină echilibrată, în care libertatea absolută a temelor nu putea fi concepută fără o disciplină absolută a formei. Niciunul dintre ei nu pune la îndoială acest dublu principiu, niciunul nu își imagina că legea armoniei care devenise propria lor lege ar putea, chiar și după douăzeci de ani de la dispariția lor, să fie combătută cu o ardoare și o credință cel puțin egală cu a lor, de către o generație convinsă că teatrul trebuie, în anumite perioade, să devină, înainte de orice, un instrument al denunțării, rupturii și violenței.

Forța acestei reacții dovedește în ce măsură – cu mult mai mare decât ar fi crezut ei – doctrina animatorilor *Cartelului* era de inspirație clasică. Ei se adresau în principal elitei, căci nimeni nu își pusese cu seriozitate, în teatru, problema drepturilor poporului (experiențele lui Gémier erau colosale, generoase, dar și puerile). Ei căutau să atingă cel mai înalt grad de intensitate a expresiei cu minimum de mijloace. Ei credeau în existența unui fel de arhetip teatral și fiecare dintre ei lucra cu convingerea că se apropie, tot mai mult în fiecare zi, de această perfecțiune. Ei concepeau arta ca pe un absolut, găsind în sine propria justificare.

3.2.3.1 Louis Jouvet

Găsim necesară, în continuare, aceeași abordare micromonografică, narativizată, pentru a reliefa personalitățile *Cartelului* și contribuția acestora la evoluția teatrului. Vom prelua informații și întocmi, în baza bibliografiei de specialitate, șase fișe de dicționar, în siajul, să spunem așa, unor lucrări ca *Dictionnaire du Théâtre: Les Dictionnaires d'Universalis*¹⁵⁸. Deși cu caracter general, aceste descrieri sunt ineluctabile într-o cercetare despre imanența teatrului, fiind parte organică din evoluția acestei arte.

Louis Jouvet (1887-1951), unul dintre cele mai apropiați colaboratori ai lui Copeau, care a rămas alături de el până în 1922 ca regizor și actor, a devenit unul dintre cei mai importanți regizori francezi ai secolului al XX-lea. În 1927, împreună cu Gaston Baty, Pitoëff Georges și Charles Dullin, fondează *Coaliția celor patru* – cunoscută sub numele, amintit și anterior, de *Cartel*, organizație prin care urmăreau să-și ofere sprijin reciproc și să contribuie, mai presus de toate, la creșterea calității teatrale pariziene în tradiția lui Copeau. „Jouvet afișa voit un anumit cinism intelectual și și-a trasat parcursul

¹⁵⁸ *Dictionnaire du Théâtre, Les Dictionnaires d'Universalis*, 2015, accesibilă la: https://books.google.ro/books?id=Nt-KBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

profesional cu abilitate”, se spune în descrierile făcute acestuia de *Dicționar*. De fapt, acestui fost elev al Școlii de farmacie, care avea un cult pentru frumos, îi lipsea încrederea în sine. El a trecut de la abordări ușurele (aproape de genul boulevardier) până la genuri mai dificile (clasicii) printr-o progresie constantă și neobosită, echilibrând formalismul concepțiilor sale literare printr-o cunoaștere aprofundată a tuturor tehnicilor de scenă, și, în special, a celor aparținând scenei italiene; el considera că aceasta oferă, celui care știe să le utilizeze, posibilitățile cele mai ample.

Spirit mai „modern” decât Dullin, în cea mai mare parte din cariera sa și-a axat eforturile (între 1923-1934 la Comédie des Champs-Élysées și între 1935-1940 la Ateneu) pe cercetare și formarea autorilor contemporani, dintre care cei mai celebri au fost Jules Romains (*Knock, Le Mariage de M. Le Trouhadec, Donogoo*), Marcel Achard (*Jean de la Lune, Domino*) și, mai ales, Jean Giraudoux (*Siegfried, Amphitryon, Intermezzo, La Guerre de Troie, Électre, Ondine*). Din 1930, Jouvot a devenit regizorul preferat și acreditat de către Jean Giraudoux, unul dintre autorii dramatici cei mai importanți din perioada interbelică. El a reunit o trupă extraordinară (Valentine Tessier, Pierre Renoir, Michel Simon, Madeleine Ozeray) căreia i-a impus un joc sobru, riguros, în care totul tindea să pună în lumină și în valoare ideile și cuvintele. Un decorator genial, Christian Bérard, adăuga talentelor sale atributele unei echipe remarcabile, sudate de exigențele și fervoarea maestrului de ceremonii. Reprezentațiile triumfale, din 1936, cu *Școala femeilor* de Molière, au fost primele dintr-o serie clasică (*Vicleniile lui Scapin, Tartuffe, Don Juan*)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ *Idem*, https://books.google.ro/books?id=Nt-KBAAAQBAI&printsec=frontcover-&hl=ro&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=cynisme&f=false

3.2.3.2 Charles Dullin

Cel de-al doilea om de teatru din acest cvartet este Charles Dullin (1885-1949), primul care s-a separat de Copeau, dar, probabil, cel care i-a rămas cel mai fidel în ideatică și estetică. Tânărul provenit dintr-un sat de munte, aproape autodidact, care, datorită unui unchi extravagant, a cunoscut în anii tinereții o atmosferă încărcată de poezie și aventuri imaginare și care își face debutul la voia întâmplării, în cabaretele pariziene sau teatrele de melodramă, va păstra pentru totdeauna puternica amintire a primelor sale întâlniri, prin intermediul lui Copeau, cu marile texte literare.

Pentru Charles Dullin, doar două cuvinte exprimau esența însăși a teatrului, după cum a remarcat exegeza: transfigurare și mișcare. Iată de ce personalitatea sa artistică s-a exprimat cel mai bine prin intermediul marilor poeme dramatice ale epocii elizabetane și ale secolului de aur spaniol. Cu chipul ingrat, dar animat de pasiunea din priviri, vocea surdă, însă dominată de o articulare perfectă, gestică lirică, dar întotdeauna bine cântărită, el crea pe scenă o uimitoare vrajă, în care inteligența de netăgăduit susținea elanurile instinctului. Plăcându-i să dea viață unor personalități obscure, la el forțele binelui și cele ale răului se înfruntau cu cruzime (Smerdiakov, Harpagon, Regele Lear, Volpone), însă întruchipa, cu credința sa bulversantă, și naivitatea radioasă a țăranului Trigeu în *Pacea lui Aristofan*. Înainte de a reveni Copeau de la Paris, în iunie 1920, Charles Dullin predă cursuri de actorie la Teatrul Antoine cu Firmin Gémier, apoi înființează, împreună cu câțiva studenți, inclusiv Antonin Artaud, Teatrul *L'Atelier*.

Între 1922 și 1939, mica scenă a vechiului teatru Montmartre, botezat de Dullin *Atelierul*, a fost centrul de formare a unor tineri autori precum Achard, Salacrou, Zimmer, Passeur, Arnoux, de Richaud, Bréal și al unei pleiade de tineri actori care, de la Jean-Louis Barrault la Jean Vilar, vor deveni, la rândul lor, maeștrii unei întregi generații dramatice. Dullin a montat cu succes *Volpone* al lui Ben Jonson, *Avarul* de Moliere, *Antigona* de Sofocle, adaptate de Jean Cocteau și pe muzica lui Arthur Honegger, *Voluptatea onoarei* de

Luigi Pirandello și *Richard al III-lea* de Shakespeare. În anii '30, a jucat în numeroase filme, în special pentru a finanța teatrul său.

S-a stins în 1949, epuizat de lupta cu viața într-o aparentă singurătate, însă a fost singurul care a lăsat în urmă-i adevărați discipoli.

Flancurilor acestui bastion de echilibru și forță pe care îl reprezentau cei doi discipoli ai lui Copeau – Jouvet și Dullin – li s-au alăturat Pitoëff și Baty, care au contribuit și ei, unul cu emanciparea poeziei pure, iar celălalt cu cea a visului.

3.2.3.3 Georges Pitoëff

Atunci când a debutat la Paris, în 1922, Georges Pitoëff (1884-1939) era deja o legendă. Născut la Tbilisi, el a studiat actorie și regie la Moscova, iar ulterior s-a mutat la Geneva împreună cu compatrioata sa Ludmila, pe care a întâlnit-o la Paris. Cei doi au format un cuplu care atrăgea imediat atenția, el cu o figură de apostol încăpățânat, vocea sacadată, fără suflu, ea micuță, cu gesturi de marionetă, o frunte lată, netedă și palidă și niște ochi negri imenși. Pe scenă, credința și implicarea îi transfigurau. Timp de treizeci de ani, la Geneva și Paris, ea a reprezentat puritatea sclipitoare, fragilitatea neîndoielnică, iar el generozitatea neîndemânatică și bulversantă.

Simplitatea este geniul lor. În *Schimbul lui Claudel*, se întinde o mica pamblică albastră în arrière-plan și aceasta reprezintă marea. Câteva practicabile gri pe care joacă lumina reflectoarelor sunt, în același timp, crenelurile castelului lui Hamlet sau rugul Sfintei Ioana. Înconjurați de o trupă adesea mediocră, prost plătită, dar fidelă, ei transfigurau orice atingeau, inclusiv publicul. Un fel de pact mistic reunește sala și scena. Poezia cuvintelor devine poezia sufletului. Shakespeare, Ibsen, Cehov, Shaw, Maeterlinck, Strindberg, Pirandello, toți poezii misterului, angoaselor, tandreții își găsesc, pe diferitele scene ocupate de trupa rătăcitoare, un loc privilegiat de expresie. (Informații preluate din *Dictionnaire du Théâtre*, Les Dictionnaires d'Universalis, 2015)

3.2.3.4 Gaston Baty

Baty era și el poet, dar, în timp ce cercetările lui Pitoëff se apropiau de metafizic, cele ale fondatorului *Barăcii Himerelor* (1922) tindeau să favorizeze evadarea publicului prin crearea unor atmosfere foarte apropiate de reverie. De origine burgheză, Gaston Baty (1885-1952) și-a făcut studiile superioare în Germania, fapt ce trebuia să-i orienteze într-un mod decisiv activitatea artistică. În timp ce sensibilitatea sa artistică rafinată îl îndepărta de orice angajament politic și social – și, astfel, a ajuns chiar să combată formulele teatrului postbelic – el a devenit, în Franța, un veritabil precursor al tehnicilor regizorale contemporane. Dacă Jouvett, Dullin și Pitoëff se aflau, direct sau prin intermediul lui Copeau, sub influența lui Stanislavski, la originea măiestriei lui Baty în arta eclerajului, a schimbărilor de decor și manipulării mulțimilor s-au aflat Piscator și Reinhardt, și nu este o întâmplare faptul că, începând din 1930, Baty l-a introdus pe Brecht în Franța (*L'Opéra de quat'sous*/ Opera de trei parale).

Foarte cultivat și iubitor al marilor texte dramatice, întocmai ca și colegii săi din *Cartel*, el s-a declarat, totuși, împotriva teatrului literar, respectiv, contra întâietății autorului. El se considera creator în aceeași măsură cu autorul pe care îl pune în scenă. Această ambiție l-a făcut să aleagă opere care să fie în principal pretexte pentru crearea de atmosfere, iar unul dintre autorii săi preferați, Jean-Jacques Bernard, a inventat pentru el „teatrul tăcerii”. Baty era conștient de caracterul efemer al unei opere în care succesul depinde direct și exclusiv de calitatea regiei și de soliditatea unei trupe de actori fideli, în fruntea cărora strălucea talentul tulburător al lui Marguerite Jamois; dar vedea în această precaritate însăși noblețea artei pe care o slujea cu o delicatețe perfectă și un devotament plin de pasiune, convins că și-a îndeplinit misiunea în fața epocii sale, oferindu-le contemporanilor câteva splendide „minute de evadare”. Acest respect pentru opera de artă în sine, fără altă grijă decât cea pentru perfecțiune, este ceea ce îl apropie cel mai mult de colegii săi din *Cartel*. Totuși, prin teoriile sale, la acea vreme contestate, asupra

regizorului creator, Gaston Baty deschidea drumul spre teatrul francez de după 1955. (Informații preluate din *Dictionnaire du Théâtre*, Les Dictionnaires d'Universalis, 2015)

3.2.3.5 Alți discipoli ai lui Copeau

Jean Dasté

Ginerele lui Copeau, membru al grupului *Copiaux* și fondator al *Compagnie des Quinze*, Jean Dasté a urmat unele dintre ideile mentorului său: descentralizarea și efortul susținut de a aduce oameni la teatru. El a început această acțiune prin crearea unui teatru în Grenoble, unde prima sa regie a fost cea a spectacolului *Noe* de André Obey, cu care a cutreierat regiunea, jucând în orașele și satele franceze. Deoarece municipalitatea din Grenoble a refuzat crearea unui Centru Național de Teatru, s-a mutat la Saint-Étienne, un oraș de tradiție al clasei muncitoare franceze. Acolo, Dasté a continuat eforturile de mobilizare pentru teatru, jucând sub un cort în timpul lunilor de vară, precum și în piețe sau parcuri ale orașului. Repertoriul abordat este asemănător cu cel al lui Copeau: Molière, Shakespeare și Marivaux. La *Comédie de Saint-Étienne* (1947-1970) a devenit un model al descentralizării dramatice în Franța.

André Barsacq

Timp de zece ani, André Barsacq lucrează în teatru alături de Dullin, împreună cu Antonin Artaud și Jean-Louis Barrault, iar în film cu Jean Grémillon, Marcel L'Herbier sau Max Ophüls. A lucrat ulterior cu Michel Saint-Denis la *Compagnie des Quinze*. În 1937, a fondat, împreună cu Jean Dasté și Jacquemont Maurice, Teatrul *Quatre Saisons*, unde începe cariera ca regizor. Cu această companie a jucat la New York, la French Theatre, unde s-a împrietenit cu Antoine de Saint-Exupéry și Orson Welles. În același an, el a proiectat Teatrul *Volant* și Teatrul *Verdure* pentru Expoziția Universală de la Paris. Trei ani mai târziu, va prelua timp de treizeci de ani conducerea Teatrului *Atelier* de la maestrul său, Dullin. A lucrat în mod repetat cu Jacques Copeau în cadrul companiei *Ida Rubinstein*, mai apoi la *Mai Florentin* și la Ospiciul Beaune.

În loc de concluzii, vom cita din cartea profesorului Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, altă lucrare care ne este călăuză în aceste expuneri, un paragraf semnificativ pentru studiul nostru, în care se redă:

„o precizare a lui Copeau: «Eu socotesc – ne declară acesta – că teatrul nu își va recăpăta măreția decât atunci când, încetând de a mai fi o exploatare, va redeveni ceremonie». Punerea în scenă, având în datoria ei să readucă teatrului puritatea sa originală, implică responsabilități mari, de concepție și de tehnică”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 553.

CAPITOLUL IV:

METODE ATIPICE DE TEATRU ÎN INTRUZIUNEA SOCIETALĂ

4.1 Spre un teatru atipic

Despre procesul de creație și concretizarea rolului am discutat în capitolele doi și trei, unde am putut observa că așa-zisul obiect al muncii actorului constă în creația scenică a personajului de teatru. Aceasta este trăsătura actorului profesionist, deoarece el nu este cel care *schimbă*, ci acela care *fixează*, în limbaj specific, însemnând că nu modifică linia și pașii care au ajutat la alcătuirea rolului. Cel care schimbă este amatorul; el este în permanență într-o stare de căutare și adaugă elemente noi din dorința de a nu se repeta. Dar, însăși această repetare și constantă a rolului îl face pe actor desăvârșit în arta sa.

Cu cât un rol este jucat de mai multe ori în cheia propusă și definitivată, cu atât șansa întregului – a spectacolului – să atingă apogeul este mai mare. Intrarea și ieșirea din rol sunt sarcinile cu care actorul profesionist exersează în cariera sa. Sunt puțini actori, astăzi, care mai păstrează un caiet de notițe asupra rolului, așa cum a găsi un caiet de regie este o raritate.

Din punctul de vedere al instrucției, dezvoltării și asumării rolului, un astfel de caiet ar reprezenta mărturia procesului creativ pe scena dramatică. *Țin minte!* este replica ades întâlnită în discuțiile cu actorii pe marginea personajului. Pe textul propus, actorul contemporan subliniază numele personajului său și-i asortează o culoare fosforescentă de cariocă (*marker*) pentru a-l ajuta să rețină mai ușor cuvintele. Indicațiile lipsesc pentru că actorul nu mai are timp să scrie. Este grăbit să ajungă la premieră pentru că este în căutarea emoției, are nevoie să simtă adrenalina care se degajă doar atunci și mai puțin în fața elementelor pseudoscenice pe care și le propune. Starea de grabă și ritmul strâns al repetițiilor vin ca o necesitate pe

piața culturală ce trebuie să scoată cât de curând o premieră și apoi alta și alta.

Acestui fenomen i se asociază nevoia comercială de a dirija producția artistică către consum. Consumul de timp liber al spectatorului trebuie satisfăcut rapid prin crearea de spectacole într-un timp foarte scurt. Acesta este, probabil, motivul pentru care mecanismul de concepere a rolului funcționează în alți parametri pentru actorul contemporan decât pentru cel clasic. Nu este suficient timp pentru, repetiții, pentru corecturi, pentru exerciții specifice, și atunci actorul contemporan este cel provenit din stradă, cam neșlefuit, cu o vorbire stâlcită și cu energie conservată doar pentru câteva reprezentații.

În ceea ce privește spectacolul de teatru, acesta suferă modificări în societatea contemporană, societate de consum, a violenței incontrolabile pe care a creat-o abundența. Cu cât bugetul acordat unei piese este mai mare, cu atât mai mult apare în spectacol opulența costumelor și accesoriilor sau abundența scenelor violente, mulți regizori folosindu-se în mod eronat, din această cauză, de video-artă sau de alte mijloace, care mai de care mai costisitoare, pentru a crea spectacolul. Pe de altă parte, consumatorul bogat din societatea contemporană dorește să-și folosească banii în diverse locații închiriate pentru a asista la spectacole violente de tipul celor în care protagoniștii trebuie să lupte până la moarte sau, un alt exemplu, spectacolul violent de pe Coasta de Azur, unde bogații plătesc sume importante pentru a asista la săriturile de pe stânci în mare, acolo unde aceasta are o mică adâncime.

„Astfel, putem lămurii această problemă fundamentală a violenței în societatea de abundență (și, indirect, toate simptomele de anomalie, depresive sau evazioniste). Această violență radical diferită de cea pe care o generează sărăcia, penuria, exploatarea, este emergența în act a negativității dorinței, omisă, ocultată, cenzurată de pozitivitatea totală a nevoii (subl. n.)”¹⁶¹.

¹⁶¹ Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Editura Comunicare.ro, București, 2005, p. 228.

Există, în schimb, regizori care pot valorifica acest timp scurt și montează adevărate bijuterii, dar aceștia reușesc să sintetizeze totul prin prisma acumulării unor lecturi importante și, mai ales, din adaptarea metodelor cunoscute, clasice, la nevoile contemporanului, prin organizarea de *workshop*-uri pe teme similare procesului de alcătuire a rolurilor propuse.

După acest periplu ideologic, aducem în prim-plan o altă variantă de ocupație a actorului, pornind de la noua sa funcție în societate – pe care o dezavuiăm într-un capitol anterior – cea de *actor social*. Această transformare dialectică, *actorul ca actor social*, poate fi încadrată în zona spectacologică atipică.

4.2 Meciurile de improvizație – spectacol de divertisment atipic

Practicanții acestui tip de reprezentare, definit prin competiția artistică în echipe și în prezența unui public, își revendică rădăcinile tot din catedrele aristotelice, unde sunt relevate forme originare de escapade ale spiritului prin creativitate, în care oratorii erau pregătiți să ofere spectacole pe viu, în agora cetății antice, prin jocuri de cuvinte tălmăcite în acorduri acrobate pe teme de interes general. Aceste *concursuri dramatice*, bazate pe poezii structurate metodic, mențineau spiritul jocului retoric, acolo unde sofistii vremii sondau în resursa creației și se lansau în dialoguri ritmate perorând pe aceeași temă. Astfel, se ființa o ordine care anunța metoda de organizare pe segmente principale și secundare, care astăzi poartă numele de roluri, identificându-se etalonul valorilor creative pe trei trepte de interes. Fiecare treaptă era formată din coruri dirijate de mentorul judecător, ca magistrat suprem, evaluând nivelul de performanță, creând palmaresul. Rolul mediatorului s-a păstrat și astăzi, oferind ambianța spectacolului improvizat, ca un arbitru în ringul de luptă al concurenților sportivi.

Keith Johnstone, profesor de arta actorului la *Royal Court Theater* din Londra, a zdruncinat scena la mijlocul secolului al XX-lea prin forme tehnice de interpretare, reducând spectacolul

convențional al vremurilor respective la un ring de luptă creativ, unde spontaneitatea făcea jocul scenic să prindă viață, incitând spectatorul deoarece,

„adâncimea psihologică a creației actricești mărturisită în varii roluri demonstrează, dincolo de intuiție și spontaneitate, știința de a însufleți, credibil și autentic, un rol în țesătura densă a limbajului scenic, aliniind tehnica jocului cu arta sugestiei, proces osmotic din care transpar conștiința estetică, viziunea și atitudinea actorului, complexitatea unor imbolduri, năzuințe și reverii fortificate pentru artă și viață”¹⁶².

Pornind de la ideea că spectatorul de teatru este aceeași persoană care consumă și spectacolele sportive de ring, K. Johnstone a avut intuiția celor două forme de reprezentare în una singură. Profesorul Johnstone observă entuziasmul receptorului care identifică demersul său drept unul cultural, nebloându-se în criteriile stricte ale dramei scenice și lansând un stil unic de *teatru sport*.

Școala londoneză face un compromis pentru noua ordine propusă de Keith Johnstone, dar nu consideră oportună această metodă pe o perioadă îndelungată. Cum „nimeni nu este profet în țara lui”¹⁶³, profesorul pleacă în Canada, unde, în anul 1971, preia catedra de teatru a Universității din Calgary și experimentează cu succes metoda *teatru sport* pe grupuri de studenți, visul său materializându-se printr-o premieră mondială în subsolurile universității. Nu după mult timp, acest joc al improvizației se transformă într-o marfă vandabilă exportată și la nivel european.

În anul 1977, profesorul Johnstone înființează teatrul Moos Loos, la Calgary, acesta devenind centrul de producție al noului *teatru sport*. Totodată, ecourile acestei linii artistice ajung să stârnească inspirația mai multor întreprinzători, ca Robert Gravel care, în numele libertății de exprimare, se înscrie în trupa tinerilor actori ai teatrului *Nouveau Monde*, condus de Jean-Pierre Ronfard. Totuși, ideologia acestui teatru nu îi este familiară și, prin urmare, împreună cu actrița Pol Pelletien pune bazele teatrului experimental

¹⁶² Ion Toboșaru, *Contururi teatrolgice*, Editura ATM, București, 1983, pp. 85-86.

¹⁶³ *Nemo propheta in patria sua*, lat. *Cartea lui Luca* (cap. IV, vers. 24),

din Montreal. Această companie deschide porțile spre cercetare în materie de teatru, promovând funcționalitatea creativității chiar pe scaunele braseriilor, sub motivația că arta se desfășoară în orice loc. Acest tip de discuții se verificau în repetiții pe scenă, ca mai apoi să prindă contur chiar în zona de dezbateră publică.

Beneficiul acestor întâlniri s-a concretizat în forma unei *șuete*, care mai târziu a purtat numele de „la charade”. Liga națională de improvizație însemnează germenii unei forme unice de reprezentare inspirată din jocul Monopoly. Produsul finit era unul foarte elaborat, bazat pe reguli mult prea complicate, dar care, în concepția lui Gravel, avea să ofere un patent de lucru cu totul convingător prin disciplina execuției. În cele din urmă, mugurii evoluției acestui eveniment, conceput să funcționeze oriunde și pe o perioadă nedeterminată, creează premisele *happening*-ului teatral de astăzi.

Împreună cu Yvon Leduc, fascinat de stilul artei sale, Robert Gravel concretizează teoria în practica spectacolului, mărturia artistică fiind oferită chiar de cei doi actori care timp de 24 de ore au reușit să întrețină un dialog improvizat, demonstrând puterea criteriilor și a stilurilor ce au înnobilit cercetarea teoretică. Inconfundabili în arta improvizației, cei doi plonjează în mediul social cu realități construite ad-hoc, devenind modele prototipale, portrete ale matematicii de scenă, pe care celebritatea nu i-a ocolit.

Evoluția jocului prin *meciul de improvizație* a cunoscut efecte pe plan mondial, toate țările europene fiind interesate de acest fenomen, până atunci ocolit. Acronimul L.N.I. (Liga Națională de Improvizație) cunoaște astăzi teritorii și în Statele Unite, Argentina, Franța, Belgia, unde se păstrează formatul original, axat pe interpretare, bazat pe mecanismele recunoscute mai sus ca indispensabile.

„Meciurile de improvizație vor fi la nivel mondial sau nu vor mai fi deloc” – a spus Robert Gravel într-o conferință de presă. Grupurile de artiști ce străbat lumea cu modelul experienței teatrale pe care Keith Johnstone a inițiat-o caută și astăzi soluții scenice, alegorii moderne care să ridice standardul creației spectaculare, stilizând metodele formatorilor de opinie: Robert Gravel și Yvan Leduc în *meciuri de improvizație* ce umplu sălile de fiecare dată.

4.3. *Stand-up comedy* – o formă comică și atipică internaționalizată

Despre această formă de divertisment, *stand-up comedy*, nu s-au scris tratate sau lucrări de specialitate care să o abordeze teoretic. Principalele informații sunt răspândite în așa-zisul *labirint* al internetului, unde găsim unele repere despre acest fenomen răspândit deja în întreaga lume. Dar, *stand-up comedy*-ul își găsește începuturile în tradiția americană a secolului al XIX-lea, avându-și rădăcinile în anumite forme ale vodevilului, monologurilor umoristice sau chiar în numere ale clovnilor de circ. Inițial, comicii erau, în general, priviți ca simpli actori amatori care spuneau celebrele *bancuri* pline de haz. O altă categorie erau cei care se ocupau cu întreținerea amuzamentului publicului înainte de spectacole sau în pauzele acestora. Robert Wilson a folosit această manieră de *entertainment* între sonetele lui Shakespeare, doi actori comici fiind interpuși pentru a sublinia caracterul vesel al viziunii regizorale.

Calitatea de bază a unui actor aparținând acestui gen de spectacol este umorul, necesar și suficient pentru a putea intra în acest *show business*. Glumele spuse pe scenă erau, în general, de un umor grosier și, oarecum, nerușinate (atunci când nu erau transmise la radio sau la televizor), subiectele cuprinzând teme comice des întâlnite și în ziua de astăzi, cum ar fi: bărbați vs. femei, polițiști, soacre, umor etnic, umor deochiat ș.a.m.d. Umorul „albastru”, și anume comedia considerată indecentă, era destul de popular în multe cluburi de noapte, dar repertoriul „albastru” reprezenta un dezavantaj pentru comicul care voia să aibă un succes veritabil și răspândit. Multe rutine de *stand-up comedy* sunt asemănătoare cu *one-man show*-urile, diferența principală fiind făcută, însă, așteptările publicului, care, în acest caz, se așteaptă la un flux relativ constant de râsete. Aceasta afectează, în schimb, țelurile comicului, care se află sub presiunea obligației de a produce aceste râsete.

Cel care face *stand-up comedy* este un artist ce reușește să amuze publicul prin texte umoristice, vorbind cu publicul într-o manieră

informală, în absența celui *de-al patrulea perete* teatral. În general, se folosește doar de un microfon. Această formă de divertisment se practică astăzi în cluburi, școli, săli de teatru sau alte locații, aproape oriunde există un public deschis genului. Comicul redă, într-o atmosferă relaxantă, o serie de povești amuzante, spuse într-un ritm rapid. Toate acestea constituie monologul artistului, rutina sau *act-ul*. Unii comici [comedianți?] se folosesc și de recuzită, muzică sau elemente de iluzionism în spectacolele lor. Un lucru este sigur, cu toții caută să fie cât mai originali în numărul pe care îl prezintă.

Există, deja, în multe metropole din lume, *teatre mici* sau *café-teatre* care oferă publicului evenimente numite *open mic*, care înseamnă *microfon deschis*. În aceste spații, amatori sau profesioniști pot *performa* în fața unui public, având, astfel, posibilitatea de a-și exersa meșteșugul și de a încerca să pătrundă în branșă. Genul *stand-up comedy* este considerat greu de stăpânit deoarece comicul se află în deplina putere a publicului – ca element important și integrant al spectacolului. Comediantul trebuie să se muleze de fiecare dată pe gusturile oricărui tip de public și să își adapteze numărul în concordanță. Interesantă este demultiplicarea unor funcțiuni din teatre, pe care actorul de *stand-up comedy* trebuie să le îndeplinească cumulativ: el este dramaturgul, regizorul, managerul, tehnicianul și, mai apoi, interpretul. Mai mult, monologul interactiv prezentat este, de obicei, rodul multor ani de experiență și de exercițiu, pe aceeași structură a textului, ce se perfecționează în timpul reprezentației. În general, durata unui astfel de spectacol se încadrează într-un interval de 30-45 de minute.

Stand-up comedy-ul american a fost și este un model pentru tot restul lumii. Printre fondatorii genului, în Statele Unite, se numără Jack Benny, Bob Hope, Fred Allen, Milton Berle și Frank Fay – toți au avut o oarecare legătură cu vodevilul înainte de a începe să practice *stand-up comedy*. Frank Fay a fost un fel de *maestru de ceremonii* la Teatrul *Pallace* din New York și este considerat creatorul genului în varianta sa modernă. De peste 60 de ani, în America există cultivat un numeros public al acestui gen. Există comici care practică *stand-up*-ul și ajung să aibă propriile emisiuni televizate sau să joace în

filmele unor mari case de producții, atingând un nivel de succes și recunoaștere pe care nu l-ar putea obține decât lucrând în cluburile de comedie.

Între 1950 și 1960, comedianții și-au dezvoltat abilitățile în cluburi și baruri mici, și-au extins limbajul corpului și expresivitatea scenică. Au început cu satira socială și apoi au lărgit cercul subiectelor care puteau fi abordate pe scenă. După un timp, glumele referitoare la rasă sau gen nu mai erau o problemă. O figură celebră din acel timp este Mort Sahl, iar Lenny Bruce a fost cel mai extrem dintre ei, după multe dintre spectacolele sale fiind trimis în arest. În timpul anilor 1970, mulți dintre practicanții de *stand-up* au devenit celebrități și au început să performeze nu numai în cluburi mici, ci și pe arene sportive sau în amfiteatre. Mulți dintre ei s-au lansat și prin intermediul televiziunii și al programelor *Saturday Night Live* și *The Tonight Show*. Genul s-a extins din ce în ce mai mult chiar și în anii 1980. A suferit un mic declin în anii 1990, dar a reînceput să crească. Mai mult, în acea perioadă s-a lansat și un canal de televiziune numit Comedy Central, special pentru asta. În anii 2000, genul a explodat și prin intermediul internetului și se află în vârf și la ora actuală.

Mulți comedianți celebri provin și din Canada, însă majoritatea, precum Jim Carrey sau Leslie Nielsen, se mută în America după ce au avut un debut de succes. În Canada sunt populare *sketch*-urile de comedie și meciurile de improvizație, despre care am vorbit în subcapitolul precedent. Încă din 1983, la Montreal se organizează festivalul anual de comedie *Just for Laughs (Juste pour Rire)*, care are cel puțin două milioane de vizitatori în doar o săptămână.

În Marea Britanie, *stand-up comedy*-ul se bazează pe un show de varietate și își are rădăcinile în anii 1700. Până în anul 1968, atât teatrul, cât și tot ce era prezentat pe scenă era cenzurat, același lucru s-a întâmplat și cu *stand-up comedy*-ul. Toate scenariile trebuiau trimise în biroul lordului Chamberlain, care returna toate textele interzise marcate cu un pix albastru. Poate de aici și denumirea umorului indecent de *umor albastru*. Odată ce textul era aprobat, era interzisă abaterea de la el pe scenă, ceea ce împiedica orice improvizație. Spre sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, mulți

soldați și-au dezvoltat o atracție spre spectacolele de comedie și, astfel, *stand-up comedy*-ul a fost recunoscut ca o formă profesionistă de divertisment. Scene alternative au fost construite și, în 1979, a fost deschis în Londra primul club de comedie, englezii fiind inspirați de predecesorii lor americani. Unele dintre numele celebre din acea perioadă sunt Eric Sykes și Tommy Cooper. Astăzi, posibilitatea de a avea o carieră de comic este una mare și fără prea multe impedimente, iar existența Festivalul *Fringe* din Edinburgh a transformat Anglia în unul dintre cele mai importante centre de comedie din lume.

În Germania, comedia de tip *stand-up* a devenit populară relativ târziu, după ce divertismentul german a fost dominat de un cabaret cu influențe politice. Primul mare club de comedie a fost *Quatsch Comedy Club*, deschis în Germania în anul 1992. Astăzi există festivaluri de comedie anuale, dintre care cel mai renumit este Media Town, considerat a fi cel mai mare festival de acest gen din Europa Centrală.

În Olanda, *stand-up comedy*-ul este la mare căutare. A fost introdus de către Raoul Heertje, fondatorul grupului *Comedy Train*, care a avut un succes enorm în Marea Britanie și în Statele Unite ale Americii. În Olanda, *stand-up*-ul este combinat cu muzica și aduce aminte, astfel, de cabaret. Cea mai cunoscută figură a acestui gen este Freek de Jonge, care, printre altele, satirizează figurile politice. Spre exemplu, în 2006 a susținut unul dintre cele mai mari spectacole ale sale în noaptea de dinaintea alegerilor.

În Suedia, *stand-up comedy*-ul a ajuns în forma sa modernă în 1980. Aici se găsesc destul de puțin performeri care să își construiască o carieră doar prin această formă de divertisment, de cele mai multe ori este doar un *hobby* al actorilor sau al muzicienilor. Se țin, însă, competiții de *stand-up* încă din 1985 și, astfel, au luat naștere grupuri de comedie ca *Stand-Up Comedy Club – SUCK*, fondat în 1988, care promovează și astăzi acest gen. De asemenea, programele de televiziune ca *Aruncă-te în fântână* (1991-1999) sau *Stockholm Live* (2004-2007) au ajutat la răspândirea popularității acestui gen de comedie.

În Australia, există scene de *stand-up comedy* în fiecare oraș mai mare. Acolo sunt prezentate atât nume mari ale genului, cât și debutanți care sunt fericiți să își testeze materialul pe un public. În Melbourne se organizează anual Festivalul Internațional de Comedie Melbourne, unul dintre cele mai mari festivaluri de acest gen din lume, unde se găsește concursul *RAW Comedy*. Mulți dintre comedienții australieni au avut succes și în alte branșe ale divertismentului; un exemplu sugestiv este actorul și comediantul Eric Bana.

În China, comedia de tip *stand-up* este, încă, într-un stadiu incipient, iar accesul rezidenților țării la spectacole gen Comedy Central este cenzurat, deoarece conținutul lor este considerat nepotrivit pentru cetățenii chinezi. Hong Kong este singurul oraș din China care are un club dedicat *stand-up*-ului.

În România, acest gen de umor a luat naștere în anul 2003, într-o ceainărie din cadrul Teatrului Național din București. Cel care a început acest curent și la noi în țară este actorul Radu Gheorghe. El a fost și cel care s-a ocupat de instructajul tinerilor comedienți. Timp de câțiva ani la rând, comedienții și-au testat numerele cu ajutorul publicului prezent în serile de vineri și sâmbătă. Fenomenul *stand-up comedy* a început să ia amploare și în România în ultimii ani. Dacă în anul 2003 exista doar un singur loc public unde puteai să asisti la un număr de *stand-up comedy*, în prezent se găsesc din ce în ce mai multe, iar publicul e din ce în ce mai numeros.

Așadar, există scene de *stand-up comedy* și în afara Statelor Unite, cum ar fi în Canada, Marea Britanie, Irlanda și Olanda, unde au loc anual festivaluri importante de comedie sau film. Iar *stand-up*-ul nu este doar o formă facilă de divertisment, unii comici își folosesc numerele în încercarea de a avea un impact asupra relațiilor internaționale sau pentru a promova pacea și înțelegerea între culturi. Spre exemplu, proiectul *Allah Made Me Funny – Official Muslim Comedy Tour* este realizat de trei comici musulmani din America (Preacher Moss, Azhar Usman și Azeem), care au conceput un spectacol de *stand-up comedy* menit pentru a detensiona relația dintre musulmani și non-musulmani, pentru a promova o mai bună

înțelegere a culturii și obiceiurilor musulmane și pentru a face comentarii sociale legate de viața musulmană în America.

În concluzie, *stand-up comedy*-ul este principalul obiectiv a trei festivaluri internaționale importante: Melbourne International Comedy – Festival în Melbourne, Australia; Edinburgh Fringe Festival în Edinburgh, Scoția; Just for Laughs în Montreal, Canada, dar și a unui număr de festivaluri mai mici, dintre care cele mai importante sunt Boston Comedy and Film Festival și New York Underground Film Festival. Formatul de festival s-a dovedit a fi de mare succes în atragerea atenției către această formă de artă și este adesea folosit ca loc în care se caută talente.

4.4 *Happening* – mișcare atipică pluridisciplinară

Oricare ar fi reacțiile și fenomenele de respingere (suprarealism imagistic, conflicte între realism și expresionism sau între diverse forme de abstractizare) care, la un anumit moment, au întârziat apariția unei arte a comportamentului și a gestului, odată cu nașterea curentului dadaist, pictura și sculptura au avut tendința să se desprindă de cutumele vizuale moștenite de la perioada renașcentistă. Dacă arta *ready-made* a lui Marcel Duchamp, poemele fonetice ale lui Hugo Ball, muzica *bruitistă* (zgomotoasă) a *Cabaretului Voltaire*, acțiunile dadaiste, vizitele suprarealiste și teatrul futurist au creat o ruptură a cărei importanță a putut fi estimată mult mai târziu, abia în anii 1960, artiștii care au înțeles caracterul repetitiv al „revoluțiilor” artistice au reluat, mai degrabă intuitiv decât ca urmare a unei analize profunde, ambițiile dadaiste și au negat în operele lor înțâietatea esteticii, în favoarea conținutului subversiv. Astfel, aveau să se nască momente marcante ale istoriei artelor acelei epoci: *happening*-ul, *Noul Realism* și *Pop Art*-ul, *non-arta* și operele de comportament și, nu în ultimul rând, arta corporală care constituie încununarea acestui proces.

Etimologic vorbind, *happening* vine de la verbul englezesc *to happen* care înseamnă *a se întâmpla*. Deci, *happening* – substantivul, este *întâmplarea, evenimentul sau pățania* – adică o serie de lucruri

nepretențioase pe cale de a se întâmpla. Translatat în zona artei, cuvântul semnifică o mișcare artistică de graniță dintre, pe de o parte, ceea ce numim zona realității civile și, pe de alta, zona creativității artistice, a faptului elaborat.

Așadar, mișcarea artistică numită *happening*, promovând un produs numit *improvizație* în direct contact cu publicul, se bazează pe interferența între mai multe forme de artă (spațiale și temporale – teatru, plastică, muzică, film, fotografie etc.) și are ca scop anularea distanței dintre realitate și creația artistică.

Potrivit dicționarului care cuprind și fenomenele moderne și contemporane, din zona artistică, *happeningul* „păstrează o serie de trăsături, cum ar fi convenționalitatea, gratuitatea, tendința spre semnificație, iar de la realitate împrumută accidentalul, posibilitatea controlului asupra evenimentului, spontaneitatea comportamentului și dimensiunea banalității”¹⁶⁴.

De ce acest semnificant poartă un nume englezesc? Pentru că „își are originea în experimentele lui Allan Kaprow la Douglas College (1958 și 1959) și în acțiunea grupului de avangardă din jurul lui Kaprow (Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Al. Hansen) care, în 1959, prezintă la Reuben Gallery din New York „18 happenings în 6 părți”. Se consideră, totuși, că primul *happening* a avut loc în 1952 la Black Mountain College cu reprezentarea piesei *Theater Piece No. 1* a lui John Cage, care fusese profesorul lui Kaprow”¹⁶⁵. Allan Kaprow este, de fapt, și cel care a inventat termenul de *happening*, în primăvara anului 1957, la un picnic de artă la ferma lui George Segal pentru a descrie piesele de artă care „s-au întâmplat” să se găsească acolo. Prima apariție propriu-zisă a termenului, conceptualizat, o regăsim în faimosul eseu *Legacy of Jackson Pollock*, publicat de Kaprow în 1958, dar creionat încă din 1956.

Ca orice mișcare cu valențe artistice, care ajunge să se respecte, *happening-ul* are și el un punct de plecare din filosofie. Beneficiază de

¹⁶⁴ Vezi în acest sens Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2016.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

un set de idei reperabile într-un sistem de gândire sau care răspund unei interogații de tip filosofic. Mai exact, în cazul nostru, un punct în care îi persiflează prejudecățile; putem spune că filosofia pragmatică și cea exclusivist raționalistă au generat efectul de bumerang al *happening*-ului, venit ca o ironizare a lor.

John Cage a explicat în numeroase rânduri că abia după ce a văzut panourile monocrome, albe, în alternanță cu plăci de metal lustruit, pe care le-a creat Rauschenberg în 1952, i-a venit ideea *Pieseși tăcute*; această operă care încorporează, în mod conștient, evenimente exterioare muzicii se apropia de noțiunea de *happening*. Aceeași noțiune s-a impus și în ceea ce-l privește pe Kaprow, pornind de la o serie de colaje și asamblaje ce au constituit esențialul creației sale între anii 1953-1956. Operele sale erau, la acea vreme, realizate din hârtie pictată, fotografii, bucăți de stofă, oglinzi, lumini electrice, obiecte lipite pe pânză sau suspendate de ea. Zgomotele și mirosurile dețineau, de asemenea, un rol important. Treptat, Kaprow a renunțat la pânză, iar obiectele au invadat zidurile, sfârșind prin a ocupa o întreagă galerie. Aceste opere puteau fi modificate de spectator, căruia i se adresa parcă invitația să acționeze asupra unor elemente dinamice din decorul cotidian al vieții urbane. Procesul creator al lui Kaprow a evoluat spre utilizarea unor elemente tot mai importante din realitate, pe care și-a dorit să le facă văzute, simțite, palpabile: o uzină abandonată, o sală de așteptare a unei gări, o pădure sau malul mării. Inevitabil, creația de tip instalație (*environnement*) se apropia de noțiunea de *happening*.

Chiar dacă Allan Kaprow a acordat întotdeauna o mare atenție conservării instalațiilor sale, el a subliniat cu mai multe ocazii faptul că un *happening* nu ar trebui reprodus, reluat; totuși, a prezentat de cinci sau șase ori același *happening*, constatând că, în general, de la o manifestare la alta, are loc o pierdere de intensitate. Ca și în cazul oricărei opere de artă tradițională, instalațiile există independent de durată, în timp ce *happening*-urile implică acțiunea imediată. Ele au un caracter spontan și evolutiv. Oricare ar fi autorii lor, *happening*-urile, care pot număra doar câțiva participanți sau, dimpotrivă, câteva zeci, pornesc de la un fel de scenariu, de la o schiță prestabilită, pe care se

pliază reacții, parțial previzibile sau imprevizibile, care sunt coordonate de autor și canalizate spre eliberarea psihologică a participanților. În funcție de emotivitatea și de nivelul receptivității lor, spectatorii pot să reacționeze în moduri complet diferite, cum ar fi chiar să încerce să se opună acțiunii care se derulează.

Contrar picturii și celorlalte mijloace de expresie artistică (muzică, teatru, literatură etc.), prin caracterul său parțial imprevizibil, *happening*-ul este deschis unei multitudini de interpretări. Este, totodată, un mijloc de eliberare, fapt ce transpare din unul dintre cele mai celebre *happening*-uri ale lui Kaprow, interpretat în martie 1962 la Maidman Playhouse din New York și intitulat *A Service for the Dead*. Acțiunea consta într-o procesiune funebră, ce traversa culisele și subsolul teatrului. Cadavrul era întruchipat de o tânără goală, ridicată pe o brancardă deasupra capetelor, în mijlocul unui ansamblu de pubele și tomberoane metalice. Prin acest ceremonial baroc, ce îmbina fetișismul cu acțiunea poetică imediată, în același timp tulburătoare, Kaprow celebra un cult deschis interpretărilor și reacțiilor psihologice profunde și contrare: frica de moarte și necrofilia, frustrarea sexuală și aprinderea dorinței, vanitatea vieții și oferirea posibilității de a se bucura cu poftă de ea etc. Spre deosebire de teatru, muzică sau pictură, *happening*-ul apare mai mult ca o încercare amplificată de a elibera individul de inhibiții și de a-i dezvălui posibilitățile creatoare, punându-se în plan secund dimensiunea textuală, discursivă.

Mișcarea a cunoscut o largă audiență și o rapidă dezvoltare în Statele Unite și Europa. Artiștii care au inaugurat la New York *happening*-ul erau conectați, cum s-a observat, avut strânse legături cu *pop-art*-ul și cu hiper-realismul. Dorind să abolească granița dintre public și artist, într-o participare vag controlată și să creeze o atmosferă particulară, prin sugerarea unei idei inițiale și printr-o serie de interdicții de comportament (toate acestea în absența unui scenariu propriu-zis și a unor convenții regizorale), utilizând o recuzită în care se întâlnesc obiecte de artă autentice, dar și obiecte de uz curent, deșeuri și alte materiale derizorii, desfășurându-se în spații voit *neconvenționale* (locuri de parcare, holuri de instituții, piețe,

parcuri etc.), *happening*-ul rămâne, de fapt, o artă practică și consumată în grup restrâns, cu un grad mare de sofisticare. Nu există un public, ci o serie de publice stratificate, cu cerințe, capacități de recepție și pregătire culturală extrem de diferite¹⁶⁶.

Așadar, în artă, *happening*-ul se definește prin faptul de a fi unic – o experiență/ experiment artistic prizat o sigură dată și care se modelează pe sine în funcție de publicul aflat și el întâmplător de față, depinzând de reacția lui. O specie artistică deameleon, am spune.

Tot Kaprow explica faptul că *happening*-ul nu este atât un curent artistic nou, cât un act moral, un imperativ al omului creativ care are tendința să își facă din artă un statut profesional, un angajament existențial final. El susține că artiștii, o dată ce meritele le-au fost recunoscute și apoi plătite, rămân la cheremul gustului acelor care îi angajează (chiar dacă nu își calculează intenția încă de la început).

O concluzie care se întrevește, în spiritul acestor explicații date de Kaprow, ar fi că această reacție de natură avangardistă a apărut natural, pentru că *întreaga situație este mizerabilă și nici patronii, nici artiștii nu își mai înțeleg rolul..., iar din acest disconfort nu poate să apară decât o artă născută moartă, pur și simplu repetitivă, o artă care s-a predat*. Astfel de sentimente se află la originea declicului avangardist.

Deși am putea cu ușurință da vina pe cei care oferă această *ispită* – pe angajatori, dar și pe cei care condiționează cel mai tare artistul – pe publicul său, Kaprow ne amintește că nu este obligația morală a publicului de a proteja libertatea artistului, ci artiștii înșiși dețin puterea supremă de a respinge faima în cazul în care nu doresc consecințele ei.

Festivalurile de teatru și muzică joacă un rol important în promovarea *happening*-ului în America. Unele dintre aceste festivaluri includ *Burning Man* și *Oregon Country Fair* în programele lor. Celebrul *Burning Man* al lui Kaprow impune ideea de spectatori participanți la show și subliniază rolul tuturor celor implicați în a crea ceva uimitor și unic. Ambele părți întruchipează *publicul* și, în

¹⁶⁶ *Ibidem*.

loc să se creeze ceva spre a fi arătat unui virtual public, oamenii din public se implică împreună în realizarea unei creații minunate și spontane. Ambele *happening*-uri sunt recreate în fiecare an și, totuși, sunt mereu *speciale*, organic noi. Aceste evenimente atrag mulțimi de aproape 50.000 de oameni în fiecare an. Ele ajung să aibă un public numeros dacă participanții rezonază cu mesajul lor.

Happening-ul a cunoscut o evoluție spectaculoasă, rupând granițele nu numai între genuri, dar și între arte, fiind o formă de spectacol practică atât de actori, cât și de artiștii plastici, de cântăreți sau de poeți, conștienți cu toții că aderența la sensibilitatea lumii contemporane depinde într-o foarte mare măsură de dinamica actului artistic pe care îl întreprind. *Happening*-ul a cunoscut și câteva ramificații: *Performance Art*, *Comportment Art*, *Fluxus*, *Performance Poetry*, *Body Art*, *Contestation Art*, toate aceste forme revendicându-se de la același program, sintetizabil prin tendința de a intra cât mai mult în realitate, de a deconvenționaliza spațiul în care se performează, de a anula cât mai multe limite între artist și spectator. *Happening*-ul a impus un nou mod de prezență a actului artistic în realitate.

4.5 Augusto Boal – fondatorul unui teatrul atipic

O Teatro do Oprimido é o teatro no sentido mais arcaico do termo. Todos os seres humanos são atores – porque atuam – e espectadores – porque observam. Somos todos „spect-atores”¹⁶⁷. (Augusto Boal)

Ne continuăm excursul teoretic, în diacronia teatrului, pe firul manifestărilor atipice, prin descrierea analitică a contribuțiilor aduse de Augusto Boal. Născut în anul 1931, la Rio de Janeiro, Augusto Boal, regizor, scriitor și om politic, este fondatorul *Teatrului Oprimărilor*, o formă atipică de teatru folosită originar în mișcările pentru educația populară radicală. Absolvent al Universității Columbia, titlul de doctor îl obține în Brazilia, iar, în anul 1956,

¹⁶⁷ *Teatrul Oprimatului* este teatrul în sensul cel mai arhaic al termenului. Toate ființele umane sunt actori – pentru că joacă (un rol) – și spectatori – pentru că observă. Suntem toți „spect-actori”.

fondează Teatrul Arena în São Paulo, unde povestește scenic istoria vieții cotidiene din Brazilia. Din 1964, fiind interzis de către dictatură, va continua acțiunea sa de teatru în mod clandestin, apoi, după 1971, în exilul din Argentina, Peru și Portugalia. Influența în noua direcție atipică a teatrului provine din domeniul psihologiei și al pedagogiei, prin tezele prietenului său, profesorul Paulo Freire, care produce un impact considerabil în practica educațională informală și comunitară. Astfel, în 1971, apare volumul *Teatrul Oprimaților*. Ca răspuns la opresiuni, bazat pe experiența sa în teatrul politic, Boal exclamă: „Teatrul este o armă, de care poporul trebuie să se folosească”, refuzând opresiunea teatrului ca formă care blochează spectatorul în pasivitate și susținând contrariul, că oamenii trebuie aduși să participe pentru a transforma jocul. În acest caz, spectacolul nu va mai fi *prefabricat* de către specialiști într-un loc specific, ci se reinventează permanent chiar în spațiile vieții cotidiene, în fabrici, școli, grădinițe, sate ș.a.m.d., plecând de la situațiile concrete propuse de către public, jucate de către un număr mare de *actori*, conform tehnicilor însușite ce vor putea fi utilizate și după plecarea actorilor militanți. „Teatrul este o prefigurare a revoluției, ne schimbăm jucând, jucăm pentru a schimba viața: destul cu teatrul care nu face decât să interpreteze realitatea, trebuie să-l transformăm”, susține Boal. Acest deziderat nu se poate realiza decât dacă această tehnică de joc va fi masiv difuzată, dar și practică.

Deși Boal își revendică metoda din sistemele de teatru ale lui Stanislavski și Brecht, acesta are propriile sale norme, ce nu au nimic în comun nici cu genul spectacolelor din repertoriul teatrelor și nici cu genul *happening* pe care îl practică anumite trupe. *Teatrul Oprimaților* este bazat pe reguli precise, chiar dacă acestea sunt, prin natura lor, flexibile. Principiul său se axează pe dejucarea opresiunii cotidiene și prin metode precum: a găsi, împreună cu participanții, rezolvări la probleme aparent de nesoluționat (*Teatru Forum*), a citi un alt adevăr într-un ziar mincinos (*Teatru-Jurnal*) sau a provoca pe neașteptate evenimente demascatoare pe stradă sau în locuri publice (*Teatru Invizibil*), dar și multe altele, pe care Boal le descrie în *Teatrul-*

*Imagine, Teatrul Legislativ, Polițistul din cap sau Curcubeul dorințelor*¹⁶⁸. În 1997, experimentează această ultimă metodă aplicată pe tipologia personajelor din Hamlet la Royal Shakespeare Company. Jurnalista Eugenia Anca Rotescu¹⁶⁹ remarcă:

„Metoda teatru-forum a fost folosită de Fundația CONCEPT în campania *Nu da șpagă!*, pe parcursul unei caravane de spectacole pe tema corupției mici. Considerat unul din marii inovatori ai teatrului secolului XX, Boal este un convins susținător al puterii teatrului de a schimba lumea și al individului de a-și decide propriul viitor, rupându-se de clișeul social și de fatidicul determinism de clasă, rasă, naționalitate, sex...”

Dacă perfecțiunea izolează virtuozitatea, atunci, în acest tip de a face teatru, avem mai puține temeri, chiar dacă există și stângăcii, aici orice om poate descoperi capacitatea de expresie, fără a delega nimănui puterea, fie ea și artistică. „Toată lumea poate face teatru, chiar și actorii”. Aceste *Jocuri pentru actori și non-actori* nu reprezintă o operă de artă, ci arta de a pune în aplicare talentul ascuns, arta plăcerii active și colective.

„*Teatrul Primaților* are doua principii fundamentale: în primul rând să transforme spectatorul – ființa pasivă, receptivă, depozitară – în protagonist al acțiunii dramatice, în subiect, în creator, în transformator; în al doilea rând, să încerce să nu se mulțumească să reflecteze asupra trecutului, ci să se pregătească pentru viitor”¹⁷⁰.

Boal fiind o personalitate foarte activă, metoda sa a fost tradusă și comentată în numeroase limbi străine, i-au fost dedicate cărți și lucrări de doctorat, analizându-i-se programul. Încântat și atent la aceste scrieri, el a sancționat ineptiile cu o eleganță caracteristică. Este surprinzător faptul că avea solide cunoștințe despre internet, de care era mândru:

¹⁶⁸ Apud Jacques Nichet, „Augusto Boal”, în *Enciclopedia Universalis*, Paris, 2011.

¹⁶⁹ Eugenia Anca Rotescu, „Experimentul Boal: Jocuri pentru actori și non-actori”, în *Observatorul cultural*, nr. 258, București, martie 2005.

¹⁷⁰ *Idem*, http://www.observatorcultural.ro/Experimentul-Boal-Jocuri-pentru-actori-si-non-actori*articleID_12681-articles_details.html.

„Mă refer, desigur, la pagina de web. Adresa este www.theatreoftheoppressed.org/engl. Pagina, deși nu are deocamdată decât versiune engleză (...), este fantastică. Puteți găsi acolo o hartă a lumii și, selectând un continent, apar toate țările acestuia, iar mergând apoi la o țară, sunt listate toate grupurile care practică această metodă. Deocamdată sunt 48 de țări și circa 200 de grupuri, dar avem cunoștință de multe altele, din țările respective, dar și de prin alte părți pe unde se practică *Teatrul Oprimaților*”¹⁷¹.

Pentru activitatea sa, în 2008, Augusto Boal a fost nominalizat la *Premiul Nobel pentru Pace*. „A ieșit definitiv din scenă în data de 2 mai 2009, la 78 de ani. Cu câteva săptămâni înainte, primise din partea UNESCO titlul de *Ambasador Mondial al Teatrului*”¹⁷². Pe 27 martie 2009, de *Ziua Mondială a Teatrului*, dădea citire propriului mesaj în care reiterea faptul că

„una dintre principalele funcții ale artei noastre este de a ne face conștienți de spectacolele vieții cotidiene, ale căror actori sunt, de asemenea, și spectatorii, în care scena și sala se contopesc. Când privim dincolo de aparențe, vedem opresorii și oprimații din toate societățile, etniile, sexele, clasele și castele...”

Aceste cuvinte reprezintă chintesența întregii sale opere și a muncii militante de o viață.

4.6 *Teatrul Forum* – metodă spectacologică atipică

Problema este cea care stă la baza temei de dezvoltare a unui proiect artistic cu formă nedefinită. Odată identificată sursa de inspirație sociologică, grupul care se confruntă cu nevoia activă de rezolvare a impasului creează demersul spre aflarea unui răspuns. Personajele acestui tip de subiect, unde povestea nu trebuie să-și găsească un deznodământ imediat, ci doar o serie de contraste și

¹⁷¹ Eugenia Anca Rotescu în dialog cu Augusto Boal, „*Teatrul Oprimaților e în plină evoluție, nu e închis, nu există un catehism al lui*”, în *Observatorul cultural*, nr. 278, București, 2005.

¹⁷² http://www.observatorcultural.ro/Augusto-Boal-intru-aducere-aminte*articleID-21766-articles_details.html.

opinii la problemă, devine un joc viu, deschis la interpretare, care face pasul spre dialog, peste rampa consacrată a scenei.

Metoda interpretării artistice este neformală, prezintă un impact asupra celor prezenți la *happening*, purtați pe brațele conștiente ale subiectului; fiind participanți activi, exprimându-și sentimentele, ei formează o echipă cu protagoniștii acestei povești, stabilindu-se legături puternice între receptor și emițătorul de impulsuri afective care se află pe scenă.

Limbajul teatral are mai multe *graiuri* care comunică mesajul artistic ce stă la baza creației. *Teatrul Forum* s-a născut ca un *grai al unei limbi regionale*, având accentul pe consoana „c” a conflictului social, a nevoii de exprimare viscerală. Semnul scenic coboară în mijlocul spectatorilor prin manifestul propus de temă și se dezvoltă cu ajutorul protagoniștilor care nu sunt cu precădere actori profesioniști. Scena își pierde dimensiunea concretă a jocului, limitele convenționale se deformează până la granița imaginată de momentul acțiunii și devine elementul geografic care dă elasticitate evenimentului nou creat.

Paleta de idei ce se dezvoltă pe parcursul spectacolului improvizat se bucură de izvorul creațional al temei colective și prezintă situația desfășurat, despiciând firul problemei în întrebări. Scopul acestor chestionări pe temă socială are o țintă bine stabilită în sânul participanților la eveniment și contravine ideii de închidere retorică a subiectului propus, fiind o introspecție a nevoilor cotidiene, un paliativ pe rana deschisă a problemelor colective.

Termenii de abordare ai spectacolului sunt general valabili, oferind posibilitatea de analiză a conflictului cu ajutorul unor criterii firești, recognoscibile la nivel mediu de pregătire intelectuală, făcând deliciul publicului care nu se simte frustrat de înțelegerea mesajului și, printr-un instinct gregar, se vede implicat fizic în acțiunea de bază, propunând soluții și metode de abordare născute din experiența personală. Valul de informații este oprit de balizele caracterelor participante care, prin caleidoscopul trăsăturilor particulare, desfac moleculă cu moleculă atomii încărcăți cu idei preconcepute ai mesajelor născute *ad-hoc* și produc hibrizi informa-

ționali, care, la rândul lor, formează un al doilea val de interpretări și analize, predestinate aceluiași tip de tratament.

Pasul nu se face pentru aflarea unui adevăr absolut, ci menirea acestor acțiuni este destinderea masei de spectatori. La începutul spectacolului, se delimitează în linii mari problematica reprezentației, mai apoi, organizarea colectivă a unor strategii de abordare a subiectului, cu ajutorul protagoniștilor, aceștia devenind astfel niște *cobai experimentali* ai martorilor evenimentului.

Acest gen de spectacol atipic și-a câștigat în ultimele decenii un public propriu, un nou profil al consumatorului de cultură, dar și un nou tip de proiectare a unor forme de incluziune socială. Astăzi trăim într-o societate a imaginii și a contemplării vitrinelor. Omul societății de consum își îmbunătățește imaginea, forma este foarte importantă și cel mai plăcut loc de inspirație este vitrina. Expunerea, atât a manechinelor din vitrină, cât și a marilor vedete de film, televiziune sau teatru este scurtă, nici unele, nici celelalte nu fac abuz de imagine, această formă de comunicare tacită invită consumatorul să cumpere, să uite de sine, să se identifice cu acea imagine atât de mult, până la alienare.

„Acest spațiu specific al vitrinei, nici interior, nici exterior, nici privat, nici în întregime public, un spațiu al străzii care-și păstrează în spatele transparenței geamului statutul opac și distanța mărfii, acest spațiu specific este, de asemenea, locul unei relații sociale specifice”¹⁷³.

Forumul de consumatori ai plăcerilor lumești pe scena vieții – unde se întâlnește educația pentru estetic atunci când destinatarul își deschide orizontul de așteptare spre nevoia de culturalizare, spre bogăția spirituală care se împletește cu plăcerea ca efect imediat pe care numai teatrul de piață, de târg și de bănie mai poate să-l genereze, găsindu-și beneficiu, prin impactul direct cu consumatorul de artă bulevardieră – rămâne, în concepția colectivă, ca forma de educare ce influențează spontan grupul participant, formând un cerc de creație menit să completeze atracția către semnul cultural.

¹⁷³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 39.

Teatrul Forum convinge prin trăsătura mercantilă a simbolurilor propuse la degustarea valorilor mărunte, pe care le regăsim în vitrina vieții cotidiene, și se bucură la descifrarea imaginilor ordonate sincretic pe rafturile comercianților de sentimente, transfigurate în obiecte de consum.

Această formă de teatru exploatează firea omului, apelează la toate pârgăhiile psihologice, la instinct, la nevoile imediate ale individului. Acest determinism face nepuizabilă dorința de a stoarce din elementele vieții fiecare picătură de interes pentru a produce satisfacții. Pentru a funcționa economic, pentru a nu se pierde nimic din ceea ce se poate exploata, omul a creat sisteme de referință, metode de manipulare mai eficiente; comunicarea se realizează prin clișee:

„comunicarea stabilită la nivelul vitrinei nu este atât cea dintre individ și obiect, cât o comunicare generalizată a tuturor indivizilor nu prin intermediul contemplării acelorași obiecte, prin descifrarea și recunoașterea, în aceleași obiecte, a aceluiași sistem de semne și a aceluiași cod ierarhic al valorilor”¹⁷⁴.

Libertatea de mișcare, de opinie, de a alege după bunul plac este o utopie. Manipularea la nivel afectiv rămâne cea mai profitabilă metodă a stoarcerii subversive de material, aici investiția fiind minimală și orientată spre nevoile imediate ale individului.

Premeditat sau nu, *Teatrul Forum* obligă organic individul să accepte linia de desfășurare a *atacului creațional*, prin metode de inoculare a ideii că toți suntem supuși aceluiași sistem de referință. Prin urmare, sistemul funcționează de la sine, falsa impresie că te regăsești în problemele colective devine scopul acestui demers artistic. Exemplul social al lucrurilor de notorietate care ne influențează viața devine factorul determinant al deciziilor colective pe care le percepem ca singurele soluții general valabile.

După sintagma *ochiul vede, inima cere* s-au ridicat imperii financiare. Prin metode mai mult sau mai puțin subliminale, individul este dirijat să consume anumite produse care se vând cu succes. Dintr-un instinct

¹⁷⁴ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 67.

gregar, el se lasă păcălit de culorile și formele lucrurilor ce-l înconjoară, gata preparate de societate pentru el.

Totul a devenit standardizat. Totul se vinde și se cumpără. Tot ce ne înconjoară este consumabil, vedem și ne supunem dorinței de a avea, de a consuma. Se inoculează ideea că totul este de vânzare și că accesul este posibil oricărui individ pentru orice tip de marfă. Se produce o stare de hipnoză, iar consumatorii se sincronizează spre aceleași nevoi. Uniformizarea globală în manifestare este indispensabilă. Creșterea demografică nu poate fi estompată, așadar, trebuie profitat. Dar, ca sistemul să funcționeze perfect, comunicarea și manipularea societății de consum trebuie să aibă un numitor comun. „Publicitatea, în întregul ei, nu dezvăluie toate acestea atât de direct. Cu toate acestea, ea pune mereu în practică aceleași mecanisme de control caritabil și represiv”¹⁷⁵, conform spuselor lui Baudrillard. În marile centre comerciale, individul întâlnește nenumărate ispite și trebuie să treacă testul abținerii de la consum. De cele mai multe ori, există înclinația de a depăși limita satisfacerii nevoilor programate. Individul este sedus prin reclamă, prin artificii de convingere să achiziționeze produse care nu îi sunt necesare la momentul respectiv sau niciodată. Reclamele publicitare prin *bannere*, *flyere* sau prin abordarea directă de către agenți angajați pentru promoții, de pildă, sunt realizate pentru a îndrepta pașii consumatorului spre rafturile magazinului.

De admirat este codul bunelor intenții pe care le propune *Teatrul Forum* prin prezentarea cazurilor sociale, unde personajul principal sunt *eu* în situația dată, apelând la cea mai fină coardă a sensibilității, ce poartă numele de *recunoaștere socială*; dar, această gratuitate este doar un suvenir aruncat spre mâna întinsă a spectatorului care devine un exponent vulnerabil în fața masei de participanți. Constatăm că astăzi nimeni nu acceptă un compromis, dacă în spatele acestuia nu există și o *ofertă tentantă* pe măsură.

Teatrul poartă semnele realității umane, conturează imaginea globală a nevoilor generale. Arta scenică își găsește beneficiarul la

¹⁷⁵ *Idem*, p. 33.

colțul străzii, îi imită starea de veghe și pe cea onirică, îl ridică în slăvi sau îl caricaturizează, îi inoculează ideea de model, într-un cuvânt, influențează prin valoarea operei mentalul colectiv, excitat să afle *cum se mai trăiește*. Altfel spus, se pune întrebarea: *în ce măsură experiențele durabile ale mecanismului de gândire scenică pot influența drama socială și până unde?*

Spectatorul devine consumator de senzații, pe care le cumpără de la producătorii de plăceri. Tentația de a cumpăra plăceri împinge individul până la a cheltui și ultimul bănuț. Pasiunea pentru un anumit tip de activitate (sport, creșterea animalelor, colecții de obiecte etc.) unește prin grupuri restrânse indivizi din diferite categorii sociale.

Teatrul Forum găzduiește specii literare izvorâte din poetica vieții de zi cu zi. O istorioară care conturează fizionomia unui individ plecat pe drumul timpului său liber devine subiectul inedit al unui cuprins dramatic inspirat din opera vieții. Post-dramatismul creației scenice, atent supravegheată de lupa întrebărilor ce izvorăsc din comunicarea regizorală a spectatorului dirijor, se definește prin scenarii propuse care nu anunță un final așteptat.

Timpul destinat creației are întotdeauna o dimensiune aparte. Artistul se cufundă în munca sa, lăsând loc senzațiilor să-l cuprindă și să-l surprindă. Teatrul pune în lumini diferite timpul câștigat sau timpul pierdut de individ, meditațiile despre dimensiunea fanteziei, dantelată cu replicile proprii asupra existenței, îl surprinde pe actorul de teatru în postura de *spect-actor* al vieții, estompând sensul timpului, acesta nemaifiind dușmanul său, deoarece rostul timpului s-a pierdut odată cu lirismul senzorialității ivite din enigmele vieții. Tiparul autentic al literelor care îi descriu acțiunea scenică formează o perdea, după care se ascunde conștient, ținând în mână matrița vieții închipuite, iar această valoare a timpului îl cucerește și îl definește. Munca celui care creează se împletește cu plăcerea descoperirii resurselor de energie și a acelor psihice de care dispune și, astfel, pasiunea determină timpul să nu-i devină dușman.

Scena din *Teatrul Forum* oferă repausul fizic al stresului cotidian, este o zonă de refulare a încărcăturii fizice acumulate din

presiunea responsabilităților zilnice și vine în întâmpinarea dorinței de exploatare a necunoscutului într-un mod cât mai creativ. Sensibilitatea epocii la transformările limbajului artistic a generat modernitatea dramaturgică a textelor care nu mai au timp să crească sub tiparul unei edituri, ci se nasc și mor în lumina reflectoarelor la fiecare reprezentație improvizată pentru momentul dramatic propus. Repausul, destinderea, evadarea, distracția sunt, poate, o serie de *nevoi*, dar acestea nu definesc exigența specifică *spect-actorului*.

Ca în orice experiment, care implică și un substrat științific, există un pionierat: aici se identifică măsura calității muncii depuse pentru refacerea condițiilor optime de viață, se trag semnale de alarmă noi, care anunță forme de implicare socială în problemele sociale, ca un bumerang ce se întoarce neîntârziat la bază după ce a străbătut orizontul necunoscut al problemelor de care am crezut inițial că am scăpat sau că nu ne-au aparținut niciodată.

O conștientizare pragmatică a zonei de lucru pe care *forumul* de participanți o resimte ca un impact asupra propriei existențe a urmărit-o și K.S. Stanislavski, ca precursor al artei actorului ce a deschis poarta manierelor de lucru pe care le folosim în diferite forme și astăzi, un vizionar al transformărilor profunde în termeni și practici experimentale, în ciuda concepțiilor socialiste de uniformizare a ideilor. *Teatrul Forum* se încadrează, ca modalitate practică, în standardele artistice cu valențe psihoterapeutice ale unui teatru modern, inventând termeni asociați *socio-dramei*. Formează modelul unei atitudini, al unei construcții tipologice umane, impunând exigențe înalte pe măsura nevoilor permanente, despre care vom discuta în subcapitolul următor.

Augusto Boal, aflat în serviciul oprimaților de orice fel, descinde spre subiecte paroxistice pe tema drogurilor, a problemei celor infectați cu HIV, a divorțului, a violenței conjugale, a rasismului, la granița vieții și a morții; situații limită care provoacă actorul să încarneze la comandă un exponent din orice categorie sau statut social, fiind pregătit să schimbe sensul contextual la propunerea spectatorului, păstrând modelul inițial ca referință și, sub controlul sălii, reconsideră judecata inițială și răspunde imediat factorului exterior impus.

Spect-actorul este personajul principal al poveștii pe diferite niveluri de dificultate, cumulate odată cu tăvălugul de idei succesive menite să păstreze pe o durată cât mai mare procesul de creație. Militanți ai teoriilor avangardiste, de formare a artistului ca *acrobat al scenei*, protagoniștii Teatrului Forum sunt *jokeri* ai cărților de literatură, jonglând cu arta dramei umane pe scena improvizată a unui teatru pentru toți.

Lupta pentru supraviețuire în perioadele de criză mondială, nașterea antisemitismului modern, unde migrația evreilor în lumea emancipată a erei industriale crea bariere de comunicare și de organizare, din cauza acestui amestec de etnii diluate în peisajul mondial postbelic, smulgea din origini popoarele spre zone de interes economic. Criza energetică a anilor '70 și cea a totalitarismului sovietic au creat, de asemenea, controverse în sânul societății, civile care nu-și mai găsește liniștea obârșiei natale, luptându-se cu o anxietate echivalentă cu rezistența teatrală ce a schimbat tipul de manifestare artistică.

Concentrat pe dimensiunea relației cu partenerul, pe demonstrațiile virtuozității ale calității de *acrobat spiritual* ce se crede a fi actorul, teatrul a început o eră a investigației, a potențialului de forță în lupta cu cerințele din ce în ce mai exagerate pe fondul contextului social. Este tendința tipică a oricărui fel de relație, a cărei rezistență slăbește în fața unei puteri dominante, o închidere în sine a bazei afective creată de supunerea necondiționată a *valorilor* nou create. Problemele naționale, religioase, de natură rasială sau culturală au condus la reinterpretarea conținutului din textul dramatic, la apariția unui nou talent din scânteia rebeliunii sociale, o schimbare a metaforei spirituale pentru întregirea nevoii de descătușare în fața opresiunii dictatoriale. Astfel,

„exegezele literaturii dramatice și ale spectacolului din secolele intrate în crepusculul istoriei duc cu ele o experiență pe care inovațiile contemporane o valorifică într-o optică fixată pe tiparele revoluțiilor ce se produc în continentul gândirii umane”¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Ion Toboșaru, *op.cit.*, p.12.

Această pândă în fața dușmanului de clasă s-a ascuțit pe scena teatrului, a modelat forma de reprezentare până la plămada neconvențională a spațiului de refugiu cultural, unde cenaclurile de cameră și-au spus cuvântul în regimul de ghetou, schimbând strategia majorității în lupta deghizată cu puterea. Partenerul de scenă s-a transformat în partenerul colectiv, sistemul de orânduire socială a luat locul relației interpersonale, actorul interpret și-a mutat punctul de interes spre puterea dominantă, formând glasul unanim al societății oprimăte, care nu mai suferă concesii.

Dorința vie a societății contemporane de echilibrul organizatoric al individului, care-și particularizează ordinul de interpretare al criteriilor impuse de ordinea mondială și desfide înțeleșurile limbii comune, ale constituției, libertatea exagerată a particularului veșnic nemulțumit de legile practice ale guvernelor conduc spre conflictul de idei, creează granițe ce îngădesc limpezimea lumii sociale. Echilibrul instabil al tragediei contemporane își aruncă balanța în teatrul antic, unde noțiunile de bine și de rău rămâneau la îndemâna zeilor, a cerului imitator al *hybris*-ului, micșorând distanța dintre voința zeilor și a muritorilor.

Imaginarul colectiv freudian lucrează la poarta celor puțini și nedrepti care insuflă ritmul cetății asupra individului. *Teatrul Forum* se sprijină pe pârgăhiile mai sus menționate, îmbrățișând o propagandă a democrației de grup, care ameliorează amenințările cu eticheta și codul de bare, dezertează în unități de siguranță acolo unde individul se simte protejat.

Teatrul de imagine s-a transformat în teatrul de justiție, de analiză. Disconfortul creat de imaginația particulară a unui singur vizionar pe scenă a născut metode de recăpătare a încrederii receptorului, care se ridică din scaunul de spectator și construiește, prin întrebări, cadre mult mai convingătoare, evitând *greșelile* creatorilor ce-și pun amprenta pe lucrare, considerați stângaci în premisele imitării dorinței colective de rezolvare a deznodământului.

Așadar,

„impun întrebări la care nu știm să răspundem pentru că nu am avut ocazia și motivul să ni le punem noi înșine: de ce faci așa? ce sens are? ai încercat să faci altfel? Felul în care am trăit, tipul de viață care ne oferea securitate și ne făcea să ne simțim bine se află acum expus la ceea ce noi considerăm a fi o provocare, în fața căreia suntem chemați să ne explicăm și justificăm acțiunile”¹⁷⁷.

Flacăra de veghe a speranței rămâne aprinsă pe avanscena teatrului pentru cei mulți, culpabilizând prin lumina sa o istorie a reprezentațiilor mult prea teatralizate, unde terapia sufletească delira povești recunoscute, dar al căror laitmotiv rămânea neschimbat. Stratagema unui teatru nou, cu poema vieții la bază, având o tentă filosofică a naturii a fost promovată de K.S. Stanislavski în ale sale *lecții de regie*, influențând tendințele unor metode terapeutice pe care omul le-a îmbrățișat grație și altor misionari, ca medicul și poetul Jacob Levi Moreno, creând forma actuală de psihoterapie prin teatru. Convins că traiectoria personajului în scena vieții e ideatică, asemănătoare tuturor celor care slujesc prin muncă interesele dezvoltării nivelului social și moral al lumii, Moreno desprinde personajul din realitatea autentică a perioadei dificile pe care o trăiește, îl îmbracă cu mantia speranței și a gândurilor bune, punând pasiunea lui în slujba celorlalți semeni debusolați de mediul psihosocial în care s-au afundat.

În concluzie, *Teatrul Forum* se poate realiza cu și de către oricine, actori sau *non-actori*, tineri sau vârstnici, profesioniști sau voluntari, cu condiția ca spectatorul de teatru să fie înțeles ca un agent al schimbării. *Teatrul Forum* este practicat în sânul societății civile, în spații non-convenționale precum: centre de plasament și de asistență socială, azile de bătrâni, sălile diferitelor ONG-uri, întreprinderi sau instituții publice, lagăre pentru emigranți, centre de detenție ș.a.m.d. Numărul de participanți se poate ridica până la 60 sau chiar 100 de persoane, dar nu mai mult.

¹⁷⁷ Zygmunt Bauman, Tim May, *Gândirea sociologică*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 57.

4.7 Psihodrama – o formă de întâlnire cu sinele

Psihodrama socială, ca formă atipică de teatru, sincretizată în scene de joc actoricesc, analizează pe viu relațiile exponenților sociali. Scopul acesteia este de a contribui la o anumită *voce a poporului*, printr-un proces de cunoaștere a *sinelui colectiv*, având în vedere faptul că astăzi,

„conceptul de realism în artă, în arta ultimelor decenii ale secolului nostru, se conjugă cu o nouă viziune estetică, de atitudine și intenționalitate rimate cu mentalitatea spirituală în expansiunea unor receptori care îmbogățesc prin experiență sensurile și funcționalitatea artelor”¹⁷⁸.

Tălmăcirea scenică din teatrul contemporan își cunoaște rădăcinile în literatură, căutând valențele spectaculare ale subiectelor inspirate din contextele autorilor consacrați și urmărind latura pragmatică a reprezentării. Personajele își conturează caracterul prin prisma spațiului deschis al scenei care vizează colaborarea cu spectatorul implicat, dezvăluind din culisele vieții, prins în menghina vulnerabilității, supus unui studiu de natură să explice prin teme impuse slăbiciunea în fața faptului împlinit.

Pentru nașterea, existența și evoluția societății a fost, este și va fi nevoie de contribuția fiecărui individ în parte. Un lucru esențial în acest sens este comunicarea între oameni, acceptarea, integrarea și compatibilitatea lor cu alți membri ai grupului. Este știut faptul că nu există ființe perfect identice din punct de vedere comportamental, spiritual, emoțional etc. și că modalitatea de exprimare a fiecăruia diferă. Astfel, se impun de către o majoritate, în interiorul unei societăți, anumite norme de conduită considerate puncte de referință pentru definirea normalității, moralității, esteticului, decenței etc. De aici se nasc problemele de adaptare ale minorității și capacitatea individuală de a face față prejudecăților și de a câștiga respectul celor din jur.

¹⁷⁸ Ion Toboșaru, *Consemnări. Artă teatrului contemporan*, Editura ATM, București, 1989, p. 39.

Teatrul se impune prin redarea unei lumi vivante, combinând toate mijloacele de exprimare artistică ce au ca scop *catharsis*-ul, autocunoașterea, explorarea inconștientului și a stărilor afective. Actorul apelează la resursele interioare și exterioare proprii pentru a putea reda existența personajului pe care îl înfățișează. Spectatorul, la rândul său, naște inconștient emoții similare cu ale eroului, realizându-se, astfel, sondarea memoriei afective a ambelor părți.

„Spectacolul unde suntem actori și privitori, totodată, câștigă, evident, în potențial tragic și în grandoare în măsura în care ochiul spiritual al spectatorului și participantului – îns ori colectivitate civilizată – pătrunde mai adânc și mai departe. Adică, în măsura în care orizontul lor spiritual, rezultat al gradului de bogăție interioară, este mai întins”¹⁷⁹.

Așadar, teatrul reprezintă un loc de refugiu, cunoaștere și autocunoaștere a sinelui. *Psihodrama*¹⁸⁰ descrie momentul în care „psihanaliza este aplicată parțial sau pur și simplu înlocuită cu arta teatrului, declarându-se metodă terapeutică și intervenind în relațiile inter-umane”¹⁸¹. Această formă terapeutică a fost inițiată de Jacob Levy Moreno, psihiatru născut în România (1898), pornind de la premisa că omul, prin prisma existenței sale, este prizonierul unui rol pe care știe sau nu știe, poate sau nu poate să îl ducă la bun sfârșit.

Ceea ce, însă, a descoperit J. L. Moreno este că spontaneitatea creației și a improvizației artistice îl poate ajuta pe individ să „renască”, punându-l în fața acceptării sinelui, apoi a celor din jur, iar, la final, reintegrându-l în societate. Într-o discuție cu Freud, în 1912 la Viena, J. L. Moreno a afirmat că:

„Încep de acolo de unde a ajuns domnia voastră. Vă întâlniți cu ceilalți în cadrul artificial al cabinetului domniei voastre, în vreme ce eu îi întâlnesc pe stradă sau acasă la ei, în mediul lor familiar. Domnia

¹⁷⁹ D. D. Roșca, *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, prefață de Achim Mihai, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 166.

¹⁸⁰ Termenul provine din *psyché* și din *drama*, constituindu-se, în fapt, conform lui Moreno, ca reprezentare a unui *psyché* în acțiune.

¹⁸¹ Apud B. J. Sadock, *Psychodrama*, în H. I. Kaplan, B.J. Sadock (Eds.), *Comprehensive Textbook of Psychiatry/IV*, William Wilkins, Baltimore, London, 1985, pp. 1423-1427.

voastră le analizează visele. Eu caut să le insuflu curajul de a mai visa încă, de a-și explora într-o manieră concretă conflictele, devenind creatori”¹⁸².

Având o formă duală, psihodrama este o metodă terapeutică bazată pe acțiune:

„Din acest motiv psihodrama a dezvoltat un sistem de metode aprofundate cu grijă, care permit terapeutului și ego-urilor auxiliare să pătrundă în universul pacientului în încercarea de a-l popula cu imagini interiorizate, care au avantajul de a nu aparține total realității, care sunt semi-imaginare, semi-reale”¹⁸³.

Prin încurajarea de a aborda o problemă într-un mod creativ, reacționând în mod spontan și bazat pe impuls, persoanele participante la terapie încep să descopere soluții la problemele din viața lor. Concentrarea lui Moreno pe acțiunea spontană în psihodramă s-a dezvoltat în cadrul *Teatrului Spontaneității*, înființat chiar de el. Nemulțumit de lipsa rezultatelor, s-a axat pe teatrul scris și apoi a fost atras de spontaneitatea necesară în improvizație. Așa că a fondat o trupă de improvizație în 1920. Munca în teatru a avut un rol important în dezvoltarea teoriei lui în psihodramă.

Într-o ședință de psihodramă, se apelează la un „ce” activ și nu verbal, determinat de traume ale vieții, mai exact se încearcă re trăirea unei situații ca „parte a momentului”¹⁸⁴. Nu este vorba despre o reprezentatie teatrală veritabilă, întrucât spectacolul servește (și nu însoțește) „unei diferențieri a sinelui protagonistului de eul celorlalți participanți”¹⁸⁵.

¹⁸² Apud A. M. Freedman, H.I. Kaplan, B.J. Sadock (Eds.), *Psychodrama. Comprehensive Textbook of Psychiatry*, Williams Wilkins Baltimore, London, 1976, p. 1891.

¹⁸³ Jacob Levy Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame. Introduction théorique et clinique à la socianalyse*, traduit de l'allemand par Jacqueline Rouanet-Dellenbach, traduit de l'anglais et revue par Anne Ancelin-Schützenber, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 168.

¹⁸⁴ B. J. Sadock, *Psychodrama*, p. 189.

¹⁸⁵ Apud Jacky Martin, „Ostension et communication théâtrale”, în *Littérature*, n^o 53, février 1984, p. 120.

Există câteva reguli de bază privind mișcarea și acțiunea în cadrul fazei de joc unde se oprează cu temele „ce” și „cum”, iar protagoniștii reacționează conform propunerilor regizorale și propriilor impulsuri. Se ajunge la exprimarea unei situații reale, vii, teatrale, în care protagonistul interacționează cu partenerii de joc, astfel că acțiunea, deși centrată pe erou, vizează și personajele auxiliare, oferindu-le, așadar, suport terapeutic.

Prin jocul *psihodramatic* se urmărește recâștigarea adevărului în fața unui grup reunit în acest scop și reorganizarea *conștiinței comune*¹⁸⁶ al participanților, în viziunea lui Jung numit *inconștient colectiv*, ceea ce conferă protagoniștilor „o plenitudine a realității”¹⁸⁷. Un alt termen propus de J. L. Moreno este acela de „inconștient comun familial și grupal”, ce are ca rezultat divulgarea rănilor sufletești ale subiectului, resuscitarea acestora și reintegrarea lui în societate, transformându-l în cel care a fost.

În afară de etapele de *mișcare și acțiune*, metoda „moreniană” presupune și o *întâlnire* a eroului cu sinele, stadiu de descoperire atât a sentimentelor pozitive (iubire, afectivitate, emotivitate etc.), cât și a celor negative (ură, ostilitate, relații conflictuale etc.). Retrăirea acestora la intensitate maximă, similară cu cea reală, stimulează capacitatea creatoare a protagonistului. Referitor la termenul *întâlnire*, J. L. Moreno susținea că acesta

„semnifică a fi împreună, a te reuni, a fi în contact corporal, a vedea și a observa, a atinge, a simți, a separa, a iubi, a înțelege, a cunoaște intuitiv, depășind tăcerea sau mișcarea, cuvântul sau gestul, sărutul sau îmbrățișarea, a deveni *una cum uno*”¹⁸⁸.

Următorul pas în terapia moreniană este *prezentificarea*, acțiune compusă pe baza teoriei *a doua oară*. În cadrul acestui moment, eroul, folosindu-se de improvizație și spontaneitate, redă trecutul sau viitorul posibil, influențat de percepții și emoții semnificative. Acum,

¹⁸⁶ *Co-conscions*, în engleză sau *co-conscient*, în franceză.

¹⁸⁷ Jacob Levy Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame : introduction théorique et clinique à la socianalyse*, Quadrige, Paris, 1981, p. 179.

¹⁸⁸ Jacob Levy Moreno, *op.cit.*, p. 128.

dialogul nu se poartă între un „eu” care vorbește despre „tu”, ci se păstrează doar caracterul dramatic dat de interpretarea unei posibile situații sau a uneia autentice. Psihodramaturgul observă și interpretează reprezentarea subiectului, căutând să descopere în ce măsură eul remodelat prin intermediul terapiei devine autentic prin prisma studiului la care a fost supus.

O altă etapă importantă a unei ședințe de psihodramă este apelarea la *surplusul de realitate*, adică la transformarea imposibilului în posibil prin punerea protagonistului în situații de viață diferite față de cele existente, simulând relații inexistente, mărturisiri și confruntări:

„Surplusul de realitate poate fi definit ca o răscruce între realități diferite, cunoscute și necunoscute, unde încetează capacitatea de control și diferențiere a ego-ului. Această stare determină extazul în înțelesul său etimologic, de părăsire a limitelor individualității. Aceasta este o stare în care nu se mai experimentează lucruri obișnuite, ci lucruri concepute dintr-o perspectivă nefamiliară, care poate să aparțină unei părți necunoscute a sinelui, unei alte persoane, cunoscute sau necunoscute, sau unei forțe impersonale”¹⁸⁹.

Odată cu parcurgerea acestor pași, în psihodramă se realizează descătușarea eul-ui profund al protagonistului, diferit de cel superficial. Acest proces de segregare, purificare, de naștere a unei emoții este, de fapt, *catharsis*-ul de integrare.

„Rolul *catharsis*-ului de integrare este o componentă majoră a metodei psihodramatice: prin rețrăire simbolică a unor scene reale sau imaginare este provocată purificarea afectelor. În acest sens, tragedia antică poate fi interpretată ca o viziune *avant la lettre* a psihodramei moreniene”¹⁹⁰.

Pentru a putea reface anumite stări, sentimente și senzații, psihodrama apelează la *starea de conștiință alterată*, adică la identificarea sinelui în mijlocul percepției și apartenența corporală a

¹⁸⁹ Dag Blomkvist, Thomas Rützel, *Surplus reality and beyond*, în Paul Holmes, Marcia Karp, Michael Watson (Eds.), *Psychodrama since Moreno*, London, New-York, Routledge, 1994, p. 235.

¹⁹⁰ Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj, 2007, p. 61.

spiritului. Ea poate fi simulată prin experiențe religioase limită, tulburări ale somnului, administrarea unor substanțe psihotrope, conducând astfel la o *conștiință alterată*¹⁹¹. Este o stare trecătoare, reversibilă, utilizată doar cu scopul de a reuși să redea emoții și sentimente juste sau de a reinterpreta anumite decizii.

Deși efectele psihodramei s-au dovedit a fi benefice, această practică nu este cunoscută și aplicată încă la o scară largă; cele mai populare domenii de exercitare a teoriei moreniene fiind organizațiile *Alcoolici Anonimi* și cele de consiliere a copiilor după divorțul părinților.

Terapia prin dramă, jocul de rol și teoria psihanalitică Spalding Gray se referă la idei abstracte despre psihic și se concentrează pe simptomele verbale, în timp ce este dezvăluit adevărul despre caracteristicile psihologice. Terapia psihanalitică, totuși, este actualizată numai în situații analitice, când pacientul sau analizantul își joacă propria condiție în prezența analistului. Acest joc de rol implică investițiile emoționale ale transferului și contra-transferului, în timp ce, atât pacientul, cât și doctorul își expun sentimentele obișnuite, concentrându-le asupra celuilalt și exersează acest joc de rol în ședințe terapeutice la intervale regulate. Numai prin acestea pacientul va ajunge la ceva mai mult decât o înțelegere superficială a problemelor. Psihanaliza astfel descrisă este, evident, o practică performantă și are legătură cu teatrul și alte tipuri de reprezentații. Psihanaliza literară, sub influența lui Lacan – care era notoriu pentru scurtarea ședințelor de psihanaliză – a contribuit destul de puțin la relațiile performante dintre psihanaliză și teatru. Totuși, recenta mișcare psihoterapeutică a *dramaterapiei* a făcut din teatru un element

¹⁹¹ Conceptul de *stare de conștiință alterată* (S.C.A.) provine fie din englezescul *altered state of consciousness*, fie din franțuzescul *état altéré de conscience*. Însă, dacă în cele două limbi, „to alter”, respectiv „altérer” au un prim sens de „a modifica”, „a transforma”, în limba română sensul principal al verbului „a altera” este cel de „a descompune”, „a denatura”, „a strica”, „a degrada”, aruncându-ne în mod necesar în domeniul patologicului. Păstrăm în continuare denotația încetățenită, chiar dacă suntem conștienți (!) de faptul că o formulare mult mai corectă ar fi cea de *stare de conștiință modificată*; acest lucru se va dovedi din demonstrația care urmează.

central pentru înțelegerea psihicului uman. Aici, conceptul de *rol*, care se aplică întregii game de experiențe umane, prin corp și simțuri, minte și emoție, intuiție și spirit, conferă coerență personalității și, în multe cazuri, înlocuiește prioritatea conceptului de sine. Prin extensie, existența nu este jucată ca într-o dramă, ci este dramatică prin ea însăși.

În această abordare, noi suntem rolurile pe care le jucăm pentru a le respinge pe cele care sunt contraproductive și să facem altele mai sănătoase pentru noi înșine. În multe sensuri, *dramaterapia* revine la ideea clasică și renescentistă de *theatrum mundi*, a teatrului lumii, în care lumea este văzută ca o scenă și, în cuvintele lui Shakespeare, *toți bărbații și femeile sunt simpli actori*. Aceasta este o idee complexă, care duce adesea la conexiuni contradictorii și confuze între teatru și identitatea umană. Există un sine real în spatele rolului? Ca urmare, este interpretarea o formă a decepției? Sau jocul de rol este modul nostru natural și inevitabil de a exista și de a ne exprima?

4.8 *Live art* – o nouă de artă scenică!?

Constituit ca un manifest de o iminentă necesitate, *LIVE ART* se opune culturii consumiste și fetișizării în artă. Este un tip de teatru intimist/ interactiv ce relevă caracterul etic și natura politică a teatrului contemporan.

Conceptul de *Live Art* este utilizat în Regatul Unit de la mijlocul anilor 1980, pentru a recunoaște noile forme și locuri existente ale artelor spectacolului, ca expresii creative. *Live Art* este influențată de o gamă diversă de alte forme, inclusiv arte vizuale, teatrul experimental și dansul. Teoria ce stă la baza acestui stil de teatru a fost extrasă mai târziu, în 1990, din studiile unuia dintre cei mai de seamă filosofi și critici sociali de după cel de-al Doilea Război Mondial. Theodor W. Adorno a stat în umbra filosofilor englezi ai acelei perioade și a fost cel mai proeminent concurent al lui Martin Heidegger (filosofia existenței) și al lui Sir Karl Popper (filosofia științei).

Epistemologic, caracterul inter-disciplinar al preocupărilor sale în domeniile menționate au suscitât atenția sociologică a oamenilor de cultură și stau la baza noii orientări culturale.

Generația Teoriei Critice:

1. *Dialectica iluminării*
2. *Teoria criticii sociale*
3. *Teoria Esteticii*
4. *Dialectica negativă*
5. *Etic și metafizic post-Auschwitz*¹⁹²

1. *Dialectica iluminării* – lucrarea se deschide cu o disertație asupra „Vest-ului modern”. „Prin iluminare se înțelege – în cel mai larg sens – avantajul gândirii ce a eliberat ființa umană de frică și a promovat-o în poziția de stăpân (al naturii). Astăzi, iluminarea, în totalitatea ei, radiază pe întreg pământul sub semnul unui triumfător dezastru”.

În accepțiunea lui Adorno, sursa dezastrului actual este patronată de o dominație oarbă, o dominație din trei sensuri: dominarea naturii de către ființa umană, dominarea naturii fără ființa umană și, în ambele forme de dominare, dominația unor ființe umane asupra altor ființe umane.

Adorno, în teoria sa¹⁹³, nu respinge valoarea iluminismului istoric al secolului al XVIII-lea, ci dorește să îmbine argumentația filosofică, reflecția sociologică și comentariile literare și culturale în formația istorică a „Vest-ului modern”.

Ca metodă, propune revenirea la suportul cultural al Mitului, care este oricum iluminant, iar iluminarea lui se reflectă (*revine la*, din eng. *reverts to mythology*) și eliberează parcursul mitului (unui nou mit).

În fapt, ceea ce este considerat realmente drept mitic – în ambele accepțiuni: mit și iluminare – este gândirea că o schimbare radicală este absolut imposibilă. Rezistența la schimbare caracterizează atât anticul mit al fatum-ului, cât și devotamentul modern pentru acțiune.

2. *Teoria Criticii Sociale* – cu această teorie, Adorno își demonstrează actualitatea problematicii propuse prin interogații retorice ca:

¹⁹² Stefan Müller-Doochm, *Adorno: A Biography*, Polity Press, Malden, MA, 2005.

¹⁹³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, Editura Routledge, London, 1973.

„Ceea ce trebuie să aibă în vedere o veritabilă Teorie de Critică Socială este răspunsul la întrebarea: de ce foamea, sărăcia și alte forme ale suferinței umane persistă, deși potențialul tehnologic și științific militează intens să le elimine din social?”¹⁹⁴.

Adorno soluționează interogația prin ideea de a afla cauzele deficienței relațiilor de producție, ce au ajuns să domine întregul social și să-l conducă la extreme prin metode invizibile, permițând, astfel, unui grup restrâns de membri ai societății să dețină puterea și valorile financiare. Matricea este aceeași atunci, ca și acum.

3. În *Teoria Esteticii*, Adorno se întreabă dacă arta va supraviețui în lumea capitalismului târziu și dacă arta trebuie și poate să contribuie la schimbarea acestei lumi. Soluția este dată de necesitatea unui *import intelectual* hegelian și a unui complex simultan necesar și ne-iluzoriu în autonomia produsului artistic. Propune ca metodă estetică o apropiere între hermeneutic și empiric și introducerea planului politic și economic în artă.

Soluția pentru schimbarea societății are trei niveluri: politico-economic, social-psihologic și cultural. Adorno și-a expus punctele de vedere despre iluminarea în cultură în două eseuri: *Despre caracterul de fetiș în muzică și regresia ascultării* (1938) și *Industria culturii*, capitol al lucrării *Dialectica iluminării*. El acuză structura comodă a culturii occidentale, în care vede o formă energofagă de cultură, posedată de cererile unui *market*.

4. Prin *Dialectica negativă*¹⁹⁵, Adorno propune o filosofie materialistă care să dezvolte în om o forță uriașă a subiectului epistemic, capabil să străpungă decepția subiectivității constitutive. Observăm determinismul și radicalismul teoriilor impuse de filosoful și sociologul german și înțelegem motivația preluării acestor idei de către generația culturii anilor '90, deci de către generația actuală.

Sistemul teatral numit *Live Art*, dezvoltat în baza epistemologiei social-politico-culturale, se impune ca un teatru intimist sau interactiv, ce (își) pune întrebări incomode:

¹⁹⁴ Apud Simon Jarvis, *Adorno: A Critical Introduction*, Editura Polity, Cambridge, 1998.

¹⁹⁵ Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, Editura Continuum, New-York, 2003, p. 62.

• Cum își poate coordona actorul energia și forța de exprimare asupra auditoriului, fără a crea o structură de forță nedemocratică?

- Actor și audiență sunt poziționați egal?
- Încearcă actorul să-și seducă sau să-și „farmece” auditoriul?
- Încercați să vă manipulați spectatorii?
- Permiteți spectatorilor să vă manipuleze?
- Folosiți o metodă invazivă psihologic asupra spectatorilor?
- Permiteți spectatorilor să procedeze invaziv psihologic asupra dvs.?

- Considerați că sunteți mai puternic (energetic) decât publicul?
- Încurajați audiența să rămână pasivă?
- Este piesa dvs. de teatru o conversație sau un obiect pus spre consumul audienței?

Menționez că, deseori, acest tip spectacular se adresează unei singure persoane, cu alte cuvinte, actorii joacă pentru sau împreună cu un singur spectator.

Actorul și spectatorul:

- *reiterează afecte ale structurii lor interne*
- *se armonizează într-o experiență culturală anti-fetișizantă*
- *trăiesc autenticul clipei; niciun spectacol nu copiază modelul precedent*

Actorul și spectatorul sunt transformați într-un conglomerat de climax-uri și repetiții prin metoda *părților discontinue*.

Ca tehnică, *Live Art* se dovedește o *Artă Vie*, prin întrebările pe care le propune:

• *Ar trebui să îmi gândesc rolul ca pe o spovedanie? (într-un confesional)*

- *Trebuie să îmi pun și mai multe întrebări?*
- *Să folosesc simboluri?*
- *Să mă confesez tuturor?*
- *Ce ar fi dacă ne-am spovedi (confesa) unii altora (actori și spectatori, în cazul nostru), dacă ne-am exterioriza verbal și artistic problemele? (un confesional global)*

• *Dacă am propune o discuție despre habitatul nostru casnic, despre minciunile și experiențele noastre?*

Și dacă pentru această confesiune ne-am crea un spațiu special, apelând la parfumuri și lumânări? Și la lumini și fond muzical?! Nu vi se pare că deja este un spațiu teatral? Nu vi se pare că teatrul este viață?

Unul dintre artiștii reprezentativi ai ultimilor ani este englezul Adrian Howells¹⁹⁶. El a imaginat un spectacol *Live Art* în camera lui de hotel. Spectacolul era destinat unui singur spectator. Intrigată de succesul flamboiant al *spectacolului din camera de hotel*, o jurnalistă foarte *en-vogue*, de la un mare cotidian new-york-ez, s-a înscris pe lista spectatorilor în așteptare. Cronica semnată mai apoi de ea garantează că așteptarea a meritat. Ea povestește că a intrat în camera de hotel cu o atitudine exterioară și detașată, fără idei preconcepute. Adrian Howells o aștepta la ușă cu un lighean cu apă caldă și un burete. A rugat-o să-i permită să-i spele picioarele. Spălarea a fost ca un iudaic ritual de abluțiune. Apoi a șters-o cu un prosop. Firește, gândul ne duce la episodul biblic în care Iisus Hristos spală picioarele Apostolilor. Apoi jurnalista povestește că Adrian Howells a condus-o prin apartament, printre lumânări, către baie. I-a cerut să se dezbrace și să intre în cada pregătită cu apă caldă și spumă. Nimic din toate aceste invitații nu erau obligatorii. De asemenea, spectatorul se poate dezbrăca... parțial. Sau nu. Și atunci autenticitatea momentului poate parcurge alt traseu. În cazul acesta, jurnalista a acceptat provocarea îmbăierii. Adrian Howells a continuat să o spele pe corp, apoi a intrat și el în cadă, recurgând la aceleași mișcări line și eficiente precum atunci când o spălase doar pe picioare. Toate aceste acțiuni s-au întâmplat într-un timp anume, teatral, cu un scop și o simbolistică anume. A fost o spălare rituală de minciuni, de acte ratate, de experiențe negative, de subliminal. Mesajul actului artistic este vizibil: simbolul abluțiunii de la picioare la cap. Întrebarea care se pune este: *Cum oamenii pot accepta acest tip de spectacol?* Da, îl vor accepta, pur și simplu pentru că nu vor dori să deranjeze actul artistic, la început, pentru ca mai apoi să se lase implicați și *răsfățați* de experiența artistică.

Se înțelege că simbolul joacă un rol aparte în estetica *Live Art*: spălarea mâinilor, temporizarea poveștii (acțiunii), tentația

¹⁹⁶ <http://www.britishcouncil.org/arts-performanceinprofile-2010-adrian-howells.htm>.

spectatorului prin miros, tentația spectatorului prin atingerea unui obiect, tentația prin muzică. *Nu ați simțit niciodată nevoia de a îmbrățișa sau de a fi îmbrățișati de cineva atunci când ați fost trist? Care vă este relația cu mama voastră?* Este un tip de experiență plină de curiozitate, ca toate experiențele, doar că acest joc ne permite și ne invită să ne evaluăm copilul din noi: *este ca și cum mi-ai lua mâna și mi-ai pune-o în geanta ta și m-ai lăsa să cotrobăi prin geantă...*

„Amuzați publicul, chicotiți cu el, plecați în povestire de la o experiență strict personală, de exemplu: o ceartă cu părinții. Vorbiți publicului, interacționați cu el, e generos, nu va pierde ocazia de a participa la joc. Dar nu fiți «literali» cu el pentru că acest lucru depășește zona de «imaginar». Ghidați publicul, autentic, prin meandrele poveștii. Este ca și cum ați spune spectatorilor: «Stați jos, (luați loc) și să depănăm povestea. Și hai să ne bucurăm împreună de ea!»”¹⁹⁷.

Trick the mind (păcălește mintea) și *Manipulate the mind* sunt două tipuri de exerciții pregătitoare pentru un spectacol *Live Art*.

Trick the mind. Înainte de începerea spectacolului, rugați o persoană din public să aleagă o melodie din lista de titluri pe care i-o oferiți. Pentru o apropiere mentală între actori și public, aprindeți lumânări (electrice) ce vor marca momentul. Este de observat cum cadrul nou creat (muzică și lumini) ajută publicul să *vadă* și să stabilească relațiile mai rapid.

Stimuli ai puterii. În acest exercițiu propunerea este să se evite orice amintire specifică, dar mintea participanților să fie *deschisă* la orice material de gândire nou pentru a stimula și provoca creierul să intre în noua rețea asociativă. Ambele stimulente, muzică și mirosuri – lumânări sau bețișoare parfumate, în cazul în care se folosesc lumânări electrice – sunt puternice pentru atmosfera nou creată. În mod normal nu obișnuim să ascultăm muzică în timp ce folosim aromatizante de mediu și viceversa. Stimulii repetitivi (auditiv și olfactiv) produc asupra creierului o creștere substanțială a interesului participanților la actul artistic de a interacționa într-o nouă direcție a memoriei, prin renunțarea la amintiri șocante sau ușor accesibile.

¹⁹⁷ Adrian Howells, *The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding*, web site: <http://totaltheatrereview.com/reviews/pleasure-being-washing-feeding-holding>.

Manipulate the mind:

- *Participanții țin în mână o băutură rece*
- *„Yes questions” – întrebări afirmative (ex. „Nu-i așa că azi avem vreme frumoasă?”)*
- *Vorbiți când ei expiră, tăceți când ei inspiră*
- *Formulați fraze confirmative în loc de fraze interogative (ex. „Ne întâlnim în fața sălii de curs, luni la ora 11:30!”)*

Se înțelege că într-un teatru deschis, ce nu permite manipulările actor-public, aceste tipuri de exerciții sunt obiectiv necesare.

Un alt plan de spectacol *Live Art* ar putea fi:

- *nu se va folosi muzica de spectacol decât la final*
- *ridicarea cotelor imaginației spectatorului*
- *tot ce este naiv și necunoscut crește nivelul plăcerii spectatorului prin imaginație, deoarece el percepe sufletește traseul poveștii, împlinit printr-o agreabilă surpriză, printr-o gratificare a curiozității și face astfel diferența între starea lui plăcută de acum și starea de dinainte de a fi „posedat” de joc¹⁹⁸.*

Este necesar pentru sufletul uman să creadă în imaginație: „ceea ce eu nu pot vedea este infinit mai important decât ceea ce percep în mod obișnuit”. Vedem lucruri și ne întrebăm „de ce?”. Dar dacă putem visa lucruri ce în mod obișnuit nu ne sunt date? Și atunci ne întrebăm „de ce nu?”. Nu vă întrebați de ce are lumea nevoie, întrebați-vă ce vă face să vă simțiți vii. Și fiți vii! Căci ceea ce are nevoie lumea, este să fiți vii. Pentru că „imaginația este începutul acțiunii (actului)”, spunea G.B. Shaw. Ne imaginăm ceea ce visăm, ne dorim ceea ce ne imaginăm și la sfârșit creăm ceea ce vrem.

Întrebări etice propuse prin *Live Art*:

- *Cât de mult e „prea mult”?*
- *Care e responsabilitatea actantului?*
- *Care sunt obligațiile „făcătorilor de teatru”?*
- *Te simți obligat (ca actor-actant) să cunoști scopul spectacolului?*
- *Crezi că există „public prost”?*
- *Ai o „etică de lucru” atunci când îți propui un rol?*

¹⁹⁸ Adrian Howells, loc. cit.

- Ce constituie valoare în manifestarea ta artistică? Ai un „manifest”?

Succesul lucrului în teatru se judecă după:

- Tăcerea sălii la sfârșitul spectacolului
- Relevanța individualului
- Realizarea unei intenții
- Relevanța în auditorium
- Spectacolul nostru nu a avut ca scop educarea publicului, ci trasarea unui atașament emoțional față de actul artistic relevant.

„Acest obiectiv atins aduce o recunoștință deosebită în relațiile emoționale. Responsabilitatea noastră este să facem publicul să se simtă confortabil, altfel publicul va părăsi sala de spectacol. Ca «făuritori» de teatru, noi, cei implicați în *Live Art*, am călătorit deja prea departe...”¹⁹⁹.

4.9 Alte forme spectacologice atipice

Există o paletă întreagă de forme ale teatrului atipic, care nu se încadrează în tiparele convenției spațiale ale sălii de spectacol. Printre acestea, *Street theater* sau *Théâtre de rue*, împământenit în România ca *Teatru de stradă*, este o formă de spectacol realizat într-un spațiu public, în general la exterior. În principiu, actorii joacă împreună cu *strada*, utilizând-o ca decor, inclusiv integrând în prestația lor impulsurile venite din exterior. Interesul pe care îl poartă comunitățile locale unor astfel de reprezentații teatrale în aer liber, datorită impactului deosebit în rândul unui public tot mai numeros, a determinat o dezvoltare impresionantă a acestei arte. Extinderea sa internațională este vizibilă astăzi prin multitudinea de festivaluri de gen, studii despre acest fenomen artistic, școli sau cursuri de formare profesionalizante și centre naționale ale artelor străzii, determinând, astfel, un gen artistic aparte. De exemplu, în Franța există peste 30 de festivaluri de gen și un număr de nouă centre naționale subvenționate²⁰⁰.

¹⁹⁹ *Idem*.

²⁰⁰ Le Fourneau (Brest), Atelier 231 (Sotteville-lès-Rouen), Usines Boinot (Niort), L'Abattoir (Chalon-sur-Saône), Le Parapluie (Aurillac), Le Citron Jaune (Port-Saint-

Teatrul de apartament (*Teatru la domiciliu* sau *Teatru de proximitate*) a apărut ca necesitate a unor instituții teatrale occidentale de a câștiga alte sectoare de public, care ar fi potențial interesate de fenomenul teatral, dar care, la presiunea stresului social, nu au mai intrat în săli de spectacole. În acest context, artistul are rolul de liant social și de a provoca o întâlnire. La acest tip de spectacol participă membri ai familiei, rude, prieteni, vecini sau colegi, care, alături de artiști, găsesc o ocazie de a socializa și, după spectacol, de a consuma o gustare oferită de gazde. Tipologia spectacolelor prezintă forme lejere, ca gen și conținut: comedie muzicală, cabarete cu teme de excluziune socială sau umanitară, monologuri amuzante sau emoționante, povestioare diverse. Această formă de teatru cunoaște, în prezent, o expansiune interesantă, fenomenul fiind deja adoptat în obiectivele de înființare ale unor companii independente de profesioniști.

În aceeași logică, *Teatrul de întreprindere*, este dezvoltat în țările capitaliste ca o continuare a beneficiilor sistemului de *team building*²⁰¹. Managerii diverselor companii occidentale cumpără sau comandă spectacole cu subiecte adaptate la obiectul de activitate sau de interes al firmei de la companii independente, urmând ca acestea să fie prezentate în instituție. Subiectele au, în general, un caracter educativ, dar și tematic socio-politic sau psihologic. Reprezentația nu este singurul „serviciu cultural” cumpărat de întreprinderi, companiile fiind contractate și pentru a organiza ateliere de creație tematice cu angajații, cererea pieței determinând apariția unor companii de teatru specializate în acest gen de teatru atipic.

Teatrul-Labirint – o metodă nouă apărută în peisajul urban sau rural, considerată spectaculoasă, dar cu scop informal educativ, este dezvoltată, în general, de către ONG-uri, având ca sursă de inspirație exercițiile de improvizație ale formării actorului și fiind influențată de teoria lui Augusto Boal. Acest *Labirint teatral* este văzut de

Louis-du-Rhône), Le Moulin Fondu (Noisy-le-Sec), La Paperie (Saint-Barthélemy-d'Anjou), Pronomade(s) (Encausse-les-Thermes).

²⁰¹ *Team building*-ul are rolul de a-i face pe angajații unei companii să socializeze (să se cunoască mai bine, să lucreze împreună, să se completeze reciproc și să sporească astfel randamentul echipei).

inițiatorii fenomenului drept *o reconstituire a vieții cu toate momentele ei importante*. Prima etapă constă în organizarea unui spațiu misterios, în care participanții sunt invitați să intre legați la ochi. Următorul pas, în care participanții aleg câteva cuvinte care li se relevă în minte. Scopul acestor jocuri dramatice este de a demonstra că educația non-formală ajută la o cunoaștere mai bună de sine și a *alter-ego*-ului. În fapt, această metodă atipică de teatru este un instrument de comunicare și de divertisment pentru participanți, dar poate constitui o formă de angajare socială a profesioniștilor artei teatrale și, de ce nu, un plus pecuniar.

Jocul de rol (role-playing game) și simularea, reprezintă exerciții frecvent întâlnite în educația copiilor, practicate ca metodă didactică de către educatori sau profesori, ce se regăsesc în pedagogie încă din anul 1934, fiind o aplicare în învățământ a psihodramei lui Morena. În acest mini-spectacol, fiecare participant își asumă un rol fictiv. Scopul acestei tehnicii de simulare este de a forma și dezvolta capacități operaționale formabililor, cu implicarea directă a acestora în diverse jocuri: sensibilitate (de deschidere către ceilalți), senzoriale (vizuale, motorii, tactile, auditive), aplicative, demonstrative, creație, fantezie, înțelegere a diverselor noțiuni ș.a.m.d. Jocurile de rol aparțin următoarelor două categorii: generale (jocuri de reprezentare, decizie, competiție, arbitraj etc.) sau cu caracter specific (jocuri de negociere, turism, ghicitori, religie). Rolul pedagogului este similar regizorului, acesta fiind cel care pregătește tematica, scenariul, apoi proiectează, organizează și conduce modul de desfășurare al jocului și atmosfera acestuia. Participanții sunt considerați interpreți, sunt instruiți cu precădere asupra codului de comportare și a condițiilor de desfășurare. Beneficiile acestui teatru atipic, ale dramatizărilor colectivului, sunt legate de creșterea spontaneității și a originalității copiilor, fără utilitate imediată, dar o metoda eficientă de formare rapidă și pertinentă a unor convingeri, atitudini și comportamente, generatoare de bună dispoziție și de unitate de grup.

Jocul de rol este o metodă foarte bună de a revizui experiența și, atunci când este utilizată în sesiunile de învățare inter-culturală, obiectivele sale trebuie să fie: analiza prejudiciilor, promovarea toleranței, în grup și între diferite culturi, analiza relațiilor de

minoritate/ majoritate, limitele toleranței. A devenit și o metodă terapeutică în problemele de cuplu, pentru rezolvarea unor probleme de atracție sau de sexualitate.

Sitcom-ul este o comedie-situație, o formă spectacologică atipică, întâlnită în ultimul timp foarte frecvent pe canalele de televiziune, la radio și pe anumite site-uri de internet. Semnificația termenului vine de la englezescul *situation comedy*, deoarece aceste micro-recitaluri comice, în câteva personaje, se bazează inițial pe comedia de situație. Mai apoi, s-a dezvoltat o întreagă industrie de dramaturgie, reprezentată de cei care scriu replicile personajelor din scenariu. Prima formă a fost prezentată la radio, în Chicago, în anul 1926, pentru ca, mai apoi, apariția serialelor TV să introducă una dintre trăsăturile caracteristice ale acesteia, și anume *laugh track*-ul. Aceste seriale „gata râse” apar pentru prima dată la NBC în 1950 la *sitcom*-ul *The Hank McCune Show*, pentru a implica publicul (care, uneori, îndeplinește rolul corului) și pentru a încălzi atmosfera din fața televizorului. Umorul *sitcom*-ului are, adesea, un caracter determinat de natura gagurilor ce evoluează pe parcursul unei serii. Fiecare episod debutează cu o perturbare a situației deja cunoscute de public, de genul *qui pro quo*-urilor sau al interacțiunilor conflictuale dintre personaje, dar acest lucru va fi, de obicei, restabilit până la sfârșitul episodului, situația revenind la stadiul inițial. Cele mai cunoscute *sitcom*-uri în România sunt *Seinfeld*, *Married... with Children* (*Familia Bundy*), *Friends*, *The Nanny*, *Everybody Loves Raymond* sau *Two and a Half Men*.

Manzai (漫才) este o formă atipică de comedie în Japonia, similară *stand-up comedy*-ului, dar care implică doi comici: *Tsukkomi* (ツッコミ), personaj serios, inteligent, rațional și *Boke* (ボケ), personaj frustrat, imoral și dezordonat, al cărui nume derivă dintr-un verb japonez (*bokeru* 惚ける sau 呆ける) ce înseamnă „a fi senil”, fapt ce se răsfârânge în maniera de joc. *Tsukkomi* derivă de la verbul „a împinge” sau „a plonja” (*tsukkomu* 突っ込む), pentru a-l desemna pe cel care reacționează la cuvintele și gesturile lui *Boke*, corectându-l, ridiculizându-l, uneori chiar cu mici corecții fizice, fiind un echivalent al clovnului de la noi. Originile *Manzai*-ului sunt cele ale

unui teatru de stradă al cărui dialog comic se bazează pe jocuri de cuvinte, gaguri și pe o tehnică asemănătoare *qui pro quo*-ului. Instituționalizarea sa a început în anul 1933, când o mare companie de divertisment, Yoshimoto Kogyo, din Osaka, a prezentat publicului din Tokyo astfel de spectacole. Tradiționalul *manzai* se regăsește astăzi, în Japonia, în spectacole de televiziune sau concursuri naționale, intitulate *owarai* (お笑い) sau *owarai konbi* (お笑いコンビ).

Rakugo (落語) este o formă literară japoneză bazată pe un monolog comic. Povestitorul (*rakugoka*, 落語家) cu tradiționalul evantai (*sensu* 扇子) și într-un prosop simplu drept costum (*tenugui*, 手拭) se așează pe o scenă intitulată *Koza* (高座) și începe a spune o poveste complicată, lungă, dar comică. Acest stil de teatru include, în general, dialogul dintre două sau mai multe personaje, diferențiate prin ritmul și tonul vorbirii, dar și printr-o ușoară rotire a capului.

Xiàngsheng (相声 sau 相聲), uneori tradusă ca dialog comic, este o formă de spectacol comic tradițional, un dialog între doi sau mai mulți actori, în general bărbați, mai rar întâlnit ca monolog. Actorii sunt îmbrăcați în haine tradiționale albastre lungi, adoptând un limbaj caustic, aluziv, persiflant și rapid. Vorbesc, în general, în dialectul *tianjin* sau în chineza standard, dar cu un puternic accent din nordul Chinei. La origini, acest termen sugera forma de a imita vorbirea cuiva și gesturile sale. Forma modernă de *Xiàngsheng* este bazată pe o serie de tehnici specifice: de vorbire (*shuō* – 說), de imitație (*xué* – 學), de șicană (*dòu* – 逗) și de cânt (*chàng* – 唱). A apărut încă de pe timpul Dinastiei Ming ca monolog comic și, mai apoi, s-a dezvoltat pe timpul Dinastiei Qing. După anul 1949, această formă atipică de spectacol se regăsește inclusiv ca spectacol de televiziune în Republica Populară Chineză. Cel mai cunoscut actor al acestui gen în China, încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, este Zhang Sanlu (張三祿).

CAPITOLUL V: PARTICULARITĂȚI ALE CHEILOR REGIZORALE (STUDIU DE CAZ: CAIETUL DE REGIE ȘI BASMUL ROMÂNESC)

5.1 Considerații și considerente. Influențele lui Anatolie Vasiliev

Regia spectacolului este în contemporaneitate o artă plină de semnificații și încă plină de mister. Există atât de multe forme de regie câte spectacole sunt, de aceea întrebările firești există și se nasc permanent: Ce este un regizor? Care sunt problemele unui regizor? Cum și după ce criterii i se pot recunoaște meritele? Există o libertatea la scenă în raportul actor-regizor? De ce nu poate exista arta regizorului fără actor? Există o dictatură a textului pentru regizor? Cum deosebim ideea regizorului de cheia regizorală? Ce fel de forță spirituală îi este necesară regizorului pentru magia atmosferei scenice?

Sunt o serie de aspecte pe care am dori să le dezbatem în acest capitol, plecând de la experiența proprie în regia spectacolului contemporan. Încă de la început, trebuie să precizăm că, în concepția noastră, regizorul este cel care montează spectacole, dar, mai întâi de toate, regizorul este un *pedagog-antrenor* pentru actorii care pregătesc prezentarea unei ceremonii pentru public, un fin organizator al ritmurilor, spațiilor, decorului și costumelor viitorului spectacol. Este interesantă apelațiunea meseriei de regizor în celelalte limbi: în engleză îl regăsim ca *director* (*stage director*) la fel ca și în spaniolă (*el director de escena*), în franceză are și semnificați „cel care pune în scenă”, *metteur en scène*; cu toate că originea acestui cuvânt, în limba română, vine din franțuzescul *régisieur*, ce este astăzi utilizat pentru regizorul tehnic, el păstrează aceeași semnificație din limba română pentru italieni (*regista teatrale*), germani (*regisseur*) sau ruși (*режиссёр* – rezhissër).

Conform Dicționarului Enciclopedic Român, introducerea funcției de regizor în teatrul românesc aparține lui Alexandre Găteanu, cel care se află și pe lista primilor profesori de artă dramatică, mentor al celebrului actor român Paul Gusty. Nu mulți cunosc că înainte de apariția operei complete a lui Caragiale, la 1906, apare în țara noastră lucrarea *Arta dramatică – noțiuni* de Aristizza Romanescu, profesoară și actriță de mare autoritate, cu prefață scrisă de Alexandru Davila, „potrivnic desuetului (...), a declamației, a pozelor de efect”²⁰². Multe dintre meritele pentru afirmarea teatrului românesc le datorăm lui Alexandru Davila, ca regizor și om de cultură, care a unificat tendințele teatrale ale vremii, a impus noile modalități estetice ale teatrului, a regrupat mari personalități în jurul său și a format scenic cele mai importante nume ale teatrului începutului de secol: Tony Bulandra, Lucia Sturza Bulandra, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu sau Gh. Storin. Pe lângă aceștia, există o serie de actori-regizori ai începutului de secol XX de care se leagă destinul a ceea ce Liviu Ciulei numea „instituție a adevărului scenic”: Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Costache Antoniu ș.a.m.d, primul regizor modern român fiind considerat Ion Sava, care a fost preocupat de sinteza ce creează spectacolul:

„primul regizor care privește fenomenul teatral ca pe un act cu viabilitate proprie și ca pe un tot organic compus din (...): textul dramatic, prezența actorului, importanța dramatică a *mise en scène*-i (sic!), a plasticii decorului și a luminii...”²⁰³.

Încă de la începutul anilor 1930, Camil Petrescu remarcă, într-un articol intitulat *Probleme de teatru*, faptul că se acordă o atenție tot mai mare punerii în scenă:

„Scăpat de sub tirania și bunul plac al actorului-stea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regizorului estet. Gordon Craig,

²⁰² Victor Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1979, p. 150.

²⁰³ Liviu Ciulei, în prefața de la *Ion Sava - Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 6.

Reinhart, Stanislavski, Gémier, Karlheinz Martin, ca să nu cităm decât nume curențe..."²⁰⁴.

Meritoriu în scrierile sale, Camil Petrescu vorbea și despre o școală de regie românească care să fie deosebită de metoda și tehnica sistemului Stanislavski:

„Am dorit încă de prin 1939 o școală de regie românească, menită să completeze concepțiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai științifică despre actele reflexe și cu o depășire a compoziției și a atmosferei, o «regie concretă și axiologică» pentru rolurile net intelectuale, de excepțional temperament și de mare intensitate dramatică”²⁰⁵.

În aceeași logică a necesității școlii de regie românească, Ion Sava milita pentru un stagiu obligatoriu al tinerilor regizori pe lângă un regizor *constructor*, intitulându-i *regizori-aspiranți*, subliniind astfel rolul și importanța regizorului pentru „spectacolul care nu poate fi dat pe mâna oricui, așa cum bolnavul nu poate fi operat de un medic tânăr”:

„Când teatrul va fi Teatru, funcția de regizor va fi echivalentă cu aceea de profesor universitar. Părerea aceasta este echivalentă cu părerea autohtonă despre ierarhia valorilor”²⁰⁶.

După vizionarea uneia dintre cele mai importante montări din ultimul deceniu, *Sonetele lui Shakespeare*, regizorul Bogdan Ulmu remarcă despre arta regizorală a lui Robert Wilson:

„Când citești despre marele regizor american, rămâi consternat: realizezi că ideea sa de bază – în teatru, nimic *nu-i logic* – devine riscantă, mai ales dacă ne amintim și spusele altui mare regizor al lumii, Liviu Ciulei («Regia = logică, logică și iar logică!»)”²⁰⁷.

În afara formelor clasice, astăzi există multe forme de spectacol, care nu au nevoie de un regizor, acesta se poate identifica prin însuși socialul care le fabrică și care le consumă. Cu toate acestea, sunt

²⁰⁴ Camil Petrescu, *op.cit.*, p. 501.

²⁰⁵ *Idem*, p. 623.

²⁰⁶ Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 262.

²⁰⁷ Bogdan Ulmu's Blog, <http://www.bogdanulmu.eu/?p=496>.

încadrate la categoria spectacol, fiind frecventate de un public țintă. Aici putem enumera: spectacolul sportiv, spectacolul politic, *reality games*, *reality show*. Nu numai manifestarea în sine a beneficiat de evoluția limbajului și de metamorfoze societale, ci însuși actorul și personajul. În mass-media actuală, dar și în lucrări de specialitate din domeniul social, politic sau economic, regăsim chiar și un întreg vocabular teatral. În limba română există o expresie cunoscută, peiorativă și negativă, „Ce-i cu tot teatrul ăsta?” sau „cercul ăsta”, spre deosebire de aceeași semnificație în limba franceză unde accentul ironic cade pe alt domeniu artistic: *arrête ton cinéma*, sau în limba engleză unde expresia poate fi considerată chiar amuzantă: *don't be such a drama queen*. Ceea ce numim mai nou *actori sociali*, *actori culturali*, *actori economici*, *actorii pieței* sau chiar *actori-cheie*²⁰⁸ îi putem încadra tot pe locuri comune limbajului cotidian, și anume *pe scena politică* sau *teatrul de operațiuni*. Metamorfoze ale personajului se întâlnesc în cele mai amuzante și ciudate forme: *on-line persona* (sau *identity*), *avatar*, *soft-actors*, *clone*, aspecte care țin de noua eră a *Tehnologiei informației și comunicării*, dar care reprezintă un real interes de studiu pentru a prevedea evoluția și direcția gustului pentru domeniul artelor și artiștilor.

Anatolie Vasiliev, în calitate de continuator al școlii de tradiție rusească a lui Stanislavski, Vahtangov, Tairov, Meyerhold și Michael Cehov, reprezintă probabil cel mai important pedagog contemporan, care cu siguranță că va lăsa o metodă la fel de importantă pentru formarea actorului și a regizorului de teatru. Acesta propune o nouă sferă de joc actoresc, dezvoltând o filosofie proprie. La începutul anilor '80, obiectivul principal a lui Vasiliev consta în a picta un model al omului care încarnează o viață neatinasă de realitățile cotidiene, un om care încarnează conceptul de viață. Acest tip de om diferit, necunoscut în teatru, uneori este posibil să-l regăsim în viață. Un om care, în termeni profesionali, să fie capabil *de o altă substanță*,

²⁰⁸ Ion Glodeanu & Oscar Hoffman, *Noi actori sociali în promovarea tehnologiilor informatice și de comunicare spre SI-SC*, articol publicat pe Institutul de Sociologie al Academiei Române, vezi: www.academiaromana.ro/pro_pri/doc/st_e02a.doc.

pe care Vasiliev o asociază *creației*. Imaginea acestui om este apropiată de geniul romantic sau, mai bine spus, de „supraomul” descris de către Nietzsche: „Omul de astăzi nu e decât restul schilodit al unei epoci de creație din trecut sau premisa spre o treaptă mai înaltă a omenirii, «o punte spre Supraom»”²⁰⁹. Vasiliev consideră că:

„tot ceea ce a făcut istoria teatrului sovietic trebuie să intre în teatrul viitor, toți sunt ieșiți din Stanislavski. Apoi toți s-au separat, certat; cu toate că sunt născuți din mari oameni de teatru: Michal Cehov, Meyerhold, Vahtangov, Tairov. Ei au fost cu toții distruși, singurul care a rămas e Stanislavski”²¹⁰.

În timpul repetițiilor sale, Vasiliev spunea că „adevărata deznădejde nu poate niciodată să fie sursa artei și creativității în viața unui artist. A fi artist este, de fapt, a fi într-o condiție opusă deznădejdii. A fi artist semnifică a crede în viață”²¹¹. Actorul trebuie să se facă poet, artist și creator în capacitatea sa de a arăta o nouă viață. De asemenea, trebuie să se facă filosof prin capacitatea sa de a se poziționa înapoia realității sau a vieții cotidiene, imagine de fapt a *omului nou*. Un actor *sănătos*, capabil să înfrunte drumul vieții în artă. Actorul nu mai încarnează deja un personaj, ci o temă: aceea a distanței posibile și chiar a jocului cu fisura, aceea a unui om necunoscut venit din viitor pentru a *schimba omul de astăzi*. Vasiliev are în comun cu Nietzsche ideea lumii artei ca salvare, arta ca remediu împotriva pesimismului. Pe timpul repetițiilor la spectacolul *Cereau* (1982-1985) a schițat marile linii a ceea ce el numește *structurile jocului ludic*, o nouă metodă asupra căreia se consacră încă de la crearea *Școlii de artă dramatică*. Ideea de estetică practică se concretizează în „consacrând fiecare zi teoriei teatrului și practicii ca teorie”. Vasiliev consideră că teatrul pe care-l numim „psihologic” este obsolet, el apără, de altfel, ideea că literatura rusă este dominată prin tema jocului, ludicului mai mult decât cea

²⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Editura Antet, București, 2003, p. 142.

²¹⁰ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, P.O.L., Paris, 1999, p. 113.

²¹¹ *Idem*, p. 143.

psihologică. Întrebat despre raportul său cu sistemul lui Stanislavski, acesta răspunde:

„Eu nu mă opun acestui sistem, eu nu am fost format astfel, eu l-am luat și l-am reconstruit. Rămâne aceeași idee rusească, dar tratată diferit; ideea rusească pe care o regăsim în toate operele dramatice rusești: acelea ale lui Pușkin, la Gogol și la Dostoievski”²¹².

Structuri psihologice. După Vasiliev, primele texte corespund în mod esențial „dramei”, acestea fiind și cele mai recente din istoria literaturii. În acest stil, omul se studiază pe el însuși prin prisma sentimentului. Arta psihologică își trage seva din sentimentul actorului, legat de *psyhis*, acesta reprezentând sursa rolului, iar acțiunea teatrală rezidă în acest sentiment, scopul teatrului psihologic fiind să cultive *psyhis*-ul.

Structuri ludice. Vasiliev este convins că textul comic presupune un alt tip de joc actoricesc, care corespunde literaturii mai vechi, ce nu poate fi jucată în aceeași metodă a teatrului psihologic din cauza inadecvării sale. Pentru el este vorba de o tradiție a ludicului și a jocului, bazându-se pe ideea că personajul este în serviciul unei parabole. Astfel, actorul nu se poate *topi* în personaj, trebuie să existe un decalaj, „un joc”, pentru a nu pierde din vedere esența operei, pentru a nu se preocupa mai mult de interpretare decât de sensul conținut în operă. În acest caz, Vasiliev nu-l mai numește personaj, ci nucleu, un cumul de emoții din care actorul resimte atracția, influența pentru acesta. Centrul jocului este deplasat, protejat, fiind pentru el un sentiment real: se pune, astfel, o distanță între el și actul său.

Remanierile pentru a forma un actor independent personajului se efectuează în funcție de trei axe principale: alegerea textelor literare cu tendință filosofică, eliberarea actorului printr-o cercetare aprofundată de improvizații și familiarizarea cu o analiză conceptuală. Este înlocuită, astfel, noțiunea de personaj prin cea de persoană.

²¹² Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev au cœur de la pédagogie théâtrale: rigueur et anarchie*, Editura L'Entretemps, Vic La Gardiole, 2006, p. 109.

Să notăm că acest termen de „persoană” evocă noțiunea de arhetip, în același timp reînnoiește spiritul, mai ales misterul lui Cristos în religia creștină. Isus Cristos este în același timp Dumnezeu și om în aceeași persoană, loc de revelație și de încarnare²¹³. Persoana dezvăluie o altă lume, o idee care caută o încarnare, cu un conținut în căutarea unei forme. Astfel, în timp ce *actorul-personaj* tradițional orientează potențialul său emoțional, sentimentele pe baza raportului dintre personaje și în relație cu dispoziția interioară a personajului, *actorul persoană*, va orienta potențialul său emoțional și sentimentele sale conform înțelegerii conceptelor și sensului filosofic al operei. În timp ce *actorul personaj* nu știe exact către ce se îndreaptă, dar știe foarte bine de unde vine, *actorul persoană* știe mai puțin de unde vine dar știe perfect către ce tinde și cum va ajunge.

Vasiliev a fost elevul actorului Andrei Popov și al regizoarei Maria Knebel, fiind educat în spiritul teoriei *Analiză prin acțiune*, o lucrare publicată în mai multe limbi, pe care profesoara și autoarea a scris-o plecând de la moștenirea creației stanslavskiene. În ultima perioadă a vieții sale, metoda analizei prin acțiune, generată de experiența teoretică și practică a numeroșilor săi ani de activitate creatoare, consideră arta dramatică o artă complexă, constituită dintr-o serie de domenii din care se distinge cel al verbului, care exercită un efect direct asupra spectatorului acționând asupra acestuia. Acțiunea verbală este considerată fundamentul artei teatrale și fundamentul muncii de creație a actorului.

Aptitudinea de a spune pe o scenă textul unui autor este în totalitate legată, la actor, de aptitudinea sa de a gândi și a îmbrăca gândurile sale în cuvintele pe care autorul le-a scris. A lupta contra unei pronunții mecanice a textului, a realiza în scenă un proces de gândire autentică, iată un obiectiv care trebuie să aibă mereu un plus de importanță în strădania colectivelor teatrale.

Pentru moment, interesul cercetării noastre se va îndrepta spre concretizarea unui model de caiet de regie, aplicabil în regia spectacolului de teatru, elaborat în baza experiențelor practice de

²¹³ Apud Stéphanie Lupo, *op.cit.*, p. 107.

montare personală, cu o bază de documentare de specialitate, dar și de consiliere și metodă deprinse de la regizorii și pedagogii de artă teatrale, Bogdan Ulmu, Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Gennady Trostyanetsky²¹⁴ și a regretatului profesor Tudor Măărăscu, căruia i se datorează acest model de caiet de lucru al regizorului.

5.2 Caietul de regie – model personal

Despre caietul de regie există o întreagă istorie în teatru. El pornește conceptual chiar de la sistemul lui Stanislavki.

Documentare cu privire la autor și text: biografie autor, încadrare în epocă, context socio-cultural, contemporanii săi, opera, confruntarea traducerilor existente, comentarii și analize asupra textului ales, subiectul (povestea pe scurt), istoria montărilor (dacă este cazul).

Această documentare este esențială pentru viitorul spectacol, deoarece informațiile și noțiunile definitorii ale culturii regizorului vor transpare în viitorul spectacol. Privitor la importanța acestei documentări, într-un spectacol cu piesa *Scaunele* de E. Ionesco, disfuncțiile de comunicare existente între regizor și secretariatul literar a făcut posibilă existența unui caiet-program al spectacolului în care se preciza concepția ionesciană despre teatru, iar pe scenă spectatorii au putut vedea exact ceea ce Ionesco sublinia că nu trebuie făcut în textele sale. Evident că spectatorii și critica au reacționat: „De ce oare regizorul nu a citit caietul program!?”

„(...) aici e paradoxul! Am văzut, înmărmurit de uimire și dezamăgire, un spectacol tern, o emisie de text (și ce text!) ce mă ducea când în zona realismului psihologic, când în zona Caragiale, mai cu seama spre «Conu' Leonida...». O plictiseală în decorul lipsit de imaginație, unde cei doi actori trăiau stanislavskian un text clasic al dramaturgiei absurdului (ce combinație nefericită!). Poate că lucrul la

²¹⁴ Gennady Rafailovich Trostyanetsky (n. 1950, Rostov-pe-Don), artist emerit al Rusiei, asistentul și moștenitorul metodei lui Tovstonogov, care a preluat conducerea cursului de măiestrie de la catedra de regie de la Academia de Teatru din Sankt Petersburg.

spectacol ar fi trebuit început cu sfârșitul caietului de sală, unde Ionesco rezolvă piesa regizoral, scenografic și actoricește, într-un fragment de scrisoare preluată din volumul «Note și contranote»²¹⁵.

Tema. Confuzia între subiect, adică istoria pe scurt a textului, și tema textului este destul de frecvent întâlnită. Tema, pentru regizor, trebuie formulată astfel: „Cea fără de care nu s-ar fi scris textul!”

1. *Conflictele*

1.1. *Conflict principal*

1.2. *Conflicte secundare:*

3.2.1 *Conflicte induse din conflictul principal*

3.2.2 *Conflicte paralele cu conflictul principal*

În laboratorul intern al regizorului, conflictul trebuie identificat și formulat printr-o frază care are următoarea structură: *doi poli – o miză*.

N.B.: O precizarea este necesară – conceperea unui spectacol nu este posibilă fără existența conflictelor. Acestea există în orice text dramatic, inclusiv într-un monolog în care cei *doi poli* trebuie identificați pragmatic și decupată *miza*. Polul unui conflict poate fi reprezentat de un personaj, un grup de personaje sau poate fi chiar o noțiune abstractă, ideologică, psihologică ș.a.m.d. În ceea ce privește *miza*, *mizanscena* trebuie să decupeze clar obiectul sau ideologia disputei, a litigiului dintre părți.

2. *Ideea*

Ce este ideea? A nu se confunda cu ideea regizorală. Ideea nu este nici gândul autorului atunci când a scris textul, deoarece acesta ar fi imposibil de aflat și nu ne-ar ajuta în acest pas al caietului de regie. Definirea cea mai corectă a noțiunii de idee pentru viitorul spectacol este: „Concluzia la care se ajunge în urma dezbaterii temei, sau, cu ale cuvine, cu ce pleacă spectatorul acasă după vizionarea spectacolului”.

²¹⁵ Adriana Teodorescu, „La scaunele lăudate... se-nșiră mărgărite (2într1)”, în *Mozaicul*, An. 12, nr. 3, Craiova, martie 2009, p. 16.

3. *Cheia regizorală*

Aici este locul în care gândul regizorului va pune semnătura asupra viitoarei creații. Pentru a fi mai clar, un exemplu de cheie ar fi bine venit: Silviu Purcărete, la montarea spectacolului *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare de la Teatrul Național Craiova, considera că piesa este o dramă.

4. *Personajele*

Această caracterizare presupune o analiză pe scurt a caracterului psihologic și al viitoarelor clarificări și indicații pe care trebuie să le dea actorilor. Biografia și detalierea acestora trebuie să fie principala sarcină a actorilor după lectura textului, ca mai apoi să reprezinte principala *negociere* a actului de creație în ceea ce privește relația actor-regizor.

5. *Decupaj regizoral*

Este ceea ce unii numesc impropriu *caietul de regie*. Pregătirea textului pentru repetiții presupune o imprimare și, mai apoi, o chirurgie în fragmente de joc, independente de structura scenelor și a actelor autorului. Acestea trebuie să reprezinte mini-spectacole, fiind înzestrate cel puțin cu o temă, o idee, un conflict și o mini-cheie regizorală. Aceste fragmente vor purta un titlu, ales în spiritul *cele mai bune indicații pe care regizorul o poate da actorului*, în general exprimată concis. Textul de lucru este recomandabil să fie imprimat doar pe o singură pagină, ca oglinda sa să poată fi folosită pentru adnotări, indicații, schițe de mișcare ș.a.m.d. În cazul unui text tradus, cea mai bună variantă este de a avea în paralel și textul original, pentru o confruntare permanentă cu acesta (evident în cazul în care regizorul cunoaște limba respectivă).

6. *Punct culminant*

Regizorul trebuie să detecteze cel mai puternic moment al viitorului spectacol și să prevadă modalitatea artistică de realizare a acestuia, ca element surpriză și contrapunct al spectacolului său. Acesta se află, în majoritatea cazurilor, în ultima pătrime a spectacolului.

7. *Atmosfera spectacolului*

De cele mai multe ori, greșeala de regie pleacă de la faptul că regizorii se gândesc la acest aspect al spectacolului înainte de a trece prin punctele precizate mai sus. Se descoperă deja atmosfera spectacolului, fără a reflecta asupra punctelor esențiale ale arhitecturii spectacolului. În unele cazuri, hazardul face ca spectacolul să fie *bine* și *să placă*. Dar, de cele mai multe ori, nu. Atmosfera este dată de aspectele exterioare procesului de creație al actorilor și al regizorului: decor, costume, machiaj, muzică, ecleraj, recuzită, butaforie etc., elemente ce apar după rezolvarea primelor opt puncte ale caietului de regie, ca rezultat al procesului de creație scenografică.

8. *Titlul adecvat pentru spectacol*

Ultimul pas este să se găsească un titlu pentru viitorul spectacol, nu cel al textului, ci unul în concordanță cu *Cheia regizorală*. Revenind la exemplul de mai sus, spectacolul *A Douăsprezecea Noapte* se joacă sub titlul *Cum doriți* sau *Noaptea de la spartul târgului*. În aceeași logică, Silviu Purcărete a realizat în anul 2012, tot la Craiova, spectacolul *O furtună* după W. Shakespeare.

Ulterior conceperii caietului de regie și configurării distribuției actorilor, se va realiza o estimare a timpului necesar de lucru, ca mai apoi să se redacteze *Planul de repetiții*, pe zile, ore și intervale de repetiții, în funcție de decupajele regizorale.

5.3 *Aplicație la montarea basmului Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Studiu de caz*

Despre etapele tehnice și psihologico-creaționale ale unui spectacol.

„Privindu-mi viața, examinând-o din punctul de vedere al binelui și al răului pe care l-am făcut, îmi dau seama că toată lunga mea existență se poate împărți în patru perioade: prima, cea poetică, minunată, inocentă, radioasă a copilăriei, până la patrusprezece ani. Apoi, cei douăzeci de ani oribili, de grosolană depravare în slujba orgoliului, a vanității și mai ales a viciului. A treia perioadă, de optsprezece ani, a

durat de la căsătorie până la renașterea mea spirituală: lumea ar putea-o califica morală, pentru că în cei optsprezece ani am dus o viață familială cinstită și regulată, fără a ceda nici unuia din viciile pe care opinia publică le condamnă. Dar toate interesele mele erau limitate la preocupări egoiste, pentru familia mea, pentru bunăstare, pentru succesul literar și toate satisfacțiile personale. În sfârșit, a patra perioadă este cea pe care o trăiesc acum, după regenerarea mea morală; din aceasta n-aș vrea să schimb nimic, în afară de relele obiceiuri pe care le-am deprins în perioadele precedente”²¹⁶.

Basmul reprezintă punctul principal în educația culturală a copilăriei. Este cunoscut faptul că Lev Tolstoi și-a conștientizat prezența în lume din primele luni de viață. El declara că își amintea cât de insuportabil de strâns era înfășat, cât ar fi vrut să-și întindă mâinile și să strige oamenilor care-l legau că nu trebuie să facă acest lucru:

„Aceasta a fost prima și cea mai puternică impresie a mea despre viață. Și țin minte nu țipătul meu, nu suferințele mele, ci complexitatea, caracterul contradictoriu ale acestei impresii. Eu vreau libertate; ea nu deranjează pe nimeni, și pe mine mă chinuiesc”²¹⁷.

Fără nicio îndoială, pruncul strigă cu vocea bătrânului Tolstoi. Dar, în această situație, este important nu atât faptul concordanței între impresia *contradictorie* și viața spirituală reală, cât faptul conștiinței transformatoare a artistului. În adâncurile memoriei emoționale, scriitorul descoperă prototipul destinului. Acestea sunt comentariile lui Konstantin Sergheevici Stanislavski despre amintirile lui L.N. Tolstoi, contemporanul său mai tânăr, în care descoperă *scopul suprem* al vieții și chiar „acțiunea ei conducătoare”.

În confesiunea artistică a lui Stanislavski, chiar în primele pagini ale cărții *Viața mea în artă*, putem citi propria lui amintire despre „înfășat”, despre una din cele mai puternice impresii din copilărie, păstrate în memoria creatorului sistemului.

²¹⁶ Lev Nikolaevici Tolstoi, *Jurnal*, Ediția a 3-a, revăzută, trad. Janina Ianoși și Ion Ianoși, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, pp. 24-25.

²¹⁷ Lev Nikolaevici Tolstoi, *op.cit.*, p. 39.

Stanislavski își amintește de un spectacol pentru copii organizat acasă, când l-au pus în mijlocul scenei pe Kostea Alexeev, care avea vreo trei sau patru ani, îmbrăcat într-o șubă, având pe cap o căciulă de blană. Micuțul trebuia să reprezinte iarna. Barba și mustățile îi alunecau mereu în sus și întregul joc i-a lăsat o amintire dureroasă pentru toată viața: „Senzația de jenă, de stângăcie și de inerție lipsită de sens pe scenă, am simțit-o, probabil, inconștient încă de atunci și de atunci până în ziua de azi mă tem cel mai mult de ea pe scenă”.

Stupida lipsă de acțiune pe scenă este una dintre acele întrebări ale copiilor pe care Stanislavski și le-a pus întâi sieși, apoi teatrului contemporan și ulterior celui viitor. Țelul suprem al sistemului, sursa lui profund personală, era să scape de senzația *contradictorie*, să atingă fericirea unei creații organice, să soluționeze veșnicul *paradox al actorului*, formulat de Diderot.

În partea a doua a cărții *Munca actorului cu sine*, în „Discuții de încheiere”, Stanislavski scrie:

„Noi ne-am născut cu sistemul înlăuntrul nostru, cu o capacitate inițială de creație. Această capacitate este o necesitate a noastră firească (...). Dar, spre mirarea noastră, intrând pe scenă, pierdem ceea ce ne-a fost dat de natură și, în loc să creăm firesc, începem să afectăm, să simulăm, să jucăm artificial și să reprezentăm”²¹⁸.

Printre cauzele care-l împing pe actor pe calea meșteșugăriei, a prefacerii și afectării, Stanislavski numește „convenționalul și neadevărul care sunt ascunse în reprezentarea teatrală, în arhitectura teatrului, în impunerea cuvintelor și acțiunilor aparținând autorului (străine), în mizanscenele regizorului, în decorurile și costumele scenografului”. În esență, sunt enumerate atributele proprii teatrului ca atare. Toate, după cum se pare, sunt capabile să genereze falsul, minciuna teatrală, să pocească și să „scrântească” arta actorului.

Trăirea individuală a artistului a fost înțeleasă și dezvoltată de Stanislavski ca fiind contradicția fundamentală a profesiei de actor. Ceea ce se impune sau se propune de către altul, de un străin (fie acesta poet, dramaturg, regizor sau scenograf) trebuie să fie nu

²¹⁸ Konstantin Stanislavski, *op.cit.*, p. 583.

numai însușit, ci și adoptat de către artist. Numai în acest caz, considera Stanislavski, se poate vorbi despre arta actorului ca despre o creație deplină, numai în acest caz pentru el teatrul avea justificare.

„Constrângerea și impunerea a ceea ce este străin nu dispare până când însuși actorul nu va transforma ceea ce îi este impus în ceva al său, propriu. Tocmai acest proces este ajutat de «sistem». Magicul sistemului, «dacă ar», circumstanțele, plâsmuirile, momelile propuse transformă ceea ce e străin în al său. «Sistemul» poate să te facă să crezi în ceea ce nu există. Dar acolo unde este adevăr și credință, acolo este și o acțiune autentică, productivă, adecvată, acolo este și trăire, și subconștient, și creație, și artă”²¹⁹.

Astfel vom începe analiza și discuția despre viitoarea montare, acestea fiind câteva dintre principiile călăuzitoare spre realizarea unui spectacol pentru copii, pe un text filosofic adresat mai degrabă altor vârste decât cea a copilăriei. Textul basmului lui Petre Ispirescu nu a fost dramatizat, ci a fost respectat întocmai, fiind doar împărțit în decupaje regizorale și distribuit actorilor *tel quel*. (Vezi anexa 2)

5.3.1 Documentare cu privire la autor și text

În momentul începerii repetițiilor italiene, regizorul are sarcina de a veghea asupra textului dramatic pe care urmează să-l monteze. Întâlnirea cu actorii survine unei documentări temeinice a creatorului de spectacol cu privire la dorința autorului de a răspunde publicului cu un mesaj căruia doar regizorul îi poate oferi dimensiunea fantastică și spectaculară în raport direct cu spectatorul. Ficțiunea scenică, sub forma prezentării unui studiu de caz în cadrul tezei de doctorat, este reprezentată de basmul neaoș românesc *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

În ceea ce privește cunoașterea esenței basmului, regizorul trebuie să apeleze la câteva lecturi importante. Majoritatea sunt tentați să intre direct și exclusiv în materialul despre basm, dar, având în vedere elaborarea acestui studiu de caz în cadrul tezei, am considerat oportun să dobândim referințe științifice în ceea ce privește contextul

²¹⁹ *Idem*, p. 128.

aparității basmului. Evident, în acest sens luăm în considerare studiul lui Dumitru Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*. În construcția scenică pe care am creat-o ne-am oprit atenția și asupra acelor studii referitoare la originalitatea, esența, construcția și tematica basmului. În acest sens, enumerăm exegeți importanți ca: G. Călinescu, *Estetica basmului*, S. Fl. Marian, *Nașterea, Nunta, Însmormântarea (la români)*, Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, Barbu Teodorescu și Octav Păun, *Folclor literar românesc*, Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum*, vol. III, Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor*, Introducerea lui Nicolae Cartoian la *Basmele românilor*, Constantin Rădulescu-Codin, *Îngerul românilor*, Adrian Alui Gheorghe, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*.

Petre Ispirescu, considerat cel mai de seamă reprezentant al folclorului românesc în ceea ce privește culegerea și adaptarea basmului în zona Munteniei, publică textul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (21 ianuarie 1862) pentru prima dată în *Țăranul român*, acestuia urmându-i alte cinci basme. Din punct de vedere științific, cei mai mulți critici discută pe tema integrării lui Petre Ispirescu într-una dintre cele două categorii: *culegător* sau *scriitor*. În mod evident, creatorii acestui spectacol au căutat să fie receptat textul ca provenind dintr-o altă lume, de sus, a spațiului infinit sau a non-spațiului, prin vocea povestitorului și prin imaginea sa suprarrealistă.

În ceea ce privește textul, regizorul, aidoma cititorului sau copilului căruia i se spune o poveste, își creează propria viziune. În cazul unui spectacol pentru copii, montarea basmului în spațiul scenic este de preferat să se apropie cât mai mult de atmosfera creată de autor, nu atât din punctul de vedere al decorului, cât mai ales prin prisma valorificării textului și a redării sale cât mai complete. Am optat, în acest sens, la a nu opera nici cea mai mică modificare a textului din dorința de reînviere în sufletul copiilor și adolescenților a unuia dintre elementele definitorii în ceea ce privește identitatea românului: basmul. Este de precizat predilecția acestei categorii de public pentru internet și deformarea imaginației prin lipsa contactului cu lectura unei cărți. Desigur, în viziunea scenică se

folosesc mijloace de expresie dintre cele mai moderne în favoarea adaptării psihologiei creaționale la cerințele publicului țintă prin elemente de video-artă, teatru-dans, circ, magie și efecte speciale.

Din punctul de vedere al temei studiate în lucrarea de față, se poate face discuție, în această etapă a caietului de regie, despre psihologia creațională a textului în sine și de viziunea scenică în care el poate fi abordat – referitor la aceasta din urmă ne vom exprima într-o etapă următoare. La nivelul textului, personajul *Făt Frumos* este interesant chiar din punctul de vedere al creației. Refuzul său de a veni pe lume se confirmă prin tragedia nemuritorului și izbăvirea prin moarte a pământeanului. El închide, astfel, cercul său existențial în bunul mers al creștinismului căci, biblic, nemurirea nu poate începe decât acolo unde se termină moartea.

El nu va încerca să păcălească moartea, așa cum se întâmplă în majoritatea basmelor, sau să se lupte cu ea, căci ea survine, este prezentă și face parte din destinul său, pentru că *Făt Frumos* se găsește la chiar finalul călătoriei sale, deosebit de alți eroi care înfrâng moartea pentru că ea, sub alte chipuri își face apariția pentru a curma vieți în semn de pedeapsă sau de mesager al demonilor. Dar, în acest caz, moartea vine de la Creatorul său, iar *Făt Frumos*, asemeni lui *Ghilgameș* sau *Orfeu*, se dăruiește acesteia, urmând modelul christic. *Făt Frumos plânge* venirea sa pe lume și viața care va urma știind că face parte dintr-un ciclu care se va relua la nesfârșit și atunci încearcă să descopere nemurirea, se bazează pe promisiunea tatălui și crede că va izbuti să nu mai cunoască moartea. Felul în care este întâmpinat *Făt Frumos* de *Bătrâna Moarte* nu pare să-l surprindă, aceasta întâmpinându-l într-un mod cât se poate de familiar: „Bine c-ai venit, că de mai zăboveai, mă prăpădeam și eu”.

Exceptând importanța acestui basm care, din punct de vedere folcloristic și livresc, este considerat basmul românilor și cel mai frumos al acestui popor, alegerea de a monta un astfel de spectacol, cu accent pe discursul povestitorului, se datorează următoarelor două motive concrete: nevoia copilului de a afla, prin mijloacele unui spectacol, despre sine și materializarea sinelui, chiar dacă o va face doar la nivel conceptual, iar al doilea motiv este unul educațional,

considerând, ca artist, că simplul rezumat reprezentat de cerința școlară este insuficient universului imaginar și psihologiei creaționale a copilului.

5.3.2 Tema

Tema fără de care nu s-ar fi scris acest text este, în concepția regizorală, legată de un destin implacabil și căutarea unui segment din axa timpului în care eroul central al basmului să poată ființa. Am putea denumi, în acest caz, tema textului: „Singura certitudine este moartea!”, dar, fiind un spectacol care se adresează unui anumit segment de vârste, tema spectacolului este formulată astfel: „Povestea timpului și a lui Făt-Frumos în vremea noastră”.

Personajul povestitorului este creat cu toate mijloacele contemporane – vocea care se aude venind de peste tot din sală –, iar actualizarea basmului prin montarea scenică și implicarea povestitorului în acțiune creează spectacolului o temă axată pe psihodramă, accentuând ideea morții în conștiința eroului central încă de la începutul spectacolului, când doar vocea izvorâtă din inconștient creează premisele unei vieți fără moarte, însă, din momentul nașterii, eroul începe să aibă conștiință, care reprezintă un punct în sfera inconștientului.

Vocea povestitorului este vocea conștiinței care nu-l absolvă pe Făt-Frumos de trecerea timpului. Fiind vorba despre un basm care sintetizează războiul omului cu timpul său, spectacolul este potrivit vizionării contemporanului, omul cel mai obsedat de timp, slujitor al timpului în orice cadru s-ar afla: social, cultural, chiar și religios. Motivația contemporanului în ceea ce privește absența de la anumite evenimente este întotdeauna cam aceeași: „Îmi pare rău, nu am avut timp”. Omul zilelor noastre nu mai poate pierde noțiunea timpului pentru că nu mai comunică, se alienează, sau acționează în funcție de timp și consumă timpul cât mai profund cu putință pentru a nu se preocupa de conștientizarea trecerii lui și de apropierea momentului singurei certitudini a existenței sale: *moartea*.

5.3.3 Conflictele

Lupta pentru *viața fără de moarte* este, în același timp, lupta vieții cu moartea, regăsind în toate studiile de etnografie și folclor personaje ca ghionoaia sau scorpia, ca personaje aparținând forțelor răului. De asemenea, competiția în care intră Făt Frumos cu timpul reprezintă conflictele principale ale basmului, induse de autor. Decupajele regizorale ale acestui spectacol relevă fiecare conflict în parte ca aparținând temei. Asupra acestora vom face referire la punctul 5 al acestui caiet de regie.

Conflictul principal:

Polul 1: Viața (personajele lumii reale, rege, regină, Făt Frumos, personajele curții ș.a.m.d.)

Polul 2: Magicul (Scorpia, Gheonoaia, Magicianul, Zânele, Moartea ș.a.m.d.)

Miza: A fi sau a nu fi.

În ceea ce privește conflictele paralele, acestea sunt inerente în spectacol și mai puțin în basm. Apariția magicianului și jocul său iluzoriu este în conflict cu imaginea imaculată a momentului nașterii lui Făt Frumos. Cele două imagini fac, însă, parte din același decupaj, culminând cu dansul plin de bucurie al curtenilor, care va face racordul cu petrecerea de la împlinirea celor 14 ani ai personajului central. Trecherile prin scenă, abaterile de la drum, întoarcerile bruște, mișcările acrobatice ale actorilor reprezintă frământarea eroului și, chiar schițate, conferă tensiune și ritm acțiunii scenice. Imaginea blocurilor, fabricilor și a altor construcții ale lumii contemporane, formată pe ecranul de proiecție, intră în conflict cu imaginea idilică a personajului care până nu de curând zbura, tăia capete, dansa cu zâne sau plutea pe deasupra palatelor. Farmecul lumii basmului nou create în scenă rezidă din trecerea acțiunii dintr-un plan în altul, din nuanțele jocului, din ruperea ritmului de la curte cu zgomotele asurzitoare ale vrăjitoarelor, din căldura spațiului fără timp și ftizia morții aflate în imediata apropiere, din multitudinea momentelor de teatru-circ și mersul grațios al zânelor, din zona de întuneric și zona de lumină interpușe de sclipirile detaliilor de costum și machiajele

colorate, toate în conflict paralel cu vocea basmului care-și păstrează candoarea și luptă pentru păstrarea formei sale în scenă și a esenței în istoria poporului român.

5.3.4 *Ideea*

Ideea care se desprinde în urma dezbaterii temei este: „Tot ceea ce este se poate povesti despre timp”.

Am optat în acest spectacol pentru crearea personajului *Timp*: povestitorul este timpul, căci povestea scrisă va rămâne eternă și se va rescrie istoria unui popor în orice perioadă. Concentrarea spectacolului în jurul povestitorului menține vie povestea, textul este admirabil și potrivit de ascultat în orice perioadă a existenței poporului român, iar apariția celorlalte personaje am ales să nu fie încărcată de substanță, mai mult schițate, mizând pe o figurație formată exclusiv din oameni foarte tineri, actori neformați încă, în care dorința jocului este arzătoare, pasiunea cu care pășesc pe scenă răsfrângându-se în spiritul receptorului aflat în etapa sa ludică.

5.3.5 *Cheia regizorală*

Cheia se poate încadra în tema suprarealistă, dar și post-modernistă, adaptând spectacolul unei ficțiuni scenice în viziunea în care se subliniază ideea că teatrul nu e viața propriu-zisă. Spectacolul funcționează într-un spațiu convențional: scena naționalului craiovean, dar urmărește îmbinarea elementelor suprarealiste sugerate de umbrele actorilor, de racordurile create special pentru delimitarea spațiilor, de efectele de lumină în descrierea momentului nașterii, de spațiul hiperdimensionat al povestitorului, de obiecte cu formă reală, dar create din lumină și umbre sau materiale consumabile, toate concurând la adaptarea spiritului basmului în condițiile spațiului inefabil al scenei de teatru. Efectele sonore din spectacol, alături de vocea auzită pretutindeni a povestitorului și de compozițiile muzicale unice ale spectacolului de circ, contribuie la crearea atmosferei în cheie suprarealistă.

Mișcările personajelor simbolizând zborul, luptele cu forțele naturii, dansul cailor, aparițiile spectaculoase ale magicianului și numerele sale de iluzionism se înscriu în schema elementelor de ficțiune caracteristice basmului și cheii regizorale a spectacolului. Singurele momente de realism din spectacol aparțin dialogurilor foarte scurte dintre personaje, cu intenția de a marca doar relațiile dintre acestea pentru ca, pe parcurs, identitatea lor să fie ascunsă (actorul care joacă împăratul este recunoscut de către receptor în momentul în care își așează o coroană pe cap, coroană realizată din material de tablă, pe care sunt aplicate câteva furculițe și linguri tot din metal, cu toate că el este prezent în scenă pe parcursul întregului spectacol).

Păstrând această cheie, actorul participă la crearea spectacolului și nu a unui personaj anume, mecanismul său de gândire subordonându-se întregului și, astfel, pot fi demonstrate eficiența și plurivalențele actorului pe scena teatrului contemporan, supunându-se altor reguli decât cele ale cotidianului; el poate rupe oricând convenția și, la fel de bine, poate construi personajul cu lejeritatea și relaxarea geniului său.

5.3.6 Personajele

Făt Frumos, personajul central al basmului, secundar în spectacol, cu nume generic în povestea fantastică românească, este eroul de numele căruia se leagă faptele binelui. Am ales trecerea acestui personaj într-un plan secundar din două motive, care suportă argumentații diverse; în primul rând, Făt Frumos trebuie asociat de către copii unui model ușor de urmat (actorul care interpretează acest rol trece foarte ușor de la o atitudine civilă la împrejurările fantastice date personajului său prin folosirea unor detalii de costum sau recuzită, asemenea copilului care se joacă, iar, în al doilea rând, am dorit să accentuăm în caracterul acestui personaj calitățile comune poporului român, după cum precizează și Victor Kernbach despre:

„eroul istoriei naționale și destinului istoric al poporului român, care a trăit mereu pe un teritoriu traversat și agresat fără pauză de către o altă

putere, astfel încât poporul real, cel băștinaș, cel statornic, era silit mereu să-și dea seama care poate fi decizia optimă, între premisele deopotrivă absurde sau măcar primejdioase”²²⁰.

Rolul povestitorului trebuie transformat pentru publicul țintă, astfel, printr-un mesaj subliminal, considerăm că se va ajunge la dorința copilului de a asculta sau a citi povești de unul singur prin substituirea cu eroul transfigurat scenic în povestitor.

Actorul ilustrează personajul, mișcările de luptă cu forțele naturii sunt realizate într-un ralanti, compoziția bătrâneții este făcută aproape *la vedere*, personajul părăsește tărâmul făgăduinței cu un dans în care actorul cu calități motrice extraordinare execută un solo de balet contemporan și, brusc, se costumează, își pune barbă albă *până la genunchi* și recade în timpul său, ilustrând un mers domol, de bătrân, atenția fiind concentrată pe povestitorul care creează atmosfera din jurul lui Făt Frumos. Replicile îi sunt atribuite povestitorului, în mâinile căruia eroul devine un soi de marionetă, evidențiindu-se rolul timpului de a dirija traiectoria personajului: în sus, tărâmul idilic al zânelor și al cunoașterii sub impulsul de ordin erotic, sau în jos, spre materialitate și revenirea la locul nașterii, unde procesul vieții se încheie și cel al adevăratei nemuriri poate să înceapă.

Familia este reprezentată în spectacol, ca și în basm, de către împărat, împărăteasă, de „toți oștenii și boierii curții cei mari și cei mici”, formând micro-universul lui Făt Frumos, fiecare cu aportul său la buna creștere și educație a personajului. Mai tot timpul, în istorisirea basmului se insistă asupra familiei ca un personaj colectiv format din mamă și tată, în centrul sferei din jurul personajului, și, în imediata apropiere, grupul de boieri, ostași, filosofi, ursitoare, prezenți în orice moment alături pentru a da sfaturi și povețe mai tinerei perechi și copilului care „de ce creștea de-aia se făcea mai deștept și mai înțelept și împărăția se mândrea că o să aibă un împărat iscusit ca Solomon împărat”. Familia este împărăția și, astfel,

²²⁰ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, p. 195.

în spectacol, acțiunile, jocurile, petrecerile, herghelia, cufărul, apariția calului, despărțirea sunt momente realizate prin apariții ale actorilor în spatele unui fundal alb prin care se observă siluetele unor personaje pe care povestitorul ni le descrie întocmai ca atunci când citim o poveste și imaginația își află zborul în diferite peisaje ale lumii mitice.

Familiei i se asociază mai târziu în spectacol și zânele, apariția acestora fiind, de asemenea, creată ca o mișcare de apropiere din spatele fundalului cu trecere în scenă, alături de Făt Frumos. Personajele acestui al treilea plan, cu trecerea în cel de-al doilea, alături de Făt Frumos, vin să întregască spațiul familial al acestuia. Accesul lui Făt Frumos în spatele acestui fundal este condiționat de o singură intrare care este nașterea și o singură ieșire, care reprezintă moartea. În restul spectacolului, orice pătrundere sau părăsire a spațiului de joc se face prin lateral. Familia, însă, după cum am hotărât încă de la începutul acestui demers să numim restul personajelor pozitive cu influență asupra destinului eroului, își poate face apariția în scenă de oriunde. Traseele clare și aparițiile bruște dintr-un singur loc sunt adresate în acest spectacol mai mult personajelor negative ca: *Gheonoaia*, *Scorpia* și dualul *Vraci Bătrân*.

Gheonoaia este reprezentată în ornitologia românească de ciocănitoare (ghionoaie, gheonoaie, gheunoaie), numeroși exegeți pronunțându-se asupra caracterului malefic al acestei creaturi mitologice. M. Olinescu face o descriere a acestui personaj asociat unei identități demonice feminine:

„poporul românesc a născocit pentru fetele încrezute, neascultătoare, fudule și răutăcioase, o pedeapsă grozavă, care le-ar veni din blestemul părinților ori din supărarea vreunei zâne. Aceste fete sunt prefăcute în zgripturoaice, gheonoaie ori scorpii, îngrozitoare la vedere și atât de urâte, pe cât le e răutatea de mare”²²¹.

Interesantă este și abordarea gheonoaiei sub aspectul diavolului:

²²¹ Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, Editura Casa Școalelor, București, 1944, p. 480.

„Gheunoaia iaste pasăre frumoasă și pestriță și zboară din copaci în copaci și bate cu pliscu până își face sălașu într-însa. Așe și tu, ome, că îmblă și dracul din om în om și ciarcă; care iaste slab și fără minte, îl înșală și se încuibează într-ânsul până îi ia sufletul și-l duce în matca focului”²²².

Tache Papahagi asociază numele făpturii cu traducerea termenului din albanezul *gjon-*, „cucuvea” (cf. Tangred Bănățeanul, *Legenda Ghionului*, București, 1946), percepându-se de către exegeți influența albaneză, dar fără cunoașterea clară (timp-spațiu) a acestei contaminări. Expresia scenică a acestui personaj este dată în spectacol de apariția, pe neașteptate, de nicăieri, pe scenă a două trupuri contorsionate, legate între ele, târându-se, asemeni unei șopârle. Creatura care se desface în două în momentul atingerii de tăișul sabiei lui Făt Frumos este exprimată plastic prin decontorsionarea celor două actrițe care ajung să se desprindă una de alta, pentru ca, mai apoi, în momentul vindecării, prin mișcări acrobaticale ale corpului să ajungă în poziția inițială. Întreg spectacolul este creat pe calitățile și posibilitățile extraordinare ale actorului de a-și supune corpul unor serii de exerciții dificile pentru a-și descoperi personajul și plastica necesară creării unui rol credibil și a unui tip de fabulos căruia i se subordonează receptivitatea publicului.

Pentru mișcărilor extrem de complicate, unde pentru a ilustra corpul unui animal sau personaj din lumea fantastică este nevoie de minimum trei actori, se caută în timpul repetițiilor diverse poziții și atitudini ale corpurilor acestora și acestea se execută dincolo de fundalul alb, pentru o mai bună concentrare a atenției publicului către plastica nou-creată și nu spre actorul care se mișcă. Echipa de actori foarte tineri se implică permanent, participând la exercițiul artistic cu energie și bună-dispoziție. Fiind vorba despre o scenă cu notorietate, așa cum este cea a naționalului craiovean, determinarea actorului tânăr să nu joace un rol, ci să execute mișcări și exerciții coregrafice în echipă, reprezintă și o strategie de lucru la scenă prin

²²² Victor Simion, *Imagine și legendă. Motive animalice în arta evului mediu românesc*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 45.

care emoțiile se vor diminua considerabil, neavând conștiința locului în care se află. Atenția rămâne focalizată pe tehnica exercițiului mai mult decât pe asumarea unui personaj anume.

Este și cazul *gheonoaiei*, în care două actrițe creează un singur personaj. Acestea trebuie să se pună de acord nu asupra conținutului și psihologiei personajului, ci asupra formei sale, prin exerciții, sub atenta observație a coregrafului și regizorului spectacolului. La discuțiile pe marginea personajelor participă întreaga echipă formată din actori, coregraf, scenograf, asistent de regie, regizor cărora li se alătură grupuri de studenți actori având în vedere faptul că majoritatea repetițiilor de mișcare s-au desfășurat în incinta școlii de actorie.

Această emulație face din obiectivul artistic unul de interes dramatic dar și educațional din prisma artei actorului. De cele mai multe ori, repetițiile s-au desfășurat sub forma unor workshop-uri care puteau dura și zece ori pe zi având în vedere suita de exerciții și antrenamentul corespunzător atât desfășurării procesului de creație din scenă cât și unei plastici adecvate rolului. Astfel, pentru rolul *gheonoaiei*, s-au executat nenumărate exerciții și s-au făcut nenumărate studii în care a fost implicată întreaga echipă, pe planurile de detaliu purtându-se discuții asupra creării de exerciții specifice atitudinii unei părți a corpului și a sincronizării perfecte între cele două actrițe care dau senzația unui singur corp cu două capete.

Ca și în cazul *Gheonoaiei*, *Scorpia cu trei capete*, este interpretată de trei actrițe care poartă un singur costum, roșu, foarte elastic; apariția sa este neașteptată, întocmai ca a surorii sale, însă, în acest moment scenic s-a insistat pe ridiculizarea personajului care, pe cât de rău se prezintă, pe atât de stupid este în sensul în care nu produce frică receptorului. Acesta ajunge să se amuze de mișcărilor ei aparent haotice, traducându-i mersul ca o încercare de evadare din costum.

Scorpia, în mișcarea sa de tip *brownian*²²³, stârnește hazul: cele trei actrițe lovindu-se cap în cap, uitând unde este locul de scoatere a

²²³ Agitația termică, numită și mișcare browniană (după botanistul Robert Brown, care a descoperit-o) este o mișcare spontană, complet haotică și dependentă de

capului din costum, mai mult decât atât, în momentul în care Făt Frumos îi ia un cap, actrița se ascunde în costum și scoate un balon simbolizând capul retezat spre amuzamentul copiilor care acceptă convenția din prisma caracterului ludic al personalității lor. Cu toate că *scorpia* este recunoscută de mitologie ca un monstru zburător feminin și de textele biblice ca aducătoare de pericole mari și pe care omul puternic o poate învinge: „Iată v-am dat putere să călcați peste șerpi și peste scorpii și peste toată puterea vrăjmașului și nimic nu vă va vătăma” (Luca, 10.19), în acest spectacol este mai tot timpul speriată, urlă de frică și fuge ca o lașă sub privirile năucite ale lui Făt-Frumos și ale calului.

Din punct de vedere al spectacolului de teatru ca și al montajului cinematografic, nu se pot succeda planuri similare; dacă publicul este înfricoșat de apariția *gheonoaiei*, căreia îi urmează apariția scorpiei, cu toate că racordul este făcut de vorbele povestitorului, receptorul nu poate fi agresat cu același tip de tensiune; astfel am decis crearea unui personaj sau ansamblu de personaje care frizează zona grotescului.

Calul, în concepția scenică, este jucat, la fel ca în cazul altor personaje, de doi actori, potriviți ca înălțime și greutate; decizia vine ca un considerent de ordin practic deoarece este singurul personaj, după povestitor care are text în acest spectacol. În același timp, este în permanentă mișcare și prezent pe tot parcursul spectacolului; ca și în basm el îl însoțește pretutindeni pe Făt Frumos. Scenic, realizăm o imagine legată de dublu, triplu și grup mare în crearea spectacolului. Făt Frumos este însoțit, dar și încadrat de cal, în orice unghi s-ar deplasa, el trebuie secondat de prezența calului ca alter ego. Scenic, această apariție este motivată de înlocuirea mâinilor primului actor cu picioarele celui de-al doilea. Ideea pornește de la exercițiul cu actorul căruia, în loc de a-i crea o mască pentru cal, i se va cere să manevreze un cap din carton, iar picioarele devin membrele din față

temperatura mediului, a unor particule aflate într-o suspensie coloidală sau dispersie gazoasă. Robert Brown a observat fenomenul în anul 1827, când a încercat să studieze particule de polen în câmp microscopic.

ale calului, grumazul este corpul în poziție înclinată la 90 de grade a celui de-al doilea actor încheindu-se cu picioarele acestuia și ale calului totodată în ficțiunea scenică. În momentul în care intervine replica, acest animal fabulos se transformă, cei doi actori se despart, singura legătură între ei făcându-se printr-o chingă lungă de peste trei metri. Avem imaginea a doi cai în permanent galop, în săritură peste obstacol cu picioarele din față strânse la piept. Pentru actor nu este nimic neobișnuit să interpreteze un animal în două picioare având exercițiul susținut al studiului animalelor încă din primul an al școlii de teatru.

Calul bubos și răpciugos, zeul decăzut transformat, mai târziu, în spectacol în calul năzdrăvan, este dovada ciclicității și a trecerii timpului: este singurul care cunoaște calea și de dus și de întors a lui Făt-Frumos. Iar, în raport cu personajul central, el străbate drumul într-o singură direcție, aceea a fabulosului, a miticului, a imaterialului. În urma rețetei magice de vindecare și întinerire, calul năzdrăvan urmează traseul pe care ipotetic și inițiatul Făt Frumos îl are de parcurs; el va rămâne la granița cu realul până în momentul în care se asigură că personajul central a regăsit drumul spre casă și se întoarce pe tărâmul făgăduinței. Precedentul a fost creat și acest personaj, simbol mitologic al fecundității și fertilității rămâne în spațiul veșnicei tinereți. Făt Frumos îl găsește bătrân și bătrânul Făt Frumos îl va părăsi.

Calul din Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte nu este calul tarkovskian care apare în locuri paradisiace, de neajuns, sau mâncând mere ca în visul lui Ivan. El nu reprezintă liniștea tărâmului de dincolo, pascănd în peisajul amintit de Gorceakov. În filmul tarkovskian protagonistul nu intră în relație cu animalul, vorbindu-se despre un inorog ca o imagine de neatins aflată:

„acolo unde drumurile terestre se întâlnesc cu drumurile abisale, unde tărâmul zilei și al vieții se deschide spre noapte și spre moarte iar tărâmul nopții și al morții ia sfârșit”²²⁴.

²²⁴ Constantin Prut, *Calea răătăcită. O privire asupra artei populare românești*, Editura Meridiane, București, 1991, p. 101.

Singura asemănare este reprezentată de viziunea tarkovskiană atunci când face referire la cal, ca un fel de prelungire a morții, un vestitor al tărâmului de dincolo. O transfigurare a morții în *Copilăria lui Ivan* este atinsă de starea spiritului biruit de conștiința trecerii în neființă, de atingere a tărâmului de neatins prin copita calului desenat, rățacit într-un colț. Această imagine, având ca punct central stilistica limbajului cinematografic, redă, prin capacitatea de impresie a peliculei, profilul sacru al expresiei vizuale prin transfigurare.

Calul este singurul personaj din ficțiunea scenică despre care putem spune că aparține tuturor timpurilor, având o relație cu povestitorul, deci, pătrunderea sa în alt timp este motivată de tema centrală a basmului în ceea ce privește atemporalitatea. Nefiind inclus în spectacol, *iepurele* din basm este personajul despre care se povestește. Interacțiunea sa cu *Făt Frumos* nu apare în spectacolul de teatru, așadar îl menționăm doar ca simbol în încercările la care este supus eroul și pe tărâmul făgăduinței reprezentând totodată granița cu lumea materială. *Iepurele*, simbol demoniac în credința populară românească, este la polul opus puterii și simbolisticii *calului*. Am convenit ca în spectacol să nu existe o apariție a lui sub nici o formă, animată sau nu, pentru că „*nu trebuie pomenit iepurele când vrei să adormi un copil*”²²⁵ căci spectacolul de teatru pentru copii are un mesaj direct, important și trebuie să-și găsească un sălaș în sufletul mai micului inițiat. Am evitat pe cât se poate ca o apariție explicit demoniacă să fie prezentă în acest spectacol.

Povestitorul este personajul central al acestui spectacol, apariția sa reprezentând un simbol cu rolul de a aduce în mentalul micului receptor necesitatea de a cunoaște rolul deosebit al celui care istorisește. Povestitorul dirijează întreaga acțiune scenică și trebuie să aibă o notă aparte în spectacol. Este motivul pentru care am organizat un casting pentru a găsi o actriță cu o voce frumoasă, caldă, potrivită vocii mamei sau bunicii care parastisește despre un fecior de împărat și fabuloasa sa călătorie în necunoscut.

²²⁵ Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologi și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1998, p. 182.

Dacă, psihologic, copilul trebuie să se identifice cu *Făt Frumos*, atunci povestitorul trebuie să trezească în psihologia copilului anima mamei; să-l cucerească prin nuanțele și accentele cele mai profunde. Este vocea care citește un fragment biblic, care vine de peste tot și învăluie cu halou întregul spectacol. Povestitorul, în acest caz cea care povestește, pe lângă faptul că trebuie să rostească impecabil, susține cu energie acțiune după acțiune.

Apariția trebuie să fie spectaculoasă și am ales, astfel, ca povestea să fie rostită de către actriță dintr-un alt spațiu, acela al atemporalității, al ciclicității, și al infinitului. Acest personaj intră în scenă într-o imensă sferă, transparentă; din acest spațiu se spune povestea, se inițiază acțiunile, se dirijează tot mecanismul scenic. Toate celelalte personaje se subordonează acestuia, iar cel din urmă cunoaște întreg spectacolul căci acest personaj introduce luminile, muzica, personajele, decorurile prin cunoașterea semnelor marcate de către regizor în fiecare loc.

Procesul de creație a rolului implică, în cazul actriței, o nuanță aparte: asumarea acestui personaj nu este posibilă decât prin calitățile deosebite ale vocii, de la sunetul mut al pauzei care introduce tensiunea în scenă până la fragmente de text rostite în forță pentru dinamismul și ritmul imprimat atmosferei în care apar personajele negative, rolul are o componentă diversă și presupune un control al vocii deosebit, adăugându-se întregului proces un element tehnic, de care actrița trebuie să uzeze în mod profesionist – lavaliera, mijloc prin care vocea este prezentă pretutindeni în scenă și în sala de spectacol.

Pentru implicarea actriței în rol, este necesară o pregătire aparte; chiar dacă, aparent, poate lucra independent de figurație, prezența sa a fost obligatorie în toate exercițiile cu restul actorilor. Este modul prin care reușește să-i cunoască pe fiecare în parte precum și atribuțiile pe care rolurile acestora le presupun. Cea mai mică greșală în scenă poate fi reparată de povestitor; orice accident trebuie acoperit de spectacolul pe care-l poate oferi povestitorul în mod independent de cursul firesc al spectacolului. Povestitorul cunoaște toate tainele mecanismului de scenă, coordonându-se cu

toată această industrie scenică pentru crearea atmosferei de mister și de inefabil a actului artistic.

Povestitorul nu interacționează cu celelalte personaje, păstrându-și accentul unei voci auctoriale și nota specifică de creație a atmosferei: este ludic în prima parte a spectacolului, în simbioză cu atmosfera de bucurie și petrecere a nașterii lui *Făt Frumos*; învăluie cu mister și incertitudini, semănând discordia în pasajele în care feciorul de împărat pornește pe calea inițiativă a cunoașterii, are un rol arbitrar în confruntarea eroului cu forțele răului, se asociază alter-egoului personajului principal pe tărâmul făgăduinței, se amuză și ironizează revenirea lui *Făt Frumos* în locurile unde forțele răului nu mai reprezintă pentru pământeni decât un subiect tabu, este vocea morții ostenită de atâta așteptare, se descoperă publicului doar la sfârșitul spectacolului, părăsind spațiul infinit, alăturându-se figurației pentru a semna încheierea convenției la momentul aplauzelor.

*Dialogurile iau aspectul unui monolog ce, la rândul său preia o sarcină discursivă, instaurând relația. Se desfășoară pe planuri scurte într-o imagine de calamitate, magică, alături de o altă inimaginabilă.*²²⁶

Un ritual al speranței și un cadru de vendetă, o disciplină interioară și o zvâcnire necontrolabilă într-un decor realist, însă abstractizat de infuzia mistică: decorul simbolic al unor națiuni ce descifrează tot mai bine alfabetul conștiinței de sine. Întrutotul, un *stil național*, cvasicontinental. Raportarea personajelor la lumea terestră și îndeosebi la istorie, iată chiar aici un mod de a comenta experiența unor personaje și, odată cu ele, pe aceea a unui popor. Un anumit ritm biologic devine suveran la un moment dat, ceea ce face ca multe imagini re trăite, scoase din amintire, să se integreze perfect în dinamica fluxului scenic.

În încheiere, am dori să reluăm tema principală a basmului în ceea ce privește *renașterea*, cu funcție importantă în traducerea semnului scenic de spațiu fără limite, redat prin universul acestui personaj creat special pentru accentuarea ideii filosofice și rolului

²²⁶ Ioan Lazăr, *Teme și stiluri cinematografice*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 47.

arhetipal al basmului. În acest sens Jung reprezintă referința științifică în ceea ce privește ideea de trecere, transformare și revenire în matca sinelui:

„Conceptul renașterii este multilateral. Subliniez ca prim aspect metempsihoza, migrarea sufletului. În această reprezentare este vorba despre ideea unei vieți care se întinde în timp prin diferite corpuri sau despre succesiunea unei vieți care este întreruptă de diverse reîncarnări. Nici în budism, unde este vorba în special despre aceasta învățătură – Buddha însuși a trăit o serie foarte lungă de renașteri -, nu e clar dacă e garantată continuitatea personalității, cu alte cuvinte, poate fi vorba și doar de continuitatea karmei”²²⁷.

Ultimul personaj care reține atenția în ficțiunea scenică creată după basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* este *Vraciul cel dibaci*. Am imaginat acest personaj ca venind de undeva de sus, un semizeu care deține poțiuni magice. Și pentru că despre *vraci* aflăm la începutul basmului că este un mesager al oracolului, apariției spectaculoase i se succed altele pe parcursul spectacolului. Cu toate că în basm nu mai este menționat, în spectacol este un personaj cheie și necesar din punct de vedere al succesiunii fragmentelor scenice ca un intermezzo sau un antract. Reluând ideea basmului, pentru acest rol a fost ales un actor care cunoaște tainele magiei, un iluzionist. Apariția sa este la început neașteptată, pentru ca mai apoi, pe parcursul spectacolului să devină vedeta, personajul adulat de public prin numerele de magie create foarte aproape de public. În momentele sale de creație, actorul care joacă acest personaj ocupă prima poziție în ierarhia planurilor, secondat de povestitor și, pe un ultim plan, completând misanscena, se desfășoară acțiunile personajelor din basm.

5.3.7 Decupaj regizoral

Necesitatea împărțirii textului în scene deține o importanță majoră în lucrul cu actorul. Procesul scenic de creație se desfășoară în funcție de acumularea de informații provenite din câteva surse

²²⁷ Carl Gustave Jung, *Opere complete. Vol. 1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Dana Verescu și Vasile Dem Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003, pp. 56-57.

esențiale spectacolului de teatru, iar, pentru actor, decupajul regizoral – după cum am numit împărțirea textului pe scene – este important având în vedere concentrarea asupra fiecărui fragment în parte. Decupajul simplifică și organizează *munca actorului cu sine însuși*, iar, din punctul de vedere al regizorului, constituie un ajutor în sistematizarea activității artistice, dându-și aportul necesar transmiterii de informații pe pași. Acest spectacol cuprinde 13 scene în funcție de evoluția acțiunii basmului și de momentele scenice în care personajele își fac apariția.

Decupajele regizorale sunt intitulate și interpretate după cum urmează:

1. Prezentarea presupune intrarea în scenă a întregii distribuții și a povestitorului care se prezintă publicului ca un amfitrion și face cunoștință spectatorilor cu fiecare personaj în parte. Introducerea personajelor în scenă sub impresia unei parade în care fiecare actor, în costumul de bază, prezintă prin intermediul mișcării sale un crochiu al personajului pe care urmează să-l joace în spectacol, culminând cu dansul în care se manifestă bucuria actorilor în întâlnirea cu scena și începutul creației.

2. Leacul. Din învălmășeala personajelor care își caută un loc în scenă se desprind primele figuri ale basmului și primele forme de expresivitate scenică prin introducerea unor detalii de costum dar suficient de importante pentru a fi decodificate de public ca aparținând împăratului și împărătesei. În timp ce povestitorul spune povestea, cele două personaje se întâlnesc deja cu unchiușul cel dibaci pregătit cu *leacul magic*, care le va aduce un urmaș.

3. Nașterea. Momentul apariției lui *Făt Frumos* este precedat de făgăduința ce va sta sub semnul destinului; personajul apare din umbra povestitorului, din spațiul netimpului și cunoaște în scenă mersul omului timpului său și căldura pe care i-o degajă semenii lui, dar pătrunde într-un alt con de umbră din care iese magicianul și creează o iluzie. Se urmărește în fiecare decupaj alternarea spațiilor de joc și a pierderii noțiunii de timp.

4. Junetea. Trecerea eroului în timpul adolescenței este evidențiată de textul povestitorului și de dansurile și jocurile de la

curte creându-se, prin opoziție, momentul rupturii de microuniversul tocmai creat (familia). Dezbaterile, negocierile pe tema plecării revin în sarcina povestitorului care, prin mișcări de rotație, ocupă întreaga scenă în freamătul căutării soluției salvării eroului de la un destin deja scris, implacabil, dar acțiunea se derulează până în următorul moment cheie ca urmare a acestui decupaj.

5. *Alegerea* reprezintă decupajul în care pentru eroul basmului începe calea inițierii prin semnul pe care i-l așterne destinul: descoperirea alter ego-ului, *animus*-ul care va realiza toate faptele mărețe și-l va purta pe *Făt Frumos* în spațiul netimpului său. Scenic, realizarea acestui moment se produce prin elemente de teatru-dans, un ecleraj special în concentrarea fascicolului de lumină în partea îndepărtată a scenei unde se descoperă silueta calului, care se va releva publicului în următoarea scenă, după ritualul de pregătire pentru călătoria în necunoscut. Povestitorul conduce acțiunea prin interpretarea în șoaptă a textului, creându-se aura de mister din jurul personajului devenit principal în raport cu eroul central. Elementele de dans argumentează, pe de-o parte, motivul căutării și al alegerii și, pe de altă parte, se creează suspansul în descoperirea celor doi actori care vor juca rolul calului.

6. *Binecuvântarea* este scena bazată pe motivul plecării și al trecerii într-o altă lume în care întreaga curte îl însoțește pe *Făt Frumos* până la hotarul cu necunoscutul, dându-i sărutarea cea de pe urmă și despărțindu-se cu jale de cel căruia i-a fost scris să părăsească această lume dinainte de ceasul nașterii. Întreaga acțiune scenică este axată pe crearea efectului de îndepărtare a personajului de lumea sa prin mijloace artistice complexe în care eroul iese din ecranul de umbre și este întâmpinat de către public în planul unei realități fizice, materiale: *Făt Frumos* ajunge în scenă alături de cal și de povestitor, lăsând în urma sa ființele dragi care se topesc în umbra cicloramei. Suprapunerea de planuri prin lumini și umbre sugerează îndepărtarea, pătrunderea în necunoscut și începutul etapei în care sacrificiul și obstacolele peste care trebuie să treacă personajul vor acapara atenția receptorului.

7. Înstrăinarea. Cu cât această călătorie în necunoscut este mai înfricoșătoare în basm, în scenă datele de identificare ale actorului cu personajul sunt însoțite de accente comice, de elemente de dans, de plutire asemănătoare mai mult unei stări de reverie la care se adaugă momente de dinamism și mister create de magician.

8. Prima încercare reprezintă momentul întâlnirii cu prima dintre forțele răului, *Gheonoaia*. Lupta cu aceasta și victoria lui *Făt Frumos* se desfășoară undeva sus, explicând existența acesteia în formă de pasăre. Eroul este purtat de cal *pe deasupra* acolo unde are loc confruntarea. Din acest moment, suprapunerea planurilor nu se mai face pe orizontală, în adâncimea scenei, ci pe verticală, în permanență calul zboară, *Făt Frumos se năpustește, se ridică undeva sus* și atmosfera spectacolului se schimbă prin coborârea de la ștangă în plan vertical a diverselor cortine în funcție de decorul propus decupajului scenic. În întâlnirea cu *Gheonoaia*, pentru a sugera iarba misterioasă, *pe jumătate înflorită, pe jumătate pârlită*, locul din scenă unde stă povestitorul este învăluit de pânze înguste, de diferite culori și din materiale ușoare, iar locul luptei este inundat de lumină în filtre de roșu și galben pentru a sugera straniețate și stârpitura pajiștii pe unde au trecut cele două surori care *de rele ce sunt au pârlit iarba pe unde au trecut*. Povestitorului îi sunt create, în orice timp și spațiu, cele mai bune condiții în scenă pentru a-i mări valoarea în ideea apropierei și împrietenirii receptorului cu textul rostit din dorința creării premiselor necesare din punct de vedere psihologic pentru cultură în general și pentru lectură în special.

9. A doua încercare este reprezentată de venirea *Scorpiei* într-un cadru întunecat și cu un costum roșu cu mișcări haotice de sus în jos, scoțând sunete puternice însoțite de nuanțe ale tipetelor care stârnesc hazul, punând personajul într-o situație ridicolă, chiar grotescă prin apariție. Povestitorul, în rol de arbitru, comentează disputa celor două supra-forțe și ajută la victoria binelui prin acoperirea forței răului. Această mișcare în scenă a sferei imense în centrul căreia stă povestitorul ajută și ca efect tehnic pentru momentul tăierii unuia dintre capetele creaturii pentru ca remontarea capului să se facă *la vedere*, așa cum am menționat la descrierea personajului, prin

suprapunerea unui balon de plastic și trecerea lui prin fața pânzei roșii, în urma sa apărând capul uneia dintre cele trei actrițe. Receptorul acceptă convenția, se amuză asistând la crearea efectului în scenă și îl susține în continuare pe *Făt Frumos* asimilându-l cu un model ușor de urmat. Din punct de vedere al psihologiei creaționale considerăm că orice artificiu scenic pe care copilul nu-l poate reproduce în mod aproximativ, acasă, în camera de joacă, este inutil și îndepărtat de scopul și ocupațiile jocului. Spectacolul de teatru pentru copii este adresat în primul rând creării și dezvoltării universului imaginar al receptorului său cu metode și mijloace pe care acesta și le poate însuși, folosi și repeta în spațiul intim.

10. Tărâmul făgăduinței este decupajul cel mai important fără de care acest spectacol nu s-ar fi creat, este fragmentul din spectacol unde textul povestitorului, coborârea covorului de celofan alb sugerând spațiul venit de undeva de sus, zborul *calului* și a lui *Făt-Frumos*, apariția zânelor în culori din cele mai colorate, crearea de flori și forme din cele mai plăcute ochiului în spatele cicloramei de către restul actorilor, eclerajul special conceput, muzica celestă, toate se îmbină perfect în obținerea unei atmosfere și a clipei pe care orice muritor o poate ruga să rămână pentru totdeauna. Imaginea zânei este supradimensionată, corpul actriței este ridicat în spatele fundalului alb pe umerii unui alt actor și echipa îi creează cu ajutorul trupurilor o rochie bogată, cu falduri asemenea oricărei prințese descrisă în povești. Cuplurile dansează, povestitorul cade într-un somn adânc, atmosfera liniștită pare să indice finalul spectacolului în care fericirea, spațiul și timpul nu mai au hotare.

11. A treia încercare. Așa cum se întâmplă de obicei în basme, eroul trebuie să treacă prin trei încercări pentru a ajunge la scopul propus. De această dată, încercarea survine atingerii scopului și nu este depășită: eroul *calcă în Valea Plângerii*. Din punct de vedere scenic, momentul este punctat, prin textul povestitorului rămas singur în scenă și doar întoarcerea la zâne a lui *Făt Frumos* cu sufletul mistuit de *dorul părinților* este surprinsă în spectacol. Materializarea, revenirea eroului în segmentul pământean, ruptura de universul ideatic și părăsirea spațiului idilic sunt sugerate printr-o secvență de

mers. Pașii zânelor care parcă plutesc și atitudinea statică a lui *Făt Frumos* îl plasează pe acesta din urmă în afara netimpului, dincolo de tărâmul făgăduinței, supus trecerii anilor și motivului întoarcerii pentru a-și încheia ciclul de viață pentru care a fost născut.

12. Drumul fără întoarcere se desfășoară într-un singur decupaj regizoral, creat cu ajutorul elementelor de teatru contemporan: schema de mișcare este mai mult stilizată, costumele sunt neutre, predomină nuanțe de gri în recuzita și eclerajul scenic, muzica are accente electronice, metalice, mersul personajului colectiv este apăsător și alert, apar elemente ale tehnicii ultramoderne sugerate de telefoane mobile, căști, chiar și magicianul are un număr în care aprinde un bec fără a folosi fire de contact, zona de suprarrealism rămânând în sarcina personajului-povestitor care însă nu mai păstrează haloul de mister, ci mai degrabă o compoziție de voce bazată pe absorbția parțială a vocalelor în ideea creării unui discurs tipic vorbirii generației tinere din secolul XXI. Spectatorul este proiectat astfel în spațiul său foarte bine cunoscut, magia dispare, atmosfera din scenă este ternă, personajele nu mai au vioiciune, totul este serios, aproape robotic.

13. Disparația (Moartea).În tot acest cadru descris anterior în scenă apare un cuțar vechi care coboară din podul scenei, lumina se schimbă într-una caldă, asemănătoare celei de la început, spațiul de joc se mărește prin ridicarea fundalului de proiecții și umbre, personajele reapar în costumele de bază, atmosfera este una de basm, povestitorul se deplasează în adâncimea scenei, iar vocea morții este nicidecum înfricoșătoare, ci îl întâmpină pe *Făt Frumos* ca pe un vechi și bun amic. Între momentul de dispariție și finalul spectacolului se interpune povestitorul care ajunge în mare viteză în proscenium pentru a anunța cu bucurie sfârșitul binecunoscut al basmului reducând, astfel, din senzația de gol produsă de dispariția eroului care se poate instala în mentalul receptorului. Este singurul moment în care interacționează cu publicul, capacitându-l să spună împreună ultima frază a basmului: *ș-am încălecat pe-o șa și v-am spus dumneavoastră povestea așa...*

5.3.8 *Punctul culminant:*

Punctul culminant este formulat prin: Îmi este dor.

Considerăm ca punct culminant în desfășurarea spectacolului și ca simbol central al basmului și al sufletului poporului român, sintagma *mi-e dor*. *Fără dor, fără lacrimi și cunoașterea acestui sentiment în Valea Plângerii, Făt Frumos nu s-ar fi născut poate niciodată în basmul Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.*

Dorul este motivul întoarcerii de pe tărâmul făgăduinței și tocmai această întoarcere croiește esența întregului basm căci, precum scria Mitropolitul Bartolomeu într-una dintre piesele sale inspirată din pilda fiului risipitor: *plecările sunt firești dar întoarcerile întrec firescul* (Hoțul de mărgăritare, de Valeriu Anania). Făt Frumos părăsește spațiul *netimpului*, locul idilic, unde era numai primăvară, fiecare floare avea un miros îmbătător și bătea un vântușor care abia adia. Cu toate că nașterea sa a venit sub semnul făgăduinței nemuririi, natura muritorului se întoarce prin intraductibilul dor (sentiment al personajului care îl transformă într-un dublu sens: acela al conștientizării condiției sale de om și a materialității acesteia și, totodată, în sensul trecerii către o etapă firească, biologică în care se concretizează percepția asupra trecerii timpului.

Indiferent de dimensiunea atemporală a existenței lui *Făt Frumos*, interesant din punct de vedere al destinului său, *personajul parcurge toate cele trei etape importante: nașterea, nunta și moartea.*

5.3.9 *Atmosfera spectacolului*

Pentru crearea atmosferei în spectacolul cu piesa *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* am lucrat cu o întreagă echipă de profesioniști pentru clarificarea tuturor aspectelor legate de decor, costume, recuzită, machiaje, perucherie, coregrafie, ecleraj și muzică.

Decorul este alb și sugerează o cameră a unui studio de fotografie profesionist în supradimensiune: fundalul fiind destinat mișcării actorilor în spatele lui, prin crearea diverselor umbre care să sugereze majoritatea elementelor din spectacol la dimensiuni largi pentru crearea atmosferei

de basm, iar covorul alb, din material special, adjuvant în mișcarea actorilor dansatori.

Proiecțiile din spectacol, de asemenea, sunt create pe acest fundal pentru accentuarea anumitor momente cum ar fi trecerea dintr-un spațiu în altul a eroului principal. În tot acest decor, peste care se suprapun imagini și culori, este în permanent necesară *prezența povestitorului plasat în interiorul unei sfere transparente, de dimensiuni considerabile*, sugerând spațiul infinit al acestei reprezentări. *Tărâmul zânelor* este sugerat prin coborârea unui material sintetic foarte ușor și transparent, care se așează pe suprafața spațiului de joc creând o senzație de imponderabilitate a personajelor care pătrund aici.

Atmosfera suprarrealistă este totodată sugerată prin traversarea scenei de către *o masă și un cufăr* care se deplasează singure, accentuând cadrul magic de desfășurare a acțiunii. Toate elementele care sugerează pe rând pajiștea, pădurea, iarba, florile sunt marcate cu materiale colorate, agățate de undeva de sus fără a ajunge până pe pământ. Senzația de plutire este întregită de jocul actorilor care pășesc cu delicatețe în spațiul de joc fie că este vorba de un mers specific, de un dans sau chiar de ideea de zbor.

Costumelor de bază ale actorilor, personalizate pictural în culori pastelate sugerând atmosfera gingașă a basmului, li se adaugă în timpul spectacolului diverse *accesorii* din materiale ușoare, puternic colorate în nuanțe de verde, galben sau roșu, alternând cu fuste sau șorturi confecționate din sfori lungi. Fiecare costum a fost conceput pentru a-i oferi oricărui actor o mare lejeritate în mișcarea scenică și, mai ales, pentru a crea o mai mare frumusețe momentelor de dans, ale cărui elemente, din cele mai expresive să se potrivească cu detaliul de costum ales.

Vestimentația povestitorului, însă, a fost special concepută din diferite materiale suprapuse care se regăsesc în culorile spectacolului. Este vorba despre o rochie foarte lungă, bogată, este costumul *timpului* și a celui care dirijează întreaga acțiune din scenă, imaginat din cârpe și petice legate între ele, cu margini nefinisate, cu franjuri care par să se desprindă de rochie, cu trenă lungă, prinsă de sfera în care joacă din dorința de a sugera dependența de acest spațiu, infinit

în care se rostește textul spectacolului cu inflexiunile versetelor biblice.

Machiajul este compus din culori foarte vii, pastelate, fețele actorilor sunt pictate, pare că au măști, expresia și grimasele sunt anulate de machiaj tocmai pentru a accentua identitatea neutră a acestora, ei jucând mai multe roluri, unele chiar succesive și este important pentru spectator să nu îi poată identifica. Un contur strident al ochilor prin culori vii, asemănător ochilor animalelor, punctează ideea de specific, deoarece multe dintre personaje sunt animale. Roșul intens al buzelor, care rostesc fraza scenică completează ficțiunea personajelor transfigurate în *vorbitoare*. Singurele personaje care nu au un machiaj care să le ascundă identitatea sunt povestitorul și vraciul. Perucile ocupă un rol important în spectacol pentru secvența din spațiul făgăduinței unde zânele au capul acoperit cu peruci din material sintetic de diferite culori. Melana, un material la îndemâna scenografilor și îndrăgit de copii pentru culorile prietenoase, oferă forme și nuanțe care ajută efectul scenic, permite actorului să-și schimbe cu lejeritate costumul. Machiajul ține de *design* și vizual, și nu are scop de a face un chip. Mai mult, acestea vin în continuarea costumelor și a picturilor de pe acesta. De asemenea, barba și părul alb a lui *Făt Frumos* din partea a doua a spectacolului sunt create special pentru a facilita libertatea de mișcare a actorului. Putem identifica în acest decupaj culorile drapelului fără intenția declarată de a marca un semn anume.

Recuzita folosită în spectacol face parte din același spectru al lucrului cu inefabilul; cupele de băutură, căluțul, cufărul cu haine sunt toate elemente realizate din carton și decupate în funcție de imaginația scenografei, contribuind la alcătuirea atmosferei onirice a ficțiunii scenice.

Coregrafia acestui spectacol accentuează dimensiunea suprarealistă a cheii regizorale prin elemente tehnice și artistice de mare performanță, studiate îndelung de către actori. Studiul pentru realizarea umbrelor din spectacol presupune un antrenament special al corpului, bazându-se pe foarte multe exerciții de *stretching* până la contorsionism. Actorii au lucrat în permanență împreună cu coregrafa pentru obținerea unor performanțe unice prin găsirea unor

poziții specifice ale corpului în realizarea unei povești în mișcare continuă care descrie, spre exemplu, deschiderea petalelor unei flori prin care iese un fluture. Sunt imagini care nu sunt proiectate ci sunt realizate în timpul reprezentației prin mișcări construite și studiate din necesitatea creării atmosferei de basm.

Elementele de dans fac parte din complexitatea construcției personajelor; sincronizarea și execuția tehnică impecabilă conduc spectacolul către performanță și măreție artistică. Lumina specială, în nuanțe calde, completează tabloul mișcărilor, iar folosirea spotului de urmărire a povestitorului în scenă concură la crearea unui anumit ritm al spectacolului.

Muzica reprezintă personajul invizibil în spectacolele de copii, învăluie jocul actorilor; este permanentă și creează tensiunea reprezentării scenice. Muzica aleasă este cea întâlnită în cercul contemporan; are accente duioase, hazlii, misterioase, degajă bună-dispoziție și este antrenantă participând în atmosfera de interactivitate a personajului cu publicul său.

5.3.10 *Titlul adecvat de spectacol*

Cu toate că pe afișul spectacolului a fost trecut titlul original al lui Petre Ispirescu, în teorie, pentru participarea contemporanilor și trezirea interesului pentru basmul tuturor românilor, am ales ca spectacolul să poarte următorul titlu adecvat:

„Up-date” povestit la *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*

Dacă în America savanții experimentează din ce în ce mai mult descoperirea pilulei magice de întinerire, într-o societate în care operațiile estetice ocupă un loc principal în mentalul colectiv, situându-se aproape de nivelul nevoilor de hrană, odihnă și relaxare, considerăm că această titulatură a spectacolului reprezintă un motiv suficient de comercial pentru tinerii părinți de a-și aduce copiii la teatru. Și de a veni ei înșiși căci acest spectacol le este adresat și domniilor lor cu mesajul: *există basme* care încă trebuie rostite pentru educarea, formarea și dezvoltarea personalității copilului.

5.4 Fișă de spectacol

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte de Petre Ispirescu

realizat pe scena mare „Amza Pellea” la

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova

- Data premierei: 19.01.2012
- Durata spectacolului: 55 minute
- Spectacolul este realizat în coproducție cu Departamentul de Arte, Universitatea din Craiova.

DISTRIBUȚIA:

Povestitorul: Alina MANGRA

Făt Frumos: Vlad POPESCU

Calul: Dragoș TEODORESCU/ Alexandru MĂNDOIU/Andrei DUNAEV

Împăratul: Cosmin DOLEA /Claudiu MIHAIL

Unchiașul: Ionuț MARCU

Gheonoaia: Patricia IONESCU

Zâna: Costinela UNGUREANU

Împărăteasa: Simona PETRENCU/Andreea GHEORGHE

Scorpia: Claudia SULIMAN/

Fetele Gheonoaiei: (Ane, Bee, Che): Claudia NISIPAȘU/ Costinela UNGUREANU/ Simona PETRENCU

Sorile Zânei (Dee, Fee): Claudia NISIPAȘU/ Simona PETRENCU

Coregrafia: Ruxandra CHELARU/(master coregrafie anul II UNATC)

Scenografia: Adriana DINULESCU

Machiaj și perucherie: Minela POPA

Asistent regie: Mirela CIOABĂ (lect.univ.dr.)

Regia artistică: Alexandru BOUREANU (lect.univ.dr.)

Regia tehnică: Mircea VĂRZARU

Sonorizare: Valentin PÂRLOGEA

CONCLUZII

Spectacolul de teatru a dezvoltat paradigme fundamentale de la care alte forme și practici își revendică rădăcinile și tehnicile. Putem compara mișcarea teatrală cu o maree datorită dinamicii sale care animă viața socială. Spectacolul orientează sensul și formează gusturile spectatorilor, iar practicile derivate din acesta grupează societatea în jurul fenomenelor spectaculare. Semnificația contemporană a termenului *teatru* este radical schimbată astăzi, reprezentând un produs de vârf generat de companiile emergente în societate, având multiple utilizări comune spațiului uman. În ciuda faptului că această artă este profund înrădăcinată în moștenirea universală, noi direcții ale teatrului s-au născut din mai multe ingrediente, din nevoi sau din pură întâmplare, pe fondul unor contexte istorice, geografice, socio-politice sau culturale, astăzi trebuind să inventăm plurale pentru a desemna segmentările artei și a publicelor sale.

Demersul cercetării pluri- și interdisciplinare al cărții de față, care are la origine o teză de doctorat, a vizat o incursiune în domenii de congruență cu artele spectacolului, precum psihologia, sociologia, filosofia sau managementul, reprezentând o continuare a studiilor doctorale inițiale și a publicațiilor personale privind actorul independent și vizând oportunitățile contemporane, respectiv, demultiplicarea capacităților profesionale în diversele forme ocupaționale de pe piețele cultural-artistice și de la nivel social.

Principiul cauzalității, *principiu potrivit căruia orice fenomen are o cauză*²²⁸, reprezintă mobilul cercetărilor întreprinse. Am pornit de la determinări ale actorului din punct de vedere istoric, estetic și sociologic (capitolul I), am abordat și studiat principiile, teoriile creativității și congruența lor în arta actorului (capitolul II), ne-am ocupat de principalele două elemente ale creației teatrale, lucrul cu textul dramatic și construcția personajului, observând (în capitolul III) cronologia și contribuția unei *datorii uitate* a regiei internaționale de la începutul

²²⁸ Causalitate - DEX '09 Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a III-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009

secolului al XX-lea (Jacques Copeau), exemplificând și analizând efectele formelor spectacologice atipice apărute în contemporaneitate (capitolul IV), pentru ca, în finalul cercetărilor noastre, să relatăm ca efect concret o exegeză artistică în regia spectacolului unui basm românesc (capitolul V). Așadar, am creat un scenariu exegetic, cu descrieri analitice și narativizări istorice pentru a identifica acele ramificații ale tradiție care intră sub incidența *atipicului*.

În *Capitolul I* putem conchide că desprinderea de tradiție, în special cu psihologismul și umanismul, apărut inițial în literatură (G. Joyce și Kafka), iar după 1950 și în teatru, datorită contribuțiilor lui Adamov, Beckett sau Ionesco, se regăsește în logica unui *Nou Teatru*²²⁹. Chiar și statutul actorului creator a fost pus, de asemenea, sub semnul întrebării. Eliberat de tirania dramaturgului și a textului, apoi a regizorului, actorul aspiră să devină un nou creator liber. În munca sa de creație, ce pornește de la improvizație, influențată de *sistemul* lui Stanislavski și transformată în anii '50 în *metodă de arta actorului*, prin grija lui Lee Strasberg la *Actors Studio*, actorul utilizează astăzi tehnici specifice, nu numai în formarea sa, dar și pentru a-și construi singur spectacole. Instrumentele de lucru ale actorului sunt și astăzi cele tradiționale, iar talentul său se canalizează pe armonizarea acestora: C (*corp*) – V (*voce*) – O (*ochi*).

Profesia actorului și munca sa de creație se confruntă cu precaritatea în societatea contemporană, ce-i afectează, în special, pe actorii angajați în sectorul de stat. Actorul, văzut ca exponent al *oglinzii realității* cotidiene, se autodefinește prin serviciul pe care îl aduce educației și culturii în societatea noastră, dar și ca rezultat al numeroaselor specializări artistice în care îl regăsim în practica societală. Distincțiile de artist al poporului, artist emerit sau societar sunt demonetizate, iar mișcarea actuală a impus o altă dimensiune de valorizare a creației artistice. Actorul ca *valoare umană imaterială* reprezintă un progres internațional în recunoașterea statutului și al importanței artei sale. Dificultatea adoptării unei definiții este echivocă. Actorii înșiși formulează opinii subiective asupra propriei profesii și asupra noțiunii de teatru.

²²⁹ Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard Idées, Paris, 1966, p. 51

Capitolul II este axat pe studii și cercetări ale creativității și creației. Prezintă aceste două noțiuni abordate dialectic, din perspective teologice, filozofice și psihologice. Opera de artă, ca rod al creației, a cunoscut și încă mai cunoaște complexe interpretări și este obiectul unor numeroase studii de determinare a proceselor implicate în realizarea sa. Formele de manifestare ale creativității sunt sintetizate pe baza unor criterii ale cercetătorilor din acest domeniu, demonstrând o preocupare atentă și foarte serioasă asupra proceselor creatoare, a creatorului și a produsului creației, dar și a principalelor cauze ale blocajelor creativității (sociale sau individuale). Am prezentat cele trei faze ale creației (*logică, intuitivă și critică*), indicând diversitatea abordărilor teoretice ale modelelor de creativitate din literatura de specialitate. Au fost luate în considerare câteva dintre trăsăturile indivizilor creativi, precum: independență, imaginație, sensibilitate, intuiție sau originalitate. Abordată din perspectiva esteticii teatrului, creativitatea artiștilor reprezintă un proces educabil al potențialului creativ, a cărui prezență în procesul scenic ar putea garanta, pe de o parte, conștientizarea riscului manierizării, iar pe de altă parte, autoperfecționarea instrumentelor actoricești (C-V-O). Concluzia capitolului pledează pentru noțiunea filosofică de constrângere a actorului în procesul creativ pentru a oferi, paradoxal, libertatea de creație scenică.

Capitolul III este construit din perspectiva unor călătorii imaginare în arta spectacolului, cercetează două noțiuni de importanță majoră în creația actorului, textul și personajul, din perspectiva tendințelor, dar ilustrează și faptul că teatrul dezvoltă limbajul scenic, mai ales prin intermediul formelor, reprezentărilor și hibrizilor noilor modalități de expresie plastică. Analizând modele ale unor mari creatori (J. Grotowski, R. Wilson, S. Purcărete), constatăm că dictatura textului poate fi depășită de către actor prin descoperirea de noi sensuri, subtexte și nuanțe. Am expus o metodă originală de *identificare, construcție și concretizare* a procesului de creație a rolului care, pentru actor, trebuie să reprezinte obiective generale, iar, mai apoi, am prezentat pe scurt cele 12 obiective stipulate de metoda actriței și pedagogului Ivana Chubbuck. În partea a doua a Capitolului III, am ales să prezentăm mișcarea inițiată de Jacques Copeau, *Cartelul*,

ca un adevărat model de teatru atipic și de artă, reprezentativ pentru lumea artistică franceză a începutului de secol XX, și comparabil cu impactul lui Stanislavski în teatrul rusesc.

Capitolul IV reprezintă o incursiune în principalele metode atipice de teatru, punctate pentru a evidenția diversitatea formelor pe care le îmbracă astăzi arta teatrală în societate. Au fost prezentate forme de teatru precum: *Meciul de improvizație* ca spectacol de divertisment atipic; *Stand-up comedy*-ul ca formă comică atipică internaționalizată; *Happening*-ul văzut ca mișcare artistică pluridisciplinară; Augusto Boal, fondatorul *Teatrului Forum*, ca inițiator al unei metode spectacologice atipice; *Psihodrama* ca formă de întâlnire cu sinele; ne-am interogat dacă *Live Art* reprezintă o nouă artă scenică; am abordat și alte forme de teatru atipice (teatru de apartament, teatru de întreprindere, teatru labirint, jocul de rol, *sitcom*-ul, formele japoneze *manzai* și *rakugo* și forma chineză *xiàngsheng*). Toate acestea necesită o implicare inedită a actorilor, atât profesioniști, cât și amatori, în societățile contemporane. De asemenea, reprezintă noi deschideri ale câmpului ocupațional și profesional al actorilor în secolul al XXI-lea.

Capitolul V este un studiu de caz în regia de teatru contemporan, care demonstrează contribuția proprie a autorului în acest domeniu, subliniind influențele teoriei dezvoltate de Anatoli Vasiliev. Modelul de *caiet de regie* personal și aplicarea acestuia la spectacolul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, însoțite de repere de studiu etno-folcloric, constituie exemple de bune practici, utile pentru tinerii care doresc să îmbrățișeze nobila meserie de regizor.

În final, subliniem faptul că toate fenomenele spectacologice sunt ***machete ale societății***. Acestea reprezintă modele antropologice, luate în considerare fără a omite contextul în care au apărut. „*Tous les phénomènes esthétiques sont à quelque degré des phénomènes sociaux*” (*Toate fenomenele estetice sunt, într-o oarecare măsură, fenomene sociale*), nota Marcel Mauss²³⁰. Uneori, austeritatea aparentă a ceea ce vede spectatorul disimulează hățișurile greu de pătruns ale surselor de creație.

²³⁰ M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Ed. Payot, Paris, 1947, p.34

A N E X E

Anexa 1

GHID DE EVALUARE / INTERVIU

Evaluator(i):

Nume:

Prenume:

Funcție:

Titular:

Nume:

Prenume:

Funcție:

Data angajării:
actual:

Vechimea în funcția/postul

Numărul de zile absente de la ultima evaluare:

Interviu:

Data interviului:

1. Poziționarea angajatului în funcție de responsabilitățile postului:

Lista responsabilităților și a activităților actuale ce nu figurează în fișa postului:

[illegible]

2. Evaluarea salariatului

Apreciere:

a) Aptitudini generale

Cunoștințe generale
Stăpânirea detaliilor și a riscurilor
Potențialul evaluării profesionale
Implicarea în muncă
Capacitatea de analiză
Capacitatea de a conduce un proiect
Munca în echipă

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

b) Aptitudini profesionale

Asiduitate
Putere, rapiditate, disponibilitate
Rigoare
Inițiativă/ Creativitate: ameliorarea metodelor, procedurilor, etc... în raport cu noile idei
Responsabilitate
Cooperarea: disponibilitatea, în cadrul unei echipe, pentru a atinge obiectivele comune
Perfecționare profesională
Atitudine față de schimbări, adaptabilitate
Stăpânirea mijloacelor de lucru de la scenă
Propuneri personale în sectorul de activitate

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

c) Aptitudini de comunicare

Capacitatea de a asculta
Capacitatea de convingere
Capacitatea de reacție
Capacitatea de a dinamiza echipa

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

e) Calități umane

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

Calități relaționale interne cu serviciul tehnic
Calități relaționale interne cu serviciul administrativ
Calități relaționale externe (public, parteneri externi)

d) Curiozitate, interes pentru viața culturală

În legătură directă cu misiunea sa (atribuțiile sale)
În legătură cu activitățile generale ale teatrului

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

RUBRICĂ SPECIFICĂ A ÎNCADRĂRII

Capacitatea de încadrare

Capacitatea de a fixa obiectivele
Capacitatea de a-și asuma că instructajele, programele etc...
Capacitatea de a delega responsabilități
Capacitatea de dirijare, de animare, de dezvoltare a spiritului de echipă
Capacitatea de a gestiona conflicte, problemele de funcționare
Capacitatea de a face să circule informațiile necesare pentru eficacitatea echipei
Capacitatea de a dezvolta eficacitatea personală
Capacitatea de gestiune a resurselor: minimizarea costurilor, utilizarea optimă a resurselor
Capacitatea formulării verbale și scrise a ideilor
Capacitatea de a se orienta către practici profesionale respectând normele de securitate și de sănătate

Foarte bine	Bine	Satisfăcător	De ameliorat	Insuficient

3. Sinteza interviului

Rezumat și concluzii ale interviului

- **Apreciere globală**

Estimați că, global, rezultatele obținute (atât cantitative, cât și calitative) sunt:

Foarte bune
Bune
Satisfăcătoare

De ameliorat
Insuficiente

- Comentarii/ Sinteză a punctelor tari și a punctelor slabe

Puncte tari manifestate:

Puncte ce merită reținute:

Puncte ce trebuie ameliorate:

Comentariu general:

[illegible]

- Evaluarea specifică a obiectivelor fixate la interviul precedent

Obiectivul 1: mediu	Realizat perfect	Realizat global	Relizat
	Insuficient realizat	Nerealizat	
Obiectivul 2: mediu	Realizat perfect	Realizat global	Relizat

	Insuficient realizat	Nerealizat	
<u>Obiectivul 3:</u> mediu	Realizat perfect	Realizat global	Relizat
	Insuficient realizat	Nerealizat	

4.Obiectivele fixate pentru anul următor.

a) Obiectivul 1:

b) Obiectivul 2:

c) Obiectivul 3:

5. Evoluție profesională - Formare profesională

Care sunt necesitățile de formare directă legate de activitatea profesională dorită pe termen scurt?

(în ordinea priorităților)

1) _____

2) _____

3) _____

Solicitări de formare din partea salariatului:

1) _____

2) _____

3) _____

Avizul emis asupra acestor cerințe de formare de către evaluator:

Evaluator(i),

Titular,

Data:

Data:

Semnătura,

Semnătura,

Anexa 2

Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte

**Versiune scenică pentru TNC
de Alexandru BOUREANU**

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte

Personajele:

	<i>Povestitorul</i>
<i>FF -</i>	<i>Făt Frumos</i>
<i>C -</i>	<i>Calul</i>
<i>Î -</i>	<i>Împăratul</i>
<i>U -</i>	<i>Unchiașul</i>
<i>G -</i>	<i>Gheonoaia</i>
<i>Z -</i>	<i>Zâna</i>
<i>ÎM -</i>	<i>Împărăteasa</i>
	<i>Fetele Gheonoiei (Ane, Bee, Cee)</i>
<i>ZZ</i>	<i>Sorile Zânei (Dee, Fee)</i>
<i>VM</i>	<i>Vocea Morții</i>

DECUPAJ 1 PREZENTAREA

A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea ploșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau, înfrățindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești;

De când se scria musca pe părete, mai mincinos cine nu crede.

DECUPAJ 2 LEACUL

A fost odată un împărat mare și o împărăteasă, amândoi tineri și frumoși, și, voind să aibă copii, a făcut de mai multe ori tot ce trebuia să facă pentru aceasta; a îmblat pe la vraci și filosofi, ca să caute la stele i să le ghicească daca or să facă copii; dar în zadar. În sfârșit, auzind împăratul că este la un sat, aproape, un unchiaș dibaci, a trimis să-l cheme; dar el răspunse trimișilor că: cine are trebuință, să vie la dânsul. S-au sculat deci împăratul și împărăteasa și, luând cu dâșii vro câțiva boieri mari, ostași și slujitori, s-au dus la unchiaș acasă. Unchiașul, cum i-a văzut de departe, a ieșit să-i întâmpine și totodată le-a zis:

U - Bine ați venit sănătoși; dar ce îmblî, împărate, să aflu? Dorința ce ai o să-ți aducă întristare.

Î - Eu nu am venit să te întreb asta, zise împăratul, ci, dacă ai ceva leacuri care să ne facă să avem copii, să-mi dai.

U - Am, dar numai un copil o să faceți. El o să fie Făt Frumos și dragăstos, și parte n-o să aveți de el. Luând împăratul și împărăteasa leacurile, s-au întors veseli la palat și peste câteva zile împărăteasa s-a simțit însărcinată. Toată împărăția și toată curtea și toți slujitorii s-au veselit de această întâmplare.

DECUPAJ 3 NAȘTEREA

Mai-nainte de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să-l împace. Atunci împăratul a început să-i făgăduiască toate bunurile din lume, dar nici așa n-a fost cu putință să-l facă să tacă.

Î - Taci, dragul tatei, zice împăratul, că ți-oi da împărăția cutare sau cutare; taci, fiule, că ți-oi da soție pe cutare sau cutare fată de împărat, și alte multe d-alde astea; în sfârșit, dacă văzu și văzu că nu tace, îi mai zise: taci, fătul meu, că ți-oi da Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Atunci, copilul tăcu și se născu; iar slujitorii deteră în tâmpine și în surle și în toată împărăția se ținu veselie mare o săptămână întreagă.

DECUPAJ 4 JUNEȚEA

De ce creștea copilul, d-aceea se făcea mai isteț și mai îndrăzneț. Îl deteră pe la școli și filosofi, și toate învățăturile pe care alți copii le învăța într-un an, el le învăța într-o lună, astfel încât împăratul murea și învia de bucurie. Toată împărăția se fălea că o să aibă un împărat înțelept și procopsit ca Solomon împărat. De la o vreme încoace însă, nu știu ce avea, că era tot galeș, trist și dus pe gânduri. Iar când fuse într-o zi, tocmai când copilul împlinea cincisprezece ani și împăratul se afla la masă cu toți boierii și slujbașii împărăției și se chefuiau, se sculă Făt-Frumos și zise:

FF - Tată, a venit vremea să-mi dai ceea ce mi-ai făgăduit la naștere.

Î - Dar bine, fiule, de unde pot eu să-ți dau un astfel de lucru nemaiauzit? Și dacă ți-am făgăduit atunci, a fost numai ca să te împac.

FF - Daca tu, tată, nu poți să-mi dai, apoi sunt nevoit să cutreier toată lumea până ce voi găsi făgăduința pentru care m-am născut.

Atunci toți boierii și împăratul deteră în genunchi, cu rugăciune să nu părăsească împărăția; fiindcă, ziceau boierii:

ÎM- Tatăl tău de aci înainte e bătrân, și o să te ridicăm pe tine în scaun, și avem să-ți aducem cea mai frumoasă împărăteasă de sub soare de soție.

Dar n-a fost puțină să-l întoarcă din hotărârea sa, rămânând statornic ca o piatră în vorbele lui; iar tată-său, dacă văzu și văzu, îi dete voie și puse la cale să-i gătească de drum merinde și tot ce-i trebuia.

DECUPAJ 5 ALEGEREA

Apoi, Făt Frumos se duse în grajdurile împărătești unde erau cei mai frumoși armăsari din toată împărăția, ca să-și aleagă unul; dar, cum punea mâna și apuca pe câte unul de coadă, îl trântea, și astfel toți caii căzură. În sfârșit, tocmai când era să iasă, își mai aruncă ochii o dată prin grajd și, zărind într-un colț un cal răpciugos și bubos și slab, se duse și la dânsul; iar când puse mâna pe coada lui, el își întoarse capul și zise:

C - Ce poruncești, stăpâne? Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a ajutat să ajung ca să mai puie mâna pe mine un voinic.

Și înțepeninându-și picioarele, rămase drept ca lumânarea. Atunci Făt Frumos îi spuse ce avea de gând să facă iar calul îi zise:

C - Ca să ajungi la dorința ta, trebuie să ceri de la tată-tău paloșul, sulia, arcul, tolba cu săgețile și hainele ce le purta el când era flăcău; iar pe mine să mă îngrijești cu însuși mâna ta șase săptămâni și orzul să mi-l dai fiert în lapte.

DECUPAJ 6 BINECUVÂNTAREA

Cerând împăratului lucrurile ce-l povățuise calul, el a chemat pre vătaful curții și i-a dat poruncă ca să-i deschiză toate tronurile cu haine spre a-și alege fiul său pe acelea care îi va plăcea. Făt-Frumos, după ce răscoli trei

zile și trei nopți, găsi în sfârșit, în fundul unui tron vechi, armele și hainele tatâne-său de când era flăcău, dar foarte ruginite. Se apucă însuși cu mâna lui să le curețe de rugină și, după șase săptămâni, izbuti a face să lucească armele ca oglinda. Totodată îngriji și de cal, precum îi zisese el. Destulă muncă avu; dar fie, că izbuti.

Când auzi calul de la Făt-Frumos că hainele și armele sunt bine curățate și pregătite, odată se scutură și el, și toate bubele și răpciuga căzură de pe dânsul și rămase întocmai cum îl fătase mă-sa, un cal gras, trupeș și cu patru aripi; văzându-l Făt-Frumos astfel, îi zise:

FF - De azi în trei zile plecăm.

C - Să trăiești, stăpâne; sunt gata chiar azi, de poruncești.

DECUPAJ 7 ÎNSTRĂINAREA

A treia zi de dimineață, toată curtea și toată împărăția era plină de jale. Făt Frumos, îmbrăcat ca un viteaz, cu paloșul în mână, călare pe calul ce-și alesese, își luă ziua bună de la împăratul, de la împărăteasa, de la toți boierii cei mari și cei mici, de la ostași și de la toți slujitorii curții, carii, cu lacrimile în ochi, îl rugau să se lase de a face călătoria aceasta, ca nu care cumva să meargă la pieirea capului său; dar el, dând pintoni calului, ieși pe poartă ca vântul, și după dânsul carăle cu merinde, cu bani și vreo două sute de ostași, pe care-i orânduise împăratul ca să-l însoțească.

După ce trecu afară de împărăția tatălui său și ajunse în pustietate, Făt Frumos își împărți toată avuția pe la ostași și, luându-și ziua bună, îi trimise înapoi, oprindu-și pentru dânsul merinde numai cât a putut duce calul.

DECUPAJ 8 PRIMA ÎNCERCARE

Și apucând calea către răsărit, s-a dus, s-a dus, s-a dus, trei zile și trei nopți, până ce ajunse la o câmpie întinsă, unde era o mulțime de oase de oameni.

Stând să se odihnească, îi zise calul:

C - Să știi, stăpâne, că aici suntem pe moșia unei Gheonoaie, care e atât de rea, încât nimeni nu calcă pe moșia ei, fără să fie omorât. A fost și ea femeie ca toate femeile, dar blestemul părinților pe care nu-i asculta, ci îi tot necăjea, a făcut-o să fie Gheonoaie; în clipa aceasta este cu

copiii ei, dar mâine, în pădurea ce o vezi, o s-o întâlnim venind să te prăpădească; e grozavă de mare; dară să nu te sperii, ci să fii gata cu arcul ca să o săgetezi, iar paloșul și sulița să le ții la îndemână, ca să te slujești cu dânsle când va fi de trebuință.

Se deteră spre odihnă; dar pâdea când unul, când altul.

A doua zi, când se revărsa ziorile, ei se pregăteau să treacă pădurea. Făt Frumos înșelă și înfrână calul, și chinga o strânse mai mult decât altă dată, și porni; când, auzi o ciocănitură groaznică. Atunci calul îi zise:

C - Ține-te, stăpâne, gata, că iată se apropie Gheonoaia.

Și când venea ea, nene, doboră copacii: așa de iute mergea; iar calul se urcă ca vântul până cam deasupra ei și Făt Frumos îi luă un picior cu săgeata și, când era gata a o lovi cu a doua săgeată, strigă:

G - Stăi, Făt-Frumos, că nu-ți fac nimic!

Și văzând că nu o crede, îi dete înscris cu sângele său.

G - Să-ți trăiască calul, Făt-Frumos, ca un năzdrăvan ce este, căci de nu era el, te mâncam fript; acum însă m-ai mâncat tu pe mine; să știi că până azi nici un muritor n-a cutezat să calce hotarele mele până aicea; câțiva nebuni carii s-au încumes a o face d-abia au ajuns până în câmpia unde ai văzut oasele cele multe.

Se duseră acasă la dânsa, unde Gheonoaia ospătă pe Făt-Frumos și-l omeni ca pe un călător. Dar pe când se aflau la masă și se chefuiau, iară Gheonoaia gemea de durere, deodată el îi scoase piciorul pe care îl păstra în traistă, i-l puse la loc și îndată se vindecă. Gheonoaia, de bucurie, ținu masă trei zile d-a rândul și rugă pe Făt-Frumos să-și aleagă de soție pe una din cele trei fete ce avea, frumoase ca niște zâne; el însă nu voi, ci îi spuse curat ce căuta; atunci ea îi zise:

G - Cu calul care îl ai și cu vitejia ta, crez că ai să izbutești.

După trei zile, se pregătiră de drum și porni.

DECUPAJ 9- A DOUA ÎNCERCARE

Merse Făt-Frumos, merse și iar merse, cale lungă și mai lungă; dară când fu de trecu peste hotarele Gheonoaiei, dete de o câmpie frumoasă, pe de o parte cu iarba înflorită, iar pe de altă parte pârlită. Atunci el întrebă pe cal:

FF - De ce este iarba pârlită?

C - Aici suntem pe moșia unei Scorpii, soră cu Gheonoaia; de rele ce sunt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinților le-a ajuns, și d-aia s-au făcut lighioi, așa precum le vezi; vrăjmășia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-și răpească una de la alta pământ; când Scorpia este necăjită rău, varsă foc și smoală; se vede că a avut vreo ceartă cu soră-sa și, viind s-o gonească de pe tărâmul ei, a pârlit iarba pe unde a trecut; ea este mai rea decât soră-sa și are trei capete. Să ne odihnim puțin, stăpâne, și mâine dis-de-diminează să fim gata.

A doua zi se pregătiră, ca și când ajunseseră la Gheonoaia, și porniră. Când, auziră un urlat și o vâjietură, cum nu mai auziseră ei până atunci!

C - Fii gata, stăpâne, că iată se apropie zgripsoroaica de Scorpie.

Scorpia, cu o falcă în cer și cu alta în pământ și vărsând flăcări, se apropia ca vântul de iute; iară calul se urcă repede ca săgeata până cam deasupra și se lăsă asupra ei cam pe deoparte. Făt-Frumos o săgetă și îi zbură un cap; când era să-i mai ia un cap, Scorpia se rugă cu lacrimi ca să o ierte, că nu-i face nimic și, ca să-l încredințeze, îi dete înscris cu sângele ei. Scorpia ospătă pe Făt-Frumos și mai și decât Gheonoaia; iară el îi dete și dânsui înapoi capul ce i-l luase cu săgeata, carele se lipi îndată cum îl puse la loc, și după trei zile plecară mai departe.

DECUPAJ 10 TĂRÂMUL FĂGĂDUINȚEI

Trecând și peste hotarele Scorpiei, se duseră, se duseră și iară se mai duseră, până ce ajunseră la un câmp numai de flori și unde era numai primăvară; fiecare floare era cu deosebire de mândră și cu un miros dulce, de te îmbăta; trăgea un vântișor care abia adia. Aicea statură ei să se odihnească.

C - Trecurăm cum trecurăm până aci, stăpâne; mai avem un hop: avem să dăm peste o primejdie mare; și dacă ne-o ajuta Dumnezeu să scăpăm și de dansa, apoi suntem voinici. Mai-nainte de aci este palatul unde locuiește Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Această casă este încongiurată cu o pădure deasă și înaltă, unde stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume; ziua și noaptea păzesc cu neadormire și sunt multe foarte; cu dânsule nu este chip de a te bate; și ca să trecem prin pădure e peste poate; noi însă să ne silim, dac-om putea, să sărim pe deasupra.

După ce se odihniră vreo două zile, se pregătiră iarăși; atunci calul, ținându-și răsuflarea:

C - Stăpâne, strânge chinga cât poți de mult, și încălecând, să te ții bine și în scări, și de coama mea; picioarele să le ții lipite pe lângă supțioara mea, ca să nu mă zăticnești în zborul meu.

Se urcă, făcu probă, și într-un minut fu aproape de pădure.

C - Stăpâne, mai zise calul, acum e timpul când se dă de mâncare fiarălor pădurei și sunt adunate toate în curte; să trecem.

FF - Să trecem și Dumnezeu să se îndure de noi.

Se urcară în sus și văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dânsul ba. Trecură pe deasupra pădurii și, tocmai când erau să se lase în jos la scara palatului, d-abia, d-abia atinse cu piciorul vârful unui copaci și deodată toată pădurea se puse în mișcare; urlau dobitoacele, de ți se făcea părul măciucă pe cap. Se grăbiră de se lăsară în jos; și de nu era doamna palatului afară, dând de mâncare puilor ei (căci așa numea ea lighionile din pădure), îi prăpădea negreșit.

Mai mult de bucurie că au venit, îi scăpă ea; căci nu mai văzuse până atunci suflet de om pe la dânsa. Opri pe dobitoace, le îmblânzi și le trimise la locul lor. Stăpâna era o zână naltă, suptirică și drăgălașă și frumoasă, nevoie mare! Cum o văzu Făt Frumos, rămase încremenit. Dară ea, uitându-se cu milă la dânsul:

Z - Bine ai venit, Făt Frumos! Ce cauți pe aici?

FF - Căutăm, Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Z - Dacă cauțați ceea ce ziseși, aci este.

DECUPAJ 11 A TREIA ÎNCERCARE

Atunci descălică și intră în palat. Acolo găsi încă două femei, una ca alta de tinere; erau surorile cele mai mari. El începu să mulțumească zânei pentru că l-a scăpat de primejdie; iară ele, de bucurie, gătiră o cină plăcută și numai în vase de aur. Calului îi dăde drumul să pască pe unde va voi dânsul; pe urmă îi făcură cunoscuți tuturor lighioanelor, de puteau îmbla în tihnă prin pădure.

Femeile îl rugară să locuiască de aci înainte cu dânsele, căci ziceau că li se urăse, șezând tot singurele; iară el nu așteptă să-i mai zică o dată, ci priimi cu toată mulțumirea, ca unul ce aceea și căuta.

Încet, încet, se deprinseră unii cu alții, își spuse istoria și ce păți până să ajungă la dânsele, și nu după multă vreme se și însoți cu fata cea mai mică. La însoțirea lor, stăpânele casei îi deteră voie să meargă prin toate locurile de primprejur, pe unde va voi; numai pe o vale, pe care i-o și arătară, îi ziseră să nu meargă, căci nu va vi bine de el; și-i și spuseră că acea vale se numea *Valea Plângerii*.

Petrecu acolo vreme uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot așa de tânăr, ca și când venise. Trecea prin pădure, fără să-l doară măcar capul. Se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace și în liniște cu soția și cumnatele sale, se bucura de frumusețea florilor și de dulceața și curățenia aerului, ca un fericit. Ieșea adesea la vânătoare; dar, într-o zi, se luă după un iepure, dete o săgeată, dete două și nu-l nimeri; supărat, alergă după el și dete și cu a treia săgeată, cu care îl nimeri; dară nefericitul, în învălmășeală, nu băgase de seamă că, alergând după iepure, trecuse în *Valea Plângerii*.

Luând iepurele, se întorcea acasă; când, ce să vezi d-ta? Deodată îl apucă un dor de tată-său și de mumă-sa. Nu cuteză să spuie femeilor măiestre; dară ele îl cunoscură după întristarea și neodihna ce vedea într-însul.

ZZ - Ai trecut, nefericitele, în Valea Plângerii!

FF - Am trecut, dragele mele, fără ca să fi voit să fac astă neghiobie; și acum mă topesc d-a-n picioarele de dorul părinților mei, însă și de voi nu mă îndur ca să vă părăsesc. Sunt de mai multe zile cu voi și n-am să mă plâng de nici o mâhnire. Mă voi duce dară să-mi mai văz o dată părinții și apoi m-oi întoarce, ca să nu mă mai duc niciodată.

Z - Nu ne părăsi, iubitule; părinții tăi nu mai trăiesc de sute de ani, și chiar tu, ducându-te, ne temem că nu te vei mai întoarce; rămâi cu noi; căci ne zice gândul că vei pieri.

Toate rugăciunile celor trei femei, precum și ale calului, n-a fost în stare să-i potolească dorul părinților, care-l usca pe d-a-ntregul. În cele mai de pe urmă, calul îi zise:

C - Daca nu vrei să mă ascuți, stăpâne, orice ți se va întâmpla, să știi că numai tu ești de vină. Am să-ți spui o vorbă, și dacă vei primi tocmeala mea, te duc înapoi.

FF - Primesc, spune-o!

C - Cum vom ajunge la palatul tatălui tău, să te las jos și eu să mă întorc, de vei voi să rămâi măcar un ceas.

FF - Așa să fie.

Se pregătiră de plecare, se îmbrățișară cu femeile și, după ce-și luară ziua bună unul de la altul, porni, lăsându-le suspinând și cu lacrămile în ochi.

DECUPAJ 12 DRUMUL FĂRĂ ÎNTOARCERE

Ajunseră în locurile unde era moșia Scorpiei; acolo găsiră orașe; pădurile se schimbaseră în câmpii; întrebă pre unii și pre alții despre Scorpie și locuința ei; dar îi răspunseră că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri.

FF - Cum se poate una ca asta? Mai alaltăieri am trecut pe aici...

Și spunea tot ce știa. Locuitorii râdeau de dânsul, ca de unul ce aiurează sau visează deștept, iară el, supărat, plecă înainte, fără a băga de seamă că barba și părul îi albise.

Ajungând la moșia Gheonoaiei, făcu întrebări ca și la moșia Scorpiei, și primi asemenea răspunsuri. Nu se putea domiri el: cum de în câteva zile s-au schimbat astfel locurile? Și iarăși supărat, plecă cu barba albă până la brâu, simțind că îi cam tremurau picioarele, și ajunse la împărăția tătâne-său. Aici alți oameni, alte orașe, și cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoștea. În cele mai de pe urmă, ajunse la palaturile în cari se născuse. Cum se dete jos, calul îi sărută mâna și îi zise:

C - Rămâi sănătos, că eu mă întorc de unde am plecat. Dacă poștești să mergi și d-ta, încalecă îndată și aidem!

FF - Du-te sănătos, că și eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând.

Calul plecă ca săgeata de iute.

DECUPAJ 13 DISPARIȚIA (MOARTEA)

Văzând palaturile dărămate și cu buruieni crescute pe dânsese, ofta și, cu lacrimi în ochi, căta să-și aducă aminte cât era odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele; ocoli de vreo două-tei ori, cercetând fiecare cămară, fiecare colțuleț ce-i aducea aminte cele trecute; grajdul în care găsisese calul; se pogorî apoi în pivniță, gârliciul căreia se astupase de dărămurile căzute.

Căutând într-o parte și în alta, cu barba albă până la genunchi, ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile și abia umblând, nu găsi decât un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi; ridică capacul chichiței, și un glas slăbănogit îi zise:

VM - Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase Moartea lui, care se uscaseră de se făcuse cârlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărână.

Iar eu încălecai p-o șea și vă spusei dumneavoastră așa.

- sfârșit -

Bibliografie generală

1. ACTERIAN, Haig, *Scrieri despre teatru*, trad. DIMIU Irina, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 1998
2. ANESTIN, Ion, *Scrieri despre teatru*, Ed. Minerva, București, 1989
3. APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*, trad. DRĂGUȘIN POPESCU Elena, Ed. Unitext, București, 2000
4. ARISTOTEL, *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957
5. BRĂDĂȚEANU, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1979
6. BRECHT, Bertolt, *L'Art du comédien*, Ed. L'Arche, Paris, 2010
7. BROOK, Peter, *Spațiul gol*, trad. POPESCU Marian, Ed. Unitext, București, 1997
8. COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed. Unitext, București, 1996
9. CRAIG, E. Gordon, *L'art du théâtre*, Ed. Circé, Belfort, 2004
10. DELEANU, Horia, *Elogiu actorului*, Ed. Meridiane, București, 1982
11. DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1999
12. DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Ed. PUF, Paris, 1965
13. PANDOLFI, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, Vol. I – IV, trad. BUSUIOCEANU Lia Oana, Ed. Meridiane, București, 1971
14. PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, vol. I. Fundația culturală C.P., București, 2006
15. PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, Ed. Eminescu, București, 1983
16. PETRESCU, Camil, *Însemnări teatrale*, vol., 1, 2, Fundația Culturală Camil Petrescu, București, 2005
17. PETRESCU, Camil, *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, București, 1937
18. PETRESCU, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, Ed. Eminescu, București, 1983
19. SAVA, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1981
20. SCHOPENHAUER, Arthur, *Studii de estetică*, Ed. Științifică, București, 1976
21. ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol., 1, 2, 3, 4., Ed. Aius, Craiova, 2000
22. ZAMFIRESCU, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1973

A. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

A1. Bibliografie teatrală: Cărți. Dicționare.

23. ADORNO, Theodor W., *Negative Dialectics*, trad. ASHTON E.B., Ed. Routledge, London, 1973
24. AGUSTI, Lluís Bonet I, *Diversitat Cultural I Politiques Interculturals A Barcelona*, CIDOB, Barcelona, 2006
25. AGUSTI, Lluís Bonet I, *Externalitzacio deserveis culturals publics*, Quaderns de cultura, Barcelona, 2008
26. AGUSTI, Lluís Bonet I, *L'avaluacio externa de projectes culturals*, Quaderns de Cultura, Barcelona, 2010
27. AGUSTI, Lluís Bonet I, *Perfil ireptes del gestor cultural*, Quaderns de Cultura, Barcelona, 2010
28. ALLENOU, Michel, *Guide professionnel des artistes*, Magma, Rieux, 1998
29. ALOMAR, B., DAZIANO, S., GARAT, C., *Marile probleme europene*, trad. CIOBANU Diana, Ed. Institutul European, București, 2010
30. ALUI GHEORGHE, Adrian, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimental tragic al timpului*, Ed. Conta, Piatra-Neamț, 2004
31. BARBU, N., *Biografie și creație*, Ed. Eminescu, București, 1983
32. BARRON, Frank, *Creativity and Personal Freedom*, Ed. D. Van Nostrand Co., Princeton, New Jersey, 1968
33. BAUDRILLARD, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Ed. Comunicare.ro, București, 2005
34. BAUMAN, Zygmunt, MAY, Tim, *Gândirea sociologică*, Ed. Humanitas, București, 2008
35. BECLEANU IANCU, Adela, *Geneza culturologiei românești*, Ed. Junimea, Iași, 1974
36. BERCEANU, Patrel, *Teatrul în dialog cu veacul*, Ed. Aius Print, Craiova, 2006
37. BERLOGEA, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1985
38. BERNAYS, Edward L., *Cristalizarea opiniei publice*, trad. PARASCHIV, Florin, Ed. Comunicare.ro, București, 2003
39. BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Ed. Gallimard, Paris, 2006
40. BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2005

41. BLOMKVIST, Dag, RÜTZEL Thomas, *Surplus reality and beyond*, în: Paul Holmes, Marcia Karp, Michael Watson (Eds.), *Psychodrama since Moreno*, London, New-York, Routledge, 1994
42. BLOOM, Harold, *Canonul occidental*, trad. UNGUREANU Delia, Editorial Art, București, 2007
43. BONET, Lluís, *The Theatre System of Spain*, Ed. VAN MAANEN H. and WILMER S.E., Stockholm, 1990
44. BOUREANU, Alexandru, *Repere în managementul teatrului independent*, Ed. Sitech, Craiova, 2010
45. BOUREANU, Alexandru, *Studii privind statutul artistului*, Ed. Universitaria, Craiova, 2012
46. BOUREANU, Alexandru, *Bazele managementului în compania de teatru - Strategii și tehnici pentru producția teatrală*, Ed. Universitaria, Craiova, 2012
47. BOURGEON-RENAULD, Dominique, *Marketing de l'Art et de la Culture*, Ed. Dunod, Paris, 2009
48. CÂMPEANU, Pavel, *Oamenii și teatrul*, Ed. Meridiane, București, 1973
49. CAMUS, Albert, *Copeau, seul maître*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Ed. Gallimard, Paris, 1985
50. CEHOV, A. P., *Teatru*, trad. GHELERTER, M., TEGULESCU, R., JIANU, V., Ed. Gramar, București, 2004
51. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dicționar de simboluri*, vol., 1, 2, 3, Ed. Artemis, București,
52. CHIAPELLO, Eve, *Artistes versus managers, Le management culturel face à la critique artiste*, Ed. Métailié, Paris, 1998
53. CHITIC, Paul Cornel, *Teatrul obiectelor*, Ed. Junimea, Iași, 1982
54. CÎRSTEA, Cornelia, *Teatrul European în secolul al XIX-lea*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 2005
55. COPEAU, Jacques, *Registres I — Appels*, Ed. Gallimard, Paris, 1974
56. COQUELIN, Constant, *L'Art du comédien*, Ed. Ollendorff, Paris, 1894
57. COSMOVICI, Andrei, *Psihologie generală*, Ed. Polirom, Iași, 1996
58. CRIȘAN, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2007
59. CRIȘAN, Sorin, *Teatru și cunoștere*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2008
60. CRISTEA, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1991
61. DĂRĂȘTEANU, C., MUCICĂ D., & ali, *Contribuția economică a industriilor bazate pe copyright în România*, O.R.D.A., C.S.C.D.C., I.E.N., București, 2008
62. DAVIS, Gary A., *Creativity is forever*. Kendall / Hunt., Dubuque IA, 2004

63. DEARTH MOORE, Arthur, *Invention, Discovery and Creativity*, Ed. Doubleday, London, 1969
64. DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, [1830], Ed. Gallimard, Folio BD, Paris, 1994
65. DODIN, Lev, *Călătorie fără sfârșit*, Fundația culturală “Camil Petrescu”, București, 2008
66. DOLEZEL, Lubomir, *Poetica occidentală, tradiție și progres*, trad. ȘTEFĂNESCU Ariadna, Ed. Univers, București, 1998
67. DONNELAND, Declan, *Actorul și ținta – Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, trad. STĂNESCU Saviana, ERONIM Ioana, Ed. Unitext, București, 2006
68. DOUCIN, Michel, *Guide de la liberté associative dans le monde*, La Documentation Française, Paris, 2007
69. DÜRRENMATT, Friedrich, *Dramaturgice și critice*, trad. FORNA Petru, Ed. Libra, București, 2001
70. ELIADE, Mircea, *Întoarcerea din rai*, Ed. Litera, București, 2010
71. ELSOM, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostrum*, trad. DUȚESCU Dan, Ed. Meridiane, București, 1994
72. EVSEEV, Ivan, *Dicționar de magie, demonologi și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998
73. FAIFER, Florin, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești*, Ed. Universitas XXI, Iași, 2010
74. FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002
75. FREEDMAN, A.M., KAPLAN, H.I., SADOCK B.J., *Psychodrama. Comprehensive Textbook of Psychiatry*, Williams Wilkins, Baltimore, London, 1976
76. GABREA, Iosif, *Școala creatoare*, Ed. Casei școalelor, București, 1924
77. GASPARIK, Attila, *Catedra din scenă*, Ed. ASA, București, 2007
78. GASSNER, John, *Formă și idee în teatrul modern*, Ed. Meridiane, București, 1972
79. GHEORGHE, Achiței, BREAZU, Marcel, & alii, *Estetica*, Ed. Academiei, București, 1983
80. GHIȚULESCU, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984
81. GILBERT, K. E., KUHN H., *Istoria esteticii*, trad. MĂRCULESCU Sorin, Ed. Meridiane, București, 1972
82. GOLU, Mihai, *Natura și bazele neurofiziologice ale psihicului*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980

83. GORDON, William J.J, *Sinéctica. El desarrollo de la capacidad creadora*, Editorial Herrero Hermanos Sucesores, Mexico, 1963
84. GREFFE, Xavier, *Economie de la Propriété artistique*, Ed. Economica, Paris, 2005
85. GUILFORD, J.P., *The Nature of Human Intelligence*, Ed. Mcgraw-Hill, New York, 1967
86. GUIRAUD, Bernard, *Entracte-Petit revue des mots du spectacle*, Jbz & C, Paris, 2011
87. GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, PUF, Paris, 1972
88. HAGEMANN, C., *Die Kunst der Buhne*, Deutsche Verglas-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1992
89. HILLMAN, James, *The salt of soul, the sulfur of spirit*, in J Hillman, *A blue fire: Selected writings by James*, Ed. T Moore, New York, 1989
90. HOSTEIN, Patricia, *Le guide du théâtre*, Dixit, Paris, 1999
91. IONESCU, Eugen, *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 1992
92. IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol., 1, 2, Ed. Humanitas, București, 1992
93. IONESCU, Maria-Zoe, PARASCHIVESCU, Constantin, *Ileana Predescu o prezență magică*, Ed. SemnE, București, 2010
94. IORGA, N., *Teatru și societate*, Ed. Eminescu, București, 1986
95. JAOUÏ, Hubert, *Clefs pour la créativité*, Ed. Seghers, Paris, 1975
96. JAOUÏ, Hubert, *La Créativité mode d'emploi ou Reflex' créativité*, Ed. Arnaud Fanel, Paris, 2008
97. JARVIS, Simon, *Adorno: A Critical Introduction*, Polity, Cambridge, 1998
98. JUNG, Carl Gustave, *Opere complete. Vol. 1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. VERESCU Dana, ZAMFIRESCU Vasile Dem, Ed. Trei, București, 2003
99. KANDINSKI, Vassily, *Spiritualul în artă*, trad. PAVEL Amelia, Ed. Meridiane, București, 1994
100. KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, Ed. Abrams, New York, 1966
101. KELLEY, J, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Univ. of California Press, Berkeley, 2004
102. KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1983
103. KIRBY Michael, *Futurist Performance*, Ed. Dutton, New York, 1971
104. KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, PUF, Paris, 1997
105. KNEBEL, Maria, *L'analyse-Action*, Actes Sud, Paris, 2006

106. KOBERG, Don, BAGNALL, Jim, *The All New Universal Traveller. A Soft-Systems Guide to Creativity, Problem Solving, And The Process of Reaching Goals*, Course Technology Ptr, Los Altos, CA 2003
107. KOESTLER, Arthur, *The Act of Creation*, Penguin Books, New York, 1964
108. LACOMBE, Robert, *Le spectacle vivant en Europe*, La Documentation Française, Paris, 2004
109. LAPȘINA, Natalia, *Mir Iskusstva*, trad. FLOREA Vasile, Ed. Meridiane, București, 1980
110. LAZĂR, Ioan, *Teme și stiluri cinematografice*, Ed. Meridiane, București, 1987
111. LE BON, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, trad. TABACU Mariana, Ed. Antet XX press, București, 2007
112. LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening*, Ed. Denoël, Paris, 1966
113. LECOQ, Jacques, *Corpul poetic: o pedagogie a creației teatrale*, trad. VIDA Raluca, Ed. Artspect, Oradea, 2009
114. LEROY, Dominique, *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992
115. LIPPS, Theodor, *Estetica bazele esteticii*, trad. POPA Grigore, Ed. Meridiane, București, 1987
116. LUSSAC, Olivier, *Happening et Flexus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, Paris, 2004
117. MĂCIUCĂ, Constantin, *Motive și structuri dramatice*, Ed. Eminescu, București, 1986
118. MALIȚA, Liviu, (coord.), *Viața teatrală în și după communism*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2006
119. MĂNESCU, Iolanda, *Teatrul antic greco-latin în creația scenică românească*, Ed. Sitech, Craiova, 2005
120. MARCUS, Solomon, *Artă și știință*, Ed. Eminescu, București, 1996
121. MARCUS, Stroe, *Imaginația*, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1980
122. MASEK, Victor Ernest, *Arta de a fi spectator*, Ed. Meridiane, București, 1979
123. MAȘEK, Victor Ernest, *Literatură și existență dramatică*, Ed. Meridiane, București, 1983
124. MAȘEK, Victor Ernest, *Pariul cu teatru*, Ed. Tehnică, București, 1998
125. MASSOFF, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. 1. Ed. Pentru Literatură, București, 1961
126. MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Payot, Paris, 1947
127. MENCARELLI, Mario, *Creativitate*, - 2, Ed. La Scuola, Brescia, 1976

128. MOLDOVEANU, M., IOAN-FRANC, V., *Marketing și cultură*, Ed. Expert, București, 1997
129. MONTESQUIEU, C.L., *Despre spiritul legilor*, vol. I, Ed. Științifică și Pedagogică, București, 1982
130. MORDOCEA, Grid, *Istoria gândirii estetice românești de film*, Ed. Eminescu, București, 1997
131. MORENO, Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et psychodrame. Introduction théorique et clinique à la socianalyse*, trad. de l'allemand ROUANET-DELLENBACH, Jacqueline, trad. de l'anglais et rev. ANCELIN-SCHÜTZENBERG Anne, Presses Universitaires de France, Paris, 1965
132. MORENO, Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et psychodrame: Introduction théorique et clinique à la socianalyse*, Quadrige, Paris, 1981
133. MÜLLER-DOOHM Stefan, *Adorno: A Biography*, Polity Press, Malden, 2005
134. MÜLLER, Heiner, *Texte und Kommentare; hrsg. von Frank Hörnigk*, Ed. Göttingen, Steidl, 1989
135. MUNRO, Theodor, *Artele și relațiile dintre ele*, vol I-II, Ed. Meridiane, București, 1981
136. NEGREȚ, Ion, *Psihologia genetică și educație*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980
137. NICOLA, M., PETRE, D., *Publicitate*, Ed. SNSPA, București, 2001
138. NIETZSCHE, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Antet, București, 2003
139. NOICA, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Humanitas, București, 1996
140. NOICA, Constantin, *Stare în Douăzeci și șapte trepte ale realului*, Ed. Științifică, București, 1979
141. NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre & Politique*, Agone, Marseille, 2009
142. OLARU, Alexandru, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976
143. OLINESCU, Marcel, *Mitologie românească*, Ed. Casa Școalelor, București, 1944
144. OPREA, Ștefan, *Chipuri și măști*, Ed. Cronica, Iași, 1996
145. PAPP, Doina, *Un destin spulberat-Dan Micu*, Fundația culturală Camil Petrescu, București, 2003
146. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Ed. Dunod, Paris, 1982
147. PIÉRON, Henri, *Vocabularul psihologiei*, trad. GAVRILIU Leonard, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2001
148. PINTILIE, Lucian, *Bricabrac*, Ed. Humanitas, București, 2003

149. POPESCU, D. Radu, *Teatru, vol. Teatru comentat*, Ed. Eminescu, București, 1985
150. POPESCU, Gabriela, *Psihologie creaivității*, Ed. Fundației România de Măine, București, 2004
151. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2010
152. PRUT, Constantin, *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, Ed. Meridiane, București, 1991
153. RĂBOACĂ, G., CIUCUR, D., *Metodologia cercetării științifice economice*, Ed. Fundația României de mâine, București, 2004
154. RĂBOACĂ, Gheorghe, *Piața muncii și dezvoltarea durabilă*, Ed. Tribuna Economică, București, 2003
155. RADU, Nicolae, *Pedagogia comportamentului uman*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1981
156. REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991
157. ROBERT, Fritz, *Creating: A Practical Guide to the Creative Process and How To Use It To Create Anything*, Ballantine Books, 1993
158. ROBERT, Fritz, *Elements: The Writings of Robert Fritz*, Newfane Press., 2007
159. ROBER, Fritz, *Your Life As Art*. Newfane Press., 2003.
160. ROȘCA, D.D., *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, prefată de MIHU Achim, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995
161. ROȘEA. Al, *Creativitatea*, Ed. Enciclopedică, București, 1972.
162. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2008
163. SADOCK, V.B.J., *Psychodrama*, în H.I. Kaplan, B.J. Sadock (Eds.), *Comprehensive Textbook of Psychiatry/IV*, William Wilkins, Baltimore, London, 1985
164. SAIU, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Ed. Nemira, București, 2003
165. SARTRE, Jean-Paul, *Cuvintele*, trad. T. Dumitru, Ed. Meridiane, București, 1965
166. SĂVULESCU, Silvia, *Retorică și teoria argumentării*, Ed. Comunicare.ro, București, 2004
167. SCHECHNER, Richard, *Performance introducere și teorie*, trad. IERONIM Ioana, Ed. Unitext, București, 2009
168. ȘCHIOPII, U (coord.), *Dicționar de psihologie*, Ed. Babei, București, 1997
169. SERREAU, Geneviève, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard Idées, Paris, 1966

170. SIMION, Victor, *Imagine și legendă. Motive animalice în arta evului mediu românesc*, Ed. Meridiane, București, 1983
171. SKINNER, B.F., *Revoluția științifică a învățământului*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1971
172. SMOKTUNOVSKI, Innokentii, *Vremea speranțelor*, trad. SULIȚEANU A., BĂLEANU A., Ed. Meridiane, București, 1983
173. SOUILLER, D., FIX, F., HUMBERT-MOUGIN, S., ZARAGOZA, G., *Etudes théâtrales*, PUF, Paris, 2005
174. ȘUȘALĂ, Ion N., BĂRBULESCU, Ovidiu, *Dicționar de artă, termeni de atelier*, Ed. Sigma, București, 1993
175. TATAI, Alexandru, *Creativitatea actorului. Dimensiunea formativă*, Ed. Universității de artă teatrală, Tg. Mureș, 2009
176. TOBOȘARU, Ion, *Arta teatrului contemporan*, vol., 1, 2 ,3 , 4, Ed. A.O.A.I.T.M., București, 1989
177. TOBOȘARU, Ion, *Consemnări, arta teatrului contemporan*, vol.1, 2, 3, 4, Ed. A.T.M., București, 1982
178. TOBOȘARU, Ion, *Contururi teatrologice*, Ed. A.T.M., București, 1983
179. TOBOȘARU, Ion, *Consemnări**** arta teatrului contemporan*, Ed. ATM, București, 1989
180. TOLSTOI, Lev Nikolaevici, *Jurnal*, Ediția a 3-a, revăzută, trad. IANOȘI Janina, IANOȘI Ion, Ed. Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005
181. TONITZA-IORDACHE, Michaela, BANU George, *Arta Teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004
182. ȚOPA, Leon, *Creativitatea*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980
183. TORRANCE E.P., *Torrance Tests of Creative Thinking*, Scholastic Testing Service, Inc., 1974
184. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996
185. VASILIU, Dan, *Politicile culturale: Secvențe majore*, Ed. U.N.A.T.C., București, 2004
186. VASSILIEV, Anatoli, *L'Art de la composition*, Actes Sud, Paris, 2006
187. WEISBERG, R.W., *Creativity: Understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*, John Wiley, Hoboken, NJ, 2006
188. ZAMFIRESCU, Florin, *Actorie sau magie*, Ed. Privirea, București, 2003
189. ZAMFIRESCU, Vasile Dem., *Între logica inimii și logica minții*, Ed. Cartea românească, Bacău, 1985
190. ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006

191. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С., *Работа актёра над собой*, Части, I и II, Дневник ученика Искусство, Москва, 1951
192. *** *Arta actorului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972
193. *** Centrul de studii și cercetări în domeniul culturii, *Sectorul cultural din România, Infrastructură. Resurse. Consum*, Ed. Polirom, Iași, 2007
194. *** *Convention collective nationale, théâtres privés*, Journaux officiels, Paris, 2003
195. *** *Istoria teatrelor în România*, vol I-III, Ed. Academiei, București, 1987
196. *** *La economia del espectáculo : una comparacion internacional*, Cuadernos Gescénic, Barcelona, 2009
197. *** *National theatres and nationalist theatres*, The International Association of Theatre Critics, Novi Sad, 2007
198. *** *Petit dictionnaire de théâtre*, Ed. Théâtrales, Paris, 2000
199. *** *Pouvoir et théâtre, Pouvoir du théâtre. Forum du Théâtre Européen 2008-Nice*, Ed. Du Théâtre, Nice, 2009
200. *** *Revistă de Literatură Universală, Secolul 20*, Ed. Uniunea scriitorilor, București, 1974
201. *** Societatea Academică Hyperion, *Teatrul încotro?*, Ed. Victor, București, 2002
202. *** Statistiques de la culture, *Chiffres clés 2011*, La Documentation Française, Paris, 2011

A.2 Studii și articole de specialitate

203. BADIAN, Suzana, *Arta mișcării scenice*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1970
204. BĂLEANU, Andrei, *Actorul în căutarea personajului*, Ed. Meridiane, București, 1971
205. BANU, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. VOICU Delia, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003
206. BANU, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. VOICU Delia, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003
207. BANU, George, *Shakespeare lumea-i un teatru*, Ed. Nemira, București, 2010
208. BANU, George, *Teatrul de artă o tradiție modernă*, Ed. Nemira, București, 2010
209. BANU, George, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, București, 2011

210. BARBA, Eugenio, *Teatru singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. CONDREA DERER Doina, Ed. Nemira, București, 2010
211. CĂLINOIU, Gina, *Jerzy Grotowski metafizica artei actorului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2011
212. CHEKHOV, Mikhaïl, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Ed. Pygmalion, Paris, 1995
213. CHUBBUCK, Ivana, *Puterea actorului, metoda Chubbuck*, trad. NISTOR Irina-Margareta, Quality books, București, 2007
214. CICORT, Constantin, *Camil Petrescu, dramaturgul – Camil Petrescu și arta actorului*, Ed. Universitaria, Craiova, 2007
215. CIULEI, Liviu, în prefața de la Ion Sava - *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1981
216. COLE, Tob, KRICH CHINOY, Helen, *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, Ed. Three Rivers Press, New York,
217. CONSTANTINESCU, Marina, *Les Danaïdes, Histoire d'un spectacle*, Ed. Nemira, București, 1996
218. DELBONO, Pippo, *Le corps de l'acteur*, Ed. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004
219. DELLA STORIA, Atlante, *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*, Ed. Demetra, Prato, 2000
220. GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. BANU George, NEDELCU-PATUREANU Mirella, Ed. Unitext, București, 1998
221. LUPO, Stéphanie, *Anatoli Vasiliev au cœur de la pédagogie théâtrale: rigueur et anarchie*, L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006
222. MĂRGINEAN – KOHNO, *Teatrul Nō. Tradiția creatoare*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009
223. MENDER, Pierre-Michel, *La profession de comédien*, Dag, Paris, 1997
224. MENDER, Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005
225. MENDER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, Paris, 2002
226. MEYER, Michel, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Librairie Générale Française, Paris, 1993
227. MICHALCO, Michael, *Secretele creativității - Fii genial!*, trad. SOARE Ligia Ileana, Ed. Amaltea, București, 2008
228. MINET, Serge J., *Du divan à la scène*, Mardaga, Sprimont, 2006
229. MNOUCHKINE, Ariane, *Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin*, Actes Sud, Paris, 2009
230. MOISESCU, Valeriu, *Însemnări contradictorii*, Ed. Unitext, București, 1999

231. PENCIULESCU, Radu, *Maestri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, U.A.T.C., București, 1999
232. PERRUCCI, Andrea, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*, Ed. Meridiane, București, 1982
233. Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2016
234. ROCO, Mihaela, *Creativitatea individuală și de grup*, Ed. Academiei, București, 1979
235. ROCO, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Ed. Polirom, București, 2001
236. ȘERBAN, Andrei, *Lumea magică din spatele cortinei*, Ed. Unitext, București, 1999
237. ȘEVȚOVA, Maria, *Robert Wilson*, trad. KAUFMAN-BLUMENFELD Odette, CÎNTEC Olțița, Ed. Fundația Culturală "Camil Petrescu", București, 2010
238. SHAKESPEARE, William, *Teatru*, Ed. Pentru literatură universală, București, 1964
239. SILVESTRU, Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol., 1, 2, 3, Ed. Palimpsest, București, 2004
240. STAN, Sandina, *Tehnica vorbirii scenice*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967
241. STANISLAVSKI, Constantin, *Viața mea în artă*, ediția a II-a, trad. în colectivul de redacție al edituri, Ed. Cartea Rusă, București, 1951
242. STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Payot/Rivages, Paris, 2001
243. STANISLAVSKI, Constantin, *Munca actorului cu sine însuși*, trad. DEMETRIUS Lucia, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1951
244. VASSLIEV, Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Ed. P.O.L., Paris, 1999
245. VILLIERS, André, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Éd. Klincksieck, Paris, 1977
246. VILLIERS, André, *L'Art du comédien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953
247. WALD, Henri, *Puterea vorbirii*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1981

B. Webografie

1. BEVERIDGE, William H., *Full Employment in a Free Society*, M.W.Book, Londra, 1945, free book, <http://books.google.ro/> ultima consultare 6 august 2012
2. *Dictionnaire du Théâtre*, Les Dictionnaires d'Universalis, 2015, accesibilă la: https://books.google.ro/books?id=Nt-KBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
3. *Biblia ortodoxă*, Bogdan Ulmu's Blog, <http://www.bogdanulmu.eu-/?p=496>, ultima consultare 6 august 2012
4. ELSOM, John, în articolul *Stanislavsky on Home Ground*, Londra, Section The Arts, 1989, <http://www.worldandijournal.com/>, ultima consultare 6 august 2012
5. GLODEANU, Ion, HOFFMAN, Oscar, *Noi actori sociali în promovarea tehnologiilor informatice și de comunicare spre SI-SC*, articol publicat pe Institutul de Sociologie al Academiei Române, vezi :
6. www.academiaromana.ro/pro_pri/doc/st_e02a.doc, ultima consultare 6 august 2012
7. HOWELLS, Adrian, *The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding*, web site: <http://totaltheatrereview.com/reviews/pleasure-being-washing-feeding-holding> ultima consultare 6 august 2012
8. [http://fr.wikisource.7val.com/wiki/Le_Com%C3%A9dien_\(Octave_Mirbeau\)](http://fr.wikisource.7val.com/wiki/Le_Com%C3%A9dien_(Octave_Mirbeau)) , ultima consultare 6 august 2012
9. <http://jacquescopeau.com>, ultima consultare 6 august 2012
10. <http://snagsta.com/people/david-hofmeyr/lists/the-greatest-standup-comics-of-all-time> , ultima consultare 6 august 2012
11. <http://www.britishcouncil.org/arts-performanceinprofile-2010-adrian-howells.htm>, ultima consultare 6 august 2012
12. <http://www.evenimentul.ro/local/article/75952,32,baseArticle.html>, ultima consultare 6 august 2012
13. http://www.observatorcultural.ro/Augusto-Boal-intru-aducere-aminte*articleID_21766-articles_details.html ultima consultare 6 august 2012
14. http://www.observatorcultural.ro/Experimentul-Boal-Jocuri-pentru-actori-si-non-actori*articleID_12681-articles_details.html, ultima consultare 6 august 2012
15. <http://www.ozsmallbiz.net/values-in-business-management/> ultima consultare 6 august 2012

16. KIRSCHBAUM Karen, GABRIEL, Elora, *Channel*, Trad. Dana Buzoianu, <http://www.lucratorul-in-lumina.com> , ultima consultare 6 august 2012
17. LAVERGNE Didier, *Action & Réaction, Physiologie*, in Encyclopædia Universalis, Paris, 2010, <http://www.universalis.fr/> ultima consultare 6 august 2012
18. JUCAN Marius, *Introducere în teoria modelelor culturale*, curs universitar, ID: <http://idd.euro.ubbcluj.ro/interactiv/cursuri/MariusJucan/modele-culturale/>
19. MINDREANU, Alina Savu, *Ochii - oglinda sufletului*, în revista Respiro, publicație on-line <http://www.revistarespiro.ro/> ultima consultare 6 august 2012
20. www.Teatru.ubix.ro , ultima consultare 6 august 2012
21. Ziarul Gardianul, <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-06-04/ivana-chubuck-la-hollywood-se-sufera-cumplit.html>,
22. ultima consultare 6 august 2012
23. Толковый словарь Ушакова. Д.Н. Ушаков, 1935-1940, <http://www.dic.academic.ru/>, ultima consultare 6 august 2012

C. Mass-media. Presă scrisă. Articole.

1. AMABILE, T.M., „Motivating creativity in organizations: on doing what You love and loving what You do (Creativity in Management)”, *California Management Review*, vol. 40, 1, Fall 1997
2. ANTONIN, Artaud - „Manifestele teatrului cruzimii”, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX* (vol. II), Ed. Biblioteca pentru toți, București, 1973
3. BANU Georges, *Manipulation d'un procès*, Program de sala, Orestia, Limoges, 1995
4. BERTOLD, Brecht, „Micul organon pentru teatru”, în *Scrieri despre teatru*, Ed. Meridiane, București, 1971
5. BOTT, F., „La pipe et le penseur“, *Le Monde*, 20 Décembre 1991. Review of Copeau's Journal I & II (1901–1949)
6. BOURGEOIS Bernard, *Création et créativité*”, *Création esthétique*, Ed. Universalis, édition en ligne, Paris 2010
7. Camus, Albert, „Copeau, seul maître”, în *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Paris, 1985
8. CHEHOV, Michael, *Curs de arta actorului*, tehoredactat, Biblioteca Universității din Craiova, Departamentul de Arte
9. COJAR, Ion, „Inițiere în arta actorului”, XVIII, *Teatrul*, nr.7-8

10. COPEAU, J., „Un essai de rénovation dramatique”, *NRF*, September 1, Paris, 1913.
11. COPEAU, Jacques, *Journal I (1901–1915)* and *Journal II (1916–1949)*, Ed. Claude Sicard, Seghers, Paris, 1991
12. COPEAU, Jacques, *Registres (I -VI)*, *Molière*, Ed. DASTÉ Marie-Hélène, MAISTRE Suzanne, St-Denis, Ed. Gallimard, Paris, 1976 – 2000
13. KELLEY, J., „Essays on the Blurring of Art and Life”, Ed., Univ. of California Press, Berkeley, 1993, în *L'Art et la vie confondus*, trad. DONGUY J., Centre George-Pompidou, Paris, 1996
14. MARTIN, Jacky, „Ostension et communication théâtrale”, *Littérature* n^o 53, février 1984
15. MIRBEAU, Octave, *Le Figaro*, 26.10.1882, articol, resurse on-line
16. Monitorul Oficial din anul 1950, *Decretul nr. 203 din 28 septembrie 1950 pentru înființarea titlurilor ce se pot acorda oamenilor de știință, tehnicienilor și artiștilor*
17. MONTGOMERY, Diane et alii., „Characteristics of the Creative Person. Perceptions of University Teachers in Relation to the Professional Literature”, *American Behavioral Scientist*, Vol. 37, No. 1, 1993, pp. 68-78
18. PARNES, S., *Imagination: Developed and Disciplined, Instructional Media and Creativity*, red. TAYLOR C. W.
19. POPESCU, Marian, „Interviu. Trăim o stare de haos și de ciumă – ea este producătoare de artă”, *Semnal teatral*, nr.1, București, 1995
20. *Recommendation concerning the Status of the Artist*, General Conference, 27 October 1980, 21st, UNESCO, Belgrade, 1980
21. ROTESCU, Eugenia Anca, „Experimentul Boal: Jocuri pentru actori si non-actori”, *Obervatorul cultural*, nr. 258, București, martie 2005
22. TAYLOR, Irving A., „The nature of creative process”, în *An examination of the creative process* (A report on the 3rd communications conference of the Art Directors Club of New York), SMITH P., ed. Creativity, Hasting House, New York, 1959
23. TEODORESCU, Adriana, „La scaunele lăudate...se-nșiră mărgărite (2într1)”, *Mozaicul*, An.12, nr.3, Craiova, mar 2009
24. *Textul spectacolului Pheadra*, adaptare scenică de Silviu Purcărete, text tehnoredactat, Biblioteca Teatrului Național Craiova
25. VARLAM, Luminița, „Silviu Purcărete – între magie și realism”, *Teatrul azi*, nr.1, București, 1994
26. WALLACE, Neil, „Neil Wallace in Conversation with Silviu Purcărete”, Program sală *Furtuna*, Nottingham Playhouse, 1995

27. WARD, T.B., „What’s old about new ideas”, în *The creative cognition approach* SMITH S. M., WARD T. B., FINKE R. A. (Eds.), MIT Press., London, 1995
28. *** Declarația finală a *Congresului mondial asupra condiției artistului*, UNESCO, Paris, 24 sept 2003
29. *** *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, 1996
30. *** *Enciclopedia Universală Britannica*, 16 Vol. coord. CÂMPEANU, Ilieș, MARINESCU, Cornelia, Ed. Litera, București, 2010
31. *** *Monitorul Oficial al României (2002-2012)*
32. *** *Monitorul Oficial al României*, nr. 1119 din 29.11.2004, *Legea nr. 504 din 17.11.2004 privind instituțiile publice de spectacole și concerte*

Pentru comenzi și informații, contactați:
Editura Universitaria
Departamentul vânzări
Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585
Tel. 0251598054, 0746088836
Email: editurauniversitaria@yahoo.com
marian.manolea@gmail.com
Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro



Alexandru BOUREANU (n. 13 iunie 1975) deține două titluri de DOCTOR, primul în domeniul *Științe economice – Management*, cu tema „Impactul managementului modern în activitatea companiilor independente de teatru”, la Academia de Studii Economice din București (obținut în 2008), iar cel de-al doilea, în domeniul *Arte – Teatru*, cu titlul „Cauzalitate și efecte ale formelor spectacologice atipice” (obținut în 2012), la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași. A montat

aproximativ 40 de spectacole ale unor dramaturgi contemporani, precum: Gilles Granuillet, Matei Vișniec, Michele Lowe, Alexandr Galin, Marine Auriol, Geo Iancu Călinescu, Eric-Emmanuel Schmitt, dar și piese ale unor autori consacrați, precum William Shakespeare, Ion Luca Caragiale, René de Obaldia, Leonid Zorin, Ion Creangă, Victor Eftimiu, Leonid Andreev, Jean Genet sau Eugène Ionesco. A publicat până acum patru cărți: *Repere în managementul teatrului independent*, Editura Sitech, Craiova, 2010; *Studii privind statutul artistului*, Editura Universitaria, Craiova, 2012; *Bazele managementului în compania de teatru: strategii și tehnici pentru producția teatrală*, Editura Universitaria, Craiova, 2012; *Arta actorului – caiet de exerciții* (coordonator), Editura Universitaria, Craiova, 2012. În prezent conduce Departamentul de Arte (Teatru și Muzică) al Facultății de Litere, *Universitatea din Craiova*, și ocupă funcția de manager/ director general al *Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova*.

ISBN 978-606-14-1577-9



9 786061 415779

www.editurauniversitaria.ro