

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU  
DEPARTAMENTUL TEATRU



CENTRUL DE CERCETARE  
„ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE“

# ***COLOCVII TEATRALE*** numărul 10

Editura ARTES Iași  
- 2009-

Colectivul de redacție:

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu – coordonator  
Conf. univ. dr. Anca Ciobotaru

Azeeva Irina, Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia  
Borisov Viatcheslav, Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu

Consultanți:

Prof. univ. dr. Natalia Dănăilă  
Prof. univ. dr. Constantin Paiu  
Prof. univ. dr. Florin Faifer  
Prof. univ. dr. asociat Ștefan Oprea

Tehnoredactare:

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu

**ISSN 1584-4927**

Corectura aparține autorilor articolelor

Tipărit la Tipografia Editurii **Artes**  
Str.Horia, nr.7-9, Iasi  
Tel: 0232.261842  
[www.artesiasi.ro](http://www.artesiasi.ro)  
e-mail: [artes@arteiasi.ro](mailto:artes@arteiasi.ro)

## **SUCCESUL ȘI VARIABILELE SALE**



Cercetările pe care le-am început, cu ceva timp în urmă, în domeniul animației cu umbre, au prins contur prin publicarea, la editura Artes, a volumului *Arta teatrului de umbre*. În mod firesc, considerațiile teoretice și-au căutat exprimarea într-o nouă aplicație scenică, o confirmare, într-o instituție de spectacol profesionistă. Acest demers s-a îndeplinit prin punerea în scenă a spectacolului „Prometeu” la Teatrul pentru Copii și Tineret „Vasilache” din Botoșani.

Am fost fascinat dintotdeauna de timpurile mitice, civilizațiile dispărute, enigmatice care dăinuie din vechime. La întrebări incomode ca „au existat cu adevărat uriași?”, sau „semi-zeii, titanii, ori Fii Soarelui din diferite mitologii au fost doar imaginați?” am găsit tot felul de răspunsuri, unele aproape incredibile. Dacă acceptăm ca autentice unele descoperiri arheologice, mai puțin cunoscute de publicul larg, care au scos la iveală schelete de „oameni” de dimensiuni impresionante (chiar și 4-5 metri în înălțime), atunci mitologia greacă, de exemplu, poate fi privită dintr-o perspectivă care așează episoadele legendare într-o lumină dramatică, spectaculoasă și veridică. Mai toate culturile lumii cunosc povești și legende despre existența unor uriași, zei, care au intervenit în viața oamenilor din vechime și a căror prezență printre oameni a influențat decisiv cursul civilizațiilor.

Una dintre minunatele istorisiri cuprinse de „Legendele Olimpului” scrise de Alexandru Mitru este cea legată de Prometeu. Acestui titan legendar i s-au atribuit multe fapte eroice, fiind socotit drept ocrotitorul oamenilor, pe care i-a creat, după chipul și asemănarea zeilor, din humă și apă. După cum ne povestește Alexandru Mitru, preocupat de binele oamenilor, Prometeu ajunge în conflict Zeus, stăpânul întregului Univers, conducătorul zeilor din Olimp și asupritorul muritorilor. După ce Zeus refuză în mod repetat ca oamenii să se folosească de binefacerile focului, Prometeu fură jar din fierăria lui Hefaistos, făuritorul fulgerelor de luptă ale lui Zeus. De atunci oamenii dețin puterea focului. Zeus pregătește o răzbunare aspră, pedepsind mai întâi pe oameni și apoi pe protectorul lor: răspândește în lume toate relele și nenorocirile, trimițând-o pe pământ pe Pandora, cea dintâi femeie, pe care o ia de soție Epimetheus, frate al lui Prometeu. Apoi îl înlănțuie pe Prometeu de o stâncă din munții Caucaz și își trimite vulturul uriaș să îi devoreze zilnic ficatul, care peste noapte se regenerează. În felul acesta titanul este supus unui chin veșnic. Din

întâmplare însă, pe acolo trece viteazul Heracles, în drum spre Grădina Hesperidelor. El ucide vulturul cu una din săgețile sale otrăvite și-l eliberează pe Prometheus, ale cărui chinuri, astfel, se sfârșesc.

Am apreciat capitolul legat de titanul Prometeu din *Legendele Olimpului* ca având multiple valențe dramatice reprezentabile cu limbajul teatrului de animație, prin formule din cele mai diverse, limitate doar de marginile imaginației.

Teatrul de umbre, originar din India antică, este pătruns de esențe ale hinduismului și modului de percepție și gândire asiatic. Lumea este o reflexie a realității și nu realitatea însăși. Arta este o formă în care este „împachetat” adevărul absolut, divin. Viața, așa cum o vedem, este o iluzie, o proiecție. Evocarea epopeii lui Prometeu și a timpurilor străvechi, a întrepătrunderii lumilor cu densități diferite mi s-a părut a fi potrivită pe deplin prin jocul halucinant al umbrelor.

Am intenționat să lansez, prin punerea în scenă, o invitație de a privi cu mai multă aplecare dincolo de formele materiale, alcătuind un spectacol în care să sugerez că toate lucrurile care există provin din aceeași unică lumină a speranței.

Am adus în reprezentație, în fața unei cetăți grecești închipuite pe scenă, pe Homer (interpretat de Marius Rusu), care consemnează faptele eroice de la începutul lumii. Vedem cum istoria nu reprezintă faptele însele, ci doar o interpretare, un punct de vedere particular despre acele fapte. Imaginea trecutului apare pe zidul cetății, sub forma umbrelor, așa cu și-l închipuie Homer că s-ar fi petrecut. Scriind ceea ce vede în mintea sa, Homer revine, modifică, își impune părerea. Personajele au fost interpretate de actorii Vali Ligi, Tudor Rotaru, Laurențiu Vasilache, Claudiu Gălățeanu, Ramona Hriscu, Anca Ștefan, ultimii trei fiind și masteranzi ai facultății de teatru ieșene. La reușita reprezentației a contribuit și interpretarea vocii lui Zeus de către Marius Rogojinschi.

Scenografia, cuprinzând decorul și creația siluetelor a fost asumată de către Constantin Siriteanu, lector universitar doctorand la Departamentul Teatru al Universității de Arte „George Enescu” din Iași. El a reușit să surprindă arhetipurile evocate de legendele homerice și să dea prin construcția siluetelor cât mai multe posibilități de expresie.

La realizarea acestui spectacol am încercat să utilizez cât mai multe posibilități dintre cele oferite de varianta obținerii umbrelor cu ajutorul reflectoarelor care imită lampa cu ulei tradițională, dar și a retroproiectorului. Am descoperit, împreună cu actorii, prin încercări și experimente, diferite mijloace de creare a perspectivei, efecte

de apariție-dispariție a personajelor de pe ecran, de pildă prin manevrarea siluetelor la anumite distanțe de placa orizontală a retroproiectorului, modelarea luminii prin utilizarea unui vas cu apă și a altor materiale transparente. Utilizarea retroproiectorului aduce, pe lângă multiplele avantaje și câteva dificultăți. Dimensiunile mici ale siluetelor îngreunează decuparea și asamblarea părților componente. Mânuirea lor pe orizontală necesită o foarte mare dibăcie. Orice mișcare, chiar de mică amplitudine, este mult amplificată pe ecran, pe acesta obținându-se umbre cu atât mai mari cu cât se află la distanță mai mare. Un alt inconvenient este acela că ochii artistului care manevrează figurile oboresc destul de repede datorită luminozității plăcii retroproiectorului. Am lucrat, deci cu două serii de figuri de umbre: unele de doar 10-12 cm, pentru retroproiecție, și altele, de la 30 la 70 cm pentru mânuirea pe ecran.

În urma derulării cu succes a vizionării cu public, din data de 5 noiembrie, site-ul [www.stiri.botosani.ro](http://www.stiri.botosani.ro) includea, pe pagina destinată culturii, un articol despre premiera ce urma să aibă loc. „O premieră care va depăși granițele impuse de cutumele locale tocmai prin faptul că premiera va deveni un bun prilej cultural și educativ pentru spectatori și prin momentele colocviale promise după consumarea spectacolului, organizatorii anunțând prezența unor personalități de marcă ale lumii teatrale ieșene.” Atât spectacolul, cât și colocviul care i-a urmat, au fost transmise, în direct pe internet, de televiziunea Live Botoșani.

În articolul zilei de 09 noiembrie 2009, publicat de site-ul de știri [www.Stiri.botosani.ro](http://www.Stiri.botosani.ro), cu titlul *PROMETEU, sau despre lumină și speranța actorului păpușar!* se spune: „Elevi, studenți, absolvenți, masteranzi, actori, profesori universitari, critici de teatru și simpli spectatori au stat alături pentru câteva ore, urmărind un spectacol în bună parte inovator, în mare parte inițiativ.”

Parteneri ai Teatrului botoșănean, în acest demers artistic, au fost Centrul de cercetare „Arta Teatrului-Studiu și creație” al Universității de Arte „George Enescu” Iași, dar și Complexul Muzeal Bucovina Suceava, care a inițiat, prin inimosul său director Emil Ursu, proiectul „Teatru în muzeu”, „Prometeu” fiind un proiect în cadrul căruia muzeul sucevean este cofinanțator și beneficiar al acestui produs cultural.

De asemenea, tot în premieră pentru teatrul de animație botoșănean, după vizionarea spectacolului, s-a desfășurat, în prezența membrilor Centrului de cercetare „Arta Teatrului – Studiu și creație” al Universității de Arte „George Enescu” Iași, amintiți mai sus, un colocviu dezbateri pe tema teatrului de animație cu umbre. Surprinzătoare a fost atenția acordată de public și colocviului, care a menținut atenția

spectatorilor pentru încă o oră în sala care apărea ca spațiu relativ limitat pentru acest eveniment.

Spectacolul a fost urmărit, în calitate de invitați, de profesori ai Universității de Arte „George Enescu” – Departamentul Teatru din Iași, și anume profesor universitar doctor Florin Faifer, conferențiar universitar doctor Anca Ciubotaru, secretar științific al Facultății de Teatru Iași, conferențiar universitar doctor Raluca Bujoreanu, șeful catedrei de Arta Actorului mânuitor de păpuși, lector universitar doctorand Ciprian Huțanu, lector universitar doctorand Constantin Siriteanu, asistent universitar doctorand Anca Zavalichi, dar și de teatrologul Adriana Teodorescu, secretar literar al Teatrului de păpuși „Colibri” din Craiova.

„Regizorul și-a asumat un spectacol extrem de fragil și de riscant, câștigând însă pariul cu umbrele sau cu vremelnicia luminii, pătrunzând esențele și concretizând astfel un mit, o poveste despre re-nașterea speranței. Pentru că, în viziunea lui Aurelian Bălăiță, Focul din Olimp furat de Prometeu luminează nesfârșit prin speranța din Cutia Pandorei.”<sup>1</sup>

"Aurelian Bălăiță încearcă toate formulele, nu se cantonează într-o singură formulă, el se reînnoiește, se caută. Este remarcabil și igienic din punct de vedere cultural ca într-un moment de prostituare a artei în România, Aurelian Bălăiță reabilitează lucrurile curate, reabilitează lucrurile care țin de marea erudiție, de marea cultură. Am participat la săvârșirea unui mister, la un spectacol inițiativ", a spus, în cadrul colocviului, criticul și profesorul universitar doctor Florin Faifer.

„Prometeu”, dincolo de simbolul sau mitologic, a avut darul de a crea, nu doar pentru seara premierei, un bun prilej de comunicare și comuniune prin artă. Un proiect apreciat a fi de bun augur, fie și numai prin faptul că a reunit trei importante instituții de cultură din trei județe: Teatrul pentru Copii și Tineret „Vasilache” din Botoșani, Universitatea de Arte „G. Enescu” - Departamentul Teatru din Iași și Complexul Muzeal „Bucovina” Suceava.

Teatrul de păpuși – artă sincretică – în care un loc aparte îl are cel de umbre, concentrează două dintre caracteristici cu nuanțe specifice: este o artă a simbolurilor și este o artă a sugestiei.

Teatrul de umbre este destul de puțin întâlnit și cunoscut în spațiul nostru, european. Dar este un domeniu cu vaste potențialități care, credem noi, va câștiga în

---

<sup>1</sup> [www.stiri.botosani.ro](http://www.stiri.botosani.ro) , *PROMETEU, sau despre lumină și speranța actorului păpușar!*, 09.11.2009



importanță datorită notei de modernitate a modalității sale estetice, în pofida vechimii apreciabile ca artă distinctă. Inventivitatea și posibilitățile de combinare cu tehnologiile cele mai noi din teatru, televiziune și film sunt, și ele, argumente pentru susținerea afirmației de mai sus.

## Repere în stimularea creativității în învățământul teatral

**RUXANDRA BUCESCU-BĂLĂIȚĂ**

Comunicarea și creativitatea sunt componente esențiale a dezvoltării armonioase a tinerilor. Multe din problemele existente în rândul actualei generații de adolescenți și tineri se datorează lipsei comunicării în familie și în școală. Această lipsă a comunicării umane reale, calde, emoționale, când se agravează, poate să ducă la diferite forme de alterare a personalității și comportamentului uman, care să se finalizeze în diverse forme de dependență sau chiar alienare. Stimularea abilităților de comunicare face parte din preocupările permanente ale educatorilor și formatorilor care au contacte permanente cu tânăra generație. Există multiple modalități de dezvoltare a capacităților de comunicare, printre care stimularea creativității prin artă ocupă un loc principal. Între arte, teatrul este arta de sinteză care înglobează toate cele patru compartimente ale piramidei cunoașterii /comunicării.

Cel mai puternic canal al cunoașterii/comunicării este canalul fizic, urmat de cel emoțional – pe care nici familia nici școala nu le valorifică în mod total - canale ce sunt pe deplin folosite, în teatru, în spectacol, de către actor. Putem oferi actorului posibilitatea de a parcurge procesul creației artistice având puncte de sprijin solide, stabile și verificate, ce pot fi folosite inclusiv în zona alegerii mijloacelor de expresie și a comunicării nonverbale care înseamnă peste 70% din substanța spectacolului de teatru.

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

Sunt multiple repere de stabilire a mesajului comunicat prin limbaj nonverbal, dar ceea ce ne interesează cu precădere este limbajul corpului – personaj, actor – în care până și vârsta este un criteriu de diferențiere a semnificației gesturilor.

O mare parte a problemelor cu care se confrunta tinerii este generată de lipsa capacității de înțelegere și gestionare a propriilor emoții și, implicit, a emoțiilor celor cu care relaționează în viața de zi cu zi. Inteligența emoțională redefinește imaginea despre lume și om. Azi știm că emoțiile sunt cele mai importante resurse ale omului și că felul cum este construit creierul uman îi permite acestuia mai întâi să iubească. Spre deosebire de inteligența logico-matematică, care suferă modificări nesemnificative odată cu sfârșitul adolescenței, inteligența emoțională se poate dezvolta de-a lungul timpului, fără limită de vârstă, cu condiția să îi fie acordată atenția și eforturile necesare. Rezultatele acestui progres se traduc în relații mai bune cu cei din jur și creativitate ridicată. Înțelegerea acestor aspecte este extrem de importantă pentru munca de echipă care duce la crearea unui spectacol, în care este vital să existe comunicare și colaborare între interpreți pe parcursul descifrării personajului, comunicare între actori și regizor, scenograf, corp tehnic etc pe parcursul montării scenice. Pentru a putea construi relații scenice conflictuate între personaje este imperios necesar ca între actori să fie relații de colaborare armonioasă

S-a constatat că mintea rațională are nevoie de ceva mai mult timp comparativ cu mintea emoțională pentru a înregistra și a reacționa, „primul impuls” într-o situație emoțională este cel al inimii și nu al rațiunii. Există și un al doilea tip de reacție emoțională, mai înceată decât reacția imediată, care se naște și se amplifică în gândul nostru înainte de a se ajunge la sentiment. Această a doua cale de declanșare este una deliberată și, în general, suntem conștienți de gândurile care îi premerg. În acest tip de reacție emoțională există o valorificare mai extinsă; gândurile noastre joacă rolul cheie în determinarea emoțiilor ce vor fi declanșate. Conștientizarea gândurilor prin diferite antrenamente și exerciții pot ajuta tinerii să depășească starea identificării cu propriile prejudecăți și clișee. Un exemplu este acel tip de sentiment intenționat manevrat, care produce apariția lacrimilor. Și în viață și pe scenă. Actorii pot fi niște oameni mai pricepuți decât alții în privința folosirii conștiente și intenționate a celei de a doua căi spre emoție, sentimentul prin intermediul gândirii. Deși nu putem schimba ușor emoțiile specifice ce pot fi declanșate de un anumit gând, foarte adesea putem alege însă la ce să ne gândim.

Tinerii observă comportamente diferite la părinți, la profesori, peste tot, și se întreabă care sunt corecte și care sunt greșite. După vârsta de 10 ani, când au ieșit de sub influența familiei, intră complet sub influența mediului extern, care nu e, întotdeauna, cel mai pozitiv posibil. Astfel, încep să adopte comportamente străine

structurii și valorilor lor reale, dar care sunt în acord cu moda, cu tendințele generației lor. Și își pot pierde identitatea reală, construindu-și o identitate de conjunctură, care nu poate funcționa pe termen lung. Ei pot fi ajutați să înțeleagă comportamentele diferite de al lor, să-și înțeleagă propriul comportament, și să accepte, prin înțelegere, diferențele dintre oameni, renunțând la a judeca și nega ceea ce e diferit de ei.

Studiul tiparelor comportamentale prin teatru este o posibilitate de a cunoaște și înțelege aceste diferențe într-un mod creativ, relaxant, distractiv și aplicat totodată. Personajul reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică. Ce cunoaștere le putem oferi generațiilor actuale care, în cadrul actului artistic, se confruntă cu o avalanșă de trăiri contradictorii declanșate de revoluția informațională pe care o trăim?

Evident, în Arta actorului, imaginea este creată prin corelarea informației din mintea actorului cu trăirea emoțională a personajului, ilustrată prin corpul fizic al interpretului. Astfel, apelăm la tipare comportamentale, adică tipuri de temperament aplicate inclusiv în plan fizic prin exprimare nonverbală. În textul dramatic apar oameni, personaje, cu modalități de funcționare diverse, cu temperamente – deci cu tipare comportamentale – diferite pe toate planurile: de la tonul și intensitatea vocală la ritmul mersului, al așezărilor sau ridicărilor, până la viteza de reacție afectivă, ș.a.m.d. Temperamentul are următoarea caracterizare: latură dinamico-energetică a personalității. Se spune “dinamică” deoarece această latură a noastră ne furnizează informații cu privire la cât de iute sau lentă, mobilă sau rigidă, accelerată sau domoală, uniformă sau neuniformă este conduita persoanei; “energetică” vine de la faptul că ne arată care este cantitatea de energie de care dispune o persoană și mai ales modul în care este consumată aceasta. Unii dispun de un surplus energetic, alții se descarcă exploziv, violent; unii își consumă energia, se descarcă, sau fac chiar economie, alții își risipesc energia. Toate aceste diferențe psiho-comportamentale existente între oameni sunt, de fapt, diferențe temperamentale.

Primele clasificări sunt temperamentele descrise de Hipocrate și Galenus: sanguin, flegmatic, coleric, melancolic. Denumirea lor s-a păstrat până azi, nu însă și criteriul după care au fost stabilite. Oamenii au temperamente combinate, dar există, la fiecare, o dominantă clară, definitorie, care determină un tipar comportamental specific și unic totodată. Actorul are o anumită dominantă temperamentală. Și personajul are o anumită dominantă temperamentală. Cum se potrivesc? Interacționează? Se anulează? Se completează? Foarte rar se întâmplă ca actorul și

personajul să aibă același temperament. Ce se întâmplă dacă actorul e melancolic, iar personajul e coleric? Sau dacă actorul e sanguinic, iar personajul e flegmatic? Sunt atâtea variante de combinații! Dacă un actor coleric își pune temperamentul său în toate personajele pe care le interpretează, se va repeta pe el însuși în diferite conjuncturi dramatice, până când publicul va ști la ce să se aștepte văzându-l pe scenă. Din punct de vedere emoțional și fizic – prin limbajul nonverbal - acest actor va folosi aceleași mijloace de expresie „artistică” – personale și limitate, la fiecare rol. De exemplu, unul dintre semnele simptomatice pentru minciună – acoperirea gurii – se manifestă diferit, în funcție de vârsta personajului: la copil prin gestul de acoperire bruscă a gurii cu ambele mâini, la adolescent prin atingerea ușoară a buzelor, iar la adult prin mângâierea în trecere a nasului sau ducerea mâinii strânse la gură, simulând o tuse intempestivă. Privirea, mișcările capului, a mâinilor, a picioarelor, poziția corpului, mimica feței etc., toate aceste manifestări nonverbale transmit mesaje cu impact mult mai puternic decât cuvintele, în teatru, ca și în viață. Folosirea acestor „instrumente” în mod conștient îi pune la dispoziție actorului o gamă de mijloace de expresie scenică diverse și deosebit de valoroase. Din punctul de vedere al dezvoltării comunicării și creativității, în momentul în care un grup de tineri a descifrat aceste tipare comportamentale și dezvoltă capacitatea de a le înțelege și a se juca cu ele, modalitățile de relaționare cu mediul și valențele valorizării creative a prezentului sunt într-o creștere considerabilă.

Prin exercițiile și jocurile tematice din cadrul studiului actoriei și improvizației scenice tinerii participanți pot, în primul rând, să își cunoască foarte bine propriul temperament și să poată recunoaște și relaționa ușor cu oricine are un temperament diferit, iar în al doilea rând să capete o inițiere de bază în cunoașterea și gestionarea propriilor emoții (implicit pentru recunoașterea și abilitatea de a relaționa cu emoțiile altora).

Activitatea umană se bazează pe tipare de gândire, de comportament și de limbaj. Ceea ce ni se întâmplă în viață, bun sau rău, reprezintă rezultatul utilizării acestor tipare. Conștientizarea și folosirea creativă a acestei cunoașteri prin intermediul învățământului teatral deschide tinerilor porțile dezvoltării armonioase pentru valorificarea cât mai deplină a potențialului lor uman.

## Dramaturgul, pe scenă sau în sală?

LAURA BILIC

Românii și România au o bogată tradiție în a copia modele occidentale de succes, de la arhitectură la literatură, de la prima Constituție la sărbătorile de Halloween și Sfântul Valentin, de la trenduri, la atât de europeană Legea a Invățământului Superior și mai puțin superior. Nimic nu e nou sub soare, și totuși... După anul 2000, vocabularul dunăreano-carpătin, atât de americanizat deja, a mai adăugat un trofeu pe rafturile denumite expeditiv DEX – *playwriting*. În societatea occidentală termenul, tradus vulgar "scriitură de piese", exista de mult, prestigioase universități din Anglia și America punând un accent deosebit pe colaborarea dintre regizor și dramaturg, implicit dramaturg și actori. La noi inițiativa a fost luată de patru tineri, proaspăt absolvenți sau încă studenți ai Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică București – Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu – sub îndrumarea și aripa protectoare a conf.univ. Nicolae Măndea. Astfel că mișcarea **dramAcum** a devenit, încă de la formarea sa în 2002, un fenomen, a impus o nouă direcție teatrului românesc, fiind prima și singura organizare preocupată de dezvoltarea și promovarea unei noi dramaturgii locale, bazate pe construcția unei relații privilegiate între regizor și dramaturg. **dramAcum** a dorit să ofere cuvântul oricui crede că are ceva nou de spus, căutând să configureze, așa cum aprecia și criticul Alice Georgescu, "un limbaj scenic proaspăt, caracterizat prin directețe și sinceritate, uneori brutale – sau resimțite ca atare într-un peisaj cultural mai degrabă static și în general pudic".

Toți acești tineri, care se întrec în concursuri de scriere dramatică, au ridicat considerabil, și poate fără precedent, însemnătatea scriitorului în procesul realizării unui spectacol. Deși blamată la început, apariția textelor noi a atras rapid un public tânăr foarte numeros și dornic de teatru, reușind să schimbe prejudecățile tinerilor, prin montarea spectacolelor în spații neconvenționale de cele mai multe ori. Suntem martori, participând sau nu, la un început de drum, și, ca orice început, poate părea ambiguu, sau cel puțin așa îl percep eu personal. Are loc un melanj, care nu se știe dacă va da naștere unei noi direcții, sau doar unei ușoare și banale tulburări de ape și de vremuri. Regizorii își concep piesele, actorii își scriu rolurile. Gianina Cărbunariu, reputat dramaturg în primul rând, dar și regizor al peisajului teatral de "la marginea drumului" (împrumutând denumirea lui Popovici), îmi declara într-un scurt interviu

facilitat de tehnologia internetului, că "Eu nici nu mă consider dramaturg. Nici regizor nu mă mai consider în ultimul timp, sunt regizor doar atunci când montez textele altor dramaturgi". Regizor *doar* (doar folosit aici cu sensul de exclusiv) când montez alte texte, scriitor *doar* când altcineva îmi montează textele, (*pentru ca fiecare regizor este un artist și nu un "instalator" de piese care trebuie dirijat de dramaturg, prefer să nu mă implic absolut deloc în montarea textelor mele atunci când acestea sunt puse în scenă de alți regizori. Nu mi-e teamă că aș putea fi înțeleasă greșit, dimpotrivă, mă bucură, înseamnă că textul meu deschide niște ferestre în mintea cuiva, niște sensuri la care eu nici nu m-am gândit. Dacă ele sunt eronate, e treaba regizorului și a echipei să-și asume ce au propus*), dar ce se întâmplă între?

Regizorul, actorul, scenograful, coregraful, compozitorul (după caz) își pierd astfel titulatura și atribuțiile sedimentate de timp, devenind, generic, unul dintre colaboratori – "*Când scriu o scenă, deja vizualizez cum ar arăta ea montată, în contextul întregului spectacol. Iar când scena ajunge în repetiții, ea este inevitabil rescrisă, nu doar ca text, ci rescrisă vizual și auditiv (împreună cu decorul, actorii, lumina, sunetul etc)*", declară Gianina Cărbunariu în continuare. Alex Mihail, tânăr regizor și proaspăt masterand al prestigioasei Universități Yale, povestește deruta sa pe de o parte și încântarea de a face față unei provocări pe de alta, când a început să repete pentru examenul primului semestru – un spectacol pe tema "Banii", în care fiecare membru al echipei (un regizor, doi scriitori și cinci actori) trebuie să scrie, să regizeze și să joace.

Textul devine "o urmă", "o mărturie" (G. Cărbunariu) a procesului de repetiții, iar dacă li se solicită ajutorul, tinerii dramaturgi rescriu și adaptează pentru fiecare trupă în parte. Gianina Cărbunariu a colaborat cu Maria Manolescu la *Sado Maso Blues Bar*, "o radiografie a societății românești văzută prin ochii tinerii generații" așa cum aprecia Irina Budeanu, spectacol montat în primăvara lui 2007 la Teatrul Foarte Mic; Maria Manolescu a lucrat și cu Radu Apostol la *With a Little Help From my Friends* – spectacol cu și despre tineri, despre derutele și dramele adolescente, reprezentat la Teatrul Național Iași; Ana Mărgineanu lucrează de ani buni deja cu Ștefan Peca, cei doi lansând de curând proiectul "Despre România numai de bine", o analiză a României văzută din prisma orașelor de provincie, proiect ce s-a materializat deja în două spectacole – *Povești adevărate complet inventate despre Baia Mare*, prezentat la Teatrul Municipal și *5 minute miraculoase în Piatra Neamț*, la Teatrul Tineretului, iar exemplele ar putea continua.

Este limpede: se simte nevoia de nou, de proaspăt, de originalitate, de actualitate, lumea teatrului contemporan și toți artiștii care se înscriu și se subscriu ei vor să trateze subiecte la ordinea zilei, prezente și vii. Dar în societatea modernă a anilor 2000 subiectele devin de fapt probleme, nemulțumiri, revolte și în consecință, drame. *Fuck Eu.ro.Pa!*, de Nicoleta Esinencu prezintă dezamăgirile și neimplinirile unei tinere post decembriste, legate de realitatea socio-politică și nu numai; *Complexul România* este, după cum declara însăși autoarea Mihaela Michailov, "*piesa unei derute identitare care pornește din complotul tăcerii și al fricii. (...) Lipsa unei atitudini la douăzeci de ani de la revoluție este foarte gravă*"; *New York Fucking City* al lui Ștefan Peca vorbește despre prăpastia dintre generații, despre existența cotidiană deviantă a elevilor de liceu, despre marele mit al succesului în Occident, sau atracția la fel de mitică a capitalei; *mady.baby.edu* al Gianinei Cărbunariu prezintă drama tinerilor obligați de o societate lipsită de repere valorice, să emigreze. Și din nou, exemplele pot continua.

Un alt regizor, care trebuie menționat este Constantin Cheianu, care, deși nu face parte din generația **dramAcum**, se înscrie perfect valului de răzvrătire împotriva sistemului. Dintre textele domniei sale la Iași au fost montate două deja – *Made in Est*, regia Claudiu Goga, în care este abordată problema corupției din Republica Moldova, dar care poate foarte ușor fii înlocuită cu România, o combinație de teatru, muzică hip-hop și realitate zilnică, și *În container*, regia Radu Ghilaș, în care este tratată drama celor de dincolo de Prut, dispuși să facă orice pentru a ajunge în Europa. Se constată așadar (mai precis eu constat), că din ce în ce mai multe teatre aderă la noul val teatral (nuanța politică a expresiei nefiind cu intenție) – Teatrul Odeon a organizat în 2007 un concurs de mini scenarii dramatice cu tema "Migrația forței de muncă sau coșmarul unei necesități", iar cu puțini ani înainte a fost lansat proiectul "Tineri regizori, texte contemporane", destinat studenților sau tinerilor absolvenți ai academiilor de artă. Câștigătorii de anul acesta a căror spectacole vor fi produse la sala Studio în stagiunea 2009-2010 sunt *ladul este amintirea fără puterea de a mai schimba ceva*, de Jonas Gardell, propus de Mariana Camarașan și Alexandra Penciu și *Blifat* de Gabriel Pintilei (actor angajat al Odeonului), propus de Alex Mihail.

Apar totuși și excepții la această mare și atât de abordabilă temă socială, caracterizată de o revoltă profundă. Una dintre ele este piesa semnată Ștefan Peca, *The Sunshine Play*, un "love story pe acoperiș", așa cum o numea Cristina Modreanu în revista "Gândul", aprilie 2006, în care se amestecă elemente reale din biografia



actorilor, cu elemente de ficțiune, "într-o țesătură postmodernă plină de umor". Lia Bugnar (actriță și autoarea unor texte ca *Ofertă de serviciu*, *Aici nu se simte*, *Femeia din manuscris*, *Stă să plouă*, *Jocul de-a adevărul*, *Oase pentru Otto*) declară chiar că tema socială nu este pe gustul său, recunoscând însă că "este foarte la modă, deschizând ușile directorilor de teatru": "Mie nu îmi place ca în piesele mele să existe o puternică amprentă a momentului. Nici nu țin ca acțiunea să fie plasată neapărat în țara noastră. Îmi place rătăcirea prin timp și spațiu, când am mai atins aspecte sociale prin piesele mele, a fost fără intenție, pur întâmplător. Eu, în general, încerc să scriu despre iubire sau lipsa ei". Indiferent de poziția pe care o ocupă Lia Bugnar în spectacolele sale – actor, regizor sau scriitor – este, în ciuda părerii domniei sale, una privilegiată, deoarece vine pe fondul și experiența celorlalte două: *Singurul autor in carne și oase in ale cărui piese am jucat, sunt eu însămi. Pentru mine e destul de schizoidă ipostaza și nu știu cum e colaborarea altor actori cu mine ca dramaturg, pentru că, la punctul in care actorii au ajuns la text, eu sunt deja eliberată de ipostaza de scriitor, mă preocupă deja cum joc. Dar fiind și actriță și scriitoare, presupun că sunt dublu pisăloagă pentru toți cei din jur.*

În acest moment apare în mine întrebarea, al cărei răspuns voi încerca să îl dau poate cu altă ocazie, faptul că ești scriitor, îți dă implicit și necondiționat dreptul să fii actor și regizor? Tu ești cel mai potrivit pentru a-ți monta piesele, cel mai bun interpret al rolurilor tale?

Sociale sau fără intenția de a fi sociale, textele dramaturgiei contemporane s-au născut din nevoia de a fi personal, de a spune ce vrei Tu, și nu ce au spus alții înaintea ta, nevoia de a exprima deschis și în gura mare nemulțumirile, gândurile și sentimentele tale. Tânăra și – dacă îmi este permisă o apreciere atât de subiectivă – frumoasa generație a vrut să demonstreze că este vie, că nu va aștepta, ci va face, că va lupta cu limitele impuse, real sau poate uneori imaginar, de sistem, luându-și destinul în propriile mâni, devenind autodidacți; Lia Bugnar declară: *Scrisul a venit din frustrări de actriță nejucată. Între timp, prin scris, am devenit mai bună și ca actriță.* Această muncă a fost făcută, sau această luptă purtată, conștient sau nu, mai bine sau nu chiar atât de strălucit, dar este un pas înainte și asta este ceea ce contează.

Noile piese scrise au adus inovații nu numai în regie, în alegerea spațiului de joc, ci și în arta actorului, deoarece sunt aproape desființante personajele – multe piese sunt scrise special pentru anumiți actori, cu elemente din biografia personală, fiind păstrate numele, datele fizice, și chiar anumite amintiri individuale din viața lor.

Prin urmare, avem de-a face cu un teatru firesc, împins până la limita civilului. Actorul nu trebuie să mai sondeze personalități și individualități străine, ci trebuie să coboare în propriul suflet, făcând o analiză a forului interior individual, majoritatea dramelor și bucuriilor trăite de personajele contemporane, fiind atât de cunoscute – aș putea spune – oricărui tânăr al generației 2000.

Spectacolul *Stop the tempo*, realizat la Teatrul Luni de la Green Hours de Gianina Cărbunariu este construit cu un minim de resurse scenice – doar câteva lanterne, autoarea însăși, precizând în debutul piesei: *Maria, Paula și Rolando sunt numele actorilor pentru care am scris acest text. Personajele pe care le interpretează au fiecare nume, însă nu și-l cunosc unul altuia. Am păstrat totuși numele actorilor pentru a diferenția cele trei voci, poate și pentru că multe lucruri mi-au fost inspirate chiar de ei, de problemele și de gândurile lor la un moment dat. Autoarea și-a propus să facă un spectacol cu acei actori, spectacol care să vorbească despre anumite lucruri care îi "ardeau" la acel moment și deși povestea este imaginată, esența este prezentă în sufletul tinerilor – fapt decisiv pentru realizarea efectului de real, acum, aici.*

Pentru a înțelege cel mai bine fenomenul teatral luat în discuție prin această lucrare, voi aduce în atenția dumneavoastră spectacolul *România!Te pup.*, de Bogdan Georgescu, regia semnată David Schwartz, (ambii absolvenți ai UNATC-ului, secția regie teatru) ce a avut premiera la Teatrul Național Ieșean în aprilie. Ideea textului a luat naștere în 2004, când Bogdan Georgescu participă și scrie o piesă de zece minute în cadrul workshopului "Cum să scrii ceva nou", ce a avut loc în Bistrița și Colibița. În noiembrie 2006 are loc premiera spectacolului la "59E59" Theatre, în New York, prima reprezentare a textului în România fiind cea ieșeană. Spectacolul, în forma sa actuală, face parte din "Tanga Project", proiect a cărui inițiator este Bogdan Georgescu, iar membri fondatori Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Paun, precum și echipa Bogdan Georgescu/David Schwartz. **tangaProject** este un atelier de teatru independent creat pentru dezvoltarea și exploatarea noilor tipuri de teatralitate și dramaturgie, care își propune experimentarea mijloacelor de expresie teatrală și introducerea conceptului de teatru comunitar prin ateliere și workshopuri, educație, lucru în echipă, responsabilizare socială – toate acestea reprezintă conceptul de Activ Art, sau, pentru cei ce nu agreează americanizarea termenilor, Artă Implicată.

*România!Te pup.* este cea mai bună dovadă a textului dezvoltat pe parcursul repetițiilor, deoarece s-a plecat de la o piesă de zece minute, și s-a construit una de o oră și jumătate, încercându-se să se țină cont în permanență de distribuție și de

contextul în care va avea loc spectacolul. Deși consideră că nu există rețeta unui spectacol de succes, regizorul David Schwartz apreciază colaborarea dintre regizor și dramaturg drept una "vitală pentru procesul de lucru la un spectacol".

Textul, și ulterior spectacolul abordează teme, amintite deja în lucrarea de față: degradarea continuă a calității vieții în România, care duce inevitabil la dorința de a emigra, relațiile tensionate dintre oameni, lipsa unei comunicări minime între cetățeni și funcționarii statului, nesiguranța zilei de mâine. Acțiunea piesei, care nu a fost în accepția mea decât un pretext pentru un discurs cât se poate de critic despre România și români, se învârtă în jurul a trei personaje – Miss Renata, o pensionară care visează să plece la nepoatele din Germania, interpretată de Georgeta Burdujan, muncitorul simplu (Teodor Corban), frustat că este întreținut de soția care lucrează în Italia și vrea să plece în Grecia pentru o afacere, se presupune, necurată, în speranța unui câștig mare făcut ușor și Vasile (Andreea Boboc), o studentă ce vrea să se salveze de realitatea românească plecând la studii în America. Poveștile celor trei sunt instrumentate în primă instanță de un cor format din actori, care, după ce se prezintă publicului cu datele din buletin precum și cu o confesiune legată de prima țigară fumată, creează legăturile dintre scene prin mânăuirea câtorva platforme mobile care trebuiesc deplasate la fiecare scenă, dar și prin realizarea coloanei sonore a spectacolului, construită live, cu ajutorul unor instrumente casnice, și nu muzicale cum era de așteptat.

Regizorul David Schwartz este un susținător înfocat al colaborării cu scriitorul, declarând: *Eu cred în dezvoltarea textului împreună cu regizorul și în repetiții în funcție de feedback-ul și de input-ul adus de actori. Procesul de lucru la spectacol este unul viu, în care orice, de la text până la așa-zise idei regizorale sau scenografice poate fi și este permanent contestat și în continua schimbare.* Regizorul subliniază faptul că prezența lui Bogdan Georgescu la repetiții a fost una extremă de importantă, deoarece dramaturgul a intervenit de multe ori în relația cu actorii, *atât pentru a-și exprima punctul său de vedere asupra unor scene, cât și pentru a clarifica sau modifica textul împreună cu ei.* Întrebat dacă actorii ieșeni s-au lăsat captivați de această colaborare, regizorul a precizat: *Nu știu dacă au fost încântați, dar cu siguranță intervențiile lui Bogdan le-au clarificat și ușurat ceea ce aveau de făcut.*

În final, personal consider foarte important de precizat că, activ în alte două proiecte de artă comunitară – "Vârsta a patra", desfășurat la căminul de bătrâni Moses Rosen din București, împreună cu rezidenții căminului, obiectivul major al proiectului

fiind schimbarea receptării asupra bătrâneții în societate, și "TrenSformers" - un proiect de investigație și intervenție artistică, început tot în 2009, desfășurat pe trenuri și în gări, care își propune să descopere activ diferențele regionale și să provoace mecanismele percepției sociale – David Schwartz nu dorește să ii spună României rămâi cu bine: *Doresc să o pup, și o și pup. Dar nu ii spun La revedere! Mie imi place România si simt ca pot sa mă exprim foarte bine aici și că sunt multe lucruri despre care se poate și trebuie vorbit prin intermediul artelor.*

Așadar, un teatru nou, cu idei transmise cu cât mai transparent, cu atât mai bine, un teatru lipsit de subtilități (probabil suntem cu toții de acord că într-un text intitulat *Fuck you Eu.ro.Pa* nu poate fi vorba de o iubire adolscentină cu happy end), un teatru implicat social, care urlă după schimbare în toate formele sale, un teatru cu texte, spectacole și interpretări la prima mână sau elaborate atent, dar cu siguranță un teatru la modă, un teatru care umple sălile de spectacol, un teatru ce se bucură fără dubii de succes, un teatru care a dat dovadă de mai multă creativitate decât se aștepta, a cărui adevărată valoare nu o va confirma decât timpul.

#### **BIBLIOGRAFIE:**

**Popovici, Iulia, *Un teatru la marginea drumului*, București, ed. Cartea Românească, 2008**

## Creativitate în teatrul de animație

**RALUCA BUJOREANU**

În teatrul de animație, a fi creativ înseamnă să îți poți demonstra capacitatea de a crea un limbaj teatral cu particularități păpușărești. Ca atare, creativitatea artistului care vrea să se exprime prin intermediul limbajului păpușăresc se certifică doar dacă în procesul de creare a mijloacelor de exprimare a respectat condițiile de stabilire a autonomiei acestui tip de limbaj teatral.

Problema autonomiei limbajului păpușăresc nu se poate supune analizei fără a aminti de particularitățile esteticopsihologice și antroposemiotice ale procesului creator specific teatrului de animație. Ca atare, amintim că fenomenul de creare a limbajului autonom al teatrului de animație are ca principale determinante individualitatea artistului. Analiza personalității tipice creatorului de limbaj teatral cu particularități păpușărești poate dezvălui felul propriu al păpușarului de a reprezenta problematica umană. Totodată, această cercetare poate evidenția și particularitățile celeilalte determinante a procesului creator păpușăresc, individualitatea stilului de ansamblu.

Descrierea celor două individualități poate explica, de fapt, mecanismul sistemului după care realitatea este filtrată de conștiința artistului păpușar și, mai apoi, este codată ca semne ale spectacolului păpușăresc.

Menționăm că precizările ce vor fi aduse în susținerea și clarificarea direcției de cercetare pe care o propunem în lucrarea de față îl pot ajuta pe cel care vrea să se inițieze în arta de a reprezenta realitatea în stil păpușăresc pentru ca, în procesul de creare a elementelor de reprezentare, să nu fie asemeni celor cărora „le place să vadă viața cu ochii altora și s-o zugrăvească cu ajutorul unei arte care nu e a lor”<sup>1</sup>. Din acest motiv, în continuare, aducem în atenția cercetării dominantă ludică a artei spectacolului păpușăresc.

Ludicul devine liantul care unește și subordonează toate celelalte posibilități de exprimare artistică. El este forța care, în arta teatrului de animație, pune în mișcare mecanismul prin care se efectuează procesul de supunere a elementelor specifice celorlalte limbaje artistice. Fără ludic, relația dintre autonomie și arta teatrului de animație nu se poate stabili.

---

<sup>1</sup> Serghei Obrazțov, *Câteva considerații despre teatrul păpușăresc*, în **Teatrul de păpuși în lume**, București, Ed. Meridiane, 1966, p. 18.

Pentru a putea evidenția aspectele pe care le implică dominantă ludică procesului de creare a unei modalități autonome de comunicare cu particularități păpușărești creator trebuie să definim conceptul de ludic.

Noțiunea de ludic poate fi înțeleasă și deslușită plecându-se de la una din lucrările fundamentale ale filozofiei culturii, **Homo ludens**. Cercetătorul de origine olandeză Johan Huizinga, autorul acestei lucrări, încearcă o re-definire a ființei umane: el definește conceptul de homo ludens<sup>2</sup> drept *omul care se joacă*.

Dar jocul la care ne referim nu se desfășoară oricum și oricând. Jocul lui *homo ludens*, chiar dacă pare a fi doar în glumă, se finalizează în „ludi”<sup>3</sup>, în reprezentării care oferă publicului posibilitatea de a reflecta la glume alegorice. În procesul de creare a spectacolelor păpușărești, ludicul se concretizează în jocul subtil și rafinat al artistului păpușar, ludicul devine o coordonată a întregii activități și o însușire fundamentală a personalității creatoare. Cel ce (se) joacă, în această lume, are la baza activității sale observații profunde prin care viața și adevărurile ei sunt analizate, parodiate, întruchipate și, mai apoi, sugerate prin mijloace teatrale cu particularități păpușărești. Să nu uităm că, în teatrul de animație, adevărul scenic este oferit publicului prin intermediul unui material însuflețit la vedere. Obiectul prinde viață și este perceput ca semn antroposemiotice datorită spiritului ludic ai ambilor parteneri de dialog teatral cu particularități păpușărești.

Unde și cât ludic există în procesul de creare a limbajului păpușăresc, se va vedea din prezentarea aspectelor esteticopsihologice și antroposemiotice ale jocului păpușăresc.

Referitor la specificitatea esteticopsihologică a jocului păpușăresc, menționăm că există și în artistul păpușar tendința de a imita sau de a trăi sub mască, dar aceste înclinații sunt general umane. Le întâlnim și la oameni care aparțin altor profesii. Însă, ei nu devin nici artiști ai teatrului de animație, nici ai teatrului dramatic. Ei își joacă rolurile doar în societate. Pentru ei, locul de muncă devine o scenă. Acolo se petrece tot un joc, dar e, de fapt, acea *La vie mondaine*, despre care Ioan I. Livescu spunea: „Este adevărata *Commedia dell’Arte*, unde fiecare își improvizează rolul pe un fond dat, cu toată exactitatea de dicțiune, de gesturi și de atitudini, încât toată lumea o ia în

---

<sup>2</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, București, Ed. Humanitas, 2002, p. 33.

<sup>3</sup> Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, București, Ed. Științifică, 1993, p. 247

serios și chiar actorul cel mai strașnic poate fi păcălit”<sup>4</sup>, dar nu se aseamănă în nici un aspect cu jocul lui homo ludens, actor dramatic sau păpușar.

Am amintit aceste laturi ale omenescului pentru că dorim să ne apropiem de înțelegerea imboldului, a stării conflictuale care stă la baza creării unui act artistic cu particularități păpușărești. În privința acestui aspect apelăm la tot la opiniile lui Liviu Rusu deoarece considerăm că esteticianul are dreptate când afirmă că jocul nu este o descărcare de energie sau un exercițiu pregătit al unor funcții biologice, ci este cel care activează toate acele energii care duc la crearea procesului de spiritualizare a vieții interioare.

Din punctul nostru de vedere, în arta teatrului de animație, legătura dintre joc și artă este adevărată pentru că jocul se manifestă în interiorul ființei păpușarului. Legătura dintre joc și artă se explică și prin faptul că exprimarea în stil păpușăresc deși are la bază o stare conflictuală generată de o problemă general-umană, jocul ce se manifestă în interiorul ființei păpușarului determină formarea unei viziuni ludice asupra vieții. La prima vedere, viziunea ludică asupra vieții și a problemei sale specifică artiștilor păpușari materializată în forma unui spectacol exprimă o atitudine „jucăușă”. Viziunea regizorală a unui păpușar pare o atitudine de o cu totul altă natură: spectacolul pare doar un joc. Însă nu e deloc așa. Reprezentația păpușărească nu a fost creată doar din dorința cuiva de a (se) juca.

În procesul creator tipic teatrului de animație, cele două tipuri de activități dezinteresate, cel puțin în aparență, jocul și arta se aseamănă, se contopesc și au același rost de a restabili echilibrul sufletesc al celui ce își dorește să fie stăpânul unei alte lumi din următoarele motive. În primul rând, legătura dintre joc și arta păpușărească există și se explică datorită caracteristicilor comune: atracția pentru aventură, care are ca scop evadarea din stereotipia vieții, și plăsmuirea unei lumi proprii. În al doilea rând, rezultatul final al procesului creator propriu acestui tip de artist trebuie perceput, în general, ca o atitudine comică sau lirică asupra vieții, pentru că acest mod de abordare a problemei general-umane se datorează particularităților personalității tipice a artistului păpușar.

Asemenea oricărui artist și, în mod special, actorului dramatic, păpușarul, actor sau regizor, este nemulțumit de viața de toate zilele, care nu este pe măsura nevoii sale de trăi interesant; este comună, fără posibilitatea de a schimba ceva, mereu la fel

---

<sup>4</sup> I. Ioan Livescu, *De-ale teatrului la noi și în alte țări*, Tipografia Luis, 1904, p. 8.

și, pe deasupra, chiar dureroasă. Ființa sa vrea să trăiască, un anumit timp, așa cum și-ar dori, așa cum și-ar imagina, într-o lume pe măsura puterilor și calităților sale. Spre deosebire de celelalte tipuri de artiști, în cazul păpușarului, din toate aceste nevoi se naște spiritul ludic, iar jocul devine o particularitate modului său de a reprezenta; modul său de exprimare se aseamănă cu un joc; prin jocul care presupune animare păpușarul își creează o a doua lume, după care tânjește sufletul său. Valoarea și semnificația lui se explică prin ceea ce se știe de mult: oferă calea spre o altă formă de exprimare a ceea ce există. La hotarul dintre cele două lumi, un fin observator al comportamentului uman, o minte inventivă, o inteligență deosebită se joacă, în glumă dar și serios. Spiritul ludic al păpușarului inventează mijloacele de comunicare a unui tâlc, le pune în acțiune pentru a crea metafore vizuale cu înțelesuri alegorice.

Am mai putea spune că, din punctul de vedere al chemărilor creatoare, artistul păpușar nu se deosebește de artistul dramatic decât cu mici nuanțe. Deosebirile și asemănările dintre artistul teatrului dramatic și cel al teatrului de animație scot la iveală acel ceva în plus al păpușarului, creat din disponibilitățile ludice - capacitatea de a intui viața în materia neînsuflețită; capacitatea de a metamorfoza obiectele din jur în personaje reale fantastice sau reale; capacitatea de a le anima. Disponibilitățile ludice nu sunt altceva decât acele posibilități prin care rațiunea și sentimentele păpușarului se manifestă libere și, în deplinătatea manifestării lor, se contopesc în starea de a crea un joc păpușăresc, în ceea ce poartă numele de stare ludică.

Potențialul creativ al artistului păpușar se poate evidenția prin examinarea mijloacelor și modalităților sale de expresie. În timpul unui joc păpușăresc ne este „dezvăluit” modul specific păpușarului de a reflecta asupra unei problematice general-umane; ne este prezentat felul propriu al acestui tip de artist de a se comporta în relație cu obiectele din sfera sa de interes. Analiza oricărui spectacol păpușăresc poate dovedi că, datorită firii poetice a artistului păpușar, limbajul creat capătă forme care sugerează esența sufletului său într-un mod direct, nobil și grațios. Alteori, formele sunt grotești, hilare. Ele apar din cealaltă parte a caracterului său, cea a omului hâtru.

Un spectacol păpușăresc capătă aspectul unei lumi privite ca joc, se concretizează ca o creație ce oglindește o lume de vis, pentru că viziunea regizorală exprimă atitudinea păpușarului față de propriile neliniști. Imaginile formelor ce



cuceresc pe oricine le privește exprimă modalitatea păpușarului de a sugera cum se poate „învinge” răul existenței. Dar apariția unor asemenea imagini se datorează predispoziției păpușarului spre o filozofie optimistă. Acesta este încă un aspect esteticopsihologic al jocului păpușăresc.

Camil Petrescu atrăgea atenția asupra unui alt aspect important în definirea unei personalități artistice: „Arta presupune un suflet dezvoltat complet ca inteligență, ca sensibilitate, ca voință și afectivitate. Presupune o luptă continuă, între aceste însușiri și mediul înconjurător pe de o parte. Conflict de pildă între inteligență și afectivitate, între pasiune și voință. Conflict, pe de altă parte, între ceea ce făurește inteligența ca himeră și ceea ce oferă realitatea.

Un artist este prin natura însușirilor sufletești un entuziast sau un revoltat. Un inadaptabil”<sup>5</sup>.

În ceea ce îl privește pe păpușar, prin felul în care răspunde la o varietate de stimuli, externi și interni, datorită însușirilor ființei lui, este un entuziast sau putem spune că se încadrează în tipul de artist simpatetic<sup>6</sup>. Adică, spre deosebire de tipul demoniac, păpușarul reușește mult mai ușor să-și liniștească zbuciumul interior. Dar ușurința cu care sufletul păpușarului își resimte armonia vine din deosebirea că el înțelege lumea așa cum e ea. Păpușarului îi este mai ușor să ironizeze ceea ce-l deranjează, decât „să sufere” la nesfârșit că nu e cum consideră unii, sau chiar el, așa cum ar fi ideal. Așa se explică și de ce toate spectacolele lui sunt, de cele mai multe ori, întruchipări ale speranței, ale optimismului. Acest artist de tip simpatetic răspunde în același fel la varietatea stimulilor datorită posibilității de a vedea noul în obiecte banale și datorită capacității sale de a transforma semnificațiile acelor obiecte în actul creator. Totul se petrece astfel datorită existenței predispozițiilor de a crea jucându-se.

Particularitățile personalității păpușărești sunt, bineînțeles, relativ stabile. Însă, în mod cert, creatorul limbajului teatrului de animație trebuie să conștientizeze propria putere, forța interioară care îl determină să vrea să se manifeste astfel, să se comporte în mod ludic cu obiectele din jurul său. Din modul specific în care își exprimă

---

<sup>5</sup> Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983, p.408

<sup>6</sup> „Din punct de vedere psihic artistul de tip simpatetic este deci mai puțin zbuciumat, privește lumea cu mai mult optimism.(...) Sufletul îi este mai puțin tulburat, este mai armonios, mai senin. Este atras mai mult de aspectele armonioase din lumea înconjurătoare și mai puțin de cele care declanșează contradicții. Atitudinile sale față de lume sunt împăciuitoare, se simte atras de ea, simpatizează cu ea.” Liviu Rusu, op.cit., p. 276

gândurile, prin intermediul obiectelor animate, își poate și i se pot explica legile interioare ale ființei lui. Jocul este elementul determinant al artei sale, este impulsul ce se naște în păpușar și-l determină să comunice așa. Acceptat ca un mod de adaptare, de apărare, jocul devine motorul activităților de creare a limbajului păpușăresc, el activează energiile care duc la crearea procesului de spiritualizare a vieții interne.

E clar că, deși are o dominantă ludică, activitatea de creare și de exprimare prin limbaj păpușăresc este un joc scos din sfera biologicului și înscris în formele privilegiate de exersare a spiritului, un joc în urma căruia se generează o multitudine de modalități de expresie. Subliniem încă o dată că, în teatrul de animație, arta și jocul nu sunt două domenii diferite, ele se determină și se influențează reciproc. Împreună îi potolească păpușarului acea fugă spre un ceva mai bun și mai frumos, îl ajută să atingă mirajul celei de a doua lumi sau iluzia celei de a doua vieți, îi oferă posibilitatea de a-și crea un alt univers în care are șansa de „a trăi altfel”. Jocul păpușăresc implică o ieșire din viața obișnuită, devine un refugiu, o posibilitate de a ieși din monotonia de fiecare zi, o activitate care îi absoarbe celui ce (se) joacă toată ființa într-un mod foarte serios. Odată cunoscute aceste aspecte esteticopsihologice ale jocului păpușăresc, se poate înțelege mai bine felul de a fi, maniera specifică de lucru a păpușarului, stilul original în care produce metamorfozările.

Dacă jocul, în general, e o acțiune liberă, înseamnă că această însușire a activității i-a oferit păpușarului libertatea de a-și inventa mijloacele. Cu toate că inventarea mijloacelor păpușărești pare un joc, activitatea e un act de creație în care „elementele vechi cunoscute prin reșezarea lor în alte contexte și sisteme de referință, se transformă în structuri și sinteze noi”<sup>7</sup>. E un proces care presupune existența unei personalități creative cu tot ce presupune acest lucru.

Însă „o artă trebuie definită și prin natura mijloacelor particulare pe care le întrebuițează în felul ei de a vedea lumea”<sup>8</sup>. Dacă ținem cont și de acest aspect, observăm că trebuie să mai lămurim o problemă: cum se manifestă jocul în substanța materialului, a mijloacelor de comunicare ale limbajului păpușăresc? Acest lucru îl putem clarifica evidențiind aspectele antroposemiotice ale jocului păpușăresc.

Limbajul teatrului de animație, prin puterea sa de a generaliza realitatea a demonstrat întotdeauna că sentimentele cele mai profunde pot fi reliefate cu ajutorul mijloacelor sale create și asumate ca simboluri. Însă elementele componente externe

---

<sup>7</sup> Vasile Pavelcu, *Metamorfozele lumii interioare*, Iași, Ed. Junimea, 1976, p. 77

<sup>8</sup> Tudor Vianu, *Estetica*, București, Ed. Orizonturi, 1977, p. 31.

a limbajul păpușăresc, mijloacele păpușărești de comunicare capătă valoare de simbol abia în momentul animării, moment în care, păpușarul face ca semnificațiile să capete profunzime și trăire necesară. Prin animare și interpretare, păpușarul produce detașarea semnului de realitate ceea ce face ca spectatorul să creadă că tot ce se petrece acolo e ca și cum ar fi. Astfel, jocul păpușăresc devine o situație semiotică<sup>9</sup> iar mijloacele de comunicare ale păpușarului devin semne antroposemiotice.

În jocurile păpușărești întâlnim mijloace de comunicare cu valoare de semne antroposemiotice pentru că păpușa a fost întotdeauna o expresie a gândurilor umane, o expresie simbolică a omului. Să nu uităm că în fața metaforelor vizuale și auditive cu particularități păpușărești, spectatorul simte ceea ce pretinde și M. M. Koroliiov: „Figura păpușii constituie în adâncul sufletului un simbol primar”<sup>10</sup>.

Păpușa, principalul mijloc de expresie și comunicare artistică a păpușarului, creație a fanteziei și imaginației acestuia, trebuie privită ca semn teatral, și nu ca o creație ornamentală. Un sistem de construcție sau de mânăuire devine păpușă de teatru atunci când din modul de utilizare și manipulare a obiectului animat înțelegem clar că obiectul în sine nu mai face parte din realitatea obișnuită, ci este pus în slujba artei teatrale în totalitate, o lume în care obiectul devine o metaforă de natură plastică.

În jocul păpușăresc, obiectul animat, semnul antroposemiotice devine un semn teatral care produce asupra spectatorului, indiferent de vârstă, un efect psihologic profund. Efectul asupra publicului se explică prin faptul că, pe de o parte, în timpul spectacolului, a actului propriu-zis de comunicare prin limbaj păpușăresc, se participă la procesul animării în direct; pe de altă parte, efectul se datorează și faptului că tot ce se petrece în timpul unui spectacol de animație are ca finalitate o recunoaștere.

Miracolul animării ce se petrece acum și aici scoate obiectul păpușă, instrument de comunicare și semn teatral, din sfera artelor plastice și îl supune artei teatrale. Animarea unui obiect a găsit întotdeauna un suport psihologic în dorința omului de a-și pune întrebări și de a găsi răspunsuri cu privire la condiția sa. Această modalitate de comunicare a dovedit că are o forță de comunicare neobișnuită. Forța de expresie a limbajului păpușăresc provine din încrederea artistului în efectele

---

<sup>9</sup> idem, p.43 „Spectacolul e o situație semiotică, cu o anumită natură, conține elemente între care se creează relații purtătoare de semnificații. Semnificația se naște între oamenii care comunică și realitate, între oameni și semn, între semn și celelalte semne ale sistemului.”

<sup>10</sup> Mihail M. Koroliiov,, *Actorul și scenograful în teatrul de păpuși*, în **Teatrul de păpuși în lume**, București, Editura Meridiane, 1966, p.31

mijloacelor sale de comunicare, marionete, măști, păpuși sau obiecte puse în mișcare și în conflict care se supun voinței lui.

În timp, impactul pe care l-a avut asupra spectatorilor adevărul scenic pe care îl oferea artistul păpușar prin intermediul materialului însuflețit la vedere i-a confirmat păpușarului că exprimarea prin limbaj păpușăresc poate deveni o posibilitate de a se exprima pe sine și tot ce se petrece în jurul său. Activitatea lui s-a transformat în artă din dorința de a găsi o cale de cunoaștere, de comunicare, de înțelegere și, poate, de rezolvare a unor probleme spirituale ale ființei umane.

Despre jocul păpușăresc se mai spune că are mister, că e magic. De fapt, pentru păpușar și publicul său, jocul care presupune animare se poate traduce, prin următoarele verbe: a asocia-a disocia = a selecta, a uni = a concentra sau a sintetiza. În jocul său, păpușarul codează și decodează mesajele, le transmite dintr-un sistem de semne în altul. Astfel, aceste operații în acțiune prezintă, în final, tipuri umane în situații diferite, eroi care se manifestă într-un context scenic ce duce la descoperirea structurii particularului și, astfel, determină cunoașterea și înțelegerea umanului general-valabil. Prin joaca sa de la începutul fiecărei etape de creație, păpușarul aduce ceea ce este extern și observabil, tot acel comportament nonverbal care se naște din interiorul subiectiv al unui tip uman, pe care încearcă să-l prezinte în liniile sale generale în comportamentul scenic al păpușii.

Reprezentările teatrului de animație nu sunt un teatru dramatic în miniatură. Personajele-păpuși, materiale însuflețite de actorul păpușar, nu trebuie privite ca niște înlocuitori ai actorului de dramă. În procesul de plăsmuire a lor, materialul este luat din natură, care le oferă doar substanța fizică, dar ele capătă valoare și semnificație în măsura în care ceva le silește să exprime altceva decât sunt ele în realitate. Obiectele animate dau o formă exterioară concepțiilor despre viață ale păpușarului. Aceste mijloace conțin în ele dorința fierbinte a creatorului lor de a-i face pe ceilalți să vadă, dincolo de obiectele-păpuși și faptele lor scenice. Ele par niște jucării, dar nu avem de-a face cu copii, ci cu oameni în toată firea, oameni maturi a căror nevoie de joc, de exteriorizarea a viziunii ludice asupra unei problematice umane general-valabile, devine stringentă, într-o anumită măsură.

Jocul care presupune animare este modalitatea păpușarului de pătrundere în conștientul și în subconștientul uman și, totodată, modalitatea sa de a se adapta la mediu. Această modalitatea a născut în cei ce asistau la joaca păpușarului, dorința de

a descifra codul de reprezentare. În general, într-un act de comunicare, termenul cod îndeplinește funcția de metalimbaj. Din punctul de vedere al sensurilor sale, termenul cod mai poate fi înțeles: sistem de comunicare sau o convenție.

În legătură cu codul păpușăresc, putem face următoarele precizări. Încă din perioada manifestărilor cu caracter ritualic exista convenția că obiectul animat întruchipa un strămoș arhetipal. Deci, în jocurile cu funcție culturală care presupuneau animarea unei figurine sacre, obiectul era o expresie simbolică. În ceea ce privește accepțiunea de sistem a codului păpușăresc, putem spune că, tot în aceeași perioadă, reprezentarea comportamentului arhetipal se realiza pe baza unor elemente de comunicare nonverbală. O parte din mijloacele de comunicare ale limbajului teatral au evoluat din elementele acestui sistem de comunicare. Așadar, pentru a reliefa alte aspecte antroposemiotice ale jocului păpușăresc revenim asupra acestui tip de comunicare. Astfel, ne reamintim că, pentru a se exprima, omul primitiv se folosea de gesturile mâinii, de mișcările capului, de mimică. Prin ele omul primitiv a fost capabil să descrie, să sublinieze sentimente, stări, gânduri. Gesturile și atitudinile comportamentale asigurau încă de pe atunci claritate, justețe și precizie în comunicarea interumană, în transmiterea unui mesaj. Se înțelege de ce creatorii de limbaj teatral „le-au preluat”, „le-au păstrat” între mijloacele lor de reprezentare.

Deci, omul, după ce și-a studiat mișcările trupului, a considerat că e mai potrivit să fabrice un arsenal de instrumente cu ajutorul cărora să-și exteriorizeze viziunea ludică asupra vieții fără să uzeze de propria persoană. Și cum fiecare artă, prin materialul adecvat, realizează o întrupare a unei idei, și artistul teatrului de animație și-a făurit propriile unelte, așa cum pictorul și-a ales culorile, muzicianul sunetele. Omul a apelat la obiect, la gest, la vorbire neiteligibilă, le-a folosit ca pe o cale de a transmite esența comportamentului uman în fața problematicii vieții.

Așadar, spectacolele păpușărești se înfiripă din joc și ca joc. Dar de fiecare dată, jocul păpușăresc conține ceva anume. Ne referim desigur la aspectul amintit și de Huizinga, la tâlcul prezent în fiecare reprezentație a lui homo ludens și, spunem noi, în mod deosebit în spectacolele păpușărești. Despre acel ceva anume care, în reprezentațiile specifice teatrului de animație, înseamnă de fiecare dată ceva și este activat de joc și prin joc, se poate afirma că e, de fapt, o calitate a spiritului cu care ne

naștem sau nu; or, cine nu-l are în sânge „e cu neputință să-l dobândească prin voință, prin educație”<sup>11</sup>.

\*\*\*

Deci, din punct de vedere esteticopsihologic și antroposemiotice, principalii factori care conferă creativitate în procesul de creare a limbajului specific teatrului de animație sunt: particularitățile personalității tipice artistului păpușar și comportamentul său ludic în procesul de comunicare prin mijloace păpușărești.

---

<sup>11</sup> Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Iași, Editura Moldova, 1994, p. 138.

## Extravaganță și provocare: montări contemporane necanonice

### în teatrul liric și de dans

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

În genere, montarea spectacolelor de operă și de dans/balet tinde să se alinieze la canon, „ține (foarte) aproape” cu modelele consacrate de tradiție. Preeminența cvasi-absolută a elementului muzical – respectiv, coregrafic – în raport cu celelalte dimensiuni ale reprezentației întărește autoritatea *normei* specifice artei dominante, așa încât profesioniștii din fiecare branșă (fie ei regizori/directori de scenă ori interpreți – cântăreți lirici și dansatori), fervent susținuți în (uneori chiar „constrânși” la) această atitudine de publicul fidel și purist, sunt absorbiți de desfășurarea partiturii care le solicită (= le pune la încercare) măiestria (=tehnica), rămânând mai degrabă indiferenți (ori foarte puțin sensibili) la gradul de îndeplinire a celorlalte exigențe performative. Nu de puține ori, materializarea spațiului ficțional (inclusiv prezența concretă a interpreților pe scenă) contravine (în grade diferite) plauzibilității *poveștii* prezentate, reducând spectacolul la o etalare exclusivă a virtuozității muzicale/coregrafice. Restul pare să nu (mai) conteze.

Se întâmplă destul de rar ca datele fizice, sensibilitatea artistică și abilitățile actoricești ale unui cântăreț de operă sau ale unui dansator să-i completeze în mod fericit harul definitoriu pentru profesia *lui* și încă și mai rar se întâmplă ca potențialul unui asemenea interpret (ca să nu mai vorbim de potențialul semnificativ al întregii *istorii* reprezentate pe scenă) să fie *actualizat*, să fie exploatat cum se cuvine în contextul unei viziuni regizorale coerente și pe deplin convingătoare. Mai degrabă se adoptă tiparul reprezentational validat de cutumă și toată atenția celor implicați în montarea unei opere sau a unui balet se focalizează pe redarea cât mai exactă și mai strălucitoare a partiturii vocal-instrumentale și/ori a scenariului coregrafic. Receptarea unor asemenea spectacole (să le spunem) tradiționale se concentrează și ea pe voci/mișcări, pe relația dintre acestea și ambientul orchestral, remarcându-se acuratețea, modularea particulară, încărcătura lor emoțională, eventual, performanțele (atacarea – și susținerea – cu brio a unor note sau a unor posturi/mișcări extrem de dificile) care fac diferența dintre un interpret bun și unul de excepție.

În ultimele două decenii însă, și în aceste forme particulare de spectacol – opera și baletul – a început să bată „vântul schimbării”, s-au remarcat (nu puține) încercări de depășire a „anchilozei”, mai ales pe fondul contaminării și hibridării între

genuri și specii – fenomen, de altfel, caracteristic paradigmei postmoderniste. Ca în orice alt domeniu (mai ales artistic), rațiunea manifestărilor nonconformiste nefiind obligatoriu aceeași în cazul tuturor „spiritelor nesupuse”, abaterea de la canon poate fi mai superficială ori mai substanțială. Unele piese de rezistență din teatrul liric și de dans sunt montate în versiuni contemporane „șocante” pentru că așa este *trendy*, pentru că regizorii respectivi fac (ab)uz de o certă strategie a insolitării, menită să le sporească și să le consolideze nu numai prestigiul profesional, ci și cota la *box office*. Alte spectacole necanonice sunt construite de artiști vizionari, împătimiți ai teatrului, care se adresează unui „public nou, doritor de operă și teatru, [ce] va merge să vadă *Norma* așteptând să se ridice cortina ca să dezvăluie o lume reală, cu personaje vii și o poveste de spus. [...] Pentru că mergi la operă la fel ca la teatru și vrei să crezi în ce vezi, nu doar să închizi ochii și să ascuți.”<sup>1</sup> Prea puțin încântat să contemple pe scenă doar niște „perfecte mașini de produs acute”<sup>2</sup>, un regizor (ce-i drept, *de teatru*) precum Andrei Șerban, atunci când acceptă provocarea de a monta un spectacol de operă, își impune să găsească „o balanță justă între necesitățile muzicale și cele dramaturgice, între sunet și mișcare, încât ceea ce se întâmplă pe scenă și ceea ce se aude din orchestră să se completeze armonios.”<sup>3</sup> Această *armonie* vizată cu atâta pătrundere nu e o simplă asortare formală, ci este un mister vibrant, un ideal urmărit cu obstinație, întrucât reprezintă *noima* esențială, profundă, a iluziei teatrale care, pentru o clipă magic suspendată, *devine realitate*.

Principala înnoire astfel instaurată în domeniul operei și al baletului este accentuarea caracterului reprezentațional-dramatic al spectacolului (uneori, contaminat cu alte genuri, precum *musical*-ul, pantomima, spectacolul de cabaret sau de circ – cu un *penchant* considerabil, mai ales în spațiul anglo-saxon, pentru ceea ce se numește *extravaganza*<sup>4</sup>). Cu opționala deplasare în alt spațiu și/sau în alt timp a

---

<sup>1</sup> Andrei Șerban, „Între teatru și operă” (fragment dintr-o conferință susținută la Teatrul Act în vara anului 2004), *O biografie*, Iași, Polirom, 2006, p. 207.

<sup>2</sup> Idem, ibidem, p. 208.

<sup>3</sup> Idem, ibidem, p. 211.

<sup>4</sup> Etymology: Italian *estravaganza*, literally, extravagance, from *estravagante* extravagant, from Medieval Latin *extravagant-*, *extravagans*. Date: 1754. 1: a literary or musical work marked by extreme freedom of style and structure and usually by elements of burlesque or parody; 2: a lavish or spectacular show or event; 3: something extravagant. (In *Merriam-Webster Online Dictionary*. Retrieved November 24, 2009, from <http://www.merriam-webster.com/dictionary/extravaganza>). A literary or musical work (often musical theatre) characterized by freedom of style and structure and usually containing elements of burlesque, pantomime, music hall and parody. (In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved November 24, 2009, from *Encyclopædia Britannica Online*: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/199143/extravaganza>). Termen folosit pentru a desemna un tip de spectacol cultivat (și popularizat) în secolul al XIX-lea (aproximativ, între anii 1820 și 1880) de dramaturgul (și anticarul-heraldist) britanic James Planché, potrivit căruia *extravaganza* reprezenta "the whimsical treatment of



ambientului și a costumelor (actualizarea fiind o manieră de „manipulare” a textului dramatic/a libretului îndestul de controversată și în teatrul „de proză”)<sup>5</sup>, se poate remarca mai ales regândirea *imaginii scenice* – nu numai a scenografiei, ci și recompunerea ansamblurilor și a interacțiunii corporal-cinetice dintre actanți (în spectacolele coregrafice), reconstruirea raporturilor dintre protagoniști și decor (înțeles nu atât ca simplă contextuare plastică, oarecum decorativă, cât ca reuniune a elementelor apte să contureze spațiul ficțional). Obiectele de obicei doar abia schițate, vag simbolizate în/pe scenă (prin panouri de mucava), au acum realitate materială, o concretețe care transcende realismul ilustrativ, transformându-le în semnificații ai unor noțiuni abstracte: disperare, revoltă, alienare (v., de exemplu, turnul sinistru, halucinant înclinat<sup>6</sup>, din *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, montare de Damiano Michieletto – Opernhaus Zürich, premiera: 14 septembrie 2008) sau singurătate (v. prezența elementului acvatic, a *mării* reflectate de uriașe oglinzi suspendate<sup>7</sup>, în *Il Corsaro*, spectacol de Damiano Michieletto după opera verdiană omonimă – Opernhaus Zürich, premiera: 22 noiembrie 2009). Alteori, decorul poate „traduce”/susține o metaforă – precum cadrul celest (modelat ca sferă armilară)<sup>8</sup> în care se desfășoară tragedia („scrisă în stele”) a îndrăgostiților adolescenți (*star-crossed lovers*) din *Roméo et Juliette*, spectacol semnat de Guy Joosten după opera lui Charles Gounod (Metropolitan Opera, New York, premiera: 14 noiembrie 2005).

Un obiect cu o coplesitoare încărcătură simbolică este oglinda – prin urmare, aceasta va fi obsesiv exploatată ca *dispozitiv*, dar și ca *obiect de decor* în spectacolele de operă și de balet care aspiră să-și contureze și să-și facă pregnantă teatralitatea. Prin reduplicarea (savant controlată) a imaginii, suprafețele reflectorizante amplifică ecourile unei percepții acute (precum în montarea amintită a operei verdiene *Corsarul*) sau sunt revelatori impasibili ai mișcărilor sufletești, ai adevărilor din străfundurile ființei (precum oglinda din iatacul prințului ori suprafața lacului vrăjit din *Swan Lake*, montarea cu totul neconvențională a baletului clasic ceaikovskian semnată de Matthew Bourne – Sadler’s Wells Theatre, Londra, premiera: 9 noiembrie 1995).

---

a poetical subject." (See *The Recollections and Reflections of J. R. Planché (Somerset Herald): A Professional Biography*, London, Tinsley Brothers, 1872, vol. II, p. 43)

<sup>5</sup> V., de pildă, reacțiile puternice ale unor categorii de spectatori (dar și de profesioniști din domeniu) la montarea lui Andrei Șerban după opera *Edipe* de George Enescu (Opera Română din București, 1995) – dar și la transpunerea pentru scenă, de către Matthew Bourne, a baletului *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski.

<sup>6</sup> Scenograf: Paolo Fantin.

<sup>7</sup> Scenograf: Paolo Fantin.

<sup>8</sup> Scenograf: Johannes Leiacker.

Unii regizori din categoria „răzvrătiților” (*mavericks*) substituie anumite obiecte cu rol esențial în desfășurarea dramei cu altele, mai în acord cu noua țesătură semantică pe care o propun. Montând opera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti pentru Teatrul La Monnaie (-Cirque Royal) din Bruxelles (scenograf: Johannes Leiacker; premiera: 14 aprilie 2009), Guy Joosten pune în mâna protagonistei, drept armă, un foarfece: o Lucie de oțel (și în spirit, căci luptă înverșunat pentru a nu se abandona controlului exercitat de bărbații din viața ei – fratele, iubitul, preotul –, dar și ca înfățișare, căci este o apariție gotică, înrudită cu Morticia din *The Addams Family*) își ia viața cu un obiect „casnic”, la fel de eficient întru ucidere ca și un pumnal, dar purtând în plus și sensul de distrugere a iluziilor (Lucia își taie cu el, mai întâi, vălul de mireasă), ca și cel (poate *mai* tulburător) de *deturnare*, de pervertire a funcționalității lui desemnate.

În finalul acestor câteva considerații, să menționăm obiectul de decor-vedetă în multe montări contemporane de operă și de balet: patul. Ni se pare interesant faptul că, într-o epocă în care spectacolul (de teatru, de cinema etc.) – ca și întreaga sferă a comunicării publice – este suprasaturat/-ă de semne ale sexualității (chiar exacerbate, căci „sexul vinde”), deși montările pe care le avem în vedere ignoră o bună parte din *les bienséances* impuse de genul formalizat respectiv (spectacolul liric sau coregrafic tradițional), încalcă – ori par să încalce – la vedere o serie întreagă de tabuuri (cum ar fi tabuul de incest, exemplul fiind scena în care, „sub acoperirea” nebuniei, Lucia de la Bruxelles purcede, pedepsitor, la seducerea fratelui său Enrico – ori sexualitatea necanonică, precum în *Matthew Bourne’s Swan Lake*), în aceste noi propuneri de spectacol patul este disociat de impulsurile carnale, de *amorul* frust. Spiritualizat, el este figurat ca paradoxal leagăn suspendat în *Romeo și Julieta* de la MET, simbolizând iubirea în continuare pură (deși abia consumată și în registru erotic); devine platformă fragilă, plutind în derivă, pe care se consumă o chinuitoare zbatere lăuntrică (ca în *Corsarul* de la Opera din Zürich); constituie soclul pe care, în *Swan Lake*, se perindă într-un iureș amețitor visul copilului dornic de afecțiune, strălucirea găunoasă a regalității bătute de frustrări, de vid sufletesc și de umilințe, dragostea ideală (și, firește, imposibilă), moartea tragică: întregul destin al protagonistului.

În opinia noastră, este adevărat că Andrei Șerban, Guy Joosten, Damiano Michieletto, Matthew Bourne, prin intermediul spectacolelor pe care le-am adus în discuție, pun sub semnul întrebării sau contestă în mod direct canonul reprezentării spectacolului liric sau de dans, dar provocarea pe care ei o lansează astfel nu este

gratuită, nu are resorturi meschine, nu vizează o *ieșire în față* cu orice preț, ci reprezintă propunerea lucidă, responsabilă, a unor artiști veritabili, de a comunica *adevăru*l artei, prin modalități cât mai eficiente, unui public exigent și adânc iubitor de teatru.

## Despre teatrul pentru copii, fără prejudecăți

ANCA DOINA CIOBOTARU

Arta spectacolului destinată copiilor a constituit, și încă constituie, un subiect de polemici: tema, structura dramatică sau rolul acestei forme de expresie teatrală – pot genera discuții ample, cu argumente pro și contra. Subiectul este complex și imposibil de abordat într-un mod exhaustiv, de aceea vom face referire, mai ales, la scenariile utilizate, la propunerile repertoriale, corelându-le cu rolul acestui tip de spectacol în viața spectatorilor.

Publicul este, însă, în această situație, unul eterogen (copii, părinți, bunici, cadre didactice însoțitoare...), fiecare subgrupă fiind determinată să participe la actul artistic de motivații diferite. Relația dintre publicul vizat și actul scenic ține, însă, de substanța înțelegerii și asumării, de către creatori, a statutului lor de formatori de opinie; atunci când cei vizați sunt copii sau adolescenți, influența poate avea efecte nebănuite, ei structurându-și, prin actul de receptare, o viziune asupra *Binelui*, *Frumosului*, *Adevărului*. Astfel, problematica repertoriului teatrelor pentru copii și tineret impune depășirea prejudecăților ce plasează arta scenică destinată acestora în zona artelor, așa zis, „minore” și atrage atenția asupra valențelor estetice, educative și sociale, în egală măsură; depășirea granițelor teoretice implică, însă, o comunicare reală, participativă, a creatorilor cu receptorii, acceptarea actului teatral ca pe o *artă cu tendințe* și nu una *in sine*.

Așadar, dezbaterea problematicii scenariilor utilizate, devine inevitabilă. În vederea structurării discursului, vom accepta clasificarea tradițională a acestora în:

- scenarii originale (scrise special pentru o anumite trupă, sau un anumit context teatral);
- prelucrări/adaptări ale unor texte dramatice preexistente (aparținând literaturii dramatice clasice);
- dramatizări ale unor texte literare (în proză sau versuri).

În toate ipostazele amintite, riscul cel mai mare vine din zona informațiilor vehiculate, și nu al formelor structurilor dramatice rezultate. Câtă libertate își poate lua cel care oferă *suportul de cuvânt* (rostit sau nu) al viitorului spectacol? Spiritul ludic și creativitatea ar putea fi îngrădite de o tratare responsabilă a laturii formative a acestui tip de scriitură? Iată doar două întrebări, dintr-un lung șir posibil de interogații menite să ne ajute să ne reevaluăm pozițiile.

Fără a fi partizanii ideii de accent educativ, în defavoarea celui de natură estetică și emoțională, ne alăturăm celor ce consideră spectacolul un *pretext de dezbatere* a unei anume idei, o „mască” care invită la problematizare; altfel spus, conflictul dramatic propus prin scenariu trebuie structurat în așa mod încât să poată declanșa implicarea spectatorului (copilul/preadolescent/adolescent), în actul de comunicare inițiat. Scenariul – element central al spectacolului influențează, în fond, *cheia de joc* și alegerea elementelor de limbaj scenic; pentru a declanșa implicarea, trebuie să poată fi decodată, aspect a cărei rezolvare este dependentă de înțelegerea relației armonioase dintre vârsta spectatorului și tipul de conflict dramatic prezentat. Variantele optime presupun nu simplismul, ci simplitatea esențializată, adică structuri dramatice cu o formă adaptată preocupărilor receptorului ce renunță la didacticul steril, în favoarea mesajului ce-i stimulează inteligența emoțională, și căutarea unui răspuns care să-i aparțină.

Revenind la clasificarea și principiile enunțate anterior, lansăm următoarele întrebări:

- Cât de inofensivă/periculoasă poate fi mixarea poveștilor clasice într-un scenariu „original”?
- Are dreptul scenaristul/regizorul să răstoarne universul mitic propriu, mai ales, vârstei preșcolare?
- Care este granița dintre libertate și responsabilitate (în domeniul supus analizei)?

Fiecare întrebare poate primi o multitudine de răspunsuri, poziția și argumentele depinzând de rolul asumat în crearea spectacolului, indiferent de forma de structurare a dramei sau a demersului scenic. Esențială rămâne povestea; ea este cea care va răscoli, va trezi neliniște sau bucurie. Eroii devin simpatici sau antipatici în funcție de modul în care spectatorul empatizează, sau nu, cu ei. Originală, tradițională, modernă - important e să *transmită*, să *emoționeze*.

O astfel de perspectivă obligă; vrem sau nu, trebuie să ținem cont de valențele sale educative și terapeutice. Basmele propun modele comportamentale, axe valorice în forme accesibile și acceptate de copil. Receptarea lor îi ajută să se antreneze în domeniul hermeneuticii, să se apropie de structurile arhetipale, întrucât ei trăiesc evenimentele din plan imaginar mult mai puternic, iar acumulările astfel realizate sunt mult mai eficiente. În acest sens, trebuie avut în vedere ceea ce nota Durand: „Se impune o educație estetică pe deplin umană, precum și o educație fantastică la scara

tuturor fantasmelor umanității. [...] Civilizația noastră raționalistă și cultul ei pentru demistificarea obiectivă se văd înecate în fapt de riscul subiectivității vexate și al iraționalului. În mod arhaic drepturile la o imaginație plenară sunt revendicate atât de multiplicarea psihozelor, de apelul la alcoolism și stupefiante. [...] găsim așadar că, alături de o pedagogie a culturii fizice și de una a judecății, se impune și o pedagogie a imaginației.”<sup>1</sup>

Înțelegerea basmelor trebuie făcută în corelație cu realitățile culturale și socio-economice în care ele au circulat. Trecerea de proba timpului demonstrează universalitatea principiilor, a problemelor dezbătute; astfel de corelări ne dau dimensiunea antropologică a basmelor ca forme de reflectare a evoluției gândirii. Spuse la „gura sobei” sau pe scenă, basmele poartă în miezul lor sensuri ce pot fi descoperite, uneori, doar cu instrumente specifice investigațiilor psihanalitice. Faptul că poveștile au, de regulă, final fericit, le permite receptorilor să-și învingă emoțiile negative și spaimile inconștiente, acumulate de-a lungul încercărilor parcurse, emoțional, alături de eroi. Nu doar protagoniștii intră într-un basm ca neofiti și la sfârșitul basmului sunt deja inițiați; același traseu va fi parcurs și de ascultătorul basmului.

Traseul copilului prin școală este, și el, unul inițiativ; experiența acumulată, trecerea prin examenele-încercări îl vor face să-și proiecteze propriile trăiri în cadrul ficțional în care este introdus. Asistând la depășirea, de către eroi, a tuturor obstacolelor, la pendularea între *un tărâm și celălalt* și anularea imposibilului, el însuși se va simți mai puternic. Acest principiu simplu stă la baza utilizării basmelor în educație, terapie și, mai ales, în teatru, situații în care criteriile de alegere vor viza, în egală măsură, aspecte estetice, dar și problemele specifice structurii psiho-afective a receptorilor.

Așa cum aminteam anterior, elementele centrale ale basmelor sunt *personajele și conflictele trăite*. Dimensiunea de simbol este cea care face un personaj apt de a fi utilizat drept model declanșator al unei proiecții și, implicit, al unei frământări interioare. De aceea, atunci când publicul vizat este reprezentat de persoane tinere, eroul central va fi ales un tânăr, iar în cazul adulților, vârsta eroului va fi aleasă pe măsură.

---

<sup>1</sup>Ștefan Popenci – *Pedagogia alternativă – Imaginarul educațional*, Iași, Editura Polirom, 2001, pag. 29.

În basmele românești eroii centrali sunt, de regulă, tineri la granița dintre adolescență și tinerețe, aflați într-o situație specială de tipul:

- flăcău cu însușiri deosebite, care se simte neînțeleș de cei din jur (familie, comunitate) sau care are aspirații ce le depășesc pe ale acestora (**Harap Alb**);

- fiu mai mic al unei familii tratat cu superioritate sau neîncredere (**Prâslea cel voinic și merele de aur**);

- tânăr dornic să-și îndeplinească destinul, să-și afle identitatea (**Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**);

- băiat sărac care încearcă să-și depășească condiția, conștientizându-și capacitățile (**Povestea Porcului**);

- fată cu mamă vitregă (de regulă, familia este săracă) care suportă multiple molestări și discriminări dar reușește să-și depășească condiția (**Fata săracului cea isteată**);

- fată tânără neînțeleasă, marginalizată pentru ideile sale, care reușește să-și schimbe viața, în mod favorabil, prin calitățile și acțiunile sale; uneori, schimbă și opiniile celor din jur (**Sarea în bucate**);

- fată neascultătoare, care suportă consecințele comportamentului său (**Cele 12 fete de împărat și palatul fermecat**).

Aspectele delicate care pot apărea în viața unui adolescent, cum ar fi sexul la pubertate sau abuzurile săvârșite asupra sa de adulți, sunt mai dificil de descoperit în variantele poveștilor sau basmelor românești care s-au păstrat până astăzi, fapt ce vine să argumenteze relația dintre structura poveștilor și mentalitatea comunității care le-a creat.

Mai sunt necesare poveștile? Mai au ele forță simbolică pentru copiii de astăzi captivați de calculator, televiziune sau proiecții tridimensionale? Se pare că da – atât timp cât, și ele, utilizează formule de comunicare bazate pe „story”; robotizarea personajelor, geometrizarea formelor nu reprezintă decât o altă viziune asupra problemelor fundamentale cu care omul se confruntă în evoluția sa între copilărie și senectute. În spatele violențelor fizice sau verbale, ce își fac loc în interiorul acestora, stă un nou tip de relație - instituită între cel care creează povestea și cel care o preia – relația de piață, în care venitul este direct proporțional cu numărul receptorilor. Copilul trebuie ajutat să conștientizeze acest aspect și, implicit, să distingă valoarea autentică de kitch, de „comercial”. În același timp, nu trebuie să uităm că violența, agresivitatea nu au fost inventate de modernitate – ele apar în toate culturile arhaice, în majoritatea

poveștilor; important este ca aceste aspecte să fie utilizate astfel încât să-l ajute pe cel puternic, potențial agresor, să-și canalizeze forța în scopuri constructive, iar pe cel slab, potențiala victimă, să-și găsească resursele necesare apărării sau evitării agresiunii.

Scenaristului/regizorului îi revine sarcina de a alege poveștile prezentate, astfel încât modelele propuse să aibă rezonanța preconizată în rândul subiecților. Abordarea optimă implică aplicarea armonioasă atât a principiilor estetice cât și a celor specifice unui „proiect cross-curricular pentru o educație globală”. Atingerea obiectivelor vizate de un astfel de proiect este condiționată de respectarea unor reguli care au fost sintetizate conform următorului model:

- **Decizia de a asculta** (declanșarea empatiei impune distincție între a auzi și a asculta);

- **Schimbarea temporară a propriului punct de vedere cu cel al interlocutorului** (metamorfozele necesare eroilor din povești, pentru a scăpa din situații limită, sunt soluții care implică schimbarea statutului și, evident, a punctului de vedere);

- **Reacția este raportată la mesaj, nu la persoana care îl emite** (astfel vor fi depășite aparențele, stereotipiile generatoare de discriminări);

- **Redarea cu propriile cuvinte a ceea ce a fost înțeles din prezentarea interlocutorului și verificarea interpretării** (etapa vizează modul în care a fost înțeles basmul și dezvoltarea empatiei);

- **Care sunt aspectele pe care le putem valorifica pentru viitor? Cum pot fi sentimentele, impresiile, comentariile și concluziile semnificative pentru dezvoltare?**<sup>2</sup> (această etapă vizează posibilitatea dezvoltării ulterioare a impactului pe care l-a avut proiectul).

Abordarea scenică face ca limitele modelului, rezultate din abordarea ultimei două puncte, să fie depășite; apropierea de un model, de un personaj nu poate fi făcută doar prin **înțelegere**; raționalul lipsit de emoțional nu poate declanșa empatia, a cărei prezență presupune dezvoltarea **inteligenței emoționale** a subiecților receptori. Nu doar **căutarea**, înțelegerea profundă a intențiilor autorului ni se par importante în amplificarea impactului unui astfel de proiect bazat pe receptarea basmelor; jocul

---

<sup>2</sup> Idem - pag.179-181



teatral aduce în atenție schimbările atitudinale și emoționale ale eroilor basmului, dar și consecințele lor (manifeste nu doar asupra protagoniștilor, ci și asupra celor din jur).

Argumentele invocate au doar rolul de a semnaliza necesitatea abordării problemelor teatrului pentru copii fără prejudecăți și doar cu multă responsabilitate și, mai ales, cu multă dragoste.

## Succes, performanță, competitivitate

OLTIȚA CÎNTEC

Produsele și serviciile culturale se individualizează, prin natura lor simbolică și valoarea estetică pe care creativitatea artiștilor le-o transferă. Când în discuție se află o creație spirituală, valoarea ei estetică primează. Valoarea este conferită de puterea creatoare a artistului, de unicitatea operei, de forța ei înnoitoare. Ce anume face ca o creație, indiferent de domeniu, suport de stocare sau epoca în care a fost creată, să fie apreciată ca valoroasă? Dincolo de specificități ce țin de genurile creației, de perioadă istorică și de evoluția gândirii critice, o grilă generală trebuie să includă următoarele criterii:

originalitatea, noutatea estetică;

notorietatea/celebritatea autorului;

unicitatea;

forța de expresie;

aprecierea criticii de specialitate;

impactul asupra publicului căruia i se adresează;

durabilitatea în timp, longevitatea etc.

numărul de traduceri, adaptări, referințe critice, indicele de difuzare și popularitate

Nici un produs cultural, oricît de valoros, nu poate exista în absența ori în afara unui public. Formele culturale sînt o modalitate de comunicare între un artist, care se exprimă prin operele sale, și un public, căruia i se adresează prin intermediul sensibilității și talentului. Produsul cultural trebuie să fie “consumat” de cei cărora li se adresează. Pentru ca transferul să se realizeze, produsele culturale trebuie să circule de la cei care le creează la cei care le vor, fie ei profani ori specialiști. Artă fără destinatar este fracturată, îi lipsește finalitatea. Ierarhizarea valorică este o operațiune dificilă, care este responsabilitatea evaluatorilor de specialitate, de regulă criticii, cercetătorii. Indicatorii de performanță variază în funcție de anumite repere. De pildă, cotarea unei instituții ori a unei manifestări este dată de numărul și calitatea/amploarea manifestărilor artistice specifice. Numărul de spectacole, varietatea lor (ca repertoriu, ca format spectacular), calibrul valoric al invitațiilor, numărul de spectatori, participările la festivaluri naționale și internaționale, premii sau alte distincții etc. Gradul de ocupare a sălii de spectacole este unul dintre cei mai revelatori indicatori, legînd financiarul de artistic. El arată cel mai precis eficiența cu

care este pus în valoare și exploatat potențialul creator al instituției, în ce măsură oferta instituției s-a pliat pe așteptările publicului-țintă, pe cererea culturală a comunității. Gradul de ocupare a sălii este un raport matematic care poate fi socotit pe an calendaristic ori pe stagiune. Calcularea lui se face prin raportarea procentuală a numărului total de locuri disponibile în sală pentru “n” reprezentații câte au avut loc în perioada de referință, la numărul real de spectatori prezenți la spectacole ori concerte.

Competitivitatea e o noțiune specifică comunităților concurențiale. Ea reprezintă capacitatea unui creator, a unei trupe ori a unei instituții de a face față concurenței și de a se menține la un nivel valoric ridicat.

## **FORMULE DE SUCCES**

### **Teatrul patrimonial**

Teatrul **La Huchette** se individualizează printre cele 130 de teatre care împânzesc Parisul, căci prezintă fără întrerupere din 1957 încoace *Cîntăreața cheală* și *Lecția* lui Eugen Ionescu, în chiar variantele regizorale de la data primei lor reprezentări scenice. “Cazul” e unic, singularitatea performanței asigurînd-i lui La Huchette un loc în Cartea recordurilor. Teatrul a reușit performanța de a învinge efemeritatea teatrului, conservînd o versiune princeps, ceea ce regizorii și autorul, nelipsit de la repetiții, au pus în scenă în urmă cu aproape o jumătate de veac. Modelul impus de Teatrul La Huchette, i-a îndemnat pe artiștii companiei Les Intempestifs din Franța să restaureze o versiune la *Cîntăreața cheală* datînd din 1991, imaginată de Jean Luc Lagarce. Cîteva imagini de arhivă și memoria actorilor din distribuția de-atunci au făcut ca în 2006 spectacolul să fie reluat fără modificări și prezentat în turnee prin Europa.

### **Revenirea la formule verificate**

În ianuarie 1992, la Teatrul Maghiar de Stat Cluj Napoca, Tompa Gabor realiza un spectacol memorabil cu *Cîntăreața cheală*, la transpunere contribuind și scenografa Dobre Kothay Judith. În noiembrie 1996, invitat de Silviu Purcărete, Tompa Gabor transplanta montarea la Limoges, la Théâtre de l’Union-Centre Dramatiques National, apoi, în 2004 o relua, la Northern Stage Ensemble, New Castle-Anglia. Cu alte distribuții. Regizorul și-a dat din nou înfîlnire cu *Cîntăreața cheală*, pentru a patra

oară, în sezonul 2008-2009, la Cluj Napoca, de această dată în colectivul de la Teatrul Național "Lucian Blaga", rotunjind, ca încheiere probabil, traseul european al *rendez vous*-urilor sale cu acest prim text ionescian.

Un alt tip de testare a succesului este **revenirea succesivă la texte majore ale dramaturgiei**, pe care regizorii le abordează în chei de lectură scenică complet noi. Andrei Șerban, de pildă, a montat *Pescărușul* nu mai puțin de trei ori, de fiecare dată altfel. În 1980 a realizat o versiune la Teatrul Shiki, Tokio și încă una la New York Shakespeare Festival Public Theatre. A treia montare a acestui text în decursul carierei lui Șerban, la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, e o nouă tentativă artistică de a ajunge la esența piesei. Pentru Andrei Șerban, arta regizorală este o căutare. Postura asumată e aceea a unei călăuze care, nemulțumită de drumurile bătătorite, decide să caute și alte poteci. Spectacolul lui Șerban pune accentul pe câteva teme eterne sugerate de autorul rus: confruntarea dintre vechi și nou, dintre teatrul vechi și teatrul nou, dintre generațiile artistice; vorbește despre teatru ca iluzie a vieții, ca vis trăit cu ochii deschiși, ca refugiu din calea vieții; pune în discuție frământările cauzate de căutarea identității și durerea de a nu afla cine ești cu adevărat; ne vorbește despre lipsa de comunicare și despre lipsa de înțelegere, despre puterea incredibilă a dragostei, care te poate înălța ori te poate ucide. Spectacolul de la Sibiu a pornit de la o traducere nouă, realizată de Șerban împreună cu Maria Dinescu. A fost o operațiune de aducere la zi a textului cehovian, conservându-i spiritul, ca orice tălmăcire autentică, dar făcînd-o cu o economie semnificativă de cuvinte. E o variantă mai vie, mai ritmată, mai apropiată de pulsul vremurilor noastre. Textul, tradus special pentru prezenta montare, a fost gîndit din start pentru viziunea de spectacol a regizorului, care-i face piesei cehoviene un *up-grade*: "dramaturgilor" (în sensul german al termenului) nu le-a fost teamă de neologisme, dar nici nu s-au lăsat pradă prețiozităților și barbarismelor; replicile din *Hamlet* sînt păstrate în original, Sorin vorbește despre "spațiul gol", trimitere clară la teoriile lui Peter Brook, romancierul devine beletrist etc.

În mod similar, Andrei Șerban s-a întors și la *Unchiul Vania*. În 1983, mai întîi, La Teatrul newyorkez La Mama: „Cu Vania mi-am propus să fac un Cehov mai auster (...) Ce ne interesa era ca spectatorii să aibă o relație intimă cu actorii ... mulți spectatori au considerat că era un spectacol mai plin de întrebări și de aceea mai

tulburător”<sup>1</sup>. Apoi, la Cluj Napoca, la Teatrul Maghiar de Stat<sup>2</sup>, Șerban a realizat un spectacol special din toate punctele de vedere: o manieră deosebită de a valorifica scena; o lectură inovatoare a textului cehovian; o redimensionare originală, dar pe deplin justificată, a personajelor; o interpretare actoricească fără cusur. Ceea ce te impresionează în primul rând e felul în care Andrei Șerban și-a supus creator spațiul teatral, arhitectura lui și scenotehnica. Se joacă peste tot, volumetria sălii fiind utilizată pe toate coordonatele. Nimic nu e cum te-ai aștepta să fie, mereu ești surprins de propunerea care ți se face<sup>3</sup>.

### Reinventarea spațiului

O veche sală de sport din Timișoara, fost manej regal, degradat, dar cu o arhitectură atrăgătoare, edificiul e amplasat într-o zonă strategică urban: parcul central, care îi pune în valoare înfățișarea și atrage lume. Poziționarea, aspectul (afectat de trecerea vremii, patina îl face și mai atrăgător) și mai ales planurile TNT de a-l reintroduce în circuitul public sînt ingenioase. Proiectul inaugural trebuia să atragă atenția asupra locației și i-a fost încredințat lui Radu Afrim, care a intuit potențialul incintei și l-a teatralizat. Teatralizarea spațiilor nedestinate din start artei este o tendință cu o istorie de cîteva decenii, care, iată, rămîne în continuare pe placul artiștilor și al publicului. Scena tradițională constrînge, obligă la un unic mod de abordare, previzibil ca ambient. Spațiile nonteatrale ca destinație oferă noi libertăți, lasă imaginațiile să zburde, permit o altă relație cu publicul, surprind. De aceea sînt preferate, adesea, de regizorii cutezători ca viziune. Ca Afrim. El a realizat, în Sala de Sport nr. 2 despre care relatez, *Boala familiei M*<sup>4</sup>, un text al italianului Fausto Paravidino. Imaginați-vă o sală de sport degradată, unde, pe două treimi din suprafață, în fața dvs., e recreată o pădure (scenografia - Velica Panduru), cu copaci aproape uscați (vremea e între toamnă tîrzie și iarnă mediteraneană), reproducînd uscăciunea din viețile personajelor, exploatănd ingenios lumina naturală (element pictural) ce pătrunde prin ferestrele mari, cu boltă, cîteva năpădite de iederă, și lumina

---

<sup>1</sup> Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Polirom, 2006, p. 267-268

<sup>2</sup> Montarea a câștigat Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului 2007, Premiul pentru cea mai bună regie (Andrei Șerban) și Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal (András Hatházi).

<sup>3</sup> Pentru mai multe detalii vezi articolul meu, *Un Vania neortodox*, în volumul *Teatrografii*, Iași, Timpul, 2008, p. 103.

<sup>4</sup> Teatrul Național Timișoara, *Boala familiei M* de Fausto Paravidino, traducerea Alice Georgescu, regia Radu Afrim, scenografia Velica Panduru, cu Ionuț Rizea, Claudia Ieremia, Mălina Manovici, Eugen Jebeleanu, Colin Buzoianu, Victor Manovici.

artificială (teatrală), utilizând uriașul perimetru pe toate dimensiunile lui. E o lume, o umanitate de graniță, așa cum îi place lui Afrim, care n-ar putea lucra cu personaje "normale"; totul e pe muchie, viața e surprinsă pe marginea unei prăpăstii, în care ai senzația că vei pica în orice moment.

### **Inventarea unor formate teatrale inedite. Teatrul experților**

Daniel Wetzel, Helgard Haug și Stefan Kaegi s-au cunoscut, la începutul anilor '90, la Institutul de Studii Teatrale Aplicate din cadrul Universității Giesen, unde avangarda și experimentele sunt cercetate și încurajate. După absolvire, trioul s-a constituit oficial în Rimini Protokoll și a început să aplice creativ ceea ce a învățat la școală: inventarea unor formate teatrale inedite. Meritul grupului botezat Rimini Protokoll e că a găsit o formulă care îl individualizează într-o lume, aceasta a teatrului contemporan, extrem de diversă, formulă care l-a propulsat în atenția publicului și a specialiștilor. Credo-ul lui este că viața mustește de teatralitate și că artiștii nu trebuie **decât** să o pună în evidență. Ce poate părea **nou** aici, căci de la Aristotel încoace teoreticienii și practicienii teatrali tot cu așa ceva s-au îndeletnicit? Nu asta e teatrul, **mimesis**, reflectare creativă a realității? Noutatea poeticii propusă de Rimini Protokoll constă în schimbarea raporturilor în care se află spectacolul teatral și realitatea. Creațiile lor favorizează viața reală, domeniu unde intuiesc potențialități trecute până acum cu vederea, pe care le aduc în scenă. Artiștii germani redefinesc într-un stil propriu noțiunea de mimesis, decupând practic din cotidian teme, secvențe și personaje ieșite din comun. Nu în sensul de senzational, cu așa ceva se ocupă presa, ci de subiecte de interes acut, actual, pe care le tratează apelând la cercetări de antropologie teatrală și le prezintă publicului prin intermediul experților. Nu al experților în teatru, căci Rimini Protokoll nu lucrează decât în mod excepțional cu actori, ci al oamenilor lipsiți de pregătire artistică de specialitate, dar care sunt foarte implicați în activități conexe temei abordate, care au ceva semnificativ de spus despre. Ceea ce spun și fac ei în spectacol nu e rezultatul ficțiunii, nu e invenție, ci e desprins din trecutul lor, experții devenind performeri ai unor secvențe relevante teatral din propriile biografii. De exemplu, în *Deadline* distribuția includea indivizi care prin profesiunilor lor au de-a face zilnic cu moartea (un student la medicină, un angajat la pompe funebre, un funcționar public care trebuie să asiste la ceremoniile funerare ale celebrităților etc.). Percepția lor asupra morții e cu totul alta decât a majorității, o înțeleg

mai bine, o văd din unghiuri neașteptate, așa încât le pot vorbi spectatorilor dintr-o poziție de experți. O fac nu la nivel teoretic, ci printr-o narativitate teatrală de tip special: relatînd întâmplări personale relevante, împărtășind audienței fragmente din expertiza lor empirică. Teatralitatea lui Rimini Protokoll e de tipul celei pe care Hans Thies Lehmann<sup>5</sup> a teoretizat-o ca postdramatică.

Toate aceste exemple vin în sprijinul ideii că succesul, performanța și competitivitatea sînt noțiuni al căror conținut este dat de un set de criterii de natură estetică, un set variabil funcție de tendințele momentului istoric. Tentant pentru orice creator, succesul nu este o țintă care poate fi atinsă prin respectarea vreunei rețete. Dimpotrivă, cu cît mai surprinzătoare sînt abordările și mai îndrăznețe, cu atît mai mari sînt șansele de a ajunge în topul valorilor.

---

<sup>5</sup> Lehmann Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere Victor Scoradeț, București, Unitext, 2009

## Creativitatea vizual–plastică în cadrul scenografiei

COSMIN IAȚESEN

Studiul limbajului plastic, inițierea și instruirea artistică în general, au condus la importante progrese în analiza morfologică a imaginii artistice din domeniul vizual, fundament în evoluția scenografiei.

Valorificarea potențialului creator în cadrul instituționalizat a devenit astăzi o preocupare dar și o provocare atât pentru specialiștii din domeniul vocațional, cât și pentru psihologi marcanți, cum ar fi: **Joy Paul Guilford, Irving Taylor, E. Paul Torrance** și alții. Demersul fiecăruia dintre profesioniști are la bază performanțe, idealuri și perpetuarea unor tradiții ce nu ar trebui ignorate, în contextul raportării la valorile europene sau globale, nu prin subordonare, ci prin impunerea unei continuități, prin elevație și cizelare spirituală.

În domeniul nostru, considerat al intuiției pure și al subiectivismului, aplicarea *Gestaltpsihologiei* (psihologia formei), ca metodă de analiză a imaginii specifică artelor vizuale, poate însemna *prima decodare pozitivistă*<sup>1</sup>. Prin această metodă, în societatea modernă, cum ne place adesea să ne exprimăm, capacitatea umană de a înțelege suferă din cauza diminuării conținutului ideatic, a lipsei de experiențe elevate care să cultive spiritul, a dezorientării datorată haosului mediatic caracterizat prin devalorizare, desacralizare sau autosuficiență. Poluarea vizuală se produce zilnic printr-o inundare agresivă cu imagini din mijloacele mass-media. Marginalizarea socială și culturală determină minimizarea funcțiilor artei și ale vizualului. *Totul apare din ce în ce mai artificial, denaturat și falsificat*<sup>2</sup>.

Prin intermediul simțurilor și a experienței realului receptăm și înțelegem vizualul, caracteristic acestei epoci în declin. În căutarea adevărului, atât pe cale științifică, dar și pe linie artistică, apare conflictul dintre rațional și irațional, dintre realitate și imaginație; limitare, constrângere și libertate, vis, fantastic sau absurd. Experiența vizuală este primordială, directă și autentică. La mijlocul dihotomiei dintre lumea științifică și lumea artistică, stau, fără echivoc, imaginile vizualului, care actualmente se află într-un pronunțat antagonism, caracterizat pe de o parte prin angoasă față de autentic și neconvențional, pentru necunoscut. Izolarea individuală și colectivă față de izvoarele realului și complexitatea mesajului semantic au condus, pe

---

<sup>1</sup> Carol, David – *Experiență vizuală și cunoașteree artistică*, Cluj – Napoca, Ed. *Dacia*, 2003, p. 37.

<sup>2</sup> Idem, op. cit. p. 38.



de altă parte, la marginalizarea artelor vizuale din punct de vedere social și ca instrument de cunoaștere. Suntem astfel condamnați la însingurare și izolare cu propriile noastre arme tocmai datorită faptului ca *trăirea vizualului începe odată cu contemplarea*<sup>3</sup>. Evident, lumea vizibilă este caracterizată printr-o infinită și inepuizabilă complexitate și diversitate formală, ceea ce presupune deasemeni experiențe bogate în acest gen. Fără simțul vizual imaginația și creativitatea noastră ar fi prea sărace. Fără lumina cea de fiecare zi noi am fi nimic. Lumina reprezintă o cauză și o condiție sine-qua-non în percepția vizuală. Ea a fost invocată în cadrul ceremoniilor religioase dintotdeauna, de personificarea soarelui la babilonieni – *Șarmaș* și persani - *Mitra*, la egipteni - Zeul *Ra*, la greci *Apollo*, romani – *Phoebus - Apollo*, la azteci - *Tezcatlipoca* și *Huitzilopochtli*.

La creștini, după *Geneza* din Biblie, lumina a fost creată în prima zi, pe când Soarele, Luna și stelele s-au adăugat doar în a treia. Se configurează astfel simbolistica numărului trei, prezentă și în *Cartea Facerii*.

Aplicând viziunea asupra primordialității și psihologia creativității în cadrul scenografiei – domeniu care a cunoscut o evoluție istorică deosebită – astăzi discutăm despre *light-design*, *holograme*, noi direcții de interes ce au ca obiect de activitate valorificarea și cercetarea progreselor la care s-a ajuns până acum în domeniul fizicii, cu privire la propagarea, reflexia, refracția, difracția, polarizarea, împrăștierea și interferența luminii.

Antinomia dintre lumină și întuneric, contrastele și valorile diverse deduse prin conflictul cu umbrele, la care se adaugă volumul, mișcarea și culoarea ca stimuli vizuali, metamorfozele umbrelor nou create sau proiectate sunt considerente legate de limbajul și creativitatea vizual-plastică pentru structurarea elementelor selectate în cadrul unui proiect scenografic.

Dar cum înțelegem dispoziția potențială a individului uman de a crea și capacitatea sa de a produce valori în acest domeniu?

Practicianul artelor vizuale este întotdeauna familiarizat cu intimitatea actului creator. Pentru a fi original, acesta se bazează pe aspectele din sfera autenticului: *praxisul natural* și *artistic* în domeniul vizualului alături de *cunoașterea științifică* și *cunoașterea artistică* într-o societate tehnologică.

---

<sup>3</sup> Carol, David – *Experiență vizuală și cunoaștere artistică*, op. cit. p. 39.

Psihologia ne dovedește prin diverse argumente că omul este o ființă primordial vizuală, tocmai prin adaptarea sa la spațiu și la timp. Datorită faptului că *arta este cel mai bun drum către noi înșine și că omul este o ființă creatoare*<sup>4</sup> putem admite că sursa creativității sale se află în imaginație, capacitate care se manifestă prin proiectarea de imagini. Limbajul în imagini prin care omul își comunică ideile, concepțiile despre sine, despre semeni și despre universul său, îl constituie **reprezentarea vizuală**, una dintre caracteristicile care ne disting de regnul animal.

Profesorul *David Carol* a identificat în următorul citat din Biblie, trei verbe definitorii: *a face, a crea și a închipui*, cuvinte cheie pentru semnificația puterii creatoare a omului (zei, idei, idealuri), reflectată prin imagini. - *Apoi Dumnezeu a zis Să-l facem pe om după chipul și asemănarea Noastră (1. 26.)*

Omul creator plăsmuiește din nimic un chip, transformă haosul în ordine și selecțiile în relații. În lucrarea ***Eul și inconștientul***, *Siegmund Freud* afirmă că *noi oamenii gândim în imagini, visăm în imagini, în linii și culori*. Arta plastică, scenografia unui spectacol, completează conștiința omului, a publicului receptor, consolidând nedeterminarea unui *cândva și undeva*, punând în evidență *acum și aici*.

Componenta plastică a unui spectacol de păpuși și nu numai, contribuie la receptarea și retrăirea a ceea ce a fost *cândva și undeva* iar noi putem astfel să păstrăm în suflet clipele, rememorând emoția produsă de actanții propunerii regizorale. Remodelarea unei realități, fie ea și fantastică, se relaționează cu imaginea plastică ce a fost creată de scenograf și are mai multe roluri în dialogul cu publicul: apropie de noi evenimente și creează conștiința despre ele; completează împlinirea totală și oferă simțurilor aspectul lor interior.

Făuritorul de imagini este de fapt un creator de expresii vizuale, subiectul reacțiilor observatorului. De la o eră la alta, motivațiile imaginii se schimbă, dovedind actualmente necesitatea de transformare a experiențelor umane în simboluri. Activitatea artistică însă, începe prin contactul dintre om și lumea vizibilă pe fondul unei uriașe enigme. Odată cu înțelegerea scenariului de către scenograf, în mintea acestuia se declanșează o serie întreagă de soluții plastice prin care va încerca să pună în evidență mai mult sau mai puțin, prin imaginile create - obiecte, gesturi sau conflicte, în funcție de valoarea și de relevanța acestora atât în text, cât și în concepția regizorală. *Omul se confruntă cu natura pentru existența lui mintală, nu pentru cea*

---

<sup>4</sup> Idem, op. cit. p. 38

*fizică*<sup>5</sup>. Iată că natura constituie un refugiu pentru noi, în fața civilizației tehnologice care *ignoră relația dintre frumusețe și adevăr, între artă și viață, considerând arta un ornament social inutil*<sup>6</sup>. Este cunoscut faptul că în contemporaneitate se comentează intens despre tributul pe care îl plătim în urma progresului tehnologic. El reprezintă înstrăinarea, disperarea înspăimântătoare, nevroza de masă, violența, apatia. Tehnologia exercită o influență decisivă în toate domeniile și determină lumea modernă să aspire în mod generalizat la un ideal matematic, reducând totul la un limbaj al simbolurilor. Experiența senzorială își pierde din ce în ce mai mult rolul important deținut cândva...

Între civilizația mecanică, materialistă și cultură se preconfigurează un agravant abis, care nu este altceva decât un mediu toxic pentru dezvoltarea creativității. Grava criză economică și spirituală a societății contemporane contribuie în mod negativ la dezorientarea publicului receptor de artă, la ermetisme sau compromisuri din partea creatorilor, reflectate în operele lor ca efecte ale unor reclusiuni interioare, determinate chiar de acest efort de rezistență nimicitor. Dar *Spiritul artistic, prin puterea închipuirii este nelimitat*, spunea Petre Țuțea. Așa că renașterea unor spirite analitice pozitivistice, bazate pe principiile asemănării nu ale deosebirii, va determina un mai bun contact și înțelegere cu natura. Astfel, *produsul artistic autentic creat, dăinuiește în timp, esențializând o semnificație existențială*<sup>7</sup>.

În domeniul scenografiei, Liviu Ciulei s-a remarcat în mod deosebit. Printre alți artiști cu contribuții mai mult sau mai puțin importante, la nivel național și nu numai, au fost: Emil Loteanu, Ion Ghandt, Doru Păcurar, George Ștefănescu.

Opera de artă reprezintă o punte între creator și contemplator. Ea acumulează și generează emoții, trăiri deosebite, prin pârgghiile interiorității ființei umane, ale psihicului uman, ale sinelui cultural. Ne este binecunoscut faptul că adevărata artă evoluează prin elita creatoare, prin a sparge canoanele și a forța gustul înrădăcinat. Apelând la judecata de valoare, constatăm că s-au evidențiat numeroase personalități ce au demonstrat disponibilitățile creatoare ale românilor, de la meșteșugul țaranului și artistului popular și până la creația cultă cu reprezentanți de seamă ca: *Brâncuși, Andreescu, Grigorescu, Aman, Paciurea* și alții.

---

<sup>5</sup> Carol, David – *Experiență vizuală și cunoaștere artistică*, op. cit. p. 41.

<sup>6</sup> Idem, op. cit. p. 41.

<sup>7</sup> Mărioara, Petcu – *Determinări psihologice ale creativității artistice*, op. cit. p. 139.

Sondarea realului și interpretarea imaginarului unor scenarii intrate deja în preferințele copiilor la nivel european, reprezintă calea către dezvoltarea și cultivarea creativității atât în rândul publicului vizat, cât și pentru cei ce realizează spectacole de teatru de animație, respectiv regizorul, actorii și scenograful. În cadrul acestei categorii de limbaj se întâlnesc aproape toate tipurile de mijloace de exprimare artistică, ce corespund unor componente definitorii pentru receptarea mesajului propus inițial.

Argumentând afirmațiile de mai sus, doresc să evidențiez câteva rezultate din experiența profesională, ce țin de implementarea creativității vizual - plastice în activitățile specifice, de atelier, realizate nu cu mult timp în urmă, împreună cu studenții de la specializarea *Arta actorului mânuitor de păpuși și marionete*.

În piesele *Degețica*, adaptare după *Hans Christian Andersen* și *Magazinul cu jucării* după Al. T. Popescu puse în scenă în colaborare cu regizorul *Toma Hoge* și studenții anului I (2007 - 2008): Ecaterina Ciofu, Erna Rusu, Carmen - Alexandra Hăisan, Tiberiu Gabor-Bitere, Andrei Onofrei, Irina Burduja, Ilona Ungureanu, Alina – Vasilica Neagu, Ioana – Cătălina Iordache și Dumitru Georgescu, elementele care compun scenografia se identifică în spațiul scenic sub forma unor obiecte cu valențe metaforice, rezultate prin intermediul procesului de metamorfozare plastică a imaginilor.

Elementele care definesc cadrul desfășurării acțiunii din ambele piese se înscriu într-o linie figurativă, bazată pe îmbinarea a două principii de structurare a imaginii plastice – stilizare și metamorfozare.

Dubla funcționalitate a unor stilizări ce au compus cadrul primar de decor pentru ambele piese – *copacii* realizați detașabil - a conferit dinamism atât imaginilor, cât și întregului ansamblu scenografic.

Lumea viețuitoarelor necuvântătoare, personificată de actori, sub bagheta regizorală și cea scenografică își regăsește prin intermediul unor ecouri antinomice efectele moralizatoare și adresabilitatea către publicul în formare prin imaginație și creativitate, unde frumosul și urâtul pot coexista dar nu se pot accepta.

În piesa *Degețica* accentul a fost pus pe o tratare sugestivă a elementelor specifice copilăriei, atât din punct de vedere policromatic, al contrastelor calde – rece și complementar, cât și volumetric, pentru a configura pe cât posibil mediul ambiant cu ființele și elementele naturii prezente în scenariu, apropiindu-ne de imaginația infantilă.

Deosebirea dintre cele două scenografii o constituie însăși percepția diferită a mesajului transmis, adresabilitatea către două categorii de vârstă ale publicului.

În piesa *Magazinul cu jucării* intenția noastră a fost sondarea imaginarului prin mijloacele simple, în care valoarea de sugestie și de transmitere a mesajului din scenariul adaptat, să relaționeze la cote maxime cu sufletul unui public adolescentin.

Pe lângă jocul actoricesc al păpușarilor, printre efectele care au conferit încă o doză de rafinament din acest spectacol studentesc se numără cele produse de obiecte - simbol, cum ar fi o clepsidră – transparentele și transluciditatea. Acestea au contribuit cu mișcarea de rotație, la proiectarea într-un alt timp, în care personajul Dina este transferat metaforic, printr-o ilustrare metamorfozată a trăsăturilor fizice, care nu a fost posibilă decât utilizând mijloacele de limbaj specifice artelor plastice, sculpturii și picturii, în speță – tehnica desenului în cărbune, modelajul și pictura portretului.

Aplicând procedeul de metamorfozare al formelor unor regnuri diferite și bazându-ne pe principiul funcționalității specifice scopului urmărit în construcția păpușilor, dar fără a-l ignora pe cel estetic, am încercat să armonizăm viziunile fiecăruia atât din punct de vedere volumetric, cât și cromatic, ori să punem în evidență prin contrast cu celelalte elemente de recuzită și decor.

Problemele și miza acestei piese au fost elementele alchimice care au alcătuit substanța creativității vizual – plastice. Acestea au apărut treptat în creuzetul constituit împreună cu studenții la atelierul de păpuși, marionete și decoruri din Universitatea de Arte *George Enescu*.

Profilarea unor obiecte în lumina refletoarelor, care au fost construite special pentru a căpăta valoare simbolică, într-o ambianță cromatică și sonoră ce face apel la o atmosferă fantastică, nu poate să determine decât reacții pozitive și senzații interioare puternice publicului. Accentele bicromatice, degradeurile obținute cu ajutorul lightingului și contrastului lumină – umbră contribuie definitiv la valoarea facturii scenografice.

Atemporalitatea, transcendența personajului principal – Dina, proiectarea succesivă de la un stadiu de vârstă la altul, drumul inițiat condus din plan secundar de către Negustorul *magazinului*, se reflectă și circulă de la un tablou la altul atât prin intermediul leit – motivelor plastice - obiectuale, cu valoare de simbol – *clepsidra* și *caruselul*, cât și cu ajutorul fondului muzical, o ilustrație sonoră cu caracter intens psihologizant, *Vals* de Dmitri Șostakovici.

Materialele utilizate au fost adaptate pentru a se impune și a se integra adecvat în spațiul scenic. Soluția finală nu a fost posibilă decât cu o atentă observație, analiză

și selecție, atât din partea mea, a regizorului Toma Hoge, cât și prin contribuția costumierei universității - Jenița Stănilă, pentru confecționarea elementelor ce au compus ținuta vestimentară a fiecărui personaj, în proiectarea și menținerea tipului de imagine pe linia plastic – scenografică propusă.

O dovadă a reușitei în depășirea valorii experimentale a acestui moment din evoluția artistică a studenților – păpușari este și premiul obținut la Festivalul Teatrului pentru Copii și Tineret de la Galați.

S-a încercat captarea atenției publicului mai ales asupra stărilor personajelor, pentru autoidentificarea fiecăruia la nivelul percepției interioare a emoțiilor construite și transmise treptat.

Aplicând acest deziderat regizoral, în realizarea componentei scenografice a piesei, am utilizat elemente sugestive, ce se înscriu în forme arhetipale, cu valoare de simbol: frânghia, clepsidra, ceasul – carusel, bastonul și altele, pentru accentuarea mesajului adresat publicului.

Creativitatea vizual – plastică scontată în cele două piese, după opinia mea, cred că și-a atins scopul, ilustrând estetic – funcțional tablourile unui spațiu scenic în care metafora, simbolul și metamorfoza unor obiecte completează și susțin fără echivoc limbajul actoricesc, dând viață și sentiment materiei în care și-au găsit rosturile.

**DEGEȚICA Distribuție:** *Degețica* – Ecaterina Ciofu; *Mama* - Carmen Hăisan; *Cloanța* - Ilona Ungureanu; *Broscoiul* - Andrei Onofrei; *Fluturașul* - Dumitru Georgescu  
*Zâna* - Alina Neagu; *Lupul și Vântul* - Tiberiu Gabor Bitere

**MAGAZINUL CU JUCĂRII Distribuție:** *Dina* - Erna Rusu; *Iepurașul Teofil* - Ioana Iordache; *Negustorul* - Tiberiu Gabor Bitere; *Piticul Mincinos* - Carmen Hăisan; *Piticul Marinimos* - Irina Burduja; *Piticul Încrunțat* - Andrei Onofrei; *Noaptea* - Alina Neagu

**REGIA:** TOMA HOGEA

**SCENOGRAFIA:** COSMIN MIHAI IAȚEȘEN

## **BIBLIOGRAFIE**

**David, Carol** - *Experiență vizuală și cunoaștere artistică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003

**Petcu, Mărioara** - *Determinări psihologice ale creativității artistice*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003

**Drăguț, Adrian** - *Colaj, happening, creativitate* - Ed. Ex Ponto, Constanța – 2001

## Expresivitatea corporală în teatrul nonverbal din ultimele decenii.

Teoreticieni. Practicieni.

LIGIA DELIA GROZDAN

### Introducere

Asistăm în ultimele decenii la o tendință a experimenterilor teatrului contemporan de a aduce în prim plan expresivitatea corporală a actorului.

Întregul dispozitiv scenic, pornind de la arhitectura–decor și ajungând la prezența concretă a actorului, se subordonează **imaginii**; toate elementele avându-l în centru pe **Actorul Viu**, conlucrează la obținerea unui teatru inovator, unde **expresivitatea corporală a actorului** este primordială.

Din multitudinea de forme pe care le abordează teatrul contemporan, care pune accentul pe expresivitatea corporală a actorului, m-am oprit la acele forme **sincretice**, care compensează absența cuvântului printr-un limbaj corporal polisemantic.

Orice discuție referitoare la non-supremația cuvântului în teatrul modern începe, obligatoriu, cu **Antonin Artaud**, care, lucru știut astăzi, dar nu întotdeauna acceptat, consideră că teatrul axat pe cuvânt face să se piardă însăși esența și destinația metafizică a acestuia. În critica acerbă pe care o aduce teatrului occidental (psihologic în cea mai mare măsură), Artaud pledează pentru *curățirea* teatrului modern de balastul discursului psihologic, pentru a reda teatrului valoarea sacră pe care doar teatrul oriental (balinez) o păstrează. Este vorba de recreerea **limbajului** pierdut al **corporalității** omenești, care să se întoarcă la formele primare ale limbajului. În capitolul intitulat *Teatrul oriental și teatrul occidental* (din cartea celebră deja, *Teatrul și dublul său*, 1938), Artaud declară: „Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic. A lega teatrul de posibilitățile de expresie prin forme și prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică înseamnă a-l readuce la destinația sa primitivă, a-l reconcilia cu universul”.<sup>1</sup> Important pentru noi este să accentuăm faptul că, în refuzul categoric al verbalității, Artaud nu respinge totuși suportul, zgomotul, onomatopeele și, mai cu seamă, al tăcerilor care trebuie să aducă în spațiu „întinderi mobilate cu tăcere și imobilitate”<sup>2</sup>, toate înzestrate cu funcție magică și poetică, cu rolul de a elibera definitiv scena de sub dominația literaturii (dramatice).

---

<sup>1</sup> Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, trad. textelor inedite: Delia Voicu, București, Ed. Nemira, 2004, p. 301.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 305.

Cei care vin după Artaud aduc variații ale tematicii revoluționare a celui care visa la un **teatru al cruzimii**<sup>3</sup> (așa se cheamă unul din eseurile cele mai răsunătoare ale lui Artaud din cartea sus-citată). Dar, înainte de Artaud, Craig și Appia sunt cei ce susțin ca imaginea reprezintă un element fondator al actului teatral. Din asemenea căutări ctitorii teatrului modern - și ai regiei – ajung la ideea **actorului**, formă de supremație a imaginii, care instigă, provoacă și cucerește publicul prin senzorialitatea **corpului**<sup>3</sup>. Contează foarte mult ceea ce Artaud însuși numește „ritmul fizic al mișcărilor, al căror crescendo se va asocia cu pulsația mișcărilor cunoscute tuturor”<sup>4</sup>.

În tentativa – reușită – de a suscita încrederea spectatorilor în virtuțile magic-poetice ale imaginii teatrale, ca formă de întoarcere la arhaic, pionierii regiei moderne dau din ce în ce mai mult credit **mișcării corporale**: „numai la teatru, publicul se află în contact cu trupul viu, în mișcare, cu circulația sanguină, care este vehicolul său secret. Și astfel, s-a ajuns la concluzia că actorul, existând ca ființă în fața publicului, este cel care poate justifica teatrul”<sup>5</sup>. Astfel, căpătăm și noi, o dată cu exegeții, mai multă încredere în necesitatea de a scrie despre expresivitatea corporală ca forță de atragere și cucerire a publicului. Printre discipolii declarați – și recunoscuți – ai lui Antonin Artaud, se remarcă regizorii-pedagogi Jerzy Grotowski, Eugenio Barba și Peter Brook. De la Artaud, polonezul Grotowski preia creator arta potrivirii dintre vocea actorului, în stare să scoată sunete bizare, răcnete chiar, dar și să recite versuri fluid muzicale, voce căreia i se alătură gesturi, posturi corporale, elemente de pantomimă, cântece autentic populare, expresii faciale, toate într-o sinteză care se numește **teatrul sărac**, tehnică ce suprasolicită întregul organism al **actorului viu**. Emblematic pentru căutările înfrigate ale regizorului și teoreticianului Grotowski este (era) actorul său preferat, discipol credincios al maestrului – Ryszard Cieslak, ale cărui resurse - trup, expresia feței, centrele de rezonanță a sunetului, centrele energetice - s-au supus cu fanatism căutărilor marelui profesor de regie. Se regăsesc alături lecția vie a teatrului oriental (indian, chinez, japonez), metoda lui Stanislavski, exercițiile de ritm ale lui Charles Dullin, ca și antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold. Se observă, în toată această aventură a trupului și a spiritului, o supunere de ascet<sup>6</sup>. George Banu observa cu deplină îndreptățire că de la **teatrul sărac** al lui

---

<sup>3</sup> Vezi *op. cit.*, p. 196.

<sup>4</sup> Apud Oltița Cîntec, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005, p. 62.

<sup>5</sup> Michaela Tonitza-Iordache și George Banu, *op. cit.*, p. 196.

<sup>6</sup> Vezi George Banu, *Grotowski, un răzvrătit al secolului*, în “Teatrul azi”, nr. special Grotowski, f. an., p. 49.



Grotowski pornea, în anii '80 ai secolului trecut, o importantă formă de teatru sincretic și anume – **teatrul-dans**<sup>7</sup>.

Revoluția inițiată de Artaud și-a găsit un continuator fervent, dar și original, în persoana regizorului și antropologului teatral, Eugenio Barba. Adept al pedagogiei lui Grotowski, Barba creează, la rândul său, o formă personală de antrenament actoricesc, menit să dezvolte trupul, dar și mintea actorului, într-o direcție neștiută de europeni. Antrenamentul la care actorii se supun de bună voie, sub îndrumarea lui Barba, presupune elemente de pantomimă, balet, gimnastică ritmică, yoga; elemente, care, bine dozate, în funcție de personalitatea fiecărui „elev” în parte, stimulează energii nebănuite, „punând în mișcare întregul corp și îl fac să răspundă deplin. Corpul este cel ce trebuie să gândească total și să se adapteze în permanență, situației care survine”<sup>8</sup>. Tot Eugenio Barba afirmă, în spiritul ideii care ne interesează, aceea de obținere a unei **expresivități corporale** maxime, că, prin antrenamentul pe care îl propune și îl practică, se înlătură automatismul vieții cotidiene, ceea ce nu înseamnă neapărat expresivitate, însă, fără de care nu poate exista expresivitate.

Andrei Șerban, discipolul lui Peter Brook, este preocupat să conceapă exerciții de antrenament corporal și vocal, care să mențină actorul în forma maximă pentru spectacolul pe care el, Andrei Șerban, îl gândește într-un anume fel. Într-un interviu din anul 2005, Andrei Șerban mărturisea cât de mult au însemnat pentru el exercițiile lui Peter Brook, ca disciplină cotidiană de pregătire a **trupului**, dar și a **sufletului**, pentru spectacol. Evocând lucrul la *Trilogia antică*, dar și ucenicia la Peter Brook, Andrei Șerban afirma că, pentru a scoate un sunet, se cere „să lași trupul întreg să vibreze, peste tot. O vibrație, în care trupul devine un fel de cutie de rezonanță, la fel de sensibil și de extraordinar ca o vioară Stradivarius”<sup>9</sup>.

Teoreticienii-practicienii pe care i-am invocat mai sus propun un **nou limbaj** teatral, mai suplu, mai convingător, mai apropiat de mentalitatea omului modern, limbaj care să concureze cu succes, în ambiția creatorilor săi, dominația cuvântului în teatrul psihologic și naturalist. Dincolo de evidente exagerări într-o direcția sau alta, pionierii spectacolului nonverbal din secolul XX își dispută priorități și merite, pe care istoria teatrului din mileniul al III-lea urmează să le clasifice. Incontestabil rămâne

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>8</sup> Apud Michaela Tonitza-Iordache și George Banu, op. cit, p. 446.

<sup>9</sup> Andrei Șerban, *Teatrul s-a născut...* (Interviu de Doina Modola), în “Teatrul azi”, nr. 9-10, 2005, p.18.

meritul de a pregăti terenul necesar apariției formelor de teatru nonverbal, care pun în valoare **expresivitatea** nebănuită altădată, a corpului omenesc.

## **BIBLIOGRAFIE**

**Artaud**, Antonin, *Teatrul cruzimii*, București, Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale, 1966

**Barba**, Eugenio, *O canoe de hârtie*, trad. de Liliana Alexandrescu, București, Unitext, 2003

**Bălănescu**, Sorina, *Simple propoziții. Încercări de poetică*, Iași, Ed. Universității, 1994

**Cîntec**, Oltița, *Estetica impurului. Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005

*Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998

**Grigorescu**, Dan, *Dicționarul avangardelor*, București, Ed. Enciclopedică, 2003

**Grotowski**, Jerzy, *Teatrul Sărac*, București, Ed. Unitext, 1998

**Iordache-Tonitza**, Michaela, **Banu**, George, *Arta teatrului*, traducerea textelor inedite și fișele autorilor Delia Voicu, București, Nemira, 2004

**Paiu**, Constantin, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Iași, Ed. Artes, 2000

**Ubersfeld**, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999

## **PERIODICE:**

*Curentul*, București, 2003, 2005

*Dilema*, București, 2007

*Evenimentul Zilei*, București, 2007

*Observator cultural*, București, 2007

*Scena*, București, 2001

*Teatrul azi*, București, 1999 – 2007

## Jocul efemerului în teatrul antic

IOANA PETCU

MOTTO: Trăim pe ruinele unei lumi apuse și purtăm doliul tuturor moștenirilor noastre [...] Scriu într-o nesfârșită melancolie cronică ireparabilului. (Denis Tillinac, *Măștile efemerului*)

În tragedia ce-i poartă numele, bătrâna regină a Troiei, mărturisește că a avut un vis sub zidurile cetății asediate: lângă genunchii ei un lup sfâșie trupul plâpând al unei ciute peștițe. „Și mai am un temei de spaimă: e umbra / E umbra lui Achilleus, nălucită, / pe vârful movei funerare, / cerând ca prinos de cinstire / pe una din fetele Troiei / atât de amarnic lovite”<sup>1</sup>. Visul Hecubei, persistență alegorică dintr-o lume necunoscută, este simbolul vestitor al nenorocirii care se abate asupra întregii sale familii. Din casa priamizilor nu mai rămâne nimeni. Toți par a fi niște fluturi care au strălucit și s-au stins într-o singură zi. Regina este blestemată și devine cățea care se va arunca în apele mării, din corabia lui Ulisse. Polydor este jertfit - el este ciuta -, iar Polyxena se lasă jertfită. Kasandra și Andromaca devin prăzi de război, cu statut dublu, acela de sclave și logodnice tainice, sfârșind la scurtă vreme de la plecarea lor pe meleaguri străine. Paris moare străpuns de săgeata lui Philoctet, iar Priam este sugrumat de Pyrrhus. Ceva se trece și totuși ceva rămâne. În fața falnicelor ziduri care se surpă, fie ele ale Troiei legendare, fie ale Micenei, ale Atenei, fie în războaiele persane sau peloponeziace, poetul grec adună în sine toate fărâmele orizontului apus, toate chipurile dispărute. Câțiva topoi definesc vremelnicia în lumea antică. Motivul heraclitean, dobândit pe calea observației empirice, vede lumea în continuă schimbare, iar divinul, la rândul său, suferă transformări, viziunea fiind contrară celei lui Xenofon care consideră că sacrul este supus fixității. Expresii precum „Soarele este în fiecare zi nou” (Fragm. 6), „(coborând în râu, pe oameni) îi scaldă mereu alte și alte unde” (Fragm. 12), „Totul curge și nimic nu durează”<sup>2</sup>. În literatură concepția filosofilor se transferă fie la nivelul formulei de limbaj (intră drept componentă a figurii de stil), fie la nivel factual, adesea în scop aparent moralizator. Pentru Echil, *Perșii* sunt semne ale distrugerii, nu sunt doar niște perdanți, sunt rămășițele unui trecut irecuperabil. Pentru Euripide, *Troienele* nu sunt simple muritoare căzute înaintea destinului, ele sunt găzele care se lovesc de sticla încinsă a nenorocului, care încearcă să lupte, în feluri diferite, dar care se strivesc singure în zbaterea lor neconținută. Oedip pe drumurile

<sup>1</sup> Euripide, *Hecuba* în *Teatru complet*, traducere, prefată, note și comentarii de Alexandru Miran, Chișinău, Editura Gunivas-Arc, 2005, p. 343

<sup>2</sup> Heraclitus, *Gânduri despre lume și viață*, traducere de Haralambie Mihăescu, Iași, Editura Brawo, 1940

de la Colonos este pentru Sofocle imaginea lumii pierdute, este un personaj răvășit căruia îi lipsește forța de a mai căuta în sine, de a se revolta, așa cum se întâmpla altă dată. Antigona, alături este un fel de copil inocent care urmează calea văzută doar de ea – calea efemerului, calea dispariției.

Avatarurile vremelnice – creștere și descreștere, soarta schimbătoare, deșertăciunea deșertăciunilor – se află în relație cu temporalitatea; mai puțin cu spațiul care la rândul său stă sub influența timpului. Într-un tablou din 1689, pictorul olandez Edwart Collier, reproduce în stil manierist o compoziție sub titlul *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Pe un colț de masă, acoperită de o catifea greoaie, sunt strânse niște obiecte: o carte veche, deschisă, cu foile răsfrânte, o chitară, un mapamond, o lunetă, un sfeșnic sculptat. În plan secund o clepsidră și-a scurs deja nisipul în jumătatea „moartă”. Bătrânul Cronos așteaptă întoarcerea clepsidrei, ca și cum o dată cu ea s-ar inversa întregul univers și ar reîncepe să trăiască. Iar el – mereu altul. Timpul vorace va înghiți totul, așa cum altă dată, Saturn își devora copiii<sup>3</sup>, trecutul devenind în parte de neînțeles. În urma-i rămâne o hieroglifă a neliniștii ascunse. Umanitatea este trecătoare, dar nici lumea celestă nu se sustrage roții vârstei sau roții Fortunei. Hesiod în *Theogonia* descrie cele patru etape ale devenirii ca o degradare treptată a sacrului<sup>4</sup>; zeii și oamenii se îndepărtează din ce în ce mai mult, iar ambele spații stau sub semnul versatilității. Când Zeus își uzurpă tatăl, uzurpă întreaga ordine cerească (și totodată pe Uranos, întâiul părinte ivit din Haos); când Prometeu răspândește focul printre muritori, clepsidra se învâрте de nou și un alt chip al lui Cronos se arată.

În vasta arie a culturii, teatrul are un statut dual. Este depozitar al trecutului, al mentalului civilizațiilor (atât în calitatea sa de text, cât și în cea de scenicitate), dar în același timp este supus, poate cel mai mult efemerului. Lăsând la o parte scriitura, mărturie literară a unui timp, scena este dominată de principiul *hic et nunc*. În fiecare seară, Hamlet moare altfel. Cu fiecare cortină care se lasă, Don Juan își pune o altă mască. Când ușile teatrului s-au închis, actorul lasă, dincolo de ele, personajul ca pe o haină uzată, puțin prăfuită, pentru a se întoarce, poate, a doua zi, spre a-l reînvia puțin schimbat. În plus, dacă ar fi să privim termenul modern de artă efemeră, am putea observa că el se referă atât la sculpturile supuse schimbărilor climatice (sculpturi în

---

<sup>3</sup> Interpretarea pe care E. R. Curtius o dă mitului saturnian este aceea că gestul antropofag al zeului reprezintă ipostaza timpului care înfulecă totul, lăsând apoi ca universul să renască (*Literatura europeană și Evul mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, introducere de Alexandru Duțu, București, Editura Univers, 1970, p. 512)

<sup>4</sup> Cele patru vârste sunt cea de aur, cea de argint, cea de bronz și cea de fier. Hesiod, *Opere*, traducere, studiu introductiv și note de Dumitru T. Burtea, București, Editura Univers, 1973

gheață, în nisip, desene pe asfalt), cât și la arta născută din interacțiunea (adesea și teatrală sau teatralizantă) cu umanul și cu hazardul. Gândim în acest caz la happening, performance și improvizație<sup>5</sup>. Dintr-o perspectivă diferită, criticul George Banu sesiza aspectul paradoxal al teatrului în ceea ce privește lupta cu nestatornicia: „[...] putem spune că alianțele pe care le realizează scena sunt fugitive. Trecătoare. Ele se destramă și lasă puține urme: în afara locurilor și a textelor, marea uitării înghite actul ce a ajuns o clipă la actualizarea cuvintelor scrise odinioară [...] Căci conștiința efemerului invită ființa care joacă sau ființa ce privește să devină ființa ale memoriei”<sup>6</sup>. Cronos este stăpân peste Mnemosyne. Fiica Cerului și a Pământului<sup>7</sup> dă naștere celor nouă muze și asta nu e o întâmplare, căci Melpomene și surorile ei vor fi locuri în care sumedenie de semne ale trecutului se vor aduna – de la măștile dăltuite în piatră, până la versuri albe și partiturile lui Satie. Din ipostaza sa paradoxală, teatrul are puține posibilități de a resuscita ceea ce a fost. Reactivarea pe scenă se face prin metaforă și analogie, adică prin acel mesaj universal care face din omul aflat în public un călător pe meleaguri de demult.

### **Fragmentarium cu personaje**

Povestea Troiei, așa cum o vede Euripide, este prilej pentru autor de studiu în interiorul personajului, cât și al legăturilor care se creează între personaje. Dacă Eschil se concentra pe acțiune și pe morală, cel care îi va fi luat locul în Hades<sup>8</sup>, preferă să se adâncească poate tocmai în ceea ce este mai vremelnic – trupul și sufletul omenesc. Mamă a celor cincizeci de copii ai lui Priam, Hecuba, asistă încet la propria distrugere: un vis îi talmăcește că pruncul pe care-l poartă în pântec, Paris, va fi cel care va aduce nenorocirea în cetate. Dar regina nu-și omoară copilul, după cum fusese sfătuită, ci îl protejează, trimitându-l pe muntele Ida, unde tânărul devine frumosul păstor, îmbiat mai târziu de Hera, de Athena și de Kypris. Iar pe zi ce trece,

---

<sup>5</sup> Un performance de la Museum of Modern Art din New York, *Fischerspooner* (2009), în regia artiștilor Casey Spooner și Warren Fischer, aduc în atenția spectatorilor un joc de forme, lumini și umbre cu ajutorul unor panouri ce se mișcă. Publicul are posibilitatea de a înainta în spațiul supus interacțiunii luminii cu panourile, privind din multiple unghiuri imaginile care se nasc la întâmplare. Fiecare vede altceva, iar „spectacolul” astfel realizat este unul al tranzitoriului, diferit pentru fiecare privitor, niciodată identic sau repetitiv.

<sup>6</sup> George Banu, *Teatrul memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993, pp. 11-12

<sup>7</sup> „Zeus de-asemeni iubi pe zeița cu dalbă costiță / Mnemosyne ce-a născut Muzele-ncinse cu aur” (Hesiod, *Op. cit.*, p. 51) Diferit de viziunea scriitorului grec, Caius Julius Hyginus vede pe Mnemosyne drept fiica lui Zeus și a Nereidei Clymena în *Fabulae*.

<sup>8</sup> Ne referim la situația imaginată de vehementul critic al lui Euripide, Aristofan, în comedia sa, *Broaștele*.

Troia devine din ce în ce mai fantomatică. Când profeția se împlinește, nu mai rămân decât vestigiile unei lumi. Tragediile *Hecuba* și *Troienele* fac din motivul vremelniceii un topos dominant: „Nebun e muritorul ce trăiește vesel, încrezător în fericirea lui. Norocul are toane, ca un om ciudat; el saltă când la dreapta, când la stânga, și nimeni nu-i de-a pururi norocos”<sup>9</sup>. Acestea sunt șoaptele stăpânei-sclave care își pregătește de înmormântare nepotul, pe Astyanax, fiul Andromacăi, împins în gol de pe zidurile de apărare. În monologul ei, eroina încearcă să reînvie în amintire (pseudo-prezență) viața care s-a stins. Cuvintele copilului, spuse acum de bătrână, sunt ceea ce rezistă perisabilului: „La moartea ta, bunico, am să tai din părul meu cârlionțat o buclă groasă, am să conduc alaiul de prieteni la mormânt, și-am să-ți rostesc cuvinte gingașe de bun-rămas”<sup>10</sup>. Critica vorbește despre *Hecuba* ca fiind o piesă în care evoluția protagonistei este descendentă, pare că asistăm la degradarea psihică a acesteia. Cadavrele care se înmulțesc în jurul ei o determină pe bătrână să se răzbune crunt pe acela care a greșit cel mai mult, pe regele trac Polymestor care i-a ucis fiul mai mic, Polydor, lăsat sub protecția vechiului prieten al lui Priam. Planul final al fostei regine este diabolic: Polymestor este atras în cortul sclavelor troiene, iar copiii lui îl urmează; femeile deznădăjduite îi omoară vlăstarele, iar lui îi împung ochii cu agrafele de păr, orbindu-l. Lumea Hecubei este plină de cadavre, de fanteze care vin din trecut și sunt un fel de umbre pe pereții în clarobscur: Ulisse îi smulge fata spre jertfire din brațe fără a fi încercat de nici o remușcare, cu o cruzime sadică; Polymestor este mort înainte de a orbi, pentru crimele și lăcomia lui fără limită; Agamemnon se pleacă înaintea dorinței armatei sale și doar parțial cuvintele de rugă ale femeii îndurerate îl înduplecă. De altfel, caracterul cameleonic al lui Agamemnon nu se dezmente nici acum. Sfârșitul Hecubei are două variante. Una dintre legende spune că fapta ei nebunească este mărturisită de stăpânul Micenei în fața tracilor, care o ucid aruncând cu pietre în ea, iar din movila sub care ea își dă suflarea va țâșni o cățea cu ochi de foc; altă legendă dă curs profeției lui Polymestor potrivit căreia, mama fără copii se va arunca de pe puntea corăbiei odiseice în mare, purtând aceeași văpaie delirantă în priviri. Dar degradarea Hecubei și corpurile deja destrămate ale celor care o înconjoară nu sunt decât imaginea fragilității omenești. Starea bătrâneții care apasă trupul eroinei, este

---

<sup>9</sup> Euripide, *Op. cit.*, p. 999

<sup>10</sup> Idem.

afirmată în cuvinte<sup>11</sup>, este sugerată prin pozițiile fizice. Însă această stare nu este decât un chip al suferinței, un chip al minții destrămate, al prezentului în care s-au răvășit rămășițele timpului trecut. Cadavrele sunt pentru dramaturg, așa cum apreciază cercetătorul Rush Rehm<sup>12</sup> limite ale umanului și forma fizică a flagelului din piesă.

Element recurent în tragedia euripideană aflată în discuție este simbolul acvatic – unda marină. Femeile sclave ce au fost aduse pe ambarcațiunile lui Agamemnon și ale lui Ulisse cântă imensitatea apei care le înconjoară ca și cum valurile le-ar putea înghiți pe dată, curmându-le firul fragil al vieții. Apa răzbunătoare care ar trebui să înece în furtuna ei tot necazul (și pe Helena totodată) are ceva din vârtejul amăgitor care o atrage pe Ofelia în râul morții, ceva din amețeala stranie care o cuprinde pe Mélisande în fața fântânii asupra căreia se apleacă, o fântână atât de adâncă, încât poate ajunge până la capătul pământului, așa cum spune Péléas, o fântână atât de tăcută, încât se poate auzi somnul apei – moartea. Apa este materie-simbol al efemerului. Corpul tânărului Polydor este aruncat în apă, și adus la mal de unda trecătoare („Servitoarea: L-a scos pe țarmur un talaz rostogolit din larg”<sup>13</sup>) Fapta cea grea a fost descoperită, dar mai mult decât atât, valul aduce semnul nimicniciei și tristețea ca efect înaintea sorții (a neînțeleșului) care transformă totul.

În general, tendința regizorală în realizarea destinului reginei este marcă a gravității și a grandorii. Linda Quibell, interpreta Hecubei într-o montare de la Vancouver East Cultural Center din 2007<sup>14</sup>, este o statuie care pășește stăpânit. Vanessa Redgrave în același rol, în spectacolul realizat de Tony Harrison<sup>14</sup>, este întruchiparea dezlănțuirii absolute. Melania Ursu în regia lui Cristian Nedeia<sup>15</sup> oferă o partitură largă de trăiri, conturând un personaj complex în care se lovesc sentimente contrarii. Vremelnicia este concepută la nivel de spațiu, poate și pentru faptul că aici urmele trecutului sunt dintre cele mai vizibile, în vreme ce transformările din oameni sunt ceva mai ascunse. În centrul Clujului, în schelele capelei catolice Sfântul Iosif,

---

<sup>11</sup> „Hecuba: Copilele mele, conduce-ți afară din cort / această **femeie trecută**, / conduceți-o și sprijiniți-o, troienelor [...] / Măinile voastre / să-mi țină **zbârcita mână** / Iar eu, pipăind pământul cu lemnul cârjei / pe care mă sprijin, grăbi-voi **pasul greoi** / al picioarelor mele bătrâne. / O rază-a lui Zeus, o noapte obscură / de ce îmi răstoarnă odihna / cumplitele **năluci** nocturne?” (Euripide, *Op. cit.*, pp 342-343)

<sup>12</sup> „In this bleak tragedy, the living body provides the space from suffering to adhere, where pain is measured and meted out, and untimely death offers the only release”, extras din Rush Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, New Jersey, Princeton University Press, 2002, p. 187

<sup>13</sup> Euripide, *Op. cit.*, p. 363

<sup>14</sup> *Hecuba*, regia Tony Harrison, Royal Shakespeare Company, 2005

<sup>15</sup> *Hecuba*, regia Cristian Nedeia, Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj, 2009, cu Melania Ursu (Hecuba), Ramona Dumitrescu (Polyxena), Ovidiu Crișan (Plymestor)

Nedea închipuie un univers al alienării. E o căutare continuă a sinelui între zidurile neterminate, dincolo de armăturile care se înalță absurd spre cer – formă a omenescului strivită de înălțimea înnegurată. Închiptă ca un amfiteatru antic, incinta austeră a catedralei aflată în construcție descrie conturul unui cerc ce reprezintă în același timp imposibilitatea evadării și infinitatea lumii de dincolo. Poziția Melaniei unită cu pământul, pe mica platformă circulară amintește de vechile ființe ritualice. Cu ochii secătuiți de lacrimi pare că este ea însăși oarbă în negura delirului ei, delir deopotrivă halucinant și impunător. Celelalte personaje se perindă asemenea unor umbre zburătoare, profilate pe planurile verticale, pe platformele de beton. Unii par că iscodesc, ținându-se ascunși, alții prin umbră își fac simțită prezența. Eroii vin, se întrupează în lumină, apoi pier în tărâmul umbrelor, fie că acest tărâm este al lui Hades, fie că este negura nestatornică din fiecare. În afara pereților catedralei se întind bulevardele aglomerate, clădirile luminate, străzile mici și zgomotoase; în afara pereților cresc copacii solitari. Decorurile lui Euripide (malul tragic într-o rază ștersă a dimineții care se îngână cu noaptea, ceața grea) s-au metamorfozat în cenușul semi-urban, în spațiul rotund aflat la conjuncția dintre sacru și profan. Mizanscena de la Vancouver East Cultural Center se servește de o scenă care este de data aceasta clasică, dar funcționează ca un sistem viu, ca o întrupare a Mnemosynei. Proiecțiile care au loc un fundal de dimensiuni uriașe sunt rămășițe ale timpurilor care au apus. O lume paralelă, care pulsează precum o inimă nevăzută, adună în ea ruine abstracte, siluete de femei care-și îngroapă copiii, viteji asemănători lui Ahile care privesc falnici câmpurile de luptă devastate. Toate imaginile sunt simboluri ale pierderii, ale distrugerii și suferinței umane, aceleași în orice vreme. Gama de culori ale proiecțiilor este restrânsă, dar sugestivă: alb și negru sau albastru chthonian marchează încă o dată faptul că imaginile aparțin unei lumi îndepărtate, interioare. Iar lumea aceasta se vede printr-o lupă imensă implantată în adâncurile ființelor muritoare.

Decorul pustiirii din *Troienele* amintește într-o montare de la Malthouse Theatre<sup>17</sup> de probleme individului modern, supus perisabilului, răului și nefericirii, așa cum era și cel antic. Cu accente de grotesc (femei rase pe cap, aproape masculinizate, trupuri descărnate) scenografia se concentrează asupra unui motiv central: Hecuba și corul troienelor ies și intră din/în niște niște care seamănă cu

---

<sup>17</sup> *Women of Troy / Troienele*, regia Barrie Kosky, Sydney Theatre Company, Australia, 2008, Lighting Designer de Damien Cooper, cu Robyn Nevin (Hecuba)



vagoanele de tren ce aveau ca destinație lagărele de concentrare<sup>18</sup>, altele sunt simple crăpături în care frica împinge personajul să se îngrămădească. Cutii sufocante, sicrie sărăcăcioase colț al pedepsei și al protecției. Înghesuite în aceste „compartimente”, protagoniste fac legătura vizuală între ceea ce omenirea a trăit și ceea ce încă trăiește. Muzica se împletește ca un fior al spaimei, ca o revoltă tulburătoare, ca aripă a timpului care devoră și mistuie: Bizet, Mozart, melodii populare slovene și songuri de cabaret. Un timp decrepit, care încearcă inutil să se salveze, face supratema spectacolului după textul euripidian de la National Theatre<sup>2</sup>. Pentru Hecuba lui Katie Mitchell teatrul este aproape gol; se zăresc doar câțiva stâlpi subțiri, asemenea unor gratii sau unor coloane zvelte care se ridică spre nicăieri. Realitatea ei este cea a rochiilor de catifea, a contururilor perfecte într-o lumină slabă, a eleganței decadente. Elementele luxului, într-un decor auster contrastează și implică același sentiment al pierderii irevocabile. Dacă războiul a dispărut (regia nu lasă pe scenă nici un obiect pe care Troia antică să-l recupereze) el este, în mod paradoxal, prezent. Se simte în atmosfera închisă, în privirile grave, în cadența dramatică a replicilor. Femeile din cor dansează vals cu bărbați îmbrăcați în frac pe o platformă goală, în bătaia unui reflector îndepărtat. Ele nu mai sunt decât proiecții fantastice într-un univers părăsit, păpuși care se învârt într-un joc mecanic. Omul modern întoarce clepsidra, dar nisipul nu mai curge.

---

<sup>17</sup> Euripide scrie *Troienele* în timpul războiului peloponezic care distrusese deja fizic și moral societatea elină. Din cânturile corului, din monologurile protagonistei centrale, se desprind deziderate pacifiste. Rezolvarea textului în cheie politică este una dintre variantele abordate și de regizorii moderni. Jacqueline Moati montează *Troienele* în timpul războiului din Algeria, mutând toată acțiunea pe noul teritoriu și personajele în pielea oamenilor de culoare. Tadashi Suzuki evocă în adaptarea sa lansarea bombei atomice de la Hiroshima (1945). Troia se reîntrupează de fiecare dată între ruinele fumegânde a cetăților moderne de fier.

<sup>18</sup> *Women of Troy / Troienele*, regia Katie Mitchell, National Theatre, London, 2008, Kate Duchene (Hecuba)

„Millo nu reprezintă un moment, ci un secol, iar traiectoria activității sale artistice încrucișează o pluritate de epoci, stiluri, curente.”<sup>1</sup>

De cine altcineva să vorbim, când avem ca temă de discuție succesul, dacă nu de vechii noștri actori care, luptându-se cu prejudecățile autorităților timpurilor lor, au căpătat faimă. Recunoașterea profesionalismului lor s-a petrecut, în cele mai multe dintre cazuri, abia după trecerea lor în neființă.

Un nume sonor din această perspectivă este, cu siguranță, cel al inegalabilului actor Matei Millo. Vom rezuma parcursul artistic al acestuia amintind doar evenimentele marcante ale evoluției lui. În primul rând e de precizat faptul că Matei Millo aparținea unei familii de boieri, cu idei preconcepute despre lumea artiștilor. Întâmpinând din această pricină o mare opoziție din partea familiei, tânărul Matei Millo se vede nevoit să-și ascundă intențiile, dar nu ezită să se prezinte în fața publicului ca actor, fără a considera că își asumă un risc. Faptul că atât familia lui, cât și el, au fost prost văzuți de către autoritățile de la acea dată ale orașului (cum vom descrie mai jos), nu l-a făcut pe actor să-și inhibe adevărata lui pornire către lumea scenei. Și astfel începe cariera sa în arta dramatică românească.

Întorcându-ne la anul 1835, vedem că prezenta sa era deja evidentă. Astfel că pe fondul serbărilor școlare, în cadrul cărora se jucau mici scenete și al „teatrului de societate”, prezentat la case boierești, de amatori de teatru, Matei Millo debutează ca regizor și actor.

Dar artistul nu se rezumă doar la atât. El semnează, tot în acest an, câteva lucrări personale. Printre piesele scrise de Matei Millo în anul 1835, se numără *Piatra Teiului*, *Postelnicul Sandu Curcă* și *Un poet romantic*. Amintindu-ne de spectacolul *Piatra Teiului*, spectacol ocazionat de serbarea dată de logofătul Neculai Canta, la Horodniceni, din același an, remarcăm talentul viitorului actor Millo care nu trece neobservat în compoziția bătrânului prisecar cu care reușește să emotioneze asistenta.

---

<sup>1</sup> *Istoria teatrului în România*, (colectiv de autori), redactor responsabil: Simion Alterescu, București, Editura Academiei, R.S.R., 1965, vol. II, p. 284.

Matei Millo, pe lângă faima sa de mare actor, se dovedise priceput și pe planul creației dramatice, pentru că aceste prime piese originale erau reflecția unor întâmplări autohtone, în ele strecurându-se aluzii critice la adresa anumitor moravuri ale epocii și la adresa anumitor tipuri sociale. Jucându-se în cercuri foarte restrânse, ele nu au putut stimula un curent de opinie favorabil teatrului în limba română. Reacțiile de nemulțumire au apărut imediat după reprezentații, lucru care nu a reușit să timoreze în vreun fel pe tinerii diletanți. Cele mai mari critici ale celor ce comentau, pe atunci, arta teatrală au fost adresate tânărului Matei Millo. În primul rând, a fost acuzat de curajul pe care l-a avut să participe la o astfel de manifestare ce contrazicea atitudinea majorității despre teatru. Cel mai mult l-a mâhnit reacția familiei sale. De pildă, unchiul lui Matei Millo s-a simțit ridiculizat, văzându-l pe nepot în *Postelnicul Sandu Curcă*: „Această din urmă faptă l-a indignat pe unchiul tânărului Millo, care s-a văzut ridiculizat pe scenă de către nepot, ceea ce l-a îndemnat să apeleze la autoritatea părintească a lui Vasile Millo, pentru a-l pune la «popreală» pe acel ce cuteza să-și facă familia «de răs»”<sup>2</sup>.

Istoria teatrului universal a explicat și demonstrat în repetate rânduri nevoia iubitorilor de teatru de a se uni în conceperea unei strategii, astfel încât această artă să se poată dezvolta. Matei Millo nu s-a bucurat însă de un sprijin pe măsura entuziasmului său și nu a putut să sprijine mișcarea de instituționalizare a artei teatrului, dar, în ciuda vremurilor grele<sup>2</sup>, în care școala de teatru de la Iași a fost deființată, Millo își găsește ca aliat o altă personalitate artistică teatrală din acele timpuri și, împreună, pun bazele unei noi școli de teatru. Cel de-l doilea era Costache Caragiale...

C. Caragiale și Matei Millo, în perioada lor ieșeană, au suplinit, cu rezultate salutare, lipsa școlii de specialitate propriu-zise, devenind ei înșiși

---

<sup>2</sup> Nicolae Barbu, *Matei Millo*, București, Editura Meridiane, 1963, p. 6.

<sup>3</sup> Ca urmare a Reformei Învățământului din vara anului 1948, învățământul artistic românesc este supus unor serioase transformări, cu repercusiuni negative asupra calității procesului didactic. Toate formele de învățământ artistic, existente până atunci (muzical, de arte plastice și de teatru) se unifică în așa – numitele Institute de Artă. Peste un an și jumătate, la 1 noiembrie 1950, vine, din partea Ministerului Învățământului, înștiințarea despre desființarea Facultății de Muzică și a Facultății de Arte Plastice. Iată ce scria, la acel moment, în *Cartea de aur a școlii*, profesorul Achim Stoia: „1 Noiembrie 1950. Desființarea Institutului de Artă din Iași. După o strălucită activitate timp de un secol, învățământul artistic superior își închide azi porțile. Zi de doliu pentru Iașul cultural, pentru Moldova” (sursa citatului, cu toate trimiterile bibliografice)

adevărate instituții teatrale, formând actori, creând roluri, coordonând spectacole și scriind pentru scenă.

Separând contribuția celor doi mari artiști, din dorința de a contura mai precis imaginea celui prezentat în medalionul propus de noi, în cadrul temei despre succes, adaugăm că activitatea lui Matei Millo a fost multilaterală în domeniul teatral. A ilustrat ipostazele de autor, actor, director de scenă, conducător de trupă, profesor de teatru. În 1846, îl găsim director al Teatrului Național din Iași, iar în 1853 - director artistic al Teatrului Național din București.

„Fenomenul” Millo era totodată o ilustrare strălucită a acțiunii culturii în creația artistică – actoricească.

Meritele lui Matei Millo în menținerea vie a școlii ieșene de teatru vor fi recunoscute peste un veac și așa se face că, la 13 noiembrie 1950, Facultatea de Teatru din Iași, este „avansată” la gradul de: Institutul de Teatru „Matei Millo”. Toată acțiunea de salvare a durat o scurtă perioadă, până-n 1951, când Institutul de Teatru „Matei Millo” se desființează<sup>1</sup>. Ultima promoție de absolvenți, de dinaintea desființării Institutului „Matei Millo”, îi cuprinde pe actorii: Octavian Cotescu, Petre Gheorghiu, Mihai Pălădescu, Puiu Vasiliu, Ștefan Alexandrescu, Ștefania Voroneanu, Valea Marinescu, Napoleon Crețu, Valeriu Burlacu.

Vom face o succintă prezentare a funcțiilor ocupate cu responsabilitate de către Matei Millo, susținând, prin aceasta, ideea succesului pe care artistul l-a avut în epocă, și pe care-l evocăm acum doar din această perspectivă:

- în 1846 - sosit în Iași, Matei Millo, este director al Teatrului Național din Iași, alături de Nicolae Șuțu; tot atunci a întemeiat „Școala declamatorie”, destinată inițierii și instruirii tinerilor actori;

- în 1853 - director artistic al Teatrului Național din București;

- timp de doi ani, între 1864 – 1866, a avut funcția de profesor la Conservatorul bucureștean, predând Mimica și Declamația. Notorietatea lui îl precedase de mult în capitală.

---

<sup>4</sup> După această dată, până în toamna lui 1990, adică aproape patru decenii, Iașul a fost lipsit de o Școală de teatru, din motive încă nelămurite istoriografic.

Imensa moștenire lăsată de Matei Millo a constat atât în lecțiile de teatru oferite prin rolurile jucate de acesta, cât și prin implicarea lui în zona regiei de teatru.

Diferitele metode de construire a rolurilor, maniera proprie de abordare a personajelor pe care le-a interpretat au fost utilizate printr-o tehnică, promovată de el, care presupunea sesizarea *amănuntului*, pe parcursul studiului caracterului uman.

Matei Millo a creat o școală prin însăși prezența sa în teatru.

Cea de-a doua prezentare a acestei mari personalități se conturează din perspectiva creațiilor sale artistice, a rolurilor sale de neuitat, despre care se poate vorbi, folosindu-se, fără ezitare, cuvântul *har*.

Printre rolurile care i-au asigurat popularitatea se numără travestiurile Chirița, Mama Anghelușa, Baba Hârca, Ciubăr din *Despot-Vodă*, Barbu Lăutaru de V. Alecsandri, Shylock din *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, Sancho Panza din *Don Quijote* de Cervantes.

## **BIBLIOGRAFIE:**

**Barbu**, Nicolae, *Matei Millo*, București, Editura Meridiane, 1963;

**Burada**, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, Ediție și studiu introductiv de I. Chițimia, București, Editura Minerva, 1975;

**Burada**, T. T., *Cercetări asupra Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași (1836-1838)*, Tipografia Națională, 1888;

*Costache Caragiale și Matei Millo primii profesori ai școlii naționale de artă dramatică*, București, Editura Comitetului de Stat pentru cultură și artă, 1965;

**Florea**, Mihai, *Matei Millo*, București, Editura Meridiane, 1966;

**Grămadă**, Ilie, *Teatrul Național «Vasile Alecsandri»*, București, Editura Meridiane, 1967;

*Istoria teatrului în România*, (colectiv de autori), redactor responsabil: Simion Alterescu, București, Editura Academiei, R.S.R., 1965, vol. II;

**Manoliu**, Emanoil, *O privire retrospectivă asupra Teatrului Moldovenesc, din primele începuturi și până în anul 1924*, Iași, Tipografia H. Goldner, 1925;

**Massoff**, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, volumul I, București, Editura pentru Literatură, 1961.

## Două spectacole neconvenționale după I. L. Caragiale

Nikola Vangeli

Uneori, printr-o inversare a mecanismului *mimesis*-ului, realitatea pare că imită arta. Se întâmplă ca românii să recunoască în viața lor sau în societate personaje, relații și situații tipice din comediiile lui I. L. Caragiale. Un politician demagog este etichetat drept „Cațavencu”. O femeie vulcanică, autoritară, care se pretinde delicată și lipsită de apărare, deși îi manipulează pe toți cei din jur, este numită cu ironie „coana Joițica”. Un tânăr semidoct, cu pretenții de mare intelectual, care afișează un patriotism exagerat, gol de substanță, și care face declarații pompoase de dragoste căzând în ridicol se alege cu supranumele „Rică Venturiano”. Și așa mai departe.

Pentru că a reușit să surprindă trăsături de caracter și obiceiuri atât de caracteristice nu doar românilor, ci oamenilor în general, Caragiale este un dramaturg preferat de mulți regizori din România. Piese sale sunt foarte ofertante din mai multe puncte de vedere, sunt din start foarte spectaculoase, iar acest considerabil potențial artistic permite și montări tradiționale, preocupate să pună în valoare cât mai fidel intențiile autorului, dar și montări care încearcă să rupă monotonia și să contrazică așteptările publicului. În continuare, vom comenta două spectacole care se înscriu în cea de-a doua categorie, pentru că fiecare dintre ele interpretează creator sugestiile piesei respective, optează pentru anumite schimbări esențiale în construcția scenică și în compoziția teatrală, oferindu-ne un *alt* Caragiale sau o altă perspectivă asupra unei opere dramaturgice despre care poate că ne imaginăm că știm totul.

În 2006, regizorul Tompa Gábor a transformat *Scrisoarea pierdută* a lui I. L. Caragiale într-un spectacol provocator<sup>1</sup>, în care sugestiile ironice ale autorului sunt vizualizate într-un mod caricatural. Comedia de moravuri devine un spectacol de cabaret, cu numere clovnești. Absurdul și trivialul pun stăpânire pe spațiul scenic și pe personaje.

Acțiunea se petrece într-o toaletă destinată bărbaților, fapt care demonstrează clar murdăria din viața politică, deși toaleta este albă, strălucitoare, extraordinar de curată. Aparențele sunt imaculate, dar ascund un adevăr rău mirositor.

---

<sup>1</sup> *O scrisoare pierdută/Az elveszett levél*, spectacol în limba maghiară (traducere de Seprődi Kiss Attila), supratitrat în limba română, în regia lui Tompa Gábor, cu premiera pe 8 ianuarie 2006, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

Femeie senzuală și vulcanică în piesa lui Caragiale, îndemnată mereu „să fie bărbat”, adică să-și stăpânească emoțiile, Zoe Trahanache chiar ajunge să fie bărbat pe scenă. Rolul este interpretat de un actor corpulent, cu înfățișare placidă, îmbrăcat complet în alb, dar apartenența lui la un sex sau la celălalt este în realitate incertă. Zoe e aproape un hermafrodit, o femeie-bărbat sau un bărbat-femeie, chiar dacă se străduiește să facă impresie de *macho*.

Și celelalte personaje sunt la fel de ambigue. Rolurile masculine din piesă sunt realizate de actrițe care poartă costume bărbătești, dar care nu-și ascund pletele sau feminitatea (foarte atractivă). Rezultă că prezența lor într-o toaletă pentru bărbați este, într-un fel, clandestină sau necuvenită, plină de tupeu. Mesajul regizorului ar putea fi că politica practică de aceste personaje viclene și vulgare seamănă, cum se spune foarte des, cu o femeie ușoară și fără scrupule. Accentul pus pe un travesti incomplet, nehotărât și neconvingător până la capăt (nu ne este clar dacă personajele sunt bărbați sau femei, pentru că par să fie și una, și alta sau nici una, nici alta), indică lipsa de fermitate în principii și în atitudine, lipsa de coloană vertebrală și lipsa de cuvânt, disponibilitatea de a-și schimba cu ușurință părerile, convingerile, deciziile și, bineînțeles, partidul.

Prin anumite obiecte din scenă, Tompa Gábor actualizează explicit satira lui Caragiale. Unele personaje (Trahanache sau Brânzovenescu) folosesc obiecte specifice muncii de secretariat apropiate de prezentul nostru (pixuri, mașini de scris), ceea ce ar sugera că obiceiurile „de atunci” nu au murit, dar s-au transformat monstruos până astăzi. De fapt, ca o ilustrare a replicii lui Pristanda „curat murdar”, întregul spectacol de la Teatrul maghiar de stat din Cluj este marcat intenționat de imprecizie, de ideea că totul este amestecat și derutant, că s-au topit granițele dintre ieri și azi, dintre masculin și feminin, dintre drept și nedrept, dintre frumos și urât, dintre bine și rău. Altfel spus, realismul clasicizat al lui Caragiale este hibridat cu postmodernismul într-o sinteză voit absurdă, aberantă, cu rolul de a atrage în mod adecvat atenția spectatorului contemporan.

O altă propunere de reinterpretare insolită a teatrului lui Caragiale a fost lansată, tot în 2006, la Iași, pe scena Teatrului Național (chiar înainte ca acesta să intre în reparații capitale). Aici s-a reprezentat montarea lui Adi Afteni după *O noapte furtunoasă*<sup>2</sup>. Spectacolul adoptă formula teatrului mut, în cadrul căruia comunicarea

---

<sup>2</sup> Pantomimă după *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; adaptare și regie: Adi Afteni; spectacol independent, reprezentat în premieră pe 30 aprilie 2006.

artistică renunță total la cuvinte, adică exact la elementele care dau savoare teatrului lui Caragiale. O piesă caracterizată în primul rând de comicul de limbaj devine astfel pantomimă, gen teatral care mizează exclusiv pe elemente nonverbale de două categorii: statice (obiectele care configurează spațiul scenic) și dinamice (mimică, gesturi, costume și accesorii purtate de actori; umbre proiectate pe ecran). Decorul este „sărac”, minimalist, de o mare simplitate. Spațiul este împărțit în trei sectoare, care reprezintă trei planuri de acțiune. Primul nivel (*proscenium*), luminat intens, reprezintă casa lui Jupân Dumitrache. Zona mediană, luminată mai discret, constituie o scenă unde se desfășoară întâmplările petrecute în alte interioare. Planul îndepărtat este un ecran alb pe care, prin proiectarea din spate a unor umbre întunecate, se prezintă faptele petrecute în exterior. În cele două planuri secunde se petrec lucrurile „relatate” prin gesturi de personajele din prim plan.

Vizualul domină scena, iar muzica (instrumentală) acompaniază și punctează expresiv mișcarea. Din spațiul verbal dispar toate cuvintele memorabile ale personajelor: „ambâțul” lui Jupân Dumitrache (adică „onoarea lui de familist”), „angelul radios” al lui Rică Venturiano, replica repetată obsesiv de Zița („parol, țățo, să mă-ngropi”), „ezercițul” lui Chiriac, ticul verbal al lui Ipingescu („*rezon!*”). La fel, suspinele Vetei (o Madame Bovary de mahala) și citirea cu glas tare de către Ipingescu a articolelor din *Vocea patriotului național* nu se mai realizează sonor, dar sunt totuși prezente *ca și cum* ar fi rostite. Pe de o parte, toți cei de față, actori și spectatori, cunosc pe de rost textul lui Caragiale (ori măcar au reținut replicile, reacțiile și ticurile verbale ale personajelor). Pe de altă parte, vorbele pline de comic involuntar sunt traduse în gesturi ample, exagerate, așa încât în mintea tuturor se produce, de fiecare dată, recunoașterea în gestică a cuvintelor absente.

În piesa scrisă de Caragiale, personajele neliniștite, agitate (ca și cum ar presimți „furtuna” care îi va răscoli pe toți) vorbesc mult, dar nu reușesc să comunice cu adevărat. Însingurarea pe care o simt ele este sugerată în acest spectacol de pantomimă printr-o „boală” contrară: absența totală a vorbelor. Personajele au mare nevoie de cuvinte, dar nu le mai găsesc, sunt ca niște pești rățăciți într-un acvariu, care încearcă disperat să spună ceva, dar nu pot emite decât bule mari de aer. Gesturile lor excesive sunt ca niște ciocniri dureroase de sticla acvariului. Vor cu disperare să evadeze, dar nu au unde. Vor să caute sensurile existenței, dar găsesc doar vidul. Tot ce vor să comunice prin „relatare gestuală” (pentru că *nu pot vorbi*) în



primele două planuri este golit de sens și desființat de parada fantomatică a umbrelor din planul cel mai îndepărtat.

Dincolo de comicul cu accente burlești, spectacolul lui Adi Afteni comunică o idee gravă. Teatrul de umbre din fundal pare să demonstreze că „lumea toată-i o scenă” și totul (viața, lumea în care trăim) este o părere. Amuțirea personajelor din pantomima *O noapte furtunoasă* este semnalul unei crize de conștiință, este simptomul deșertăciunii condiției umane.

În ambele cazuri comentate de noi aici, inovațiile au fost primite ori cu admirație și interes, ori cu rezervă sau chiar refuz. În orice caz, aceste două montări extreme (pentru că au contrariat maniera tradițională de a percepe teatrul lui Caragiale) au reușit să se distingă prin ceva aparte în mulțimea reprezentațiilor după *O scrisoare pierdută* sau după *O noapte furtunoasă*. Acceptate sau respinse, propunerile lor radicale demonstrează creativitatea oamenilor de teatru din România, dorința lor de a avea succes la public surprinzându-l și, nu în ultimul rând, intenția de a realiza valoare durabilă într-un domeniu artistic expus efemerului.

Succesul – între definiții celebre și comentarii anonime  
(gînduri răzlețe)

**BOGDAN ULMU**

*Motto: „Pe lîngă norocul de-a avea har, trebuie să mai ai și harul de-a avea noroc!” (H.Berlioz)*

Încă din antichitate, Eschil spunea că de fericire și succes nu se satură nimeni. Pesemne, unde nu avem parte prea des de ele.

Cînd a murit marele actor Gheorghe Dinică, o parte a presei a scris că replica lui ...*emblematică* ar fi fost „ Nu trage, dom’ Semaca!”. Și pe posturile tv au vorbit... Cabral și Nelu Ploieșteanu. Iată, mi-am zis, o consecință nefastă a faptului că ai fost un actor de succes : se uită rolurile cu adevărat mari, cu care rămîi în istoria teatrului, relatîndu-se secvențe din timpul filmărilor la telenovele, ori serile „de neuitat” de la *Șarpele roșu*.

Situația mi-a amintit o povestire africană în care un înțelept îi arată cu degetul, prostului, luna și-l întrebă ce-i aia: ”Un deget!” – răspunde prostul.  
„Dorința de succes e semn de vulgaritate” (Mihai Ralea).

Cea mai grea zi, se spune, este a doua, după succes. Da. Probabil. Din puțina mea experiență de individ victorios, nu mi-am dat seama.

Dar , din ceva mai consistenta mea experiență de necîștigător, cred că-i infinit mai grea a doua...după eșec!...

Victor Rebengiuc, într-un interviu :” E benefic un eșec, cu condiția să nu se repete prea des!”. Just!

Ce eșec splendid a avut Ciulei cu *Macbeth*, la Bulandra! Ce rapid l-a propulsat în lume eșecul (ideologic al) *Revizorului*, pe Pintilie! Ce grandioasă cădere a fost *Oedip*-ul lui Andrei Șerban, la Operă! Recent, ce dezamăgire a produs *Uriășii munților*, la Iași!

Și ce viață lungă au avut spectacole – azi uitate -, cu piese de raft doi-trei, precum *Comedie cu olteni*, *Siciliana*, *Săracul Gică* ș.a.! Publicul se-nghesuia, critica înjura, autorul cu o vilă se-alegea...

Ce să alegi între valoare și bani? Desigur, *valoarea lucrativă*...

Dar există și o *inerție* a succesului: cînd era Săraru director la Teatrul Mic, orice spectacol scotea, era socotit un succes (la grămadă, montări importante și spectacole sărăcuțe pe texte de D.Bobircă, FI.N.Năstase, ori Th.Mănescu).

Orice și oricum ar monta azi Hausvater, Andrei Șerban, Afrim, Măniuțiu, Dabija, Tompa, Bocsardi sunt socotite succes, aprioric, evaluarea fiind dictată tocmai de *inerția* victoriei.

În literatura contemporană, exemplul este Cărtărescu.

Dar un fenomen asupra căruia trebuie meditat, semnalează , tot într-un interviu, Marcel Iureș : „ Pe român succesul îl crispează, fiindcă n-are o cultură a succesului!”. Aici ar încapa totuși, o nuanță : *pe unii* dintre români.

Amuzant de-a dreptul este Marinetti, care-n celebrul său *Manifest futurist* (1913-1915) cerea ca actorul ...să aibă oroare de succesul imediat și „să se abolească obișnuința grotescă a aplauzelor, care pot servi drept barometru elocinței parlamentare, nu valorii!”. E adevărat. Dar nu am detectat, pe aceste tărîmuri, histrion frigid în fața aplauzelor.

Deși, există montări tulburătoare, după care parcă, nu se mai cade să bați din palme...

Fiecare cu succesul la care are acces : deci, nu vorbim toți despre același concept.

Succesul, cred eu, are nevoie de manager și șansă, nu doar de talent. Dar s-au văzut cazuri în care au ajuns primele două...

### ***The one-man show-ul sau recitalul păpușăresc***

– *success, creativitate și valoare în lumea teatrului contemporan de animație – raportare la două astfel de spectacole din ediția I și a II-a a Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret “Luceafărul” Iași*

#### **ANCA ZAVALICHI CIOFU**

O inițiativă lăudabilă, realizată cu eforturi considerabile din partea organizatorilor (colectivul Teatrului Luceafărul Iași), de importanță majoră atât pentru teoreticienii și profesioniștii teatrului de animație, cât și pentru cei în devenire (studenții ai Departamentului Teatru al Universității de Arte „George Enescu”), cu mare impact asupra necruțătorului public al spectacolelor pentru copii, au fost cele două ediții ale *Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret “Luceafărul” Iași*. Cel puțin două caracteristici generale ale acestor evenimente teatrale ne-au făcut să ne îndreptăm atenția, atunci când vorbim despre creativitate, succes și valoare în lumea teatrului contemporan de animație, asupra spectacolului gen recital: majoritatea invitațiilor de peste hotare au susținut reprezentații solistice sau cu maxim doi interpreți, iar astfel de spectacole au fost mai bine primite de public decât cele realizate de trupele generoase (formate chiar și din 17 interpreți) ale unor teatre de stat.

One-man show-ul sau recitalul păpușăresc reprezintă o modalitate scenică cu specific complex și poate fi totodată și o metodă eficientă de evaluare a celui mai înalt nivel de profesionalism la care poate ajunge un artist păpușar. Recitalul nu este numai reflexia personalității artistice a animatorului, de a se manifesta altfel de cât supus rigorilor artei interpretative și tehnicilor cunoscute de mână, în munca lui de valorificare scenică a unui text sau a unei idei, transpusă în scenariu, ci și un semn al nivelului de cultură al păpușarului, al puterii lui de investigație, de observație, al capacității de selecție, de armonizare a artelor în slujba reprezentației, dar mai ales al stăpînirii unei viziunii globale, de ansamblu, asupra propriului spectacol.

Recitalul de marionete intitulat, sugestiv, ***Solista (Solo)***, susținut și realizat de spaniolul Carles Cañellas (Compania ROCAMORA – Barcelona) a fost unul dintre cele mai elogiante reprezentații ale ediției I a *Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret “Luceafărul” Iași* (5-10 octombrie 2008). One-man show-ul care în 2007 primea premiul pentru cel mai bun spectacol de animație la ediția a unsprezecea a *Festivalului Internațional de Păpuși* din Praga, prezentat la festivaluri din Spania

(Malaga, Barcelona, Saragosa), Italia (Milano, Bergamo, Ancona, Genova, Florenta, Como, Rimini), Franța (Toulouse), Elveția, Suedia (Stockholm), este de fapt un spectacol de numere, șapte la număr, „o ilustrare a călătoriei îndelungate în lumea teatrului de marionete”<sup>1</sup>.

Cu o carieră în teatrul de animație de mai bine de treizeci de ani, considerat decan al marionetiștilor catalani, și apreciat de criticii internaționali drept unul dintre cei mai înzestrați mânători de „păpuși pe sfori”, conferențiar la Institutul de Teatru din Barcelona în anul universitar 2005-2006, Carles Cañellas, fondatorul companiei de teatru ROCAMORA (în Italia, 1982), participant la peste la peste 224 de festivaluri în 14 țări și pe trei continente, încearcă, după propria-i mărturisire, prin spectacolul mai sus amintit: „o întoarcere la piese mai vechi, pe care le-am re trăit prin senzații, idei, situații și personaje pe care le-am adunat într-un nou *puzzle*, prin momente pe care ne-a fost drag să le împărtășim unui public ce a știut pretutindeni să ne mulțumească atât de frumos”<sup>2</sup>.

Legătura dintre numere o face **comper-ul**, personaj de sine stătător pe tot parcursul spectacolului, care este totodată mânător și partener de scenă al celorlalți eroi-marionete. El deschide reprezentația printr-un moment ce ilustrează începutul unei lungi călătorii (prin lumea teatrului) și permite o scurtă prezentare a acestui sistem de animație (marioneta). În timp ce păpușarul (care apare pe scenă ducând o valiză – simbol al călătorului –) studiază un obiect aparent necunoscut (un sistem de comandă vertical) prin deschizătura geamantanului iese o marionetă care pare că se poate mișca singură. Este vorba de pinguinul antropomorfizat Aubuster, o metaforă a vieții moderne. Impresionantă este capacitatea păpușii cu fire de a se interacționa cu scaunelul (construit pe măsura ei), folosit mai întâi cu funcțiile sale obișnuite, pentru ca apoi să fie metamorfozat într-o motocicletă. A doua intervenție este a bunicului Manuel care-ar vrea să danseze și el. Ca o reafirmare a faptului că păpușile sunt cu adevărat independente, bătrânul întrerupe cursul natural al spectacolului și-l obligă pe actor să-l aducă în scenă. Momentul lui Felix, clovnul-pompier care trebuie să execute un număr de acrobație pe sârmă, pentru care nu este pregătit, este cel mai reprezentativ pentru lumea circului, în care mânătorul devine stăpânul arenei, iar marioneta partener fără voie al acestei comedii. Pepita, dansatoarea profesionistă, se lasă purtată de mirajul ritmului de flamenco, pe care-l evidențiază/accentuează prin

---

<sup>1</sup> <http://www.luceafarul-theatre.ro/solista.html>

<sup>2</sup> Ibidem.

bătăi frenetice cu picioarele sau cu castanetele. Visul lui Pierrot este de fapt un număr de pantomimă cu marioneta, inspirat din baletul clasic, în care protagonistul încearcă să atingă stelele, folosind toate mijloacele fizice care-i stau la dispoziție. Epuizat de efort adoarme și în visul său ajunge acolo unde își dorește. Bunicul pe role marchează apoteoza relației dintre marionetist și păpușa sa: la dorința actorului, simpaticul bunic trebuie să învețe să meargă pe role, devenind astfel imaginea bătrânului care, la sfârșitul vieții, a ajuns „să dea în mintea copiilor”.

Pentru a realiza toate aceste „bijuterii” artistice, Canellas este ajutat de Susanna Rodríguez, actriță care devine nu doar asistenta mânuitorului (a cărei sarcină este aceea de a aduce și de a scoate recuzita din scenă), ci și a marionetelor (bunicul Manuel îi cere să-i încalțe și să-i descalțe rolele).

Gândit pentru a fi jucat cu ușurință în aproape orice condiții, spectacolul dispune de o scenografie extrem de simplă (un paravan negru în spatele căruia presupunem că se află rastelul cu marionete) și câteva elemente de recuzită create în raport cu dimensiunile actorilor pe sfori (scaune, valiză, un trapez, o scară). Marionetele cu sistem vertical au fost realizate de autorul one-man show-ului după o metodă proprie, care îmbină mai multe stiluri de construcție (noutatea constă în faptul că segmentele corpului – mâini, picioare – au forma unor tuburi goale pe dinăuntru, prin care sunt trecute firele). Lumina este simplă, punând în valoare atât marionetele cât și actorul/mânuitorul acestora, iar atmosfera sonoră diferă de la un număr la altul: pentru unele momente ea este asigurată de muzică de diferite facturi (clasică, flamenco, muzică de step), pentru altele este suficient doar dialogul dintre actor și marionetă.

Al doilea one-man show la care am ales să ne referim, *Un Robinson*, după *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, jucat în ediția a II-a a festivalului, abordează un gen cu iz de istorie, perpetuat de francezul Alain Lecucq (PAPIERTHÉÂTRE Troyes). Simplitatea sistemului și a modalității de animare este compensată de bogăția tradiției teatrului de hârtie, pe care autorul recitalului o pune în valoare în partea a doua a spectacolului, când face un scurt istoric al acestei formule teatrale.

Cunoscut în Franța sub numele de *théâtre de papier*, iar în Anglia ca *Juvenile Drama*, *Toy Theatre* sau *Model Theatre*, originile teatrului de hârtie trebuie căutate la începutul secolului al XIX-lea, în perioada de avânt a imprimeriilor. Încep acum să fie printate (Londra anilor 1810), ca suveniruri ale pieselor în vogă de la operă, teatru sau teatru de vodevil, coli pe care erau imprimate imagini ale personajelor principale în cea mai expresivă atitudine a lor, numele și portrete destul de precise ale actorilor

care le-au interpretat<sup>3</sup>. Siluetele, care puteau fi decupate și montate pe carton, au devenit curând obiecte de joacă iubite de copii, fapt pentru care aceste coli-souvenir au început să conțină și imagini ale decorului sau ale fațadei teatrelor în miniatură. Succesul acestei idei a avut ca rezultat o serie concepută special pentru copii, având între 10 și 20 de coli decupate, ilustrând toate personajele și decorile în miniatură ale unei piese la modă, împreună cu o versiune condensată a scenariului. Cumpărate sub formă de truse, de la standurile concesionate ale teatrelor, operei sau de la biblioteci comerciale, „cutiile” erau asamblate în saloanele înaltei societăți și jucate pentru membrii familiei sau pentru musafiri, uneori acțiunea fiind însoțită de efecte sonore sau de muzică *live*. Prețul acestor seturi era de la un penny cel simplu (alb-negru) la doi penny cel colorat manual și ele conțineau imagini destul de precise ale avantscenei, decorului, recuzitei și personajelor. Uneori, împătimitii acestui gen nu numai că își colorau personal, la mână, figurile și decorurile, dar și îmbogățeau micile lor teatre cu bucățele de pânză sau beteală. Figurinelor, având între 8 și 12 cm înălțime, realizate la scara acestui teatru miniatural, jucat de obicei pe masă, li se atașează prelungiri de carton, tije de fier laterale sau configurații de sfori care să le permită animarea și deplasarea. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, peste 300 dintre cele mai populare piese londoneze au apărut și ca teatre de hârtie. Editorii au trimis pictori la reprezentații pentru a surprinde cu acuratețe decorul, costumele și atitudinile dramatice cele mai expresive. Adesea, acești artiști beneficiau de rezervări din partea conducerii teatrului, întrucât figurile de hârtie reprezentau o reclamă gratuită excelentă.

Bazat mai mult pe spectacol decât pe profunzimea intrigii sau a personajului, teatrul dramatic de la începutul sec. al XIX-lea s-a pretat cu ușurință, datorită acestor caracteristici, la teatrul de hârtie. Către sfârșitul sec. al XIX-lea, arta dramatică europeană și-a îndreptat preferințele către curentul realismului, făcând o schimbare radicală către complexitatea psihologică, motivația personajelor, utilizând în mod frecvent elemente scenice tridimensionale. Această tendință pe scena teatrului mare a îngreunat conversia către duplicatul sau de hârtie, care a căzut astfel în desuetudine.

În ciuda scăderii în popularitate, teatrul de hârtie a rămas în sfera unor artiști influenți, care au militat pentru renașterea lui (în 1884 autorul britanic Robert Lewis Stevenson a scris un eseu intitulat *Penny Plain, Twopence Coloured (Un penny*

---

<sup>3</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/601303/toy-theatre>

*simplu, doi penny colorat*) un omagiu nostalgic adus acestei forme de animare; în secolul XX a devenit o unealtă de avangardă, folosită de către fondatorul futurismului F.T. Marienetti ca și de Pablo Picasso; regizori de film ca Ingmar Bergman, Orson Welles sau Laurence Olivier au folosit machete de hârtie pentru punerea în scenă a capodoperelor lor cinematografice). În jurul anilor 1950 teatrul de hârtie a căzut iar în dizgrație, fiind înlocuit de o altă cutie în casele oamenilor, care nu necesita nici un fel de mânuitor și ale cărui decoruri, personaje, povești și numere muzicale erau transmise pe calea undelor de la mile depărtare: televizorul.

În ultimele decade această formulă teatrală s-a bucurat de o revitalizare. Colecționarii și realizatorii tradiționaliști au restaurat versiunile pieselor victoriene în timp ce păpușarii experimentali au extins limitele formei, adaptând operele lui Shakespeare sau ale dramaturgilor contemporani, ale lui Isaac Babel și Italo Calvino, precum și cele ale povestitorilor necunoscuți, ale prietenilor, vecinilor, rudelor precum și ale lor înșiși. Teatrul de hârtie contemporan poate utiliza orice tehnologie posibilă și acoperi orice subiect, și numeroase festivaluri de gen au loc cu regularitate în America și Europa, atrăgând mulți păpușari, actori, muzicieni, scriitori renumiți pe scenele lor.

În ceea ce-l privește pe autorul one-man show-ului la care ne referim, Alain Lecucq, președinte al Asociației Naționale Franceze a Teatrelor de Marionete și Arte Asociate și al Comisiei pentru Publicații din cadrul Comitetului Executiv al Uniunii Internaționale a Marionetiștilor (UNIMA International), el este preocupat de teatrul de hârtie încă din anii '60, aflăm din propia-i mărturisire. A început prin a realiza prima expoziție cu astfel de figurine în 1982, a organizat ateliere în școli, pentru ca apoi să creeze spectacole pentru tineri și adulți. În ultimul deceniu, cu compania sa *Papierthéâtre*, a susținut a serie de montări bazate în special pe scrieri contemporane care se pretează la o astfel de abordare, precum *Empire-Collage (Imperiul colaj)* de Michael Deutsch, *Elvira* după Baptiste-Marrey și chiar fragmente din *Teatrul descompus* de Matei Vișniec. Ca în majoritatea spectacolelor sale, în *Un Robinson*, regizorul este și actor (povestitor), dar și mânuitor al siluetelor decupate. Scenografia concepută de Annie Bizeau presupune existența „cutiei” care ține loc de scenă (nelipsită în tehnica teatrului de hârtie) și care, printr-un sistem de culisare, permite schimbarea decorurilor, dar și desfășurarea simultană a acțiunii pe mai multe planuri; mișcarea neîntreruptă a mării este realizată prin rotirea unui carton decupat în unghi drept, reprezentând valurile. Pentru a da autenticitate istorică figurinelor și decorurilor folosite, autorul recitalului folosește imagini prelucrate (mărite și colorate automat),



copii ale celor „jucate” în saloanele înaltei societăți din sec. al XIX-lea. Disponibilitățile reduse de animare ale siluetelor de carton (personajele nu pot fi decât lineare, minimalizate, ele nu se dezvoltă, singura lor funcție fiind aceea e a ilustra o poveste) sunt compensate de calitatea de bun narator a interpretului, dar și de dexteritatea mânătorului, care ba decupează o siluetă în timp real, ba mototolește sau rupe figurinele care ies din scenă, ba schimbă sau rotește decorurile obținând efecte neașteptate.

Vorbind despre teatrul instrumental din prisma esteticii impurului, pe care o analizează în lucrarea sa, Oltița Cîntec amintește de spectacolele realizate și susținute de Alain Lecucq și consideră teatrul de hârtie promovat de acesta: „o formă particulară a teatrului de materiale, unul dintre demersurile contemporane de dezvoltare a teatrului de păpuși. [...]Un material oarecare, hârtia, se transformă din suport în element dramatic și capătă forțe expresive speciale, prin afișarea convenției. Favorizând linia narativă a spectacolului, teatrul de hârtie se întoarce la ideea de teatru ca «o cutie cu iluzii»”<sup>4</sup>.

Bogata experiență de scenă și specializarea de-o viață pe un anumit sistem de animare, continua și neobosita căutare a formulei cel mai expresive a marionetei sau a teatrului de hârtie, talentul demonstrat ca regizori, actori, păpușari, chiar scenografi sau manageri de trupă al creatorilor celor două recitaluri păpușărești, constituie resursa bogăției de creativitate și originalitate a spectacolelor la care am făcut referire. Iar atunci când la aceasta se adaugă simplitatea și autenticitatea modalității de interpretare și mânăuire, costurile reduse de deplasare (generate de o scenografie extrem de „săracă”, păpușile/siluețele ușor de ambalat și transportat – în cazul recitalului *Un Robinson* toată scenografia încapă într-o cutie –, de numărul mic de persoane) putem vorbi cu ușurință despre succes și valoare. Dovada acestor calități o fac premiile și distincțiile obținute la numeroasele festivaluri păpușărești și nu numai, din toate colțurile lumii, care își doresc să găzduiască aceste două one-man show-uri.

---

<sup>4</sup> Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005, p. 342.



# STUDII



## **Masca în exercițiile de compunere scenică a personajului, cu aplicare în teatrul shakespearian**

**DORU AFTANASIU**

Orice creație scenică a unui actor, fie că este vorba de interpretarea unui personaj dintr-o operă dramatică sau nu, trebuie să aibă credibilitate, să stea sub semnul adevărului. Pentru ca jocul actorului să fie veridic, el trebuie să trăiască, să simtă lăuntric orice acțiune întreprinsă în scenă, fie această acțiune însoțită sau nu de un text prestabilit. Așa cum observă Konstantin Sergheevici Stanislavski în *Munca actorului cu sine însuși*, „trăirea îl ajută pe artist să îndeplinească scopul de bază al artei scenice: crearea **vieții spirituale omenești a rolului și transpunerea acestei vieți pe scenă în formă artistică.**”<sup>1</sup> Dar pentru a ajunge la această transpunere, actorul trebuie să pornească de la credința lăuntrică a acțiunii scenice. Cu alte cuvinte, manifestările sale exterioare din spațiul scenic trebuie să aibă ca punct de plecare interiorul său, să le simtă organic, altfel ele nu vor „trece de rampă”, nu vor ajunge la public, deci trebuie să existe permanent o motivație interioră a oricărei execuții scenice. În consecință, simțirea lăuntrică și manifestările exterioare vor fi într-o permanentă legătură, conlucrând la interpretarea artistică a rolului, actorul trebuind să atingă performanța de a fi cât mai real în execuția partiturii date. Pentru aceasta el trebuie să ajungă la un anumit echilibru între fizic și psihic, așa cum ne demonstrează Michael Cehov în lucrarea *Către actori*. „Este un fapt cunoscut, spune el în primul capitol, că corpul și psihicul omenească se influențează reciproc și se află într-o constantă interacțiune”<sup>2</sup>. În studiul individual asupra rolului, actorul trebuie să-și găsească motivațiile interioare, declinurile psihologice care duc la manifestările exterioare, suportul intern al oricărei acțiuni, pentru ca actul actoricesc să fie unul real, cât mai natural și mai firesc. Chiar dacă personajul pe care trebuie să-l întruchipeze în scenă are un comportament anormal, nefiresc, chiar dacă maniera de joc impune o îndepărtare de la jocul realist, simțirea interioară trebuie să funcționeze ca în manifestările reale, de dincolo de scenă, mai precis spus, actorul trebuie să trăiască, să simtă lăuntric **absolut omenește** toate experiențele sufletești presupuse de personaj. Michael Cehov insistă pe abilitatea actorului de a-și acorda puterea de expresie corporală pe strunele simțirii interioare, subliniind că „există anumiți actori

---

<sup>1</sup> Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1985, pg. 31

<sup>2</sup> Cehov, Michael, *Către actori*, trad. Ludmila Cernașov( ediție internă U.N.A.T.C. ), pg. 6

care își simt profund rolurile, le pot înțelege cu cea mai mare limpezime, dar care nu pot nici exprima, nici produce în fața publicului această bogăție cu mijloace proprii. Acele idei și emoții minunate sunt oarecum încătușate înlăuntrul corpurilor lor nedezvoltate.”<sup>3</sup> Într-adevăr, nu sunt deloc rari actorii – dar mai cu seamă studenții actori – care nu pot „scoate la suprafață” chiar tot ceea ce simt în interiorul lor atunci când se confruntă cu lucrul la o partitură. Fizicul, cu tot ce presupune el, trebuie sensibilizat, trebuie antrenat să vibreze la simțirea interioară. Pentru aceasta, autorul lucrării *Către actori* elaborează o serie de exerciții fizice menite să antreneze corpul actorului în sensul sensibilizării lui la comenzile date de interiorul său: „Corpul unui actor trebuie să absoarbă însușirile psihice, trebuie să fie plin și pătruns de ele, în așa fel încât ele să-l transforme treptat într-o membrană sensibilă, un fel de receptor și conveier al imaginilor, sentimentelor, emoțiilor și impulsurilor voluntare cele mai subtile.”<sup>4</sup>

Toate exercițiile lui Michael Cehov sunt deosebit de benefice atunci când sunt bine făcute, datorită lor actorul învățând să-și asculte simțurile, transformându-și energiile de la nivel interior în manifestări exterioare firești și realizând astfel **adevărul scenic**. Acest adevăr este receptat și simțit de spectator care, la rândul său, participă chiar și fără să-și dea seama la actul creator, prin simplul fapt că îl crede pe actor, acceptând iluzia, trăind momentul artistic și lăsându-se purtat de fluxul energetic pe care îl degajă actorul. Deci putem să admitem că atunci când actorul este adevărat (ne referim aici la adevărul scenic, artistic), nu este exclus ca el să devină charismatic. Însă el nu construiește acest adevăr singur. În „ecuația” adevărului scenic intră mai mulți factori, primul fiind textul dramatic – punctul de plecare în creația actoricească. Știm că nu este de ajuns o simplă lecturare a textului, ci este necesară o patrundere cât mai în detaliu. Datele personajului se găsesc pe parcursul desfășurării acțiunii, în mărturisirile personajului despre el însuși, în descrierea autorului, în descrierea celorlalte personaje etc. Toate aceste lucruri le cunoaște orice actor. Dar tot orice actor este familiarizat și cu ideea că datele personajului sunt furnizate și de regizor, uneori el fiind cel care stabilește noi coordonate de evoluție a aceluia personaj în scenă, coordonate ce diferă – parțial sau chiar total – de datele oferite de textul dramatic. În această situație actorului i se cere și capacitatea de a încorpora alte

---

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Cehov, Michael, op. cit., pg. 7

intenții, alte date, aici aparând riscul de a se naște – mai mult sau mai puțin, bineînțeles – un conflict al percepțiilor, un conflict al viziunilor. Dată fiind natura meseriei sale, actorul este cel care trebuie să cedeze în acest conflict, pentru că regizorul poartă viziunea de ansamblu a întregului spectacol. Deși e vorba de construcția veridică a unui personaj, el trebuie să evolueze într-un anumit context, diferit de contextul lăsat de autorul textului dramatic: **contextul regizoral**. Fără a-l considera distructiv, trebuie să fim de acord că acesta poate fi câteodată de așa natură încât să dezorienteze, fie și pe moment, actorul în munca sa de compunere scenică a personajului, în sensul că nu întotdeauna ajunge să simtă organic ceea ce îi propune regizorul.

Ne propunem să elaborăm câteva exerciții care să dezvolte capacitatea actorului de a asimila, de a-și asuma la nivel interior cât mai mult din datele furnizate de regizor prin crearea altui context. Această putere de asimilare ar putea fi cultivată printr-o mai profundă explorare a propriului interior, găsirea cât mai multor posibilități psihice de acceptare și adaptare la principalul element din afara actorului: indicația regizorală. Fiind exerciții de improvizație cu text prestabilit, vom avea în vedere pasaje din piese shakespeariene, atât pentru păstrarea unei unități de lucru cât și datorită inegalabilei teatralități, a ofertei dramatice de care dau dovadă aceste texte. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că textul dramatic shakespearian, poate mai mult ca în cazul altor creații, este permisiv, în sensul că îngăduie extragerea oricărei idei, deci se poate improviza cu mai multă ușurință. Acest lucru este constatat și de John Elsom în lucrarea *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* „Shakespeare este un scriitor elastic, afirmă acesta. El poate fi întins în multe direcții înainte de a se rupe.”<sup>5</sup> Fără a denatura foarte mult personajele sau acțiunile lor, ne vom abate oarecum de la sensurile stricte lasate de marele dramaturg. Exercițiile vor avea mai multe puncte de plecare. Pe lângă principiile găsite de Eugenio Barba, vom porni de la unele exerciții elaborate de Michael Cehov, Viola Spolin, și Augusto Boal, adaptându-le și transformându-le într-o serie de exerciții în care se vor folosi măștile aplicate, masca fiind un element exterior care va avea – într-un mod paradoxal – rolul de a sublinia simțurile interne, de a ajuta la explorarea propriilor resurse interioare, de a le conștientiza, deci de a le folosi mai eficient în corelarea cu exteriorul.

---

<sup>5</sup> Elsom, John, trad. Dan Duțescu, București, Ed. Meridiane, 1994, pg.9

Așadar, pornim următorul demers cu studiul personajului în concordanță cu linia regizorală. Ne vom referi aici în special la spectacolul cu text prestabilit în contextul unei regii.

Nu constituie o noutate faptul că pentru interpretarea rolului, pentru asumarea datelor, actorul trebuie să procedeze întâi la o profundă analiză a textului dramatic. Dar știm că citirea oricărui text (și a unui text shakespearian, desigur) este diferită fundamental de „citirea” regizorului de către actor. Așa cum spuneam, există, în mod firesc, o diferență de viziuni. Și viziunea care are întâietate trebuie, bineînțeles, să rămână cea regizorală, datorită faptului că aceasta este cea de ansamblu, regizorul fiind cel ce stabilește o anumită serie de coordonate pe care se întemeiază actul artistic. Actorul va trebui, deci, să fie capabil în a descifra aceste coordonate regizorale, uneori aceasta contând mai mult chiar decât descifrarea datelor personajului oferite de textul dramatic. Nu întotdeauna actorului îi este ușor să realizeze asta, apărând destule dificultăți de comunicare în relația actor-regizor. Un motiv principal ar fi receptarea diferită a realității, care crează, în mod firesc, diferența de viziune. Faptul că actorul are doar o partitură în tot contextul spectacolului, deci un singur unghi din care privește spectacolul, în timp ce regizorul cunoaște tot ansamblul, duce și el la o diferență de concepție în construcția personajului, cel puțin la primele repetiții. Un alt motiv al diferenței între datele oferite de autor și cele primite de la regizor (diferențe ce creează uneori dificultăți majore în munca la rol) constă în faptul că „puzzle-ul” de elemente ale compunerii scenice a personajului este des modificat de regizor. Atunci când dispare o acțiune în urma unei tăieturi operate în text, de foarte multe ori există riscul dispariției unei componente a acestui puzzle, deci se impune rezolvarea actoricească a adevărului scenic într-un nou context compozițional, pentru că e foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, să joci în scenă o situație care nu există. Apariția unei acțiuni noi inventate de regizor poate să ducă deseori la un posibil dezechilibru în compunerea și simțirea manifestărilor exterioare, rezultând o posibilă modificare structurală ce ar putea perturba echilibrul interior-exterior. Aici putem oferi un exemplu dintr-o montare scenică pomenită la dezbaterile I.A.T.C. (International Association for theatre critics) din anul 1986 la Londra, dezbateri relatate de John Elsom în *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* Este vorba de spectacolul cu piesa *Îmblânzirea scorpiei*, de William Shakespeare, spectacol montat cândva în Turcia de regizorul Yucel Erten. Autoarea și criticul teatral Zeynep Oral, vorbind de



drepturile civice ale femeilor din Turcia „rămase pe hârtie”, relatează ultima scenă din spectacolul creat ca o formă de protest la adresa acestor drepturi îngrădite ale femeilor: „Kate sosește la banchet cu un șal mare în jurul mânilor și al brațelor. Ea rostește acea diatribă finală de supunere, își pune mâinile pe podea și se oferă soțului ei. Însă și-a tăiat vinele și moare.”<sup>6</sup>. Bineînțeles, regizorul, dat fiind mesajul pe care vroia să-l transmită publicului, pare îndreptățit să schimbe finalul. Să nu uităm, totuși, că este vorba de o comedie, o comedie în care actorii sunt tentați să joace într-o anumită cheie, mai ales atunci când știu că finalul nu este, în nici un caz, unul atât de tragic. „Pentru spectatorii care n-au văzut sau n-au citit niciodată *Îmbânzirea scorpiei*, această producție a fost o revelație. Le-a plăcut grozav. Gândeau că este cea mai minunată piesă pe care au văzut-o vreodată și se identificau cu soarta Katharinei”, își amintește Zeynep Oral. Desigur, faptul că spectatorii neavizați au apreciat spectacolul reprezintă o mare izbândă, iar regizorul este vrednic de toată lauda. La urma urmelor, mai puțin contează faptul că unii spectatori cunosc piesa respectivă și observă că regizorul a operat în text (deci și în acțiune și în comportamentul personajelor) schimbări majore. Esențial este ca spectacolul să fie înțeles, iar mesajul artistic pe care regizorul își propune să-l lanseze către spectatori să fie receptat de către aceștia din urmă. Teatrul nu trebuie jucat doar pentru cunoscători. Dar ce se întâmplă oare cu actorii? Este greu de crezut că în acea trupă exista vreunul care să nu cunoască textul de bază. Oare acel final, transformat atât de radical de către regizor, nu este de natură să modifice structural personajul în cauză (Katharina)? Mai mult ca sigur. Un astfel de gest presupune – la nivel uman – un alt mod de gândire decât cel al personajului inițial, creat de autor. Deci se schimbă personajul. Noul lui mod de gândire, noul lui mod de percepție și de reacție vor trebui să se reflecte automat în comportamentul personajului, deci în jocul scenic al actorului. Aceasta duce, în mod firesc, la o schimbare și în relația cu celelalte personaje, deci și în jocul cu partenerii. Înseamnă că evoluția întregului proces scenic trebuie schimbată. Aflăm, într-adevăr, de la Zeynep Oral că personajul se transformă pe parcurs, regizorul încercând să conducă jocul actorilor către acel final: „În scena în care ei se întorc la tatăl ei acasă, și ea este silită să spună că soarele este luna, simți că ea suferă o prăbușire, începutul tragediei.” Este posibil ca Yucel Erten, semnatul regiei, să fi încercat o direcționare a Katharinei spre altă linie. Totuși, putem considera că schimbarea rămâne destul de

---

<sup>6</sup> Elsom, John, op. cit., pg. 92

forțată, iar mesajul pe care voia să-l transmită presupunea, poate, alegerea altui text. Pentru actor este destul de dificilă adaptarea la o astfel de situație și permanent există pericolul ca jocul să devină unul forțat. Iar dacă regizorul nu a reușit să creeze și alte situații care să conducă într-un mod firesc, detașat, la tragicul deznodământ, este imposibil să nu apară conflictul de viziune, altfel spus **conflictul actorului cu regizorul**, rezultatul fiind o seamă de manifestări scenice actoricești ne-asumate, fără un suport organic, o dizarmonie interior-exterior, adică pericolul unui joc actoricesc fals, lipsit de adevăr. Deci trebuie să acceptăm ideea că modificarea structurală, dacă nu este condusă abil de regizor (din păcate, nu întotdeauna se întâmplă aceasta), poate duce la dezechilibru și dezorientare interioară, de aici rezultând tendința de a afișa, de a demonstra, atât corporal, cât mai ales facial. Acest lucru este valabil pentru orice actor. Chiar și cei mai experimentați pot întâmpina uneori astfel de probleme. Cu atât mai mult cei fără experiență. Când lipsește siguranța și acel „nu mă simt bine în rol”, lucrul la personaj seamănă, uneori, cu o adevărată pedeapsă.

Intervenția regizorală în jocul actorului constituie un factor extern ce poate să aibă uneori un efect negativ asupra intuiției – important instrument de lucru în compunerea scenică a personajului. Pentru a demonstra aceasta, vom folosi aici un exemplu oferit de Stanislavski. Atunci când ne vorbește despre **caracteristicul exterior** în *Munca actorului cu sine însuși*, el ne prezintă întregul proces de conturare a unui personaj pornind de la elementele exterioare: găsirea unui anumit costum (o veche redingotă, o încălțăminte cenușie, prăfuită, mănuși, cilindru), perucă, mustăți, un machiaj al feței. Machiajul, care la început părea unul inexpressiv, banal, stimula, completând costumul, inspirația. Încet-încet ia ființă simțirea interioară, fără a putea defini cu claritate personajul care începe să-și facă simțită prezența în gândire și în comportament: „Un tremur mărunț mă cuprinsese pe când mă îmbrăcam treptat în costumul vechi, îmi puneam peruca și îmi lipeam barba și mustățile. Dacă aș fi fost singur în încăperea, fără ambianța care mă distrăgea, probabil că aș fi înțeles cine e necunoscutul meu misterios.”<sup>7</sup> Lipsa concentrării, datorată prezenței zgomotoase a celor din jur, poate să stopeze procesul de insinuare lăuntrică a altui temperament – cel al personajului: „Dar gălăgia și flecăreala nu mă lăsau să mă retrag în mine, mă împiedicau să surprind acel lucru neînțeles care se petrecea înlăuntrul meu.”<sup>8</sup> Odată

---

<sup>7</sup> Stanislavski, Konstantin, Sergheevici, op.cit., pg.385

<sup>8</sup> Stanislavski, Konstantin, Sergheevici, op.cit., pg.385

ce se face liniște în jurul actorului, el are posibilitatea să realizeze principalul defect extern care îl împiedică în simțirea interioară a compoziției, a caracteristicului acelui personaj. Își distruge deliberat machiajul acela teatral, impersonal. Tocmai fața mângălită din cauza demachiatului folosit întregeste – în acel caz – forma exterioară a personajului pe care-l are de executat. Aceasta naște nevoia unei anumite ținute, a unui anumit mers, a unui anumit fel de a privi. Elementele exterioare au un corespondent în interior, unde se naște un anumit fel de a gândi, un psihic aparte. Adică se naște, practic, un alt om: „El e, el e!... am exclamat, neputând să stăpânesc bucuria care mă înabușea.”<sup>9</sup> Deci imaginea exterioară, odată întregită, alimentează intuiția, actorul simțind nevoia anumitor gesturi, anumitor ticuri, un anumit fel de a vorbi, de a râde, de a privi. Stanislavski descrie prin acest exemplu procesul firesc de creație actricească a unui rol de compoziție, asumarea lui interioară, impactul emoțional pe care îl declanșează, întâi asupra actorului, apoi asupra spectatorului. Dar aici este vorba doar de un exercițiu actoricesc, de o creație de sine stătătoare, de un studiu personal al actorului. Rareori se ivește ocazia în scenă, atunci când actorul trebuie să conlucreze cu regizorul, de a construi un personaj exact așa cum îl simte. Chiar dacă elementele exterioare ce compun personajul, asociate cu contextul scenic de moment conduc într-o anumită direcție intuitivă, este posibil ca acea direcție să fie refuzată de regizor. De obicei fără a refuza actorului dreptul la o părere, din motive bine întemeiate, acesta ar putea dori să imprime o cu totul altă linie personajului respectiv, urmând întregul context al spectacolului. Pentru a nu contrazice viziunea de ansamblu, actorul este nevoit să renunțe la ceea ce i-a dat până atunci intuiția și va căuta să se adapteze conform cerințelor regizorului. Aici vom recurge la un exemplu personal: interpretam rolul piticului Quaqueo din *Uriașii munților*, de Luigi Pirandello. Mergeam prin scenă în genunchi, ajutat de niște încălțări speciale, care îmi îmbrăcau, practic, picioarele de la genunchi în jos, determinându-le, în același timp, să stea mereu îndoite. Aceste cizme erau invizibile spectatorilor datorită costumului: o pelerină lungă până în pământ, cu două fante prin care îmi scoteam mâinile. La pelerină era atașat un guler rotund, ca de clown. Purtam, de asemenea și un melon. Cizmele erau completate de niște vârfuri care ieșeau de sub pelerină în chip de vârfuri de pantofi. Pentru a crea iluzia de pitic, trebuia să mă balansez de pe un picior pe altul când mergeam, împingând umerii în față și simulând un centru de greutate specific

---

<sup>9</sup> Ibidem

bolnavilor de nanism. Odată ce duceam piciorul drept în față pentru a păși, porneam și cu umărul drept. Apoi schimbam cu picior și umăr stâng. Mâinile trebuia să le țin mereu scoase prin fantele pelerinei, dar fiindcă aceste fante erau mai sus decât în mod normal, eram nevoit să le ridic în dreptul pieptului. Piticul era și puțin cocoșat. Când stateam intram în relație cu ceilalți parteneri, fie că vorbeam cu ei, fie că doar îi ascultam, trebuia mereu să țin capul ușor dat pe spate, pentru simplul fapt că partenerii erau mult mai înalți ca mine. Aceasta mi-a creat nevoia de a vorbi cu o voce pițigăiată, pentru că mă simțeam mic. Am început să strâng pumnii, pentru că simțeam nevoia ca mâinile, în poziția aceea nefirească, ridicate la nivelul pieptului, să fie și ele cât mai mici. Dar fiindcă trebuia mereu să țin capul dat pe spate, mai ales atunci când partenerii erau în spatele meu iar eu nu mă puteam întoarce cu corpul spre ei, am început să simt, în mod inexplicabil, nevoia unui handicap neuro-psihic. Datorită costumului, datorită mersului, datorită ținutei și vocii, începeam să mă simt ușor retardat. Am dat curs o vreme acestui imbold, ducând personajul într-o zonă în care nu avea ce căuta. Chiar nu se potrivea în context. Regizorul a intervenit prompt, cerându-mi să renunț la ipostaza de retardat. Avea dreptate. Numai că a fost foarte dificil să găsesc noi mobiluri interioare care să-l orienteze pe Quaqueo, în evoluția sa, spre un comportament dorit de regizor. Odată simțită o direcție, este destul de dificilă căutarea alteia. Sigur, dacă este dificil nu este neapărat și imposibil. Dar cu cât experiența scenică e mai puțină și cu cât data premierei este mai apropiată, cu atât este mai mare pericolul ca rolul să rămână doar gândit rațional, doar ceva propus, însă nu și ceva realizat în adevăratul sens al cuvântului. Nu este imposibilă o reconstrucție internă, dar înaintea ei există tentația de a afișa, de a juca la suprafață, mai ales apelând la jocul facial, actorul transformându-se în acest fel din creator în simplu executant. Iar aceasta este de natură să distrugă întregul proces artistic ce se desfășoară pe scenă, de la textul conceput de autor până la întregă concepție regizorală, după cum observa și Augusto Boal în *Jocuri pentru actori și non-actori*: „Acest conflict între subiectivitatea actorului și obiectivitatea obligatorie a regizorului sacrifică adesea eventuala bogăție creatoare a actorului”.<sup>10</sup> Probabil că acest lucru l-a determinat cândva pe Gordon Craig să neghe rolul emoției în arta actorului: „inspirația învăluie întotdeauna Artistul și-i poartă barca fără a o răsturna. Dar actorul este stăpânit de emoția sa (...) El este sclavul său, se mișcă parcă rătăcit într-un vis, ca în

---

<sup>10</sup> Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori – Teatrul oprimaților în practică*, traducerea Eugenia Anca Rotescu, București, Fundația Concept, 2005, pg. 75

demență, bălabănindu-se de colo până colo. Fața și membrele, dacă nu scapă oricărui control, rezistă foarte slab torentului pasiunii interioare și sunt gata săl trădeze în orice clipă. Inutil a încerca să se stăpânească rațional.”<sup>11</sup> Parcă furios pe lipsa controlului rațional asupra emoției, el ajunge să-și dorească, ca o barieră menită să stăvilească Haosul ce se opune Artei, o sintetizare a artei actorului: **supramarioneta**, argumentând că: „Aceasta nu va rivaliza cu viața, ci va trece dincolo de ea; ea nu va înfățișa corpul în carne și oase, ci corpul în stare de extaz, și în timp ce va răspândi un spirit viu, se va drapa într-o frumusețe de moarte.”<sup>12</sup>

Trebuie să fim, totuși, de acord că aceasta soluție, rămâne una extremistă și greu de realizat. Nu este necesară o negare a artei actorului, pentru că, la urma urmelor, spectatorii asta vor să vadă în primul rând la teatru. Actorul trebuie să se lase dus în scenă de valul emoției, iar rațiunea trebuie folosită ca o vâslă care-l ferește să se izbească de stâncile **ilogicului**, creator de haos. Cel mai nimerit ar fi să căutăm căi de antrenare a actorului, pentru ca acesta să fie capabil de a crea viață cu ajutorul emoției, așa cum este și firesc, dar fără a o scăpa de sub un control rațional.

O soluție pentru dobândirea siguranței și o mai bună „manevrabilitate” a interiorului, un bun control al simțirii, o mai bună ascultare a intuiției și o mai bună motivare a compunerii scenice în concordanță cu linia regizorală ar putea fi constituită de elaborarea unor exerciții cu **mască aplicată**. Avantajele urmărite ar putea fi următoarele:

- se reduce afișarea facială, studentul orientându-se mai mult spre propriul său interior pe care să-l exploreze. Cu cât îl va cunoaște mai bine, cu atât îl va putea exploata mai eficient, adaptându-se mai târziu mult mai ușor diferitelor cerințe regizorale, deci existând o mai mare șansă a credibilității unei interpretări actoricești, mai cu seamă în cazul unui rol mic. Este cunoscut faptul că rolul mic este uneori mai greu de construit, datorită faptului că sunt oferite din text date mai puține. Devine mult mai dificil pentru un actor să fie credibil și mai ales vizibil într-un rol de mică anvergură, cu multe necunoscute.

---

<sup>11</sup> Tonitza-Iordache, Michaela, Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira 2004, pg. 237

<sup>12</sup> Tonitza-Iordache, Michaela, Banu, George, op. cit., pg.238

- studentul ar putea deveni mai atent cu propriul său corp, corpul fiind indispensabil în trăirea și manifestarea oricărei emoții.

Neajunsul actorului de a recurge la afișarea facială, la căderea în șablon, de fapt, este denunțat de regizorul Ion Sava în *Teatralitatea teatrului*. În studiul său referitor la **figura actorului**, el notează: „S-au obișnuit actorii să adopte zâmbetul, aspectul simpatic, ori de câte ori au de exprimat sentimente plăcute, blajine, sau să-și satanizeze figura, când sunt în joc acțiuni de autoritate sau brutale. Satanizarea se obține prin încruntarea frunții, ridicarea unei sprâncene, deschiderea unui ochi în dauna celuilalt și coborârea unei comisuri a buzelor.”<sup>13</sup> Acuzația aceasta nu este deloc lipsită de fundament. Sigur, Ion Sava înfierează mai mult comoditatea actorului (sau a unora dintre ei) și poate se referă mai puțin la actorii care chiar ajung la dezorientarea interioară datorată conflictului de viziune dintre regizor și actor. În legătură cu figura actorului, el recomandă să nu fie forțată nota, împărțind lumea actorilor (și nu numai pe cea a actorilor) în două mari categorii: simpaticii și antipaticii, considerând că: „Unele figuri conțin râsul, altele nu. Unele pot exprima tristețea, altele nu.”<sup>14</sup> O soluție propusă de el este distribuția rolurilor în funcție de apartenența la una sau la cealaltă din cele două mari categorii stabilite. Se pare că avem de-a face cu un creator al scenei preocupat într-o foarte mare măsură de elementul exterior. Poate asta îl determină mai târziu să se revolte chiar împotriva figurii omenești, pe care ajunge să o desconsidere, devenind un entuziast al interpretării scenice cu mască. În apărarea măștii, Ion Sava invocă credințele și ritualurile din trecut, găsind în mască elementul primordial de necontestat al reprezentării scenice: „Erau atât de convinși înaintașii noștri că divinitatea nu apreciază figura umană, încât (...) în spectacolele sacre, încercau să intre în grația zeilor punându-și pe fețe măști de animale sau păsări, singurele ființe în stare să reprezinte duhuri bune. Chipul omenesc nu putea simboliza duhurile bune, după cum credem noi, modernii, în special acei cu priviri angelice sau cu virtuțile pe fizionomie.” Ajunge să ceară, mânat de neîncrederea în capacitățile de trăire autentică ale actorului modern, eliberat de mască, o întoarcere la originile teatrului, argumentând, cu destul sarcasm: „Actorul modern a pierdut această pudoare, impunându-și figura, sub scuza valorilor psihice, până la nerușinare. Pe baza cerebralității, un chip de babă turcească îl reprezintă pe Hamlet și altul de scapet pe

---

<sup>13</sup> Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1981, pg.288

<sup>14</sup> Ibidem

Ofelia: concesii pentru motivul că figura e omenească. Dar cu reprezentarea celor supraomenești cum rămâne?”<sup>15</sup> Putem remarca aici faptul că ar fi fost loc și de puțină clemență față de interpretarea naturalistă a actorului, regizorul împingând, totuși, lucrurile prea departe. Nu se poate renunța definitiv la expresia facială a actorului. Ea trebuie doar să reprezinte adevărul, iar dacă acest adevăr devine chiar unul „supraomenesc” actorul poate fi capabil, datorită artei sale, să îl redea în întregime, fără să aibă neapărat nevoie de o mască. Însă putem fi de acord cu faptul că o mască poate fi folositoare în studiul interiorului, pentru dezvoltarea simțirii lăuntrice, a capacității de ascultare a tuturor simțurilor și crearea unei armonii a corpului cu psihicul, așa cum ne sugerează chiar maestrul Ion Sava atunci când își argumentează propria concepție de montare a spectacolului *Macbeth cu măști*: „Masca deservește actorul? Îi reduce posibilitățile de expresie și îi distruge efortul său? Noi nu credem așa ceva, ba dimpotrivă. Masca stimulează, amplifică... dar nu acoperă nici o insuficiență. Masca obligă la o mare cunoaștere a meseriei de actor. Masca nu poate fi purtată decât de mari actori. Ea înăbușă, în mod necruțător mediocritățile. Masca absoarbe, transformă și exprimă sufletul actorului, așa cum un instrument muzical ar absorbi, transforma și exprima spiritualitatea unui muzician. Masca este un instrument teatral.” Admițând că numai actorii foarte înzestrați pot purta o mască în scenă, Ion Sava demonstrează că nu neagă această artă (așa cum pare să facă Gordon Craig), ci dimpotrivă, demonstrează că masca nu poate fi decât în slujba actorului autentic stăpân desăvârșit al emoției scenice. În acest caz, de ce să nu încercăm să folosim masca în **formarea** actorului?

Ion Sava nu este singurul care propune o sacralizare a interpretării actoricești prin intermediul măștii. Jerzy Grotowsky, de pildă, preferă și el idealizarea figurii actorului, dar folosind alt gen de mască, situându-se la un pol opus. El respinge ideea de mască aplicată, fie ea și din machiaj, impunând uneori actorului o mască născută din propria grimasă: „Teatrul sărac detestă machiajul. În *Akropolis*, actorul trebuie să-și compună el însuși masca organică prin intermediul mușchilor faciali și fiecare personaj menține aceeași grimasă de-a lungul piesei. În vreme ce tot corpul se mișcă în întregime în funcție de circumstanțe, masca rămâne fixă ca o expresie de disperare, de suferință și de indiferență.”<sup>16</sup> Dar Grotowsky respinge orice artificiu teatral, orice

---

<sup>15</sup> Petrovici, Virgil, *Macbeth cu măști*, București, Ed. Tehnică, 1997, pg. 166

<sup>16</sup> Grotowsky, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Ed. UNITEXT, 1998, pg. 43

ajutor exterior, deci și masca, pledând pentru o asumare organică a tuturor stărilor sufletești, actorul lui trebuind să ajungă la performanța de a-l stimula pe spectator în auto-analiză, mijloacele folosite fiind unele aproape extreme, deloc imposibile, dar greu de aplicat în alt teatru decât cel propus de el.

Ideea de grimasă care să constituie însăși masca actorului este respinsă de Ion Sava. Vorbind despre *Macbeth*, el recunoaște că există o valoare simbolică a personajelor, observând că „personajele ireale au o expresie dată, fixă, care nu se modifică în cursul acțiunii.”<sup>17</sup> Aici probabil că se apropie în concepție de regizorul polonez. Dar, pe bună dreptate respinge categoric soluția unei grimase permanente: „Și ar fi obositor, inestetic și chiar ridicol ca un actor despuiat de mască să mențină, timp de cinci acte, cu mimica sa, o încruntare constantă a sprâncenelor și o scrâșnire a dinților.”

Ambii regizori propun, în scopuri și cu mijloace diferite, o stilizare a personajelor, ceea ce duce la o esențializare și o idealizare a artei actorului. Ce este demn de reținut este că ideea de mască poate să conducă la o modalitate de desăvârșire a auto-explorării interioare a actorului, deci la o desăvârșire a compunerii scenice a personajului în deplină concordanță cu ideea regizorală despre acel personaj, iar conflictul de viziuni poate fi aplanat.

Prin conștientizarea interiorului se poate obține o „dezautomatizare” a sa, pentru a fi capabil să-și asume automatismele personajului pe care actorul îl are de interpretat. Aceste automatisme pot fi altele decât cele din textul inițial, conceput de autorul dramatic. În acest sens, ne vom îndrepta atenția asupra studiului efectuat de Augusto Boal. El explică, în *Jocuri pentru actori și non-actori* apariția automatismelor în comportamentul uman, pornind de la percepția mediului înconjurător. Capacitatea enormă a simțurilor de a înregistra, selecționa și, în final, de a ierarhiza senzațiile, are darul de a crea un anumit schematism al corpului uman, inclusiv al actorului. Apare, așadar, riscul ca, odată cu descoperirea unei emoții noi, aceasta să fie canalizată de către actor înspre comportamentul său mecanic.

Automatismul este, într-o oarecare măsură, necesar. Tot Augusto Boal lămurește și această problemă, recurgând la exemplul indigenului stabilit – prin absurd – în mediul urban, sau când un locuitor al unui mare oraș se pierde într-o pădure. În

---

<sup>17</sup> Petrovici, Virgil, op.cit., pg.170



ambele cazuri, automatismul simțurilor își spune cuvântul. Indigenul nu va fi capabil să selecteze senzațiile percepute într-un oraș modern, fiind perfect adaptat, la nivel senzorial, să se orienteze într-o pădure. În schimb, omul obișnuit cu tumultul orașului, datorită altor automatisme ale simțurilor, ar fi absolut neajutorat într-o pădure. „Această selecție, devine automatism, întrucât simțurile fac selecția întotdeauna în același fel.”<sup>18</sup> Exercițiile concepute de el, urmând , în linii generale, indicațiile stanislavskiene, sunt concepute tocmai pentru a înlătura automatizarea, la început sub forma ei strict fizică: „Făcând întotdeauna aceleași mișcări, fiecare persoană își automatizează corpul pentru a le executa cât mai bine posibil, privându-se astfel de șansa de a acționa în mod original, ori de câte ori apare o ocazie. (...)Asemenea oricărei ființe umane, Actorul acționează și reacționează în virtutea unor automatisme, de aceea trebuie început cu dezautomatizarea sa, cu rodajul, pentru a fi capabil să-și asume automatismele personajului pe care-l are de interpretat. Trebuie să învețe din nou să simtă emoții și senzații a căror obișnuință a pierdut-o.”<sup>19</sup> Trebuie aici făcută specificarea că, odată cu dezautomatizarea corporală, încercăm să atingem și o dezautomatizare a **suportului interior al manifestărilor scenice**. Din cauza automatizării corporale asupra căreia ne atrage atenția Augusto Boal, se ajunge și la una a simțului lăuntric, mai bine zis la o abrutizare a lui, rezultând, de aici, dese momente în care actorul simte profund rolul, dar nu găsește posibilitatea de a scoate la suprafață ceea ce simte, acest fapt fiind datorat blocării intuiției. Dacă aceasta ar funcționa eficient, actorul ar avea la îndemână și modalitățile de manifestare exterioară. Adică, reacțiile personajului, oricât ar fi acesta de diferit structural de personalitatea actorului, ar deveni firești, ar deveni ale lui.

Despre problema neglijării interiorului printr-o supralicitare a fizicului vorbește și Michael Cehov, a cărui precizare nu poate fi ignorată: „Sub influența concepțiilor materialiste, actorul modern este tentat în permanență și fără să fie neapărată nevoie de practica primejdioasă de a elimina elementele psihologice din arta sa și de a supraestima semnificația celor fizice.”<sup>20</sup> Acest lucru duce în timp, în mod firesc, la abordarea clișeeilor de interpretare – o adevărată sugrumare a artei actorului. Greșeala aceasta uneori nu are leac, actorul condamnându-se singur la non-existență scenică, și este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să-și mai revină vreodată.

---

<sup>18</sup> Boal, Augusto, op.cit., pg. 37

<sup>19</sup> Idem, pg.37-38

<sup>20</sup> Cehov, Michael, op. cit., pg. 7

Dacă actorul riscă să afișeze, să simuleze fizic o stare emoțională, fără să o simtă în profunzimea sa lăuntrică, este de la sine înțeles că cel mai la îndemână instrument al simulării este cel facial. În cazul acesta poate că ar trebui încercată o explorare a interiorului prin „confiscarea” feței, considerând fața ca un element principal de construire a falsei măști, a afișării emoționale prin intermediul grimaselor-șablon: vesel, trist, furios, mirat etc., o primă consecință (dacă acceptăm ideea influenței manifestărilor exterioare asupra interiorului) fiind transmiterea acestui fals și în restul corpului. Vom „confisca” deci fața studentului, apelând în exerciții la **jocul cu mască aplicată**.

Masca nu va trebui să fie neapărat una specială, a vreunui personaj, sau vreo mască tip, cum sunt cele din Commedia dell’ Arte. Dimpotrivă, ar fi de preferat ca masca să fie cât mai neutră, chiar lipsită de expresie. Ea trebuie doar să acopere fața, nicidecum să ducă cu gândul la un personaj anume.

Odată aplicată masca pe față, apar o serie de senzații noi, de care va trebui să ținem cont, pentru că este imposibil ca ele să nu influențeze jocul. Aici vom aminti de constatarea lui Mihai Măniuțiu referitoare la jocul cu mască: „Jocul unui actor se modifică substanțial în momentul în care o mască vine să-i acopere fața. În interiorul lui, în mișcările, gesturile și reacțiile sale, în întreg comportamentul său corporal-vocal se produc schimbări.”<sup>21</sup> În primul rând trebuie remarcat faptul că ea reduce câmpul vizual, rezultând astfel tendința de a imprima, în jocul scenic, o serie de mișcări specifice ale gâtului și ale întregului corp, deci studentul, după ce conștientizează această tendință, va trebui să caute un comportament cât mai firesc din punct de vedere al mișcărilor fizice, astfel relizând importanța mișcării scenice naturale. Poate constitui un bun exercițiu împotriva crispării corporale, știut fiind că nesiguranța în scenă duce deseori la mișcări spasmodice, încordate, mișcări de natură să paralizeze întreaga compunere scenică. Deasemenea, este posibil ca studentul să mai fie încercat – uneori chiar la modul cel mai neplăcut – de senzația că lipsește ceva în puterea lui de exprimare. În realitate, nu este exclus să fie vorba tocmai de surplusul de manifestare facială, atunci când este tentat să „joc” prea mult cu fața, deci să „facă” în scenă mai mult decât simte. Este foarte posibil (dar depinde de la caz la caz) să mai apară o nevoie: aceea de a renunța, odată cu aplicarea măștii, parțial sau total

---

<sup>21</sup> Măniuțiu, Mihai, *Cercul de aur*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” (Revista „Teatrul azi”), 2003, pg. 20

la jocul facial, existând, într-o măsură mai mare sau mai mică tendința de a nu folosi în scenă ceea ce nu este la vedere, masca rămânând, în orice caz, un corp străin ce acoperă fața, deci un element exterior indiscutabil. Dacă până acum acest lucru era considerat un neajuns, acum recomandarea va fi să se dea curs acestei tendințe, orientarea principală fiind spre observarea reacțiilor interioare, deci nașterea emoției autentice și creatoare care trebuie să genereze manifestarea fizică a actorului în relația sa cu textul, cu regia, cu partenerii de scenă și, nu în ultimul rând, cu spectatorul. În acest scop vom încerca să concepem o serie de exerciții cu mască, aplicate pe texte shakespeariene. Însă construcția acestor exerciții trebuie să aibă o serie de puncte de plecare.

Pentru primul exercițiu vom porni de la una din recomandările lui Michael Cehov: „Imaginați-vă că în pieptul vostru se află un centru de la care pornesc impulsurile prezente pentru toate mișcărilor voastre.”<sup>22</sup> Este de la sine înțeles că studenților li se va cere mai întâi familiarizarea cu acest gen de exercițiu. Centrul imaginar, stabilit de Cehov în piept, joacă rolul forței lăuntrice din corp care comandă toate reacțiile externe. Această energie trebuie trimisă, cu ajutorul imaginației, în tot corpul (cap, picioare, brațe, tors), dar fluent, nici o încheietură să nu-i împiedice curgerea firească. Ba, mai mult, tot corpul fiind la voia acestei energii, care izvorăște din piept, va trebui să se lase purtat de aceasta în toate mișcărilor. Important în exercițiul lui Michael Cehov este principiul conform căruia forța imaginată dată de centrul de comandă din piept trebuie să preceadă mișcarea însăși, adică trebuie conștientizat întâi impulsul interior, apoi consecința acestuia în materializarea sa fizică. Forța interioară trebuie să și urmeze mișcărilor, aceasta ducând la siguranță și la conștientizarea prezenței scenice.

Vom încerca să extindem exercițiul lui Michael Cehov. Dacă el direcționează unul din primii pași în dezvoltarea personalității actoricești, putem adăuga două sarcini noi: un text și o mască. Vom lua, ca element de lucru, un scurt text dintr-o piesă shakespeariană, în primă fază un monolog. Putem să ne oprim la un fragment din *Richard II*, de exemplu: „Cum, n-am obraji plini de zbârcituri?/ Din câte palme-mi trase suferința/ Nici urmă n-a lăsat? Minciună./ Lingușitoare-oglină, cum curtenii/ În vremea mea cea bună, așa mă minți;/ Acesta-i chipul celui ce-altădată/ Își găzduia o

---

<sup>22</sup> Cehov, Michael, op. cit, pg. 12

mie de curteni?/ E chipul ce orbea de-atâtea raze,/ Cum se spunea, chiar soarele din cer?/ E cel ce sâa zvârlit în jocuri proaste/ Și-a fost zvârlit și el de Boligbroke./ Ce aburos e-al gloriei pahar/ Și mai firav decât acest cleștar...” (trad. Mihnea Gheorghiu)<sup>23</sup>

Se cuvine să intervenim aici cu o precizare: fiind vorba doar de un exercițiu de actorie, unde studentul, odată ce și-a aplicat pe față o mască, are de căutat în el însuși impulsuri creatoare ale compoziției scenice, nu este nevoie de texte în funcție de diferența de sexe. Pe același text pot lucra și fete și băieți, pentru că scopul exercițiului este altul decât cel al creerii elementului spectacular. Se pot, totuși aborda și texte pentru fete, la nevoie, cum ar fi fragmente din tiradele Gertrudei, Violei etc.

După lecturarea textului și stabilirea intențiilor logice, studentului i se va cere să rostească textul, executând și o mișcare (la propria alegere, apoi una impusă). Întâi va executa mișcarea fără mască. Mișcarea trebuie să fie una simplă, pentru că, mai apoi, el o va relua, de data aceasta purtând masca. I se va cere să observe și să rețină senzațiile. Probabil că unii se vor arăta deranjați și de faptul că vocea parcă le sună altfel. Ar fi și firesc, atâta vreme cât masca, dacă e una aplicată pe toată fața, să reflecte sunetul, dar și să-l înfunde, studentul auzindu-și vocea în cu totul alt mod. Acest lucru poate fi speculat și el, cu ocazia asta putându-se studia individual inflexiunile vocale, accentele, corectitudinea vorbirii scenice. Vor avea loc discuții, studentul trebuind să descrie cât mai în amănunt ce s-a petrecut cu el în timpul evoluției cu masca pe față (unele din senzațiile date de corpul străin le-am menționat mai sus). Apoi i se va cere să aplice, în jocul cu masca, principiul descris de Michael Cehov, de data aceasta pe textul prestabilit, alături de mișcarea propusă de el însuși. Va trebui să-și stabilească centrul imaginar (pieptul). Centrul coordonează totul: rostirea cu intenție, mișcarea, până când studentul va face abstracție de mască. Având în vedere că gura este, practic, invizibilă (studentul simțind și le, evident, lucrul acesta), i se va cere ca, pornind de la centrul coordonator imaginar situat în piept, să își imagineze că vorbește mai mult cu corpul: Cuvintele se aud, dar nu sunt spuse cu gura, ci cu corpul. Aici poate fi amintit unul din jocurile Violei Spolin, numit *strigăt mut*, poate chiar și executat, în prealabil: „ Tot grupul așezat.(...) Cereți grupului să strige fără să scoată un sunet. Indicați-le: *Strigați cu degetele de la picioare! Cu ochii! Cu*

---

<sup>23</sup> Shakespeare, William, *Opere(vol. II)*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, actul IV, sc. 1, pg. 98

*spatele! Cu stomacul! Cu picioarele! Cu tot corpul!* Atunci când ei reacționează fizic și muscular așa cum ar face-o pentru un strigăt sonor – și acest lucru devine foarte evident – indicați: *strigați cu voce tare*. Sunetul va fi asurzitor.”<sup>24</sup> În felul acesta putem oferi studentului o explicație în plus în ceea ce privește căutarea mobilurilor interioare manifestate corporal prin intermediul exercițiului cu mască.

În timpul evoluției cu mască, i se va recomanda să conștientizeze toate resorturile interne care-l determină să actioneze în scenă. Cu alte cuvinte, va fi pus să-și neglijeze expresia feței (care oricum nu se vede), căutând, mai degrabă, să se „uite” cât mai mult la interiorul său, studiind toți factorii interni care-l determină să vorbească, să facă pauze, să se miște în spațiul scenic. I se va recomanda să facă totul cât mai încet, cât mai dilatat la început. Apoi, când va relua, dacă simte că a căpătat mai multă siguranță, va fi liber să imprime un alt tempo, poate unul puțin mai rapid, dar nu mai mult decât îi dictează simțirea interioară. Își va scoate, la urmă, masca, reluând monologul eliberat de ea. Urmează apoi o serie de discuții. Studentul va fi pus să se auto-evalueze, pentru că este un exercițiu ce presupune auto-observarea. Va trebui să sesizeze diferența în ceea ce privește creșterea (mai mult sau mai puțin) a emoției personajului din acel moment și dacă motivarea interioară a acțiunilor din timpul întregului monolog este sau nu mai puternică decât înainte de exercițiu. În orice caz, un lucru va fi vizibil. Dacă la început studentul ar putea fi tentat de o folosire exagerată a expresiei faciale, acum este foarte posibil să-și folosească mult mai eficient simțul măsurii în această privință, înlăturând surplusurile.

Al doilea exercițiu are un punct de plecare tot în lucrarea lui Michael Cehov, *Către actori*. Este vorba de principiul **radiației**. Autorul vorbește de mișcări elementare (mâini ridicate, coborâte, mers, așezare, culcare etc, cu recomandarea: „trimiteți razele corpului vostru în spațiul din jur, în direcția mișcării pe care o faceți și după ce mișcărilor s-au încheiat.”<sup>25</sup> Cum se poate face acest lucru tot el ne explică: „Vă veți întreba cum puteți continua, de pildă, să stați jos după ce ați stat cu adevărat jos. Răspunsul este simplu: dacă vă revedeți în memorie stând jos, obosit și sleit.”<sup>26</sup> Păstrarea și continuarea senzației unei mișcări executate, căutând, în același timp, o depășire a limitelor corpului prin trimiterea imaginară a impulsurilor interne (din centrul

---

<sup>24</sup> Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, trad. Mihaela Bălan-Bețiu, U.N.A.T.C Press, București, 2008, pg. 283

<sup>25</sup> Op. cit., pg. 17

<sup>26</sup> Ibidem

de comandă al pieptului, sau nu), și umplerea întregului spațiu din jur cu aceste radiații, duce la conștientizarea și semnificația reală a **forului lăuntric al actorului**, element esențial fără de care se ajunge la supralicitarea mijloacelor exterioare de expresie.

Putem extinde acest principiu și în aria noastră de căutare, încercând o aplicare cât mai concretă a concepției lui Michael Cehov. În același timp, prin constrângerea dată de mască, este posibil ca aplicarea exercițiului pe un text dat să fie mai la îndemână în descoperirea forței creatoare lăuntrice și la dezvoltarea intuiției – un factor principal în compunerea scenică a personajului. De asemenea, considerăm că masca ar putea fi un element ajutător în dezvoltarea sincerității. Să nu uităm chiar de precizarea lui Michael Cehov în legătura cu falsa radiație: „Dar aceasta nu înseamnă că trebuie să jucați sau să pretindeți că sunteți oboșiți în timpul acestei exemplificări. Aceasta nu e decât o ilustrare a ceea ce poate să se întâmple într-o anumită împrejurare reală de viață”. La fel și în cazul unui text shakespearian, studentul va trebui să caute cât mai mult să fie sincer cu el însuși (înainte de a încerca să-i convingă pe cei din jur) în explorarea propriului psihic, a propriei forțe creatoare.

Vom căuta, aşadar, un text, tot un monolog shakespearian, unul care nu presupune neapărat momente de mare tensiune psihică, deci nu un text de forță. Am putea alege, de exemplu, un fragment de text din *Neguțătorul din Veneția*, o replică rostită de Bassanio: „O fată cu avere e-n Belmont./ Frumoasă fată! Și, ce-i mai de preț,/ Cu mari virtuți. Din ochii ei, cândva,/ Eu am primit tăcute, dulci solii.../ O cheamă Portia și-o pun alături/ De mult vestita Portia lui Brutus./ Dar lumea largă, azi, îi știe prețul,/ Căci vânturile-aduc, de peste țări și mări,/ Iluștri pețitori, Cosița ei/ Bălaie, pe tâmple-i revărsată,/ E din povești!... E lâna cea de aur!/ Belmontul devenind țărmlul Colchidei;/ Și Jasoni mulți se dau în vânt s-o ia!/ Antonio al meu, putere de-aș avea/ Să mă mășor cu unul dintre ei,/ Atâtea semne bune văd, în gându-mi,/ Că fără doar și poate, aș izbuti!”(trad. Gala Galaction)<sup>27</sup>

Și în cazul acestui exercițiu precizăm că nu este neapărat nevoie de selectarea unui text special pentru fete. Dar, dacă există, totuși această preferință, studentele pot lucra pe roluri feminine. Poate fi ales chiar un monolog al Portiei din aceeași piesă.

---

<sup>27</sup> Shakespeare, William, *Opere(vol. II)*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, *Neguțătorul din Veneția*, actul I, scena 1, pg. 141

În prealabil, va fi experimentată propunerea lui Michael Cehov, pentru că studenții să se familiarizeze cu găsirea radiației de care vorbește autorul.

Se va proceda, la început, ca în exercițiul anterior. Va fi lecturat textul, stabilită logica și intențiile rostirii. Mișcarea va fi și ea la libera alegere. De data aceasta pot fi folosite și elemente de recuzită, dar cât mai puține, pentru a nu distra atenția și a nu complica studentul în căutările sale. Într-o primă fază studentul va evolua fără mască. Va încerca să rețină cât mai multe amănunte de mișcare și, în general, de interpretare. Apoi își va pune masca și va căuta în interiorul lui acea sursă de radiație a mișcărilor, de fapt a întregii acțiuni scenice, inclusiv emiterea textului, folosirea pauzelor. Textul, cel puțin la început, trebuie rostit cât mai rar, tocmai pentru a simți cât mai mult radiația ideilor emise. Radiația trebuie să preceadă și să urmeze mișcarea. La fel și ideile emise cu ajutorul textului și a eventualelor pauze psihologice. Lipsit fiind de exprimarea facială, studentul va trebui să se concentreze tot mai mult pe interiorul său, pe centrul de comandă, observând impulsurile pe care le trimite la suprafață și încercând să umple cu ele spațiul din jur, ba chiar căutând să-și impună cât mai mult din propria sa personalitate celor prezenți. În felul acesta va dobândi și o mare concentrare pe emoțiile date de poezia shakespeariană, emoții pe care le va putea transforma în radiațiile de care vorbește Michael Cehov. De aici rezultă un nou pas înainte în descoperirea forului lăuntric care este acordat pe un text în lucru. După ce va reuși să ajungă la această performanță, își va scoate masca și va repeta partitura. Urmează din nou o serie de discuții în care el va trebui să descrie ce a simțit, dacă a observat vreo diferență și care este aceasta. Fiind iarăși vorba de o observare internă, absolut personală, studentul va trebui să se auto-evalueze cât mai sincer posibil. În momentul în care omite deliberat ceva, înseamnă că nu a reușit să rezolve problema propusă. La exercițiile de acest gen, o mare importanță o are sinceritatea față de sine însuși, coordonatorul neputând să intervină în evaluarea ulterioară, decât până la un punct bine definit: acela de a ști să ghideze studentul în introspecție, prin intermediul întrebărilor. Deci, responsabilitatea cade, în acest caz, pe umerii studentului.

Dacă exercițiul ar fi făcut corect, fără sărirea etapelor și fără a căuta neapărat elementul spectaculos, dacă studentul ar fi cinstit cu el însuși, ar putea rezulta o mai bună conștientizare a personalității, a puterii de transmitere, a forței de impunere, deci posibilitatea de a-și cultiva propria charisma – un alt important element al artei

actorului. Stăpânirea sinelui duce, în mod firesc, la stăpânirea spectatorului, actorul căpătând **greutatea de scenă**.

În următorul exercițiu, pe lângă centrul de comandă imaginar al impusurilor emotive, situat în piept (conform indicației lui Michael Cehov), masca va fi folosită și chiar jucată de student ca un element ce trebuie să asigure **unitatea de interpretare**.

Se vor alege mai multe fragmente de text aparținând aceluiași personaj, însă din scene diferite. Ne vom opri, spre exemplu, la Macbeth. Vom folosi trei replici din momente diferite ale evoluției personajului. Primul moment va fi de undeva de la începutul piesei, după prima întâlnire cu vrăjitoarele, atunci când Ross și Angus confirmă o parte din profeția lor: „Și-n semn de și mai mari cinstiri, din parte-i/ Rugatu-m-a să-ți spun: ești than de Cawdor.”<sup>28</sup> Acum Macbeth se află într-un moment destul de optimist al existenței sale. Tocmai a ieșit învingător din lupta cu norvegii și este în grațiile regelui Duncan. Gustă din plin bucuria izbândeii. Dacă până acum s-a arătat mirat de prezicerile vrăjitoarelor, împlinirea uneia din ele îl pune pe gânduri și sădește – poate – în sufletul lui dorința de putere absolută. Dar încă nu se pune problema să acționeze în acest sens, iar marile chinuri ale remușcării unei crime gratuite încă nu au de ce să-l apese. Putem alege un apart de scena a treia a actului I: „Preziceri două/ S-au și împlinit ca norocos prolog/ Al piesei cu subiect împărătesc./(...)Acest îndemn de dincolo de fire/ Nu poate fi nici rău, nici bun. De-i rău,/ De ce mi-e dat zălog de biruință/ Un adevăr dintru-nceput? Sunt Cawdor./ Iar dacă-i bun, de ce mă-mbie-un gând/ De-al cărui chip mi se zburlește părul/ Iar inima vitează-mi bate-n piept/ Innebunită? Groaza unei clipe/ Mai mică e decât a-nchipuirii, / Iar mintea-n care omor-u-i doar un gând/ Îmi zguduie-ntr-atâta făptura toată/ Că simțu-i năpădit de bănuiele/ Și este-aievea numai ce nu este./(...) Când soarta mă vrea rege, soarta poate/ Să mă-ncunune și fără să mă mișc.”<sup>29</sup>

Următorul fragment pe care îl vom alege trebuie să fie dintr-un alt pasaj al existenței lui Macbeth. Un moment ulterior uciderii lui Duncan, când personajul este chinuit de propriile gânduri, cuprins de disperare. Crima comisă nu este de natură să-i aducă liniștea. Nu se poate bucura nici o clipă de noul statut pe care-l are, ci dimpotrivă. Starea sa psihică, dar și cea fizică sunt deplorabile. Eroul este

---

<sup>28</sup> Shakespeare, William, *Opere complete*, vol.7,*Macbeth*, trad. Ion Vineanu, Ed. Univers, 1988, actul I, sc. 3, pg. 261

<sup>29</sup> Shakespeare, William, op. cit.,pg. 262



însăpăimântat de el însuși. Propria sa conștiință nu i-a dat răgazul odihnei, aruncându-l într-o convulsie a disperării ce frizează nebunia. Aproape că ajunge să-și invidieze propria victimă pentru liniștea, fie ea și cea a mormântului, pe care el n-o poate avea: „Crestat-am șarpele, nu l-am ucis./ Se va-ncheaga și iar va fi ce-a fost./ Iar viclenia noastră va rămâne/ De dinții lui pândită, ca-nainte./ Desfacă-se-al pământului chenar/ Și cele două lumi mai bine piară,/ Decât cu spaimă să mâncăm o pâine/ Și să dormim cu groaznice vedenii/ Ce noaptea ne frământă. O, mai bine/ Să fim cu mortul care, pentru noi/ Și pacea noastră, păcii l-am trimis,/ Decât, munciți de cuget, să zăcem/ În nebunia ce răgaz nu știe./ E-n groapă Duncan. După-al vieții zbucium/ El doar me-adânc. Trădarea s-a-implinit./ Urzeli, otravă, fier și cotropire/ Nimic nu-l mai atinge.”<sup>30</sup>

În ultimul fragment selectat, eroul este cuprins de frenezie, de o beție a puterii absolute, se simte invincibil, etern, crezând orbește în toate profețiile vrăjitoarelor, nepăsându-i de pericolul evident care îl amenință: „Destul cu-atâtea vești! Să fugă toți!/ Cât codrul nu o ia-n spre Dunsinane/ Eu nu mă tem!... Și tinerelul Malcolm?/ N-a fost și el născut dintr-o femeie?/ Căci duhurile ce cunosc întreaga/ Ursită a muritorilor mi-au spus:/ „Macbeth, nu-ți fie frică: niciodată/ N-o s-aibă-un om născut dintr-o femeie/ putere-asupra-ți!” Thanî vicleni, fugiți!/ De-a valma fiți cu trântorii englezi!/ Prin temeri și-ndoieli n-am să slăbesc/ În inima și-n gândul meu regesc.”<sup>31</sup>

După obișnuita executare a exercițiului descris de Michael Cehov, studentul trebuind din nou să-și simtă acel centru imaginar situat în piept, se va trece la text. Cele trei fragmente, aparent fără nici o legătură între ele, vor fi unite. Se va stabili, ca de obicei, logica, sensurile, intențiile, apoi studentul, cu masca aplicată pe figură, va rosti textul și va executa mișcarea. Totul trebuie să fie foarte desfăcut, textul rostit, pentru început cât mai rar, iar mișcările cât mai lente, pentru a naște astfel iarăși centrul de comandă imaginar, de data aceasta el trebuind să influențeze intențiile și mișcările personajului. Studentul va căuta să țină cont și de mască, în sensul că va încerca să exprime cât mai mult și cu ajutorul ei, cu alte cuvinte, va căuta să joace cât mai mult masca (prin mișcări ale capului cât mai sugestive, apoi transferând aceste mișcări în întregul corp). Aici ne putem ghida iarăși după o observație făcută de Mihai Măniuțiu: „Masca devine **centrul directiv al jocului**, căruia el trebuie să i se adreseze continuu pentru a-și valida manifestările”<sup>32</sup>. La început totul e la fel de lent (atât

<sup>30</sup> Shakespeare, William, op. cit., pg. 289

<sup>31</sup> Shakespeare, William, op. cit., pg. 319

mișcarea, cât și textul) pentru intuirea și simțirea radiației (a ideilor emise, a pașilor, a pauzelor, a gesturilor, în întreaga evoluție scenică). Dar, trebuie specificat un amănunt deosebit de important: abia atunci când centrul de comandă funcționează va putea să joace masca (cu capul și cu corpul), ea trebuind, treptat, să devină – în imaginația studentului, firește – obiectul-cheie, considerând-o o punte de legătură între secvențele de text care sugerează, la început, situații diferite. Scopul este realizarea unei singure situații, asigurând o linie a personajului, o unitate de interpretare. Pare o adevărată provocare, dar nu este deloc imposibil. Apoi studentul va face același joc scenic, însă fără mască, încercând stabilirea și simțirea organică a întregii evoluții scenice, precum și a legăturilor dintre secvențele alese, putând acum să intensifice și ritmul scenei (doar atât cât simte nevoia firească), urmărind ca efectele măștii să fie cât mai eficient aplicate, chiar închipuindu-se în continuare purtând o mască. Vom apela, în acest sens tot la explicațiile lui Mihai Măniuțiu, oferite în *Cercul de aur*. „Dacă actorul folosește nu o mască adevărată ci una închipuită, procesul care se declanșează este același. Codul larg dar limpede al măștii se cere respectat. Se poate spune că masca – real purtată sau imaginată – schimbă natura interpretului, îi deschide un câmp neașteptat de explorare, mai exact spus i-l evidențiază, silindu-l la un comentariu *jucat*, la un comentariu practic, susținut cu mijloacele specifice de exprimare.”<sup>33</sup>

Exercițiul ar putea avea ca rezultat puterea de a stabili o unitate de interpretare cât mai coerentă, precum și o cât mai mare capacitate de adaptare firească la diversele intervenții ale unui regizor în text și în interpretare. Ar mai avea ca rezultat și puterea de adaptare la noua situație creată, indiferent de tăieturi, de lipsa unor componente ale „puzzle-ului”, adică lipsa unor situații în care e pus personajul în textul inițial, ba chiar și acceptarea firească a unor noi situații. În momentul în care studenții capătă dexteritate în acest exercițiu, pasajele selectate vor putea fi chiar inversate, nefiind nevoie ca ele să fie în ordine cronologică.

Am explicat acest exercițiu folosind ca exemplu câteva pasaje din *Macbeth*. Dar nu este vorba de o limitare doar la acest personaj. Se pot alege fragmente de text din orice piesă shakespeariană. Va trebui urmărit ca studentul, atunci când ajunge să perfecționeze exercițiul, să caute a da momentului creat un început al acțiunii, un

---

<sup>33</sup> Măniuțiu, Mihai, op. cit., București, 2003, pg. 21

conținut și un final, adică să-și compună aproape regizoral personajul. Poate fi folosită recuzită la alegere, iar masca trebuie să rămână elementul principal al legăturii, ajungând să ghideze și să compună personajul.

În continuare, vom dezvolta un exercițiu conceput de Augusto Boal (un studiu de introspecție individuală ce pornește de la interacțiunea cu partenerii), pentru a-l dezvolta, mai apoi, într-un exercițiu cu mască. Dar transformarea, dat fiind scopul diferit, va fi substanțială. Exercițiul propus de Boal în cadrul **încălzirii emoționale** se intitulează *Emoție abstractă, urmărește maestrul*. „Cinci actori de fiecare parte; cei doi din mijloc, care stau față în față sunt maestrul și celălaltul patru, care sunt pe rândul din față lor. Ei încep o discuție despre orice, utilizând cuvinte, cifre sau sunete (frazele nu trebuie să aibă sens). Toți ceilalți repetă gesturi, inflexiuni, sunete, mișcări ale corpului și chipului maestrului lor, aceștia din urmă trebuind să ducă la extrem emoția pentru a trece instantaneu la repaus și înțelegere.”<sup>34</sup>

Pentru o înțelegere deplină, se va efectua întâi de către studenți acest exercițiu, până la stăpânirea lui. Apoi se va alege un text shakespearian, de data aceasta un scurt pasaj dintr-o scenă în două personaje, cum ar fi, de exemplu un fragment din scena a patra din cel de-al patrulea act al piesei *Richard al III-lea*: „Regele Richard: Stați, doamnă, am o vorbă să vă spun. Elizabeth: Eu nu mai am feciori de os domnesc/ Să mi-i ucizi; iar fetele, mai bine/ Măicuțe-n schit, decât regine plânse./ Deci nu căta și viața lor s-o frâنجi....”<sup>35</sup> etc.

Dialogul va fi interpretat de doi studenți așezați față în față, fără mișcare. Însă textul se va urmări să fie interpretat cât mai bine posibil din punct de vedere actoricesc (bineînțeles, el va trebui să fie pregătit din timp, stabilindu-se cât mai clar intențiile în timpul lecturilor), aproape ca în teatrul radiofonic. Alți doi studenți vor fi situați undeva față în față și mai depărtați, purtând măști. Vor încerca să preia emoțiile celor două personaje (de la studenții care rostesc textul) și să și le transmită reciproc prin intermediul măștii. Preluarea emoțiilor se va face ca în exercițiile anterioare, adică centrul imaginar al impulsurilor emotive să fie situat în piept, de acolo fiind dirijate gesturile și, în general, nașterea întregii mișcări (pentru că cei ce lucrează exercițiul cu masca aplicată pe față trebuie să ajungă și la mișcare). La început, partenerii cu

---

<sup>34</sup> Boal, Augusto, op. cit., 2005, pg.63

<sup>35</sup> Shakespeare, William, *Opere complete, vol. 1*, București, Editura Univers, 1982, *Richard al III-lea*, trad. Dan Dușescu, actul IV, scena 4, pg. 558.

mască vor sta la distanță unul de altul. Vor încerca să facă abstracție de măști, căutând mai degrabă să „privească” în propriul lor interior. Apoi, treptat, masca poate să facă parte din joc. Cei doi pot chiar să se și atingă, dacă simt nevoia.

Se va relua exercițiul fără măști. Primii doi spun iarăși textul în plan secund, iar ceilalți doi, situați tot mai în față, vor face același lucru, adică vor căuta să preia emoția, să trăiască această emoție corporal, născând mișcarea, totul fără text. Vor trebui să observe diferențele. Ei preiau emoția din afară, ceva ce inițial nu s-a născut în ei, ci într-o altă persoană, dar cei ce au lucrat cu măștile trebuie să ajungă să prelucraze artistic și să transmită partenerului această emoție, dezvoltându-se astfel un adevăr interior și un adevăr în relația cu partenerul pe o situație impusă din afară. Pe lângă acest scop, exercițiul mai urmărește și ca studentul să plece de la emoția dată de colegul ce vorbește, ajungând, în final, la declanșarea și dezvoltarea propriei emoții, a propriei trăiri, rezultând astfel o creștere a suportului interior influențat de factorul extern și în relație cu partenerul.

Vom avea aici în vedere și o precizare făcută tot de regizorul brazilian: „Actorul își imită maestrul, dar în sensul dat de Aristotel: a imita nu înseamnă a copia aparențele, ci a reproduce forțele creatoare interioare care produc aceste aparențe.”<sup>36</sup>

Se mai poate porni de la un exercițiu explicat de Augusto Boal, exercițiul *Mut*<sup>37</sup>, un exercițiu aplicat de el chiar pe secvențe cu text prestabilit. Alegând din nou un text din teatrul lui Shakespeare, în două personaje, studenții purtând masca, vor construi inițial dialogul însoțit de o mișcare simplă. Să ne oprim, spre exemplu la un fragment din scena asasinării regelui Henric (*Henric al VI-lea, Partea a III-a*), o scenă destul de dură, de această dată, ce nu se poate să nu ridice dificultăți interpretative și mai ales de relație, dat fiind faptul că presupune momente de forță: „Gloucester: Salut, milord! Ce cufundat în carte.../ Regele Henric: Da, bunul meu lord, sau mai degrabă/ Milord, căci lingușirea e păcat...”<sup>38</sup> etc.

După ce scena (care nu trebuie să fie neapărat întreagă, cel puțin în prima etapă de lucru) va fi construită, după cum am spus, cât mai simplu ca mișcare, pentru evitarea piedicilor ce pot să se nască în cazul unei mizanscene complexe, cei doi

---

<sup>36</sup> Boal, Augusto, op. cit., pg.65

<sup>37</sup> Idem, pg. 75

<sup>38</sup> Shakespeare, William, *Opere complete, vol. 1*, București, Ed. Univers, 1982, *Henric al VI-lea, partea a III-a*, trad. Barbu Solacolu, actul V, scena 6, pg. 443

studenții își vor pune măștile, executând acțiunea non-verbal, „pe mut”. Ne vom aminti de indicația lui Augusto Boal: „Actorul trebuie să respecte în întregime jocul, precum și ritmul, și să se gândească cu intensitate la toate cuvintele din textul său, încercând să facă să treacă astfel, în unde subterane, conținutul”<sup>39</sup> Se va evita, bineînțeles, pantomima. Însă studentului i se va cere, de această dată, să folosească în transmiterea emoției către partener, cât mai mult din propriul corp. Iarăși este un exercițiu ce solicită enorm imaginația, trebuind ca, în lipsa feței, corpul să „vorbească”, fără a adăuga nimic la mișcarea stabilită inițial, partenerul încercând să preia o emoție dată prin „citirea” dincolo de mască a partenerului căruia i-a rămas, ca mijloc de exprimare, tot corpul, mai puțin fața. Exercițiul contribuie, astfel, la dezvoltarea conștientizării corpului ca mijloc principal de manifestare a impulsurilor interne, dar poate fi cultivată și crescută mai ales **preluarea și simțirea organică** a partenerului, încărcarea de la acesta. Este cunoscut faptul că, în cazul unei replici mai lungi, studentul, chiar dacă este atent la partener, chiar dacă îl urmărește și procesează, la nivel rațional, spusele sau acțiunea partenerului, se poate lăsa, uneori, tentat de condiția de spectator. Iși urmărește partenerul de scenă fără să se încarce realmente de la acesta, fără să îi preia energiile ce-i vor alimenta reacțiile.. Exercițiul tocmai asta își propune: combaterea letargiei emoționale ce riscă să apară în unele momente de receptare a partenerului..

După efectuarea exercițiului, scena va fi din nou jucată fără mască, urmând apoi obișnuitele discuții în care studentul trebuie să-și auto-evalueze cu cât mai multă sinceritate progresele dobândite în acest sens,

În viitorul tânărului actor, acest exercițiu poate fi folositor și în cazurile în care contextul regizoral îl poate conduce, câteodată, la o receptare indiferentă a situației într-un moment scenic, un fragment din spectacol. Această receptare eronată datorată golirii de orice reacție interioară poate surveni chiar și în cazul unor efecte regizorale cum ar fi o anumită muzică, un anumit joc de lumini,etc.

Tendința de a folosi exagerat în unele situații corpul, în special mâinile, într-o exteriorizare afișată – lipsind expresia facială din cauza măștii – poate fi contracarată printr-un exercițiu ce are ca punct de plecare unul din jocurile Violei Spolin: „ *Unde fără mâini*”. Pe orice monolog selectat dintr-o piesă shakespeariană, studentul va căuta să-și creeze situații cât mai veridice, în mizanscena pe care o va propune el

---

<sup>39</sup> Boal, Augusto, op. cit., pg. 75

Însuși, situații în care să nu aibă nevoie de mâni, deci i se va interzice să le folosească. Viola Spolin ne oferă, în propunerea pe care o face cu jocul respectiv, un exemplu: „În dormitor, studenta poate avea lac proaspăt pe unghii și de aceea închide sertare și uși cu picioarele și cu coatele.”<sup>40</sup> Dar vom încerca să transformăm exercițiul. Vom folosi, de pildă, o scurtă tiradă a Cresidei din *Troilus și Cresida*: „Cu bine! Vino, negreșit! Ah, Troilus,/ Adio! Doar un ochi te mai zărește,/ Căci inima prin celălalt privește./ Biete femeii! Avem acest păcat:/ Ni-e cugetul întruna îndrumat/ De-a ochiului greșeală și, firește,/ Ce-i dus în rătăcire, rătăcește./ Rușine minții noastre, așadar,/ Că ochiul și-l alege îndrumar.”<sup>41</sup>

Monologul va fi conceput inițial fără mască și se va căuta o mișcare cât mai firească. Apoi, cu masca aplicată pe față, studentul (în acest caz, studenta) va trebui să transforme mișcarea în așa fel încât să nu aibă nevoie de mâni, o mișcare cât mai firească, ne-folosirea mânilor fiind cât mai justificată, cât mai logică. Va căuta, în același timp, ca toată acțiunea scenică să fie condusă de acel centru imaginar al impulsurilor. Chiar dacă nu va folosi mâinile, studentul va evita ca monologul să fie static. În timpul execuției cu mască, i se va sugera să-și exploreze și să-și conștientizeze impulsurile date de centrul imaginar, reținând cât mai mult din încărcătura interioară și mobilurile care-l direcționează spre o evoluție scenică fără mâini. Apoi i se va permite folosirea mânilor, îmbogățind astfel trăirea și coordonarea interior-exterior, dezvoltând astfel și situația scenică.

La scoaterea măștii este posibil să rezulte o creație scenică foarte apropiată de artistic, în orice caz una de foarte mare siguranță, adăugându-se facialul atât cât trebuie după găsirea treptată a suportului interior situat în centrul imaginar recomandat de Cehov, totul fiind asociat cu exprimarea verbală a textului poetic shakespearian.

Același exercițiu poate să aibă, ca variabile, o exagerare corporală cu mască și – la un pol opus – o economie de mijloace de exprimare corporală exagerată cu mască, studentul fiind apoi pus să se auto-evalueze, conștientizând, astfel impulsurile interioare ce nasc diferitele forme de manifestare la nivel corporal, cu o reîntoarcere la execuția normală, observând astfel diferențele și antrenându-se în adaptabilitate, deci, indirect, în puterea de compoziție interioară a personajului. Acest lucru îi va folosi mai târziu în prelucrarea internă a datelor personajului propuse de către regizor.

---

<sup>40</sup> Spolin, Viola, op. cit., pg. 190

<sup>41</sup> Shakespeare, William, *Opere complete*, vol. 6, București, Ed. Univers, 1987, *Troilus și Cresida*, trad. Leon D. Levițchi, actul V, scena 2, pg. 91

În funcție de necesități, aceste exerciții cu mască vor putea fi particularizate. Orice variantă nouă, pornită de la un exercițiu de bază va fi binevenită, atâta timp cât reușește să acopere o nevoie sau alta a studentului, în munca sa de descoperire a sinelui fără de care nu există o compunere scenică a personajului viabilă, bazată pe veridic. De asemenea, putem crede că unul sau altul dintre aceste exerciții pot fi folosite chiar și după terminarea facultății, viitorul actor putând face apel la ele în cazul unei dileme actricești, rezultate din interacțiunea cu regizorul.

Trebuie să mai menționăm că, în efectuarea exercițiilor va trebui să se țină cont și de unele principii oferite de Eugenio Barba în studiul de antropologie teatrală intitulat *O canoe de hârtie*. Ne vom referi aici în special la așa numitul termen **jo-ha-kyu**. Acest termen, desemnează cele trei faze ale oricărei acțiuni înreprinse de actor în scenă: **jo** (a reține) e atunci când energia interioară e reținută, ea acumulându-se, **ha** (a rupe, a sfărâma) reprezintă momentul eliberării energiei acumulate, iar **kyu** (rapiditate) definește momentul în care acțiunea, alimentată de energia eliberată își desfășoară toate forțele, pentru a se opri într-un nou **jo**. Putem face, în această situație, un transfer al acestui principiu și în explicarea scopurilor exercițiilor în cauză. În etapa în care studentul acționează lent, el va trebui să conștientizeze și aceste trei faze ale acțiunii. Și când spunem acțiune, nu ne referim numai la mișcare sau text ci, în primul rând, la declanșarea forțelor interioare. Ideea emisă prin cuvânt sau prin mișcare creează emoția. Aceasta, la rândul ei, naște o energie care se acumulează. Va fi eliberată și dusă la apogeu. Aceasta dă naștere unei noi emoții. Datorită ei se naște o noua emoție care, la rândul ei, va crea o nouă energie eliberată prin acțiune. Astfel, forța interioară dată de centrul imaginar va căpăta echilibru, siguranță, acțiunea scenică urmând să capete amploare, dispărând ezitarea interioară, actorul simțind energia creatoare. „A avea energie pentru un actor înseamnă a ști cum s-o modeleze. Pentru a-și face despre ea o idee și a o trăi ca experiență trebuie să-i modifice artificial cursul, inventând ecluze, diguri, canale”<sup>42</sup>, spune Eugenio Barba

Inteligența actorului – pe care el o numește *energie* – îl ajută pe acesta să-și exploateze sensibilitatea, să-și asculte simțurile. Oferă un exemplu pornind de la explicația expresiei *kung-fu*, care nu înseamnă numai un stil de luptă, așa cum cred cei mai mulți oameni. „În chineză, *kung-fu* înseamnă a ține strâns de mână, a apuca, a învăța. A ști cum să-ți înșfaci adversarul. A percepe cu certitudine plăpândul fir în

---

<sup>42</sup> Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie*, București, Ed. UNITEXT, 2003, pg. 86

labirint, cunoașterea.”<sup>43</sup> Dezvoltând ideea lui Eugenio Barba, în cadrul exercițiilor vom căuta să găsim și să dezvoltăm cu decizie și siguranță forța lăuntrică ce dirijează acțiunea scenică.

Pornind de la acest principiu, putem cere studentului căutarea, prin intermediul exercițiilor de introspecție cu ajutorul măștii, a unui echilibru al impulsurilor interne, al forțelor care îl determină să evolueze în scenă într-un fel sau altul, căutarea unei armonii a comunicării suportului interior cu manifestările fizice, obținându-se precizia și siguranța, indispensabile în topirea conflictului actor-regizor.

## BIBLIOGRAFIE

**Boal**, Augusto – *Jocuri pentru actori si non-actori – Teatrul opriimaților în practică*, trad. Eugenia Anca Rotescu, București, Fundația Concept, 2005

**Barba**, Eugenio – *O canoe de hârtie*, București, Editura UNITEXT, 2003

**Cehov**, Michael – *Către actori*, trad. Ludmila Cernașov, ediție internă U.N.A.T.C.

**Elsom**, John – *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, trad. Dan Duțescu, București, Ed. Meridiane, 1994

**Grotowsky**, Jerzy – *Spre un teatru sărac*, București, Editura UNITEXT, 1998

**Măniuțiu**, Mihai – *Cercul de aur*, București, Fundatia Culturala „Camil Petrescu” (Revista „Teatrul Azi”), 2003

**Petrovici**, Virgil – *Macbeth cu măști*, București, Editura Tehnică, 1997

**Stanislavski**, Konstantin Sergheevici – *Munca actorului cu sine însuși*, trad. Lucia Demetrius si Sonia Filip, București, Ed. de Stat pentru Literatură si Artă, 1951

**Shakespeare**, William – *Opere (vol. II)*, București, Ed. de Stat pentru Literatură si Artă, 1955

**Shakespeare**, William - *Opere complete (vol. I)*, București, Ed. Univers, 1982

**Shakespeare**, William – *Opere complete (vol. VI)*, București, Ed. Univers, 1987

**Sava**, Ion – *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1981

**Spolin**, Viola – *Improvizație pentru teatru*, trad. Mihaela Bălan-Bețiu, București, U.N.A.T.C. Press, 2008

**Tonitza-Iordache**, Michaela, **Banu**, George – *Arta teatrului*, București, Ed.Nemira, 2004

---

<sup>43</sup> Idem, pg.85



## **REZUMATE**



## I. SUCCESUL ȘI VARIABILELE SALE

### Explorări în teatrul de umbre

AURELIAN BĂLĂIȚĂ

Cercetările pe care le-am început cu ceva timp în urmă în domeniul animației cu umbre au prins contur prin publicarea, la editura Artes, a volumului *Arta teatrului de umbre*. În mod firesc, considerațiile teoretice și-au căutat exprimarea într-o nouă aplicație scenică, o confirmare, într-o instituție de spectacol profesionistă. Acest demers s-a înfăptuit prin punerea în scenă a spectacolului „Prometeu” la Teatrul pentru Copii și Tineret „Vasilache” din Botoșani.

Teatrul de umbre, originar din India antică, este pătruns de esențe ale hinduismului și modulul de percepție și gândire asiatic. Lumea este o reflexie a realității și nu realitatea însăși. Arta este o formă în care este „împachetat” adevărul absolut, divin. Viața, așa cum o vedem, este o iluzie, o proiecție. Evocarea epopeii lui Prometeu și a timpurilor străvechi, a întrepătrunderii lumilor cu densități diferite mi s-a părut a fi potrivită pe deplin prin jocul halucinant al umbrelor.

La realizarea acestui spectacol am încercat să utilizez cât mai multe posibilități dintre cele oferite de varianta obținerii umbrelor cu ajutorul reflectoarelor care imită lampa cu ulei tradițională, dar și a retroproiectorului. Am descoperit, împreună cu actorii, prin încercări și experimente, diferite mijloace de creare a perspectivei, efecte de apariție-dispariție a personajelor de pe ecran, de pildă prin manevrarea siluetelor la anumite distanțe de placa orizontală a retroproiectorului, modelarea luminii prin utilizarea unui vas cu apă și a altor materiale transparente.

Teatrul de umbre este destul de puțin întâlnit și cunoscut în spațiul nostru, european. Dar este un domeniu cu vaste potențialități care, credem noi, va câștiga în importanță datorită notei de modernitate a modalității sale estetice, în pofida vechimii apreciabile ca artă distinctă. Inventivitatea și posibilitățile de combinare cu tehnologiile cele mai noi din teatru, televiziune și film sunt, și ele, argumente pentru susținerea afirmației de mai sus.

### Repere în stimularea creativității în învățământul teatral

**RUXANDRA BUCESCU-BĂLĂIȚĂ**

Comunicarea și creativitatea sunt componente esențiale a dezvoltării armonioase a tinerilor. Multe din problemele existente în rândul actualei generații de adolescenți și tineri se datorează lipsei comunicării în familie și în școală. Această lipsă a comunicării umane reale, calde, emoționale, când se agravează, poate să ducă la diferite forme de alterare a personalității și comportamentului uman, care să se finalizeze în diverse forme de dependență sau chiar alienare. Stimularea abilităților de comunicare face parte din preocupările permanente ale educatorilor și formatorilor care au contacte permanente cu tânăra generație. Există multiple modalități de dezvoltare a capacităților de comunicare, printre care stimularea creativității prin artă ocupă un loc principal. Între arte, teatrul este arta de sinteză care înglobează toate cele patru compartimente ale piramidei cunoașterii /comunicării.

Teatrul folosește cele trei canale principale: vizual, auditiv și chinestezic, pe parcursul întregului act de creație, la intensități foarte puternice deseori, practicând comunicarea nonverbală în procent de

peste 70%, concomitent cu comunicarea emoțională, care este permanentă, și cu cea mentală (verbală) și spirituală.

Sunt multiple repere de stabilire a mesajului comunicat prin limbaj nonverbal, dar ceea ce ne interesează cu precădere este limbajul corpului – personaj, actor – în care până și vârsta este un criteriu de diferențiere a semnificației gesturilor.

Studiul tiparelor comportamentale prin teatru este o posibilitate de a cunoaște și înțelege aceste diferențe într-un mod creativ, relaxant, distractiv și aplicat totodată. Personajul reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică.

Prin exercițiile și jocurile tematice din cadrul studiului actoriei și improvizației scenice tinerii participanți pot, în primul rând, să își cunoască foarte bine propriul temperament și să poată recunoaște și relaționa ușor cu oricine are un temperament diferit, iar în al doilea rând să capete o inițiere de bază în cunoașterea și gestionarea propriilor emoții (implicit pentru recunoașterea și abilitatea de a relaționa cu emoțiile altora). Activitatea umană se bazează pe tipare de gândire, de comportament și de limbaj. Ceea ce ni se întâmplă în viață, bun sau rău, reprezintă rezultatul utilizării acestor tipare. Conștientizarea și folosirea creativă a acestei cunoașteri prin intermediul învățământului teatral deschide tinerilor porțile dezvoltării armonioase pentru valorificarea cât mai deplină a potențialului lor uman.

### **Dramaturgul, pe scenă sau în sală?**

**LAURA BILIC**

Toți acești tineri, care se întrec în concursuri de scriere dramatică, au ridicat considerabil, și poate fără precedent, însemnătatea scriitorului în procesul realizării unui spectacol. Deși blamată la început, apariția textelor noi a atras rapid un public tânăr foarte numeros și dornic de teatru, reușind să schimbe prejudecățile tinerilor, prin montarea spectacolelor în spații neconvenționale de cele mai multe ori. Suntem martori, participând sau nu, la un început de drum, și, ca orice început, poate părea ambiguu, sau cel puțin așa îl percep eu personal.

### **Creativitate în teatrul de animație**

**RALUCA BUJOREANU**

Studiul intitulat **Creativitate în teatrul de animație** propune o re-evaluare a principalilor factori care conferă creativitate în procesul de creare a limbajului specific teatrului de animație.

### **Extravaganță și provocare: montări contemporane necanonice în teatrul liric și de dans**

**MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI**

Pe fondul contaminării și hibridării între diverse genuri de reprezentații scenice (fenomen caracteristic postmodernismului), în sfera regiei spectacolelor de operă și de balet din ultimele decenii s-au făcut remarcate o serie de manifestări nonconformiste (mai mult sau mai puțin „radicale”, mai mult sau mai puțin substanțial deviind de la canon). E foarte adevărat că „spiritele nesupuse” pe care le aducem în discuție în acest studiu – Andrei Șerban, Guy Joosten, Damiano Michieletto, Matthew Bourne – nu doar că aparțin unor generații și unor orizonturi culturale diferite, dar etalează personalități artistice foarte divers articulate, motivate și valorizate (nu doar profesional). Ceea ce însă au în comun

toți acești regizori, dincolo de curajul nonconformismului, este interesul lor deosebit pentru accentuarea caracterului reprezentational-dramatic al spectacolelor pe care le montează. Provocarea pe care ei o lansează consecvent, iar și iar, nu este gratuită, nu vizează o *ieșire în față* cu orice preț, ci reprezintă propunerea lucidă, responsabilă, a unor artiști veritabili, de a comunica *adevărul* artei, prin modalități cât mai eficiente, unui public tot mai exigent, adânc iubitor de teatru ca formă completă, absolută, de spectacol.

### **Despre teatrul pentru copii, fără prejudecăți**

**ANCA DOINA CIOBOTARU**

Arta spectacolului destinată copiilor a constituit, și încă constituie, un subiect de polemici; tema, structura dramatică sau rolul acestei forme de expresie teatrală – pot genera discuții ample, cu argumente pro și contra. Subiectul este complex și imposibil de abordat într-un mod exhaustiv, de aceea vom face referire, mai ales, la scenariile utilizate, la propunerile repertoriale, corelându-le cu rolul acestui tip de spectacol în viața spectatorilor.

Argumentele invocate au doar rolul de a semnaliza necesitatea abordării problemelor teatrului pentru copii fără prejudecăți; doar cu multă responsabilitate și, mai ales, cu multă dragoste.

### **Succes, performanță, competitivitate**

**OLTIȚA CÎNTEC**

Studiul "Succes, performanță, competitivitate" urmărește punctarea câtorva criterii care comensurează reușita în domeniul creației artistice. Cu precizarea că nu există o rețetă, autoarea amintește de: originalitatea, noutatea estetică; notorietatea/celebritatea autorului; unicitatea; forța de expresie; aprecierea criticii de specialitate; impactul asupra publicului căruia i se adresează; durabilitatea în timp, longevitatea, indicele de difuzare și popularitate etc. Partea a doua inventariază câteva exemple de formule de succes (teatrul patrimonial, revenirea la versiuni deja verificate, reinventarea spațiului, teatrul experților).

### **Creativitatea vizual – plastică în cadrul scenografiei**

**COSMIN IAȚESEN**

Sondarea realului și interpretarea imaginarului unor scenarii intrate deja în preferințele copiilor la nivel european, reprezintă calea către dezvoltarea și cultivarea creativității atât în rândul publicului vizat, cât și pentru cei ce realizează spectacole de teatru de animație, respectiv regizorul, actorii și scenograful. În cadrul acestei categorii de limbaj se întâlnesc aproape toate tipurile de mijloace de exprimare artistică, ce corespund unor componente definitorii pentru receptarea mesajului propus inițial.

### **Expresivitatea corporală în teatrul nonverbal din ultimele decenii. Teoreticieni. Practiceni.**

**LIGIA DELIA GROZDAN**

Întregul dispozitiv scenic, pornind de la arhitectura–decor și ajungând la prezența concretă a actorului, se subordonează **imaginii**; toate elementele avându-l în centru pe **Actorul Viu**, conlucrează la obținerea unui teatru inovator, unde **expresivitatea corporală a actorului** este primordială.

Dincolo de evidente exagerări într-o direcția sau alta, pionierii spectacolului nonverbal din secolul XX își dispută priorități și merite, pe care istoria teatrului din mileniul al III-lea urmează să le

clasifice. Incontestabil rămâne meritul de a pregăti terenul necesar apariției formelor de teatru nonverbal, care pun în valoare **expresivitatea** nebănuită altădată, a corpului omenesc.

### Jocul efemerului în teatrul antic

IOANA PETCU

Fragment al condiției umane, efemer care trăiește în noi. Încercarea de a vedea cât de mult topos efemer; pot fi transferate la nivelul de performanță, în special în punerea în scenă a tragediei antice. O intruziune în istoria acestei cauze ne oferă posibilitatea de a revizui &quot;în raccourcis semnifications sale multiple. A doua parte a articolului remize Hecuba portretul lui într-o oglindă dublă, povestea reginei Troia reprezintă mitul fericirii instabile ale lumii antice. Ambivalente.

### Un actor de succes – Matei Millo

IRINA SCUTARIU

Vom face o succintă prezentare a funcțiilor ocupate cu responsabilitate de către Matei Millo, susținând, prin aceasta, ideea succesului pe care artistul l-a avut în epocă, și pe care-l evocăm acum doar din această perspectivă:

- în 1846 - sosit în Iași, Matei Millo, este director al Teatrului Național din Iași, alături de Nicolae Șuțu; tot atunci a întemeiat „Școala declamatorie”, destinată inițierii și instruirii tinerilor actori;
- în 1853 - director artistic al Teatrului Național din București;
- timp de doi ani, între 1864 – 1866, a avut funcția de profesor la Conservatorul bucureștean, predând Mimica și Declamația. Notorietatea lui îl precedase de mult în capitală.

Imensa moștenire lăsată de Matei Millo a constat atât în lecțiile de teatru oferite prin rolurile jucate de acesta, cât și prin implicarea lui în zona regiei de teatru.

Diferitele metode de construire a rolurilor, maniera proprie de abordare a personajelor pe care le-a interpretat au fost utilizate printr-o tehnică, promovată de el, care presupunea sesizarea *amănuntului*, pe parcursul studiului caracterului uman.

Matei Millo a creat o școală prin însăși prezența sa în teatru.

### Două spectacole neconvenționale după I. L. Caragiale

NIKOLA VANGELI

Studiul nostru comentează felul în care două montări recente (ambele din 2006) încearcă să rupă monotonia și să contrarieze așteptările publicului, oferindu-ne fiecare un *alt* Caragiale.

În viziunea regizorului Tompa Gábor, *O scrisoare pierdută* devine o paradă a monstruosului absurd, un spectacol de *variétés* reunind în mod derutant realismul și postmodernismul, punând sub semnul incertitudinii toate percepțiile comune despre relația dintre trecut și prezent, feminin și masculin, individ și societate, convingeri morale și politică, frumos și urât, bine și rău.

Riscul pe care și-l asumă Adi Afteni este renunțarea totală la principala armă de seducție a comediodografului Caragiale: comicul de limbaj. *O noapte furtunoasă* își desfășoară încurcăturile pline de haz în absența cuvântului, replicile memorabile fiind înlocuite de o mimică expresivă și de o gesticulație exagerată. Descompunerea spațiului și a întâmplărilor în trei planuri diferite, care se îndepărtează progresiv de spectator, sugerează ideea tulburătoare că lumea întreagă este o scenă sau chiar o iluzie efemeră.

## Succesul – între definiții celebre și comentarii anonime

BOGDAN ULMU

Succesul, cred eu, are nevoie de manager și șansă, nu doar de talent. Dar s-au văzut cazuri în care au ajuns primele două...

### ***The one-man show-ul sau recitalul păpușăresc – success, creativitate și valoare în lumea teatrului contemporan de animație***

ANCA ZAVALICHI CIOFU

Cel puțin două caracteristici generale ale primelor ediții ale *Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret "Luceafărul" Iași*, ne-au determinat să ne îndreptăm atenția, atunci când vorbim despre creativitate, succes și valoare în lumea teatrului contemporan de animație, asupra spectacolului gen recital: majoritatea invitaților din afara granițelor țării au susținut reprezentații solistice sau de maxim doi interpreți, iar aceste spectacole au fost mai apreciate de public decât cele susținute de trupele generoase (formate chiar și din 17 interpreți) ale unor teatre de stat. Am încercat să radiografiem două dintre cele mai valoroase one-man show-uri ale festivalului: **Solista (Solo)**, susținut și realizat de spaniolul Carles Cañellas (**Compania ROCAMORA – Barcelona**) din prima ediția și **Un Robinson** după *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, autor Alain Lecuq (**PAPIERTHÉÂTRE Troyes – Franța**) din a doua ediție.

## II. STUDII

### **Masca în exercițiile de compunere scenică a personajului, cu aplicare în teatrul shakespearian**

DORU AFTANASIU

Simțirea lăuntrică și manifestările exterioare ale actorului trebuie să fie într-o permanentă legatură. Chiar dacă rolul se îndepărtează mult de datele psiho-fizice ale actorului, chiar dacă intervine un conflict de viziuni regizor-actor, cel din urmă trebuie să aibă mijloacele necesare de a se manifesta pe scena absolut omeneste. Se pornește de la exerciții și cercetări asupra actorului făcute de Michael Cehov, Augusto Boal, Ion Sava, Jerzy Grotowsky, Viola Spolin sau Mihai Măniuțiu, exerciții care duse mai departe(dezvoltate), îl pot ajuta pe actor în crearea personajului. Actorul acționează și reacționează în virtutea unor automatisme, de aceea trebuie început cu deautomatizarea sa, cu rodajul, pentru a fi capabil să-și asume automatismele personajului pe care-l are de interpretat. O mască aplicată, cât mai neutră, impune un anumit tip de mișcare, de vorbire, de atenție. Masca – real purtată și apoi imaginată sau chiar uitată – schimbă natura interpretului, îi deschide un câmp neașteptat de explorare, mai exact spus i-l evidențiază, silindu-l la un comentariu *jucat*, la un comentariu practic, susținut cu mijloacele specifice de exprimare.

Absolut necesare studentilor, exercitiile pot fi folosite chiar și după terminarea facultății, viitorul actor putând face apel la ele în cazul unei dileme actoricești, rezultate din interacțiunea cu regizorul.

## ABSTRACTS

### I. PERFORMANCE AND IT'S VARIABLES

#### Explorations In the Shadows Theater

**AURELIAN BĂLĂIȚĂ**

The research that we have started some time ago in shadows animation took shape by publishing the volume of "The Shadow Theater Art". Normally, theoretical considerations have sought expression in a new application stage, an acknowledgment in a professional theatre institution. One of the wonderful stories contained in "*The Legends of Olympus*", written by Alexander Mitru, is related to Prometheus. This approach was done by staging the show "Prometheus" at Theater for Children and Youth "Vasilache" from Botosani.

The shadows theater, originating in ancient India, is filled with essences of Hinduism, perception and asian thinking. The world is a reflection of reality and not reality itself. Art is a form, and inside is "packed" the absolute truth, divine. Life, as we see, is an illusion, a projection. Epic evocation of Prometheus and ancient times, the worlds with different densities seemed to be right revealed by hallucinatory game of shadows.

Making this show, we tried to use many opportunities offered to the variant of the shadows with spotlights obtain that mimics traditional oil lamp. We discovered, along with the actors, through trials and experiments, different ways of creating perspective, effects of appearance-disappearance of the characters on the screen, modeling of light using water and other transparent materials.

The shadows theater is rather less common and known in Europe. But it is an area with vast potentialities which we think will gain in importance due his aesthetic modernity, despite the considerable age of this art. Inventiveness and possibilities of combining the latest technologies in theater, television and film are also arguments to support the above statement.

#### Highlights in fostering creativity in drama education

**RUXANDRA BUCESCU-BĂLĂIȚĂ**

The communication and the creativity are essential components of the harmonious development of young people. Many of the problems among the current generation of adolescents and young adults is due to lack of communication in family and school. There are many ways to develop communication skills, including fostering creativity through art. Between the arts, theater is the art of synthesis that incorporates all four compartments of the pyramid of knowledge / communication.

Theater uses three main channels: visual, auditory and kynestezic, throughout the creative act, the very strong intensity often practicing nonverbal communication as a percentage above 70%, simultaneously with emotional communication, which is permanent, mental (words) and spiritual communication. Awareness of thoughts through various training and exercise can help young people identify with their state than prejudice and cliches. This causes a release of creative potential and relational.



The study behavioral patterns in theater is an opportunity to know and understand these differences in a creative, relaxing, fun and well applied. The character is a human being in the psychological and dynamic show.

Through exercises and games theme of the study improvisation actors and stage the young people can, first, to know their own good temper and easy to recognize and relate to anyone with a different temperament, and secondly to get an opening basic knowledge and managing their emotions (default recognition and ability to relate to the emotions of others). Human activity is based on patterns of thinking, behavior and language. What happens to us in life, good or bad, is the result of using these patterns. Awareness and creative use of that knowledge through theater teaching youth open the doors for exploitation harmonious development as their full human potential.

### **The playwright, on stage or in the room?**

**LAURA BILIC**

All these young men who compete in contests of dramatic writing, rose considerably, and perhaps unprecedented, writer's significance in fulfilment of performance. Although at first, the appearance of new texts quickly attracted a very large and eager and young public theater, managing change the prejudices of youngs, by producing performances in unconventional spaces.

We are witnesses, participating or not, a beginning, and, like any first time, can seem doubtful, or at least that is how I perceive it.

### **Creativity in the theater of animation**

**RALUCA BUJOREANU**

The study entitled **Creativity in animation theater** propose one evaluation of main factors ensuing (which gives) creativity in the act by creation of language specifically animation theater.

### **Extravagance and challenge: unconventional contemporary dance and opera productions**

**MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI**

This article comments on the respective works of several "mavericks" rocking now and then the world of the opera and dance/ballet staging – namely Andrei Șerban, Guy Joosten, Damiano Michieletto, Matthew Bourne. As different as they may be in various aspects (such as artistic personality type, cultural background, creative potential, personal and professional motivation – as well as prestige), all these directors still have something (very special) in common (apart from their being unconventional): a constant – an almost obsessional – interest in shaping the opera/ballet shows they stage as multifaceted and *theatrically accomplished* representations. Their (sometimes radical) option for the challenge strategy pays off: it may well singularize them as risk takers, but it definitely (and significantly) appeals to all those willing to get a glimpse of the essential truth of life by means of theatre as a supreme form of art, as an ideal form of interpersonal communication.

### **About children's theatre, without prejudice**

**ANCA DOINA CIOBOTARU**

Performing Arts for children was, and still is, a subject of controversy; the theme, the dramatic structure and the role of this form of theatrical expression - can generate extensive discussion, with pros

and cons. The subject is complex and can't be addressed in a comprehensive way, so we refer especially to the scenarios used, the proposed repertoire, correlating them with the role of this type of show in the spectators' life.

The arguments invoked are only meant to signal the need to address issues regarding the problems of the children's theatre, without prejudice; only with great responsibility and, above all, with much love.

### **Success, performance, competitiveness**

**OLTIȚA CÎNTEC**

The study entitled "Success, performance, competitiveness" follows a few criterions that measure the achievement in the artistic creations field. With the mentioning that there is no prescription, the author reminds us of: originality, aesthetic freshness, the fame of the author, uniqueness, the power of expression, appreciation of the speciality criticism, the impact over the target audience, time durability, longevity, distribution scale and popularity etc. The second part catalogues a few examples of success recipe (heritage theatre, going back to already tested versions, reinventing the space, experts theater).

### **Visual and fine arts' creativity in scenography**

**COSMIN MIHAI IAȚESEN**

Feeling out reality and interpreting imaginery of some scenarios that are already between children's preferences at the european level is in fact the path to development and cultivation of creativity, not only for the target public, but also for producers, actors and scenographers. The language is consisted of various ways of artistic expression, corresponding some definitive components, with the aim of getting across the initial message.

### **Body language as expressed in voiceless theater in the past several decades.**

Theorists.  
Practitioners.

**LIGIA DELIA GROZDAN**

The whole stage mechanism, starting with the scenery architecture and getting to the actual presence of the actor, subordinates to the image itself; all the elements, having the living Actor in their center, work together for obtaining an innovative theater play, where the body language of the actor is primordial.

Beyond the obvious exaggerations towards one direction or another, the pioneers of the 20th century voiceless theater dispute over priorities and accomplishments that the history of the third millenium is about to classify. Undeniable remains the merit of preparing the ground needed for the release of the voiceless theater types that emphasize the so far unknown human body expressiveness.

### **Ephemeral play in ancient theater**

**IOANA PETCU**

Fragment of the human condition, the ephemeral which lives within us. Trying to see how much the ephemeral 'topos' can be transfered to the performance level, particularly in the staging of the ancient tragedy. An intrusion in the history of this cause gives us the possibility to review 'in raccourcis its multiple semnifications. The second part of the article draws Hecuba's portrait into a double mirror,

the story of the Troy queen represents the myth of unstable happiness of the ancient world. Ambivalent picture of the character-ephemeris is built between the text of Euripides and modern performances on the stages of English, American, Australian and Romanian theatres.

### **A successful actor – Matei Millo**

**IRINA SCUTARIU**

Matei Millo's theatrical activity was very versatile, showing himself as author, scene director, troupe leader, teacher. In 1836 he was the director of the National Theatre from Iasi and in 1853 he was the artistic director of the National Theatre in Bucharest. In 1846 he returned to Iasi, and together with Nicolae Sutu took the lead of the National Theatre of the town. They also established the so called "The Rhapsodic School" for the initiation and training of the young actors.

Matei Millo's Babylonian legacy consists of the theatre lessons offered through the parts he performed on stage and also of his involvement in the stage direction area. The different methods of role building, his own approach on characters were used through a technique, promoted by him, that underlined the necessity of detail observation, as one studies the human character.

Between 1864-1866 he worked as a teacher within the Conservatory from Bucharest teaching mimicry and declamation. His fame was also great in the capital city. Matei Millo created a school just through his presence within the theatre. What made him so popular were parts like *Chirița*, *Mother Anghelușa*, *Raw Head and Bloody Bones*, *Ciubăr din Despot-Vodă*, *Barbu The Fiddler* by V. Alecsandri, Shylock from *The Merchant of Venice* by Shakespeare, Sancho Panza from *Don Quijote* by Cervantes.

### **Two unconventional representations of Caragiale's plays**

**NIKOLA VANGELI**

My essay focuses on two recent productions (both dating from 2006) of Caragiale's most famous plays. Tompa Gábor reworks *A Lost Letter* into a vivid cabaret-like show, a sparkling and disturbing "monster" which reunites realism and postmodernism and challenges all common representations of past vs. present, men vs. women, person vs. society, morals vs. politics, beauty vs. ugliness, good vs. evil. Meanwhile, Adi Afteni delivers *A Stormy Night* devoid of words, where exaggerated mimic and gestures supplant the verbal function of language, where all the events are decomposed in three series of reflexes displayed on different scenic levels, thus reminding that "all the world's a stage", that life is an illusion, after all.

### **The one-man show or the puppet recital – success, creativity and value in the world of contemporary animation theatre**

**ANCA ZAVALICHI CIOFU**

At least two general characteristics from the first editions of the International Theatre Festival for Children and Youth "Luceafarul" in Iasi determined us to focus our attention, when talking about creativity, success and true value in the world of contemporary animation theatre, towards the play featured as a recital: most guests from abroad performed soloist presentations or of maximum two interpreters, and these plays were much more appreciated by the public than the ones performed by most generous troupes (even 17 interpreters) from different state theatres. We tried to analyze two of the most valuable one-man shows in the festival: *The Soloist (Solo)*

performed and directed by Carles Cañellas (**ROCAMORA Company – Barcelona**) from the first edition and *One Robinson* based on *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe, author Alain Lecucq (**PAPIERTHÉÂTRE Troyes – France**) from the second edition.

## II. STUDIES

### **Mask in exercises composing the scene of the character, with application in Shakespearean theater**

**DORU AFTANASIU**

The inner feeling and the outer manifestations of the actor have to be in a permanent connection. Even if the character is far from the psychophysical data of the actor, even if sometimes there may be a director-actor conflict of vision, the last should have the necessary means to act on stage absolutely humanly. It starts with exercises and research on actors of Michael Cehov, Augusto Boal, Ion Sava, Jerzy Grotowsky, Viola Spolin or Mihai Maniutiu, exercises that developed, can help the actor in creating his character. The actor acts and reacts according to some automation, which is why one has to start with its de-automation, to be able to assume the character's automations. A neutral mask applied imposes a certain way of movement, speech, attention. The mask – real, imagined or forgotten – changes the nature of the performer, opening an unexpected exploration field, more precisely highlights it, making the actor play practical with specific means of expression.

Absolutely necessary to students, the exercises may be used even after graduating college, the future actor being able to use them in case of an acting dilemma.

## CUPRINS

### I. SUCCESUL ȘI VARIABILELE SALE

**Aurelian BĂLĂIȚĂ** - Explorări în teatrul de umbre

**Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ** - Repere în stimularea creativității în învățământul teatral

**Laura BILIC** - Dramaturgul, pe scenă sau în sală?

**Raluca BUJOREANU** - Creativitatea în teatrul de animație

**Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI** - Mister, extravagante, provocare.

Montări contemporane necanonice în teatrul liric și de dans

**Anca Doina CIOBOTARU** - Teatrul pentru copii dincolo de prejudecăți

**Oltița CÎNTEC** - Succes, performanță, competitivitate

**Cosmin Mihai IAȚEȘEN** - Creativitatea vizual - plastică în scenografie

**Ligia Delia GROZDAN** - Expresivitatea corporală în teatrul nonverbal

**Ioana PETCU** - Jocul efemerului în teatrul antic

**Irina SCUTARIU** - Un actor de succes – Matei Millo

**Nikola VANGELI** - Două spectacole extreme după I.L.Caragiale

**Bogdan ULMU** - Succesul – între definiții celebre și comentarii anonime

**Anca ZAVALICHI** – The one-man/women show-ul sau spectacolul de trupă

### II. STUDII

**Doru AFTANASIU** - Masca în exercițiile de compunere scenică a personajului, cu aplicare în teatrul shakespearian

### III. REZUMATE





