

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
FACULTATEA DE ARTE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

TEZĂ DE ABILITARE

CONCEPTUL DE „METODĂ” ÎN ARTA TEATRULUI ÎN SECOLUL XX

CONF. UNIV. DR. NICULAE CRISTACHE

TÂRGU-MUREȘ

2019

CUPRINS

Rezumat

Summary

Partea I-a: Realizări artistice, didactice și științifice

A. Creația artistică

1. Europa-aport, viu sau mort
2. Arca lui Noe
3. Piesă cu repetiții
4. Amorphe d'Ottenburg

B. Festivaluri

1. „Sighișoara medievală“
2. Tabăra „Scena“ de vară

C. Activitatea didactică

D. Cercetarea științifică/artistică

Partea a II-a: Conceptul de „metodă“ în artele teatrului în secolul XX

0. Argument

1. Considerații generale
2. Arta cu privire la artă
3. Arta prin artă
 - a) Meyerhold și teatrul convenției conștiente
 - b) Théâtre du Soleil și activismul artelor
 - c) Jacques Copeau

d) Roger Planchon

e) Jean Vilar

4. Artă pentru artă

5. Metoda Chubbuck

Partea a III-a: Teme de cercetare propuse

1. Corespondența real-imaginar în jocul actorilor și în pedagogia artistică
2. Reelaborarea conceptului de „avatar“ în arta teatrului
3. Rolul simultaneității gândirii și a rostirii în improvizația teatrală
4. Rolul privirii în dialogul scenic, în contextul unei intermedialități care cultivă „fuga“ de Celălalt
5. Rolul obiectului scenic în „arhitectura“ interpretării

Bibliografie

Anexe

REZUMAT

Prin lucrarea de față, pe care o propun ca teză de abilitare în domeniul „Teatru și artele spectacolului“ voi încerca să dezvolt două direcții principale. Cea dintâi, de revizitare analitică a realizărilor profesionale (artistice, pedagogice și de cercetare științifică). A doua, de prezentare a unui studiu legat de conceptul de „metodă“ în arta teatrului, completat cu câteva teme care mi-au trezit interesul. Aceste teme pe care le am în vedere în următoarea etapă profesională vor putea constitui baza de lucru atât pentru viitoare cercetări artistice/științifice individuale, inter- și trans-disciplinare, cât și pentru activitatea cu studenții la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, de la toate cele trei cicluri de învățământ universitar: licență, masterat și doctorat.

În acest sens, pe lângă cunoștințele care urmează a fi transmise studenților de la diferitele specialități din domeniul artelor spectacolului, în cadrul orelor de arta actorului, de improvizație și de analiza procesului scenic, am încercat să utilizez metode, tehnici și informații din domenii complementare. Între acestea se găsesc cele ale teatrologiei și spectacologiei, literaturii universale și dramaturgiei, esteticii artei spectacolului și antropologiei, urmărindu-se consolidarea unui profil artistic adecvat cerințelor artei și pedagogiei teatrului de astăzi.

Accentul a fost pus, mai ales, pe realizările aflate în relație directă cu activitatea didactică și pedagogică, activitate pe care o desfășor la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș începând cu anul 1993. Clasele de actorie pe care le-am coordonat și, mai ales, prezența absolvenților mei pe numeroase scene din țară și la festivaluri naționale și internaționale, reprezintă dovada cea mai elocventă a gradului de reușită pedagogică, în pregătirea de noi și noi generații de artiști ai scenei. Practic, activitatea pe care o desfășor ca actor și manager la Teatrul Național din Târgu-Mureș, dublată de cea pedagogică la UAT Târgu-Mureș, întregesc un efort de peste 25 de ani de mentorat și de parteneriat artistic.

De altfel, crezul după care mă ghidez în întreaga activitate profesională este acela al deciziei personale, de a crea doar alături de și împreună cu alți artiști, cu atât mai mult cu cât în teatru solitudinea conduce, de cele mai multe ori, la eșec. Așa cum voi prezenta și în partea teoretică, într-o epocă în care „creația colectivă” își spune tot mai mult cuvântul, izolarea nu poate să reprezintă decât o formă de abandon și de renunțare la principiile și valorile artei despre care vorbim.

Așa cum reiese și din ceea ce am prezentat în CV-ul personal, competențele și aptitudinile artistice dobândite și pe care mi-am clădit cariera profesională (artistică și didactică) vizează:

- dezvoltarea unor procese cognitive superioare (de gândire, limbaj, memorie chinestezică, imaginație), precum și a unor activități și procese psihice reglatorii (motivație, afectivitate, voință, deprinderi și atenție) din perspectiva artei actorului;
- cunoașterea teatrului românesc și universal atât din perspectiva evoluției acestuia, cât și, sincron, de aprofundare a marilor teme ale teatrului și ale ființei umane (din această perspectivă, am încercat să transmit ideea unui dublu rol al teatrului, artistic și ontologic);
- capacitatea de cunoaștere și recunoaștere a speciilor, genurilor și stilurilor teatrale din perspectiva artei spectacolului, în general, și a artei actorului, în special;
- capacitatea de cunoaștere, înțelegere și aplicarea în procesul creației a conceptelor, teoriilor și metodelor esteticii teatrale, ceea ce presupune o abilitate în mânăuirea instrumentelor și a procedeelelor interdisciplinare;
- capacitatea de dezvoltare a mijloacelor de percepție și comunicare cu partenerii de scenă, de transformare a dialogului dramatic într-un mijloc de cunoaștere de sine și de altul;
- capacitatea de a analiza, înțelege și a interpreta un rol într-un spectacol de teatru, altfel spus, de a dobândi tehnici pertinente de pătrundere spre sensul și semnificațiile unei opere dramatice;
- capacitatea de a analiza, înțelege și interpreta un rol într-un film;

- capacitatea de a analiza, înțelege și interpreta un rol într-un spectacol de radio/ televiziune;
- capacitatea de a analiza, a înțelege și a interpreta un rol într-un spectacol muzical;
- capacitatea folosirii corecte a dicției și a vorbirii expresive; capacitatea de a interpreta vocal, cu sau fără acompaniament, un cântec pornind de la o partitură;
- abilități de expresivitate corporală, dans și mișcare scenică, specifice spectacolelor de teatru (dramatic, de animație, muzical);
- abilități cognitive și operaționale în domeniul practicii scenice și a organizării producției teatrale;
- abilități de creație artistică (scenarii de teatru, regie de spectacole, etc.);
- capacitatea de a transpune în practică cunoștințele dobândite în domeniul științelor teatrale.

La toate acestea se adaugă câteva competențe transversale:

- capacitatea de a selecta, utiliza și desfășura activități cu conținut complex în vederea educației și a autoeducației;
- capacitatea de afirmare continuă a propriei personalități;
- capacitatea de comunicare cu comunitatea internațională a oamenilor de teatru;
- capacitatea de concertare scenică a formelor limbajului: verbal, non-verbal, para-verbal;
- abilități de cercetare în domeniul științelor teatrale și de diseminare a rezultatelor cercetării;
- competența de a desfășura o activitate de acumulare cognitivă continuă, având la bază o opțiune conștientă asupra valorii acțiunii;
- capacitatea de a privi holistic finalitatea acțiunii întreprinse.

Din paleta rolurilor interpretate, am selectat, memorat și prezentat spectacolele care au constituit puncte de referință atât în procesul de formare artistică

și de consolidare a opțiunilor mele artistice, cât și în raport cu o serie de creatori scenici (actori, regizori, scenografi, coregrafi) alături de care am avut privilegiul să mă aflu și împreună cu care am dat naștere unor reprezentații apreciate de public, de mediul artistic și de critica de specialitate. Șirul acestor creatori este lung și onorant, între ei figurând: Dan Alexandrescu, Mihai Gingulescu, Vasile Vasiliu, Cornel Popescu, Vlad Rădescu, Dan Glasu, Victor Ioan Frunză, Nicu Mihoc, Monica Ristea, Cornel Răileanu, Claudiu Bleonț etc.

Fără să îmi propun elaborarea unei metode cu totul diferită de cele existente, dar și ținând seama de scopurile didactice care incumbă activității de cadru didactic, am încercat, în relația cu studenții, să promovez un mod de gândire autonom, care să permită fiecărui artist aflat la debutul pregătirii artistice să-și găsească propriile resurse de exprimare, să poată să rămână el însuși, devenind totodată personajul pe care îl interpretează. Din acest motiv, am apelat – pe lângă procedee care țin de o „didactică“ a artei actorului și de realizarea unei fișe de disciplină care să acopere o arie extinsă de teme – la metoda Chubbuck, pe care am dezbătut-o atât teoretic, într-o lucrare intitulată *Formarea actorului: instrumentele metodei Chubbuck* (UNATC Press, București, 2012, ISBN: 978-973-1790-61-9), cât și practic în lucrul la rolurile pe care le-am pregătit pe diferitele scene profesioniste și în pregătirea studenților de la UAT.

Am optat pentru metoda Chubbuck întrucât aceasta permite actorului să-și dezvolte o tehnică originală de interacțiune cu publicul și de creștere a autenticității rolului, fiind și o metodă de autodezvoltare, aplicabilă și în afara scenei. Mai mult, fiind în consens, mărturisit sau nu, cu tehnica lui Stanislavski și cea a teatrului realist, dar și cu metodele psihoterapiei cognitiv-comportamentală și a terapiei prin programare neuro-lingvistică (NLP), „metoda Chubbuck“ ajută interpretul în a se folosi de propriile angoase, insatisfacții, traume, sau chiar tare în transformarea lor artistică și, concomitent, în erodarea energiilor negative asociate.

Activitatea de cercetare artistică/științifică, didactică și de promovare a culturii a fost recompensată cu câteva distincții: laureat al Marelui Premiu de Interpretare la Gala Tânărului Actor (Costinești, 1989); laureat al Marelui Premiu de Interpretare la Festivalul Internațional „Lucian Blaga“ (1992); Le Prix d'Excellence obținut împreună cu trupa pentru spectacolul *Manole, ou le don de l'amour*, la Festivalul „Brocante à la roumaine“ (2006). Dar, poate, recompensa cea mai mare a venit din partea publicului

care a apreciat interpretările mele, din partea studenților, care mi-au urmat îndemnul și mi-au creditat metoda de lucru, din partea corpului academic și artistic de la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, care mi-a solicitat colaborarea și m-a consultat adeseori pentru expertiza profesională.

Acestea au făcut să fiu invitat să realizez la Radio Târgu-Mureș emisiunea „Noapte de noapte”, iar la televiziunea Antena1 Târgu-Mureș să realizez emisiunea săptămânală de cultură teatrală „Suflete tari”. Totodată am fost invitat în comisii de evaluare a activității manageriale ale unor conducători de instituții artistice, am făcut parte din comisii de doctorat; sunt membru în colegiul de redacție al revistei „Symbolon” (revistă indexată în baze de date și acreditată CNCS), unde sunt responsabil cu o primă evaluare a articolelor (înainte de trimiterea acestora pentru evaluarea *peer review*) din perspectiva practicii scenice.

Prin cercetările artistice/științifice pe care mi le propun pe viitor, voi încerca să urmez câteva principii de ordin estetic (cu alte cuvinte să nu ocolesc dimensiunea „artistică” a reprezentăției teatrale) și să dezvolt câteva direcții de cercetare. Astfel îmi propun:

1. aducerea la zi a informațiilor în domeniu, concomitent cu o documentare specifică, multiliniară, care, ținând seama de faptul că vorbim de artele spectacolului, să nu neglijeze nici cercetarea obiectivă, nici cea subiectiv-inferențială; cu alte cuvinte, se va urmări respectarea principiului unității teoretic-empirice;
2. căutarea unor zone de cercetare care să răspundă nevoilor și pretențiilor de astăzi ale tinerei generații de actori;
3. îmbunătățirea metodelor de predare artistică și care, în mod esențial, să nu se îndepărteze de la standardele artistice/estetice asumate; pe această direcție se va consolida componenta epistemologică a cercetării, adică se va insista pe evaluarea rezultatelor cercetării științifice/artistice;
4. constituirea de grupuri de cercetare artistică, pe principiul creației colective, considerată printre cele mai prielnice în mediile teatrale de astăzi;

5. găsirea unui echilibru între metodele artistice și pedagogice clasice și cele novatoare, experimentale;
6. introducerea de noi concepte, care să permită translatarea de noțiuni și principii din spațiile virtuale spre cele reale, specifice platoului de joc;

În ceea ce privește cercetarea științifică/artistică propriu-zisă, îmi propun câteva teme pe care să le asum atât la nivelul individual, cât și în cadrul grupurilor de lucru, formate din cadrele didactice și cercetătorii Universității de Arte din Târgu-Mureș și din studenți de la nivelul programelor de masterat și de doctorat:

6. corespondența real-imaginar în jocul actorilor și în pedagogia artistică – pregătește actorul pentru intrarea într-un univers paralel cu cel cotidian, cu scopul de a conferi veridicitate interpretării, dialogului, acțiunii dramatice;
7. reelaborarea conceptului de „avatar“ în arta teatrului, pe fondul în care transformările în teatru sunt multiple: trecerea actorului în pielea personajului; transformările succesive ale personajelor în timpul reprezentației (în comedia clasică, la Shakespeare, în aparte, imbroglio, quiproquo etc.);
8. rolul simultaneității gândirii și al rostirii în improvizația teatrală, având ca reper, mai ales „metoda Chubbuck“, în care „gândul“ și „intenția“ sunt unul și același lucru;
9. rolul privirii în dialogul scenic, în contextul unei intermedialități care cultivă „fuga“ de Celălalt și prin care dialogul și chiar monologul sunt înlocuite cu un soliloc dus până în punctul detașării definitive de sine, de ceilalți și de lume;
10. rolul obiectului scenic în „arhitectura“ interpretării; obiectului i se conferă – istoric vorbind și pe aceeași direcție de afirmare tot mai sofisticată a postumanului – un rol însemnat, trecând de la rolul de element care descrie un spațiu și un timp dramatic, la cel de adjuvant al actorului în interpretarea rolului; într-un ultim stadiu, obiectul scenic înlocuiește actorul, dovedindu-se a fi un soi de reflex al lumi mecanizate, eteroclite, în care trăim și în care acțiunile sunt eliberate de emoții și sentimente; prin

obiectul prezent în teatrul postdramatic se manifestă reacțiile primare, imposibil de controlat;

11. conduită în arta actorului – element esențiale de menținere a vieții artistice și a creației în perimetrul eticii.

Din întreaga paletă de evenimente artistice, didactice și de cercetare științifică, am selectat doar câteva, cu rol ilustrativ.

THESIS SUMMARY

Through this paper, which I propose as a habilitation thesis in the field of "Theatre and Performing Arts", I will try to develop two main directions. The first deals with the analytical revisiting of my professional achievements (artistic, pedagogical and those related to scientific research). The second aims at presenting a study concerning the concept of "method" in dramatic arts, complemented with some themes which arouse my interest.

These themes which I take into account for my next professional stage will be able to form a ground work both for my future individual artistic/ scientific researches, whether inter- and cross-disciplinary, and for my activities with the students of the University of Arts in Târgu-Mureş from all the three levels of academic education: Bachelor's, Master's and PhD. In this respect, apart from the knowledge to be transmitted to the students from the different specializations within the field of Performative Arts, I tried during the classes of Actor's Art to use methods and information from related fields, such as those in Theatre Sciences, Spectacology (Performance Analysis), Dramaturgy, or The Aesthetics of the Performative Arts and of Anthropology for the purpose of consolidating an artistic profile which complies with present-day requirements.

The emphasis was placed especially on my achievements which directly influence my didactic and pedagogic activities, which I have been developing at the University of Arts in Târgu-Mureş starting with the year of 1993. The acting classes which I have coordinated and, to a greater extent, the presence of my graduates on numerous stages in the country and at national and international festivals represent the most eloquent proof of the degree of my pedagogic success when training generations over generations of stage artists.

Practically, all my activities as an actor and manager of the National Theatre in Tîrgu-Mureş, doubled by my pedagogical activities at UAT (The University of Arts) Târgu-Mureş replenish an effort stretching for more than 25 years in terms of mentorship and artistic partnership. For that matter, my belief around which I have built my entire professional activities is that of personal decision, of creating only next and together with other others, especially as solitude in theatre leads, in most cases, to failure. Such as I will show in the theoretical part, in an era when "collective creation" has a gradually increasing impact, isolation represents a purely form of abandon and abnegation of the principles and values of the art in question.

Such as they can be depicted from my presentation and from my personal CV, the artistic competences and skills which I have acquired and on my I have built my professional career (both artistic and didactic) aim at the following:

- developing some superior cognitive processes (thought, language, kinesthetic memory, imagination), as well as some regulative psychic activities and processes (motivation, affectivity, will, skills and attention) from the perspective of the actor's art;
- knowledge regarding the Romanian and world theatre both from the perspective of its evolution and synchronically, by fathoming the great themes of the theatre and of the human being (from this perspective, I have tried to transmit the idea of a double role of the theatre, artistic and existential);
- the ability to know and recognise theatrical species, genres and styles from the perspective of the performing arts, in general and that of the actor's art, in particular;
- the capacity of knowing, understanding and applying in the process of creation the concepts, theories and methods of theatrical aesthetics, which entail an ability of managing inter-disciplinary instruments and devices;
- the capacity of development of the means of perception and communication with stage partners, of transforming the dramatic dialogue into a means of self-knowledge and of knowing the other;

- the capacity of analysing, understanding and interpreting a role in the theatre show, in other words, to acquire pertinent techniques of advancing towards the meaning and significance of a dramatic work of art;
- the capacity of analysing, understanding and interpreting a role in a film;
- the capacity of analysing, understanding and interpreting a role in a radio/ TV show;
- the capacity of analysing, understanding and interpreting a role in a musical;
- the capacity of correctly using diction and expressive speech;
- the capacity of interpreting, with or without an orchestra, a song starting from a vocal score;
- abilities of body expressivity, dance and scene movements which are specific to theatre shows (dramatic, animation, musical);
- cognitive and operational abilities in the field of the stage practice and related to the organization of the theatre production;
- artistic creation abilities (theatre scripts, direction of shows etc.);
- the capacity of translating into practice the knowledge acquired in the field of theatre sciences.

All these aspects are completed by some transversal competences:

- the capacity of selecting, using and developing activities with a complex content for the purpose of education and self-education;
- the capacity of continuous expression of one's own personality;
- the capacity of communicating with the international community of the theatre specialists;
- the capacity of translating onto the stage the forms of language: verbal, non-verbal, para-verbal;
- research abilities in the field of theatre sciences and of disseminating the results of the research;
- the competence of performing an activity of continuous cognitive accumulation grounded on an conscious option on the value of the action in question;
- the capacity of holistically filtering the purpose of the performed action.

From the array of the roles I have interpreted, I selected, recalled and presented the shows which marked a reference point, both in the process of artistic growth and that of consolidating my artistic options, as well as in relation with a series of scene creators (actors, directors, scenographers and choreographers) with whom I have had the privilege of working together and shaping representations which were appreciated by the public, the artistic society and by the specialty critics. The list of these creators is long and honourable, among them being the following: Dan Alexandrescu, Mihai Gingulescu, Vasile Vasiliu, Cornel Popescu, Vlad Rădescu, Dan Glasu, Victor Ioan Frunză, Nicu Mihoc, Monica Ristea, Cornel Răileanu, Claudiu Bleonț etc.

Without aiming to issue a method entirely different in relation with those already existent, but keeping into account also the didactic purposes attached to the activity of a professor, I have tried in my student-relations to promote an autonomous manner of thinking which would allow each artist just beginning his professional training to find his own resources of self-expression, to be able to remain true to himself while at the same time becoming the character he interprets.

This is the reason for which I used – among the techniques associated with a "methodology" of the actor's art and with the setting up of a subject outline which would cover a vast area of themes – the Chubbuck method on which I have argued both theoretically, in a paper entitled *Formarea actorului: instrumentele metodei Chubbuck – The Actor's Training: The Instruments of the Chubbuck Method* (UNATC Press, București, 2012, ISBN: 978-973-1790-61-9) and practically when working for the roles I have prepared for different professional stages and when training UAT students.

I have opted for the Chubbuck method as it allows the actor to develop an original technique of interacting with the public and of increasing the role's authenticity, being, at the same time, a method of self-development applicable also outside the stage. Moreover, whether explicitly or not in a consensus with the Stanislavski technique and that of the realism theatre, but also with the methods of cognitive-behavioural psychotherapy and those of the therapy through neuro-linguistic programming (NLP), the "Chubbuck method" helps the interpreter to use his own angst, dissatisfactions, traumas or resistance in the process of his artistic transformation and, at the same time, to consummate the associated negative energies.

My artistic/scientific research activities, such as my didactic activities and those concerned with promoting culture were gratified with some distinctions: recipient of the Great Prize of Interpretation at the Young Actor's Gala (Costinești, 1988); recipient of the Great Prize of Interpretation at "Lucian Blaga" International Festival (1992); Le Prix d'Excellence obtained together with the team for the *Manole, ou le don de l'amour* show at "Brocante à la roumaine" Festival (2006).

However, maybe the highest gratification always came from the public, who appreciated my interpretations, from my students, who followed my advices and gave credit to my method of working, and from the academic and artistic personnel from the University of Arts in Târgu-Mureș, who requested my collaboration and often consulted me for professional expertise. All these recognitions resulted in my invitation to do the "Noapte de noapte – Night by Night" show on Radio Târgu-Mureș and the weekly show of theatre culture entitled "Suflete tari – Hard Souls" for Antena 1 Târgu-Mureș. Moreover, I was invited to participate in evaluation committees of the managerial activities of some managers of artistic institutions, I took part in doctoral committees, I am a member within the editorial team of the "Symbolon" paper (indexed in databases and CNCS – The National Council of Scientific Research – accredited), where I am responsible for a first evaluation of the articles (before submitting them for the peer review evaluation) from the perspective of scene practice.

Through the artistic/scientific researches which I aims to develop in the future, I will try to follow some aesthetical principles (in other words, not to dismiss the "artistic" dimension of the theatre representation) and to develop some research lines. Thus, I aim to achieve the following:

1. Updating the information in the field simultaneously with a specific multilinear documentation which, taking into account the fact that we're dealing with performative arts, will not neglect neither the objective research, nor the subjective-inferential research; in other words, the compliance with the principle of the theoretical-empirical unit will be followed;
2. Finding areas of research which address the needs and demands of the today's young generation of actors;

3. Improving the methods of artistic teaching which will essentially not move away from the assumed artistic/aesthetic standards; on this line the epistemological component of the research will be consolidated, meaning a greater emphasis on the evaluation of the results of the scientific/artistic research results;
4. Setting up groups of artistic research grounded on the principle of collective creation, considered to be one of the most beneficial among the today's theatre society;
5. Finding a balance between the artistic and classic pedagogic methods, on the one hand and the innovative and experimental methods, on the other;
6. Introducing new concepts which would allow the translation of notions and principles from virtual spaces to real spaces, specific to the interpretation area;

As in what concerns my own actual scientific/artistic research, I have established some themes for myself which I would assume both at an individual level, as well as within groups of work consisting of the didactic personnel and researchers from the University of Arts in Târgu-Mureş and from students from Master's and PhD levels:

1. The real-imaginary correspondence in the interpretation of the actors and in the artistic pedagogy – which trains the actor for entering in a universe parallel to the mundane one, with the purpose of adding credibility to the interpretation, dialogue and dramatic action;
2. The reshaping of the "avatar" concept in theatre arts on the ground of the multiple transformations in theatre: the actor's personification of the character; the successive transformations of the characters during the representation (in classic comedy, in Shakespeare, especially, *imbroglio*, *quiproquo* etc.);
3. The role of simultaneity of thought and speech in the theatrical improvisation, having as a reference point especially the "Chubbuck method", according to which "thought" and "intention" are one and the same thing;

4. The role of the glimpse in the scenic dialogue in the context of an intermediation which cultivates the "runaway" from the Other and through which the dialogue and even the monologue are replaced with a soliloquy prolonged up to the point of the definitive self-detachment, detachment of others and of the world;
5. The role of the scenic object in the "interpretation" of the architecture; the object is conferred – historically speaking and on the same direction of affirmation gradually more sophisticated of the post humanity – a significant role, passing from the role of an element describing a dramatic space and time to being an adjuvant of the actor in interpreting the role; finally, in a last stage, the scenic object will replace the actor, proving to be a certain reflex of the mechanized and heterogenic world we live in in which actions are released of emotions and feelings; through the present object in post-dramatic theatre one manifests primary and impossible to control reactions;
6. The behaviour in the actor's art – an essential element in maintain the artistic life and creation within the ethical perimeter.

Partea I-a

REALIZĂRI ARTISTICE, ȘTIINȚIFICE ȘI PROFESIONALE

A. CREAȚIA ARTISTICĂ

Implicarea mea în viața teatrală este una care – cum poate este și firesc – îmi definește nu doar activitatea profesională, ci și condiția socială și cea existențială. Astfel, din neclarul unui ideal care, în anii tinereții, se concretiza în dorința interpretării unor mari roluri (care actor nu s-a gândit că îl va interpreta cândva pe Hamlet?) am ajuns să fiu distribuit și să intru în pielea unor personaje de facturi diferite. Or, ceea ce am înțeles – poate, e adevărat, nu din primii ani de joc – a fost că nu există roluri mari și roluri mici și că „dimensiunea“ acestora e dată doar de modul în care noi ne raportăm la ele, de importanța pe care le-o oferim. Așa numitele „roluri“ de serviciu pot însemna, în orice clipă, momentul de maximă performanță a unui spectacol, cu condiția de a face vizibil acel ceva care reflectă momentul de maximă cumpănă a personajului.

Din numărul mare de spectacole interpretate de-a lungul anilor, am selectat doar câteva, cu rol de a exemplifica modalitatea în care, astăzi, peste ani, izbutesc să arunc o privire asupra unor roluri și spectacole care mi-au modelat atât concepțiile cu privire la teatru, cât și conduita în raport cu arta scenei, cu ceilalți actori, cu societatea căreia îi reflectăm, sub chipul creației, una dintre posibilele ei imagini.

1. Europa-aport, viu sau mort

La Teatrul de Nord din Satu Mare am fost distribuit în spectacole care, ocolind compromisul ideologic, au înregistrat reale performanțe artistice. În *Europa-aport, viu sau mort* a lui Paul Cornel Chitic, spectacol regizat de Cristian Ioan în 1989, considerat de unii „operă bufă“, de alții un spectacol „contradictoriu“, am interpretat trei roluri: Johannes Kajony, Revolutul Ö și Consilierul aulic de interne. Din piesă au fost publicate

fragmente în „România literară“ și „Vatra“, apoi, integral, piesa a fost reluată, în 1979, în revista „Teatrul“. În creația lui Paul Cornel Chitic, politicul este rediscutat din perspectiva unei teatralități care amintește atât de Bertolt Brecht, cât și de Peter Weiss. Eroii dramaturgului sunt teatrali, în cel mai bun sens al cuvântului, adică sunt încărcăți cu o vivacitate și cu un spectacular de care actorii pot să profite din plin. De altfel, Mircea Ghițulescu remarca și el că eroii lui Chitic „sunt ființe histrionice prea pleate regizorului atotputernic care este chiar autorul, singurul care le manipulează după bunul plac și, incontestabil, după bunul său gust.“¹

Spectacolul în întregul său, dar și rolurile, fiecare în parte, au fost create de regizor pe principiul diversității mijloacelor expresive, pe dinamism și pe o tensiune care izvorau din fiecare clipă de joc și dialog, atenuând părțile discursive, cele care ar fi riscat să aducă o umbră asupra teatralității piesei. După premieră, Valentin Silvestru nota în revista „România literară“: „Spectacolul e multicolor, divers, atrăgător. Atrage prin fervoarea ideii și prin dinamism. Prin tensiune imaginativă continuă și truculență. Prin omogenitatea parabolei în care se amestecă satira atroce a autorului, grotescul situațiilor scenice, dramatismul unei împrejurări istorice autentice.“²

În centrul atenției a stat întrebarea legată de cum, în ce fel rescriem istoria cu mijloacele artei teatrului? Momentul dramatic, cel al unei Austro-Ungarii aflată în pragul disoluției, după ce anul 1848 și-a spus cuvântul, îl aduce în centrul atenției pe Nicolae Bălcescu, un „personaj“ din galeria celor idealști, visător la o lume în care orânduirile asupritoare să dispară și, din acest motiv, spionat, hăituit de organele polițienești, un personaj absent, dar cu atât mai mult *prezent* în conștiința celor care joacă și, implicit, a spectatorilor. Este vorba, până la urmă de un erou care va pune în gardă pe cei care apără imperiul până și după ce acesta a dispărut. Or, pentru Paul Cornel Chitic, soluția dramaturgică, pentru a nu risca să se prăbușească în neadecvare, ne îndreaptă spre o comedie politică, în care documentarul istoric este completat de ficțiune și de numeroase convenții teatrale.

Tehnic, scriitura respectă în parte cerințele distanțării brechtiene și „ideologia“ acestuia, mai ales în contextul în care avem de-a face cu o „cazuistică“ a unei revoluții. Astfel, ne dă de înțeles autorul, prin personajele sale, încremenirea în proiect a politicii,

¹ Mircea Ghițulescu, *Europa, aport! – Viu sau mort*, în „Steaua“, nr. 9, 1989.

² Valentin Silvestru, *Performanțele unei trupe mici. Teatrul politic autentic*, în: „România literară“, nr....., 1989, p.....

lipsa de racord la cerințele vieții, dă o imagine caricaturală a celor care fac jocurile, făcându-ne martorii unei lumi absurde (exemplul cel mai bun fiind acela în care Metternich, numit și „dresorul Europei“, iese din rama unui tablou în care fusese fixat, practic din istorie, pentru a da seama, în fața „spectatorilor“ pentru toate cele petrecute, pentru toate cele de care se făcuse vinovat). Însă orice tentativă de a elimina pentru totdeauna libertatea de gândire este sortită eșecului. Soluția artistică a regizorului, pe care s-au pliat actorii, a fost aceea de a aduce la un numitor comun gravitatea istoriei și comicul creat de ridicolul personajelor, prin aplicarea unei grile a grotescului, „fără abuz de explicații și ligamente artificiale“ și, totodată, fără a abandona rigoarea realistă, cum bine remarcă Valentin Silvestru în articolul amintit.

2. Arca lui Noe

Unul dintre cele mai însemnate roluri ale carierei mele interpretative a fost cel al lui Noe, din *Arca lui Noe*, de Lucian Blaga, în regia lui Dan Alexandrescu, spectacol a cărui premieră a avut loc în octombrie 1992. Spectacolul *Arca lui Noe* poate fi considerat unul dintre cele mai importante creații ale Naționalului din Târgu-Mureș din acei primi ani de după eliberarea de comunism. Interpretându-l, la vârsta de 33 de ani, pe Noe – vârstă „cristică“, puternic amprentată de căutări ale sinelui și de raportării la lume și viață – am mizat pe sugestiile autorului și pe un poetic care să încerce spargerea zăgazurilor cunoașterii.

Astfel, am dorit să joc rolul lui Noe în forță, în „transă“, cum ar fi spus Blaga, căutând echilibrul lumii de aici cu a celei de dincolo și, totodată, profitând de dezechilibrul dintre spațiul cotidian și cel scenic, dintre artă și trăirea sterilă a mundanului, dintre bine și rău, dintre uman și ignobil. Atunci, la acea vârstă a începutului de maturitate, notam în caietul program al spectacolului: „[...] consider a fi întreaga piesă un prototip și un simbol al omenescului din noi, în lupta cu îndoiala, răutatea, dar atras de mister și lupta aflată sub zodia lui Fârtate. Scena întâlnirii dintre Moș și Noe este una a «stihilor» în dezlănțuire, iar ținând seama de moment (cei 33 de ani ai mei) mă implic emoțional pentru că această scenă și rolul – în ansamblul său – îmi oferă posibilitatea ieșirii din cotidian.“

3. Piesă cu repetiții

În 1993 a avut loc la Teatrul Național din Târgu-Mureș unul dintre cele mai apreciate spectacole (atât de public, cât și de critica de specialitate) din anii de după 1989. Autorul piesei, britanicul Martin Crimp (n. 1956), era la acea dată un dramaturg în plină afirmare, ajungând astăzi la o recunoaștere internațională. Sensibilitatea sa umană se resimte din plin în accentele de umanism ale piesei, pe care spectatorul este chemat să le descopere în spatele unor subiecte pline de violență. În anii 1980, Crimp a debutat cu o serie de piese la Orange Tree Theatre din Richmond, în mărginimea Londrei, urmând să monteze pe numeroase scene ale lumii.

Într-un *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, apărut în 2006, Élisabeth Angel-Perez îi consacră un capitol lui Martin Crimp, considerând că acesta „construiește un teatru al violenței și al doliului”, ceea ce îl plasează în zona experiențelor artistice ale postumanului, cele care „se articulează pe construcția absenței.”³ Absența reprezintă, de altfel, o temă recurentă în piesele lui Crimp și care trădează influența lui Samuel Beckett. S-a vorbit, în cazul său, chiar de o prezență fizică a absenței printr-un „negativ al formelor” și un reflex al „anti-materiei”.

Peformativitatea specifică teatrului postdramatic se manifestă în creația lui Crimp la nivelul limbajului, deschizându-se spre o lume *de dincolo*, invizibilă, ceea ce permite lărgirea ariei de semnificații și o explorare a formelor dramatice prin mecanisme noi, experimentale. Personajele se angajează într-un travaliu de doliu al cărui subiect îl reprezintă umanitatea aflată în pragul disoluției, ceea ce oferă cheia de înțelegere a noilor tehnici de deconstruire a convențiilor dramatice. Autorul consideră că adevăratul scop al teatrului este acela de a fi jucat (interogând crezul lui Maeterlinck, care prefera lectura lui *Hamlet* în pofida reprezentației), fără a elimina importanța textului, căruia, cu toate riscurile, trebuie să i se apere dreptul de a rezista în timp (adică de a fi considerat și text literar).

Craig consideră că includerea sa în așa-numita generație *In-yer-face* este ușor exagerată, atât dezideratele, cât și mijloacele pe care le folosește distanțându-l de Sarah

³ Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 197.

Kane (chiar dacă există câteva elemente subsecvente care îl apropie de aceasta) sau Mark Ravenhill:

Am dezvoltat în mod conștient două metode de scriere dramatică: una constă în realizarea de scene în care personajele adoptă o poveste în mod convențional – de exemplu în piesa mea *The Country* –, cealaltă reprezintă o formă de dramă narată, în care actul povestirii este în sine dramatizat – ca în *Attempts on Her Life* sau în *Fewer Emergencies*, reprezentată recent la Burgtheater din Viena. În acest al doilea tip de scriere, spațiul dramatic este un spațiu mental, nu unul fizic.⁴

Subiectele pieselor lui Crimp sunt eterogene, autorul apropiindu-se astfel de Harold Pinter și de așa-numita *comedy of menace* (formă dramatică pe care o mai întâlnim la David Campton, Nigel Dennis și N.F. Simpson). Sunt amestecate satira și violența, plasate într-un cotidian anodin – un spațiu în care, pas cu pas, sunt expuse anomaliile și formele transgresive ale vieții. În *Piesă cu repetiții*, violența este exersată asupra unor victime pe care spectatorul le va vedea murind pe scenă. Regizorul spectacolului a fost Theodor-Cristian Popescu, aflat și el, la acea dată, la început de drum artistic, câștigând aprecierile publicului și ale criticii de specialitate (inclusiv ale traducătorului piesei, Marian Popescu). Regândind și reinterprețând „teatralitatea”, regizorul a plasat acțiunea pe o *orizontală* care reflecta atât spațiul „acaparator” al lumii disolute, cât și platitudinea existenței.

Jucând rolul principal, al lui Anthony Steadman, a trebuit să înțeleg, o dată în plus, complexitatea monologului, dificultatea de a scoate la lumină dialogul din straturile profunde ale solilocviului. Personajul meu se revoltă împotriva vieții anodine pe care o duce, dar găsește și resursele de a se iluziona. Totul în viața lui Anthony pare cuprins de inutilitate, dar din cuvintele care se rostesc se înțelege că ceva stă gata să izbucnească în această lume searbădă, anapoda, cuprinsă parcă de o sfârșeală a moralei, de aporia eticii și de o viețuire doar aparent cuminte. Este ceea ce reține și Ion Cocora: „Acțiunea nu e spectaculoasă, confruntările nici ele, dar în permanență spectatorul simte că ceva mocnește, că viața e al naibii de cu fundul în sus, nefiind defel cum trebuie, parcă mereu

⁴ “Into de Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp”, în: Ensemble Modern Newsletter, n° 23, October, 2006 (V. <https://www.ensemble-modern.com/en/mediatheque/texts/2006-10-01/into-the-little-hill-a-work-for-stage-by-george-benjamin-and-martin-crimp> - consultat la 16.02.2019).

se derulează apăsată de un enorm călcâi ancestral: macină, terorizează și scrutează destine care nu se relevă ca atare, dar sfârșesc prin a deveni ca atare.”⁵

4. Amorphe d’Ottenburg

În stagiunea 2000-2001, pe scena Teatrului Național din Târgu-Mureș, am interpretat rolul lui Amorphe d’Ottenburg, în piesa omonimă a lui Jean-Claude Grumberg, în regia lui Cristian Ioan. Un spectacol al întrebărilor cu privire la șansa de a supraviețui într-o lume a violenței, a dezechilibrelor radicale și a nepăsării cu care semenii ne întâmpină suferința. Jean-Claude Grumberg, autor cu un impact major în teatrul francez din zilele noastre, reușește, cu *Amorph*, să dezvăluie, prin tehnica rece a contrapunctului, uzanțele unei lumi marcată de turpitudini.

Cu această piesă, Grumberg a intrat, în anul 2000, în repertoriul Comediei Franceze. Textul se vrea a fi o acuză nemediată la adresa unei societăți în care dictatura suprimă din fașă orice gând liberal. Și, pentru a face funcțional spectacolul gândit de autor, s-a recurs la o satirizare a evenimentelor și la o așezare în balans a umorului și a grotescului. Grumberg a evitat, programatic, utilizarea de tehnici absconse, lansarea de mesaje cifrate, includerea evenimentului într-o atmosferă greu recognoscibilă. Totul trebuia să se petreacă „la vedere“, pentru ca adevărul să poată fi ușor identificat printre atâtea și atâtea rostiri înșelătoare.

Țelul autorului a constat în deschidere rănilor societății, punere în lumină a tuturor tarelor care s-au constituit în marginea unui politic viciat și în umbra unui conducător autocrat care își manipulează cu bună știință poporul: „Așterne-te degrabă – afirma undeva personajul Amorphe – și până mâine-mi scrie o cuvântare... vorbe... bune pentru popor...“. Fiind ignorate toate normele morale și fiind date la o parte toate impulsurile spre armonie socială, spectatorul se găsește în fața unei „realități“ (simbolizate prin castelul în care se derulează acțiunea) mutilate.

Personajele și, alături de acestea, spectatorii, sunt chemați să ia parte sau să devină martorii la o întâmplare care nu doar își pierde consistența morală, ci își descompune structura în absența oricărui proiect de reasamblare a lucrurilor. Singură, spaima domină insul uman, singură moartea își asumă rolul de forță atotputernică: „Cu

⁵ Ion Cocora, „La sfârșit de stagiune“, în: *Literatorul*, nr. 33, 1993, p. 13.

zilele în mână trăiește azi tot insul (...) de frica coasei hâde ce ne-a făcut sperioși chiar și de-a noastre umbre.“ Piesa (și spectacolul cu *Amorphe*), în ciuda unei oarecare „datări“ (fiind scrisă în anii 60 ai secolului trecut) și ai unui „tezism“ evident, rezistă mai ales prin *acțiunea* susținută, puternic simbolică, prin gestul ferm, apăsat al fiecărui personaj, iar plasarea acțiunii într-un alt timp, apus (cel al Evului Mediu), nu reprezintă decât o formă de a atemporaliza întâmplarea și de a da măsura perenității gesturilor și al atitudinilor umane.

Limbajul – totodată verbal și paraverbal, parabolic și metaforizat – este constrâns să se adapteze lumii ciuntite de semnificația ei ultimă, Omului rămânându-i, ca ultimă formă de revoltă, strigătul adresat celor care privesc și care sunt chemați să se revolte și chiar să ia atitudine. Constituită pe structura unei tragicomedii, *Amorphe* redă fața și reversul societății totalitare, umbrele și eroii care controlează aproape imperceptibil desfășurarea evenimentelor (e cazul lui Hans d’Ottenburg, monarhul lipsit de orice dram de umanitate, controlând și sfătuind nefast pe cei din jur și, mai ales pe prințul care, în final, se va întoarce împotriva tatălui, dovedind aceleași impulsuri sângeroase cu ale părintelui său. Ion Parhon nota concluziv în *România literară*⁶:

Consecuția bine ritmată a expresiilor mimice (de viclenie și ipocrizie, de falsă mirare sau jucată duioșie, de teamă, disperare sau mânie), gesturile bruște de protejare a scaunului monarhic, purtat mereu ca un lait-motiv în scenă, sau impulsivitatea topită grabnic în zglopii disimulări, de un comic savuros, ne dau măsura unei creații de excepție, confirmând parcă faptul că în teatru (și în artă, în general) lumea răului poate dobândi înfățișări de-a dreptul copleșitoare.

A. Festivaluri

Participarea Companiei „Liviu Rebreanu“ la festivaluri naționale și internaționale a reprezentat una dintre prioritățile activității profesionale, prioritate asumată atât în calitate de director artistic, cât și de director general adjunct al Teatrului Național din Târgu-Mureș. Includerea spectacolelor montate pe scena Naționalului a urmărit, pe de o parte, creșterea vizibilității și a prestigiului producțiilor Companiei „Liviu Rebreanu“, cât și adaptarea și creșterea nivelului de profesionalizare a creatorilor (actori, regizori,

⁶ Ion Parhon, „Efigia grotescă a răului“, în *România literară*, marți, 13 martie 2001.

scenografi, luminiști etc.) într-o lume în permanentă schimbare, cum este cea a începutului de mileniu trei.

Implicarea în producțiile teatrale, atât în calitate de producător (manager artistic), cât și de actor a constat în armonizarea câtorva paliere importante și necesare pentru a putea vorbi de un *teatru al valorii*. Astfel, în orizontul de așteptare au fost fixate repere (și uneori modele) în care să subziste principiile fundamentale ale unei instituții de nivel „național”, în relație și dependență cu ideatica artei spectacolului, cu alte cuvinte, cu necesitatea de a evita închiderea creației în forme și structuri care să riște formalismul sau perimarea mijloacelor de expresie.

Având în centrul atenției toate aceste principii, începând cu anul 2007, în calitate de director artistic al Companiei „Liviu Rebreanu”, am inclus în festivaluri internaționale spectacolul *Manole sau darul de a iubi*, în regia lui Cristian Ioan, în care am interpretat rolul lui Manole. Spectacolul s-a bucurat de un imens succes, fiind prezentat în limbile română, franceză și spaniolă.

Astfel, în aprilie 2006, spectacolul a fost prezentat la Paris, la „Molière Maison de la Poésie”, iar în decembrie a aceluiași an, în cadrul festivalului „România Europeană” de la Madrid. Au urmat, în 2007, reprezentații la Montiju, Lisabona și Setubal, în „The Spring Festival” și la Monaco, la „Théâtre des Variétés”, extrem de apreciate de spectatori și de critica de specialitate. În finele anului 2007 au avut loc reprezentații cu *Manole sau darul iubirii* la Alicante, Alconcor, Coslada și Madrid.

Spectacolul s-a sprijinit pe consolidarea unui concept artistic în care subzistă sincretismul artelor: teatrul, muzica și coregrafia cu origini folclorice au dat o perspectivă aparte uneia dintre cele mai importante creații populare, *Meșterul Manole*, reformulată exemplar de Lucian Blaga și pusă în scenă de Cristian Ioan. Având la bază o idee a credințelor de sorginte păgână, spectacolul a pus în antiteză modernitatea și normele unei spiritualități care creionează profilul credințelor și al unor motive și *topoi* specifici spațiului carpato-dunărean.

Creația scenică a încercat să conserve dominantele unui mit cosmogonic, în care tragicul și poeticul se împletesc, scoțând la lumină elementele unui conflict original, ancestral, care așază față-n-față creatorul și opera sa, sacrul și profanul, credința și

îndoiala, sacrificiul și spiritul de conservare, iubirea și moartea, visul nocturn și realul diurn.

Așa cum a fost construit scenic, personajul Manole este pus în slujba unei creații care își are rădăcinile în solul umanității, dar care, totodată, acceptând caracterul implacabil al destinului, tentează (nepermis) Cerul, spațiul transcendenței, cu alte cuvinte, spațiul în care actul de voință este condiționat de sacrificiul suprem. În urma reprezentației de la Paris, din aprilie 2006, Matei Vișniec menționa în „Cartea de aur” a spectacolului: „Un spectacol frumos, eficient, minimalist și expresionist totodată, în care se însoțesc disperarea și pesimismul vieții. Aceasta mi-a amintit de Tadeus Kantor și de disperarea sa obstinată”. Iar în *Revista 22* din 21-27 aprilie 2006, Iulian Diclescu afirma:

[...] zilele trecute am avut plăcerea de a asista, la Paris, la o surprinzătoare punere în scenă a piesei *Manole, ou le don de l'amour* (Manole, sau darul de a iubi), de către Teatrul Național din Târgu-Mureș. Piesa a avut la bază atât legenda populară orală, cât și Meșterul Manole al lui Lucian Blaga – ambele, trebuie recunoscut, destul de dificil de înțeles, chiar și în spațiul cultural și lingvistic de origine. Premiera desfășurată în cadrul unuia dintre numeroasele programe culturale francofone (Le français, un espace de parole) –, platforma lingvistică dovedită, pentru a câta oară oare, atât de primitoare față de formele de expresie artistică și culturală românești – piesa Naționalului târgu-mureșean a oferit un spectacol complet, alert, în care muzica și poezia s-au alăturat perfect jocului actorilor. Departate de orice „provincialism” (în sensul său peiorativ), această piesă reprezintă un excelent exemplu al potențialului oferit de cadrul francofon al schimburilor culturale.

1. Festivalul „Sighișoara medievală”

În anul 2001 s-a derulat proiectul „Sighișoara medievală”, în cadrul căruia am fost director de festival. Obiectivele generale ale festivalului au constat în: ridicarea nivelului artistic, cultural și organizatoric al unui festival care era adresat unui spațiu geografic cu o populație multietnică și cu un număr mare de vizitatori (turiști) din lumea întreagă. Aceste obiective au venit în consens cu cele ale Primăriei municipiului Sighișoara:

- sporirea notorietății municipiului Sighișoara;

- promovarea unui turism care să aibă ca obiectiv generic tradițiile, obiceiurile și cultura medievală;
- promovarea internațională a „sitului medieval Cetatea Sighișoarei“;
- realizarea unei rețele de contacte la nivel național și european care să ducă la o creștere a numărului de turiști din țară și din străinătate;
- atragerea de investitori majori pentru dezvoltarea capacităților de cazare și alimentație publică existente și, mai ales, pentru realizarea unor noi, echipate la nivelul cerințelor internaționale;
- atragerea de fonduri care să permită administrației locale întreținerea și restaurarea monumentelor de arhitectură și artă medievală.

Obiectivele organizatorilor festivalului și a directorului de festival a fost acela de a pune în valoare profesionalismul celor implicați (fie că a fost vorba de actori sau studenți, copii sau adulți). Prin acesta s-a dorit crearea unui curent de opinii care să ducă la valorizarea conceptului de public al evenimentelor culturale și promovarea diferitelor creații (spectacole de teatru medieval, concerte etc.) pe plan național și internațional.

În vederea atingerii obiectivelor Festivalului „Sighișoara medievală“ am pornit de la o analiză a tipului de public existent la acea dată și de la stabilirea instrumentelor de mobilizare a acestuia. În acest sens, a fost necesară o pertinentă cunoaștere a nevoilor grupurilor-țintă cărora se adresa festivalul: producătorilor individuali sau grupurilor de producători furnizori de produse culturale; consumatorilor de cultură, pe grupuri de interese culturale și pe criterii de sex, vârstă, religie, ocupație, etnie. etc; altor instituții culturale sau non-culturale partenere (firme private din domeniul culturii, ligi, asociații și fundații culturale, societăți comerciale, școli etc.).

Din partea consumatorilor de cultură s-a înregistrat un număr însemnat de nevoi, care au presupus⁷:

- mai mult interes din partea forurilor locale în ceea ce privește alocarea de fonduri care să acopere o parte din prețul unor produse și servicii culturale esențiale (prețul la cărți, la teatru, operă și alte spectacole);
- creșterea bugetului cultural alocat de la ministerul de resort pentru evenimentele culturale din țară;

⁷ Datele și rezultatele sondajului au fost adunate din materialele strânse la acea dată și aflate în mapa Festivalului.

- creșterea calității produselor și a serviciilor culturale;
- creșterea numărului de manifestări culturale care să țină seama de interesul publicului;
- o atenție sporită pentru „educația prin cultură“;
- interes sporit din partea autorităților pentru conservarea patrimoniului material și imaterial.

În urma unui studiu și a unui sondaj realizat la acea dată pentru festival, s-a constatat că: 72.6 % dintre participanți se găsesc la eveniment în calitate de „clienți“, iar 27.2 % sunt consumatori pasivi de cultură (vizionează/ ascultă filme, programe etc. în emisiuni TV și radio). În privința vârstei, consumatorii de cultură investigați au avut următoarele caracteristici: 5.9 % până la 20 de ani; 33.3 % = 20-30 ani; 29.0 % = 31-40 ani; 22.6 % = 40-50 ani; 8.6 % = 51 – 60 ani; 0.5 % - peste 60 ani. În privința sexului, consumatorii de cultură investigați au avut următoarele caracteristici: 49 % bărbați; 51 % femei. În privința nivelului de școlaritate, consumatorii de cultură investigați au avut următoarele caracteristici: 3.2 % = cu școala generală; 12.9 % = cu școala profesională; 40.9 % = cu liceu; 16.1 % = cu studii postliceale; 21.0 % = cu studii superioare; 3.2 % = cu studii postuniversitare; 2.7 % = cu școala generală neîncheiată (sub 8 clase).

După cum se poate observa, portretul consumatorului activ de cultură ar putea fi sintetizat astfel: în medie bine informat, are studii medii, o vârstă de 20 – 50 ani și este mai degrabă cumpărător decât colaborator sau/și producător de cultură. Ca urmare, în vederea organizării festivalului am avut în vedere activități care trezească interesul pentru un număr cât mai mare de vizitatori și participanți, care să depășească 5000 de persoane.

Evenimentele, desfășurate între 27-29 iunie 2001 au constat în: 11 scene de teatru medieval organizate cu participarea cadrelor didactice și a studenților de la UAT Tg. Mureș; 5 spectacole organizate de Fundația Culturală Scena; 5 spectacole ale Fundației Culturale EIKON; 1 spectacol al Teatrului Masca; 2 spectacole de la UNATC București; 2 spectacole de cascadorie; 4 recitaluri de poezie religioasă; De asemenea au avut loc un număr important de concerte de muzică rock, dance, jazz, coruri bisericești, de formații instrumentale de muzică veche, de chitară clasică, precum și alte evenimente (slujbă ecumenică; 4 expoziții de icoane; caricaturi, sculptură; 7 filme istorice; 6 reprezentanții ale Circului de Stat București; 3 conferințe despre evul mediu).

2. Tabăra de vară „Scena“

Proiectul „Tabăra de vară Scena” s-a înscris într-un ciclu de evenimente teatrale realizate de către Teatrul Scena, în Cetatea Medievală Târgu-Mureș și în cadrul căruia am avut rolul de coordonator de proiect. Proiectul și-a propus în fiecare an câte o temă majoră, fiind pusă în relație cu un text clasic din dramaturgia universală.

În anul 2002, proiectul „Tabăra de vară Scena” a avut în centrul atenției piesa *Romeo și Julieta*, de William Shakespeare. Regia artistică a fost asigurată de Liviu Pancu. Urmând structura generică a evenimentului, lucrul la piesă a fost însoțit de ateliere de lucru în arta actorului, mișcare scenică, lupte scenice. S-a realizat o expoziție pe tema eroilor piesei lui Shakespeare. A avut loc și o masă rotundă tematică. Particularitatea proiectului Tabărei de Vară Scena din acest an a fost dată de subtema propusă – problema unei familii mixte într-un stat unitar național.

La realizarea spectacolului au participat studenți din România și Ungaria, actorii ai Teatrului Național Târgu-Mureș de la ambele Companii (română și maghiară). Evenimentul, transmis în direct pe internet, s-a bucurat de aprox. 45.000 de accesări și 17.000 vizualizări. Spectacolul a fost înregistrat și a fost preluat de partenerii de televiziune prin cablu, fiind transmis timp de 4 ani pe rețeaua RCS Brașov.

În cadrul proiectului, în anul 2003, s-a realizat spectacolul *Hamlet* de William Shakespeare, regia artistică fiind semnată de Liviu Pancu. Realizarea spectacolului a fost însoțită de ateliere de lucru în arta actorului, de exerciții de vorbire scenică, precum și de antrenamente de mișcare scenică și de lupte scenice. Acestor activități practice le-au fost alăturate seminarii teoretice. Particularitatea evenimentului din acest an a constat în fixarea subtemei în jurul problemelor familiale, mai precis pe deteriorarea relațiilor interumane, sub impactul unui social rebarbativ.

Proiectul s-a desfășurat pe durata a trei luni și a beneficiat de colaborarea cu artiști, profesori și studenți din țară și din străinătate. La realizarea spectacolului au participat studenți ai Universității de Arte din Târgu-Mureș, liceeni, actorii ai Teatrului Național Târgu-Mureș, de la ambele Companii (română și maghiară), profesorii ai Colegiilor târgumureșene, precum și cadre didactice de la universități din România și din Anglia. S-au vizionat peste 25 de producții realizate pe textele lui Shakespeare. Evenimentul a fost transmis în direct pe postul de televiziune Antena 1.

În anul 2005, în cadrul evenimentului a avut loc premiera spectacolului *Cei trei muschetari*, dramatizare a romanului omonim scris de Alexandre Dumas, regia artistică fiind semnată de Liviu Pancu. Subtema propusă a stat sub semnul colaborării și a comunicării, având ca *motto* celebra replică: „Toți pentru unul și unul pentru toți”. Spectacolul a fost precedat de o serie de ateliere de lucru în arta actorului, la care s-au adăugat *workshop*-uri de mișcare scenică și de lupte scenice. Proiectul a beneficiat de colaborarea unui număr important artiști, studenți și sportivi la nivel național. La realizarea spectacolului au participat studenți ai Universității de Arte din Târgu-Mureș, actori ai Teatrului Național Târgu-Mureș, de la ambele Companii (română și maghiară), sportivi ai cluburile de arte marțiale din Târgu-Mureș.

În anul 2006 proiectul s-a concentrat pe realizarea spectacolului *Eu*, după *Istoria religiilor*, celebra lucrare a lui Mircea Eliade, în regia artistică a lui Liviu Pancu. Atelierele care au însoțit evenimentul s-au axat pe câteva teme de arta actorului, precum și pe exerciții de mișcare scenică, de improvizații muzicale, precum și de inițiere în arta dansului oriental (katakaly, shido, dans evreiesc și arab). În colaborare cu muzicieni și coregafi s-a reușit punerea în pagină a unui spectacol coregrafic și de mișcare. Participanții din cadrul grupurile de workshop au beneficiat de noțiuni și prezentări practice care vizează luptele scenice.

Nu au lipsit din eveniment expozițiile și seminariile tematice. Tabăra de Vară Scena din anul 2006 a avut ca subtemă – evoluția spirituală a individului, trecută prin filtrul a 5 mari religii ale lumii, în încercarea de a arunca încă o lumină asupra naturii umane. Proiectul s-a desfășurat de-a lungul a trei luni și a beneficiat de colaborarea cu artiști, liceeni, profesori și studenți din țară și din străinătate. Astfel, la realizarea spectacolului au participat studenți ai Universității de Arte din Târgu-Mureș, liceeni, actori ai Teatrului Național Târgu-Mureș de la ambele Companii (română și maghiară), un actor colaborator din Italia, maeștri de dans tradițional din Japonia și din Vietnam. O bună parte a evenimentului a beneficiat de colaborarea cu postul de televiziune Antena 1 Târgu-Mureș, fiind transmis în direct pe canalul local.

În anul 2007, în cadrul proiectului „Tabăra de vară Scena” s-a realizat spectacolul *Zamolxe* de Lucian Blaga, în regia artistică semnată de Liviu Pancu. Din nou, evenimentul a fost precedat de ateliere de lucru în arta actorului, mișcare scenică, muzică, expoziții și seminarii. Tabăra a avut ca particularitate spirituală o subtemă

specifică spațiului cultural românesc – transmiterea valorilor tradiționale către noile generații. Proiectul desfășurat pe durata a trei luni a beneficiat de colaborarea cu artiști și studenți din țară. Astfel, la realizarea spectacolului au participat studenți de la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, actori ai Teatrului Național Târgu-Mureș, de la ambele Companii (română și maghiară). Evenimentul a fost transmis în direct pe postul de televiziune Antena 1 Târgu-Mureș.

În anul 2008, în cadrul Taberei de vară „Scena“ s-a realizat spectacolul *Oedip rege* de Sofocle, în regia artistică a lui Liviu Pancu. Și de această dată, lucrul la spectacol a fost însoțit de ateliere de lucru în arta actorului, în mișcare scenică și în muzică. S-au realizat expoziții și s-a continuat ciclul de mese rotunde pe tema evenimentului. Tabăra de Vară Scena din acest an a avut ca subtema tragedia umană și a relației omului cu destinul implacabil. La realizarea spectacolului au participat studenți de la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, actori ai Teatrului Național Târgu-Mureș de la Companiile „Liviu Rebreanu“ și „Tompá Miklós“. Evenimentul a fost preluat și transmis în direct pe Antena 1 Târgu-Mureș.

B. ACTIVITATEA DIDACTICĂ

Activitatea didactică, desfășurată începând cu anul 1993, a însemnat pregătirea profesională, în arta actorului, a numeroase generații de studenți. În cele ce urmează o să prezint tematicile pe care le-am pregătit pentru cursurile și seminarele de „Arta actorului” și de „Analiza procesului scenic”, tematici stabilite în funcție de o serie de sarcini asociate, de competențele urmărite, de obiectivele generale și transversale.

Urmând obiectivele și dezideratele pedagogice și de cercetare științifică a Universității de Arte din Târgu-Mureș, am considerat că este necesar ca mai vechea paradigma a centrării învățământului pe cadrul didactic (așa cum, în parte, a fost imaginată de Wilhelm von Humboldt, la începutul secolului al XIX-lea, inspirat de concepțiile iluministe) să fie transformată, conform ideaticii contemporaneității, și adusă spre interesele studentului, iar cea de astăzi, a centrării învățământului pe student să fie corijată, în sensul unui accent sporit pe producerea de valoare (ceea ce presupune un real parteneriat student-dascăl).

În corolar, ținând seama de faptul că există o relație strânsă între mediul academic și cel al pieței forței de muncă, scopul activității didactice și al practicii pedagogice a fost acela de a obișnui studentul cu tehnici de învățare (și de punere în practică a unui self-management), dar și cu diferite metode de pregătire și învățare a unui rol. Din tematica și bibliografia oferită am dorit să imprim ideea unei permanente pregătiri în „arta actorului”, care să nu se încheie odată cu ultima zi de studii universitare. Aceasta a presupus o armonizare continuă a fiecărui *curriculum* educațional în funcție de evoluția artelor și a cerințelor mediului social.

Actorul reprezintă o emblemă a societății în care trăiește și pentru aceasta e nevoie ca el să acopere paliere multiple, culturale și sociale, imposibil de adecvat în

absența unui neîntrerupt interes pentru instrumentele cu care operează: corpul, vocea, intelectul, emoțiile. Mai mult, așteptările mele au fost însoțite de dorința de a implica studenții în activități reale de cercetare artistică/științifică, pentru a-i putea selecta pe cei care au disponibilitatea continuării studiilor la programul de masterat în domeniul „teatru și artele spectacolului“, iar mai apoi la cel de doctorat.

Cercetarea cu și împreună cu studenții deschide posibilități nu doar în direcția potențării resurselor individuale de creație, ci și în aria cercetării colective, atât de importantă în teatrul secolului XX (a se vedea Mnouchkine, Boal ș.a.), cât și în *performace*-ul teatrului din acest început de secol al XXI-lea (ca la Thomas Ostermeier, în *devised theatre* etc.).

Tematica de la „Arta actorului“ și „Analiza procesului scenic“ a fost stabilită cu scopul de a menține o unitate ideatică și, totodată, de a oferi o cât mai largă perspectivă cu privire la ceea ce reprezintă arta și practica teatrului, pentru ca fiecare student să-și găsească drumul propriu, calea artistică și/sau cea de cercetare artistică.

ARTA ACTORULUI – An I: Vocația actorului: despre procesul de creație; Realitatea: izvor al fanteziei creatoare; Realitatea: izvor al fanteziei creatoare; Determinarea social-istorică; Arta dramatică și psihologia. Empatia; Transpoziția: natura și mecanismul proceselor emoționale; Caracteristicile emoției scenice; Rolul acțiunii și întruchiparea. Gândirea și comunicarea; Dialogul: genul epic și genul dramatic; Text, subtext: monologul interior, viața interioară a personajului; Acțiunea și contra-acțiunea. Conflictul dramatic; Situația, relațiile scenice. Desfășurarea relațiilor. Elemente de caracterizare; Expresivitatea scenică, mijloace de expresie. Desfășurarea dinamică a acțiunii; Documentare. Intuiția. Biografia personajului; Elaborarea imaginii interioare. Imaginea virtuală; Descoperirea datelor fundamentale ale situației scenice; Precizarea obiectivelor acțiunii scenice; Descoperirea și stabilirea cauzelor acțiunilor scenice; Studiu asupra condițiilor de loc, timp, profesie, vârstă, temperament; Partener, relație, comunicare; Transpoziție și identificare; Acțiunea scenică; Dorința și voința de creație.

An II: Evoluția teoriilor privind arta actorului în teatrul clasic; Actorul în teatrul antichității; Teatrul medieval; Teatrul popular; *Comedia dell'arte*; Structura textului renascentist, comedia și tragedia shakespeariană; Teatrul clasic francez. Boileau; Teorii în teatrul clasic german. Lessing, Schiller; Naturalismul și realismul. Ibsen; Teatrul biomecanic al lui Meyerhold. **Anul III:** Teatrul politic. Piscator; Efectul de înstrăinare.

Teatrul lui B. Brecht; Teoriile lui Moreno: psihodrama; Teatrul lui Pirandello; Fenomenul Artaud: metafizica teatrului ritualic; Grotowski. Revoluția teatrului sărac; Eugenio Barba și antropologia teatrală; Sinteza lui Peter Brook. Teoria spațiului gol; Procesul de reteatralizare în teatrul românesc. Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Șerban, Purcărete; Tendințe și doctrine în teatrul contemporan; M. Bulgakov, Pirandello, B. Vallejo, Max Frisch, J. Anouilh, Peter Weiss, Peter Shaeffer, Dario Fo, Sl. Mrozek etc.; Teatrul absurdului: Ionesco, Beckett; Teatrul poetic: P. Claudel; Evoluția caracterului în cadrul actului scenic. Desfășurarea relațiilor; Întruchiparea scenică în cadrul actului în condiții de costum și machiaj; Studiu asupra deosebirilor privind condițiile actelor în succesiunea lor; Partener, relații, întruchipare în condiții de decor, costum, machiaj; Spațiul scenic în cadrul unui act; desfășurarea relațiilor în cadrul spațiului scenic; Spectacolul teatral. Etica profesională a actorului. Actorul în fața publicului; Spectacolul: mijloc de dezbatere publică; Realitate, metaforă, simbol în conceperea spectacolului teatral; Parcurgerea drumului de la text la spectacol. Concepția regizorală; Analiza textului dramatic: împărțirea pe fragmente; fazele evoluției dramatice; conflict, relații, în condițiile spectacolului integral; Documentare. Analiza rolului. Bibliografia personajului. Monologul interior. Evoluția relațiilor; Întruchiparea personajului în cadrul spectacolului integral. Mijloacele de expresie. Spațiul dramatic. Desfășurarea spectacolului în fața publicului; Mise-en scene; mișcarea în scenă; Recepția spectacolului.

ANALIZA PROCESULUI SCENIC – An I: Procesul scenic: un fenomen evolutiv; Spațiul, actorul, spectatorul; Definiții ale artei actorului în diferite epoci; Evoluția instituțiilor de spectacole; de la fenomen cultic la performanță; Metamorfoze în evoluția spațiului scenic; Autor-actor-regizor în procesul scenic; Actorul: factor principal în procesul creației scenice; Redescoperirea actorului în procesul de reteatralizare a artei teatrale; Arta actorului ca joc: teoriile jocului; Actorul și actualizarea potențialităților virtuale latente din sfera posibilului; Actorul „vrăjitor“ și actorul „comediant“; Unitate și diversitate în arta actorului; Paradoxul autonomiei și dependenței psihologice în arta actorului; Transpunere, trăire, interpretare, metamorfoză și imitație în procesul scenic. Temele de seminar s-au concentrat pe analiza unor înregistrări ale spectacolelor de teatru din domeniul realismului psihologic: Cehov, *Trei surori*, regia Peter Stein; Horvay István, Ascher Tamás; Gorki: *Vilegiaturiștii*, regia Peter Stein); Principiul *mimesis*-ului în arta teatrală; Strategii posibile în educarea actorilor; Fenomenul de „devenire“ în procesul creației scenice; Obiect și metodă în arta actorului și pedagogia teatrală; Rolul

imaginației în dezvoltarea creativității actorului; Autenticitatea creației actricești; Evoluția artei regizorale: creșterea importanței regizorului în arta teatrală. Secolul regizorului; Rolul și importanța recepției a actului teatral în procesul creației scenice. Evoluția relației scenă-spectator; Spații convenționale și neconvenționale; Experimente teatrale. Teatrul alternativ în secolul XXI. De asemenea s-a urmărit, în cadrul seminarului, analiza comparativă a montărilor și ecranizărilor diferite ca stil ale unor texte din dramaturgia clasică: Romeo și Julieta (ecranizări de Franco Zeffirelli și Baz Luhrmann; montări scenice realizate de Einar Ekke, Novák Eszter, Rusznyák Gábor; versiunea muzicală realizată în teatrul francez).

CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ ȘI/SAU CREAȚIA ARTISTICĂ

În artele spectacolului, cercetarea științifică este dublată sau continuată de cea artistică, ceea ce contrazice tendința aproape comună de a opune omul de știință creatorului de „obiecte“ artistice. Astfel, în câmpul artelor, scopul oricărui proces de cercetare științifică ar consta în căutarea de mijloace și de tehnicile potrivite (și complementare, totodată) pentru a atinge dezideratele artistice și pentru a face ca arta (teatrul, la noi) să își justifice atât statutul de artă, cât și acela de sprijin în formarea personalității creatorilor și a receptorilor creației (a personalității spectatorilor, în reprezentația scenică).

În ceea ce privește autorul acestor rânduri, cercetarea științifică/artistică s-a concretizat de-a lungul timpului atât în rolurile interpretate în teatrele profesioniste sau pe scenele unor companii independente, cât și în actul pedagogic și, nu în ultimul rând, în publicarea de câteva studii și cărți. Fiecare lucrare publicată a însemnat o modalitate de a-mi mărturisi afinitatea pentru un autor sau altul, pentru un regizor sau altul, pentru o metodă artistică sau alta, în fapt, o formă de a-mi exclama pasiunea pentru teatru și scenă care nicicând nu a încetat. La acestea se adaugă implicarea în proiecte culturale și festivaliere, în procese de evaluare academică și artistică – toate conferind „căutării“ și promovării cunoașterii prin arta teatrului o șansă în plus.

Creația artistică, în ciuda caracterului ei ludic și gratuit (în cel mai bun sens al cuvântului) reprezintă și o formă de producere și de transmitere de cunoaștere. Însă, ceea ce caracterizează cunoașterea prin artă (prin teatru, la noi) este lipsa constrângerilor în ceea ce privește atât semnele care constituie mesajul, cât și codul pe care îl utilizăm și pe care este necesar să-l împărtășim cu receptorul (cu publicul). Ca urmare, orice apariție de „sisteme“ de creație este una fie întâmplătoare, fie cu rol de a facilita „revolta“ celorlalți creatori și, astfel, de a împiedica osificarea mijloacelor și a metodelor utilizate.

Teatrul, se știe, utilizează o gamă extinsă de simboluri – verbale, gestuale, iconice, muzicale etc. –, asociate sau nu în mod voluntar, prin alăturarea sau juxtapunerea lor, ceea ce face ca metodele de cunoaștere să nu se înscrie într-un sistem uniform compensator și necondiționat de elementele subiective ale creației sau ale creatorului. Interesul și privirea cu care artistul se îndreaptă spre lumea din jurul său (implicit spre cea dramatică, în teatru, adică a ficțiunii) sunt „volatile“, însă nu trebuie să scăpăm din vedere interesul artei (și, mai ales, cel al artei teatrului) de a schimba (sau chiar de a transforma radical) raportul dintre creator și receptorul „obiectului“ creației.

Ca urmare, putem considera că interesul major al artei constă în capacitatea de *comunicare* și în nevoia de *cunoaștere*, altfel spus, că poate fi redus la dorința de a ajunge la *adevăr*: În acest sens, Sorin Crișan conchide:

[...] teatrul nu subscrie la o simplă actualizare a unui text de altă dată, ci la însăși acțiunea dintâi, ascunsă în miezul cuvintelor, ceea ce întărește presupuziția lui Paul Ricoeur, conform căruia ființa se definește în (și prin) actul înțelegerii (i.e. al interpretării). Din această perspectivă, interpretarea actului scenic înseamnă definirea (înțelegerea!) celui ce înțelege reprezentația (a spectatorului) și care există pentru a înțelege reprezentația.⁸

Având ca suport toate acestea, putem afirma că între creația artistică și producția științifică nu există diferențe de scop (sau de obiective) sau de mecanisme de raportare la „obiectul“ cunoașterii. Ceea ce diferențiază cele două învederează doar instrumentele de căutare (cele care ne permit să ajungem la cunoaștere) și de interpretare. Curiozitatea care animă fiecare individ – atât cel din aria artelor, cât și cel din perimetrul științelor, creator sau receptor al fenomenului artistic, pe de o parte, cercetător științific sau beneficiar al inovației/ inovării, pe de alta – se materializează în dorința de a transforma *necunoscutul* în *cunoscut* și ceea ce este *neformulabil* în *formulabil*.

1. Kovács György: fără sufleur

Cartea cu titlul *Kovács György: fără sufleur* a apărut la Editura UNATC PRESS în 2012. În ea se regăsesc numeroase date bio-bibliografice ale creatorului Kovács György,

⁸ Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008, p. 225.

opinii ale altor artiști (regizori, actori, scenografi etc.), precum și ale criticilor de specialitate români și maghiari.

În selectarea textelor care privesc opera regizorului și actorului Kovács György am urmărit câteva coordonate estetice: tipologia operelor dramatice, temele și motivele care s-au constituit ca centre de interes ontic și artistic, relația cu teatrul ca artă, ca instituție și ca spațiu al unor dorințe interioare, comunicarea cu publicul, formele și metodele de expresie artistică adoptate, inovarea mijloacelor și tehnicilor de interpretare. Astfel, am încercat să refac o imagine care să fie oarecum întregitoare, conformă cu ceea ce marele actor și regizor Kovács György a oferit teatrului românesc și maghiar începând cu anul 1931 și terminând cu anul 1977, când s-a stins din viață.

Interviurile, dar mai ales scurtul și atât de densul articol „Fără suflor” („Súgó nélkül”), publicat de Kovács György în anul 1956, în *Igoz Szó*, completează în mod fericit, credem noi, portretul acestuia, descriindu-se ca un model al creatorului artei scenice. Acest text, scris înainte de a-și începe cariera de actor de film, își păstrează, credem, și astăzi actualitatea, ideile desprinse putând sta ca borne de conduită artistică și umană pentru mulți dintre noi. Este un text memorialistic, încărcat cu doză mare de emoție, transmisă cu fiecare cuvânt, cu fiecare idee în care artistul credea.

Atât în calitatea sa de actor sau regizor, cât și de teoretician, Kovács György s-a considerat un om liber și doar în măsura în care și-a putut exersa libertatea, a întreprins ceva în spațiul artei. Respingând dogmele, ideologiile și neacceptând înregimentarea în nici o „grupare” artistică sau politică, autorul a încercat la fiecare pas să se destăinuie și să caute ceea ce se ascundea în straturile cele mai ascunse ale memoriei. Amintirile din fragedă copilărie au însemnat un izvor nesecat pentru idealurile artistice de mai târziu ale lui actorului Kovács György, făcându-și loc în „cursul unei vieți sinuoase, ramificate în multe direcții, plină de bucurii și suferințe [...]”⁹. Anii de școală primară sunt marcați de vizionarea unor spectacole la teatrul din Cluj, de piese din literatura clasică, importante pentru tot restul vieții. Își amintește actorul:

[...] dacă am uitat de mult atmosfera înfricoșătoare a orelor de algebră cu indescifrabilele ecuații, până voi trăi, nu voi uita atmosfera fierbinte și tensionată a matineelor pentru tineret de sâmbătă, după-masă. Îmi amintesc cu câtă emoție m-

⁹ În: Nicolae Cristache, *Kovács György: fără suflor*, București, Editura UNATC PRESS, 2012, pp. 88-89.

am pregătit timp de o săptămână, cum mi-am turnat pe mine parfum ieftin, procurat nu știu de unde, și cu ce obraji înfierbântați și inima tremurândă m-am așezat în stal, așteptând să se ridice cortina.¹⁰

Arta marelui actor se va consuma pe acest palier a ceea ce este „palpitant, viu, mișcător în viață”, luptând cu mediul din care provenea pentru ca arta actorului să nu fie aruncată în derizoriu și să nu fie considerată o simplă „bufonadă”. Trecând prin etape care au riscat să-l abată de la drumul teatrului și cu care simțea că nu are nimic în comun (activând într-un depozit de fier, apoi într-un magazin de textile și, în fine, ca administrator într-un sanatoriu de boli psihice), va avea șansa să-l întâlnească pe Horváth Árpád, prim-regizor al Teatrului Național din Budapesta, care l-a introdus la Teatrul Maghiar din Cluj. Cuvintele care i-au rămas ca țel toată viața și care l-au însoțit cu fiecare rol au fost: „Fii deosebit!”

Dar ce înseamnă acest „deosebit”, avea să afle încet, pe drumul unei cariere în care bucuriile și împlinirile au fost întrerupte de nu puține deziluzii în ceea ce-i privea pe congenerii artei sale. Însă ceea ce a știut de la început a fost că scena de teatru este încărcată de sacralitate (luați-o cum vreți, chiar și în sens laic) și că acest dat nu trebuie schimbat. Model de conduită (de etică!) i-a stat marea actriță Dayka Margit (1907-1986), care, începându-și cariera la Oradea, a avut de înfruntat atâtea și atâtea obstacole și vitregii ale sortii, înainte de a ajunge la recunoaștere și chiar la un soi de venerație din partea publicului.

Iubind prea mult teatrul, Kovács György nu a refuzat nici un rol. Iar asta l-a obligat să interpreteze cele mai variate caractere: „amoret și dansator comic, erou liric și bufon, soț în pijama în comediile lui Vaszary și Romeo, erou ce suferă sau produce suferință în comediile cu triumfi al iubirii ale lui Fodor László și Cyrano, prinț triumfător în operete și om mărunț, neîndemânatic în comediile muzicale.”¹¹ Prin câteva personaje – cum este cel al Satin din *Azilul de noapte* de Gorki – ajunge nu doar să se cunoască mai bine pe sine, ci și lumea din care provine, societatea în care trăiește și destinul care, parca, i-a fost rostuit de divinitate.

Adept al realismului scenic, actorul va demonstra o adevărată măiestrie prin *Cyrano*, montat pe scena teatrului târgumureșean: aici, pentru a face cât mai actuală

¹⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹¹ *Ibidem*, p. 91.

reprezentăția, accentul este pus pe ideatica umană și nu pe contextul social; ca urmare, se va remarca într-o cronică a vremii, „recitarea este cea mai artistică, departe de orice exagerare, este o dicție simplă, dar totuși de mare forță, a cărei cuvânt, vers, idee ne strânge inimile și se întipărește în mințile noastre.”¹²

Relația cu spectatorii a fost întotdeauna esențială pentru Kovács György, într-o dorință mereu vie de a *actualiza* nu doar limbajul (cum adeseori cere un text dintr-o altă epocă), ci și mentalitatea, pentru ca mesajul să rămână viu și autentic, cum s-a întâmplat cu rolul lui Teterev din piesa lui Gorki, *Micii burghezi*: „Falși sau adevărați intelectuali, îmbâcsiți de fumul țigărilor la terminarea tipăririi ziarelor, din adâncul bodegilor, din semiîntunericul restaurantelor gării, de la mesele de marmură a cafenelelor, poeți cu poezii ce conțin idei salvatoare pentru sine și lume, eroi nebărbieriți care au pierdut la cărți, cu toții au contribuit cu câte o nuanță, amintire, câte o frântură de impresie, ca să pot trăi din plin acest rol al meu”¹³.

Este ceea ce va face să păstreze în amintire spectacole cum au fost cele din curtea Bisericii Reformate de pe strada Farkas din Cluj (actualmente Mihail Kogălniceanu), sau *Tragedia omului* de Imre Madách și *Hamlet* de Shakespeare, din Brașov.

Artistul reține că tot ceea ce s-a petrecut în sine sa a reprezentat esența muncii creatoare, anii de război lăsând urme adânci și dureroase în conștiința și în sufletul său și – esențial – afirmând că suferința este acel ceva care condiționează creația. Însă – se grăbește artistul să edulcoreze acest apel la suferință – este în egală măsură nevoie de fericire și de o căutare a frumuseții vieții, care să echilibreze datele existenței și cele ale creației. Și mai este nevoie de ceva: de a te desprinde de pasivitate, de indiferență și de ipocrizia mimetismului.

Interpretarea *ad litteram* a textului și a doctrinei stanislavskiene (care, totuși, au reprezentat enorm în formarea sa) înseamnă a aluneca în eroare și a înțelege că nu imitația este cea care face posibilă crearea unui rol veridic, ci sentimentele care înconjoară și care dau suflu fiecărei acțiuni scenice.

Alături de emoții, cultura contribuie la șlefuirea rolului pe care actorul îl primește. Această cultură reprezintă, în opinia lui Kovács György, liantul care leagă întâmplarea scenei de biografia artistului, ceea care dă conturul unui stil și a unor

¹² Oláh Tibor, în: *ibidem*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 98.

opțiuni interpretative. Astfel, ne mărturisește actorul, toate suferințele nu au făcut altceva decât să-i întărească credința în virtuțile artei, în puterea teatrului de a te conduce dincolo de meschinăriile vieții și de nimicnicia unor inși nedepriși cu frumusețea existenței.

Calitatea de profesor a lui Kovács György la Institutul de teatru „Szentgörgi István” – actuala Universitate de Arte din Târgu-Mureș – a însemnat recunoașterea sa ca artist capabil să transmită și altora ceea ce acumulasese în vâltoarea unor ani nu de puține ori potrivnici atât creatorului cât și artei teatrului, în general. Dragostea pentru teatru, dublată de pasiunea pentru pedagogia artei scenice l-au făcut să înțeleagă că doar prin umilință (și, nu de puține ori, prin penitență) se poate ajunge la a fi „deosebit”. Este ceea ce a învățat de la un alt mare actor, cel care i-a fost dascăl și mentor, Tóth Elek. Sau de la actrița Miklóssy Margit – ambii au însemnat exemple de conduită și de responsabilitate în raport cu scena și cu publicul cărora li se adresau.

Avându-i pe aceștia (dar și pe alții) ca exemple de care și-a amintit de-a lungul întregii vieți, nu poate să nu arate cu degetul spre oportunismul celor care s-au strecurat în teatre, lipsiți de cultură și de verticalitatea morală, aroganți și impertinenți, cum îi numește, punând un semn nedemn pe arta pe care cu atâta credință și iubire o servea:

Profesia de actor al actorilor nu trebuie considerată ca o a doua preocupare, ci ca o menire. Și această menire hotărăște în viitor, ca din exemplul nostru personal să poată prelua cât mai mult, ce este mai bun, mai frumos, aceia pentru care – cel puțin pentru un timp – dacă vor sau nu, noi însemnăm un exemplu de urmat în lumea actoricească [...].¹⁴

De fiecare dată când menționează numele unui actor care a însemnat ceva pentru viața sa artistică sau pentru cea a teatrului în general, transpare o iubire și o grațitudine, un respect care l-au făcut să-și ridice o galerie de „portrete-model” însemnate, o galerie care, cu timpul se va îmbogăți cu nume ale foștilor studenți: László Gerő, Bányai Éva, Tanay Bella, Erdős Irma, Tarr László etc.

Având o deschidere intelectuală și sufletească rar întâlnită, Kovács György a știut – a simțit! – că arta nu admite granițe lingvistice, nu suportă despărțiri etnice și nu poate credita intoleranța și discriminările de orice fel ar fi acestea. Naționalismul

¹⁴ *Ibidem*, p. 95.

transformat în șovinism, credea actorul, dăunează nu doar celui care îl promovează, ci și teatrului și artelor în ansamblul lor. Din acest motiv, se va îndrepta cu o curiozitate, un interes și o sinceritate debordante spre toate teatrele din România, maghiare și românești: „Să eliminăm, în sfârșit, provincialismul nostru cu vederi limitate!” – exclama actorul, chemându-i pe toți la un soi de fraternitate în beneficiul artei și al ființei umane. Un deziderat pe care l-a urmărit și la Teatrul secuiesc din Târgu-Mureș (înființat în 1946), actualul Teatru Național, care se va consolida pe pilonii celor două companii, „Liviu Rebreanu” și „Tompá Miklós”.

Alături de Gorki, Cehov a însemnat mult pentru formarea artistică a lui Kovács György, având șansa să lucreze la *Pescărușul* având la dispoziție caietul de regie a lui Stanislavski. De altfel, să nu uităm că în deceniul cinci și șase ai veacului trecut, Stanislavski a însemnat un reper de neocolit pentru o mare parte a teatrului românesc (și nu numai): „Indicațiile lui Stanislavski – mărturisirea Kovács György – au devenit pentru noi, în cadrul repetițiilor, realitate vie, am început să fim atenți la ceea ce el numește «murmur submarin».”¹⁵ Experiențele de viață, cum au fost cele din timpul Războiului Mondial, l-au ajutat în înțelegerea momentelor de cumpănă ale eroilor lui Cehov (a lui Treplov, de exemplu).

Întâlnirea cu alți actori, cu regizori importanți, cu mari texte i-au consolidat actorului generozitatea, altruismul și determinarea în a-și duce la bun sfârșit misiunea artistică. În *Făclia* lui Illyés Gyula a interpretat rolul lui Kossuth Lajos, simțind un adevărat „zbucium artistic”, care l-au obligat la experiențe interioare unice. De-a lungul întregului text pe care l-am analizat aici, actorul pune în discuție rolul moral, civilizator, social și progresist al teatrului, misiunea artistului de a nu pregeta nimic pentru a-și aduce semenii în acel loc în care umanitatea să se afirme fără îngrădire, fără ipocrizie și fără a-și submina viitorul.

Teatrul trebuie să țină seamă mereu de publicul căruia i se adresează și căruia trebuie să transmită un mesaj civilizator. Și chiar dacă nu putem neglija nevoia spectatorului de a se distra (deci, de a păși în sala de teatru cu gândul clar de a se amuza), teatrul trebuie să revină la misiunea sa dintâi, aceea de a educa publicul căruia i se adresează.

¹⁵ *Ibidem*, p. 98.

În fine, actorul Kovács György ne reamintește de virtuțile poeziei, de care nu vrea să se îndepărteze și care i-au oferit clipe de profundă meditație artistică și spirituală. Organizând zeci și zeci de serate de recitaluri, a readus în fața spectatorilor o pleiadă întreagă de autori din literatura maghiară de altădată și contemporană cu cea a actorului. Considerând că „nu ne putem însuși îndeajuns frumusețile, bogățiile limbii noastre materne, dacă nu studiem moștenirea bogată a liricii noastre naționale”¹⁶, își exprima visul ca poezia pe care actorii o rostesc să nu se adreseze atât minții, cât sufletului, iar pentru aceasta interpretul trebuie să aibă tăria de a face un pas în urmă, pentru a lăsa poetul (și scrierile acestuia) să iasă în față.

Tot astfel, invită la un dialog real cu creatorii altor genuri și arte, pentru ca sincretismul despre care se tot vorbește să capete un sens: „Nu simt necesitatea «iubirii reciproce», ci a faptului de a ne emoționa reciproc, de a schimba opinii, păreri, de a ne stârni acel imbold mobilizator, în lipsa căruia viața noastră artistică poate eșua în plictiseală și nepăsare.”¹⁷

2. Formarea actorului. Instrumentele metodei Chubbuck¹⁸

Cu volumul consacrat „metodei Chubbuck” am încercat, pe de o parte, să realizez o analiză teoretică, pe de alta, să descopăr în ce măsură instrumentele puse la dispoziție de cea care a devenit un nume de referință în pedagogia teatrală americană satisfac nevoile artistice și didactice pe care le promovăm la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Or, până la a ajunge la metoda invocată, am parcurs câteva etape de cercetare, din dorința de a contextualiza și de a semnala posibile izvoare și înrâuri în arta actorului secolului XXI. În primele două capitole am realizat o trecere în revistă a esteticii teatrale și a rolului pe care regia l-a jucat în teatrul contemporan.

În cel de-al treilea capitol am realizat o incursiune estetică-filosofică în ceea ce am numit „semnificația morală a vidului”. Pornind de la distanțarea brechtiană și de la asumarea teatrului ca teatru (deci, ca artă), am considerat că eul activ (sau „diurn”) al creatorului (regizor sau actor) se manifestă împreună cu cel al spectatorului,

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 105.

¹⁸ Nicolae Cristache, *Formarea actorului. Instrumentele metodei Chubbuck*, București, Editura UNATC PRESS, 2012.

subliniindu-se caracterul *imitativ* (deci ne-adevărat, ne-autentic) al fenomenului scenic. Or, aceasta nu scade cu nimic rezoluția scenică, întrucât reprezentația conduce la o amendare a atitudinii subiectului uman de astăzi, un subiect îndârjit să deconstruiască imaginea antropologică a actului artistic. Pe urmele lui Yves Klein, artistul care, în 1960, realiza „O revistă pentru o singură zi“, putem repera un „teatru al vidului“, al unui semnificat complet destructurat. Lumea creată este complet „pe dos“, efortul actorilor (și, implicit, al spectatorilor) este sisific, iar comentariile sunt absente. Totul invocă imaginația spectatorilor și curajul acestora de a substitui semnificații cu un lanț de semnificații (amintind de teoria lui Jacques Lacan).

În capitolul al patrulea am abordat „spațiile teatrale“, atât din perspectivă tehnică, de care beneficiază actorului și pe care acesta trebuie să-l „umple“ cu mesaj (adică, cu sens), cât și estetică, ținând seama de implicațiile a ceea ce generic numim „cronotop teatral“. Spațiul sacru și cel profan provoacă dialogul între formele teatrale de ieri și cele de astăzi, între credința în formele transcendente și lupta pentru dobândirea unei imanențe care să răspundă nevoii de a obiectiva actul scenic. În următoarele capitole am „baleiat“ scena de teatru, cu scopul de a vedea care este locul actorului, a obiectului scenic și a mesajului în aria unei reprezentații (pre)determinate de funcțiile topografică a jocului.

În capitolele 7-9 interesul cercetării este consacrat psihologiei actului scenic și tulburărilor psihologice, ținând seama de faptul că, adeseori, personajele par a fi marcate de devianțe care pot fi puse pe seama unor „reacții abisale“. Pentru aceasta am recurs, atunci când a fost cazul, la psihanaliza freudiană și la cea post-freudiană. Tulburările de personalitate au fost grupate în funcție de marile angoase întâlnite la marile personaje din dramaturgia universală. Astfel, am trecut în revistă atât formele nevrotice – depresia, isteria, narcisismul, anxietatea –, cât și cele psihotice – paranoia, tulburările schizoide, sociopatia, afecțiunile bipolare etc.

Considerând esențială cunoașterea în detaliu a vieții interioare a personajului, am realizat și schița unei analize psihologice a personajelor, cu descoperirea și identificarea surselor, confruntarea cu personajul și realizarea „portretului“ interior al acestuia, în vederea atingerii momentului de „catharsis“, invocată atât în forma sa clasică, cât și în variante moderne de descărcare emoțională. Soluția platoniciană rămâne valabilă și astăzi, chiar dacă îmbracă forme diferite de manifestare: „Oare această

curățire nu-i cumva (...) despărțirea cât mai mult a sufletului de trup și deprinderea lui de a se concentra în sine, de a se retrage din toate părțile trupului și de a locui – cât e cu putință - și în viața de aici și în cealaltă, el singur, cu sine însuși, dezlegat ca de niște lanțuri ale trupului.”¹⁹

În capitolul 10 al cărții am restrâns aria de cercetare la creația actorului, încercând să determin care sunt caracteristicile definitorii ale rolului, în raport cu actorul, pe de o parte, cu spectatorul, pe de alta. Astfel, se constată o evoluție a noțiunii de personaj, în contextul în care teatrul pretinde o acțiune fizică, directă, vie, necondiționată de epicitatea scrierilor în proză sau de lirismul poemelor. Odată cu montarea scenică, personajul nu rămâne la simplul stadiu de ins care își consumă o tramă a existenței, ci dobândește și valențe artistice, transmițând totodată un mesaj încărcat cu un sens de sorginte existențială. Rolul interpretat pe scenă nu are (decât într-o mică măsură) trăsăturile rolurilor sociale, pe care fiecare dintre noi ni le asumăm încă din fragedă pruncie. Și, tot astfel, are puțin de-a face cu rolurile interioare, pe care ne place să le jucăm, în solitudine, în lumea imaginarului.

Rolul teatral reprezintă o chintesență de trăsături pe care doar o întreagă viață a unui ins cotidian ar putea să o îndeplinească. Poate doar rolul psihodramatic are dreptul de a pretinde „anvergura” la care ajunge rolul teatral. Aceasta face ca „misiunea” actorului să fie imensă: acesta „traduce, comentează, atribuie anumite înțelesuri unor fenomene, relevă sensuri implicite, transpune o operă artistică, îndeplinește un rol exponențial, reprezentativ în raport cu o colectivitate.”²⁰ Și nu este necesar ca actorul să se identifice cu rolul lui Hamlet, al lui Oedip, al Electrei, al Medeei ș.a.m.d. (adică să fie distribuit în rolul unor mari personaje), este suficient ca el să apară pe scenă, pentru a oglindi sau a da imaginea întregită a unei lumi dinamice, profund marcată de ceea ce ascunde în esența ei. În fapt în aceasta constă misiunea actorului, în esențializarea unui rol, în depistarea celor mai fine dar specifice date, în transpunerea trăsăturilor printr-o economie maximă de mijloace (și asta mai cu seamă ținând seama de faptul că timpul care îi este alocat actorului pentru a înfățișa o „existență” este limitat, până la un maxim de două-trei ore).

¹⁹ Platon, *Fedon*, în *Dialoguri*, traducere de Cezar Papacostea, București, Editura IRI, 1996, p. 164.

²⁰ Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966, p. 58.

Pentru a duce la bun sfârșit ceea ce am numit a fi „misiunea“ actorului, o importanță covârșitoare o are inteligența emoțională, capacitatea actorului de a conștientiza trăirile interioare și de a se folosi de propriile sale emoții (practic, de întregul univers interior) pentru a intra în pielea personajului, cu scopul de a transmite mesaje care provin dintr-o lume cu un sistem complex de valori. În fine, în corelare cu emoțiile, imaginația actorului intervine pentru a angrena și a crea fundalul și uneori pentru a face vizibile detaliile unei întâmplări despre care dialogul dramatic nu ne spune prea multe. Imaginația aduce la un loc actorul, cu destinul personajului, alături de spectator, cu toate întâmplările majore ale vieții sale.

În ultimul capitol al cărții pun în discuția metoda Chubbuck (v., în acest sens, cap. 5 din partea a II-a a prezentei *Teze de abilitare*).

Partea a II-a

CONCEPTUL DE „METODĂ“ ÎN ARTA TEATRULUI ÎN SECOLUL XX

0/ARGUMENT

[...] strădania care a costat-o cea mai adâncă umilință a fost când i-a cerut lui Higgins s-o învețe să scrie; Higgins, alături de pasiunea pentru versurile lui Milton, era pasionat și de caligrafie, el însuși scriind cu cea mai izbutită caligrafie italiană. I-a declarat că ea era din naștere incapabilă să tragă o singură literă care să facă cinste celui mai neînsemnat dintre cuvintele lui Milton; Eliza însă a stăruit și, deodată, Higgins s-a dedicat misiunii de a o învăța, combinând o activitate intensă cu o răbdare dârză, dar și cu izbucniri ocazionale de interesante discursuri în legătură cu rolul și destinul frumos, nobil și măreț al scrisului omenesc.²¹

În anul 1912, George Bernard Shaw scrie *Pygmalion*, piesă care va fi pusă în scenă doi ani mai târziu la „Her Majesty’s Theatre“ din Londra. Dincolo de tema mitologică, piesa ascunde un subiect aflat într-o permanentă actualitate. Este vorba de arta de a învăța și de a transforma personalitatea *celuilalt* printr-o *metodă* complexă de persuadare. Trama piesei este aproape banală: Henry Higgins, profesor de fonetică, pariază cu un vechi prieten, colonelul Pickering, că va reuși să transforme o micuță florăreasă, pe Eliza Doolittle, dintr-o fată incultă într-o adevărată *lady*.

Însă, ceea ce ne interesează acum este demersul profesorului Higgins, metoda aplicată de acesta, „transferul“ și „contra-transferul“ care se produc din clipa în care întreaga „afacere“ capătă o însemnătate notabilă pentru destinul personajelor. Și, dacă majoritatea criticilor s-au apropiat de textul dramatic, de dialogul personajelor, puțini sunt cei care au luat în calcul finalul acestuia, din care am extras un paragraf și l-am așezat la începutul „Argumentului“, paginile narative adăugate de Bernard Shaw din nevoia de a ne semnala numeroasele fire care, dacă avem răbdare, curiozitate și interes,

²¹ George Bernard Shaw, *Pygmalion*, traducere din limba engleză de Petru Comarnescu, București, Editura Litera, 2018, pp. 141-142.

ne pot conduce dinspre metoda pedagogiei profesorului Higgins spre arta de a transforma „personajele“ anodine în „eroi“ de poveste, făcându-le vii și credibile în ochii celorlalți (în ochii spectatorilor sau ai cititorilor). Așadar, eroul nostru se dedică misiunii de a aduce pe scenă un personaj care să pară (să devină) autentic și să câștige încrederea celorlalți.

1/CONSIDERAȚII GENERALE

Metoda. Un cuvânt – un concept – pe care îl folosim în mod uzual, adeseori fără să-i sesizăm nenumăratele sensuri și neașteptatele trimiteri spre zone și domenii dintre cele mai diferite. Fiecare artist, fiecare creator, fiecare pedagog crede sau cel puțin aspiră să creadă că a găsit o metodă proprie de a-și transmite gândurile, idealurile, cunoștințele. Fie că pentru aceasta caută să descopere procedee noi, fie că se sprijină pe reguli deja verificate, artistul (sau pedagogul din aria artelor spectacolului) caută o cale care să fie binevenită dialogului, întâlnirii cu cei mulți-puțini pe care îi are în față și pe care încearcă să-i îndrume.

Fie că se află în perimetrul îngust al unui spectacol de studio sau pe scena largă a unui teatru dramatic (cum sunt cele ale teatrelor naționale), artistul crede că *știe* care sunt mijloacele de expresie potrivite. Iar acest „a ști“ reclamă cunoașterea și înțelegerea holistică a fenomenului artistic, ale textului de origine, ale prelucrării dramatice, ale transpunerii scenice, ale inovării, ale surprării sau, dimpotrivă, ale menținerii unor norme ș.a.m.d.

Ceea ce contează pentru fiecare creator (actor, regizor, scenograf) este să găsească o metodă care să-l reprezinte și care să-i poată face fertilă transmiterea ideilor artistice (și/sau estetice). Faptul că nu există o metodă infailibilă este cert. Tot astfel, nu putem considera că o metodă este verificabilă în timp pentru orice tip de creație și pentru orice tip de creator. Fiecare știință sau artă beneficiază de metode specifice de cercetare. Teatrul nu face excepție. În procesul de creație teatrală intervin elementele de specificitate culturală, tehnică, ideologică, emoțională, care gestionează și condiționează impunerea uneia sau alteia dintre metodele frecventate de creatorii scenici. Poate că teatrul este cel mai bun exemplu al utilizării unei game extinse de

metode, împrumutate de la diferite științe și de la artele pe care își bazează împlinirea operei scenice.

Este curios faptul că, uneori, o cale – sau, ca să fim riguroși, o metodă – poate să ducă la o soluție diametral opusă sau poate fi scurtcircuitată de nenumărate soluții contradictorii. Jocul rațiunii și al emoțiilor este adeseori hotărâtor în alegerea metodei, așa cum consecvența în alegerea drumului poate însemna o calitate, dar și o piedică în evoluția unui creator. Problematika pe care o are în vedere teatrul cuprinde o multitudine de aspecte care țin atât de arta în sine, cât și de recursul la domenii învecinate sau care pot să sprijine procesul de creație: observarea obiectului care se află în centrul preocupărilor creației scenice; stabilirea scopului cercetării științifice/artistice; alegerea metodei/metodelor și a procedeeului/procedeelelor care urmează a fi aplicate în cercetarea avută în vedere; etapizarea cercetării, în vederea obținerii unor rezultate diferențiate, cât mai apropiate de adevăr, dar și a creșterii capacității de verificare a acestora.

În privința „metodei“ artistice, fie că vorbim de artele spectacolului sau de cele figurative, de muzică sau de arhitectură, ne îndreptăm atenția spre un set de principii pe care autorul, în procesul creației, le aplică, dar și de valori considerate veritabile borne de ghidaj. Ce reprezintă, în fond, o metodă? Cuvântul „metodă“ este compus din grecescul „meta“, care înseamnă „după“, „dincolo de“, și „odos“, care înseamnă „cale“.

Așadar, metoda ar fi un traseu de urmat, așa cum a fost cel dintâi, al dialecticii, elaborat de Socrate și pe care îl putem găsi în lucrarea *Phedon* a lui Platon, pentru a fixa întrebările (marile întrebări!) legate de un domeniu sau altul. Metoda reprezintă, în același timp, o cale pe care o urmăm în vederea atingerii unui țel (artistic, în cazul nostru), dar și un mijloc de înțelegere și de cunoaștere, de apropiere de Adevăr (fie utilizând instrumente obiective sau subiective, directe sau inferențiale), precum și, în fine, de supunere a realității (a „obiectului“ scenic, în teatru) unui proces de transformare.

Mai mult, a discuta despre metodă înseamnă a intra într-un cerc vicios din care se scapă cu greu, întrucât ești nevoit, dacă urmărești să iei în serios obiectivul, să apelezi de la bun început la o metodă a discursului analitic care, la rândul ei, pretinde o altă metodă ș.a.m.d. Aceasta face imposibilă recomandarea lui René Descartes care afirma că, pentru a cunoaște cu adevărat un lucru, trebuie să luăm în seamă doar *ceea ce ne*

apare ca adevărat, ceea ce este neîndoielnic: „fie că suntem trezi, fie că dormim, nu trebuie niciodată să ne lăsăm convinși decât de evidența rațiunii noastre. Și trebuie subliniat că spun: de rațiunea noastră, și nu de imaginația noastră sau de simțurile noastre.“²²

Dar cum este acest drum al metodei, simplu sau complicat, drept sau strâmb, de unde trebuie să înceapă și unde trebuie să se sfârșească? Cel mai adesea, metoda este asemuită unui ghid care te conduce printr-un labirint în care intri de bună voie, fie prin procedee raționale (așa cum susținea Littré), fie prin acea „recunoaștere“ care se sprijină pe intuiție și deducții. Propunând metoda inductivă, Francis Bacon considera, în *Noul Organon*, că în demersul cunoașterii trebuie să fim călăuziți de un „fir al Ariadnei“, care să ne scoată din ignoranță sau, mai exact, care să ne permită să punem lumină pe adevărul lucrurilor prin „mariajul“ empirismului și al rațiunii²³. Bacon optase pentru o restrângere a câmpului cercetării și o asumare necondiționată și fermă a mijloacelor (în fapt, a metodei despre care vorbește):

[...] *inducția* cu adevărat folositoare pentru invenție și pentru demonstrația științelor sau artelor trebuie să aleagă observațiile și experiențele prin excluderi și respingeri ale faptelor neconcludente; apoi, după ce a stabilit un număr corespunzător de propoziții, se oprește în fine la cele afirmative și rămâne la ele.²⁴

O metodă, pe care, vom vedea, artele spectacolului o vor nega, de fiecare dată când vor căuta să o rupă cu canoanele creației. Să spunem aici că Bacon întrebuița cuvântul „teatru“ în asociere cu principalele categorii de „erori“ ale minții omenești, de „idoli“, cum figurează în *Noul Organon*. „Erorile“ provenite din dogmele filosofice și „din legi absurde de demonstrație“ (adică din câmpul teoriei) ne îndepărtează de la drumul drept al cunoașterii. Aceste erori sunt numite „idolii teatrului“, întrucât au năpădit „scena“ lumii, dând frâu liber imaginației și plâsmuirilor de tot soiul²⁵. Și, conchide filosoful englez:

²² René Descartes, *Discurs asupra metodei*, traducere de Cr. Totoescu, București, Editura Științifică, 1957, p. 68.

²³ Cf. Francis Bacon, *Noul Organon*, traducere de N. Petrescu și M. Florian, studiul introductiv de Al. Posescu, București, Editura Academiei R.P.R., 1957, p. 231.

²⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵ V. *ibidem*, p. 43.

Și în fabulele acestui teatru se observă același lucru care se găsește în teatrul poezilor, anume că narațiunile inventate pentru scenă sunt mai închegate, mai elegante și mai pe placul ascultătorilor decât narațiunile adevărate ale istoriei.²⁶

Fiind considerată o manieră (sau un procedeu) de lucru, „metoda“ nu poate fi cu totul înstrăinată de ceea ce presupune manierismul, în sensul în care parcurgerea aceluiași set de norme, măsuri, principii, credințe, obiceiuri etc., la care recurgem în vederea realizării unui scop artistic, presupune și o redundanță a acestora, o „imitație“ abia disimulată și de care cu greu se poate desprinde artistul.

Dacă în științe predomină observația și raționamentul (care așază lucrurile într-o ordine clară), în arte se îmbină intuiția, reflecția și acțiunea directă, cu alte cuvinte, discursul autentic cu privire la „obiectul“ avut în studiu (în transformare) și prelucrarea acestui obiect (ceea ce instituie o neglijare a unei ordini prestabilite) după „reguli“ care nu mai au nimic de-a face cu ceea ce a fost asimilat într-o manieră „didactică“. Altfel spus, putem opta pentru o dublă perspectivă a metodei: una care se consacră expunerii, (re)prezentării de date și lucruri, alta care se constituie ca mijloc de căutare și de cunoaștere, cu asumarea unui grad ridicat de dubitativ și de hazard, ceea ce elimină (cel puțin în parte) etapa de verificare a rezultatelor cercetării, probele invocate și argumentele. Metodele folosite în cercetare trebuie să beneficieze de claritate, de relevanță și exactitate, dar și să asigure un plus de cunoaștere în comparație cu ceea ce se poate desprinde din informațiile curente, obișnuite, din viața de zi cu zi.

Dacă în literatură, principale coordonate ale cercetării sunt hermeneutica și poietica, în artele spectacolului domeniile cercetării vizează în principal antropologia și științele comunicării, la care se alătură cele două ale creației literare, plus poietica. Prin antropologie, teatrul răspunde nevoii expresiei artistice de a unii spații geografice, tradiții și cutume dintre cele mai îndepărtate, pentru a sparge granițele cronotopice și a face din reprezentație un „act“ al unui prezent continuu.

Cu științele comunicării, teatrul stabilește care este canalul fiabil de transmitere a unui mesaj artistic, impune un cod (o convenție, de cele mai multe ori) și sugerează mecanismele de decodificare a informației „vehiculate“ între emițător (actor și scenă) și receptor (spectator) și pe care le va pune la dispoziția hermeneuticii; de asemenea deschide perspectivele dialogului între categorii sociale și profesionale diferite, făcând

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

posibil jocul dependenței/ independenței spectatorului în raport cu evenimentul urmărit scenic.

Prin hermeneutică, teatrul lărgeste aria analizei și interpretării fenomenului scenic, prin căutarea sensurilor și a semnificațiilor care se desprind din spectacol, precum și printr-o extinsă decodificare a mesajelor reprezentației; aceasta presupune că interpretarea (atât cea la care recurge regizorul și actorul, cât și cea la care este invitat spectatorul) inculcă și o înțelegere genuină a ceea ce scena *arată* sau cel puțin își propune să reprezinte prin „discursul” constituit al teatrului; prin aceasta sunt puse în evidență atât elementele de valoare estetică a artei teatrului, cât și cele ontologice, fiind precipitate temele și motivele care reprezintă suportul dramatic al piesei (și al spectacolului), metaforele, figurile de stil; totodată este interogată existența sau absența coordonatelor mitologice etc.; în fine, prin aceasta se confirmă ceea ce afirma Heidegger în lucrarea sa de căpătâi, *Ființă și timp*, și anume că hermeneutica se definește printr-o căutare a ceea ce definește ființa, *Dasein*-ul, „în sensul de elaborare a condițiilor de elaborare a condițiilor de posibilitate pentru orice cercetare ontologică.”²⁷

În fine, prin poetică și poietică, teatrul își confirmă statul de artă a praxisului existenței; este pusă în discuție calitatea teatrului de artă și funcțiile care definesc arta teatrului ca atare, diferențiind-o de celelalte arte și conferindu-i specificitate prin trăsăturile de *teatralitate*; actorul, în timpul spectacolului de teatru, este conștient de statutul său de întemeietor al operei scenice (ceea ce presupune și un anumit grad de analiză meta-expresivă), în care își „distilează” preocupările, așteptările, nevoile, dorințele, preocupările proprii; cu alte cuvinte, pornind de la un discurs nesistematizat, compromis de un ansamblu disparat de cunoștințe, emoții și dorințe, actorul ajunge să impună o „creație” omogenă, cu părți care se sprijină reciproc, cu ramificații care nu depășesc pragul universului dramatic, dar vizează Lumea în ansamblul ei; poietica și poetica teatrală aparțin de *realitatea* scenică, prima făcându-ne atenți la modul în care cel care creează (regizorul, actorul, scenograful, în fapt, întreaga echipă) aduce în fața publicului „obiectul” creației (adică spectacolul), a doua inaugurând un discurs cu privire la această acțiune de punere în scenă (ceea, ce, într-o măsură, ne întoarce la

²⁷ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, p. 49.

prelucrarea hermeneutică, prin care înțelegem un proces de interpretare a interpretării²⁸).

Prin poetica teatrală, creația se *împlinește* odată cu actul receptării, spectatorul devenind co-creator al unei opere dramatice/scenice cu nelimitate posibilități de interpretare; însă, de reținut, creația ca proces al unei duble întreprinderi, de „scriere“ și de „lectură“ scenică, nu instituie doar o tehnică aparte sau un mecanism bine pus la punct de producere a unei opere, ci și o implicare activă a ființei celui care „joacă“ și a celui care interpretează „joaca“, adică o relevare a palierului ontologic al spectacolului de teatru.

Astfel spus, teatrul, mai curând decât restul artelor, face posibilă o punere în relație a creatorului cu creația și a ființei cu mesajul care se desprinde din operă. Ca urmare, o posibilă soluție de înțelegere a mecanismelor intime ale creației și de interpretare a ceea ce „obiectul“ scenic aduce la lumină, este cea de de-construire a creației și de confruntare a creatorului (a actorului) cu ceea ce el realizează, altfel spus, cu *munca* sa. Desigur, primul nostru gând este la Stanislavski și la formula pe care a lansat-o, probabil fără a ști că va face o carieră de excepție: *munca actorului cu sine însuși*. Prin aceasta, interpretarea creației teatrale se mută dinspre creator și creație spre procesul de creație, fiind foarte asemănătoare cu cea formulată de Irina Mavrodin pentru literatură:

Ideea de muncă, activitate, practică începe să primeze în fața aceleia – care avusese până atunci o prioritate absolută în abordarea criticilor, dar și în ceea ce credeau scriitorii înșiși despre ei înșiși – de har, talent, vocație, inspirație. Opera este tot mai mult considerată a fi ceea ce este în funcție de ceea ce este munca investită în ea. Prin specificul acestei munci este determinat și specificul operei de artă.²⁹

În teatru, înțeles ca reprezentație scenică, este vorba de o analiză a textului dramatic și de o utilizare a acestuia fie în forma în care a fost consacrată de către autorul dramatic (iar aceasta reclamă respectarea legii non-contradicției), fie într-o formă preschimbată, care instituie pre-textul creației, fără o cunoaștere integrală a lumii la care trimite piesa. Al doilea caz, al unei „canava“ spectaculare, contrazice opțiunea

²⁸ Cf. Jean Starobinski, „Despre istoria hermeneuticii“, în: idem, *Gesturile fundamentale ale criticii*, traducere și prefață de Angela Martin, cuvânt-înainte de Mircea Martin, București, Editura ART, 2014, p. 116.

²⁹ Irina Mavrodin, *Poetică și poietică*, București, Editura Univers, 1982, pp. 10-11.

reglatoare a rațiunii: acum sunt luate în seamă credințele și nu certitudinile, ipotezele și nu aserțiunile, contradicțiile și nu normele. Putem spune că, în teatru (și, mai ales, în artele spectacolului), sunt urmate trei tipuri de metode, consecutive, alternative sau simultane, în funcțiile de intențiile creatorului, de dispoziția acestuia și de scopurile urmărite etc., făcând ca atât regulile, cât și procedeele care le descriu să pretinde descrieri specifice.

2/ ARTA CU PRIVIRE LA ARTĂ

În această categorie intră metode care au în vedere cunoașterea fenomenului (a obiectului) care urmează a fi prelucrat, ceea ce instituie o *analiză cu privire la creația artistică*. Se dezvoltă, astfel, caracterul meta-expresiv al creației scenice, o artă întoarsă spre sine, capabilă să se interogheze pe sine, pentru a se interoga, judeca, analiza și, în fine, pentru a-și da răspunsuri cu privire la rolul pe care îl joacă, la țelurile pe care le urmărește.

Aceasta presupune o parcurgere a unui set de informații care țin de științele socio-umane, de dramaturgie, istorie, literatură, psihologie, antropologie etc., de înțelegerea și prelucrarea conceptuală a unor dominante caracteriale. Regizorul, scenograful, actorii și restul participanților la procesul scenic se implică într-un soi de „decriptare” pluristratificată a textului piesei și a posibilităților acestuia de a fi transpus pe scena de joc.

Exemplul cel mai evident este cel instituit de Stanislavski, care pretindea interpreților o căutare de sensuri atât în textul propriu-zis, cât și în interioritatea actorilor (în viața lor personală, în existența lor intimă), în acele zone mai puțin cunoscute, ascunse chiar, care pot da soluții și pot transforma personajul într-un actant perfect credibil. Căutând un răspuns despre caracterul artei teatrului, prin căutarea de sine, actorul neagă „distanțarea”, dar reclamă, în egală măsură o atitudine critică involuntară, o selectare a tipurilor de reacții și manifestări scenice.

Acest tip de metodă are ca principal vector de acțiune *realismul critic* (prin analiză și sinteză) și dobândirea unor cunoștințe care să se transmită în viața cotidiană a spectatorilor. Or, analiza pe care o numim aici este secundată de o sinteză „aridă”, de o marcarea a elementelor dominante, nete, inviolabile. E ca și cum am pretinde că, prin

cunoașterea adecvată a naturii obiectului artistic (a creației scenice), ni se relevă structura ascunsă a vieții personajele (și, implicit, a spectatorilor), fiind deștelenit, în cele din urmă, spațiul în care se ascunde Adevărul.

B/ ARTA PRIN ARTĂ

Metode care folosesc drept instrument de lucru arta, prin care reflecția cu privire la „obiectul“ artistic se îmbină cu o intervenție activă asupra unui întreg proces de creație. Aceste metode care se aplică *prin artă*, sunt consolidate de experiența din jurul creației, reprezentând, în aceeași măsură, o formă de învățare în practica artistică. Ca urmare, arta devine un pretext (o „parafrază“) pentru un scop de sorginte socială, politică etc.

În siajul acesteia găsim metoda distanțării brechtiene (cu rădăcini în doctrina filosofică și literar-dramatică a lui Diderot) și a tuturor metodelor care fie au precedat-o, fie au decurs din aceasta (Meyerhold cu „biomecanica“ și „teatrul convenției conștiente“, Augusto Boal cu „teatrul oprimaților“, Moreno cu „tehnica psihodramei“, Ariane Mnouchkine cu activismul teatrului „du Soleil“ etc.), făcând ca teatrul să se afirme ca *atitudine* a omului în fața unei existențe pline de neînțeleșuri. Interpretul se desprinde de creație, pe care o creditează doar ca „ustensil“ într-o misiune mult mai „înaltă“, aceea de a schimba fața lumii, dar și de a augmenta instrumentele și procedeele psiho-sociale, ideologice etc.

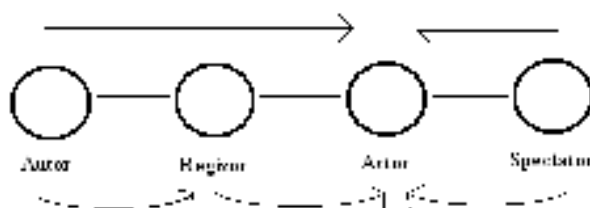
a) Meyerhold și teatrul convenției conștiente

Inspirându-se din teoria lui F.W. Taylor, Meyerhold oferise actorilor metoda biomecanicii, bazată pe o serie de mișcări acrobatice, care mobilizează resurse și mijloace de care cel care joacă nu este conștient. Se aplică și aici principiul *pertinenței*, al folosirii unui număr minim de mijloace, într-un timp cât mai scurt, pentru a obține un efect maxim și pentru a modifica, în final, reacțiile și conduita spectatorilor. De aici se reflectă o trăsătură esențială a *artei prin artă*, pe care o numim etică, consonând cu vocația omului de a-și salvarda trăsăturile definatorii prin verb și mișcare, prin cuvânt și acțiune.

Meyerhold este cel care a decis să scoată la iveală tehnica folosită în pregătirea spectacolului. Astfel, pe lângă recuzită, pe scenă putea fi văzută toate aparatele și mijloacele mecanice folosite, din dorința firească de a avertiza spectatorul că se află în fața unui spectacol și nu a unei „felii de viață”. Este primul pas spre o conștientizare deplină pe care metoda lui Meyerhold o inaugura. Se produce un *melange* între obiectele scenice, marionete, tehnică de scenă și actori, la care alătură jocul de lumini, din perspectiva îmbogățirii mijloacelor de expresie. Prin *teatrul convenției conștiente*, ale cărui principii au fost expuse în *Despre istoria și estetica teatrului* (1908), Meyerhold susține virtuțile teatralității, importanța reafirmării scenei ca spațiu de joc și nu de viață cotidiană – metodă pe care, afirma el, o putem aplica oricărei montări scenice.

Aceasta va face pandant cu ideea lui Copeau care va insista pe importanța utilizării unui singur decor pentru orice reprezentație, cu țelul evident de a nu deturna atenția spectatorului de la ceea ce spectacolul încearcă să transmită. *Teatrul convenției conștiente* este în parte îndatorat principiilor simbolismului cu care Meyerhold a intrat intim în contact și împletește, în esență, două concepte, una de inspirație antică – acțiunea dionisiacă (pe care o preia via Viaceslav Ivanov) – alta modernă – convenția conștientă (preluată de la Valeri Briusov, important susținător al simbolismului rus). Cele două forme de manifestare, rațională (a convenției conștiente) și irațională (a dionisiacului), reclamă prezența unui public activ, cu alte cuvinte, implicat în ceea ce se întâmplă pe scenă, într-o „întâlnire” foarte asemănătoare cu cea a agapei sacrale.

Între cele două metode, a *teatrului triumfiular* (în care avem o dominație a rolului regizorului și punere în umbră a actorului – o depersonalizare a actorului ! – și, în consecință a mesajului pe care acesta îl poate transmite într-o formă necreatoare) și a *teatrului în linie dreaptă* (în care vizibil este actorul și năzuințele acestuia, concepția regizorală fiind asimilată de interpret, în același mod în care regizorul a metabolizat ideile autorului), Meyerhold înclină spre a doua variantă:



Astfel, la baza *teatrului în linie dreaptă* va sta ideea de *libertate* – o libertate a regizorului de a transpune după propriile principii și convingeri artistice poetica auctorială, dar și cea a actorului de a se afirma pe sine neîngrădit de opțiunea mizanscenei, gata să-l primească pe spectator ca partener al creației scenice, profitând de întregul imaginar care sosește dinspre sală odată cu ridicarea cortinei:

În „teatrul în linie dreaptă”, regizorul, asimilându-l pe autor, trece asupra actorului creația sa (autorul și regizorul fuzionează aici). Actorul, asimilând, prin intermediul regizorului, creația autorului, se va afla singur în fața spectatorului (și autorul și regizorul se ascund în spatele actorului), își va dezvălui *liber* sufletul și va accentua astfel relația dintre cei doi piloni de susținere a teatrului: *comedianul și spectatorul*.³⁰

Autorul dramatic, regizorul, actorul și spectatorul constituie – împreună! – adevăratul creator al spectacolului de teatru. Din acest motiv, teatrul naturalist – și, în parte, cel realist – este neconform principiilor teatrului convenției conștiente, întrucât sfidează imaginarul spectatorului, îl exclude din „lucrarea” creatoare, pretinzându-i doar calitatea de martor al unor evenimente al cărui sens și semnificație le deține doar scena. Noul teatru, pe care Meyerhold a încercat să-l impună, se bazează pe aluzii, pe mesaje rostite pe jumătate, pe o plastică aparte, care sfidează cuvintele, pe numeroase momente de tăcere și imobilitate, pe dialogul interior, ca la Wagner (v., infra, și „dialogul interior” la Ivana Chubbuck), solicitând efortul intelectual al publicului, comunicarea, interpretarea.

b) Théâtre du Soleil și *activismul* artelor

La Arianne Mnouchkine există o relație pre-condiționată între echipa de producție (în care îi putem include și pe actori), regizorul spectacolului și dramaturgul acestuia (și pe care trebuie să-l înțelegem în sensul german al termenului). Toate spectacolele de la Théâtre du Soleil stau sub auspiciile autorității „colectivului” – acel colectiv care decide cu privire la destinul unei reprezentații, dar și a *activismului* pe care și-l asumă. Este vorba de un angajament politic la care aderă toți cei care intră în colaborare cu Mnouchkine și cu teatrul acesteia. Reprezentațiile sale au un puternic

³⁰ V.E. Meyerhold, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011, p. 37.

accent demitizant, pe de o parte, acuzator la adresa tarelor politice și sociale, pe de altă parte, chiar dacă, la un moment dat, creatoare a fost nevoită să recunoască eșecul ambițiilor sale sociale și politice.

Adunând creatori din cele mai diferite colțuri ale lumii, teatrul practicat de Mnouchkine mai are trăsături antropologice, coagulând și precipitând în joc forme artistice (dar, tot astfel, mijloace de intervenție socială) aplicabile unor arii și tradiții disparate. Este suficient să ne amintim de implicarea artistei în evenimentele din Franța anului 1968 pentru a înțelege care este drumul pe care Théâtre du Soleil l-a ales încă de la bun început. Brian Singleton scrie:

Practica teatrală a lui Mnouchkine a fost angajată politic încă de la începuturile sale modeste; creatoare a denunțat miturile și ironiile democrației franceze post revoluționare, a acuzat inegalitățile societății europene contemporane în termeni de rasă, clasă socială și sex, iar mai târziu a analizat traumele și suferințele celor prinși în mișcare umană globală a migrației conflictuale.³¹

Decisă să creeze un „teatru al poporului“, care să creeze o conștiință politică, Mnouchkine s-a asociat, în realitate, mai vechilor adepți ai acelor mișcări teatrale puse în slujba celor mulți, într-un mod democratic, nediscriminatoriu, între care se găsesc Jean Vilar, Roger Planchon și Jacques Copeau, prezentați, foarte pe scurt, mai departe.³² Din „învățăturile“ primite la școala lui Jacques Lecoq – mai ales în legătură cu tehnica improvizației și a unei permanente conștientizări a corpului și a virtuților corporalității –, Mnouchkine se va împărtăși, la rândul ei, actorilor pe care îi va pregăti de-a lungul întregii cariere. Brian Singleton sintetizează foarte bine dorințele regizoarei:

Interesul pentru creația colectivă reprezenta deci dorința de a construi o naratologie performativă alternativă care să se afle în opoziție cu marile narațiuni hegemonice ale istoriei naționale și să se concentreze în schimb asupra poveștilor ascunse care împreună alcătuiesc o imagine mai amplă a zbuciumului social.³³

În mare măsură, teatrul pe care l-a conceput Ariane Mnouchkine urmărește două obiective: primul, de adoptare a unei metode proprii de realizare a unui spectacol, al

³¹ Brian Singleton, „Ariane Mnouchkine. Activism, formalism, cosmopolitanism“, în: Maria M. Delgado, Dan Rebellato, *Regizori contemporani ai teatrului european*, ediție coordonată de Edith Negulici, traducere din limba engleză de Edith Negulici, Ramona Tănase, Loredana Voicilă, București, editura Tractus Art, 2016, p. 53.

³² Cf. *ibidem*, p. 55.

³³ *Ibidem*, p. 58.

doilea de impact al creației în afara scenei (să-i spunem pe nume: un impact ideologic sau chiar politic), în viața curentă. Dacă vorbim de o metodă sau de un stil regizoral, în cazul Arianei Mnochkine nu putem evita rolul major pe care l-a avut (îl are) colectivul cu care aceasta lucrează. Urmând ca pe un real crez idealurile „democrației“ (adică ale dreptului fiecăruia de a-și expune și exersa individualitatea *alături și împreună* cu ceilalți), ea însăși se va declara „conducător de repetiții“ (adică *regiseur*) și nu regizor (sau *metteur en scène*), acordând și celorlalți un loc (adeseori important) în punerea în scenă a unui spectacol.

Poate că astfel se explică și eclecticismul creațiilor care poartă „semnătura“ sa, fiind incluse (adoptate, asimilate) metode și teme din toate colțurile lumii. Teatrul devine un „produs“ al *creației colective*, spectatorul deținând un loc însemnat. În 1789, spectacol realizat în 1970, spectatorul își pot alege locul din care să urmărească cele cinci scene care se derulau simultan: este vorba aici de asumarea a ceea ce am numit *libertatea* creației și a receptării, precum și de un discurs, de la grav la parodic, despre *facerea* lumii teatrului, mereu alta, în fiecare seară a reprezentației; apelând la mijloace de expresie diferite – de la cele ale teatrului dramatic la cele ale teatrului de marionete și de la cele ale pantomimei la cele ale muzicii instrumentale –, autoarea dorea cu 1789 să conștientizeze spectatorii de eteroclitul lumii în care trăiesc, de faptul că în societate toată lumea vorbește și nimeni nu ascultă, dar și de faptul că reconstruirea istorie este o acțiune sortită, inevitabil, eșecului.

c) JACQUES COPEAU

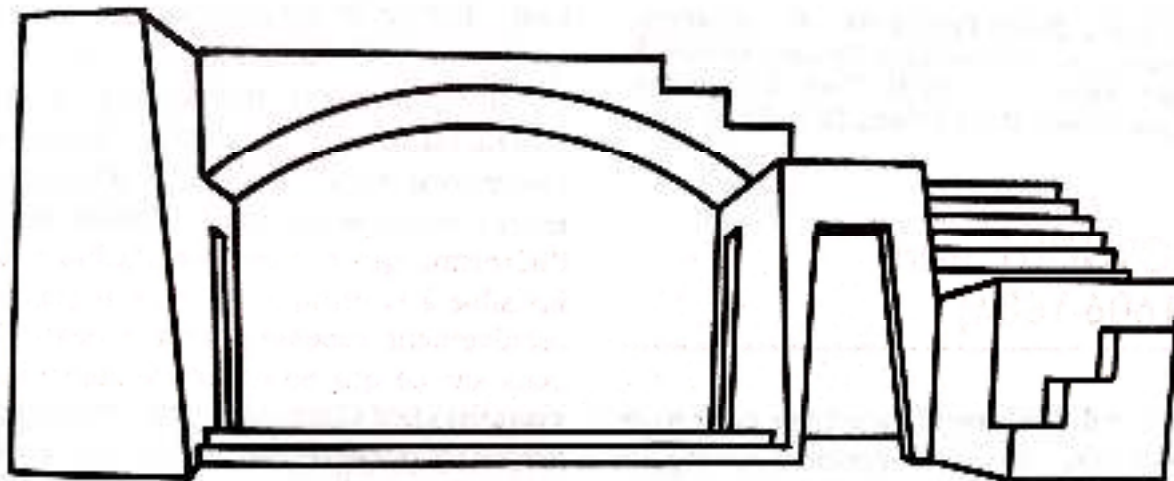
Considerând că s-a născut într-o epocă în care teatru prețuiește prea puțin poeticul, Jacques Copeau s-a bazat înainte de toate pe un „stil“ care, pe de o parte, să păstreze în ariergardă operele clasicilor și acuratețea textelor dramatice, pe de alta, să renoveze mijloacele (metodele) de montare scenică. Fiind unul dintre întemeietorii revistei *La Nouvelle Revue Française*, Copeau se dorea un „apostol“, în sensul în care simțea că misiunea creatorului este aceea de a iniția actorul (iar apoi spectatorul) într-un joc asemănător cu cel liturgic, ceea ce pregătește spectatorul pentru un tip de spectacol diferit de cel realist:

Tot ceea ce adună oamenii împreună este religios. Fără credință nu se poate realiza nimic măreț, și tocmai această conștiință semi-religioasă a artei și a misiunii

noastre formează partea cea mai bună a idealului nostru. Ceea ce vrem este să atragem publicul, acel public care are nevoie de ceva mai mult decât îi oferă viața, și vine să găsească acel ceva la teatru.³⁴

Principiul după care se ghida era cel al unei agape, prin care să se lărgească aria spectatorilor chemați să „traducă” împreună cu creatorii un repertoriu în egală măsură clasic și modern, catolic, și prin care să adere la o lume „sacră”, plină de semnificații și umanism. Pretențiile sale erau aparte în comparație cu cele ale mediului teatral din care provenea, sofisticate, așteptându-se la un public suficient de elevat încât să dea naștere dialogului de idei și unui curent de opinii care să atragă atenția unui magnet alte categorii de spectatori decât cele obișnuite, pregătindu-i să se inițieze în „secretele” unui teatru lipsit de artificii și de gratuități. Vieux Colombier trebuia să fie, în opinia lui Copeau, un spațiu al sincerității, al renunțării la orice dram de falsitate.

Acest deziderat l-a făcut să creadă că doar o scenografie fixă, purtată de la o piesă la alta – de la cele ale tragicilor greci la cele ale lui Molière sau cele care aparțin de Teatrul Nou până la modernii Claudel sau Jules Renard – poate permite textului să scoată la iveală înțelesuri majore cu privire la viață și societate, sensuri care merită să fie transmise publicului prin mijloacele actului scenic. Iată cum arăta dispozitivul fix de la Vieux-Colombier, la 1921³⁵:



Punctul de pornire în elaborarea unui spectacol era cel al creațiilor teatrale clasice, care conservau „puritatea” genului și un poetic intrinsec – este vorba, înainte de

³⁴ *Apud* John Rudlin, „Jacques Copeau”, în: Shomit Mitter, Maria Shevtsova (Eds.), *Cincizeci de regizori cheie ai secolului 20*, pp. 48-49.

³⁵ După Georges Lerminier, „Copeau Jacques”, în: *Dictionnaire du théâtre*, p. 209.

toate de tragedia antică, de *commedia dell'arte*, de teatrul shakespearian, care interogau o triplă misiune a artei: estetică, ontologică și etică. Or, un atare deziderat nu se putea împlini fără o întoarcere la izvoarele teatrului și fără o schimbare majoră la nivel tehnic scenice (în sensul diminuării importanței acesteia). Aceasta presupunea și o mizanscenă care să nu mai răspundă formulelor artistice burgheze ale începutului de secol XX, în fapt, aceasta însemnând părăsirea ideii de „spectacol”, de ostentație, adică de *teatralitate*.

Ca urmare, Copeau a revendicat dreptul regiei de a transforma radical viziunea scenică, ceea ce-l aducea în preajma lui Craig și Appia însă, paradoxal, poziționându-se în contracurentul constructivismului scenic al lui Craig, a expresionismului și naturalismului, dar și împotriva tehnicilor care insistau pe elementul spectacular. Urmărind puritatea teatrului (la originea căreia trebuie să vedem influența educației și a credințelor sale, inclusiv religioase), Copeau propune o economie a mijloacelor de expresie, un platou de joc gol („tréteau nu”) și „actori vii”, care să dea importanța cuvenită textului dramatic, așa cum erau, în opinia sa interpreții *commediei dell'arte*³⁶.

Aceasta reprezintă o formulă (și o metodă) prin care se căuta să se creeze punți de legătură între teatralitate și realism în arta scenică, fiind la modă în teatrul francez al epocii de după Primul Război Mondial, dar și cea care îi va aduce critici severe, fiind considerat un creator căzut în practici habotnice, cedând „acelei infirmități a minților nobile care constă în a voi o perfecțiune imposibilă.”³⁷

Scena goală lasă o libertate sporită imaginației, actorul putându-se concentra pe sine (pe datele personale) și pe rolul său. Tot astfel, regizorul, chiar dacă îi este solicitată inventivitatea – cu alte cuvinte, efortul creator – nu trebuie să uite că misiunea sa se subordonează celei care îi cuvine autorului dramatic. Cuvintele, replicile, dialogul sunt pentru regizor cele care dau naștere unei situații dramatice, construiesc contextul și structurează reprezentarea în datele ei spectaculare. Și asta întrucât, mărturisește Copeau:

³⁶ V. și John Russell Brown (coord.), *Istoria teatrului universal*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, București, Editura Nemira, p. 402. V și Martine David, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1995, pp. 421-422.

³⁷ John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972, p. 208.

Meseria dramatică nu-se extrage necesitatea, forma și coeziunea decât din invenția dramatică. Orice creație originală cere o exprimare autentică și nouă. Acolo unde adevărul caracterelor și sinceritatea lăncezesc, forma pierde orice valoare, golindu-se de orice înțeles.³⁸

Poate că cel mai important aspect al poeziei teatrale creditate de Copeau a fost cel al reconcilierii teatrului cu literatura, cu alte cuvinte, cel al importanței pe care regizorul a dat-o textului dramatic și stilului reprezentației. Este ceea ce a și unit dezideratul estetic al lui Copeau cu cel al lui Paul Claudel, marele apărător al teatrului ca literatură, ca poezie. De altfel, în teatrul pe care și-l imagina Copeau, actorul joacă rolul de „poet“, de creator care încet-încet renunță la serviciile regiei.

Însă, pe de altă parte, în portretul „noului“ actor regăsim și trăsături împrumutate de la actorul lui Stanislavski și chiar particularități din „schițele“ lui Craig și Appia, interpretul fiind considerat de Copeau, „în același timp, subiect și obiect, cauză și efect, materie și instrument“³⁹ al artei scenice. În esență, putem spune, cu cuvintele lui Georges Lerminier, că „Jacques Copeau, om de reflexie și de sinteză, a exersat o anumită autoritate morală și, din perspectivă estetică, o influență în mod particular sensibilă asupra literaturii și a pedagogiei dramatice.“⁴⁰

d) ROGER PLANCHON

Îndatorat, cel puțin într-o primă etapă, lui Bertolt Brecht și teorie distanțării acestuia, dar mai cu seamă realismului epic și social, a fost și Roger Planchon, a cărui activitate la Teatrul de Comedie din Lyon (între 1952-1957), în cadrul propriei companii, *Le théâtre de la Cité*, la Villeurbanne (după anul 1957), în fine, la Teatrul Național Popular (din 1972), se leagă atât de textele creatorului *Omului bun din Sîciuan*, cât și de cele ale lui Arthur Adamov, Shakespeare și Marivaux. O altă influență, chiar dacă nu de aceeași însemnătate, ne relevă „teatrul proletar“ al lui Piscator. Coordonatele teatrului lui Planchon trimit atât la relația insului cu mediul în care trăiește, cât și la atitudinea reflexivă, critică a creatorilor în raport cu evenimentele vieții. Așa cum a mai

³⁸ Jacques Copeau, „Meseria în teatru“, în: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973, p. 169.

³⁹ Georges Lerminier, „Copeau Jacques“, p. 208.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 209.

fost remarcat, Planchon „fusesse primul care a arătat necesitatea unei metode teatrale, scenice și critice.“⁴¹

Regia este însoțită de o scenografie elaborată, de lumini și de un decor pictural minuțios. În ciuda interesului tot mai mare al creatorilor de teatru ai vremii față de propunerile scenice ale lui Antonin Artaud (ca să dăm un exemplu: „teatrul sărac“ al lui Grotowski), Planchon a exclamat necesitatea ca teatrul să joace un rol important în societate și – mai ales asta! – să nu renunțe la o critică egală cu lupta din afara scenei pentru interesele maselor. Odată cu numirea, în 1972, ca director la Teatrul național popular, a pus în scenă autori clasici, Shakespeare, Molière, Racine, preferând textele „epice“, în care conduita personajelor o ia înaintea psihologiei acestora⁴². Ca și la Vilar, pe care îl urmează îndeaproape, decorul este minimalist, epoca fiind scoasă în evidență prin costume și machiaj.

Atunci când a optat pentru o arhitectură realistă, cum a fost cazul cu spectacolul *George Dandin* (1958), dar și cu *Tartuffe* (1962, 1974), Planchon pretindea ca interpretarea să se ferească de tirade și să respecte liniile directoare ale unei atitudini scenice și ale unor mișcări și gesturi corporale cât mai autentice⁴³. Actorul lui Planchon nu se dorea a fi nici pe departe un militant, nici măcar atât cât poate fi identificat la Brecht sau la Piscator, în ciuda unei tensiuni politice și sociale care izvora din spectacolele montate.

Regia trebuia să țină seama de ceea ce teatrul poate să arate (adică să reprezinte prin semne concrete) prin intermediul piesei și nu doar să folosească imaginea pentru a ilustra un text cu însemnătate literară. Prin creația scenică, se proceda la o „punere în situație“ (asupra căreia va insista peste ani Ariane Mnouchkine) și la traducerea ideilor în acte concrete. Ea, regia, era „la vedere“, enunțată prin însăși compoziția scenelor. Cu alte cuvinte, Planchon a aderat la o teatralitate controlată uneori de principiile realismului (sau chiar ale naturalismului) și ale verosimilității, însă o teatralitate care să dea importanța cuvenită *textului scenic*, ferindu-se totuși să cadă în excesul desacralizant al mai vechilor constructiviști. Sau, așa cum rezumă Christian Biet și

⁴¹ Armel Marin, „Planchon Roger“, în: *Dictionnaire du théâtre*, p. 612.

⁴² Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 103.

⁴³ Cf. Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle. Éthique et technique*, édition remaniée et augmentée, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005, pp. 388-399.

Christophe Triau: „Regia se situa la intersecția unui naturalism «modern» și a unei clarități analitice și didactice.”⁴⁴ E vorba de opțiunea creatorului pentru un scenocentrism subînțeles, chiar dacă nu exprimat aidoma.

Metoda lui Planchon propunea un acord între lumea interioară a personajelor (și, de aici, pentru cea a dramei, cu conotațiile ei spațio-temporale) și spațiul cotidian al spectatorilor, între ceea ce este vizibil și ceea ce este doar intuit, făcând legături cu cinematografia germană de sușă expresionistă. Din acest punct, distanțarea brechtiană devine caducă și este înlocuită de o „sugestivitate interioară”⁴⁵, cum afirma Marc Beigbeder, textul dramaturgic beneficiind de suficiente elemente care să „dicteze” punerea în scenă și scopul acesteia, fără a mai fi nevoie de glose și interpretări „interliniare” pentru a înțelege semnificația unei opere:

Prin diversitatea uimitoare a producțiilor sale, Planchon a reușit echilibrul unei estetici și al unei reflecții critice; el a ales o cale personală și îngustă: „A vorbi fără a ține un discurs, a arăta fără a demonstra; a inventa fără a moraliza; a povesti Istoria, fără a o îngropa.” (Copfermann)⁴⁶

d) JEAN VILAR

În fine, cel de-al treilea creator care a marcat evoluția artistică a Arianei Mnouchkine a fost Jean Vilar, fondator al Teatrului Național Popular, a cărui influență o egalase pe cea a lui Antoine și Copeau⁴⁷. Acesta a avut în vedere un teatru care nu doar să se adreseze publicului, ci căruia să-i determine și o schimbare de atitudine. Astfel, clasele sociale vizate erau cele ale muncitorilor, țăranilor și, în general, ale „nemulțumiților” de condiția socială în care trăiesc, dar și cele ale micilor negustori și chiar ale clericilor. Prin aceasta s-a produs o ruptură de tendințele „proletare” ale teatrului de sorginte marxistă, urmărindu-se ca arta scenică să devină o „artă pentru toată lumea” și să șteargă orice graniță între păturile sociale⁴⁸.

⁴⁴ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, postface d'Emmanuel Wallon, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 669.

⁴⁵ Marc Beigbeder, *Le théâtre en France depuis la libération*, Paris Éditions Bordas, 1959, p. 191.

⁴⁶ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, p. 104.

⁴⁷ Pierre-Aimé Touchard, „Le théâtre français de 1918 à nos jours”, în: Guy Dumur (sous la direction de), *Histoire des spectacles*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 1402.

⁴⁸ V. Shomit Mitter, Maria Shevtsova (Eds.), *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura UNITEXT, 2010, p. 84.

Misiunea actorului se deschide spre etic și ideologic, împânzind spații largi sociale cu ideile aruncate în joc și punând în cumpănă emoții dintre cele mai *tari*, însă sub controlul strict al rațiunii, în același fel în care a înțeles Brecht să facă teatru, punând la îndoială norme și credințe fixate în mentalul colectiv:

[...] un actor trebuie să poată păstra în memoria lui vizuală un tip de om care i-a izbit atenția, așa cum trebuie să păstreze în memoria sa simpatică (sau sensibilă) rănilor primite, suferințele morale îndurate. El trebuie să știe să folosească această memorie, ba mai mult încă, s-o întrețină.⁴⁹

Descrisă ca centripetă, mișcarea artistică invocată de Vilar a dorit să transforme teatrul într-un adevărat „serviciu public”⁵⁰ care să-i vizeze pe toți, indiferent de poziția socială, de puterea financiară, de condiția intelectuală a spectatorilor, atrăgând într-un „dialog”, uneori belicos, alți artiști și alte curente artistice ale vremii. Cu toate acestea, repertoriul ales de el – de regulă clasic – nu era schimbat în funcție de publicul căruia i se adresează, parizian sau din suburbiile acestuia.

Visul regizorului era de a aduce la un „numitor comun” capacitatea spectatorilor de a înțelege mesajul artistic, fiind mai preocupat de sensul moral decât de consecințele politice ale reprezentațiilor, ceea ce dă măsura „teatrului-miting” în care credea Vilar⁵¹. Pentru aceasta, a refuzat teatrul *à l'italienne* și, odată cu acesta elementele de teatralitate: a renunțat la cortină, a îndepărtat rampa, a dat însemnătate textului dramaturgic, a apropiat publicul de actori și a minimalizat importanța decorului, până la spectacole în care s-a renunțat la aproape întreaga recuzită. Se preferă tot mai mult spațiile deschise, lăsând liberă imaginația spectatorilor.

O valoare însemnată a jucat-o lumina, care a devenit un veritabil actant în spectacol. Doar costumele și machiajul erau păstrate și chiar s-au transformat în elemente spectaculare esențiale, în vederea conservării cronotopului dramatic și al recognoscibilității datelor de epocă. Astfel, după 1968, pe lângă creatorii francezi lezați de atitudinea sa inovatoare și, totodată, acuzatoare la adresa guvernanților (este vorba de așa numiții „furioși” ai teatrelor franceze), trupa lui Julian Beck, *Living Theatre*,

⁴⁹ Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, București, Editura Meridiane, 1968, p. 15.

⁵⁰ Alfred Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1970, p. 251.

⁵¹ Armel Marin, „Vilar Jean”, în: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2000, p. 834.

invitată la Festivalul de la Avignon, i s-a opus lui Vilar prin soluții artistice care aveau implicații politice și sociale extreme (anarhice chiar), depășind cu mult în efect și intensitate ceea ce regizorul francez își propusese, adică un civism înlănțuit cu un artistic înălțător:

Actorul – afirma Julian Beck – trebuie să găsească forme de experiență și comportare care să unească spiritul cu corpul dacă vrea să răspundă nevoilor publicului. [...] Noi suntem pe cale să descoperim metoda de creație teatrală comunitară, noi vrem să creăm piese care să nu fie dictate de autori sau regizori individuali, ci care să emane dintr-un organism compus din numeroși indivizi care permit să se elibereze, în același timp, puterea colectivă și inspirația individuală.⁵²

Respectând virtuțile textului⁵³, pe de o parte, și importanța artei actorului, pe de alta, Vilar s-a opus regiei în forma sa autocrată, ba chiar și-a propus să elimine regizorul artistic („le metteur en scène”) și să readucă în scenă regizorul tehnic, producătorul spectacolului („le régisseur”), capabil să aducă *împreună* creatorul și receptorul spectacolului, într-un „joc” al emoției și al reflectării: „Teatrul îi interesează pe creatori, pe *martori*, când o credință, fie ea confesională sau politică, face să se înalțe glasul poetului dramatic și să adune în jurul lui o mulțime amuțită de aceeași nădejde.”⁵⁴ O misiune îndrăzneată, care a întâmpinat rezistența unor întregi cohorte de regizori, interesați să nu abandoneze redutele câștigate cu greu spre sfârșitul secolului al XIX-lea prin Antoine și încetățenite, mai apoi, prin Copeau.

Spectacolul este atras din ce în ce mai mult spre spațiul publicului, pe care încearcă să-l capteze și să-l implice într-un joc ingenuu al caracterelor și al marilor idei. El devine „popular”, adică „apolitic”, în cel mai pur sens al cuvântului, acționând pentru și împreună cu publicul, ceea ce-l transformă, așa cum afirma Patrice Pavis, într-o „categorie mai degrabă sociologică decât estetică”⁵⁵. Și, oarecum neașteptat, descoperă că marii creatori – Hugo, Shakespeare, Molière – sunt singurii care pot să răspundă imperativelor teatrului ca artă totală, dorinței de a îngloba realul și imaginarul, dorințele și împlinirile, eșecurile și năzuințele spectatorilor. De aceea, afirma Vilar:

⁵² Julian Beck, „Teatrul și revoluția”, în: Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004, p. 333.

⁵³ V. Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, p. 35.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁵ Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, traducere din franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinele Floria, Iași, Editura FIDES, 2012, p. 408.

„Teatrul, dacă nu este în același timp popular și patetic, nu este nimic.”⁵⁶ Este vorba despre o primă și esențială probă de partajare a puterii între scenă și sală.

Actorul este chemat să joace cu un minim de efecte, până la a atinge imobilismul – o idee extrem de îndrăzneță pentru acei ani în care se mai simțea influența unei școli de interpretare care prețuia declamația și gesturile largi, spectaculoase. Textele tragicilor greci – alături de cele ale lui Brecht, Corneille, Musset, Kleist, Büchner – i-au dat prilejul lui Vilar să aducă în scenă piese cu teme majore ale insului și societății ale aceluși timp, dar și teme perene ale ființei umane, cum sunt cele ale vieții și morții, ale puterii și tiraniei, ale voinței și destinului.

Astfel, la Théâtre National Populaire (la Palais de Chaillot, dar și pe scene care au împrumutat „stilul” acestuia, în suburbia Parisului, la Suresnes, dar și la Chaillot etc.) au fost puse în scenă *Cidul* (1951), *Mutter Courage* (1951), *Lorenzaccio* (1952), *Prințul von Homburg* (1952), *Omorul în catedrala* (1952), *Moartea lui Danton* (1953), *Cinna* (1954), *Antigona* (1960), *Ascensiunea lui Arturo Ui* (1960), *Omul bun din Sîciuan* (1960), *Viața lui Galilei* (1963), *Thomas More* (1963) și așa mai departe. Toate aceste piese i-au întreținut lui Vilar convingerea că regizorul trebuie să se retragă tot mai mult în spatele propriei creații scenice, lăsând astfel mizanscena să se transforme într-o *artă a scenei*⁵⁷.

4/ Arta pentru artă

Metode care nu au alt scop decât *arta în sine*, evitând contingentele cu socialul și politicul, cu normele afirmate și instituite, cu canoanele artistice. Acestea fac posibilă, cel mai adesea, mișcarea de avangardă, schimbarea radicală a mijloacelor avute până la acea dată la îndemână și asta până în clipa în care, canonizându-se, vor reclama ele însele o revizitare a șanselor de înnoire. Accentul pus pe aceste metode face ca reprezentarea să aibă o însemnătate majoră, scopul inițial, cel al cunoașterii, trecând în planul al doilea, iar comunicarea constituindu-se mai degrabă ca ex-punere conotativă de sens și semnificații.

⁵⁶ Apud Alfred Simon, *Jean Vilar*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, p. 75.

⁵⁷ Philippa Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, préface de Claude Roy, Paris, Actes Sud, 1991, p. 110.

Așadar, printr-o atare metodă, arta se retrage din mijlocul lumii, își caută și își afirmă autonomia, iar efectele pe care le produce în mundan sunt independente și indiferente în raport cu țelurile pe care și le-a fixat. Putem spune că *arta pentru artă* este *amorală*, dacă termenul nu ne constrânge să fim oarecum precauți în ceea ce privește misiunea creatorului: nu contează poziția creației – a obiectului artistic – în raport cu lumea din care provine sau cu cea spre care se îndreaptă, ci ceea ce semnifică ea pentru sine și în relație cu sine.

Deschizând un „univers” paralel, *arta pentru artă* invocă necesitatea de a accepta diferența, alteritatea, dreptul „celuilalt” de a se bucura de libertate, dar și de a prescrie normele care nu fac altceva decât să îngreuească mișcarea spontană a creației. Toate acestea ne fac să credităm și să parafrazăm afirmația lui Wittgenstein din *Cercetări filosofice*, pentru a spune că în teatru nu putem vorbi de o metodă, ci doar de metode⁵⁸. Tot astfel, nu putem vorbi de o puritate a metodelor, întrucât, de cele mai multe ori, întâlnim o „hibridizare” a procedeelor folosite, cu atât mai pronunțată cu cât dialogul principiilor scenocentriste și textocentriste este mai aprins.

5) Metoda Chubbuck

Metoda Chubbuck este cea pe care am îmbrățișat-o generic, începând cu anul 2007, pentru a-mi conduce orele de pregătire a studenților de la „Arta actorului”, nivelul de licență. De ce metoda Chubbuck? Pentru că, înainte de toate mi-a oferit un suport teoretic exact, precis, argumentat, bine scris, motivațional, cu privire la pregătirea actorilor și a rolurilor dramatice. Apoi, pentru că mi-a completat tehnicile de predare, asimilate și prelucrate de-a lungul anilor, devenind un ghid practic, cu repere clare, cu obiective bine conturate, cu șanse nelimitate de augmentare a mijloacelor de cunoaștere și auto-cunoaștere. În fine, pentru că nu limitează înțelegerea fenomenului teatral la câteva reguli imuabile de joc. Ba din contră, oferă o libertate extremă creatorilor, pentru a-și modela mecanismele de joc, desigur, pe structura unor principii care reprezintă un ghid (sau îndrumar) și nicidecum o directivă inflexibilă, o dogmă.

⁵⁸ Cf. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004, § 133, p. 160.

Metoda Chubbuck este, în opinia mea, cea care răspunde cel mai bine nevoilor de astăzi ale pedagogiei teatrale, în mijlocul unei lumi în care tot mai mult își fac loc mijloacele de comunicare artificială, care reprimă *întâlnirea*, comunicarea, dialogul.

Considerată de unii ca fiind cel mai important profesor de arta actorului din acest început de secol XXI, Ivana Chubbuck își revendică dreptul de a formula o metodă totodată în relație și la distanță de alte metode. Îndrăzneală, pertinentă și extrem de organizată, Ivana Chubbuck a dat la iveală o tehnică și un set de procedee care îi dau ocazia actorului (dar nu numai, în măsura în care sunt vizate și alte persoane dornice de autocunoaștere) să își îmbunătățească expresia scenică, să devină credibil și, mai ales, autentic. În chiar *Introducerea* la cartea sa, care a trezit interesul întregii lumi teatrale, *Puterea actorului*, afirmă:

Fiecare actor știe că descoperirea și înțelegerea suferinței personale este o parte inerentă a procesului de interpretare. Acest lucru este valabil încă de la Stanislavski. Diferența dintre Metoda Chubbuck și metodele mai vechi este că eu îi învăț pe actori cum să-și folosească emoțiile nu doar ca rezultat final, ci ca pe o modalitate de a-și împlini și a-și întări scopul. Metoda mea îi învață pe actori cum să câștige întotdeauna.⁵⁹

Autoarea pornește de la convingerea că, în teatru, atât personajele interpretate, cât și actorii urmăresc *ceva*, au în vedere realizarea unui obiectiv sau împlinirea unei dorințe. Fără a psihaliza acest aspect, să recunoaștem că în interpretarea unui rol, scopul ocupă un loc esențial. Arta actorului se consacră, afirmă Chubbuck, pe *ce* și *cum* se poate atinge scopul artistic, fiecare folosindu-se de datele personale, fizice, de „moștenirea emoțională” (cum se exprimă autoarea) cu care este înzestrat. Procesul este unul conștient și nu lăsat la îndemâna întâmplării, astfel încât, în timpul spectacolului, publicul să poată reacționa *ca și cum* s-ar afla în fața unei întâmplări autentice și nu a unei construcții artificiale.

De aceea, în *comportamentul* actorului, o misiunea însemnată este acordată dinamicii jocului și a mișcării scenice, care să ghideze atât actorul – în depășirea traumelor și a experiențelor reale sau a celor virtuale, negative cu care vine dinspre viața cotidiană, personală, spre rezultate pozitive –, cât și spectatorul, în înțelegerea

⁵⁹ Ivana Chubbuck, *Puterea actorului. Metoda Chubbuck*, traducere din limba engleză de Irina Margareta Nistor, București, Editura Quality Books, 2007, p. 5.

adecvată a reprezentației și, prin feedback, în transferarea mijloacelor de augmentare a conduitelor și a reacțiilor emoționale în viața personală. Suferințele sunt folosite ca stimuli pentru a da credibilitate personajelor și nu doar pentru a depresuriza propriile emoții negative.

Astfel s-a ajuns la „un sistem care să creeze un comportament uman real și dinamic. Un sistem care – odată ce actorul s-a dedicat trup și suflet și a hotărât să facă fără teamă anumite alegeri – să-l călăuzească și să-i dea puterea de a-și folosi propria suferință pentru a atinge scopul personajului pe care îl interpretează.”⁶⁰

Dar metoda aceasta nu este inflexibilă, nu se consolidează pe principii, idei, procedee, tehnici de neocolit, ci pe o permanentă negociere a lor cu ceea ce actorul este capabil să ofere și să includă în procesul de creare și de interpretare a unui rol. Iar el, actorul, începe din punctul în care identifică nevoile personajului pe care urmează să-l transpună scenică, observându-i preocupările intime (inclusiv cele care nu sunt dictate de textul piesei și de didascaliiile acesteia), obsesiile, traumele, etc. Așadar, *obiectivele* personajului sunt la fel de importante ca și cele ale artistului, pornind de la suferințele autentice, grave, ale eroului.

Este imperios necesar ca emoțiile să atingă un climax pentru ca experiența fizică și emoțională să poată genera rezultatele artistice scontate și o desăvârșire a interpretării. Suferința este factorul motivațional al creației – iată o supoziție oarecum surprinzătoare și nicidecum ușor de gestionat. Munca actorului cu sine se constituie pe suportul unui permanent management al suferințelor proprii și al celor cu care vine personajul pe scenă. Suferințele personajului, în fine, trebuie să *devină* ale actorului.

În metoda Chubbuck, centrul de greutate este dat de cele douăsprezece instrumente de actorie, de pregătire a rolului și de interpretare scenică. Aceste instrumente sunt dedicate actorului dispus să facă *orice* pentru ca interpretarea sa să fie articulată, vie, credibilă și să impulsioneze spectatorii în inițierea unui dialog cu scena și cu ei înșiși. Or, ne avertizează autoarea, nu este suficientă sinceritatea în interpretare; ea singură poate să însuflețească actorul, dar nu garantează participarea și reacțiile publicului. Metoda Chubbuck vorbește despre *reușită*, despre cum să faci din amalgamul de trăiri angoasante fructul cu ajutorul căruia poți atinge un anumit scop, cum să

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7.

depășești obstacolele, cum să învingi, cum să devii tu însuși. Iar fără o cunoaștere de sine, totul devine zadarnic.

Această etapă – cunoașterii de sine – se poate contura pe două direcții. Cea dintâi, de întoarcere a privire spre lumea interioară, pentru a descoperii neajunsurile, eșecurile, traumele pe care actorul le ascunde cu sau fără bună știință, A doua, ca în tehnica socratică, de cunoaștere de sine prin raportare la altul, cu alte cuvinte, de a avea curajul să îți spui: eu nu sunt cel care cred eu că sunt, ci *cel pe care celălalt îl vede*. Prin aceasta, pentru a împrumuta din excursul lui Michel Foucault cu privire la subiect, actorul trebuie „să se modifice, să se transforme, să se deplaseze, să devină, într-o oarecare măsură și până la un anumit punct, altul decât el însuși pentru a căpăta dreptul de a accede la adevăr.”⁶¹

Așadar, suferințele sunt materia primă cu care actorul își poate construi rolul, fără a pretinde în mod fals că este altcineva, dar și atâta timp cât celălalt a început să-și găsească sălaș în sine. Iată, pe scurt, cele douăsprezece instrumente ale metodei Chubbuck, pe care actorul este invitat să le exploateze:

1. *Obiectivul global*

Obiectivul global reprezintă ținta majoră a existenței personajului, cu care actorul este chemat să se confrunte. El trebuie să fie activ și dinamic și să acopere preocupările întregii vieți a personajului, condiționându-i reacțiile, atât cele raportate la sine, cât și cele care îl relaționează cu semenii. Nu este obligatoriu ca obiectivul global să fie condiționat de prelucrări raționale ale evenimentelor, însă este necesar ca el să se înscrie într-o logică a evenimentelor și a textului dramatic. Emoțiile cu care se confruntă personajul și pe care trebuie să le replice actorul nu trebui să fie scopul interpretării, ci mijlocul prin care se poate atinge obiectivul global. Actorului i se pretinde să nu judece niciodată personajul.

Cred că suntem îndreptățiți să spunem că el este, atât în etapa prelucrării unui rol, cât și în cea a interpretării, *a-moral*, cu alte cuvinte indiferent la recursul pe care spectatorii îl vor face la normele, cutumele, legile cu care au fost obișnuiți în viața

⁶¹ Michel Foucault, *Hermeneutic subiectului*, ediție îngrijită de Frédéric Gros sub îndrumarea lui François Edwald și a lui Alessandro Fontana, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 26.

cotidiană și care le solicită analiza și aprecierea faptelor și a gândurilor personajului căruia i se dă viață pe scenă. În fine, în privința obiectivului global, sarcina actorului se încheie cu aceea de a *personaliza* personajul, mai precis cu nevoia de a-l umaniza în toate datele sale, atât în cele care apar în clipa prezenței sale scenice, cât și în cele în care absentează în cadrul de joc. Aceasta aduce în discuție chestiunea transformării insului (egocentric, centrat pe propriile nevoi) în persoana capabilă să intre în dialog, în relație.

2. *Obiectivul scenei*

Obiectivul scenei se constituie printr-o restrângere a obiectivului global la o singură scenă. Acesta poate fi o secvență din lanțul extins de-a lungul întregii acțiuni dramatice sau poate să însoțească strategia actanțială. El, așa cum spune Chubbuck, „trebuie să sprijine obiectivul global“ și nu trebuie să se manifeste în contracurentul acestuia. Obiectivul scenei nu poate să cadă în neant, trebuind să-și găsească un răspuns adecvat și „trebuie formulat în raport cu ceva ce puteți *obține* de la celălalt personaj din scenă.“⁶²

Așadar, nu se poate vorbi de un obiectiv al scenei în absența partenerului de joc, în lipsa dialogului. Chiar și atunci când avem de-a face cu un monolog, personajul se proiectează pe sine în afară (instituie mecanismele alterității), pentru a putea vorbi cu un altul, de la care să obțină un răspuns sau o reacție. Poate doar solilocviul să fractureze acest principiu, dar, în acest caz, nimic nu ne mai îndreptățește să considerăm că ne-am afla în fața unui eveniment teatral, ci doar în fața unui ins care declamă prin uitare de sine.

Important în stabilirea obiectului scenei este corpul actorului, cel care trebuie să re-aționeze ca și cum rațiunea ar fi absentă. Din nou este subliniată unitatea obiectivului scenei, adică o continuitate care să nu fie întreruptă sub nici o formă. Fie că se discută despre întâlnirea unui actor cu un alt actor (a unui personaj cu un alt personaj) sau a unui actor cu spectatorul său, vitală este relația și înscrierea scenei (și a obiectivului scenei) în șirul de scene al întregii reprezentații. O aceeași trăsătură este recunoscută și în cazul obiectivului scenei: actorul nu trebuie să judece acțiunile

⁶² Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, pp. 28, 29.

personajului său, ci trebuie să și le asume ca și cum ar fi fost ale lui. Ivana Chubbuck vorbește despre o „alegere egoistă“, întrucât personajul trebuie să fie credibil, ceea ce presupune că este necesar să pretindem ceva, în timpul jocului, de la celălalt.

3. *Obstacolele*

Obstacolele, fie că este vorba de cele fizice, emoționale sau mentale, nu trebuie să reprezinte o piedică *reală* în crearea rolului și în atingerea obiectivului scenei și a obiectivului global, ci un prilej de a lucra cu propriile neliniști, angoase, traume. Obstacolele dau naștere provocărilor, care sunt atât de intense și mereu altele în arta actorului: „Cu cât este mai greu și mai riscant să atingeți *obiectivele globale* și ale *scenei*, cu atât călătoria pe care o aveți de parcurs va fi mai palpitantă, atât pentru voi ca actori, cât și pentru public. Cu cât sunt puse în scenă mai multe *obstacole*, cu atât vă veți strădui mai mult pentru a atinge *obiectivul scenei*.“⁶³

Dacă obstacolele fizice sunt mai ușor de recunoscut (handicapul fizic, aspectul, problemele medicale sau profesionale etc.), cele de natură psihică pot ascunde o multitudine de capcane, întrucât gradul de inteligență (de la retard la hiper-intelectualizare), convingerile ideologice, afecțiunile mentale, secretele sau gradul de educație pot înclina balanța interpretării și, în cele din urmă atingerea obiectivului scenic sau global. Obstacolele de natură emoțională vor genera aceleași abia vizibile articulări/dezarticulări în jocul actorului.

4. *Substituirea*

Substituirea îl vizează întotdeauna pe celălalt, pe partenerul de joc, mai exact, pe personajul care se găsește în fața actorului și care acoperă trăsăturile, comportamentele și atitudinile unei persoane din viața reală. Doar în acest mod reacțiile vor avea o naturalețe și o forță care să acopere interesele obiectivului scenei. Problema identificării este imensă, întrucât presupune un proces elaborat de calchiere a unei realități sociale și de transpunere a ei peste cea dramatică. Însă și rezultatele sunt pe măsură, deoarece prin istoria reconfigurată în funcție de un altul din afara scenei se vor găsi și resursele pentru reacții emoționale potrivite. Substituirea îi permită actorului să

⁶³ *Ibidem*, p. 47.

își partenerul de joc drept partenerul din viața reală: în acest fel, reacțiile pe care le va avea vor dobândi un credit însemnat, vor fi nuanțate și vor crea o relație umană *adevărată*. Identificarea persoanei din viața personală, este importantă pentru a facilita substituirea, întrucât doar prin adecvare se poate ajunge la atingerea obiectivului scenei.

Componenta emoțională este hotărâtoare în alegerea persoanei care este substituită (cea din viața reală) și de aceea este necesar ca actorul să recurgă la mai multe încercări. Desigur, substituirea nu este necesară în toate scenele și în fiecare moment al interacțiunii dramatice, dar se impune de fiecare dată când este nevoie de o „istorie emoțională”. Realizarea cea mai importantă a substituirii este catharsis-ul, acel moment al descărcării emoționale în care nu doar personajul reușește să facă *pasa* eliberării de un trecut traumatic, ci și personajul, prin identificare cu momentul reafirmat scenic. „Actoria le permite iluziilor noastre să prindă viață”⁶⁴ – afirmă Chubbuck – și face ca din subconștient să iasă ceva la iveală, detensionând trecutul și făcând mai suportabilă vecinătatea mnezică a traumei.

5. *Imaginile interioare*

Imaginile interioare reprezintă (re)sursele cele mai însemnate cu care actorul își poate construi rolul. Rostirea unei replici, utilizarea unei game vocale, intensitatea și tonul, dar și, prin asociere, gesturile și mișcările sunt condiționate de proiectarea unor imagini în lumea interioară a actorului. Conchide Chubbuck: „Este obligația voastră de actor să personalizați cuvintele care provin din mintea autorului și să le faceți să pară și să fie simțite de audiență ca și cum ar proveni din mintea *voastră*. Acest este posibil doar dacă veți folosi *imaginile interioare*.”⁶⁵ Or, metoda Chubbuck reține în permanență, aproape obsesiv, ideea obiectivului global și scenic, care străbate ca un fir roșu „câmpul” imaginilor interioare. Și, din nou, alegerea imaginii interioare este condiționată de componenta emoțională a piesei și de cea personală, ceea ce solicită actorul să urmărească eficiența unei transpuneri și nicidecum echivalența ei în real.

Pentru a se obține proiecția unei imaginii interioare, actorul întâlnește, din nou, obstacole pe care este nevoit să le ia în seamă și cu care trebuie să lucreze pentru a le

⁶⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 79.

depăși. Până și dialogul sau replicile celorlalți trebui să fie luate în seamă în construcția imaginii interioare; ele reprezintă borne pentru a ne menține pe drumul autocunoașterii și împlinirii prin imaginea proiectată. Aceste imagini, prin compoziția lor (care este întotdeauna „tridimensională” și nu „în plan”) și prin încărcătura lor emoțională devin „bunuri” ale actorului, surse și resurse pentru realizarea rolului și pentru convertirea experiențelor negative în experiențe cu rezultat pozitiv. Având ca *background* imaginile proiectate, actorul va fi capabil să selecteze acele soluții care vor dovedi relevanță și economie de mijloace.

6. *Intenție și acțiune.*

Chubbuck simplifică cât de mult posibil înțelegerea metodei pe care o propune. În acest sens, trebuie să înțelegem că, oarecum ingenuu, *intenția* devine „echivalentul unui gând”. Desigur, dacă ne raportăm la perspectiva psihologică (unde intenția se confundă mai curând cu dorința), aceasta poate să pară o eroare de înțelegere sau o utilizare abuzivă de termeni, însă, dacă avem ca reper teatrul ca reprezentație scenică, trebuie să acceptăm faptul că intențiile nu pot fi despărțite de gândurile care, în mod natural, le preced. Tot astfel, „gândul” trimite la numeroase accepții, între care acela care le exclude din aria simțurilor.

Cert este că apariția unui gând este strâns legată de un scop sau, în cazul nostru, de un obiectiv (global sau scenic). O altă explicație este legată de scenariu, de script sau de dialogul dramatic, unde schimbarea unui gând produce o schimbare de intenție. De aici, efectul pe care intenția îl are asupra acțiunii, la rândul ei subsecventă obiectivelor scenei. Intenția, așa cum foarte bine remarcă Chubbuck, nu trebuie să fie în mod necesar o idee complexă, ci se poate restrânge chiar și la un singur cuvânt.

Intenția, am putea spune, reprezintă „nucleul dur” al obiectivului scenei, adică este acel *ceva* care mobilizează toate resursele reprezentației, în vederea obținerii unui rezultat artistic, dar și al precipitării unei semnificații (concrete, de regulă). Și, dacă „acțiunile sunt miniobiective”⁶⁶, atunci ele trebuie să fie gestionate atât la nivel verbal, cât și paraverbal sau comportamental, iar intențiile acționează asemenea unor „noduri”

⁶⁶ *Ibidem*, p. 93.

ale „interstițiilor“ acțiunii scenice, făcând trecerea firească de la o scenă la alta și modificând aproape natural comportamentul în funcție de scenariul piesei.

Ambele – intențiile și acțiunile – se bazează pe *autenticitate* și se derulează printr-un parteneriat continuu cu *celălalt*, cu actorul din fața ta, pentru a menține vie tensiunea dramatică și pentru a nu diminua intensitatea emoției. Chubbuck insistă asupra faptului că intențiile și acțiunile nu privesc doar expresia verbală, ci – poate mai ales asta – „momentele nonverbale”: „Nici chiar atunci când vorbește celălalt actor, *intențiile și acțiunile* voastre nu trebuie să înceteze.”⁶⁷ – afirmă autoarea, dorind să sublinieze importanța unei continuități a gândurilor, a motivațiilor, a intențiilor, a acțiunilor, a emoțiilor etc., în funcție de un „cine-sunt-eu” și un „cine-sunt-ei”.

7. *Momentul dinainte*

Momentul dinainte este cel care validează caracterul analitic al reprezentației și cel care ne spune că personajele și acțiunea nu au apărut dintr-un *no man's land*, ci dintr-un loc și un trecut cu o încărcătură dramatică. Astfel, actorul trebuie să fie conștient de faptul că emoțiile sale, pentru a fi autentice, nu trebuie să apară pe neașteptate, ca și cum atunci s-ar fi născut pe un teren steril, ci trebuie să fie consecința unui trecut care i-a afectat personajului întreaga viață.

Aici se re-confirmă teza lui Wolfgang Kayser, care afirma că în teatrul analitic (spre deosebire de cel sintetic) tot ceea ce se petrece pe scenă este consecința unor întâmplări care au avut loc înainte de ridicarea cortinei: „evenimentele hotărâtoare s-au și petrecut, și se dezvăluie spectatorului treptat, în timp ce acțiunea scenică propriu-zisă nu face altceva decât să înfățișeze ultimele consecințe: ceea ce se desfășoară pe scenă este întrucâtva doar ultimul act al unei acțiuni, începute demult”⁶⁸.

Actorul, conform metodei Chubbuck, va intra în scenă pregătit fizic și emoțional de evenimentele personajului și care s-au petrecut într-un trecut cu care interpretul s-a acomodat: „*Momentul ideal dinainte* vă va conduce la *obiectivul scenei*, dând o senzație de necesitate imediată și absolută.”⁶⁹ – conchide Chubbuck. Momentul dinainte dă un

⁶⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁸ Wolfgang Kayser, *Opera literară*, traducere de H. R. Radian, București, Editura Univers, 1979, p. 296.

⁶⁹ Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, p. 107.

impuls pentru acțiunea scenică și pentru atingerea obiectivului. O etapă de o maximă importanță în pregătirea rolului este aceea în care se trece la o prelucrare de tip psihodramatic: sentimentele și emoțiile încercate în scenă sunt redirecționate spre momentul dinainte; dacă acestea se dovedesc a fi funcționale, construcția rolului este conformă obiectivului.

Dar nu întreaga piesă se ghidează după un singur „moment dinainte“. Acestea se pot multiplica, în funcție de scene și obiectivele avute în vedere. În cazul insuficienței dinamice a „momentului dinainte“, se poate recurge la un „și dacă...“, de inspirație stanislavskiană, cu condiția ca acest „și dacă...“ să genereze sentimente și reacții emoționale autentice.

8. *Locul și al patrulea zid*

Locul și al patrulea zid ne semnaleză prezența actorului/personajului într-un spațiu care trebuie să denote caracteristicile unui loc fizic, în care trăim și ne ducem viața de zi cu zi. Însă aceasta nu înseamnă că este necesară refacerea detaliată a elementelor de decor, pe principiile realismului sau ale naturalismului, ci doar necesitatea de a crea „un sentiment de intimitate, de istorie personală, adică de siguranță și realitate.“⁷⁰ Ar trebui să ne imaginăm locul și al patrulea zid ca un loc în care întâmplările – oricare ar fi acestea – devin logice și credibile atât pentru cei care participă la realizarea spectacolului (și mai ales pentru actori), cât și pentru spectatori. Acest loc obligă la o „realitate fizică“ fără de care ar fi obturată legătura cu lumea exterioară. Spectacolul trebuie investit cu o intimitate pe care doar un atare spațiu o poate asigura.

În vederea atingerii obiectivului, benefică este asocierea spațiului (a locului) cu un spațiu real din viața actorului, pentru a-i da acestuia un sentiment de siguranță sau, mai bine spus, pentru a implica locul în logica evenimentelor: este un loc dinainte, în care are loc substituirea și în care gândul se confundă cu intenția pentru a face posibilă atingerea obiectivului general sau scenic. Un spațiu adecvat face mai ușoară depășirea obstacolelor (obstacole care, de altfel, e necesar a fi puse, pentru a pune la lucru imaginarul și gândurile actorului). Al patrulea zid – imaginar – este cel care asigură

⁷⁰ *Ibidem*, p. 11.

„intimitatea“ locului în care lucrează actorul: „Locul/al patrulea zid conferă muncii voastre detaliile unei povești personale, reușind să aducă o doză de real nu doar evenimentului din text, ci și spațiului unde se petrece. El va reuși să vă facă să vă aclimatizați.“⁷¹

9. *Faptele*

Faptele constituie elementele reprezentative ale acțiunii dramatice. Practic, fiecare gest, fiecare acțiune (sau secvență de acțiune) poate reprezenta un exemplu de faptă. De ce pune accentul Ivana Chubbuck pe aceste fapte care par să constituie imaginea banală (sau chiar trivială, uneori) a unei acțiuni dramatice? Pentru că prin fapte – cum ar fi, ca să dăm un exemplu, mânguirea recuzitei – se dă conținut unui anumit comportament. Autoarea definește clar faptele, din dorința de a oferi actorului pârghiile necesare stabilirii trăsăturilor dominante, specifice, ale personajului: „Faptele sunt exprimarea fizică a intențiilor prin utilizarea obiectelor de recuzită.“⁷² Așadar prin fapte (să le numim mai clar: gesturi încărcate cu valoare de *acțiune*), actorul face vizibil gândul purtător de intenție, îl naturalizează, îl personalizează și, prin ele, se oferă un credit de încredere evenimentelor, adică, ele devin purtătoare de adevăr.

Dacă prin cuvinte, adevărul poate fi escamotat, prin comportamentul care se naște în urma faptelor, acesta iese la iveală și, mai mult, ne atenționează cu privire la o serie de sentimente pe care personajul le trăiește fără să le exprime verbal. Dar, dacă prin fapte, imprezizibilul poate să-și facă simțit ecoul, tot prin ele obiectivele scenei (cel global și cel scenic) este augmentat. Se înlănțuie, într-un proces de înțelegere, o mulțime de elemente descriptive cu privire la *cine* și *ce* este personajul în relația cu ceilalți, locul pe care îl ocupă în miezul dramei, scoțându-l (și făcându-ne și pe noi, spectatorii, conștienți de ceea ce se întâmplă) dintr-un echivoc neprielnic interpretării. Așadar, prin fapte, sensul și direcția de evoluție a acțiunii capătă siguranță.

Faptele sunt în relație cu imaginile interioare, dar și în dependență de cei cu care se produce *substituirea*, cu acele persoane reale cu care actorul își imaginează că intră în dialog. Dar, mai ales, faptele nu trebuie desprinse de locul în care apar (spații închise, spații deschise etc.) și nici de modul în care personajul interpretat înțelege să-și

⁷¹ *Ibidem*, p. 137.

⁷² *Ibidem*, p. 139.

conducă viața. Cu alte cuvinte, nu trebuie să se uite de toate condițiile sociale, culturale, familiale, psiho-somatice care descriu personajul și îi coordonează „modul de operare“.

10. *Monologul interior*

Dialogul, putem spune, pune într-o nemijlocită relație actorul cu partenerul de scenă. Prin monolog, în schimb, Chubbuck înțelegem un dialog interior care nu este niciodată rostit cu glas tare și care este legat de imaginile interioare, „pentru că trebuie să funcționeze împreună ca să creeze o poveste interioară, liniară și comprehensibilă.“⁷³ Prin monologul interior, se reproduce procesul de gândire al unei persoane reale și, astfel, se consolidează autenticitatea scenei interpretate. El cuprinde gânduri și idei cu privire la ceea ce urmează să se întâmple; gânduri care nu pot fi rostite întrucât ar viola un cod de conduită, o lege sau o cutumă; comentarii cu privire la rostirea celui alt; amintiri ale unor evenimente care au afectat sau afectează evoluția lucrurilor.

Formula ideală de constituire a monologului interior (a dialogului imaginar cu celălalt) presupune folosirea persoanei a doua singular pentru cel căruia actorul i se adresează în gând; e vorba întotdeauna de un „tu“ căruia actorul i se adresează, pentru a primi un răspuns sau pentru a se putea mărturisi pe sine (și faptele sale), ca unui confesor.

Prin monolog se pot obține și reacții ale partenerului de scenă și, totodată, vor fi mai clare motivele cu privire la reacțiile emoționale care au loc. El permite deșarjarea gândurilor și a credințelor nerostite (și nepermis a fi rostite), dar și cel care vine în ajutorul obiectivului scenic, asigurându-i integritatea. Între ceea ce este rostit și ceea ce este „ascuns“ în monologul interior, poate să apară o reacție antitetică, de respingere reciprocă, salvatoare pentru o scenă în care riscă să se instaleze plictisul. În teatru, monologul poate fi un artificiu util de transmitere a unui mesaj către public, atunci când nu poate fi instituit dialogul.

Or, monologul interior este o formă versatilă de ascultare a monologului rostit al celui alt și, astfel, de intrare în pielea personajului sau, mai bine, de empatie cu destinul celui alt. Personalizarea monologului interior și construirea acestuia pe schema unor gânduri și idei clare, trebuie să aibă loc în deplin acord cu personalizarea obstacolelor și

⁷³ *Ibidem*, p. 167.

a imaginilor interioare, astfel încât să nu se producă o perturbare a calității substituirii și o deturnare de la obiectivul scenei. Și, pentru că monologul interior este „vizibil” din sală, este necesar ca acesta să nu se întrerupă atâta timp cât actorul se află pe scenă.

11. *Circumstanțele anterioare*

Circumstanțele anterioare se bazează pe evenimente din trecutul personajului. Acestea vor determina tipul de conduită, relațiile și acțiunile scenice, cu alte cuvinte, vor stabili „cine este el, cum se comportă în lume și ce simte că ar trebui să facă spre a supraviețui atât emoțional, cât și fizic.”⁷⁴ Totodată vor da naștere unor reacții specifice din partea celorlalți actori (a celorlalte personaje).

Chubbuck insistă pe calitatea emoțională a acestor evenimente, pe sentimentele evocate, pe cauzele și efectele evenimentelor care au creionat circumstanțele și cu care actorul trebuie să rămână în contact și să rezoneze într-o manieră creativă. În fine, și în această etapă se insistă pe așa-numita personalizare a circumstanțelor, care nu înseamnă altceva decât o încărcare a unor fapte din trecut cu datele umanului, prin prisma propriilor evenimente din trecut.

Circumstanțele motivează acțiunile, ceea ce nu înseamnă că le absolvă de o posibilă vină (am văzut că în crearea rolului, morala personajelor nu interesează, nu judecăm faptele personajelor în timpul montării scenice), ci că include într-o logică a evenimentelor, care să ne conducă la obiectivul scenic și, în final, la obiectivul global. Recursul permanent la cine este actorul în raport cu personajul este obligatoriu în realizarea unui rol: „Circumstanțele anterioare o să vă împiedice să jucați doar teatru și o să vă ajute *să deveniți* personajul din interior, furnizându-vă *de ce*-ul acestuia, respectiv cine este și de ce se comportă în felul acesta.”

12. *Relaxarea*

Cel din urmă instrument stabilit de Ivana Chubbuck pentru realizarea unui rol îl reprezintă *relaxarea*. În urma integrării celor unsprezece instrumente anterioare într-o structură unitară, fiabilă, elastică și fermă, în același timp, relaxarea este cea care va

⁷⁴ *Ibidem*, p. 190.

permite actorului să intre pe scenă cu încredere în ceea ce a realizat, fixându-i într-un orizont de așteptare doar obiectivul scenei (și cel global, de bună seamă). Relaxarea este condiționată de gradul de libertate pe care actorul și-l asumă într-o manieră cvasi-organică, declanșând în fiecare moment al acțiunii scenice reacțiile potrivite cu ceea ce s-a avut în vedere în timpul pregătirii rolului și în perspectiva spectacolului.

În absența relaxării, oricât de bine ar fi interpretat rolul din punct de vedere tehnic, spectatorul va resimți crisparea ca supraintelectualizare a interpretării. Relaxarea vine în serviciul actorului și oferă încrederea necesară în forțele proprii și un larg spațiu de manevră pentru fiecare gest, mișcare și rostire scenică:

Când actorul se relaxează și face mișcările în mod organic, se ajunge de la faptă la reacție prin crearea unui flux firesc de viață. Apar spontan noi reacții datorită bazei foarte amănunțite și bine structurate pe care ați stabilit-o.⁷⁵

Concluzii

Arta actorului – indiferent de scopul pe care și-l stabilește interpretul/performer-ul – presupune adoptarea unei metode și a unor modele metodologice, specifice teatrului și artelor spectacolului. Faptul că nu există o tehnică infailibilă, nimic mai adevărat. Dar tot astfel, trebuie să acceptăm ideea că a căuta un răspuns cu privire la ceea ce trebuie să facă actorul în clipa în care este distribuit într-un rol nu este posibil în absența unui drum pe care orice creator trebuie să și-l asume.

Fie că actorul va prelua mecanismele subiective sau obiective (gândirea inferențială sau cea analitică) de înțelegere a textului și a elementelor de contextualizare (socială, culturală, politică etc.), fie că se va merge spre o tehnică a distanțării sau spre una a identificării, fie că va fi luat ca reper pe Brecht, Grotowski, Ariane Mnouchkine sau Ivana Chubbuck, metodele nu pot fi ocolite. Așa cum nu se poate abandona nici documentarea în vederea articulării unui discurs teoretic.

Dacă ne referim la cercetarea din domeniul științelor teatrale, este obligatorie stabilirea temei, a problematicii, a ipotezelor, a etapelor, a structurii lucrării/ lucrărilor avute în vedere, a metodelor argumentative, a sistemului de referințe (citate, bibliografie etc.). Ducerea la bun sfârșit a unei cercetări științifice/ artistice este

⁷⁵ *Ibidem*, p. 200.

condiționată de câteva aspecte: capacitatea de a personaliza și a vedea în ansamblu fenomenul artistic, teatral sau scenic; experiența sensibilă, disponibilitatea critică și o formație teoretică dublată de o practică artistică; utilizarea de instrumente de cercetare adecvate; o abordare pluri- și transdisciplinară, care să țină seama de avatarurile „erei numerice“ în care ne aflăm și de „polimorfismul“ creației.

Toate acestea ne obligă la o redefinire a condiției artistului și a cercetătorului din câmpul analizei estetice a artelor spectacolului, precum și la o înțelegere a noilor raporturi apărute între activitățile creatoare și cele cognitive. Întrebarea care se pune este: ce reprezintă astăzi „creația“ și ce înseamnă „a crea“ în contextul în care artele, științele și noile tehnologii își împrumută instrumentele specifice și își lichidează frontierele sub impactul unei „globalizări“ care pare de neocolit? Privirile artistului, cercetătorului și spectatorului pot să găsească un punct de coincidență sau sunt sortite unor perspective diferite în raport cu obiectul creației?

Cel mai probabil un răspuns adecvat va trebui să țină seama de subiectivitatea receptării, care nu poate fi cu totul ocolită – nici chiar în cazul metodelor așa-zis obiective –, în măsura în care percepțiile și reflecțiile, referințele și experiențele sensibile, implicarea și capacitatea de detașare sunt diferite pentru fiecare dintre noi.

Partea a III-a

TEME DE CERCETARE PROPUSE

1. CORESPONDENȚA REAL-IMAGINAR ÎN JOCUL ACTORILOR ȘI ÎN PEDAGOGIA ARTISTICĂ

Tema realului și a imaginarului a fost și este larg dezbătută atât în studiile de specialitate, cât și în articolele critice. O discuție legată de ceea ce reprezintă „realul” și „imaginarul” în spațiul artelor spectacolului este nevoită să reia teorii și concepte care coboară în timp până la Platon și Aristotel. Or, ceea ce interesează în cercetarea pe care ne-o propunem este de a vedea dacă astăzi cele două noțiuni pot fi incluse într-un registru al prelucrării unor „biografii” ale personajelor care însoțesc postdramaticul și hiperrealitatea pe care acesta o presupune.

A discuta despre un text *dramatic* sau despre o reprezentație *dramatică* performativă presupune intrarea într-un joc al antinomiilor, al paradoxului sau chiar al *lipsei de sens*. O *lipsă de sens* care, poate, constituie chiar esența postdramaticului, însă nu ca abordare peiorativă, ci mai degrabă din perspectivă cognitivă.

Postdramaticul, anulând „drama”, „mimesisul” și „acțiunea” (așa cum afirmă Hans-Thies Lehmann⁷⁶), se grăbește să ofere spectatorului o imagine a unei „performanțe” actoricești din care răzbate doar energia. O energie pe care ne e greu (sau chiar imposibil) să o gestionăm și să-i găsim izvorul. Ceea ce până mai ieri știam a fi *acțiune*, devine o manifestare pe care o reclamă situația în care este pus actorul/personajul, reprezentația scenică fiind alcătuită dintr-o înșiruire de evenimente ale unui prezent continuu.

Cauzele și efectele (trecutul și viitorul) par să nu mai conteze, aici fiind vorba de o „practică radicală a punerii în scenă [care] își problematizează statutul de realitate

⁷⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura UNITEXT, 2009.

iluzorie⁷⁷. Și, pentru că textul de teatru încetează să mai fie dramatic (așa cum afirmă Lehmann), obligația noastră de a vedea ce se pune în locul acestuia (al dramaticului). Fiind un soi de „excreșcență” a realității (o hiperrealitate), actul performativ tinde să iasă în afara cadrului compoziției scenice (reprezintă o *aruncare în afară*), expresia (lingvistică și gestuală) câștigă autonomie, iar narațiunea (și, în consecință, continuitatea epică) își pierde rolul jucat altădată. Postdramaticul este, astfel, însoțit de imaginea unui postuman.

Extrem de complicate, formele postdramaticului își accentuează sinuozitățile în clipa transferului de noțiuni și concepte în practica pedagogică. Aflat în fața „ucenicului”, dascălul de arta actorului va trebui să pună în relație acele metode și tehnici care favorizează, pe de o parte, căutarea dramaticului (a celui „sâmbure” al dramei), pe de altă parte, renunțarea la perspectiva analitică. Cum să-l pregătești pe student, mai întâi, să nu uite de trecutul său și de cel al personajului, căutând în profunzime, spre sinele ascuns, spre Ființa care se lasă cu greu „deconspirată”, apoi să privească doar spre clipa prezentului și să investească totul în situația în care este pus? Ne lovim de complicații și de pericolul de a arunca interpretul în stări „schizoide” pe care ulterior e greu să le mai controleze. Și, totodată, pun în lumină o misiune pedagogică și o provocare căreia fiecare dascăl este invitat să-i facă față.

2. REELABORAREA CONCEPTULUI DE „AVATAR” ÎN ARTA TEATRULUI

Astăzi, cuvântul „avatar”, frecvent întâlnit în aplicațiile rețelelor de socializare, este utilizat prin transgresarea funcțiilor sale inițiale. Astfel, din transformare sau metamorfoză a unei ființe s-a ajuns, în practica comunicării virtuale, la imaginarea unui „portret” cu trăsături imaginate, ireale de cele mai multe ori, care să răspundă atât dorințelor celui care îl creează, cât și expectanțelor celor cu care intră în contact. Desigur, avatarul nu este străin de originea sa, de cea în care, în practicile rituale originare, o ființă sau un lucru devenea altcineva prin intervenție divină.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

Să ne amintim că în religia indiană, avatarul se referea la o succesiune de încarnări ale unei ființe (de exemplu, avatarul clarvăzătorului Rishi, reîncarnat în persoana lui Shri Ramana, sau a lui Budha imagine-avatar al lui Vișnu⁷⁸).

În teatru, avatarul ar putea să se constituie ca formă de asumare a unor trăsături „de împrumut“ caracteriale, psihologice, sociale sau chiar fizice de către un personaj. Actorul va avea misiunea de a media și chiar de a „negocia“ care vor fi trăsăturile pe care personajul le dorește a fi preluate. Este vorba, pentru a da un exemplu, de cazul dublei răsturnări din formele de „teatru în teatru“, din travesti, *quiproquo* și *imbroglio*, dar și din *aparteu*. În spatele avatarului se ascund, de regulă, conflicte neîncheiate, frustrări care nu și-au găsit rezolvarea sau dorințe neîmplinite. Toate acestea sunt date actorului ca material de analiză și de interpretare.

3. ROLUL SIMULTANITĂȚII GÂNDIRII ȘI AL ROSTIRII ÎN IMPROVIZAȚIA TEATRALĂ

Dacă, la Ivana Chubbuck, „gândul“ și „intenția“ sunt unul și același lucru, este important de analizat care este modul în care, în improvizația teatrală, rostirea însoțește procesul gândirii. Și alăturăm aici intenționat cuvântul „proces“, întrucât considerăm că un gând teatral (adică unul care își găsește un loc bine determinat în economia reprezentației) nu se ivește din senin, ci este rezultatul unei intenții care prefigurează „obiectivul global“ sau „obiectivul scenic“.

Procesul presupune o durată, parcurgerea unui traseu și depășirea unor praguri de interpretare, cunoaștere și înțelegere a ceea ce urmează a se întâmpla. Pe de altă parte, improvizația scenică face *tabula rasa* din aceste condiții, manifestându-se ca *spontaneitate* în actul interpretării, ca acel „ceva“ care se naște în absența unui gând prefigurator (este ceea ce și marchează teatrul postdramatic, adică absența acțiunii, a rolului și a dramei), impunând necesitățile și imperativele prezentului, asociate unei „libertăți disciplinate“ a interpretării⁷⁹.

⁷⁸ V. Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 11: *Psihologia religiei vestice și estice*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010, p. 613; idem, *Opere complete*, vol. 10: *Civilizația în tranziție*, traducere din germană de Adela Motoc și Christina Ștefănescu, București, Editura Trei, 2011, p. 571. V și idem, *Opere complete*, vol. 9/1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p. 353.

⁷⁹ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, p. 171.

Actorii re-acționează, în funcție de motivațiile, așteptările și dispoziția lor, compensând lipsa scenariului cu intensitatea/însemnătatea răspunsului (verbal sau gestual), dar și expunându-se fără rezerve (ceea ce, desigur, ne lămurește cu privire la plăcerea exhibării). Din nou ne trezim în fața unei dihotomii, în care gândirea și rostirea invocă asocieri interpretative dintre cele mai diferite, legate de o prelucrare mnezică a evenimentelor, în timp ce improvizația recurge la o depășire a stadiului analitic. Dificultatea – și, totodată, marea provocare a actorului – este aceea de a nu afecta, în pregătirea rolului și în reprezentația scenică, procesul gândirii, în profitul spontaneității, dar și de a nu da curs unei improvizații neîngrădite, lăsând la voia întâmplării gândul și, în fine, obiectivul fixat, scenic sau global.

Rostirea – limba și limbajul – trebuie să fie considerate ca stând la originea lucrurilor, inclusiv atunci când vorbim de arta teatrului. În acest sens, ne asumăm o perspectivă psihanalitică (freudiană sau, mai degrabă, lacaniană), prin care *la început a fost cuvântul*. El – cuvântul, verbul, rostirea – a stat la întemeierea lumii și tot el stă la întemeierea actului scenic. *Tot ceea ce se naște, se naște din și ca limbaj*. Astfel, considerăm a fi binevenită o cercetare asupra modului în care, prin improvizație, rostirea scenică reglează/ controlează gândirea, cu scopul de a atinge un obiectiv.

4. ROLUL PRIVIRII ÎN DIALOGUL SCENIC, ÎN CONTEXTUL UNEI INTERMEDIALITĂȚI CARE CULTIVĂ „FUGA” DE CELĂLALT

Faptul că privirea deține un rol important în teatru nu reprezintă o surpriză pentru nimeni. Însă, astăzi, acest rol este mai curând unul asumat „pe dos”, răsturnat după reguli și legi care nu mai țin de arta teatrului *dramatic*, ci de un post-dramatic acut, de un „performativ” care a aruncat în aer multe dintre normele care, secole la rând, au reprezentat jaloane în arta scenică. Privirea, mai ales în teatru, este asociată, de regulă, întâlnirii, dialogului dintre un *eu* și un *tu* (un tu care poate fi prezent sau absent, real sau imaginar, subiectiv sau absolut).

Asupra acestei întâlniri s-a oprit cu pertinență Hegel⁸⁰, iar mai apoi Martin Buber⁸¹. Privirea presupune o continuitate ideatică, un raport care vizează o soluția

⁸⁰ V. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, București, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 101-132.

existențială, un proces de validare a unor condiții de viață, un mecanism al recunoașterii, o luptă (uneori pe viață și pe moarte, ca în tragedie) între două ființe care pretind, fiecare, supremația sau dominația.

Privirea, în teatrul dramatic este cea a unui față-în-față și, arareori, a unei vederi piezișe, atunci când e necesar să surprindem nuanțele și elementele care pot fi reperate doar prin „îndepărtarea“ de obiectul vizat (ca în imaginea anamorfică). În contextul abundenței mijloacelor media în reprezentațiile scenice se resimte efectul virtualității, a iluziei care invadează rețelele de socializare, comunicarea inter-mediată de paginile web și gadget-urile vremurilor pe care le trăim.

Poate că este epoca în care se experimentează cel mai acut fuga de celălalt, însingurarea, retragerea din fața dialogului. Este ceea ce ne și face martorii unui teatru în care predomină falsul dialogul, însăilarea de solilocuri, inapetența pentru dialogul frontal, față-în-față. În spectacolul Teatrului Național din Târgu Mureș, *O scrisoare pierdută* (rescriere de Alina Nelega), personajele își rostesc replicile privind de fiecare dată spre sală și niciodată unul spre celălalt. Iată expresia dominantă a teatrului de astăzi: fuga de celălalt, chiar și atunci când contextul te obligă să stai în proximitatea semenilor.

5. ROLUL OBIECTULUI SCENIC ÎN „ARHITECTURA“ INTERPRETĂRII

Obiectul scenic poate fi considerat un sprijin sau chiar un înlocuitor al actorului. Să ne amintim că Tadeusz Kantor considera, în *Lecțiile de la Milano*, că: „Obiectul a încetat să fie un accesoriu al scenei, el a devenit concurentul actorului.”⁸² Obiectul este inclus în reprezentația scenică, face parte integrantă, intimă, din acțiunea scenică și, adeseori, dobândește atributul de actant al spectacolului. Recuzita, butaforia, decorul, în ciuda convenției la care ne obligă, poate să ne înfățișeze (printr-o stimulare a imaginarului) o lume mult mai *reală* decât cea a realității cotidiene.

De aceea, interpretarea va trebui să țină seama de toate obiectele scenice, să le integreze abil în jocul teatral, iar actorul, la rândul său, trebuie să se miște printre obiecte cu aceeași naturalețe și dezinvoltură cu care s-ar mișca printre obiectele

⁸¹ V. Martin Buber, *Eu și tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.

⁸² Tadeusz Kantor, *Leçon de Milano*,

personale. Aceasta ne conduce la ideea personalizării obiectelor scenice, adică la însuflețirea lor și la tratarea lor *ca și cum* ar aparține ontologic ființei care își joacă destinul pe scenă.

Dacă în secolul al XIX-lea, decorul urmărea să refacă atmosfera unei epoci (sub influența naturalismului lui Zola), la Stanislavski obiectul scenic este atașat personajului, devenind element simbolic (și întregitor) al unei personalități. Abia în secolul XX, obiectul scenic va concura actorul, așa cum putem vedea în teatrul absurd (mai cu seamă la Samuel Beckett și Eugen Ionesco), unde va ține locul cuvintelor care nu pot fi rostite. La Tadeusz Kantor, în *Clasa moartă*, obiectul scenic va depăși în însemnătate actorul și, mai mult va produce un soi de contagiune, transformând ființa umană în obiect inert.

Desigur, în teatrul de marionete, obiectul vine mult în fața actorului (a celui care manipulează păpușa), loc în care raporturile se schimbă, înțelesurile fiind direcționate mult spre nivelul simbolic al reprezentației. El poate să reprezinte un veritabil adjuvant în acțiunea pe care actorul o are de dus la bun sfârșit. Astfel, mesajul se simplifică (la prima vedere) și, totodată, se complică, prin modalitățile „nefirești” (adică nenaturale) de a substitui actorul cu un obiect și de a-i conferi acestuia din urmă statutul (și mobilitatea) ființei. Obiectul scenic este semnul cel mai evident al teatralității teatrului. Anne Ubersfeld apreciază:

Când spectatorul vede un obiect pe scenă, el nu pune la îndoială însemnătatea acestuia, dar el vede imediat – și dacă nu vede, el caută mai mult sau mai puțin conștient – sistemul sau sistemele de semnificație la care este atașat obiectul; astfel, un obiect foarte simplu poate să dobândească o serie de semnificații de-a lungul întregii reprezentații, în funcție de personaje, de alte obiecte sau de ideile cu care intră în contact.⁸³

Cu ajutorul obiectelor scenice, spectatorul se poate ajuta în înțelegerea a ceea ce textul reprezentației nu comunică, dar și în ceea ce gesturile și acțiunile actorilor/personajelor vor să ascundă. Ce ar însemna, în *Hamlet*, scena uciderii lui Polonius, în absența perdelei care îi maschează prezența? Obiectul așadar, poate să arate (în sensul

⁸³ Anne Ubersfeld, *l'Objet théâtral. Diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*, Paris, C.N.D.P., coll. «Actualité des arts plastiques», n° 40, 1978, p. XII.

de a pune în evidență sau de a declanșa acțiunea) sau poate disimula adevărul cu privire la ceea ce este reprezentat.

BIBLIOGRAFIE

ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.

APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*, București, Editura UNITEXT, 2000.

ARISTOTEL, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998.

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XXe siècle. Éthique et technique*, édition remaniée et augmentée, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005.

BACON, Francis, *Noul Organon*, traducere de N. Petrescu și M. Florian, studiul introductiv de Al. Posescu, București, Editura Academiei R.P.R., 1957.

BANU, George, *Actorul pe calea fără urmă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

BANU, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, București, Editura Nemira 2008.

BANU, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Iași, Editura Polirom, 2005.

BANU, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, Editura Nemira, 2011.

BANU, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit*, București, Editura Nemira, 2009.

BANU, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureau, ediție îngrijită de Alina Mazilu, București, Editura Nemira, 2010.

BANU, George, *Teatrul memoriei*, traducere de Andriana Fianu, București, Editura Univers 1993

BANU, George, *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, București, Editura Paralela 45, 2003.

- BARBA, Eugenio, *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere de Doina Condrea Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, București, Editura Nemira, 2010.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Sînt om de teatru*, București, Editura Meridiane, 1965.
- BATY, Gaston și Chavance, Rene, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, traducere de Vasile Rîpeanu, București, Editura Univers, 1976.
- BEIGBEDER, Marc, *Le théâtre en France depuis la libération*, Paris Éditions Bordas, 1959.
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul medieval în Europa*, București, Editura Meridiane, 1970.
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1985
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, postface d'Emmanuel Wallon, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, București, Editura UNITEXT, 2002.
- BRECHT, Bertolt, „Micul organon“, în: *Teatru*, nr. 2-4, 1968.
- BRECHT, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduce de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977.
- BROOK, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, traducere de Anca Măniușiu, prefață de George Banu, Craiova, Editura Aius, 2003.
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1997.
- BUBER, Martin, *Eu și tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.
- CHUBBUCK, Ivana, *Puterea actorului. Metoda Chubbuck*, traducere din limba engleză de Irina Margareta Nistor, București, Editura Quality Books, 2007.
- COCORA, Ion, „La sfârșit de stagiune“, în: *Literatorul*, nr. 33, 1993, p. 13.
- COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, București, Editura UNITEXT, 1996.

- CORVIN, Michel, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- CRAIG, Gordon, *De l'art du theatre*, Paris, Ed. Odette-Lieutier, 1943.
- CRISTACHE, Nicolae, *Kovács György: fără sufleur*, București, Editura UNATC PRESS, 2012.
- CRISTACHE, Nicolae, *Formarea actorului. Instrumentele metodei Chubbuck*, București, Editura UNATC Press, 2012.
- CRIȘAN, Sorin, *Jocul nebunilor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- DAVID, Martine, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1995.
- DAVÎDOVA, Marina, *Sfârșitul unei epoci teatrale*, traducere din limba rusă de Maria Dinescu și Magdalena Boiangiu, București, Editura Nemira, 2006.
- DELGATO, Maria M.; REBELLATO, Dan, *Regizori contemporani ai teatrului european*, ediție coordonată de Edith Negulici, traducere din limba engleză de Edith Negulici, Ramona Tănase, Loredana Voicilă, București, Editura Tractus Art, 2016.
- DELUMEAU, Jean, *Civilizația Renașterii*, București, Editura Meridiane, 1995.
- DESCARTES, René, *Discurs asupra metodei*, traducere de Cr. Totoescu, București, Editura Științifică, 1957.
- DIALOGUL neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973.
- DICTIONNAIRE du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2000.
- DRÎMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984-1995.
- DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, *Renașterea – umanismul și destinul artelor*, București, Editura Univers, 1975.
- DUMUR, Guy (sous la direction de), *Histoire des spectacles*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

- FOUCAULT, Michel, *Hermeneutic subiectului*, ediție îngrijită de Frédéric Gros sub îndrumarea lui François Edwald și a lui Alessandro Fontana, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Iași, Editura Polirom, 2004.
- GASSNER, John, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972.
- GHEORGHIU, Octavian și Cucu, Silvia, *Istoria teatrului universal*, vol. II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, București, Editura Academiei R.P.R., 1965.
- HEIDEGGER, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 10: *Civilizația în tranziție*, traducere din germană de Adela Motoc și Christina Ștefănescu, București, Editura Trei, 2011
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 11: *Psihologia religiei vestice și estice*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 9/1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014.
- KOTT, Jan, *Shakespeare: contemporanul nostru*, traducere de Anca Livescu și Teofil Roll, Editura pentru Literatura Universală, București, 1968.
- LĂZĂRESCU, Dan, *Introducere în shakespeareologie*, București, Editura Univers, 1974.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura UNITEXT, 2009.
- MALIȚA, Liviu (ed.), *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj, Editura Efes, 2006.
- MANDEA, Nicolae, *Teatralitatea, un concept contemporan*, București, UNATC Press, 2006.
- MARCU, Alexandru, *Valoarea artei în Renaștere*, București, Editura Meridiane, 1984.

- MAVRODIN, Irina, *Poetică și poietică*, București, Editura Univers, 1982.
- MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria (Eds.), *Cincizeci de regizori cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura UNITEXT, 2010.
- MOISESCU, Valeriu, *Însemnări contradictorii*, București, Editura UNITEXT, 1999.
- MUNTEANU, Romul, *Clasicism și baroc*, ediția a II-a, vol. 1-2-3, București, Editura Alfa, 1998.
- OȚETEA, Andrei, *Renașterea*, București, Editura Științifică, 1964.
- PARHON, Ion, „Efigia grotescă a răului“, în *România literară*, marți, 13 martie 2001.
- PAVIS, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinele Floria, Iași, Editura FIDES, 2012.
- POPESCU, Marian, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, Editura UNITEXT, 1997.
- POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Editura UNITEXT, 2004.
- POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc*, București, Editura UNITEXT, 2004.
- RUNCAN, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, București, Editura UNITEXT, 2007.
- RUNCAN, Miruna, *Modelul teatral românesc*, București, Editura UNITEXT, 2000.
- RUSSELL BROWN, John (coord.), *Istoria teatrului universal*, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, București, Editura Nemira, 2016.
- SHAW, George Bernard, *Pygmalion*, traducere din limba engleză de Petru Comarnescu, București, Editura Litera, 2018.
- SILVESTRU, Valentin, *Performanțele unei trupe mici. Teatrul politic autentic*, în: „România literară“, nr. 5, 1989.
- SIMON, Alfred, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1970.
- SIMON, Alfred, *Jean Vilar*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

- STAROBINSKI, Jean, *Gesturile fundamentale ale criticii*, traducere și prefață de Angela Martin, cuvânt-înainte de Mircea Martin, București, Editura ART, 2014.
- SUTO U., Andras, *Dialectica poeticilor teatrale în sfera creațiilor scenice*, Iași, Princeps Edit, 2007.
- ȘEVȚOVA, Maria, *Calea spre performanță. Dodin și teatrul Malâi*, traducere de Andreea Popescu, prefață de Simon Calow, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008.
- TONITZA-IORDACHE, Michaela; BANU, George, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004.
- UBERSFELD, Anne, *l'Objet théâtral. Diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*, Paris, C.N.D.P., coll. «Actualité des arts plastiques», n° 40, 1978.
- VILAR, Jean, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, București, Editura Meridiane, 1968.
- WEHLE, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, préface de Claude Roy, Paris, Actes Sud, 1991.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004.
- ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. 1-4, Craiova, Editura Aius, 2001-2004.