

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

Editura ARTES Iași

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. Ioana Bujoreanu
Prep. univ. Cristina Misievici

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. Ioana Bujoreanu

Editura „Artes” Iasi
ISSN: 1584-4927

CUPRINS

I. CU ȘI DESPRE - CEHOV

Bogdan ULMU - <i>Mozaic afectiv</i> - Cehov și femeile -	pag. 5
Bogdan ULMU – Cehov, personajul lui Troyat (I)	pag.11
Anca Doina CIOBOTARU - Reverberații cehoviene	pag 13
Ioana PETCU - Cehov, mereu altul	pag 16
Doina CARAULEANU – Nevoia de iubire	pag 33
Călin CIOBOTARI – Ce e de făcut cu Teleghin? <i>un studiu de personaj</i>	pag 39
Antonela MAXIM – Livada de vișini (De la text la spectacol) Prezența/absența livezii de vișini într-un spectacol	Pag 47

II. STUDII TEATRALE

Ruxandra Bucescu BĂLĂIȚĂ - Dezvoltare umană prin teatru?	pag 55
Doru AFTANASIU - Exerciții de compunere scenică a personajului ...	pag 60
Anca ZAVALICHI - Autorul de recital păpușăresc din ipostaza de șaman magician, vrăjitor, preot în societatea primitivă	pag 91

III. LUMEA PERSONAJULUI MARIONETĂ

Aurelian BĂLĂIȚĂ – Impresii despre Festivalul Encuentro Teatralia	pag 105
Elisabeta POPA – Statutul de artă al obiectului spațial contemporan ...	pag 110
Tamara CONSTANTINESCU - Revizorul sau magia corupției, într-un posibil spectacol despre corupție și păpuși	pag 118
Călin CHIRILĂ - O scrisoare pierdută – Tipătescu	pag 123

REZUMATE

CU ȘI DESPRE CEHOV

ideas or projects, the making itself. The artist can even utter it, as objects or photographs do not necessarily have artistic qualities.

**The Government Inspector or the Magic of Corruption,
in a Potential Show on Corruption and Puppets**

TAMARA CONSTANTINESCU

After 1960 there appeared a new type of show, where expressive elements of the animation theatre are mixed with those of the human theatre. This 'mixture' is favourable for the actor, as the onstage coexistence of puppet and actor elements create the opportunity for a new metaphorical theatrical language.

A Lost Letter – Tipătescu

CĂLIN CHIRILĂ

What actually matters in a show based on Caragiale is that the actors and the director "feel", at least in part, that gist of purely Romanian truth, and everything else will follow. Perhaps that is why Caragiale is and must remain loved by all actors. And perhaps this is what his creative genius is about.

THE MARIONETTE CHARACTER

Impressions about The Festival ENCUESTRO TEATRALIA

AURELIAN BĂLĂIȚĂ

This year Alcalá de Henares (Spain) was transformed into the theater capital by The Scenic Arts Festival for Children and Young *Encuentro Teatralia*, meeting dedicated professionals from the art scene, carried out between 15 and 28 March 2009.

Concerns reflected in the current festival is located on two areas: one related to finding new stage formulas, modern, exciting and in tune with the concerns of children and young people; the other is related to the quality and usefulness of shows messages.

Common denominator of representations has been reflected in the selection on the stages of childhood and "the first youth. Cervantes House hosted in the impressive halls of the museum, some meetings for presentation of the various initiatives and projects for children theater groups, coordinated by the Association Te Veo, Red and Mira España ASSITEJ Association.

Round tables organized in the festival days were grouped into Jornadas de reflexion (Days of reflection). The starting point for dialogue was the conference Boris Cyrulnik, neurologist, psychiatrist and psychoanalyst, professor at the University of Var (France), founder of the scientific discipline known as human ethology. As a critical period in developing and training future adult, adolescence is associated most often with a problem. Theater is an opportunity to communicate with adolescents. Working with emotions in live, theater can have a deeper impact than television or cinema, and can be used with beneficial effects. "Theater does not give solutions, but spit the sand". This phrase has been cited several times during the discussions.

The Contemporary Space Object as Art

ELISABETA POPA

The artist is generally someone who handles materials and mediums to produce a piece of work, thus affecting its structure in all its material and conceptual determinations. The conceptual work is that work which tends to replace, through

Mozaic afectiv - Cehov și femeile

BOGDAN ULMU

Rar scriitor atât de discret, în viața intimă! Și să nu uităm că au rămas de pe urma sa mii de scrisori ; și iar să ne-amintim că o sumedenie de oameni care l-au cunoscut au relatat zeci de secvențe din scurta, dar tumultoasa & laborioasa sa existență!...

Și totuși, înafară de dragostea lui pătimașă, declarată și atipică, pentru Olga Knipper (care i-a devenit nevastă), nu se știe mai nimic despre iubirile lui efemere, ori de durată. Deși cehovologii au căutat cu obstinație modele reale ale eroinelor lui din proză și teatru, greu transpore, de vreo trei-patru ori, „documentul” din spatele ficțiunii! „Se spunea, în anturajul lui, că avusese legături cu o balerină și, de asemenea, cu o actriță franțuzoaică de la Teatrul *Lentovski*. Chiar el mărturisea că îi plăcea să frecventeze *Salonul de Varietăți*, un șantan renumit al Moscovei în care, pe lângă ofițeri desfrânați, întâlnea și multe femei ușoare”(ne amintește Troyat). Prudent și pudic, scriitorul trata mereu în glumă subiectul, nimeni neștiind cu adevărat care era adevărul...Plus că la 30 de ani se considera prea bătrîn pentru aventuri; dar la 41, culmea, i se părea normal să fie îndrăgostit!

Și totuși, au existat în viața lui Cehov și nume *concrete* – chiar dacă relațiile nu prea s-au ...concretizat : Dunia Efros, prietenă de-a sorei lui, tînără evreică pe care APC chiar a cerut-o în căsătorie (și noroc că avînd religii diferite, femeia a început un șir de certuri ce se anunța nesfîrșit, iar scriitorul și-a găsit salvarea în fugă)! Apoi, s-a lăsat sedus de o profesoară frumoasă, Lidia (Lika) Mizinova, deși atitudinea lui nu era cea a unui bărbat care iubește sincer. Legătura asta platonicească nu va putea fi destrămată niciodată, Lika crezînd cu tenacitate că va ieși, într-o zi, soarele erotic și pe ulița ei. Flatat de iubirea picantei femei, scriitorul nu vroia să fie univoc, și între două ironii, plasa un surprinzător „ Te iubesc cu pasiune, ca un tigr, și îți ofer mîna mea!”(într-o epistolă din iulie 1891).Sau, peste un an :”...Visez

sosirea dumitale așa cum un beduin, în deșert, visează apa”; în fine, tot ei, ludicul tandru îi adresează descumpănitoare rînduri tip „Sunt al dtale. din cap, pînă-n picioare, din tot sufletul, pînă la uitarea de sine, pînă la tîmpenie și pînă la nebunie!”...Hm! Să fie joacă, ori disperare? Discretul Antoșa a luat cu el secretul, în mormînt...

Oricum, Lika s-a regăsit în Nina din *Pescărușul*. Dar nu s-a simțit jignită de faptul că aventura ei cu Potapenko a apărut pe scenă, fiindcă totuși Cehov a idealizat-o.

Mai puțin insistentă, dar la fel de ghinionistă, a fost și matematiciana Olga Kundasova; ”Mi-ar fi necaz să mă împiedic toată ziua, de o femeie! Totuși, n-ar fi rău să mă îndrăgostesc!” (îi scris lui Suvorin în 1892). Inconsecventă atitudine!

De durată, ne apare acum, după dispariția eroului nostru, relația cu Lidia Avilova, cea care a pretins (în volumul *A.P.Cehov în viața mea*, apărut în 1947) că scriitorul era îndrăgostit de ea și a fugit la Sahalin ca s-o uite! Cehov nu a confirmat niciodată presupunerea femeii-*crampon*. În schimb a făcut publică o aventură de-o noapte...din îndepărtatul Ceylon! („am făcut dragoste cu o femeie hindusă cu ochi negri, într-o pădure de cocotieri, într-o noapte cu lună ! ”). Din nou, atipică destăinuire! Cum tot uluitoare ni se pare prea-scurta relație cu actrița ucraineană Maria Zankovețkaia, căreia i-a promis chiar că-i va scrie un rol, într-o viitoare piesă! Sigură, dar efemeră, a mai fost aventura cu actrița Vera Komisarjevskaja – cea care a intrat, peste noapte, în *Pescărușul* și care, spre finalul vieții dramaturgului, îl căuta avidă de continuarea relației lor, într-o localitate însorită. Era prea tîrziu, Anton Pavlovici fiind grav bolnav și, în plus, în etapa *exclusivă* Knipper („ultima pagină” a vieții lui)...

În noiembrie 1895, îi scrie lui Suvorin: „Am terminat cu amantele!”. Așa o fi fost? Oricum, peste 5 ani apărea Olga Knipper, și atunci devenea clar că nu mai era loc de amante...

Cehov, necruțătorul apolitic

Anton Pavlovici nu avea aptitudini pentru politică: era dedicat medicinei și literaturii, nu mai încăpea loc pentru pasiuni politice. În timpul studiilor, s-a detașat de poziția colegilor lui de facultate, care se revoltau împotriva politicii țariste. Așa cum bine punctează Troyat, „agitația studenților i se părea zadarnică și teatrală. Din

Scenic Composition of the Character – Practical Exercises

DORU AFTANASIU

Every character has, in effect, a general pattern, a direction they follow. After all, the play only represents a fragment in the characters' lives. They have a past (before the beginning of the play), a present (which we see on the stage, during the performance) and perhaps a future (after the curtain falls, as a result of the bits of life that the audience witnesses).

The author of puppeteering recital from a shaman, magician, wizard and priest in the primitive society point of view

ANCA ZAVALICHI

The magical and shamanic meeting from the primitive society was actually a syncretic representation and at the same time a form of recital, and in its ritualic language, at the level of communication means, we can find elements that stand as origin of the art of puppetry and marionettes theatre. More than this, it can help us understand the psychological substrates of reception of the animation play. The person that officiates the magical act, either he is a wizard, a magician or a shaman becomes the author and interpreter of this impressive one-man show. He invents a metaphorical language, mainly based on visual images (the rupestric paintings are to demonstrate that man has been perceiving the world in motion since that time), but also on expression methods that belong to different arts: plastic art (masks, carved puppets and puppets made from the metamorphose and prelucration of objects or materials), stories, myths that transmit a message to the others; background (the composition and creation of the play-ground), costumes, actors (that sometimes used to just utter onomatopoeia sounds, incantations), music.

of the orchard is associated with the disintegration of the universe, of the world. There are two *Cherry Orchards* which made history: Strehler's and Brook's. The visual imprints of these stagings are white (with Strehler) and polychrome carpets (Brook).

Must the orchard be represented or not?

Not at all or absolutely ... that might be an answer.

STUDIES

Human development through theater?

RUXANDRA BUCESCU BĂLĂIȚĂ

Many of the problems among the current generation of young people is due to lack of communication in family and school. This lack of human communication, real hot, emotional, when aggravated, may lead to various forms of altering human behavior and personality, to complete the various forms of addiction or even alienation.

There are multiple ways of developing communication capacities, and fostering creativity through art is at the main. In the arts, theater is the art of the most complex synthesis, which encompasses all four sections of the pyramid of knowledge / communication.

Much of the difficulties faced by young people is lack of capacity of understanding and managing their emotions and, implicitly, of the emotions that relate to everyday life and relations. Emotional intelligence redefines the image of the world and man. Today we know that emotions are the most important human resources and how the human brain is built enables it to first love.

Is it possible to stimulate emotional intelligence, creativity and communication through the theater? ... We make out the adventure through several amazing and exciting answers now ...!

instinct detesta gloata, familiarismele și vocația de turmă ale unei mulțimi în care spiritul critic individual dispare în vacarmul colectiv. Prea individualist ca să se supună presiunii vreunei grupări, nu a aderat la nici una și nu a semnat nici un manifest. [...] Dușman al violenței, se întreba de ce un grup de iluminați socotise de cuviință să-l suprimă pe acest suveran liberal [Țarul Alexandru al II-lea], care-i eliberase pe țărani, instituisese curțile cu jurați pe lângă tribunale, abolise pedepsele corporale și promisese Rusiei o Constituție”.¹ Iar despre *rus* credea, pe bună dreptate, că „înainte de-a se plânge, trebuia să încerce să-și depășească prin muncă propria condiție”² Atitudinea este întprită într-o scrisoare din 1888: „E treaba specialiștilor să se ocupe de comunitățile rurale, de viitorul capitalismului, de pericolele beției, de cizme, de afecțiunile ginecologice. Artistul nu trebuie să se ocupe decât de ceea ce înțelege” ... poziția este exprimată, univoc, într-o scrisoare din 1898: „Marii scriitori și artiști n-ar trebui să se angajeze în politică, decât în măsura în care sunt nevoiți să se apere de ea”.

În fine, despre *Salonul nr. 6*, scriitorul a refuzat să comenteze presupunerile unora, care vedea în capodoperă fie o critică a doctrinei tolstoiene (de neîmpotrivire la rău), fie un pamflet împotriva regimului – reprezentat în proză de *Salonul nr. 6*. Părerea mea e că ambele interpretări pauperizează opera, n-o descifrează.

Cu toate astea, e puțin Lopahin în Anton Pavlovici: la numai 32 de ani, nepotul unui șerb, devine moșier! (cumpărând moșia din Melihovo, cu banii de pe povestiri).

Cehov și boala

Primul mesaj îngrijorător, din partea cumplitei maladii de care avea să moară (boală de familie, se zice!), a apărut devreme, pe 7 decembrie 1884 – când dramaturgul nu avea decât 24 de ani: o tuse seacă, urmată de cheaguri de sânge. Se va repeta, din ce în ce mai des, timp de douăzeci de ani!... Soartă ciudată, pentru un doctor. Chiar dacă aici e vorba despre unul imprudent...

Și ca tacîmul să fie complet, doctorul-bolnav mai suferea, cam din aceeași perioadă, de alte maladii neelegante, precum diareea, bronșita, flebita și hemoroizii. Bolile, pesemne, îl făceau să simtă bătrînețea mult prea devreme: ”În ianuarie

¹ Henri Troyat, *Cehov*, ed. Albatros, 2006, p.42

² Idem, p.43

împlinesc 30 de ani...Te salut, bătrînețe singuratecă! Stinge-te, viață inutilă!” (scrisoare din decembrie 1889). Deși grav bolnav, Cehov avea delicateți impardonabile: așa se face că-n birou, la un moment dat, avea o plăcuță pe care scria „Vă rugăm nu fumați!”; musafirii însă nu luau în seamă avertismentul și aprindeau câte-o țigară, provocând gazdei dese accese de tuse.

Cehov și teatrul

„Nu e de ajuns să fii artist; un actor trebuie să aibă o vastă formație intelectuală; ca să joci Hamlet, trebuie să-ți dai osteneala să te cultivi” (a scris în revista *Moskva*, după ce l-a văzut pe celebrul Ivanov-Kozelski în rolul prințului danez).

De altfel, nu a existat premieră a lui APC fără emoții & peripeții ; premiera lui *Ivanov* a avut loc în noiembrie 1887, sub auspicii neprielnice : „...Actorii băuseră între timp și făceau pe măscăricii. Sinuciderea lui Ivanov i-a șocat pe unii spectatori, iar pe alții i-a făcut să rîdă. În sală harababura creștea. Fluierăturile se amestecau cu aplauzele.Unii spectatori s-au luat la bătaie.A fost nevoie de intervenția poliției, care a dat afară cîțiva scandalagii”(relatarea aparține tot lui Troyat). Critica a considerat textul un eșec. Și piesa a rămas, în timp, pîndită de ghinion, fiind cel mai puțin jucat text al dramaturgului...

După ce a scris *Pescărușul* (piesă inspirată, crede Troyat, „din mizerabila aventură a Likăi și-a lui Potapenko”-p.182), îi spunea Elenei Șavrova:”...Nu e nimic deosebit.În ansamblu, aș zice că sunt un dramaturg mediocru”(nov.1895). Ca și în cazul piesei *Ivanov*, premiera *Pescărușului* a fost o cădere :”...publicul a izbucnit în rîs, apoi a huiduit și a fluierat.La finele primului act, cîteva aplauze slabe s-au pierdut în strigătele de protest. În actul al doilea, harababura devenise asurzitoare.[...] Dezorientați, paralizați, pierduți, actorii își uitau rolul și jucau în gol.[...] Toți erau de părere că nu se mai pomenise pe scenele rusești o asemenea cădere”³. Pînă și Tolstoi considera *Pescărușul* „o piesă foarte proastă”(vezi jurnalul lui Suvorin). Autorul a primit o lovitură atît de dureroasă, încît i-a scris aceluiași Suvorin „de-aș mai trăi o sută de ani, n-aș mai scrie o altă piesă de teatru! În acest domeniu nu voi înregistra decît eșecuri!”. Din fericire, se înșela, deoarece chiar în 1897 primea drepturi de autor substanțiale de pe urma capodoperei care-a debutat cu ghinion...

in question or may very well shift meanings or themes to serve the writer's intended message.

The Need for Love

DOINA CARAULEANU

Love has many faces, it can be many things but fulfilled. Chekhov's heroes love but run away from happiness, they put it off. Henri Troyat wrote that the playwright himself enjoyed tremendously “the company of women, but was afraid to commit”. Even more, that he was truly “repulsed” by marital life.

What about Telegin ?

- A Character Study -

CĂLIN CIOBOTARI

Why does Chekhov use him? What is Telegin's function in *Uncle Vanya's* organisational chart of moods and actions? How should one approach this character? What about this Telegin who plays the guitar, who sometimes talks nonsense and calls for the irony of Russian grocers?

The Cherry Orchard. (From Text to Performance)

The Presence / The Lack of the Cherry Orchard in a Show

ANTONELA MAXIM

“My life has no meaning without the cherry orchard”, Lyubov says.

Must this cherry orchard be represented? Or is it possible to have a show without the actual presence of the orchard? With Stanislavsky, for instance, there are a few branchlets outside the windows – thus the cherry orchard is a subjective experience. Moreover, the entire construction, walls and living beings altogether, take part in the orchard assembly. With Lucian Pintilie, the white was subtly mixed with dark red to produce the chromatic effect of a present / absent cherry orchard. Metaphorically, Strehler and Damiani (the latter is an Italian director and script writer) converted the orchard into a cloth wave strewn with dead leaves which stretched across over the stage and the audience. This large wave stood still and quivered in turns. In Tokyo, the British director Clifford Williams brought onstage a single huge cherry tree as the *axis mundi*. The orchard drives the whole universe, and so the loss

Still nature with obese nephew – Cehov's reverberations

ANCA DOINA CIOBOTARU

The story written by Ion Sapdaru, was offered to the public thanks to the project that promotes the dramatists of Iași – DramatIS. *The theatre – reading* could be defined as the chance of some singular meetings between the public and the author, intermediated by actors that are willing to make the effort of a singular theatrical step; an experimental formula, through which the company of Luceafăru theatre maintains contact with the contemporary dramaturgy. Although not very well known, DramatIS makes its way into the life of the young public through the oneness and the freshness of its proposals. Octavian Jighergiu has created a mise en scene through which the story's cues from **STILL NATURE WITH OBESE NEPHEW** (uttered by Doina Iarcuczewicz, Cristina Anca Ciubotaru, Iulia Deloiu Trif, Ionela Arvinte and Paul Sobolevschi) have acquired shades well received by the audience that is almost willing to admit the temptation to remain captive in the moving sands of apology; apology that calms the conscience. A performance, unfortunately, unique, in which the promise of a show can be found, a game with characters that left to found the scenic materiality.

STILL NATURE WITH OBESE NEPHEW – a picture in which Ion Sapdaru gives shape and colour to a very important need: to love and to be loved; a simple and touching story about our every day love, for which we pray to be given to us, today.

The Everchanging Chekhov

IOANA PETCU

As the author is the first interpreter of his own text, he writes the play thinking it within certain parametres, he writes it having an initial scenic vision of what it should be like, he writes it conceiving it for certain locations and socio-historical ages.

Each interpreter bears in mind a different text, a different Sophocles, a different Shakespeare, a different Caragiale, even if we all start from the same writing. Practical rephrasings and dramatisations may be realistic copies of the works

Și premiera *Unchiului Vanea* (1900) a fost un succes răsunător. De data asta, autorului îi plăcuse întreaga distribuție, în frunte cu Olga Knipper (care juca Elena). Mai puțin înțeleasă a fost, la premiera absolută, *Trei surori* (1901): de altfel, Anton Pavlovici critica, la repetiții, realismul excesiv al regiei, care umplea spectacolul cu zgomote caraghioase („Am să vă scriu o nouă piesă care va începe așa :...nu se aude nici o pasăre, nici un câine, nici un cuc, nici o bufniță, nici o privighetoare, nici un clopoțel, nici un ceas, nici măcar un greiere!”-1901); dar următoarele montări au fost reparatorii – în 1902 piesa fiind prezentată chiar Țarului și Curții!

Livada cu vișini (1904) i s-a părut autorului, în montarea lui Stanislavski, „de nejuțat”. El scrisese o *comedie*, dar i se jucase o *dramă*!

Cehov și gastronomia

După ce a mâncat stridii, într-un local select, a declarat sincer :”Nu sunt cine știe ce! Iar fără vin alb și lămâie ar fi de-a dreptul scîrboase!”(scrisoare din septembrie 1986).

Cehov și religia

„Dacă la mănăstiri s-ar primi oameni fără credință și dacă s-ar putea să fiu scutit de rugăciuni, m-aș face călugăr”(scrisoare din dec.1895, către Suvorin).

Cehov și musafirii

Scriitorul s-a plîns în viață, cel mai mult, de vizitatorii care nu-l lăsau să-și trăiască viața – și-așa destul de scurtă. Cum am mai spus undeva, e de mirare că a putut să creeze atîta, în ciuda musafirilor cronofagi! Spre exemplu, în 1897, cînd i se pusese deja un diagnostic sever, regretă că nu e însurat, dintr-un motiv aproape comic : ”...Poate că o femeie arțăgoasă ar reduce la jumătate numărul vizitatorilor mei. Ieri au venit toată ziua, fără întreruperi, a fost o adevărată calamitate.Veneau cîte doi și fiecare mă ruga să nu vorbesc, punîndu-mi, în același timp, întrebări”⁴Sau, peste cîteva săptămîni, reia ideea : ”Am musafiri cîți vrei și cîți nu vrei! N-am loc, n-am cearșafuri, n-am chef să stau de vorbă și să fac pe gazda politicoasă”...

PS. Replici frumoase din cartea lui Troyat, spuse de Cehov, ori de apropiații lui: „Să mă apăr împotriva bîrfelor ar fi ca și cum aș cere împrumut unui evreu!”

(p.146); „Iată că undeva, în Ceylon, există un Cehov!” (fratele lui, Alexei, a propos de aventura lui din Ceylon, paragraful unu; p.129); „ Mă plictisesc ca un nisetru!” (p.216); „La lalta dorm pînă și bacilii!” (p.221); „M-am îngrășat ca un impresar!”(...); „Mi-e ciudă pe șobolanul de sub podeaua scenei pe care joci!” (p.239).

și restul vine de la sine. Probabil că de asta Caragiale este și trebuie să rămână iubit de toți actorii. Probabil că și în asta constă geniul lui creator.

CHEKHOV

An Emotional Mosaic – Chekhov and Women

BOGDAN ULMU

Apart from his passionate, outspoken and atypical love for Olga Knipper (who later became his wife), there is nothing else known about his flings or affairs. And, although researchers have looked thoroughly for the avatars of his female characters, they haven't found much. According to Troyat, "It was rumoured that he had been involved with a ballerina, as well as with a French actress at the *Lentovski Theatre*. Chekhov himself confessed that he enjoyed his visits to *The Varieties Lounge*, one of Moscow's most famous public houses where, beside debauched officers, there were a lot of demimondaines too." Cautious and prude, Chekhov always joked on the topic, and so nobody ever knew what the truth really was ... Besides, he considered himself too old for affairs at the age of 30. But at 41, believe it or not, he felt it was only natural for him to be in love!

Cehov, Troyat`s character (I)

BOGDAN ULMU

„When I'm reading Cehov, i've got the feeling that a very close friend is whispering me” : this is the confession of Henri Troyat which we have made it up too, almost identically more than twenty years ago, also in a book.

Henri Troyat is forgetting nothing about the aspects of the life and writings of the great russian author: everything from childhood to the death of Cehov and everything from the literary failures to the glory.

Troyat's Cehov does have one merit: describes the very short life of the author like the existence of an Matusalem of arts, asking not only once, how did so many literary experiences, professional failures and sentimental in just forty-four years...

Mesele rotunde organizate în zilele festivalului au fost grupate în *Jornadas de reflexion* (Zile de reflecție). Punctul de plecare pentru dialoguri l-a constituit conferința lui Boris Cyrulnik, neurolog, psihiatru și psihanalist, profesor la Universitatea din Var (Franța), fondator al disciplinei științifice cunoscute sub numele de etologie umană.

Ca perioadă decisivă în dezvoltarea și formarea viitorului adult, adolescența este asociată, cel mai adesea, cu o perioadă problemelor. Teatrul este o oportunitate de comunicare cu adolescenții. Lucrând cu emoții pe viu, teatrul poate avea un impact mai profund decât televiziunea sau cinematograful și poate fi folosit cu efecte benefice. „Teatrul nu dă soluții, dar cerne nisipul”. Această frază a fost citată de mai multe ori pe parcursul discuțiilor.

Statutul de artă al obiectului spațial contemporan

ELISABETA POPA

Artistul, în genere, reprezintă acel mânăitor de materiale și medii care validează o operă, afectând structurarea acesteia în toate determinările ei materiale și conceptuale. Opera conceptuală este opera care tinde să înlocuiască prin idee sau proiect, însăși realizarea. Artistul o poate formula printr-un enunț verbal, obiectele sau fotografiile neavând neapărat calități artistice.

Revizorul sau magia corupției,

într-un posibil spectacol despre corupție și păpuși

TAMARA CONSTANTINESCU

După 1960 au apărut spectacole în care se amestecă mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși și ale teatrului cu actori. Acest amestec este favorabil actorului, coexistența în scenă a elementelor actor și păpușă crează posibilitatea existenței unui nou limbaj teatral metaforic.

“O scrisoare pierdută”- Tipătescu

CĂLIN CHIRILĂ

De fapt tot ce contează la un spectacol pe un text de Caragiale este ca actorii și regizorul să “simtă”, măcar puțin, acel filon nemaipomenit de adevăr pur românesc

Cehov, personajul lui Troyat (I)

BOGDAN ULMU

„Cînd îl citesc pe Cehov, am impresia că un prieten foarte drag îmi vorbește în șoaptă”: este confesiunea lui Henri Troyat pe care am formulat-o și noi, aproape identic, cu peste douăzeci de ani în urmă, tot într-o carte. De aceea am vrut atîta să citesc volumul membrului Academiei Franceze, dedicat clasicului rus. Am ajuns destul de greu și tîrziu, la el (prin amabilitatea Sorinei Bălănescu): dar așteptarea a făcut lectura recentă mult mai pasionantă.

Fiindcă Troyat (nume real – Lev Tarasov) este, pe de-o parte, pasionat de figurile ilustre ale artei & istoriei ruse (a scris despre Petru cel Mare, Ivan cel Groaznic, Dostoievski, Pușkin, Tolstoi, Gogol, Turgheniev, Ceaikovski); pe de alta, este inegalabil în abordarea unui gen dificil – *romanul monografic*.

Ce documentare colosală cere această subspecie a beletristicii (ori a criticii?!). Ce artă a conexiunii și a fluenței! Ce talent de eseist! Cărțile ruso-francezului rămîn unice prin aliajul de delectabil și informație, de afecțiune față de erou și obiectivitate. Nici un aspect al vieții și operei marelui scriitor rus, nu-i scapă biografului : de la copilărie, pînă la moartea lui Cehov; de la mizantropia sa, pînă la dragostea față de apropiați – ori năpăstuiți ai soartei ; de la duișia-i discretă, pînă la sarcasmul-i notoriu; de la eșecurile literar-teatrale, pînă la glorie. Paradoxalul Anton Pavlovici este perfect *prins* în tușele portretistului Troyat. Iar cartea te acroșează prin atîtea fire documentare și nu numai, încît simți nevoia s-o ...*rescrii*, măcar rezumînd-o...

Familia. Pentru autorul de mai tîrziu al *Stepei*, familia a însemnat o ghiulea agățată de picior, din copilărie, pînă-n ultimele clipe. Poate că una dintre cauzele morții sale timpurii există și în această grijă permanentă pentru rezolvarea situației financiare a părinților, fraților și nepoților săi. Rareori, pînă la împlinirea vîrstei de 30 de ani, Cehov și-a permis să fie relaxat; se gîndea, zilnic, la greutățile avalanșante care apărea în jurul celor dragi. El rămînea, tot timpul vieții, *salvatorul* lor. Ceea ce-i cerea, pe de-o parte, eforturi sporite și, vai!, vlăguitoare; pe de alta, îl obligau la amortizarea autoexigenței, scriind uneori, nu doar pentru plăcere și prestanță literară, ci și pentru bani. E, de altfel, cunoscut interesul clasicului pentru suma cu care îi era plătit fiecare rînd, de către reviste (și din carte reiese, treptat, satisfacția

pragmaticului foiletonist, care se bucură de creșterea rîndului publicat, de la numai patru copeici, pînă la o rublă!).

Și în trecut fie spus, numai două dintre persoanele pentru care trudea suplimentar, meritau efortul – mama și sora sa. Cu multă sugestivitate descrie Troyat băcănia în care era obligat să servească micul Antoșa , prăvălie imundă în care copilul era „spectatorul privilegiat al mizeriei, al urîteniei, al lenei și prostiei”. Și cît de ...dickensian este portretul tatălui :”În mod curios, în cazul lui Pavel Egorîci, credința foarte mare îi accentua înclinația spre tirania domestică.[...] În sufletul lui Anton, coșmarul băcăniei era însoțit de coșmarul bisericii. Îi obliga pe fiii lui să participe, alături de el, la principalele slujbe de peste zi”.

Ca să arate cît de *credincios* era bătrînul strîns la pungă, autorul reamintește episodul – savuros! - cu butoiul din prăvălie :”Într-o bună zi, un șobolan s-a înecat într-un butoi cu ulei, iar pe proprietar nu l-a lăsat inima să arunce produsul infestat. Cum să împace totuși cinstea, de care trebuia să dea dovadă orice bun creștin, cu grija de-a evita o pagubă considerabilă? Luminat de Cel de Sus, Pavel Egorîci a adus un preot, pe care l-a pus să citească rugăciuni purificatoare deasupra butoiului profanat”...

Dar în 1875, Anton va trăi experiența care-i va marca destinul : descoperirea *teatrului!* Viața umilitoare și cenușie din familie, coroborată cu viața dezamăgitoare a tîrgului Taganrog (în care parcă nici nu existau cărți și reviste!), trec în umbra descoperirii teatrului municipal, unde adolescentul de treisprezece-patrusprezece ani are șansa să vadă *Frumoasa Elena, Hamlet, Revizorul, Prea multă minte strică* ș.a. De-aici, dorința imediată a junelui de-a juca :”E imposibil de închipuit rîsul homeric al asistenței, ori de cîte ori Anton intra în scenă; își juca magistral rolul!”- spune un prieten al său, din copilărie.

Dar de la aceste prime experiențe, diletante, pînă la afirmarea marelui dramaturg, va trece o jumătate de carte. Fiindcă, *Cehov* de Troyat mai are un merit: descrie viața nedrept de scurtă a scriitorului, ca pe existența unui Matusalem al artei, întrebîndu-te, nu o dată, pe parcursul lecturii, cum de-au încăput atîtea varii evenimente, experiențe literare, eșecuri profesionale și sentimentale, în numai patruzecișipatru de ani...

Autorul de recital păpușăresc din ipostaza de șaman, magician, vrăjitor, preot în societatea primitivă

ANCA ZAVALICHI

Ședința magică, șamanică, din societatea primitivă era de fapt o reprezentare sincretică și totodată o formă de recital, în al cărei limbaj ritualic, la nivelul mijloacelor de comunicare, se regăsesc și elemente care stau mărturie originii artei teatrului de păpuși și marionete. Mai mult decât atât, ea ne poate ajuta să înțelegem substratul psihologic al receptării spectacolului de animație. Iar cel care oficiază actul magic, fie că este vrăjitor, magician, șaman, devine autor și interpret al acestui impresionant one-man show. El inventează un limbaj metaforic, bazat în primul rînd pe imagini vizuale (picturile rupestre demonstrează faptul că încă de la acea vreme omul percepea lumea în mișcare), dar și pe modalități de expresie aparținînd unor arte diferite: plastice (măști sau păpuși sculptate sau obținute prin metamorfozarea și prelucrarea unor obiecte sau materiale); povestiri, mituri, care să transmită un mesaj semenilor; decor (compunerea sau crearea spațiului de joc), costum, actori (care uneori emiteau doar sunete onomatopice, incantații), muzica.

LUMEA PERSONAJULUI –MARIONETĂ

Impresii despre Festivalul ENCUESTRO TEATRALIA

AURELIAN BĂLĂIȚĂ

În acest an Alcalá de Henares (Spania) s-a transformat în capitala teatrului prin Festivalul de Arte Scenice pentru Copii și Tineri *Encuentro Teatralia*, întâlnire dedicată profesioniștilor din sfera artei scenice, derulată între 15 și 28 martie 2009. Preocupările actuale reflectate de festival sunt situate pe două direcții: una legată de găsirea unor noi formule scenice, moderne, captivante și în armonie cu preocupările copiilor și tinerilor; cealaltă este legată de calitatea și utilitatea mesajelor transmise de spectacole, îndeplinirea funcțiilor teatrului.

Numitorul comun al reprezentațiilor a fost reflectat de selecția pe tema stadiilor copilăriei și a “primei tinereți”. Casa Cervantes a găzduit, în sălile impresionante ale muzeului, întâlnirile de prezentare a diverselor inițiative și proiecte ale colectivelor teatrelor pentru copii coordonate de Asociația *Te Veo, Red Mira* și Asociația ASSITEJ España.

STUDII

Dezvoltare umană prin teatru?

RUXANDRA BUCESCU BĂLĂIȚĂ

Multe dintre 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.

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 cea mai complexă, care înglobează toate cele patru compartimente ale piramidei cunoașterii /comunicării.

O mare parte a dificultăților cu care se confruntă tinerii este 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.

Există posibilitatea de a stimula inteligența emoțională, creativitatea și comunicarea prin intermediul teatrului? ...Parcurgem acum aventura descifrării câtorva răspunsuri surprinzătoare și captivante...!

Exerciții de compunere scenică a personajului

DORU AFTANASIU

Orice personaj are, la urma urmelor, o linie generală, o direcție pe care o urmează. În fond, piesa de teatru nu reprezintă decât un fragment din viața personajelor. Ele au un trecut (înainte de începutul piesei), un prezent (pe care îl vedem în scenă, în timpul desfășurării spectacolului) și poate și un viitor (după lăsarea cortinei, ca o urmare a fragmentului de viață la care au fost martori spectatorii).

Natură moartă cu nepot obez - reverberații cehoviene

ANCA DOINA CIOBOTARU

Dorințe, spaime, neliniști, neputințe, neîmpliniri, vise, încercări disperate, ridicol, dramatism... Cuvinte care ne transpun într-un univers alcătuit din cercuri concentrice; în interiorul lor, patru surori, cu valize pline de iluzii. Toate visează același lucru: să plece, să scape din aparenta armonie domestică; într-o zi va veni *el* și va aduce dragostea salvatoare; Cesonia (nume cu rezonanțe răsăritene) dă glas nerostitelor taine: „A fost șansa mea, firul meu de pai! Visam să mă scoată din casa noastră, din mocirla asta de oraș. Întotdeauna păstram bani pentru două bilete de tren. Aveam o valiză pregătită pe care o ascundeam sub pat.”

Povestea lor, scrisă de Ion Sapdaru, a fost oferită publicului grație proiectului de promovare a dramaturgilor ieșeni – DramatIS. *Teatrul – lectură* ar putea fi definit drept șansa unor întâlniri singulare dintre public și autor, intermediare de actori dispuși să facă efortul unui demers scenic singular; formulă experimentală, prin intermediul căreia trupa teatrului *Luceafărul* își menține contactul cu dramaturgia contemporană. Deși puțin mediatizat și cunoscut, DramatIS își face loc în viața publicului tânăr prin unicitatea și prospețimea propunerilor. Octavian Jighirgiu a creat o mise en scene prin intermediul căreia replicile poveștii din **Natură moartă cu nepot obez** (rostită de către Doina Iarcuczewicz, Cristina Anca Ciubotaru, Iulia Deloiu Trif, Ionela Arvinte și Paul Sobolevschi) au căpătat nuanțe bine receptate de către spectatorii aproape dispuși să își recunoască propria tentație de a rămâne captivi în nisipurile mișcătoare ale scuzemiei, cea liniștitoare de conștiințe. O reprezentație, din păcate, unică, în care mustește promisiunea unui spectacol, un joc cu personajele plecate în căutarea materialității scenice.

Totul pare că se conturează sub influența unor reverberații cehoviene, percepute de autor într-un mod aparte, subtil, ce ne lasă să intuim firele de legătură cu formele rafinate ale spiritualității răsăritene. Prin filtrul unui joc *de-a râsul plânsul*, viețile personajelor prind contur și ne surprind chiar în momentul în care am putea jura că putem anticipa ce urmează. Replicile scurte, dar cu miez, (conturate, din fericire, prin cuvinte ce parcă vor să ne reamintească că nu din înjurături se naște dramatismul) trădează regizorul ce dublează dramaturgul. Sub ochii spectatorului *trei surori* își consumă existența măcinate de neîmpliniri și agățându-se, cu disperare, de

singurul bărbat rămas captiv în existența lor: nepotul – tânărul obez Pompiliu, gratulat de semenii cu un șir nesfârșit de porecle.

Ascunse în spatele ferestrelor, cu măștile sacrificiului și onorabilității bine lipite de fețe, ele își ascund tragismul existenței într-o mare de ridicol. În fapt, situațiile limită se succed într-un ritm alert, hohotul umorului negru se topește în secunda de lacrimă a celui ce înțelege că neputința de a lupta pentru ceea ce visezi îți poate mutila sufletul și trupul, în egală măsură. Mătușile încearcă cu disperare să-și proiecteze speranțele unei vieți „de altădată” în destinul nepotului orfan; nimic nu trebuie să se afle în afara controlului lor atent. Nu există scăpare, nu există alternativă – capcana este ascunsă în tentații culinare și dragoste sufocantă. Neîmplinirile le transformă în „hiene disperate” care se hrănesc cu leșurile propriilor sentimente.

Modul în care s-a născut *monstrul tricefal* poate fi explicat doar prin teoriile psihanalizei. Frustrările acumulate de-a lungul anilor generează comportamente greu de bănuț: bat copilul care le poreclește nepotul, abordează, inutil, în vederea mituirii, cel mai sever profesor din comisia de licență - rectorul, își urmăresc nepotul atunci când pleacă de acasă pentru a se întâlni cu o prietenă (cunoscută pe chat), aduc o prostituată acasă pentru... a-l ajuta să se maturizeze. Totul trebuie să se desfășoare conform unor reguli pe care doar ele le cunosc; doar ele știu ce e bine. Nimic nu le poate opri; nici un preț nu este prea mare pentru fericirea nepotului; drept urmare plătesc cu ...viețile lor.

Și totuși Pompiliu va reacționa într-un mod pe care mătușile nu-l anticipează: se va îndrăgosti, iremediabil și fără speranță. Întâlnirea dintre un obez și o prostituată devine un simbol al relației dintre doi oameni plasați în afara normelor, aflați în situații limită; ei nu își trăiesc viața ci luptă cu ea, supraviețuiesc. Își caută locul, vor să se elibereze de stigmatizare și prejudecăți; lumea pare să nu-i încapă și doar fantomele rămân în preajma celor doi. Se retrag „într-un vis tâmpit”; ar vrea să se trezească, dar ceva îi ține captivi. Dragostea este un sentiment care nu ține cont de kilograme, de statut social, de timp și spațiu, de peisaje, fie ele cu sau fără cai.

Proiectele de viitor se preschimbă în imaginar epitaf: „Trecătorule, oprește-te! Aici odihnește robul lui Dumnezeu, Grasu'Contrabasu', un ciudat, crescut și educat de trei mătuși, absolvent fără licență a facultății de electronică. Viața lui a fost un fâs. Circulă, trecătorule – nimic interesant pe aici...”. Autoironia ar trebui să trezească spectatorul din indiferență, răceală și intoleranță, să-l determine să se oprească, fie

Ce e de făcut cu Teleghin?

- studiu de personaj -

CĂLIN CIOBOTARI

De ce îl folosește Cehov? Care e funcția lui Teleghin în „organigrama” de stări și fapte ale *Unchiului Vanea*? Cum ar trebui abordat acest personaj? Ce e de făcut cu acest Teleghin care cântă la chitară, vorbește uneori aiurea și stârnește ironiile băcanilor din ținuturile rusești?

Livada de vișini. (De la text la spectacol)

Prezența / absența livezii de vișini într-un spectacol

ANTONELA MAXIM

“Viața mea n-are sens fără livada de vișini”, spune Liubov.

Trebuie reprezentată această livadă de vișini? Sau poate exista un spectacol fără prezența fizică a livezii? La Stanislavski, de exemplu, apar câteva rămurele de vișini la ferestre, livada de vișini este o experiență subiectivă și întreagă construcție, ziduri și ființe vii la un loc, participă la complexul livezii. La Lucian Pintilie, apăsarea îmbinată subtil, albul cu bordoul, se producea astfel efectul cromatic al unei livezi de vișini prezență / absență. Metaforic, Strehler și Damiani (regizor, scenarist, italian) au convertit livada într-un val presărat cu frunze uscate, care se întindea, deasupra scenei și a sălii. Imensa pânză încremenea sau fremăta. La Tokyo, Clifford Williams, regizor englez aduce în scenă un singur visin uriaș în chip de unic stâlp al lumii. Livada misca întregul univers, pierderea livezii este asociată cu dezintegrarea universului, a lumii. Două Livezi de vișini au devenit istorice: cea a lui Strehler și cea a lui Brook. Amprenta vizuală a fiecărei montări este: albul la Strehler, policromia covoarelor la Brook.

Trebuie sau nu reprezentată livada de vișini?

Deloc sau în mod absolut...poate acesta ar fi un răspuns.

Natură moartă cu nepot obez - reverberații cehoviene
ANCA DOINA CIOBOTARU

Povestea scrisă de Ion Sapdaru, a fost oferită publicului grație proiectului de promovare a dramaturgilor ieșeni – DramatIS. *Teatrul – lectură* ar putea fi definit drept șansa unor întâlniri singulare dintre public și autor, intermediare de actori dispuși să facă efortul unui demers scenic singular; formulă experimentală, prin intermediul căreia trupa teatrului *Luceafărul* își menține contactul cu dramaturgia contemporană. Deși puțin mediatizat și cunoscut, DramatIS își face loc în viața publicului tânăr prin unicitatea și prospețimea propunerilor. Octavian Jighirgiu a creat o mise en scene prin intermediul căreia replicile poveștii din **Natură moartă cu nepot obez** (rostită de către Doina Iarcuczewicz, Cristina Anca Ciubotaru, Iulia Deloiu Trif, Ionela Arvinte și Paul Sobolevschi) au căpătat nuanțe bine receptate de către spectatorii aproape dispuși să își recunoască propria tentație de a rămâne captivi în nisipurile mișcătoare ale scuzemiei, cea liniștitoare de conștiințe. O reprezentație, din păcate, unică, în care mustește promisiunea unui spectacol, un joc cu personajele plecate în căutarea materialității scenice.

Cehov, mereu altfel

IOANA PETCU

Cum este primul interpret al propriului text, autorul scrie gândind piesa în anumiți parametri, scrie avînd o primă viziune scenică asupra acesteia, scrie concepînd pentru anumite locații și perioade istorico-sociale.

Fiecare interpret poartă cu sine un alt text, un alt Sofocle, un alt Shakespeare, un alt Caragiale, chiar dacă noi toți pornim de la aceeași scriere. Reformulările practice, dramatizările, pot fi copii realiste ale operelor sau pot devia sensurile, temele în folosul mesajului scriitorului.

Nevoia de iubire

DOINA CARAULEANU

Dragostea are o paletă variată, poate fi de multe feluri, doar împlinită nu. Eroii lui iubesc dar fug de fericire, o amână. Henri Troyat scria că însuși dramaturgul, în viața personală, era cucerit de „compania femeilor, dar se temea să-și unească viața cu vreuna dintre ele”¹ Ba mai mult, că avea o adevărată „repulsie”² pentru viața conjugală.

¹ Henri Troyat - *Un si long chemin - Conversation avec Maurice Chavardès* - Paris - Stock - 1987

² Henri Troyat - *Cehov* - Editura Albatros - București - 2006 - pag.253

și preț de ... o reprezentație, pentru a intra în jocul de-a răsul – plânsul al viselor neîmplinite, plătite cu ...viața.

Natură moartă cu nepot obez – un tablou în care Ion Sapdaru dă formă și culoare nevoii de a iubi și a fi iubiți; o poveste simplă și emoționantă despre dragostea noastră cea de toate zilele, pentru care ne rugăm a ne fi dăruită, nouă, astăzi.

Natură moartă cu nepot obez – reverberații cehoviene

Povestea scrisă de Ion Sapdaru, a fost oferită publicului grație proiectului de promovare a dramaturgilor ieșeni – DramatIS. *Teatrul – lectură* ar putea fi definit drept șansa unor întâlniri singulare dintre public și autor, intermediare de actori dispuși să facă efortul unui demers scenic singular; formulă experimentală, prin intermediul căreia trupa teatrului *Luceafărul* își menține contactul cu dramaturgia contemporană. Deși puțin mediatizat și cunoscut, DramatIS își face loc în viața publicului tânăr prin unicitatea și prospețimea propunerilor. Octavian Jighirgiu a creat o mise en scene prin intermediul căreia replicile poveștii din **Natură moartă cu nepot obez** (rostită de către Doina Iarcuczewicz, Cristina Anca Ciubotaru, Iulia Deloiu Trif, Ionela Arvinte și Paul Sobolevschi) au căpătat nuanțe bine receptate de către spectatorii aproape dispuși să își recunoască propria tentație de a rămâne captivi în nisipurile mișcătoare ale scuzemiei, cea liniștitoare de conștiințe. O reprezentație, din păcate, unică, în care mustește promisiunea unui spectacol, un joc cu personajele plecate în căutarea materialității scenice.

Natură moartă cu nepot obez – un tablou în care Ion Sapdaru dă formă și culoare nevoii de a iubi și a fi iubiți; o poveste simplă și emoționantă despre dragostea noastră cea de toate zilele, pentru care ne rugăm a ne fi dăruită, nouă, astăzi.

Figurile interpretului – preliminarii semiologice

De nenumărate ori problema distanței dintre text și spectacol devine subiect de dezbatere și de teză pentru cercetătorii secolelor XX și XXI, pentru că poate tocmai acum se conștientizează din ce în ce mai cristalizat că scenariul nu mai e decât o parte din ceea ce presupune un performance. Ponderea pe care ar ocupa-o textul în procesul devenirii spectacolului poate fi, în funcție de caz, mai mică sau mai mare; în unele situații, acesta constituie baza și scheletul întregii construcții teatrale, în alte situații el servește ca simplu pretext. În această ultimă variantă, regizorul care a optat să se desprindă în mare măsură de subiectul oferit de piesă, poate ajunge în cele din urmă la recrearea conținutului. Un alt autor și o altă imagine se desprind din autorul și opera inițială. Pe bună dreptate, arta teatrală este considerată a fi una colectivă, în sensul că fiecare membru al echipei care lucrează la aceeași reprezentație își dobândește viziunea sa proprie despre subiect și acționează în conformitate cu acest punct de vedere. Și în *Commedia dell'arte* este observabil fenomenul artei colective, întrucât genul acesta teatral prevede o serie de teme care rămân în mare parte aceleași (femeia infidelă, îndrăgostiții naivi, satira corupției, intoleranța clerului, servilismul, șiretenia personajului Scapino); însă textele și formele scenice sunt numeroase și create mereu de cel care joacă pe mica estradă în piațetă. Intruziunea textului în spectacol nu presupunea niciodată aceeași măsură. Mai mult, textul care se formează mai departe în mintea destinatarului va avea nuanțe diferite față de scriitura originală (destinatarul este, în cele din urmă, reprezentat de public, dar îi are ca predecesori pe cei care au lucrat montarea - regizor, actori, scenograf, coregraf ș.a). Când dintr-un text sunt selectate o sumă de teme, simboluri, motive, momente care concordă pentru alegerea unei posibilități de mizanscenă, ele pot fi mai numeroase sau mai puține. Iar pe lângă acestea se adaugă elemente din aria referențială a regizorului, textul fiind în sfârșit metamorfozat în plan teatral cu ajutorul semnelor teatrale. În condițiile în care ne-am dori a fi mai expliciti în privința ponderii pe care o are un scenariu în procesul teatralizării acestuia, arătăm mai jos forma în care el se include în transpunerea de la scris la palpabil (vorbim de o palpabilitate scenică, evident):

CU ȘI DESPRE CEHOV

Mozaic afectiv - Cehov și femeile

BOGDAN ULMU

Și totuși, înafară de dragostea lui pătimașă, declarată și atipică, pentru Olga Knipper (care i-a devenit nevastă), nu se știe mai nimic despre iubirile lui efemere, ori de durată. Deși cehovologii au căutat cu obstinație modele reale ale eroinelor lui din proză și teatru, greu transpuse, de vreo trei-patru ori, „documentul” din spatele ficțiunii! „Se spunea, în anturajul lui, că avusese legături cu o balerină și, de asemenea, cu o actriță franțuzoaică de la Teatrul *Lentovski*. Chiar el mărturisea că îi plăcea să frecventeze *Salonul de Varietăți*, un șantan renumit al Moscovei în care, pe lângă ofițeri desfrânați, înflința și multe femei ușoare”(ne amintește Troyat). Prudent și pudic, scriitorul trata mereu în glumă subiectul, nimeni neștiind cu-adevărat care era adevărul...Plus că la 30 de ani se considera prea bătrîn pentru aventuri; dar la 41, culmea, i se părea normal să fie îndrăgostit!

Cehov, personajul lui Troyat (I)

BOGDAN ULMU

„Cînd îl citesc pe Cehov, am impresia că un prieten foarte drag îmi vorbește în șoaptă” : este confesiunea lui Henri Troyat pe care am formulat-o și noi, aproape identic, cu peste douăzeci de ani în urmă, tot într-o carte. De aceea am vrut atîta să citesc volumul membrului Academiei Franceze, dedicat clasicului rus. Am ajuns destul de greu și tîrziu, la el (prin amabilitatea Sorinei Bălănescu) : dar așteptarea a făcut lectura recentă mult mai pasionantă.

Fiindcă Troyat (nume real – Lev Tarasov) este, pe de-o parte, pasionat de figurile ilustre ale artei & istoriei ruse (a scris despre Petru cel Mare, Ivan cel Groaznic, Dostoievski, Pușkin, Tolstoi, Gogol, Turgheniev, Ceaikovski); pe de alta, este inegalabil în abordarea unui gen dificil – *romanul monografic*.

1. Citirea textului / recitirea textului → 2. Interpretarea regizorală → 3. Montarea scenică → 4. O nouă citire a textului în viziunea spectatorului.

Din forma dată de autor, piesa poate oferi o nouă imagine, parcurgând un drum destul de laborios pînă la noua ei înfățișare. De la imaginile coșmarești, așa cum vedea Meyerhold în montarea sa cu *Revizorul* din 1926, piesa gogoliană poate atinge conotațiile ridiculizării unui sistem politic comunist caraghios pînă la absurd, în cenzurata regie a lui Lucian Pintilie a aceluiași text (Teatrul Bulandra, 1972). La fel, personajul are posibilitatea, prin multitudinea de interpretări, de a se defini diferit, chiar opozitoriu: de la statura romantică a tînărului gînditor, Hamlet ar fi posibil să ajungă un om lipsit de forța acțiunii, dominat de îndoieli, incapabil de a sfîrși răzbunarea regelui mort, eroul shakespearian sfîrșind prin a fi propria-i ironie.

Cum este primul interpret al propriului text, autorul scrie gîndind piesa în anumiți parametri, scrie avînd o primă viziune scenică asupra acesteia, scrie concepînd pentru anumite locații și perioade istorico-sociale. Faptul că un Sofocle, un Shakespeare, un Caragiale pot fi actualizați, pot fi reinventați dincolo de perioada antichității, de teatrul elisabetan sau de început de secol XX, vine din schimbările care se pot opera de la nivelul geno-textului¹. Fiecare interpret poartă cu sine un alt text, un alt Sofocle, un alt Shakespeare, un alt Caragiale, chiar dacă noi toți pornim de la aceeași scriere. Reformulările practice, dramatizările, pot fi copii realiste ale operelor sau pot devia sensurile, temele în folosul mesajului scriitorului. Dacă ar fi să luăm cîteva simple exemple din cadrul creației aceluiași artist, am reveni asupra numelui mai sus amintit, omul de teatru și de film, Lucian Pintilie. Cînd în anul 1975, deja exilat în străinătate, pune în scenă la Théâtre de la Ville, la Paris, *Pescărușul*, regizorul reușește să ducă întregul spectacol clădit pe marja cehoviană într-o zonă care nu reiese la prima lectură și nici dintr-o interpretare ținută prea aproape de literă. Tentele de carnaval pe care Pintilie le implementează în *Pescărușul* său (pentru că orice text de vreme ce constituie premisa unei lumi pe care receptorul și-a lăsat

¹ Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986. Termenul de geno-text este folosit de semioticianul francez și desemnează codul primar în care este scrisă opera unui autor, proces în care o importanță definitivă o au activitățile bio-fiziologice și constrîngerile din codul social.

amprenta, devine cumva o posesie a acestuia), accentele fanteziste aplicate unei scriituri realiste, constituie mărci definitorii pentru noua realizare de la Paris. Autorul mărturisește în caietul său de regie: "Scopul adaptării mele este foarte simplu: de a da o *expresie teatrală* atât primului strat al realității, text și realitate psiho-obiectivă, cât și celui de al doilea, subteran legat de memoria și imaginația celor doi eroi. Prin intermediul lui Treplev și Nina, eroi-martori, sfișiți de contemplarea la care sunt condamnați, voi recrea, într-o altă tonalitate complementară, o a doua existență posibilă a spectacolului, halo al primei realități psihologice, obiective"¹. Două existențe, textul și spectacolul, cu o seamă de alte multe existențe în detaliu - personaje, locuri, momente, lumini - sunt reverberații care pot să se șteargă și să se refacă de fiecare dată când un ochi din afară se apleacă deasupra. Jucării pe o rampă între oglinzi: Nina și Treplev. Nina este pregătită într-o scenă macabră asemenea unei actrițe înainte de intrarea sub reflector. Este machiată, iar un nor de pudră plutește în jurul ei oferind poza unei fanteze. Treplev, înainte de a se sinucide, își arde hîrțile într-un lighean, toți îl privesc: personaje, spectatori. El este un alt actor sfîrșit, iar foile distruse, ar trebui să reprezinte, așa cum regizorul afirma în însemnările sale, celelalte variante ale *Pescărușului*. Actul rescrierii este realizabil în puterea condeiului, dar și în puterea mizanscenei. *Turandot* este o altă reușită în acești ani tineri, ani de încercări, de succese, de învingeri ai lui Pintilie². Acum însă, textul lui Gozzi rămîne mult mai în urmă, supratema spectacolului descifrînd în cheie modernă, în cheie universală, povestea prințesei care posedă taina Sfinxului. Turandot este un fel de mașină infernală care devorează încet pe Kalaf, o femeie-monstru care-l minimizează pe protagonist pînă cînd el dispăre mistuit de imaginea femeii pe care și-o formase în mintea sa. "Pentru prințul Kalaf, Turandot este în același timp mit și realitate. (...) Se îndrăgostește de un personaj legendar, abstract arhetipal – dar moare real, între coapsele-i reale, materno-erotice. Inventă și e devorat de un personaj care-i pre-există, dar care nu poate funcționa atîta vreme cît nu e re-inventat"³. Scenariul lui Gozzi capătă puternice accente de arlechinadă, rămînînd o simplă platformă unde regizorul așază, ridică, ramifică o lume a rîsului dus la extrem. Circul lui Pintilie este unul al aberației, precum artistul singur spune în notațiile sale din acea perioadă, iar montarea folosește foarte mulți

REZUMATE

¹ Lucian Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 32-33

² Turandot în regia lui Lucian Pintilie, la Théâtre National de Chailot, Paris, 1974, cu Andréa Ferréol în rolul principal, scenografia: Radu Boruzescu

³ Lucian Pintilie, *op.cit.*, p. 55

a fost gândit astfel încât să includă în țesătura gesturilor, a mișcărilor, o poveste sau măcar o zbatere interioară. Cu doar câteva obiecte – un scaun, o măsuță, o canapea, un fundal sugerând munții, renumita scenografă Doina Levintza a făcut adevărate minuni, realizând pe deplin efectul umoristic scontat. În viziunea lui Virgil Tănase textul este parcurs cu sinceritate. Fără caricaturizări, fără tente impregnate de elitism de dragul elitismului, spectacolul propune un Caragiale firesc cu personaje normale, comic dar în primul rând sincer cu sine însuși. De fapt tot ce contează la un spectacol pe un text de Caragiale este ca actorii și regizorul să „simtă”, măcar puțin, acel filon nemaipomenit de adevăr pur românesc și restul vine de la sine. Probabil că de asta Caragiale este și trebuie să rămână iubit de toți actorii. Probabil că și în asta constă geniul lui creator. Cel puțin așa cred eu.

pitici: imagine grotescă, așa cum gura s-ar lăți într-un surfs diform pe toată fața. Pimeii de altfel își schimbau în permanență rolurile între ei, ca și cum masca este una a deriziunii, universul și identitatea individului sunt nesigure, necunoscute și debusolează totul într-o mișcare de carusel teatral. Lentila celui care interpretează poate sta mai aproape de scriitură, sau se poate îndepărta oferind o perspectivă mai largă, în care doar unele elemente din text să fie preluate și duse cu fidelitate pe linia de orizont a noi realizări scenice.

Uneori, revenirea asupra textului poate să nu fie făcută chiar în corpul acestuia. Operația receptării și redării operei în noua lumină teatralizantă are posibilitatea de a-și face inciziile în marginea textului, strict în spațiul performance-ului. Această modalitate de re-vizuire se poate regăsi la *Așteptându-l pe Godot* în regia lui Silviu Purcărete¹. Scrierea lui Beckett este urmată îndeaproape, nu prea există părți eliminate sau timpi inversați. *Godot*-ul lui Purcărete pare o întrupare cât se poate de simplă și de naturală alături de mai vechiul *Godot*. Cu toate acestea câteva semne desprind unghiurile de vedere. La nivelul scenografiei, acum arborele dramaturgului irlandez este deșeză și pare agățat foarte fix în micul cadru în care Vladimir și Estragon se tot mișcă. Drumul de țară pe care-l descria didascalica într-o singură frază, este de fapt un schelet de cub strâmb care se aseamănă întrucîtva cu o scenă minusculă ruptă, aruncată din cer. Aici, în lumea aceasta limitată, cu o ușă care se decupează dintr-o pînză ca un perete, cei doi cloșari așteaptă la nesfîrșit. Spațiile descind din spații. În fundal o altă scenă restrînsă, inexistentă în scenariul beckettian, aglomerează o orchestră cu pian, violoncel și vioară, înfășurate în cearșafuri, hîrtie, carton, parcă ar trebui să fie acum încărcate într-un camion, iar locația evacuată. Copii îmbrăcați în costume de iepurași cîntă la aceste instrumente o muzică divină. Doar finalul încurcă banda, ca și cum divinul s-ar încurca undeva mai sus de lumea vizibilă. În vreme ce dizarmonia acoperă fundalul sonor, instrumentele sunt părăsite, iar Didi și Gogo rămîn nemișcați în finalul care se cascadează peste ei, peste întreaga construcție scenică. Utilizînd elemente noi față de textul original, regizorul descoperă o porțiune din universul absurd, o posibilă imagine a acestuia. Face vizibili îngerii. Totuși dincolo de aceste prezențe muzicale, Godot

¹ *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, regia și scenografia Silviu Purcărete, Teatrul Național “Radu Stanca” din Sibiu, 2006, cu Marian Rîlea și Constantin Chiriac în rolurile principale.

rămîne tăinuit. Reprezentația lui Purcărete cu *Faust*¹ prezintă intruziuni străine, cupuri și mixturi atât la nivel de text, dar și ca viziune extratextuală. Iar „revizia” pe monumentală operă a lui Goethe nu face decît să clarifice, să lucreze în beneficiul acesteia. Dacă există o seamă de personaje mai degrabă figurative în Noptea Walpurgică, care pentru autorul romantic sunt doar prezențe trecătoare care rostesc preț de cîteva rînduri pentru ca apoi să dispară, atunci ele, pentru regizor, au însemnătate, căci el le găsește sensul pe scenă, le introduce în momente coregrafice, încărcîndu-le de potență teatrală.

Într-un eseu de Louis Jouvet², directorul teatrului Athénée discuta noțiunea de regie ajungînd să puncteze cert că acesta este o formă de interpretariat de vreme ce ea este „*un comentariu*”, este posibilitatea de redare a unei opere prin percepția informațională și sensibilă a unui alt om decît autorul care posedă o anumită sensibilitate scenică. Mai mult decît a fi un comentariu, „*La mise en scène est une naissance*”, pe cînd „*La pièce est un état d'esprit*”. Apoi exemplul vine relevant: pentru decorurile care au fost concepute în cazul textului *La folle de Chaillot*, scenograful Christian Bérard a renunțat la construirea unor panouri realiste și la o spațiere asemenea. S-a ghidat pe esențializare, pe stilizare. Iar lumea pe care a construit-o este una care atîrnă din cer. Macrocosmosul susține microcosmosul care e deja „stricat”. Cu o putere extraordinară, Bérard revenea mereu asupra schițelor, rupînd, modificînd. Pînă într-o seară, cînd desenează pe un colț de față de masă crochiul ferestrelor antimimetice care urmau să constituie punctul de pornire pentru adevăratul spațiu al spectacolului. Jouvet a decupat fața de masă și a reținut bucățica de pînză în buzunarul lui. Moment de grație? O frumoasă clipă ce nu poate fi oprită, dar e refăcută în efemeritatea teatrului.

Teza noastră nu merge, însă în zona teatrului, ci în aria cinematografului, acolo unde libertatea de mișcare a imaginii și posibilitatea tehnică fac (în condițiile în care filmul pornește ca ecranizare a unui text clasic) deseori sensul să se distorsioneze, povestea însăși căpătînd o altă turnură. Dinamica specială pe care o facilitează camera de luat vederi, distanțare sau apropiere de obiect, mobilitatea acordată de cadrele diferite pentru o singură scenă sunt doar cîteva forme care aduc o imagine multiplă, cursivă și mult mai nuanțată în fața ochiului spectatorului (regizorul fiind

¹ *Faust* după J. W. Goethe, regia și scenariul de Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2007, cu Ilie Gheorghe și Ofelia Popii în rolurile principale

² Louis Jouvet, *A propos de la mise en scène de la Folle de Chaillot* în *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 148-157

Tipătescu, susținînd că seamănă atât de bine, încît „să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!”. Tulburat la culme, tînărul amarez trece prin toate emoțiile chinuitoare atunci cînd „venerabilul” îi redă, din memorie, textul scrisorii, accentuînd, aluziv, explicațiile împrejurărilor concrete, precise, deoarece el identificase exact momentul întîlnirii dintre cei doi: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seară). –Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aștept depeși de la București, la care trebuie să răspunz pe dată.....(privește lung pe Tipătescu, care e în culmea agitației)”. Didascaliiile sugerează starea de nervozitate și teama prefectului. Impulsiv și nestăpănit, Tipătescu este „turbat” de mînie „E iute! N-are cumpăt”. Orgolios, cu aer de superioritate și de disprețuire cu Farfuridi care îl acuză de trădare: „Cum să nu mă iuțesc, onorabile? D-voastră veniți la mine acasă, la mine, care mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul...”. Tipătescu, trimite la cuvîntul „tip”, care semnifică june prim, om rafinat.

Didascaliiile sunt la Caragiale adevărate fișe de caracterizare directă. Iti multumesc Nene Iancule!! Notațiile autorului -(plimbîndu-se înfuriat), (în prada agitației), (supărat) – ilustrează mentalitatea de stăpîn absolut, orgolios, care îi definesc pe Ștefan Tipătescu. La toate aceste amănunte bincunoscute oricărui roman încă de pe băncile liceului regizorul mi-a cerut să sugerez din joc, în relația Tipătescu-Zoe, un soi de „puppet-lover” sau mai direct spus „cățelușul Zoei” și reacții ceva mai stăpănite în momentele de nervozitate. În primul caz cred că a fost relativ ușor să descopăr ce ar putea fi un „puppet-lover”. Actrița din rolul Zoei mă depășea dublu ca vîrstă, deci nimeni din sală nu ar fi privit această relație decît așa cum a cerut-o regizorul ..ce ușor! În cea de a doua cerință însă mi-a fost mai greu. Textul singur aproape că te împinge să faci exact ce a vrut Caragiale cu personajul și atunci am inversat pentru „turbarea” prefectului explozia cu implozia. Și cred că am făcut bine. Asta a dat personajului o notă de bun simț și educație care nu permit exploziile necontrolate. De altfel ar fi fost penibil să mă agit ca un puștan. În anul premierei numărăm exact 27 de ani .Varsta care a mirat pe multi cand am fost distribuit in rolul lui Tipătescu.Toți îi aveau în minte pe „predecesorii”mei, mari actori precum Toma Caragiu sau Victor Rebengiuc..

Trecerea din spațiul contemporan în lumea de altădată s-a realizat subtil prin lumina difuză (simbol al intrării în negurile timpului) în care pluteau ființe iluzorii în costume de epocă, peisajul redînd imaginea unui orășel de munte. Fiecare moment

scenă, personaje în blugi și cu telefoane mobile, publicul este în stare să observe singur că vorbele de-acum o sută de ani se mai potrivesc ori nu realităților din jur...

Și iată-mă pus în fața unei comedii realiste de moravuri politice, în care Caragiale ilustrează dorința de parvenire a burgheziei în timpul campaniei electorale pentru alegerea de deputați. Pe fondul agitației electorale se nasc conflicte între reprezentanții opoziției – Cațavencu și grupul de „intelectuali independenți” – și membrii partidului de guvernământ – Ștefan Tipătescu, Zoe, Zaharia Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu. Încep să mă documentez fără a avea la îndemână „ostromentul” fără de care în ziua de azi nu începe nimeni să miște nimic-internetul.

„Deci, fuga la bibliotecă și pune-te pe citit”. În cazul de față însă „cestiunea” cu cititul devenea aproape pleonastică. Textul în sine îmi dădea totul. Ștefan Tipătescu este prefectul orașului pe care îl administrează ca pe propria sa moșie cu o mentalitate de stăpân absolut: „moșia, moșie, foncția, foncție, coana Joițica, coana Joițica, trai neneacă pe banii lui Trahanache, babachii!”, afirma Pristanda cu invidie la adresa lui. Tânăr, prezentabil, june prim (Tănase a reușit să mă trimită la tuns și bărbierit în timp record -10 minute) Tipătescu era de opt ani amantul Zoei, la numai câteva luni de la căsătoria acesteia cu Trahanache. Este orgolios, abuziv, încalcă legea, dacă „o cer interesele partidului” și admite, amuzat, încurcăturile polițaiului: „ai tras frumușel condeiu”. Socotește că Pristanda se află în serviciul său personal, și nu al comunității, de aceea îl pune să adune informații necesare despre tot ce se întâmplă în oraș, iertându-i micile furtișaguri, pentru că acesta este „scrofulos la datorie”.

Trăsăturile morale reies indirect din acțiunile, vorbele, atitudinile, reacțiile venerabilului Trahanache și mai ales din situațiile în care este pus. Un procedeu important îl constituie monologul, iar specifică pentru personajul dramatic este caracterizarea prin didascalii (paranteze de autor). Ipocrit și demagog, face caz de amoralitatea lui Cațavencu – „Mizerabilul!” – când el însuși este corupt și imoral, trăind tihnit în umbra Zoei, înșelând încrederea pe care o are în el „nenea Zaharia”. Zoe Trahanache pierduse scrisoarea de amor, care ajunsese întâmplător în mâna inamicului politic, Cațavencu, care-i șantaja cu publicarea acesteia în „Răcnetul Carpaților” dacă nu este ales deputat.

Comic de situație realizat magistral, spaima prefectului este amplificată cu subtilitate de Trahanache, deoarece tocmai el este cel care îl consolează pe

primul spectator al propriei realizări). Distanța dintre un receptor-creator din domeniul teatrului (și ne referim acum din nou la meseria de regizor) în comparație cu acela din domeniul filmului rezidă la nivel de modalitate de realizare, la nivel de tehnică. Dacă teatrul se dăruiește de fiecare dată viu, pelicula încremenește clipa, chipurile. Aici constituindu-se diferența majoră dintre cele două arte. Când teatrul face experiențe care scot actorul de pe scenă și-l aduc într-un decor natural (pe stradă, în clădiri dezafectate), fragmentarizând sau sincopând timpul în cronologia sa, dublând sau multiplicând spațiile (prin proiecții video, prin deschiderea mai multor scene în aceeași locație) se creează o punte de asemănare între dinamica scenică și cea filmică.

Revenind însă la problema noastră, aceea a tranziției de la text la peliculă cinematografică, dorim să precizăm că cea de-a șaptea artă are mijloacele necesare pentru a dezvolta mai mult partea de extratext, în unele cazuri poveștile personajelor sau anumite scene fiind mult mai bogate în informații. Adesea intervin scene suplimentare care se referă la un extratext atât de distanțat față de informația din scenariul inițial, încât aceste nuclee ar determina să stabilim o relație de echivalență între scriptul filmului și ceea ce Genette a introdus prin noțiunea de hipertext¹. Noua formă a scenariului este hipertextul, iar textul clasic de la care s-a plecat (fie el roman, nuvelă, operă dramatică) reprezintă hipotextul. Așadar originalul poate rămâne foarte în spate, iar întâmplarea poate divaga convertindu-se pînă cînd atinge alt final. Fenomenul transtextualității este astfel valabil și în cadrul artelor spectacolului/filmului. Dacă în literatură cel mai citat exemplu în această privință este *Ulise*, romanul sub semnătura lui James Joyce, în cinematografie se arată destule cazuri. Aproape orice ecranizare ajunge să fie mult infidelă punctului de la care s-a pornit. Iată doar cîteva titluri: de la *Faustul* lui Murnau din 1926, care omite destule scene din opera enciclopedică a lui Goethe, și include altele sugestive pentru comunicarea cinematografică, pînă la ecranizările mai recente: *Doctor Faustus* după Marlowe în regia lui Jan Svankmajer (1994) cînd lumea actorilor se întîlnește cu lumea marionetelor; de la *Mat* (adaptare în film mut după nuvela lui Maxim Gorki, *Mama*, regia Vsevolod Pudovkin, 1934), la *The lower depths* (ecranizarea *Azilului de noapte* de Maxim Gorki în regia lui Akira Kurosawa, din anul 1957, unde toată povestea este colată pe lumea asiatică) – lista este imensă ca dimensiuni. Și mai

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982

interesante sunt expresiile cinematografiei moderne care înglobează textul inițial discutând în marginea lui, folosindu-l ca simplu obiect, practic, în complexa analiză a acestuia. Este cazul filmului *Looking for Richard* (1994), aflat în directoratul lui Al Pacino. *Richard al III-lea* devine centrul unei disecții de idei care poartă ca temă întrebarea: cum se interpretează, cum se poate regiza textul shakespearian? Cercetarea stilului marelui Will, sondarea Cronicii Angliei, căutarea valențelor actricești și regizorale constituie acțiunea din filmul artistic cu un aer documentar al lui Pacino. *Looking for Richard* poate fi considerat un mijloc de textualizare: piesa shakespeariană e doar o micro-structură din întreaga schelă care se clădește în crearea și re-crearea "spectacolului". Componentele care se adună în preajma textului (acestea fiind sondajele de opinie, discuții în echipă, cercetare istorică, filologică, montare propriu-zisă) arătând cum el "se face", pot fi metatextul: suma de comentarii, aparatul analitic care se nasc pe același text.

Piesă fără titlu sau Piesă neterminată

Neabandonînd însă tema noastră – Cehov, între text și spectacol -, dorim a ne opri cu privire critică și de investigație asupra a două adaptări realizate de Nikita Mihalkov, actorul rus care are și un perfect ochi de regizor. Este vorba despre *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, inspirată din *Piesă fără titlu*, film turnat în anul 1977 și *Oci Ciornie (Ochi negri)*, din 1987, bazîndu-se pe nuvela lui Cehov, *Doamna cu cățelul*. Venind pe firul cinematografiei rusești moderne (Andrei Tarkovski, Eldar Ryazanov, Andrei Konchalovsky, Pavel Lungin și mai tînărul Andrei Kravchuk), Mihalkov a știut să cucerească publicul pentru el. Aducînd aerul tare al Rusiei profunde, cu peisajele ei nostalgice, decupate din tablouri romantice, cu muzica și ritmurile nebunești ale țiganilor, folosindu-se de un fin simț al comicului cu labilă trecere în ironie și tragic, portretizînd chipuri care nu se mai pot uita și speculînd cu succes efectele simple ale camerei de luat vederi, cineastul navighează ușor pe linia dintre suprafața și adîncurile omenești.

Unfinished piece for mechanical piano scoate doar o eboșă din *Platonov*, schimbînd la final cu totul direcția acțiunii. Primul act al piesei este preluat în mare măsură în mod fidel. Momentul sosirii musafirilor la vila Annei Petrovna Voinițeva este păstrat cu modificări pozitive și pe lungimea peliculei. Doar cîteva replici inversate, cîteva tăieturi și cîteva tușe mai evidențiatoare schimbă oarecum traseul motorului acțiunii dramatice: întîlnirea. Acest loc comun al scriitorului rus, întîlnirea,

"O scrisoare pierdută" –Tipatescu

CĂLIN CHIRILĂ

"16 noiembrie va rămîne în istoria Teatrului Național din Iași, dar nu numai, ca un moment al triumfului. Pentru că premiera cu „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale a fost un triumf veritabil. Pentru actori, pentru regizor, pentru publicul care a avut șansa să urmărească acest eveniment cultural. Și dacă harul regizorului Virgil Tănase s-a făcut simțit în orfevrăria replicilor, în construcția dramatică, dar mai ales în realizarea unor personaje reale fără a forța inovația de dragul mondenității (nici nu ar fi posibil în cazul lui Virgil Tănase) dacă costumele realizate de această superprofesionistă a modei românești, Doina Levintza, au întregit miracolul acestui eveniment. Cei care au dat o nouă dimensiune actului teatral, în speță operei lui Caragiale, au fost actorii.”(*Cronica Română* , 22 noiembrie 2001)

La începutul lui septembrie 2001 trupa naționalului ieșean era în vervă. Nu atât pentru faptul că urma să vină un regizor considerat special la acea vreme (Virgil Tănase) cât pentru emoția reală creată de titlul piesei ce urma să se monteze: „O scrisoare pierdută”!

Nu cred că există mulți actori în România care să nu își dorească întîlnirea cu una din partiturile marelui Nenea Iancu iar actorii din Iași au dovedit-o. La probele pe rol toți erau plini de energie, dornici de joc, unii deja pariau pe diferite distribuții, era o atmosferă aproape sărbătorească... Printre ei, un tînăr destul de copt, ușor speriat, vădit emoționat, cu barba nerasă de o săptămână și cu părul vâlvoi își aștepta rîndul cuminte. Eu.

Nici până azi nu am înțeles ce anume l-a determinat pe Virgil Tănase să mă aleagă pentru interpretarea rolului Tipătescu. Eu nu mi-aș fi aruncat nici măcar o privire. „Domnule Chirilă, vreau un Tipătescu aproape clasic. În sensul că va trebui să aduci scenic ca și personaj toate atributele știute și răs-știute depre acest personaj”.

Și eu care credeam că m-a ales pentru că vrea un Caragiale în blugi. Însă, mi-am dat seama ceva mai tîrziu din proprie experiența ca publicului i se demonstrează că de valabile sunt și astăzi operele de ieri chiar dacă nu are în fața ochilor, pe

sugerate doar prin coborârea de la pod a două cizme uriașe – un revizor supradimensionat de această dată, cizme care vor acoperi tot spațiul scenei, în timp ce se aude replica jandarmului care anunță că un funcționar proaspăt sosit a tras deja la han. Grupul celor din scenă încremenește și după un timp de tensiune și nemișcare cortina cade ghilotinat.

BIBLIOGRAFIE:

Pepino, Cristian, *Automate, Idoli, Păpuși*, Editura Alma, Galați, 1998.

Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura didactică și pedagogică, București, 1996.

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Editura Pentru Literatura Universală, București, 1958-1968.

Gogol, N.V., *Revizorul*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1949

este motivul care determină “narativitatea” ulterioară: Arkadina și amantul ei, Trigorin, sosesc la proprietatea unde deja se află fratele ei Sorin, administratorul, Polina. Mașa și învățătorul nu locuiesc acolo, dar frecventează casa foarte des, precum și doctorul Dorn. Serebriakov și tînăra lui soție, Elena Andreevna sosesc la conacul lor unde locuiesc deja Vanea, cumnatul din prima căsătorie a lui Serebriakov, bătrîna Voinițkaia și Sonia, aceștia trei fiind cei care țin socotelile casei și o întrețin din puținul veniturilor care există. Ranevskaia, împreună cu fata ei mai mică, Ania, și doi servitori, Charlotta și Iașa, revin la casa unde copilărise Liubov Andreevna, regăsind pe fratele ei, Gaev, dar și pe cei în grija cărora este lăsată averea de la țară: negustorul Lopahin, Varia, fiica mai mare a Ranevskăii, servitorul foarte în vîrstă, Firs. Cei care vin deturneză toată liniștea moșiei, iar cei care locuiau acolo trebuie să suporte capriciile de “orășeni”, de străini, de intruși, pînă la urmă, ale celor dintîi. În cazul *Pieseii fără titlu* înțînirea nu are forma celorlaltor descinderi: venirea vizitatorilor la Voinițeva renaște amintiri, povești uitate din trecut fără prea mare însemnătate. Se trezesc și sentimente noi, căci generăleasa își mărturisește dragostea posesivă pentru Platonov, așa cum și Sofiei i se întîmplă să se reîndrăgostească de acesta. Cert este că puținul timp pe care-l petrec împreună reușește să-i înnebunească pînă la isterie pe mulți dintre ei, astfel că pentru Cehov totul are o întorsătură tragică. Mihalkov denaturează conținutul începînd cu actul al doilea și pînă la final. Nimeni nu-și ia viața, nimeni nu moare, în schimb aura tragică este păstrată. Chiar dacă Platonov nu-și găsește sfîrșitul, chiar dacă soția lui, Sașa, nu încearcă să se sinucidă în mod absurd (și caraghios) cu chibrituri, chiar dacă Sofia nu ridică arma înspre învățător, așa cum decurg lucrurile în text, ceva din ultimele secvențe de film dau impresia că este cineva acolo, în interior, care moare. Platonov din film vrea să-și curme viața aruncîndu-se într-o baltă care nu-i ajunge mai sus de genunchi. Ironia sorții. Există un Dumnezeu care nu-ți dă voie să mori. Există un Dumnezeu care te vrea viu, chiar dacă înlăuntrul tău ești golit și trăiești cu acest strigăt monstruos în tine: “Am treizeci și cinci de ani și totul e pierdut! Sunt un zero, un nimeni! Am treizeci și cinci de ani... Lermontov era deja de opt ani în mormînt. Napoleon la vîrsta asta era general. Iar eu încă n-am făcut nimic!” Și există același Dumnezeu care îți scoate înainte aceeași figură pe care o urăști pentru mediocritatea ei, pentru calmul, încrederea și bunătatea ei și pe care ți-ai dori s-o sugrumi: Sașa. Femeia care a dăruit un cămin și fără de care, totuși, mai crezi că n-ai fi reușit să trăiești pînă acum. Femeia care cu o voce abia răzbită, moale, spune:

“Mișenka, dragul meu, soțul meu... Trăiești! Acum pot și eu să trăiesc. Te iubesc atât de mult, Mișenka. Ești totul pentru mine. Și nu mi-e frică de nimic, când ești cu mine. Pot îndura orice. Ești obosit acum, Mișa. Trebuie să te odihnești și-o să pornim apoi spre o lume frumoasă, cu oameni buni. Trebuie doar să iubim.” Iar pe fundalul sonor se aude vocea lui Caruso – *Una furtiva lagrima*. Din Cehov, Mihalkov a păstrat ca într-o cutiuță cu esențe tari, lacrima din spatele unul surîs aproape stins, aproape trist. Platonovul lui nu trebuie să moară. Poate că se va sinucide în altă zi, chiar dacă acum aleargă împreună cu ceilalți pe pajiștea peste care plutește valul de fum al dimineaței. *Una furtiva lagrima / negli occhi suoi spuntò... / quelle festose giovani invidiar sembrò... / Che più cercando io vo?* O clipă-efemeridă pentru ființe-efemeride.

Eclectismul piesei lui Cehov (de altfel, prima sa piesă, multă vreme ignorată, chiar și postum) este cu totul eliminat. Sunt păstrate doar o parte din personaje, însă sunt introduse altele noi, printre care și un copil pe care regizorul mizează atât în realizarea unor momente comice, cât mai ales pentru opțiunea ultimei secvențe din film. După încercarea eșuată a protagonistului de a-și pune capăt zilelor, și după ce obiectivul a lărgit cadrul, pînă cînd ceata de “petrecăreți” devine indistinctă, o rază de soare răsărind se așază pe chipul băiatului în vreme ce acesta încă mai doarme. O cruciuliță atîrnă la gîtul acestuia. Forma finalurilor din *Unchiul Vanea*, din *Piesă fără titlu* nu mai este păstrată, dar ideea, da. Sonia se lasă mîngîiată pe cap de Vania. Atît ea, cît și unchiul ei aveau nevoie de o asemenea blîndă apropiere: “Ce să-i faci, trebuie să trăiești. (*Pauză*) Vom trăi, unchiule Vanea. Vom trăi un șir lung, lung de zile nesfîrșite, de seri nesfîrșite (...) și Dumnezeu o să se îndure de noi amîndoi, și noi, unchiule drag, vom vedea o viață luminoasă, frumoasă, minunată. (...) Ne vom odihni! Vom auzi îngerii, vom vedea cerul semănat cu diamante (...) Ne vom odihni! (*Paznicul bate toaca. Teleghin cîntă încet la chitară, Maria Vasilievna scrie pe marginea broșurii, Marina împletește la ciorap*)”¹. Prezența divinității nu este menționată decît, de obicei, în final, iar atunci referința este făcută scurt, sporadic. Personajele dau senzația că în acest dumnezeu văd un fel de ultim fir oarecum invizibil de care se pot prinde, pentru care viața capătă un sens. Scena ultimă din *Piesă fără titlu* se încheie cu replica bătrînului Ivan Ivanovici, tatăl Sașei aflat la vîrsta senilității: “Ne-a uitat Dumnezeu... Din pricina păcatelor noastre... Din pricina

¹ A. P. Cehov, *Unchiul Vanea*, în volumul *Pescărușul. Teatru*, București, Editura Pentru Literatură, 1967, pp. 277-278

Această lume imperfectă, monstruoasă ar putea fi adusă în scenă și cu ajutorul „mijloacelor păpușărești”. De exemplu într-o montare s-ar putea obține efecte deosebit de comice, dacă Hlestacov și-ar juca monologul, culmea fanfaronadei, din casa primarului, folosindu-se de păpuși de diferite dimensiuni, păpuși care să-i întruchipeze pe miniștrii, ambasadorii, prinții, etc. lumea „bună” de care este înconjurat, păpuși cu ajutorul cărora Hlestacov să poată „juca” un adevărat spectacol cât mai convingător, lăsându-și audiența cu gura căscată, într-o admirație / adulație dusă la extrem.

Într-o altă montare actul IV ar putea fi jucat într-o altă cheie față de restul spectacolului. În camera lui Hlestacov, proaspăt sculat din somnul de după triumful petrecerii din casa primarului, petrecere la care a impresionat audiența cu minciunile pe care le-a spus despre persoana sa, poate apărea un Primar supradimensionat prin costum, prin apariție - urcat pe catalige și costumat într-o imensă pelerină de magician, cu toate accesoriile necesare – pălărie, baghetă, buzunare secrete, eșarfe, etc. Primarul într-un adevărat număr de magie, pentru a arăta că nu este cu nimic mai prejos decât „marele” Hlestacov care trăiește printre reprezentanții celor mai buni din lumea bună, ca într-un duel de final dintre doi mari eroi, i-ar putea prezenta acestuia un spectaculos „număr de magie”. O magie a corupției și a înșelătoriei. Din pălărie, din buzunarele secrete sau din cine știe ce ungher al odăii, „magicianul” poate scoate câte o păpușă, care să-i reprezinte pe Judecător, Dirigintele poștei, Inspectorul școlar, Administratorul așezămintelor de binefacere, etc. Textul pe care ar trebui să-l rostească actorii personaje, poate fi rostit de primarul magician în timp ce mînuiește păpușa corespunzătoare fiecărui personaj.

Primarul – reprezentantul politicului în oraș - demonstrează astfel că prin politic totul poate fi controlat și manipulat. În politică totul e corupție. Funcționarii nu sunt decât niște biete păpuși în mâinile primarului care controlează totul, care manevrează totul, oferind mită pentru a-și mușamaliza neregulile, cu ajutorul funcționarilor deveniți păpuși. La finalul actului când negustorii încearcă să intre la Hlestacov pentru a se plînge de primar, imensul magician le barează drumul blocând intrarea cu silueta lui impunătoare, finalizându-și astfel numărul de magie. Politicul poate închide astfel doar cu un gest, gura celor mulți și nemulțumiți. Dar pentru că magicianul și arta sa nu sunt decât iluzie și înșelătorie, pentru a reechilibra raportul de forțe și pentru a restabili ordinea în acest univers răsturnat, în final apariția adevăratului revizor și acțiunile pe care acesta le va întreprinde, vor fi

scenice ieșite din comun, păpuși de diferite mărimi și forme îmbinând cele două posibilități de joc actoricesc, cel din teatrul de dramă și cel din teatrul de animație. Practic foarte multe texte sau personaje din „teatrul pentru adulți”, pot fi adaptate și transformate în spectacole sau eroi pentru copii. De asemenea, în spectacole destinate adulților pot fi folosite păpuși și stilul de joc specific teatrului de animație.

Operele unor mari dramaturgi ca Shakespeare, Molière, Goldoni, Cehov, Gogol etc. sau în spațiul românesc Alecsandri, Caragiale ș.a. pot fi montate în această manieră modernă.

Revizorul este o capodoperă, una dintre marile comedii ale lumii, o culme a operei dramaturgice a lui Gogol, atât din punctul de vedere al forței de demascare, cât și în ceea ce privește măiestria artistică cu care este scrisă. Piesa înfățișează o multitudine de tipuri comice - fanfaronada insolentă a lui Hlestacov, întrupare a nulității și platitudinii societății nobiliare din capitală; dar și figurile ridicole ale unor funcționari provinciali – Primarul, capul corupției și al neregulilor din localitate, reprezentantul perfect al monstruoșității societății din care face parte; Zemlianica, directorul unor institute de binefacere, slugarnic și lingușitor; judecătorul Liapchi-Tiapchin care ia mită; Hlopov, directorul școlii, laș și prost; dirigintele poștei, curios să citească scrisorile altora; cam așa arată mănunchiul de funcționari de provincie, trântori și potlogari, care se căpătuiesc pe seama altora. Vestea sosirii de la centru a unui revizor, în acest orașel din gubernia îndepărtată a Rusiei Țariste produce o adevărată furtună. Aventurierul Hlestacov, care și-a pierdut toți banii la cărți, cazat la singurul han mai convenabil din orașel, nu își poate continua călătoria. Deși înfățișarea lui nu pare a fi aceea a unui demnitar, este luat totuși de cei din jur drept revizorul așteptat, considerat a călători incognito. De aici o multitudine de situații comice, de încurcături, care aduc în scenă ridicolul personajelor, micimea lor sufletească, dezumanizarea lor, într-o societate labilă, sufocată de corupți. Primarul înebunit de teamă, din dorința de a mușamaliza neregulile ținutului, îl invită pe Hlestacov în casa sa, îi oferă mese copioase, măguliri, temenele, iar acesta profită din plin de avantajele situației. Își dă aere, se laudă, spune minciuni, face curte soției și fiicei Primarului, „împrumută” sume importante de la toți, după care părăsește în triumf mica localitate. Vestea sosirii adevăratului revizor, în final, cade ca o adevărată bombă care imobilizează întreaga societate prezentă, timp de un minut și jumătate, după care cortina cade.

păcatelor mele... De ce ai păcătuit, bufon bătrîn? Ai omorât ființele Domnului, ai băut peste măsură, ai spus vorbe de ocară, i-ai judecat pe semenii tăi... N-a mai răbdat Domnul și te-a trăsni¹. Nici scena de încheiere a *Livezii de vișini* nu face excepție de la sentimentul morții, al tragicului. Prezența ștearsă, uneori ridicolă a lui Firs este purtătoarea de sens al textului dramatic. Într-un fel lacheul amintește de tăcutul servitor din *Neînțelegera* de Albert Camus. Cel care răspunde negativ la chemarea omului în numele unei divinități retrase din univers, pare că e replica unui Firs mai modern, lipsit de cuvînt și mult mai străin de lume. În pustiul conacului, servitorul din Gaev, a fost uitat de toți cei care au plecat pentru totdeauna în urma pierderii licitației proprietății lor. Liubov Andreevna se întoarce la necunoscutul ei amant care o va înșela din nou și-i va pierde și ultimii bani. Varia urmează să plece în altă casă unde să „slugărească” așa cum făcea și pînă acum. Lopahin înoată în golul visului său de a acumula cît mai multă avere. Drumurile personajelor sunt circulare. Evoluții poate că există doar în straturile foarte adînci ale conștientizării, dar faptic nu se întîmplă niciodată nimic. Dumnezeu nu mai este nicăieri, oamenii și ei sunt ignoranți: “Firs (*se apropie de ușă și o încearcă*): E încuiat. Au plecat... (*Se așază pe divan.*) M-au uitat. Nu face nimic. Am să stau aici puțin... Sunt sigur că Leonid Andreici iar nu și-a luat blana, a plecat cu paltonul. (*Oftează preocupat.*) Dacă n-am fost cu ochii pe el! Așa-i tinerețea (*Bombăne ceva de neînțeleș.*). Viața mea a trecut de parcă nici n-am trăit... (*Se culcă.*) Am să mă întind puțin. Nu ți-a mai rămas nici un pic de putere, nici un pic... Eh un tîrîie-brîu. (*Stă nemișcat.*)”². Cortina se lasă peste o priveliște goală, un loc părăsit, peste o viață care nu aparține nimănui. Terminus tragic pentru clipele rizibile, pentru ființele de care s-a rîs, care au rîs de ele, care s-au zbatut între plictis și suflete tulburate.

Piesă neterminată pentru pianină mecanică este și o mică bijuterie la nivel de artă a imaginii. Formele pe care cadrele le iau sunt sugestive și din punct de vedere al acțiunii și din punct de vedere al caracterului personajului surprins în ele sau accentuează schimbul de replici. Discuția dintre Sofia și Platonov care în text se referă mai mult la felul de a fi al protagoniștilor și cum s-au schimbat aceștia, devine în filmul lui Mihalkov o reînviere disimulată a vechiului “te iubesc”. Mihail Vasilievici fumează încet. Sofia Egorovna stă lipită de un perete încercînd să se dezvinovățească, punînd înaintea fraze care ar trebui să aibă menirea de a ascunde

¹ A. P. Cehov, *Piesă fără titlu* în volumul *Teatru*, București, Editura Univers, 1970, p. 427

² A. P. Cehov, op. cit., pp. 436-437

adevăratele sentimente: nu vreau nimic de la tine, lasă trecutul să fie trecut. Fața ei este luminată din când în când în momentul în care interlocutorul trage din țigară. În rest cuvintele se pierd sau se ascund, mai bine zis, în întuneric. Un fir subțire de fum plutește în stînga ecranului. Prim-planul reține doar conturul lui Platonov care stă cu spatele la obiectiv. Situații care la prima vedere ar părea încărcate de umor se transformă datorită secvențialității în înfățișări ale destinelor sfărîmate.

Un moment care nu se găsește în text, accentuează tragismul comediei și ironia cehoviană. Ziua ploioasă de vară i-a determinat pe toți invitații Voinițevii să inventeze jocuri în interior. Un țăran intră după ce și-a descălțat cizmele și-a rămas numai în ciorapi groși să întrebe de doctor pentru că soția sa este bolnavă. Nikolai Ivanovici, fratele Sașei refuză să coboare în sat pentru acest fleac. Țăranul privește în jur, toți se distrează, s-au mascat în travesti, dansează, țipă, ba chiar imită animale. Stupoare pe fața intrusului: oare fac spiritism acolo? Doctorul se apropie de el și-i dă să țină un coșuleț cu fragi. Dar Nikolai Ivanovici refuză să facă cea consultație. „Dar vă implor, domnule doctor, veniți, în numele Domnului... Soția mea este foarte bolnavă”. „Nu pot, nu am cum (*Ivanovici se uită la cei care țină pe ritmul pianinei mecanice*). Sunt ocupat aici. Mîine sau poimîine, aș putea veni...” Gorokov se uită dezorientat în jur și pe un ton inexpressiv spune: „Vă înțeleg”. Apoi ca și cum i-a deranjat pe toți, deși nimeni nu-i dă atenție, traversează salonul atent, își încalță cizmele, își îndeasă pălăria pe cap și pornește prin ploaie. După o secundă de liniște, Platonov începe să-i reproșeze cumnatului său că este un medic fără suflet, care fiind conștient că nu există un concurent pe domeniul lui în acea zonă, profită și refuză oamenii bolnavi. Enervat peste culme, Nikolai Ivanovici reproșează la rîndul său că învățătorul nu-și practică așa cum trebuie meseria. Și cînd sunt pe punctul de a se lua la bătaie, într-un concurs de orgolii, Șcerbuk mugește precum vacile, scoțîndu-și burta înainte și ținîndu-și mîinile în buzunare. Moment de stupefacție. Apoi toată lumea izbucnește într-un rîs sănătos. Cadrul se îndepărtează de salon, și se fixează dincolo de fereastră, unde se află bătrînul Glagoliev și care, fiind atras de zgomotele puternice, privește înăuntru. Un om trist sub o micuță umbrelă pe care apa șiroiește. Apoi imaginea se defocusează de pe chipul personajului și se refocusează pe picăturile de ploaie care alunecă încet pe geam sesizîndu-le ca pe o lentilă macro. O gîzuliță escaladează suprafața udă a geamului. Camera se rotește ușor și refocusează, de data aceasta panoramic, depărtarea. Țăranul aleargă pe cîmp, cu un mers puțin crăcănat, legănat, cu o servietă mare pe

sistemul de animație și estetica spectacolului este o strînsă legătură, neexistînd însă un sistem de construcție universal valabil.

„Spectacolul actual alături uneori personaje de dimensiuni diferite, sau personaje tratate la modul grotesc cu personaje idealizate, oameni și păpuși, păpuși și măști (cuvîntul mască are o istorie destul de vastă, pornind de la implicațiile religioase primitive, ajungînd pînă la teatrul modern de marionete - ceea ce s-a dezvoltat artistic sub mîna lui Peter Schumann). În spectacolele moderne se tinde spre realizarea unei suite de tablouri contrastante care să mențină trează atenția spectatorului. Unealta actorului este propriul său corp, fața, vocea sa; aceea a păpușarului este păpușa. Și dacă se consideră aceste păpuși – imagini ale oamenilor sau ale altor ființe – drept un fel de “mască” a întregului corp, se realizează apropierea de unul din acele puncte de hotar în care arta dramatică și cea păpușerească trec una într-alta.” - afirmă regizorul Cristian Pepino în lucrarea - *Automate, Idoli, Păpuși*.

Trebuie apoi să se țină cont de faptul ca în ani, s-a speculat de exemplu soarta unor cărți concepute de autorii lor, ca arme de luptă împotriva unor orînduiri bazate pe nedreptate, exploatare, inechitate, cărți care peste timp s-au despuat de mesajul lor și au devenit cărți pentru copii. Aceasta a fost și soarta utopiei imaginate de Jonathan Swift, prin călătoriile nemuritorului său Gulliver. La fel Faust, Sisif, Ulisse, au devenit eroi ai unor spectacole destinate și copiilor. De altfel, miturile, basmele doar la prima vedere sunt „divertisment” pentru copii. Rolul lor este mult mai important - în cultura orală basmele și miturile erau principalele căi de transmitere a cunoștințelor, a învățăturilor, a moralei. În vechime, teatrul de păpuși nici nu era destinat copiilor. În Indonezia, în India, nici acum nu e. Teatrul de păpuși a fost inițial un teatru exclusiv pentru adulți, cu o funcție magică păstrată pînă în prezent. Peter Schumann, care folosește marionete de dimensiunea unui om, încearcă la rîndul său să confere noi dimensiuni atât păpușii, cât și caracterului personajului. Cînd regizorul vorbește despre Bread and Puppet, motivul pâinii nu e doar turta pe care o împarte, dar e și gestul de a împărtăși cu celălalt actul artistic. Păpușa nu e doar un chip, este o metamorfoză.

Există o multitudine de posibilități în utilizarea mijloacelor de expresie din teatrul de animație în teatrul de dramă, regizorii își construiesc în ultimul timp viziunea asupra spectacolelor de așa manieră încât să poată folosi, pentru crearea unor efecte vizuale deosebite sau pentru exacerbarea unor trăiri, a unor situații

**Revizorul sau magia corupției,
într-un posibil spectacol despre corupție și păpuși**

TAMARA CONSTANTINESCU

Arta spectacolului a cunoscut de-a lungul timpului o multitudine de forme. Au apărut noi genuri sau specii și probabil vor mai apărea. De asemenea în teatru există posibilitatea de a combina în diferite feluri mai multe arte. Sub presiunea publicului, artiștii își revizuiesc continuu mijloacele de expresie sau apelează la altele noi. După 1960 au apărut spectacole în care se amestecă mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși și ale teatrului cu actori. Acest amestec este favorabil actorului, coexistența în scenă a elementelor actor și păpușă crează posibilitatea existenței unui nou limbaj teatral metaforic. Americanul Peter Schumann cu a sa companie Bread and Puppets a fost acela care a reușit să atragă atenția asupra valențelor speciale pe care păpușile, arta animației le au. Teatrul de obiecte i-a inspirat pe numeroși creatori care au transformat simple materiale, manechine, păpuși, în mijloace de înaltă expresie artistică. Schumann consideră că păpușa a devenit o preocupare a oamenilor mari, prin capacitatea ei de a simboliza condiția umană. Păpușa poate fi utilizată ca înlocuitor al actorului sau ca o prelungire imaterială a acestuia. Păpușa trebuie să devină un model care încarnează și transmite un anumit sentiment.

Astfel au apărut personaje de mari dimensiuni pentru care nici nu există încă un termen acceptat pretutindeni (ele pot fi numite păpuși gigantice sau păpuși mânuite din interior sau mășticostum, dar reprezintă în același timp și diferite posibilități de combinare a corpului uman cu elemente artificiale, presupunând uneori un joc care combină actoria cu mânuirea, sau dansul cu mânuirea). Pe de altă parte au apărut păpuși compuse, de o mare diversitate de forme, care presupun realizarea imaginii unui personaj din elemente disparate care se compun, se descompun și se recompun la vedere, în fața ochilor spectatorului. Indiferent însă de obiectul-personaj sau de tehnica de animare utilizată, trebuie să existe o unitate perfectă între text, mișcare, sistem de mânuire, concepție plastică, concepție și viziune regizorală. Între

care o vîntură cu o mîină, aleargă spre trăsura lui. Verdele șters al platformei se pierde într-un albastru deschis din planul terț. Iar ploaia de vară pare că diluează peisajul ca într-un tablou în acuarelă. Revine toposul efemerității și al nostalgiei timpului pustiit.

Totuși, Mihalkov păgubește filmul cu două elemente: pe de o parte renunță la personajul Osip, hoțul de cai, pe de altă parte amintește o singură dată una din pistele-cheie a textului, "mitul" lui Hamlet. Osip, unul dintre personajele de plan secund în *Piesă fără titlu* reprezintă totuși o figură cu o implicație și de o importanță destul de mare în derularea evenimentelor. El este cel care inițial este însărcinat de Vengherovici să-l omoare pe Platonov, însă care e urmărit de aceeași trăsătură patologică a tuturor personajelor: neputința de a acționa. Nici pus în fața unor scene care-l rănesc nu va lua o atitudine primejdioasă. Cu toate astea știm că a fost ocnaș, că a furat cai și copaci și că o iubește cu înflăcărare pe generăleasă. Întruchipînd deznădăjduirea în liniile ei grosiere, Osip este un sensibil și un om care gîndește profund. E un măscărici schimonosit căruia îi lipsesc glumele. Într-o discuție cu Sașa lasă să-i alunece pe buze întreaga ironie amară pe care o poartă față de el și față de întreaga lume: "O să mă duc acasă... Casa mea e acolo unde pămîntul e podea, cerul e tavan, iar pereții nu se știe prin ce loc se află... Cine a fost blestemat de Dumnezeu, ăla și stă în casa asta... E mare casa, numai că n-ai cum să-ți pui capul... Atîta că nu trebuie să plătești impozite pentru pămînt (...). Întrebați de Osip, că-l știe orice pasăre și orice șopîrlă îl știe. Ia uitați cum lucește ciotul ăsta! Parcă s-ar fi ridicat un mort din mormînt... Uitați încă unul! Îmi zicea maică-mea că sub cioturile astea sunt îngropați păcătoșii, iar cioturile luminează pentru ca oamenii să se roage..."¹

Un alt titlu cu care prima piesă a lui Cehov a circulat pe scenele teatrului a fost *Un Hamlet de provincie*². Acest aspect este puțin exploatat de cineastul rus. Invidiat, urît de cei care-l înconjoară pentru spiritul său aluziv, demascator, Platonov este varianta destul de ridicolă a unui Hamlet deja ironizat. Iubit (în mod aproape neverosimil) de toate femeile, el suferă de așa-zisa "rinocerită erotică"³. Un aer de donjuanism aproape de prost gust, căci protagonistul nu are nimic din rafinamentul

¹ A. P. Cehov, *op. cit.*, p 339

² Piesa a mai avut ca variante de titlu *Iubirile lui Platonov*, *Un Hamlet de provincie*. Menționăm câteva adaptări din România care poartă acest nume: *Platonov – un Hamlet de provincie*, Teatrul Național Radiofonic în adaptarea lui Dan Puican, 2008; *Un Hamlet de provincie* la Teatrul Național din Craiova, 1967, regia Georgeta Tomescu; Teatrul de Comedie din București, regia Lucian Giurchescu, 1970.

³ Radu F. Alexandru, *Cehov 100%*, în "Revista 22", anul XV, februarie 2008

seductiv al “înaintașului” său, le cucerește, fără nici o intenție, pe Sofia Egorovna, Anna Petrovna și pe fata de douăzeci de ani, Maria Grekova. Sașa îl iubește și-i este fidelă dintr-un simplu instinct matern. Hamletul de provincie are ceva din gândirea ascuțită și din jocul demistificării prințului Danemarcei. Însă desconsiderările lui, starea lui derizorie îl îndepărtează de mitul care îi stă deasupra capului asemeni unui nimb strâmb. De altfel, personajele singure par că vor să însceneze un Hamlet al lor, de data aceasta pur cehovian, asemeni unei caricaturi triste. Intertextul se realizează prin cuvintele lui Voinițev care este deja cuprins de starea bahică:

“Voinițev: Ai auzit ce ne-a trecut prin cap! Nu e genial? O să-l jucăm pe Hamlet! Pe cuvântul meu! O să trântim un teatru clasa-nții! (*Rîde.*) Ce palid ești... Te-ai îmbătat și tu!

Platonov: Lasă-mă... Sunt beat...

Voinițev: Stai puțin... E ideea mea! Chiar mâine o să ne apucăm de decoruri! Eu sunt Hamlet, Sofie e Ofelia, tu ești Claudiu. Trilețki e Horațiu. Ce fericit sunt. Ce mulțumit! Shakespeare, Sophie, tu și *maman!* Nu mai trebuie nimic. Adică și Glinka. Nimic mai mult. Sunt Hamlet... *Și acestui ticălos, / Uitînd că ești femeie că ești mamă, / Puteai să i te dăruie. (Rîde.)* Nu-s bun de Hamlet?”¹

Acest personaj de care se servesc personajele nu mai are nimic din puterea protagonistului clasic. Într-un fel eroul se transformă într-o metaforă a găsirii golului din sine. Un gol angoasant și care stîrnește durerosul rîs tragic. Oprindu-se pentru o clipă din goana evenimentelor care se succed și cărora trebuie să le facă față, Platonov caută în sine. Ce află? Spaimă – spaimă și un loc al nimicului. “E rău. Ar trebui să mă omor... (*Se apropie de masă.*) Ai de unde alege. E un arsenal complet aici... (*Într-o pistol*) Lui Hamlet îi era frică de vise... Mie mi-e teamă de... viață! Ce se mai întîmplă dacă trăiesc? O să mă mănînce rușinea (*Își pune pistolul la tîmplă.*) *Finita la commedia!* Un dobitoc deștept mai puțin! Iartă-mi, Hristoase, păcatele mele!”² Dar, așa cum i se întîmplă eroului de pe peliculă, nici cel din text nu duce la capăt gestul său. Moartea îl ocolește pentru o vreme, pentru a se arăta absurdă mai târziu.

¹ A. P. Cehov, op. cit., p. 363

² A. P. Cehov, op. cit., p. 422

Worhol. Conform vederilor lui Danto, critica de artă nu este altceva decât discursul rațiunilor, faptul de a fi componentă definitorie a lumii artei după teoria instituțională.¹

BIBLIOGRAFIE:

- Beazley, Mitchell – *The elements of design*, Octopus Publishing Group Ltd., 2003
- Bröhan, Torsten & Berg, Thomas – *Design Classics 1880-1930*, Taschen, 2001
- Danto, Arthur - *After the end of art—contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995
- Danto, Arthur – *Beyond the Brillo Box. The visual Arts in Post-Historical Perspective*, Farrar, Straus and Giroux, 1992
- Eco, Umberto – *Opera deschisă, formă și indeterminare în poeziile contemporane*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Eco, Umberto – *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanta, 1996
- Genette, Gerard – *Opera artei (I), Imanenta si transcendentă*, Ed. Univers, București, 1999
- Honnef, Klaus - *Andy Warhol (1928-1987) – commerce into art*, Taschen, 2005
- Maltese, Corrado - *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976
- Papaneck, Victor - *Design pentru lumea reală – ecologie umană și schimbare socială*, Editura Tehnică, București, 1997
- Pătrașcu, Dragoș – *Estetica analitică, Arthur Danto*, Editura Artes, Iași, 2005
- Zaharia, D.N., *Estetica postmodernă*, Ed. Dosoței, Iași, 200
- Zaharia, D.N.(coordonator) - *Estetica analitică – noi prefigurări conceptuale în artele vizuale*, Editura Artes, Iași, 2007
- *** *Sincretismul artelor contemporane*, Editura Artes, Iași, 2007

¹ Zaharia, D.N.(coordonator), “Estetica analitică – noi prefigurări conceptuale în artele vizuale”, p.59

fascinantele lor proprietăți perceptibile constituiau ținta atenției nu doar pentru spectatori și critici, ci și pentru filosofii artei. Când un artist din epocile anterioare picta un tablou, el îndeplinea un anumit număr de acțiuni precum, spre exemplu, realizarea portretului unui individ, executarea unei comenzi tematice sau de tehnică artistică, lucru pentru a supraviețui, etc. În plus, el îndeplinea și rolul de agent al lumii artei și, în această calitate, conferea statut de artă creației sale. Filosofii artei acordau atenție numai unora din proprietățile cu care aceste diverse acțiuni au înzestrat obiectul creat, în special caracteristicilor reprezentative și expresive. Se ignora complet proprietatea non-perceptibilă care este statutul operei de artă. Dar, când obiectele sunt bizare, precum cele ale dadaștilor, atenția este abătută de la proprietățile lor manifeste, către considerarea acestor obiecte în contextul lor social. Este posibil ca în calitate de opere de artă, ready-made-urile lui Duchamp să nu aibă mare valoare, dar ca exemple de artă sunt foarte prețioase.¹

Fenomenul declanșat de Marcel Duchamp prin expunerea unor *obiecte găsite*, ne dovedește faptul că artistul nu se așteaptă de la spectatori să se pronunțe asupra calităților intrinseci ale obiectelor expuse, deoarece asemenea obiecte urmau să funcționeze ca opere de artă prin însuși faptul că artistul le considera astfel și le dădea un nume. Implicarea arbitrariului în atribuirea calităților estetice unor obiecte este de mult timp un fapt incontestabil al vieții artistice contemporane.

Ceea ce conferă o notă remarcabilă cutiilor Brillo ale lui Andy Warhol, este faptul că avem de-a face cu un obiect provenind dintr-un gen de imagerie familială aparent atât de îndepărtată de preocupările estetice ale celor care în mod nominal se interesează de artă, încât prezența sa într-o galerie de artă a avut efectul unui șoc, în condițiile în care nimic ținând de concepția dominantă asupra artei nu permitea să o excludă. Este adevărat că atunci când cunoaștem rațiunile, dispunem de tot ceea ce ne trebuie, însă ceea ce se uită este faptul că discursul rațiunilor este cel care conferă statut de artă lucrurilor care altfel nu ar fi decât simple obiecte, și că acest discurs nu este altceva decât lumea artei în construcția sa instituțională. Un rol de primă însemnătate ocupă în acest sens critica de artă, care are sarcina de a identifica semnificațiile încarnate în operele de artă și de a explica modul lor de încarnare în expresiile simbolice reprezentate de opere precum cele amintite ale lui

¹ Zaharia, D.N. (coordonator) *“Estetica analitică – noi prefigurări conceptuale în artele vizuale”*, Editura Artes, Iași, 2007, p.51

Un Cehov între romantism, nostalgie și absurd

Dacă din *Piesă fără titlu* s-a păstrat în film primul act, pentru ca apoi să se clădească mai departe în spiritul textului, *Doamna cu câțelul* devine un punct minor în desfășurarea întâlnirii dintre Anna și Romano¹. De data aceasta pelicula depășește mult din contururile piesei. Nuvela are o cadență ușoară, strălucește de o simplitate în spatele căreia dezastrul unei istorii umane se citește. *Oci ciornie* păstrează motivul poveștii de dragoste dintre tînăra doamnă cu câțel și Gurov, cuceritorul bărbat căsătorit. Cu toate acestea, referitor strict la personaje, chiar dacă situația se complică mult în jurul lor, ele nu sunt mai complexe, chiar dacă mult mai “cărnoase”, în comparație cu eroii din nuvela omoloagă. Romano este un italian care, poate și pe fondul actorului care-l interpretează, amintește puțin de figura lui Marcello din *La dolce vita* (capodopera lui Federico Fellini din anul 1960, avîndu-l tot pe Marcello Mastroianni în rolul principal). Cehov nu insistă pe cuceririle anterioare ale lui Gurov, aluzia fiind făcută în câteva fraze concise: “Începuse de mult s-o înșele și o înșela destul de des, din care cauză își făcuse o idee foarte proastă asupra femeilor, și cînd se vorbea în prezența lui despre ele, le numea: «rasă inferioară»”²; o privire asupra unui harem pe care Gurov îl revede pentru o clipă demonstrează indiferența lui în fața propriei vieți, misoginismul, dar și ochiul realist cu care e observată lumea femeilor: “Din trecut păstrase amintirea cîtorva femei lipsite de griji și dornice de dragoste care-i fuseseră recunoscătoare pentru fericirea ce el le-o adusese, fie și de scurtă durată. Își mai amintea și de unele femei în genul soției sale, care iubeau fără sinceritate, vorbeau prea mult, afectat și isteric cu o expresie de parcă n-ar fi fost vorba de dragoste, de pasiune, ci de altceva, mult mai de seamă; mai cunoscuse și vreo două, trei femei foarte frumoase, reci, fața cărora trăda în răstimpuri o nepotolită sete de plăceri, dorința încăpățînată de a lua, de a smulge de la viață, mai mult decît ea le poate da; acestea erau toate trecute de prima tinerețe, firi capricioase, fără judecată, autoritare, mărginite și cînd patima lui Gurov pentru ele se stîngea, frumusețea lor îi stîrnea în suflet ură, dantela rufăriei lor îi amintea de solzii de

¹ Numele protagonistului este schimbat și, de asemenea, naționalitatea sa. Dmitri Dmitrici Gurov, eroul nuvelei, este în filmul lui Mikhalkov, un italian pe nume Romano.

² A. P. Cehov, *Doamna cu câțelul*, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 314

șarpe”¹. Componenta donjuanescă merge mai degrabă spre ridicol în ceea ce-l privește pe Romano al lui Mihalkov, iar caracterul italianului este împins spre bufonerie și rizibil. Într-un fel îl revedem pe Platonov.

Dacă la eroii lui Cehov tragicul se citește printre rîndurile finale, în film doar foarte adînc strălucește o pată de tristețe, în rest, tonul rămînd cel al unei evoluții romantice, cu notele sale de comic. Efectul final este unul debusolant pentru moment: Romano este un simplu angajat la restaurantul unui vas de croazieră, iar Anna s-a recăsătorit tocmai cu bărbatul căruia personajul masculin și-a destăinuit amintirile. Privirea finală a tinerei soții nu mai are nimic romantic, e o simplă părere de rău, o întoarcere spre un trecut fără salvare, e un fel de adio pentru sine. Anna Sergeevna în textul scriitorului rus este o prezență foarte feminină și posedînd o rațiune mult mai dezvoltată decît eroina din ecranizare. A doua Sergeevna este la început un fel de păpușă care se lasă cucerită, avînd comportări copilăroase care de altfel îl și atrag puternic pe Romano. Naivitatea o face seducătoare. Atît în text, cît și în realizarea cinematografică, personajul suferă de credulitate, doar că dacă în primul caz este doar o aparență, ivindu-se la final un chip al conștientizării, puțin chinuit de dificultatea unei iubiri imposibile, filmul o păstrează pe eroină într-un ton al ridicolului. Emoționată pînă la extrem, stîrnind un zîmbet pentru stîngăcia ei în momentul cînd își revede amantul după o îndelungată absență și după un refuz aproape clar, ea promite cu aceeași ingenuitate că-l va aștepta pe Romano pînă cînd acesta va reveni în orașelul unde ea locuia, fără obligații de familie. Cuplul cehovian își devoră dragostea sinceră pînă la capăt, amîndoi “maturizîndu-se” din momentul în care hotărăsc să înlătore toate limitele care s-ar putea interpune în ceea ce vor să construiască împreună. De cealaltă parte, cuplul închipuit de Mihalkov, rămîne cantonat în zona nesiguranței: Romano se întoarce la viața simplă de lîngă soția sa, renunțînd a se întoarce la Anna. Ea se recăsătorește cu un bărbat mult mai în vîrstă, pe care nu-l iubește, însă pe care-l respectă. Fiecare din cei doi poartă o nostalgie în suflet, și-o poveste neterminată, care pare că este a oricărui alt om. Destinul rîde cu un ochi și plînge cu celălalt. Plecînd din orașelul iubitei lui, cu promisiunea că se va întoarce, Romano călătorește spre gară cu o căruță. Cețurile dimineaței acoperă dealurile. O potecă bătătorită se pierde șerpuitoare în iarba înaltă. Un cîntec de leagăn susură pe fundalul sonor. Nimic idilic în priveliștea aceasta a

¹ A. P. Cehov, *op. cit.*, p. 317-318

interpretare a operei artistice, Livia Bârlogeanu spunea în a ei „Psihopedagogia artei” că „nu există obiect artistic, dar există artistizare ca apariție a unui fenomen în condițiile particulare ale receptării, condiții care activează regimul artistizării”. Astfel, nimeni nu receptează un obiect frumos cu gîndul că este frumos doar pentru propria persoană, ci intuiește o valabilitate universală, nevoia de a comunica și altora ceea ce ne impresionează sau ce ne afectează.

Pentru a putea comunica și pentru a putea impune și altora sentimentele ele trebuie însoțite de acte de judecare (Kant – „Critica facultății de judecare”). Orice sentiment al frumosului receptat este o predicție despre un obiect estetic, exterior conștiinței. Frumosul determinat de relația subiectului cu obiectul estetic este o bună cale de cunoaștere a lumii interioare, recurgînd la o formulă a lui Tudor Vianu, prin alternări și subalternări ale acestora, ajungînd doar la cuprinderi parțiale. De altfel putem infera din obiecte estetice date despre competența noastră estetică. O virtute a înțelegerii artistice, care derivă din natura specifică a obiectului estetic este gradul său de abstracție (Kant – „Critica rațiunii pure”), unde obiectul estetic aparține atît lumii simțurilor, cît și unei lumi suprapersonale, imprimînd judecății un caracter general, „ca și cum” ar avea la bază un concept.

Cele trei perspective estetice ale unui obiect sunt funcția estetică ce studiază legitățile prin care semnele construite dau naștere altora, urmată de norma estetică ce reprezintă fundamentul semnului, desemnînd capacitatea semnului estetic de a atinge valoarea și de a o exprima, (avînd în vedere că potența estetică a unui obiect nu se realizează automat, ci în funcție de rezonanța pe care o găsește în structura subiectului receptor, unde normele se schimbă în creația de artă și cu fiecare operă produsă, opera oscilează între norma trecutului și aceea a viitorului), și valoarea estetică ce depinde de subiectul care judecă în numele unor norme elaborate de critica specializată și de educația prin care sunt difuzate și aplicate autentic normele estetice.

Duchamp și alți dadaiști au conferit statut de artă unor obiecte industriale (roată de bicicletă, uscător de sticle, urinoar etc.) și le-au numit obiecte artistice. Acțiunea însăși de a conferi statut de artă unui lucru oarecare a trecut neobservată și a rămas necunoscută pînă în deceniul al doilea al sec. XX, deși, binențeles, pictorii și sculptorii s-au angajat întotdeauna în asemenea acțiuni de a conferi statut de artă obiectelor pe care le creau. Dar atît timp cît obiectele pe care le creau erau convenționale sub aspectul paradigmei epocii căreia îi aparțineau, obiectele însele și

Arthur Danto califică diferența între două obiecte fizic indiscernabile dintre care unul este o operă de artă (exemplu "Suport pentru sticle", Duchamp), iar altul nu este (un suport *identic* aflat într-un magazin), ca operă de artă a readymade-ului. Însă, în momentul în care artistul depune în galerie sau în muzeu obiectul artistic ce aspiră să funcționeze ca obiect estetic și va funcționa ca obiect estetic, ca operă de artă atâta vreme cât va trezi atenția necesară declanșării experienței estetice.

Modul de existență al operelor poate avea o definiție ontologică, ce se traduce prin întrebarea "Ce este aceasta?" și una funcțională ce se definește prin *La ce folosește aceasta?* sau "Cum merge aceasta?". Un singur și același obiect industrial nu are aceeași funcție înainte și după promovarea lui ca readymade, un uscator pentru sticle devine cel mult drept o *operă de artă* și cel puțin drept o *piesă de muzeu*. Modul de existență al operelor se va reduce la *invarianta extrafuncțională*, deoarece *existența fizică* se potrivește unui ciocan, unui suport sau chiar unui desen, dar nu se poate aplica unui alt tip de obiecte, poem sau simfonie a căror *ființă* nu este tocmai fizică.¹

Un aurar, un bijutier, un ceramist, un croitor produc obiecte cu funcție estetică care este permis să fie considerate opera de artă, dar ei lucrează după model de aplicații multiple, admise deopotrivă. Excepțiile le constituie un *model unic* de bijuterie, de mobilă sau de *haute couture*, deoarece prezintă o incapacitate de multiplicare sau o limitare intenționată a serializării.

Odată cu Andy Warhol, arta pare a se fi eliberat de constrângerile sale estetice și de necesitatea ca opera de artă să reprezinte sensibil o realitate. Artă este realitate, în ciuda secularei concepții platoniciene care reduce artele vizuale la reprezentarea ficțională, însă nu este obiect, ci discurs despre acesta. Între obiectele artei și obiectele de consum nu există o diferență de natură, ci una de discurs, iar această conștiință a esenței simbolice a artei devine manifestă prin Cutiile Brillo. După Warhol, arta este reprezentarea sensibilă, însă nu a Ideii, ci a propriei sale definiții.

Obiectul artistic este un lucru în cadrul determinărilor sale obiectuale (măsura tuturor oamenilor și înțelesurilor) și se consideră ca fiind și de domeniul evidenței asocierea unei dimensiuni sau determinări imanente, ca funcție a statutului său pe cale de a se revela succesiv prin procesul receptării. Cu privire la receptare și

¹ Genette, Gerard, "Opera artei (I), Imanenta si transcendentă", Ed. Univers, Bucuresti, 1999

liniștii. E doar răsuflarea ușoară a lui Romano care simte pentru prima oară pe buze atingerea sărutului mamei sale. E viața lui care a rămas puțin în urmă ascultând cântecul domol, pierzându-se în linia nesigură a câmpului. Regăsire.

Dar *Oci ciornie* nu cantonează doar în zona nostalgică. Filmul insistă pe elementele comicului dus la extrem pînă cînd categoria estetică este împinsă în absurd. Rîsul se topește pe o față care a înțeles că lumea de la Yalta, cu mișcarea ei continuă, cu băile în nămol, cu întrecerile în curtoazie și cu amorurile de-o noapte, este de fapt un orizont (foarte alb) al singurătății. Odihna de aici este un fel de odihnă a sufletelor îmbătrînite, a căror mîină tremură sau ale căror suflete s-au necrozat. Odihna bolnavilor, dintr-un spațiu predominant alb simbol al unei arii spitalicești, dar și a unei purități impuse, în care doar nămolul termal desenează o pată neagră, un fel de spălare a creierului și, peste toate, valsul lui Strauss – aceasta este Yalta, aglomerată, bufă, un teritoriu al nimănu. Imaginea teatralității nu putea fi mai bine descrisă. Albert Camus sesiza că egoismul firii umane determină indivizii să se apropie de teatru, pentru că aici găsește felurite chipuri din care ia poezia, rămînînd undeva la suprafață. Dar "Omul absurd începe acolo unde celălalt sfîrșește, unde încetînd să mai admire jocul, spiritul vrea să joace el însuși"¹. Romano (din neștiință și Anna) acceptă absurdul, joacă rolul. Jocul lor este inițial al legăturii lor pe care trebuie să o ascundă, apoi intervine jocul uitării.

Urmînd îndeaproape drumul textului, ecranizarea lui Iosif Heifits la *Doamna cu cățelul*² reușește să surprindă filigranul sensibil al nuvelei. Conceput în stilul realist mimetic al anilor '60, *The Lady with the little Dog* ține linia cronologică a întâmplărilor din text, dar în același timp, creează pe lîngă acesta: figura societății e motiv de situații comice, peisajul pare a fi unul dintre componentele vizuale care-l interesează îndeosebi pe regizor. Nimic ridicol în această realizare, exceptînd micile secvențe în care Gurov schimbă priviri cu prietenii săi, sau cu femeile pe care le-a cucerit. Culoarea alb este cea care-l fascinează și pe Iosif Heifits, Yalta fiind teritoriul luminii, al căldurii copleșitoare, al stării pe loc, al conturilor simple. Oameni vin în vacanță, Yalta le oferă liniștea și plictisul de care aveau nevoie, praful care le intră în ochi și se depune pe haine. Pulberea din sufletele sfărîmate. Contrar însă ochiului lui Mihalkov, acum protagoniștii au chipuri alese, iar figura centrală aici nu mai este

¹ Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 81

² *The Lady with the little Dog*, regia Iosif Heifits, 1960, cu Iya Savvin și Alexei Batalov în rolurile principale

Gurov, cu Anna. Femeia, chiar dacă sfînd tot sub semnul candorii, are o privire mult mai profundă. S-a desprins de copilărie și își pune întruna problema moralei aplicată faptei ei. E just sau nu să accepte iubirea unui bărbat căsătorit, la rîndul ei, căsătorită fiind? E vinovată sau nu? Iată doar cîteva gînduri care-i înnegurează fruntea și îi înlăcrimează privirea (fără ca această atitudine să conțină vreo tentă melodramatică). Sergeevna nu mai e decît o natură foarte sensibilă, care deși plînge din orice, și se bucură neștiutoare, este o femeie care realizează, așa cum se întîmplă și-n opera lui Cehov, că sentimentele ei sunt din ce în ce mai serioase și “și ea după plecarea de la Yalta?” Cei doi protagoniști conștientizează la final că iubirea lor este aproape imposibilă, dar ceva e mult mai puternic decît ei și-i determină să meargă mai departe. Naivitatea cu care au tratat simțămintele lor anterior s-a preschimbat într-o problemă care-i macină și care-i apropie de starea tragică. Albert Camus afirma că: “A începe să gîndești, înseamnă a fi ros pe dinăuntru. (...) Viermele se află în însăși inima omului. Acolo trebuie căutat”¹. Finalul montării cinematografice din 1960 accentuează în mod echilibrat tragicul, un sentiment nu doar general, dar și al fiecărui personaj în parte, un tragic individual. În cadrul ferestrei, care-i desparte în două lumi, el și ea. Apoi el îi sărută mîna cu gingășie și pleacă din hotel. Planul îl surprinde ca o privire în jos, o singură siluetă neagră se mișcă pe albul zăpezii. Prim-plan pe chipul Annei, care cu strălucire în colțul ochilor, bate cu vîrfurile degetelor în geam. El privește înspre fereastră. Ea zîmbește. Obiectivul se depărtează, pînă cînd fereastra luminată rămîne un punct deschis în noaptea întunecată de iarnă. Ca o fereastră care vibreză. Ca o inimă cu viață.

¹ Albert, Camus, op. cit., p. 8

ea, nu este o operă de artă. Unele din aceste calități pot fi estetice sau pot da prilejul unor experiențe estetice. Dar, înainte de a putea reacționa la aceste calități pe un plan estetic, este nevoie să se știe că obiectul despre care se vorbește este o operă de artă. Pentru a se putea reacționa diferit la această diferență de identitate, trebuie să se știe ce este artă și ceea ce nu este.

Pentru a elucida acest aspect, Danto revine asupra faimosului exemplu al Fântânii lui Duchamp, luând în discuție analiza propusă de Dickie asupra acesteia. Pe scurt, Dickie susține că nu există conștiință specific estetică, atenție specific estetică sau percepție specific estetică. Singura diferență care ar exista între aprecierea de artă și aprecierea a ceea ce nu este artă rezidă în faptul ca ele privesc obiecte diferite. Prin expresia aceasta el nu înțelege diferența dintre operele de artă și simplele lucruri, căci, în acest caz, definiția ar fi circulară: ar însemna că definește aprecierea artistică în termeni de obiect, în vreme ce faptul de a fi un candidat la apreciere este considerat a explica pentru care motiv ceva este operă de artă. Se poate deci presupune că, după opinia lui Dickie, proprietățile pe care noi le apreciem în cazul operelor de artă sunt aceleași pe care le apreciem și în cazul obiectelor non-artistice care sunt identice sub raport fizic, cum este cazul Fântânii, care este asemănătoare nenumăratelor urinoare fabricate sub licența Mutt Works. Calitățile ordinare ale Fântânii, adică suprafața sa albă și strălucitoare, profunzimea sa pusă în valoare prin reflexele obiectelor înconjurătoare, plăcuta sa formă ovală îi apar lui Dickie similare calităților unor opere ale lui Brâncuși sau Moore, pe care nimeni nu ezită să spună că le apreciază.¹

Judecată prin prisma readymade-ului, *opera de artă* se prezintă atât ca intenție de operă, cât și ca operă materială propriu-zisă. Readymade-ul este totodată o invitație la regîndirea statutului operei de artă, redefinirea propriilor concepte.

Gerard Genette afirmă în volumul I al lucrării „Opera artei - Imanentă și transcendență” că “o *operă de artă* este un obiect estetic intențional, un artefact (sau produs uman) cu funcție estetică”. Obiectul estetic este un obiect în situația de a produce un efect estetic, iar funcția reprezintă efectul intențional. Funcția estetică este finalitatea principală a operei de artă, iar opera este, ca orice mijloc, în serviciul scopului său, o progresie în analiză.

¹ Zaharia, D.N. (coordonator) “Estetica analitică – noi prefigurări conceptuale în artele vizuale”, Editura Artes, Iași, 2007, p. 141-143

realitate alternativă unde artistul asociază năzuința formativă, experiența personală, propriile limite și vizează un orizont mai înalt. Rămâne ca opera de artă să se confunde cu acele condiții social istorice în care a apărut artistul, dezvoltându-se prin opera sa frământările la care sunt supuse ideile sale.

O virtute a înțelegerii artistice, care derivă din natura specifică a obiectului estetic este gradul de abstracție. La Kant obiectul estetic aparține atât lumii simțurilor cât și unei lumi suprapersonale, imprimând judecății un caracter general, „ca și cum” ar avea la bază un concept.

Opera de artă are însușiri estetice proprii, senzorial perceptibile la fel ca natura. Jan Aler ne atrage atenția că opera de artă presupune din partea celui ce o receptează trei acte: percepția, contemplația și meditația. Receptând o opera de artă avem nevoie de forme, tehnici, metode, stiluri și activități de interpretare. Aceasta duce la o instaurare semantică (semnele într-un sistem de unități discrete: sunete, linii, culori – o structură). Modalitățile de *instaurare semantică* presupun contribuțiile personale ale receptorului (privitorului); este calitatea sensului de a fi un fenomen mental unde arta găsește calea spre capacitatea de reprezentare și spre imaginația receptorilor. Modalitățile de *restaurare semantică* presupun recuperarea sensului înscris în operă. Astfel participarea receptorului la restaurarea sensului operei implică o finalizare a unui act de judecată. Semnul muzical ne duce în lumea sentimentelor, în timp ce în domeniul artelor plastice domină reprezentarea obiectivă.

Arta devine modalitatea fundamentală a cunoașterii de sine și a civilizației instinctelor. În raport cu arta, judecata pune în evidență o ierarhie în construcția operei, o anumită modalitate de integrare a detaliilor în întreg. Nimic nu receptează o operă frumoasă cu gândul că e frumoasă doar pentru propria persoană, ci intuiește o valabilitate universală, nevoia de a comunica și altora ceea ce ne impresionează, ce ne afectează. Pentru a putea comunica, pentru a impune și altora sentimentele, acestea trebuie însoțite de acte de judecată. Orice sentiment al frumosului este o predicție despre un obiect estetic, exterior conștiinței. Frumosul determinat de relația subiectului cu obiectul estetic este o bună cale de cunoaștere a lumii interioare, recurgând la o formulă a lui Tudor Vianu prin alternări și subalternări ale acestora, ajungând doar la cuprinderi parțiale. Putem infera din obiecte estetice date despre competența noastră estetică.

O operă de artă posedă, în opinia lui Danto, un mare număr de calități care sunt cu totul diferite de cele ale unui obiect care, chiar dacă fizic este indiscernabil de

Nevoia de iubire

DOINA CARAULEANU

În „Viața mea în artă”, Stanislavski observă că pentru a descoperi „structura lăuntrică” a operei lui Cehov, este necesar să faci „un fel de sondaje în adâncurile ei sufletești”. Știm că acest adevăr este valabil pentru orice scriitor profund, dar la Cehov „alte căi spre a-l înțelege nu există”¹. De aceea greșesc cei care încearcă să scoată în evidență subiectul lucrărilor cehoviene, neînțelegând că ceea ce contează este „structura sufletească”² a personajelor. La marele Anton Pavlovici, toate personajele, principale sau nu, au o biografie, care prilejuiește descoperirea unor profunzimi și subtilități ce fac din eroii lui oameni adevărați cu slăbiciuni și renunțări, cu năzuințe și speranțe, cu eșecuri și dezamăgiri, oameni inteligenți sau dimpotrivă, oameni caraghioși, rafinați, decenți, vicioși, interesanți sau plicticoși, ironici, modești, dar mai ales oameni care visează și iubesc.

Lărgind puțin sfera, ceea ce a scris Cehov în timp ce lucra la *Pescărușul: „Multe discuții (...), puțină acțiune, cinci puduri de iubire”*³ poate caracteriza toate marile lui piese.

Dragostea are o paletă variată, poate fi de multe feluri, doar împlinită nu. Eroii lui iubesc dar fug de fericire, o amână. Henri Troyat scria că însuși dramaturgul, în viața personală, era cucerit de „compania femeilor, dar se temea să-și unească viața cu vreuna dintre ele”⁴ Ba mai mult, că avea o adevărată „repulsie”⁵ pentru viața conjugală.

Olga Knipper, înainte de ai deveni soție, îi reproșa „acest joc de-a ascunselea”, „aceste veșnice eschivări”⁶ Dar lui Cehov „dragostea lor liberă, clandestină, călduroasă, îi era de ajuns”⁷ După săvârșirea secretei ceremonii, scria unui amic: „Ei da, dragul meu domn, m-am căsătorit, așa deodată. M-am

¹ Stanislavski - *Viața mea în artă* - Editura Cartea Rusa - București -1951, pag. 277

² Stanislavski - op.cit. - pag. 278

³ V.Ermilov - *Cehov* - Editura Forum -1954, pag. 216

⁴ Henri Troyat - *Un si long chemin - Conversation avec Maurice Chavardès* - Paris - Stock - 1987

⁵ Henri Troyat - *Cehov* - Editura Albatros - București - 2006 - pag.253

⁶ Henri Troyat - op.cit. - pag.253

⁷ Henri Troyat - op.cit. - pag.254

obișnuit deja, sau aproape m-am obișnuit, cu noua mea situație, adică cu lipsa unor drepturi și principii...”¹ Aceste sentimente sunt transmise personajelor sale.

Mulți dintre cei care i-au studiat opera au observat cu uimire că la Cehov cuplul nu este durabil și că mai ales nu există căsnicie fericită. Deși din scrisori și din amintirile celor apropiați, Olga Knipper și Anton Pavlovici au trăit o frumoasă poveste de dragoste, umbrită doar de prea lungile despărțiri. Dar în cele șase mari piese importante, chiar dacă motivul întemeierii căsătoriei a fost dragostea, aceasta eșuează lamentabil, ca în cazul lui Andrei Prozorov (*Trei surori*), împingându-l pe acesta în mlaștina ratării, sfâșiindu-i visele și zdrobindu-i aripile.

Mașa, sora lui, s-a căsătorit foarte, foarte tânără, admirându-și soțul care era profesor. „Pe-atunci i se părea că (...) e cel mai deștept om din lume. Acum și-a schimbat părerea. E bun, dar nu e și cel mai deștept!” - spune Irina, cea mai mică dintre fetele generalului Serghei Prozorov. Elena Andreevna, soția lui Serebreacov (*Unchiul Vanea*) mărturisește Soniei : „M-a fascinat că era celebru, un savant. Se vede însă că a fost o dragoste artificială... dar atunci mi s-a părut adevărată. N-am nici o vină...”

Tot celebritatea, notorietatea mai bine spus, o atrage pe Nina spre Trigorin. Stanislavski povestește că Cehov îl dorea pe acesta încălțat cu „ghete găurite” și îmbrăcat cu „pantaloni în carouri”. Observația laconică a autorului avea un conținut profund, ce l-a făcut pe Constantin Sergheievici să înțeleagă subtilitatea dramei: „pentru fetele tinere, faptul important era ca el să fie un scriitor, să publice nuvele sentimentale; în care caz, toate Ninele Zarecinaia aveau să se arunce una după alta de gâtul lui, nebăgând de seamă faptul că el nu era decât un om oarecare, obscur și pe deasupra și urâțel, cu pantaloni în carouri și încălțăminte găurită. Abia după ce romanele amoroase ale acestor «păsărele» aveau să se sfârșească, le va fi dat să priceapă că numai fantezia feminină născocise ceea ce de bună seamă nu existase niciodată”².

La Mașa și la Elena Andreevna sentimentul se stinge, luându-i locul plictiseala și disperarea la prima, obișnuința și resemnarea la cea de a doua, dar la Nina dragostea nu dispare. Dimpotrivă, se amplifică: „Îl iubesc. Îl iubesc chiar mai mult decât înainte (...) Îl iubesc nebunește, pățimaș și fără speranță...”, izbucnește ea în

¹ Henri Troyat - op.cit. - pag. 270

² Stanislavski - op.cit. - pag. 286

Odată cu multiplicarea unor perspective și a publicului, opera de artă dobândește în cadrul unui proces de transculturație, intermedialitate, poziționare socială și democratizare a accesului publicului, o extensie a semnificațiilor ce-i pot fi atribuite. Opera de artă în contemporaneitate regăsește mobilurile primordiale, ingenuitatea și capacitatea de regenerare prin înțelegerea caracteristicilor fundamentale care se exprimă prin natura umană. În acest cadru arta e caracterizată atât prin procesul său de creație cât și prin producerea sa. Artistul integrează în munca sa condițiile în care produce.

Cu cât viața de zi cu zi e mai marcată de uniformitatea produselor de serie, recea perfecțiune a materialelor sintetice și relevarea unor universuri rituale, cu atât mai mult oamenii vor dori să se apropie de obiectele imperfecte, purtând amprentele unei umanități calde, create de artizanat. Obiectul artistic fiind un lucru în cadrul determinărilor sale obiectuale (măsura tuturor oamenilor și înțeleșurilor), se consideră ca fiind și de domeniul evidenței asocierea unei dimensiuni și determinări imanente, ca funcție a statutului său pe cale de a se revela succesiv prin procesul receptării. Joseph Beuys spunea ca „fiecare e un artist”, sunt posibilitățile individului de a transforma lumea înconjurătoare, anume spațiul socialului prin recursul la interpretare a semnificațiilor realității.

Crearea operei de artă este un proces complex, implică personalitatea artistului, relația sa cu mediul social și lumea artei, atitudinea sa estetică și experiența sa artistică, contând foarte mult pe expresivitatea mediilor și materialelor pe care le utilizează. Pentru artistul contemporan identitatea culturală reprezintă o amprentă definitorie a personalității prin care acționează, transformând într-un anumit sens lumea înconjurătoare. Artistul, în genere, reprezintă acel mânăitor de materiale și medii care validează o operă, afectând structurarea acesteia în toate determinările ei materiale și conceptuale. Opera conceptuală este opera care tinde să înlocuiască prin idee sau proiect, însăși realizarea. Artistul o poate formula printr-un enunț verbal, obiectele sau fotografiile neavând neapărat calități artistice. Materialele și mediile de formalizare și comunicare folosite de artiști nu depășesc condiția de obiecte neutre aparținând unei realități banale.

Dezvoltările contemporane în artele vizuale, lărgind breșa creată de Marcel Duchamp cu ready made-urile sale, creează opere cărora le lipsește dimensiunea estetică, intuind coduri alternative de comunicare și receptare. Opera de artă se revendică de la o realitate mai complexă decât suma elementelor reprezentării spre o

Statutul de artă al obiectului spațial contemporan

ELISABETA POPA

Expozițiile adună mulțimile peste tot în lume, în Europa, America sau Japonia, cataloagele se vând ca pâinea caldă, arta se consumă ca orice altă marfă, astfel ea devine un “produs cultural”. Piața artei resimte mai mult fluctuațiile conjuncturii economiei mondiale decât avizul criticilor. Când creșterea producției economiei se reduce, galeriile se închid și invers, cu un decalaj în timp. Când producția redemarează operele de artă, ele își găsesc iarăși cumpărători. Speculația poate chiar atinge cote astronomice pe care nimic nu le poate explica, pentru că, în realitate arta nu are preț, ci doar valoare. De aceea, fie că această criză se manifestă sau nu, artiștii vor continua să lucreze. Astfel, opera de artă stimulează “prezența în lume”, această dimensiune existențială a cotidianului și o așteptare “care nu așteaptă nimic, căci ea este în așteptare din nimic, din afara așteptării. Ceea ce ea nu învață decât odată cu opera”¹

Opera, procesul creației și personalitatea unui artist sunt coerente și părți ale unui tot unitar, asemenea unui organism viu, expresii ale unui mod individualizat de gândire, de raportare la cultură, societate, la evoluția istorică a fenomenului artelor vizuale, în totalitatea formelor ei de manifestare.

Opera de artă este rezultatul unui proces, o modalitate de acțiune complexă a artistului, produsul creației sale interacționând cu mediul cultural și societatea. Ea declanșează o succesiune de reacții în cadrul dialogului vizual al privitorului cu ceea ce ea reprezintă. Calitatea actului (creației) depinde de factorii următori: gradul de cultură, cultura de specialitate, acuitatea și memoria vizuală, modalitatea de gândire și deschiderea intelectuală. Opera de artă este semn al autorului și realitate semnificativă în măsura în care trezește rezonanțe și un proces reflexiv în mintea privitorului. Forma și dimensiunile devin astfel și ele semnificative și relevante pentru indicarea valorii și sensurilor ce pot fi atribuite unui cadru spațial, obiect sau loc particular.

¹ Henri Maldiney, “Către ce fenomenologie a artei?” în L’Art l’éclair de l’être, 1993

finalul actului IV, nebăgând de seamă că mărturisirea aceasta plină de cruzime umple paharul neîmplinirilor lui Treplev.

Trezită cu brutalitate din visul ei de glorie, rănită, zbatându-se să supravețuiască, Nina dovedește profunzime în dragostea ei. Iubirea pentru Trigorin n-a fost iluzie. Ea a devenit cu atât mai puternică cu cât strălucirea scriitorului s-a șters, descoperind un bărbat neputincios, laș, incapabil de a-și asuma responsabilități paternale, chinuit de propriile limite. Iar Nina îl iubește și mai mult, cu defectele și slăbiciunile lui.

Excelentă remarcă lui Bogdan Ulmu: „N-am întâlnit, în literatura rusă, o femeie care să iubească numai calitățile unui bărbat!”¹ Pasiunea clocotește în sufletele eroinelor cehoviene. Adevărata dragoste are ochii deschiși, nu se îmbată cu „fantezii”. Sonia îl iubește pe Astrov (*Unchiul Vania*): „Îl iubesc de șase ani. Îl iubesc mai mult decât pe mama (...) O, ce chin! Și n-am nici un pic de speranță. Nici un pic... O, Doamne, dă-mi putere să îndur suferința (...) Nu mai am mândrie, nu mă mai pot stăpâni.” (act.III)

Știe că bea mult și mai tot timpul. Acest defect nu-i stinge sentimentul, dimpotrivă. Dragostea și disperarea îi dau curajul să-i vorbească, încercând să-l facă să renunțe, să nu se autodistrugă .

La fel de puternică este afecțiunea Mașei pentru Verșinin. (*Trei surori*): „La început mi s-a părut un tip straniu... Apoi mi-a trezit un sentiment de milă... și am sfârșit prin a-l iubi. Îl iubesc așa cum e el... cu glasul lui, cu vorbele, cu toate necazurile lui, cu fetele lui” (act.III). Bogdan Ulmu nu crede în tumultul acestei iubiri : „scurta și deloc pasionala lor dragoste”². Poate din partea lui Verșinin, dar Mașa este o ființă pasională, sentimentele ei nu au cum rămâne la jumătate. După indicațiile autorului și făcând câteva calcule, la începutul piesei ea are 21 ani. Dacă s-a măritat la 18 ani, iar în actul III Kulâghin afirmă că sunt căsătoriți de șapte ani, înseamnă că soția lui are 25 de ani. Tot în acel act Irina spune că a împlinit 24, deci între actul I și III au trecut 4 ani. Lucru întărit și de timpul necesar pentru ca Natașa să nască doi copii. Deci la venirea lui Alexei Ignatevici, Mașa este foarte tânără, dar are deja aripile frânte de căsnicia ei ridicolă. Viitorul nu pare să-i mai ofere nimic. Viața se va scurge între dezgustul de acasă și exasperantele întâlniri cu profesorii, colegii ai soțului ei. Nu are nici măcar bucuria de a visa, ca surorile ei, într-o plecare definitivă

¹ Bogdan Ulmu - *Caiet de regie Cehov* - Princeps Edit - Iași - 2007 - pag. 120

² Bogdan Ulmu - op.cit. -pag. 121

la Moscova. Situație observată de Irina: „Să plecăm la Moscova! Vindem tot de aici și, la Moscova. La Moscova! (...) Când ajunge profesor universitar, fratele nostru n-o să mai poată rămâne aici. Biata Mașa însă nu știu ce-o să se facă.”

Prezența unui ofițer, destul de tânăr (42 de ani), cu prestanță, nelipsit de farmec și care mai vine și din Moscova, o scoate din pictiseală, iar amintirea aventurilor galante ale „maiorului îndrăgostit” îi trezește interesul. În viața ei apare Bărbatul. Predispoziția logoreică, înclinația spre filsofare, lamentațiile nefericirii conjugale, o amuză. Și toate acestea sădesc în sufletul ei o pasiune căreia i se abandonează fără șovăire.

Comportamentul Mașei este „oarecum non-conformist”¹: fluiere, spune lucrurilor pe nume necenzurându-se, ajungând până la jignire. Îi ies pe gură „expresii total nepotrivite”, după cum remarcă Natașa: „ Je vous prie, pardonnez-moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières” (act.II)

Henri Troyat o consideră „o ființă bruscă, sensibilă, ferventă”.² Iar Cehov îi scria Olgăi Knipper, care o interpreta pe Maria Sergheevna: „Vai, ai grijă, nici o clipă nu trebuie să ai o figură tristă; contrariată da, dar nu tristă. Oamenii care poartă de mult în suflet o durere s-au obișnuit cu ea și se mulțumesc să fluiere încetișor și să fie adesea gânditori. Astfel, și tu trebuie să fii adesea gânditoare pe scenă, înțelegi?”³ Și tot el răspundea la o telegramă a lui V.I.Nemirovici-Dancenco: „Adesea întâlnești la mine indicația «printre lacrimi» , dar aceasta nu arată decât o dispoziție a personajului, iar nu lacrimi”.⁴

Am încercat să adun câteva argumente, care să dovedească, mai ales mie, că „acest amor al soției inspectorului școlar” nu este „rodul isteriei și al plictiselii”⁵. Cehov este unul dintre puținii dramaturgi ai literaturii universale, care s-a apropiat de psihologia feminină. Eroinele sale trăiesc, există, nu sunt false. Mi se pare că a motiva, într-un spectacol, comportamentul unei femei prin isterie este mult prea facil. Drama Mașei este mare. Ea nu-i numai o soție nemulțumită, ea este o tânără femeie, frumoasă și inteligentă, lipsită de orice perspectivă. Viitorul ei este prezentul: cenușiu, plicticos, ridicol. Verșinin reprezintă ultima, incredibila speranță, cel mai tainic și nebunesc vis, devenit realitate. După cum mărturisește îi este teamă: „Mi-e

¹ Bogdan Ulmu - op.cit - pag. 124

² Henri Troyat - op.cit. - pag. 259

³ Henri Troyat -op.cit. - pag. 256

⁴ V.Ermilov - op.cit. - pag. 270

⁵ Bogdan Ulmu - op.cit. -pag. 123

teatru pentru tineri. Dar cum ar fi teatrul scris de tineri pentru maturi? O asemenea perspectivă s-ar dovedi nu doar interesantă, ci și foarte utilă în depășirea barierelor de comunicare între generații.

Toți participanții la festival, public și invitați deopotrivă, am fost de acord că festivalul a fost o reușită onorantă pentru organizatori și că și-a atins cu brio obiectivele. Despărțirea de noii prieteni a fost, totodată, mărturisirea dorinței de revedere la edițiile viitoare ale Festivalului Encuentro Teatralia.

Mesele rotunde organizate în zilele festivalului au fost grupate în *Jornadas de reflexion* (Zile de reflecție). Temele discuțiilor și-au mărit aria propusă inițial, pe măsura desfășurării, astfel că cele trei seri consacrate lor s-au dovedit a fi foarte scurte. Punctul de plecare pentru dialoguri l-a constituit conferința lui Boris Cyrulnik, neurolog, psihiatru și psihanalist, profesor la Universitatea din Var (Franța), fondator al disciplinei științifice cunoscute sub numele de etologie umană. El a dedicat o mare parte din activitatea sa pentru a studia capacitatea umană de a depăși traumele psihologice și sociale. Copilăria este cea mai importantă perioadă a vieții, pentru că în ea se dezvoltă reziliența, această uimitoare capacitate de vindecare a rănilor emoționale. Prezența lui Cyrulnik și tema unora dintre spectacolele programate în cadrul *Encuentro Teatralia* și-au propus și au reușit pe deplin să stimuleze o dezbatere despre funcția artei și a expresiei creative. Teatrul poate juca, prin forța sa de influențare, un rol mai activ asupra destinului copiilor și al umanității. Artă noastră trebuie să se apropie cu grijă de copii, să le respecte intimitatea și sensibilitățile.

Ca perioadă decisivă în dezvoltarea și formarea viitorului adult, adolescența este asociată, cel mai adesea, cu o perioadă problemelor. Teatrul este o oportunitate de comunicare cu adolescenții. Lucrând cu emoții pe viu, teatrul poate avea un impact mai profund decât televiziunea sau cinematograful și poate fi folosit cu efecte benefice. „Teatrul nu dă soluții, dar cerne nisipul”. Această frază a fost citată de mai multe ori pe parcursul discuțiilor.

Autorii unora dintre piesele prezentate în festival s-au inspirat din subiecte actuale, sau chiar din întâmplări reale, cu care au avut tangențe de diferite grade. Copiii percep emoțiile spectacolelor în funcție de propriile sensibilități și experiențe, dar toți cunosc și au nevoie de emoțiile legate de nevoia de protecție. În multe familii, părinții nu cunosc cu adevărat viața emoțională a copiilor.

S-a remarcat că nu este foarte ușor să găsești texte bine scrise pentru copii și adolescenți. Între subiectele teatrului care se adresează acestora, apar cele legate de problemele sociale cotidiene, cum ar fi imigrarea și problemele economice, dependența de alcool, droguri, sau chiar de tehnologie. Dar cel mai discutat a fost subiectul familiei cu copii și adolescenți, subliniind vulnerabilitatea copiilor în atmosfera tensionată a familiei moderne.

O altă temă de discuții a fost legată de necesitatea încurajării tinerilor pentru a se apropia și prin scris de dramaturgie, cu alte cuvinte de ce nu am promova un teatru scris de tineri pentru tineri? Regula obișnuită este că cei maturi scriu și joacă

tare frică... Da! Nu e bine?! O, scumpa mea! Cum o să trăim de aici înainte? Ce-o să fie cu noi?” (act.III), dar se aruncă în această iubire fără ezitări. De ce nu rămân împreună? Pentru că asta-i viața! Ne-am putea-o închipui pe Mașa împletind „cipici” și așteptând să fiarbă apa în samovar pentru a-i da mult doritul ceai unui Verșinin bătrân ce filosofează neîntrerupt ca un patefon stricat? Nu despre asta a scris Cehov și de aceea e nemuritor.

Tuzenbach a demisionat și pare că va pleca cu iubirea vieții sale. Ar putea fi fericit. Cu timpul poate că Irina îl va iubi. Dar destinul, prin Solionâi, un alt chinuit, îi spulberă zborul.

Personajele lui Cehov nu sunt fericite. Unele renunță, parcă le-ar fi teamă. Și au și de ce. Pentru că acelea cărora autorul le-a permis să ardă în flacăra pasiunii, să simtă pentru câteva clipe gustul fericirii, vor cunoaște suferințe mistuitoare, neomenști. Vezi Nina (*Pescărușul*), Mașa (*Trei surori*).

Prin cele trei surori, cred că iubirea, sau mai bine spus, nevoia de iubire, ni se înfățișează în trei ipostaze: Olga înseamnă resemnarea, abandonul sentimentului, întemnițarea lui în cufărul cel mai neînsemnat al sufletului; Mașa este clocotul și totodată spaima dizolvării în neant a flăcării; iar Irina este speranța, visul, mugurele delicat și viu ce poate înflori sau pieri în zloata vieții.

Toate eroinele lui Cehov iubesc. Dragostea are temperaturi diferite, de la cald la torid. Și poate că dintre toate aceste femei, Liubov Andreevna Ranevskaia (*Livada cu vișini*) este plămădită numai din iubire.

Stanislavski își amintește că în fantezia autorului, când subiectul *Livezii cu vișini* abia se înfiripa, Anton Pavlovici își imagina „un conac boieresc, c-o fereastră prin care pătrundeau de afară crengile pomilor (...) care începeau să înflorească îmbrăcându-se în petale albe ca zăpada”, „ un lacheu bătrân, care-și agonisise o sumă frumoșică” și căruia îi plăcea să pescuiască, iar proprietara conacului era „o bătrână ciudată care cere mereu bani cu împrumut de la lacheul ei”. „Astăzi, știm ce anume s-a păstrat în piesă, ce a dispărut fără urmă, sau care anume amănunt a lăsat o urmă neînsemnată”¹ adaugă Constantin Sergheievici. „Bătrâna ciudată” a devenit în varianta finală o femeie care toată viața, și cu atât mai mult acum, în deceniul patru al existenței ei, a avut o imensă nevoie de iubire. Și poate nu atât de iubirea trupească, cât de afectivitate. Gaev, fratele ei, o consideră, patern, frivolă, dar

¹ Stanislavski - op.cit. - pag. 333

nu se poate împiedeca să nu fie fascinat de ea. Iar ea e fericită numai atunci când ochii tuturor o adoră. Până și Lopahin e „aproape îndrăgostit de ea”¹.

Și ca toate personajele cehoviene, Ranevskaia plătește fulgurantele iluzii de fericire. „A iubit mult și a pierdut mult”².

Cred că Cehov a creat un personaj de o feminitate extraordinară. „Superior indiferentă față de tot ce i se întâmplă” și în același timp „sfâșiată de presimțiri”³, ea se dăruie, se risipește, se eliberează. Este lucidă și frivolă, nepăsătoare până la paralizie, înspăimântată până la țipăt, fermecătoare și iresponsabilă, copilăroasă, rafinată, strălucitoare, făcând parte din acea lume care poartă în ea „morbul autodistrugerii”⁴. O lume tragicomică, cum și-a dorit-o autorul, duioasă și subtilă, nepractică, inconștientă, anacronică, ai cărei reprezentanți sunt „lipsiți de energie, de voință, de ambiție, de puterea materializării aspirațiilor - nu odată nobile”⁵.

Am fost fericită citind pledoaria lui Bogdan Ulmu în apărarea personajelor din Livada cu vișini, personaje, atât de des și de mult timp, considerate ridicole, caraghioase, „neisprăvite”⁶.

¹ Vito Pandolfi - *Istoria teatrului universal* - Editura Meridiane - București - 1971 - vol IV - pag. 59

² D. Velea -, „*Du-te și fă la fel!*” - Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu” - Petroșani - 2001 - pag. 148

³ Șt. Oprea - articolul *Da! Nu! Da!* - Revista *Teatrul azi* - nr. 12/2000

⁴ Alice Georgescu - articolul - *Lumea veche, lumea nouă* - Revista *Scena* - dec. 2000

⁵ Bogdan Ulmu - op.cit. - pag. 92

⁶ Este vorba de spre capitolul *Singurătăți paralele* din op.cit. - pag. 79-93

experiență teatrală pentru copii. Preocuparea mărturisită a actriței este de a oferi micuților un refugiu de pace și o introducere în poezia și magia teatrului.

Cu o altă paletă de expresivitate, spectacolul trupei Amores Grup de Percussió a umplut sala Teatrului Cervantes cu tineret. Reprezentația s-a născut din dorința de a transforma zgomotul care apare din măruntaiele orașului, zgomot de străzi, canalizări, garaje, clădiri, porturi și aeroporturi, în armonie, ritm și frenezie. Ambianța sonoră este compusă de trei percuționiști care folosesc felurite instrumente. Alți trei actori contribuie prin expresivitatea corporală la compunerea unui fir epic, cu accente dramatice, vrea să schițeze o cultura de patru elemente: dans, graffiti, rap și muzică.

Marie de Jong, o companie bască de orientare familială, își plasează producția *De ce plângi, Marie?* în genul “teatru gestual de marionete”, dezvoltând focalizarea pe expresivitatea mânuirii. Într-o grădiniță, fetița Marie face viața imposibilă pentru educatoarea ei, care folosesc tot felul de tactici pentru a o controla. Se pare că nimic nu funcționează pentru a o liniști pe micuță..., cu excepția a puțină dragoste și sensibilitate. Marie fusese stăpânită de frică pentru că mama ei îi povestise că monștrii răi ies din fereastră și fură copii care plâng și apoi îi mănâncă. Reprezentația a fost construită ca spectacol fără text, în care gestul este învăluit cu un aer clownesc.

Un adevărat recital actoricesc și de virtuozitate a mânuirii marionetelor au susținut prin spectacolul *Ovni* al Fraților Farrés, din Spania. Ei explorează lumea complexă a relațiilor de familie prin intermediul unui scenariu original, plin de aventuri și haz. Pe scenă, doi astronomi privesc prin telescop noaptea: stelele, planetele, infinitatea universului. Totul este minunat. Dar, din întâmplare, cei doi privesc la un moment dat spre o locuință dintr-un bloc vecin și descoperă că într-o familie părinții nu se ocupă deloc de fetița lor, nefericită de lipsa de afecție. În același timp, un marțian eșuează, cu farfuria lui zburătoare, pe Pământ și, după întâlnirea cu fetița produce mai multe schimbări în câțiva oameni, reconectându-i la capacitatea umană de a iubi. În spectacol se îmbină cu rafinement și umor păpușăria, proiecțiile de film, pantomima, jocul proporțiilor și al multiplicărilor. De multe ori ne gândim la ceea ce este departe și nu vedem cu adevărat ceea ce se întâmplă lângă noi.

Casa de Cervantes a găzduit, în sălile impresionante ale muzeului, întâlnirile de prezentare a diverselor inițiative și proiecte ale colectivelor teatrelor pentru copii coordonate de Asociația *Te Veo*, *Red Mira* și Asociația ASSITEJ España.

spectacole de teatru pentru copii, adolescenți dar și maturi, expoziții de artă, lansare de carte, conferințe, prezentări de proiecte, mese rotunde.

Cele 13 spectacole ale unor trupe spaniole și străine s-au prezentat în diverse spații oferite de Alcalá de Henares, între care Teatro Salon Cervantes, Corral del Comedias, Teatro La Galera, Sala Arlequino. Numitorul comun al reprezentațiilor a fost reflectat de selecția pe tema stadiilor copilăriei și a "primei tinereți". Iată câteva impresii despre unele dintre reprezentațiile pe care le-am urmărit în zilele entuziasmante ale festivalului:

Spectacolul *Hans Christian trebuie să fie un înger*, oferit de trupa *Gruppe 38* din Danemarca, este un experiment sincretic, destinat publicului în vârstă de peste 7 ani, în care se împletesc cu succes interpretarea actoricească, animarea obiectelor, efectele de lumină, sonore, ori cele pirotehnice pentru crearea unei atmosfere de magie. Publicul (până în 50 de persoane), se plimbă liber în jurul unei mese lungi, decorată pentru o petrecere într-o zi specială. Doi chelneri sunt pregătiți pentru a face cel mai interesant lucru din viața lor: să servească mâncare și băutură mai multor personaje nevăzute din poveștile lui Hans Christian Andersen. Oaspeții își fac simțită prezența misterioasă, cu umor dar și cu note de sarcasm, și caută să își impună mofturile. Inovațiile în animarea nevăzută a obiectelor și efectele surprinzătoare sunt în favoarea detaliilor de bun gust, iar simplitatea soluțiilor ajută la crearea magiei. Spectacolul danez sugerează preocuparea foarte intensă a membrilor ei de a impune ca unic profilul artistic pe care îl promovează.

Un spectacol foarte gustat de publicul tânăr, al Ateneului Popular 9 Barris, *El circ de Sara*, face parte din genul "noul circ", în care, în sala obișnuită reprezentațiilor teatrale, expresia corporală, textul rostit și muzica se combină cu elementele circuitului, compunând o formă aparte de a "spune" povești. Trupa, alcătuită din artiști de circ, actori și muzicieni, a fost recunoscută de public și critici și a obținut mai multe premii de prestigiu în ultimii ani, la festivaluri de diferite facturi.

Am privit cu plăcere un spectacol pe care l-aș asemăna cu o mică și fină bijuterie, numit *Himmelsange (Cântece din cer)*, al trupei daneze Teater Refleksion. Susținut la vedere de o singură actriță, ajutată într-un mod insesizabil de doi colegi în mânărea unor păpuși și marionete miniaturale, reprezentația are loc în cadrul intim al unui spațiu circular, izolat, ca un cort mare alb, în care cei până la 30 de spectatori, așezați pe perne, pot fi chiar și de 2-4 ani și este foarte potrivit ca primă

Ce e de făcut cu Teleghin?

- studiu de personaj -

CĂLIN CIOBOTARI

Aparent, Teleghin pare a fi un personaj de figurație în *Unchiul Vanea*. Are doar douăzeci și trei de replici, însă este prezent în toate cele patru acte. Pare să nu influențeze decisiv destinul personajelor, țesătura relațiilor dintre ele, sau „aranjarea” în pagina scenei a situațiilor. Ești tentat să-l asumi ca pe o breșă de destindere a atmosferei cehoviene, un personaj-crenel în zidăria densă și apăsătoare a piesei. Simți, însă, că ceva îți scapă la acest domn umil, simți că fiecare fraza a sa este una cu rest, că în fiecare cuvânt al său se îmbrâncesc, într-o aglomerație de nedescris, multe alte cuvinte ce rămân nerostite.

De ce îl folosește Cehov? Care e funcția lui Teleghin în „organigrama” de stări și fapte ale *Unchiului Vanea*? Cum ar trebui abordat acest personaj? Ce e de făcut cu acest Teleghin care cântă la chitară, vorbește uneori aiurea și stârnește ironiile băcanilor din ținuturile rusești?

Posibile răspunsuri la astfel de întrebări își propune demersul de față, printr-o inventariere a replicilor lui Teleghin, a oglinzilor acestuia în ochii celorlalte personaje și, nu în ultimul rând, a sumarelor indicații didascalice pe care Cehov le face în această privință.

„Eu, Maria Timofeevna, fie că m-aș plimba pe câmp sau într-o grădină la umbră, fie că aș privi masa asta, simt întotdeauna o fericire nespusă. Vremea e minunată, păsările cântă, trăim în pace și bună înțelegere... ce ne mai trebuie?”. Replica aceasta, Teleghin o dă imediat după ce Voinițki afirmă despre Andreevna că e frumoasă. Teleghin nu se adresează, însă, lui Voinițki, ci Mariei, care nu-i va răspunde, lăsându-și fiul să viseze în continuare la frumusețea Andreevnei. Fraza lui Teleghin apare astfel ruptă de context și lipsită de sens în întregul discuției. De ce simte nevoia Teleghin să facă o asemenea afirmație, mai ales că, în mod evident, nu Mariei i se adresează cu adevărat, ci tocmai lui Vanea. Îi vorbește despre fericirea lucrurilor simple, despre bucuria de a trăi în mijlocul naturii, oarecum părând că

intuiește nefericirea acestuia. Enunțurile sale par consolative, iar acel „*ce ne mai trebuie?*” este un îndemn la acceptarea vieții așa cum e ea.

Teleghin apare astfel ca un înțelept pus în contrapartidă cu Vanea. Cumințenia lui ontologică este în deplină antiteză cu zbulciumul metafizic al celuilalt. În fond, Teleghin poate fi gândit de la acest început ca un anti-Vanea, or, mai degrabă, ca un Vanea ajuns la împăcare cu sine, dacă nu chiar ca o conștiință mai bună a lui Vanea.

În același act întâi, la mică distanță, când Voinițki vorbește despre fidelitatea falsă a Elenei Andreevna, Teleghin intervine din nou, de data aceasta adresându-i-se direct lui Vanea: „*Vanea, nu-mi place când te aud vorbind așa. Zău! Spun drept... Și femeia care-și înșală soțul, ca și bărbatul care-și înșală soția, nu sunt oameni de credință. Asemenea oameni sunt în stare să-și trădeze și țara*”. Din nou discurs de înțelept, în care pledoaria pentru credința în Dumnezeu se îmbină cu cea pentru patrie. Suntem la 1900, într-o Rusie cu o ortodoxie profundă și cu un naționalism puternic conturat; iată de ce, importanța cuvintelor lui Teleghin este imensă; el pare a se face purtător de cuvânt a ceea ce s-ar numi spiritul rus, adevăratul, echilibratul, unicul spirit rus. Cum ideea aceasta se desprinde de la primele pagini ale piesei, poate reprezenta o potecă pe care să mergem în continuare prin ținuturile încă mlăștinoase ale personajului.

Că Teleghin este construit în antiteză cu Vanea rezultă din cele patru contrareplici pe care i le dă acestuia: „Lasă-mă să vorbesc, Vanea”, „Vanea, nu-mi place când te aud vorbind așa”, „Vanea, frățioare! Să nu mai vorbești așa!”, „Nu se cade să vorbești astfel, Vanea, nu se cade...”. Subtextual, sunt adâncite ideile de mai sus, prioritar aceea că Teleghin ar fi conștiința bună a lui Vanea.

O altă replică relevantă: „*Am pierdut fericirea, dar mi-am păstrat mândria*”. Este o contradicție crasă între acel inițial „*simt o fericire nespusă*” și acest „*am pierdut fericirea*”. De ce această contradicție? Scăpare cehoviană? Greu de crezut, cu atât mai mult cu cât vecinătatea de text a replicilor este suficient de mare încât contradicția să poată fi remarcată cu ușurință de cititor sau de spectator.

Așadar, este sau nu fericit Teleghin? Este vorba aici despre două tipuri de fericire. În primul caz, aveam de-a face cu o fericire esențială, rezultată dintr-o profundă rezonanță cu viața, cu natura, cu propria condiție de om aparținând unui

Impresii despre Festivalul *ENCUENTRO TEATRALIA*

AURELIAN BĂLĂIȚĂ

Am avut privilegiul de a fi invitat, ca observator, la unul dintre cele mai importante festivaluri de teatru din Spania, de dimensiuni internaționale, organizat de Comunitatea orașului Madrid la Alcalá de Henares, o localitate vecină cu capitala iberică unde, acum aproape 500 de ani, s-a născut Miguel de Cervantes, marele romancier. În acest an Alcalá de Henares s-a transformat în capitala teatrului, prin Festivalul de Arte Scenice pentru Copii și Tineri *Encuentro Teatralia*, întâlnire dedicată profesioniștilor din sfera artei scenice, derulată între 15 și 28 martie 2009. Orașul, cu o frumusețe autentică aparte, este considerat patrimoniu mondial și se pregătește intens, încă de pe acum, să devină în anul 2016 capitala culturală a Europei. Destinul acestei localități este legat inseparabil de personalitatea lui Cervantes, simbolul literaturii spaniole. Printre clădirile seculare, capodopere arhitectonice, străzile pietruite poartă, parcă, vibrații ale pașilor celebrului scriitor.

Am fost fericit să locuiesc, pentru câteva zile, pe Calle Mayor la doar câteva zeci de metri de casa în care s-a născut și a trăit Cervantes, un loc care a contribuit, poate, la inspirația din care s-au ivit, printre altele, personajele pitorești Don Quijote și Sancho Panza.

Valorificând oportunitatea de a atinge pulsul actual al lumii teatrale occidentale de profil, am fost onorat să reprezint România, alături de câteva personalități ale lumii artei scenice pentru copii și tineret de pe mai multe meridiane la *Encuentro Teatralia*, aflat la cea de a XIII-a ediție.

Preocupările actuale reflectate de festival sunt situate pe două direcții: una legată de găsirea unor noi formule scenice, moderne, captivante și în armonie cu preocupările copiilor și tinerilor; cealaltă este legată de calitatea și utilitatea mesajelor transmise de spectacole, îndeplinirea funcțiilor teatrului. Urmărind să acopere aceste două direcții, festivalul a cuprins un evantai bogat și divers de activități. Au alternat

ansamblu cosmic. În al doilea caz se vorbește despre fericirea socială, fericirea „instituționalizată”, rezultată din întemeierea unei familii, o fericire superficială și epidermică, de suprafață, efemeritatea ei fiind indicată de constatarea lui Teleghin ce urmează imediat și face referire la aparenta fericire a fostei lui soții: *„Tinerețea i s-a dus; frumusețea, sub puterea legilor firii, i s-a ofilit, omul pe care-l iubea a murit... Ce i-a rămas?”*.

Mai este de observat că este a doua sa replică ce se încheie cu o întrebare retorică. După *„ce ne mai trebuie?”*, acest *„ce i-a rămas?”*. Ar putea fi contopite într-una singură: *„Ce-i mai trebuie omului după ce nu i-a rămas nimic?”*, caz în care discursul teleghinian ar deplasa accentul pe o meditație filosofică asupra omului, în măsură să funcționeze ca un contrapunct pentru disperarea existențială în care se află Vanea. Retorismul acesta conferă o tentă de generic, de voce în ecou, de adresabilitate către toată lumea și către nimeni.

Și, că veni vorba despre ecou, unele din replicile lui Teleghin funcționează ca ecou de întărire al replicilor celorlalte personaje. Serebreakov constată că priveliștile sunt minunate, Teleghin întărește: *„Într-adevăr deosebite, excelență!”*, Sonia observă că *„ceaiul ăsta e rece”*, Teleghin completează tautologic că *„samovarul s-a răcit aproape de tot”*; se plânge Serebreakov de sănătate, o face imediat, solidar, Teleghin: *„Nici eu, excelență, nu mă simt tocmai bine”*. Marina constată că nu a mâncat de mult tăiței, Teleghin confirmă: *„Da, cam mult de când nu s-au mai gătit la noi tăiței”*.

Care ar fi subtextul acestui comportament, în condițiile în care „textul” e clar (dorința lui Teleghin de a fi în acord cu toată lumea)? Un sentiment de difuz, de existență difuză, o voce mai degrabă interioară decât exterioară. Ecourile vocii lui Teleghin reprezintă ecouri ale trecerii prin lume a personajelor, dar nu numai atât. Ele sunt reverberații sonore ale unui duh plutind peste ape, spiritul rus plutind peste ape, spiritul rus cântându-și povestea, istoria în surdină...

Senzația de surdină este accentuată de unele indicații ale lui Cehov, intim legate de personajul în discuție, și, mai mereu, îmbrăcate în veștmintele unei melodicități ce însoțește constant personajul. Iată didascaliiile cu pricina: *„Teleghin își acordează chitara”, „Teleghin cântă o polcă”, „Teleghin lovește strunele chitarei și cântă o polcă”* (actul întâi). *„Intră Astrov [...] După el, Teleghin cu chitara”, „Teleghin cântă în surdină”, „Teleghin cântă încet”* (actul al doilea). *„Teleghin intră în vârful*

picioarelor, se așază lângă ușă și-și acordează încet chitara”. *„Paznicul bate toaca. Teleghin cântă încet din chitară [...]”* (actul al patrulea).

De ce cântă Teleghin? O fi acesta cântecul de lebedă al spiritului rus, or poate torsul aceluși spirit al istoriei despre care vorbea Hegel? Nu cumva cântecul lui Teleghin, alternând între lentoarea surdinei și vitalismul polcilor, reprezintă tocmai fundalul sonor al istoriei care își respiră faptele, al istoriei care își trăiește, prin efemere personaje, zvâcnirile, pulsațiile? Și ar mai fi o întrebare demnă de reflecție asupra ei. De ce actul al treilea este singurul act în care Teleghin nu cântă? Poate pentru că gravitatea faptelor din acest act atrage după sine acea ieșire din matcă a lucrurilor („Time is out of joint” – *Hamlet*), acea ieșire radicală din țâțâni, ce duce la blocajul spiritului, la încremenirea mută în fața dezastrului. Spiritul rus, reprezentat de Teleghin, amuțește vreme de un act. E bulversat, e „emoționat” și „buiăcit”, „tulburat” (cele trei didascalii ale lui Cehov referitoare la Teleghin cel din actul trei). Și spiritul rus va ieși din decor, nemaiputând suporta lepădarea oamenilor de el. O spune clar Teleghin: *„Nu mai pot suporta... nu mai pot!...Plec*”. Își va relua simfonia după ce răul va fi îndepărtat, îngropat în întunecimi de pivniță și de conștiință. Dar despre asta ceva mai încolo.

Uneori celelalte personaje simt nevoia adâncă de a-și acorda existența după acest cântec. Mai cu seamă în actul al doilea, ca într-un fel de sumbră premoniție a faptelor din actul următor. Ele cântă sau își doresc să cânte ca și cum ar încerca să-și pună ordine în viață și în gânduri, să-și (re)armonizeze existențele în funcție de diapazonul spiritului rus de care s-au îndepărtat și pe care nu-l mai aud. Să revedem acele locuri: *„Se aude paznicul bătând toaca*”. *„În grădină paznicul bate toaca și cântă ceva*”, *„[Astrov] punându-și mâinile în șold cântă încet*”, apoi Elena Andreevna: *„Aș vrea să cânt la pian... Aș cânta ceva...”* și *„De mult n-am mai cântat la pian. Am să cânt și am să plâng*”. Atunci când nu cântă, personajele îndeamnă la cântec. De trei ori îi spune Astrov lui Teleghin să cânte, într-o formidabilă nevoie de cântec: *„Cântă*”, *„Cântă Ciupitule*”, *„Cântă, îți spun!”*. Același necesitate o resimte Sonia, care de două ori o îndeamnă pe Elena să cânte la pian, pe final de act doi. Însă este prea târziu. Vremea cântecului a trecut. O spune chiar Teleghin, indirect, atunci când, în actul doi, Astrov, amețit de băutură, îi solicită să cânte: *„Din toată inima pentru tine, draguțule, dar înțelege odată că dorm toți ai casei!”*. Replica este interpretabilă într-un invers de subtext: *„Ce sens are să cânt, când dorm toți ai casei”*, sau, și mai adânc: *„Ce sens are cântecul atunci când nu mai e nimeni să-l audă?”*.

LUMEA PERSONAJULUI-MARIONETĂ

Pentru că acum este vremea când „Fereastra se zguduie de vânt” (melodicitate funestă a naturalului), acum e vremea când „Nu-i voie [a cânta]”, transmite Serebriakov prin Sonia, vremea când paznicul ce bate toaca este oprit de Elena Andreevna („Nu mai bate. Boierul e bolnav”), iar paznicul va decide să plece, cu un ultim impuls spre cântec, comprimat în fluieratul câinilor săi („De-i așa, plec”). Lumea rusă rămâne descoperită, rămâne fără pază, căci paznicul a plecat. Răul poate intra în scenă, unde, vreme de un act, își va face de cap. Abia la final, când totul se ameliorează, cântecul va reveni, firav, neașteptat parcă, în ultimele indicații ale lui Cehov, punctând o geografie a simplității și a liniștii de după furtună: „Paznicul bate toaca. Teleghin cântă încet din chitară, Maria Vasilevna scrie pe marginea broșurii, Marina împletește la ciorap”. Seara de toamnă cade alene, tandru și izbăvitor peste lume, în sunet de toacă și de chitară. Și-ți vine să te întrebi, precum se întreabă Teleghin în actul întâi: „Ce ne mai trebuie?”.

Oricum, interesantă circularitatea cântecului din *Unchiul Vanea*, cu un act întâi în care „Teleghin cântă la o polcă. Toți ascultă în tăcere”, cu un act doi în care oamenii simt nevoia să cânte, dar nu reușesc, cu un act trei în care dezbinarea a alungat cântecul, și, în fine, cu un act patru în care cântecul revine.

„Acum locuiesc pe proprietatea dumneavoastră și, dacă ați binevoit să observați, iau în fiecare zi masa la dumneavoastră”, spune Teleghin Elenei Andreevna, care tocmai îi stâlcise numele. Fraza aceasta, absolut informativă în primă instanță, este de o profunzime uluitoare. Pare rostită nu de un om, ci de o entitate în care straniețea se îmbină cu familiaritatea, iar toate depărtările lumii își dau întâlnire într-o frântură de imediat.

Teleghin pare aici un duh, o spectralitate glăsuitoare care își anunță prezența, o fantomatică apariție care dacă nu și-ar anunța prezența ar trece neobservată. În ciuda indicilor spațio-temporali destul de fermi – „acum”, „în fiecare zi”, „proprietatea dvs.” – replica are o nuanță subtilă de vastă și paradoxală generalitate. Teleghin pare, în mod ciudat, că, cel puțin ipotetic, arheic, poate locui pe o infinitate de alte proprietăți, în diferite segmente de temporalitate, și că, oarecum întâmplător, „acum” s-a nimerit a fi aici.

Analiza subtextuală a replicii întărește una din ideile anunțate mai sus. Teleghin este mai mult decât proprietarul scăpătat, tolerat și neluat în serios de cei din jur. Teleghin e spiritul rus scăpătat și trist, care bănuie pe moșiile decadente ale

unei Rusii de nerecunoscut (a se vedea și discursurile critice ale lui Astrov referitoare la ce a ajuns Rusia), spiritul rus, „*ciupit*”, ciugulit de vulturi prometeici ai pierzaniei, spiritualitatea slavă care continuă să existe, spectral, difuz, în tot și în toate, prezent pe „proprietatea dumneavoastră”, prezent la masă și în imediata vecinătate a omului, însă nerecunoscut de acesta, de omul acesta desacralizat care îi stâlcește numele, ba chiar îl poreclește („*Ciupitul*”, i se spune lui Teleghin, sau „*linge-blide*”). Așa cum își formulează Teleghin replica, îmi amintește de poveștile românești, în care Dumnezeu/ sacrul se preumbla pe pământ, deghizat în zdrențe de moșneag, nerecunoscut, tratat cu dispreț, expediat în zonele unui profan lamentabil și tot mai degradat.

În treacăt fie spus, ar fi interesantă o montare a *Unchiului Vanea*, în care fraza aceasta să fie reluată la începutul fiecărui act, sau, dimpotrivă, la sfârșitul fiecărui act, rostită în registre și tonalități diferite (spaimă, optimism, îngândurare, resemnare, deplină tristețe etc.). Aceeași frază să puncteze finalul spectacolului, însoțită fiind de acea întrebare retorică a lui Teleghin din actul I: „*Ce ne mai trebuie?*”.

În actul patru, Teleghin ascunde pistolul (simbol al conflictului, al zgomotului distonant – „*Poc!*”). Îl ascunde în pivniță. I-o spune Marinei, „*în șoaptă*” (indicație de autor). Spiritul rus a îngropat securea războiului, nu a putut s-o distrugă, a reușit doar s-o ascundă, într-un provizorat mai mult sau mai puțin de durată. Pivnița indică dedesubtul, subteranul, subconștientul.

Abia acum, abia când răul a fost îndepărtat, abia acum a sosit vremea simplității, râvnita și izbăvitoare simplitate, așa cum este ea simbolizată de depănarea unui scul de lână pentru ciorapi, or de nostalgia tăieților („*Da, cam mult de când nu s-au mai gătit la noi tăieți. Pauză. E cam mult!*”).

În același act patru, Teleghin va comenta plecarea elementelor disturbatoare (Elena Andreevna și Serebriakov), punând-o sub semnul sorții („*Asta înseamnă că soarta nu le-a hărăzit să trăiască aici*”). Teleghin mai spune însă ceva, un enunț care, aparent, îl aruncă în ridicolul tautologiei: „*O predestinație fatală*”. Ridicolul e tăiat de rostirea acestei replici în cheie ironică, aceea ironie ontologică, ba chiar o ironie a divinității, despre care au vorbit nu o dată filosofii existențialiști.

La fel, ridicolă poate părerea referirea la „*penelul lui Aivazovski*”, ca încercare de a descrie „*zarva de adineauri*”. Dar referința la pictorul contemporan lui Cehov nu este întâmplătoare. La acea vreme, Aivazovski era celebru pentru mărilor sale în

și hrănesc imaginația, îndepărtează barierele dintre vis și realitatea imediată, deschid ferestrele spre lumile locuite de zei, morți și spirite”¹.

¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 466.

Sigur că practicarea magiei este cu totul altceva decât arta teatrului de păpuși. Ea însăși fiind considerată a fi o artă sui generis¹ (autori precum Claude Lévi-Strauss² nu mai caută în ea o logică, o cauzalitate, ci o supun unei hermeneutici), această formă de manifestare a omului primitiv înglobează în ea nu numai germenii științelor (astronomie, medicină, fizică, chimie, istorie naturală) și ai religiilor, ci ei îi sunt afiliate punctele de pornire ale tuturor artelor (pictură, sculptură, muzică, poezie, artă dramatică, arta animației). Fie că este un sistem de gândire, o formă de comunicare sau de semnificare, „magia ar reprezenta întreaga viață mistică și, în același timp, întreaga viață științifică a omului primitiv. Ea ar constitui prima treaptă a evoluției mentale, așa cum o putem constata sau presupune”³.

Ceea ce am încercat să demonstrăm este faptul că ședința magică, șamanică, din societatea primitivă era de fapt o reprezentare sincretică și totodată o formă de recital, în al cărei limbaj ritualic, la nivelul mijloacelor de comunicare, se regăsesc și elemente care stau mărturie originii artei teatrului de păpuși și marionete. Mai mult decât atât, ea ne poate ajuta să înțelegem substratul psihologic al receptării spectacolului de animație. Iar cel care oficiază actul magic, fie că este vrăjitor, magician, șaman, devine autor și interpret al acestui impresionant one-man show. El inventează un limbaj metaforic, bazat în primul rând pe imagini vizuale (picturile rupestre demonstrează faptul că încă de la acea vreme omul percepea lumea în mișcare), dar și pe modalități de expresie aparținând unor arte diferite: plastice (mășți sau păpuși sculptate sau obținute prin metamorfozarea și prelucrarea unor obiecte sau materiale); povestiri, mituri, care să transmită un mesaj semenilor; decor (compunerea sau crearea spațiului de joc), costum, actori (care uneori emiteau doar sunete onomatopice, incantații), muzica. Este de înțeles folosirea măștilor, a păpușilor, a obiectelor metamorfozate în concretizarea relației cu divinitatea sau în explicarea fenomenelor naturii, cu care omul primitiv se afla într-un raport permanent și căreia îi atribuia suflet. “Pentru noi, modernii, rezonanța unui asemenea spectacol într-o comunitate «primitivă» este greu de imaginat. Nu numai că «minunile» șamanice confirmă și întăresc structurile religiei tradiționale, ci mai mult, stimulează

¹ James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. 1, traducere de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980, p. 31: „pentru primitiv magia este întotdeauna o artă, niciodată o știință”.

² Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicționar de Etnologie și Antropologie*, traducere de Smaranda Vultur și Radu Răutu, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 395: „practicile magice nu trebuie interpretate din perspectiva funcției sau structurii lor socio-economice, ele semnifică în sine ceea ce nu are sens sau nu este explicabil”.

³ Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 19.

furtună și, mai ales, pentru paleta uluitoare de modificări cromatice pe care le imprima acelor mări. Compararea întâmplărilor din actul trei cu peisagistica marină adâncește și subliniază gravitatea respectivelor întâmplări.

Celelalte personaje pot fi analizate, la rândul lor, în funcție de relația cu Teleghin, și, conform acestei interpretări, cu spiritul rus întrupat de Teleghin. Vom putea observa astfel, că singurele personaje care nu au dezertat de la acest tip de spiritualitate sunt cele care îl tratează cu blândețe pe Teleghin: Sonia și bătrâna dădacă Marina. Iată ce spune Sonia despre Teleghin: „*Ilia Ilici e ajutorul nostru. Mâna noastră dreaptă. (Afectuoasă). Nașule, să-ți mai pun o ceașcă, nașule?*”, replică ce ar putea fi tradusă astfel: „*Spiritul rus e ajutorul nostru. Mâna noastră dreaptă. Să-ți mai torn o ceașcă de credință în tine, spirite al Rusiei întru care ne-am botezat?*”.

Apoi, Marina, bătrâna care i se adresează cu apelativul „tătucule”, consolându-l când oamenii îl numesc „*linge blide*”: „*Da' nu-l lua în seamă, tătucule! Toți lingem blidele lui Dumnezeu!*”, asta în timp ce, în actul întâi, spiritul se așază lângă Marina, ca într-un fel de tacită recunoaștere (indicația lui Cehov – „*Teleghin se așază la masă, lângă Marina*”).

Sonia și Marina par, într-adevăr, singurele personaje care nu au abdicat de la un anumit fel de a fi pe care îl clamează Cehov, singurele care, în spatele resemnării, ascund comorile sacrificiului, devotamentului, bunătății umane în formă pură.

Serebriakov i se plânge, ca și cum i-ar cere socoteală („*Cu boala, Ilia Ilici, te mai poți împăca, îți mai trece. Dar cu ceea ce nu mă pot împăca defel e cu rânduiala vieții la țară! Am impresia că-am căzut de pe pământ pe-o planetă străină*”).

Elena Andreevna încearcă o relație de complezență cu un personaj pe care nu-l (re)cunoaște și căruia îi stâlcește numele („Ivan Ivanâci”, în loc de „Ilia Ilici”).

Vanea îl repede mereu, expeditiv, pe Teleghin, desconsiderându-l și refuzând apropierea de ceva familiar: „*Ține-ți gura, Ciupitule!*”, „*Lasă, Ciupitule. Acum vorbim de treburi serioase... Ne-o spui mai târziu...*”, „*Lasă-mă-n pace!*”. Astrov îi vorbește de fiecare dată imperativ, folosindu-se de el ca de un servitor, or ca de un instrument: „*Cântă, Ciupitule!*” și „*Spune, Ciupitule, să înhame și caii mei*”. Maria Vasilevna, complet indiferentă, nu-i adresează nici o replică pe parcursul celor patru acte.

În concluzie, destinul lui Teleghin este decriptabil și altfel decât destinul unui proprietar scăpătat. Femeia ce l-a părăsit cândva este tocmai Maica Rusia, care a preferat nu un alt bărbat, ci un anti-spirit rus. Din mariajul acesta nu au rezultat „doi copii”, ci progeniturile de gândire și făptuire ale contemporaneității cehoviene. Spiritul rus a continuat să iubească Rusia – „nu m-am abătut de la datorie. O iubesc și acum”, s-o ajute – „o ajut cu ce pot și i-am dat toată averea”, însă acum o deplânge: „tinerețea i s-a dus; frumusețea, sub puterea legilor firii, i s-a ofilit”. În fine, Teleghin nu este doar „nașul” Soniei, ci un naș universal, un botezător întru spirit. Unchiul lui Teleghin, cel de la care a fost cumpărată moșia, poate fi chiar „Uncheșul”, Cel de la care sunt toate moșiile și tot ce este, Dumnezeu.

În felul acesta, în lumina acestei interpretări de personaj, supratema spectacolului *Unchiul Vanea* ar putea fi următoarea: spiritul rus poposește, căutându-se pe sine prin ceilalți, pe o moșie din Rusia decadentă a sfârșitului de veac XIX.

șamanice, vise voluntare sau obligatorii). Când își creează atmosfera, șamanul bate toba, cheamă spiritele ajutătoare, vorbește un “limbaj secret” sau „limba animalelor”, imită glasul animalelor și mai ales cântecul păsărilor.

De remarcat este mai ales autenticitatea muzicii create de cele mai neobișnuite instrumente (diferite feluri de frunze, tulpini de plante uscate, scoarță de copac, piei de animale) sau sunete ciudate produse de propriul corp.

În magie întâlnim aproape toate formele de rituri orale cunoscute din religie: jurăminte, legăminte, urări, rugi, imnuri, interjecții, calambururi și onomatopee. Incantațiile sunt rostite într-un limbaj special, un limbaj al zeilor și al spiritelor, impregnat de arhaisme, termeni bizari sau de neînțeles, formule magice precum „abracadabra”, „hocus-pocus”, etc. Uneori cuvintele se descompun, fiind înlocuite de litere; se recurge chiar la jocuri de cuvinte sau la falsele formule algebrice la care au ajuns operațiile alchimice. Formulele magice sunt fie murmurate, fie cântate pe un anumit ton și cu un ritm special; uneori intonația poate deveni mai importantă decât cuvântul propriu-zis. Mircea Eliade¹ consideră această euforie de pregătire a transei unul dintre izvoarele lirismului universal, pentru că declanșează mecanismul creației lingvistice și ritmurile poeziei lirice.

În cazul riturilor manuale², bolboroselile și formulele enigmatice din riturile orale sunt traduse doar prin gesturi la fel de bizare și de neînțeles. Iată deci că, în magie, gestul este un semn și un limbaj, având absolut aceeași valoare și fiind fixat cu aceeași precizie ca și cuvintele. Magicianul/șamanul îl execută ritmic, ca pe un dans³; gesturile și cuvintele se repetă de mai multe ori, numărul acestor repetiții fiind magic (3,4,5,7...) și bine determinat. Ele sunt pronunțate sau executate cu fața orientată către una dintre direcțiile cardinale. Putem concluziona spunând că întregul spectacol se realizează pe baza unui scenariu foarte clar determinat. Acesta este creat de fiecare magician în parte, el fiind omul unei singure rețete, pe care o folosește în orice împrejurare.

¹ Op. cit., p. 465: „Și astăzi, creația poetică este un act de libertate spirituală desăvârșită. Poezia reface și prelungește limbajul; orice limbaj poetic este la început un limbaj secret, creația unui univers personal, a unei lumi perfect închise. Actul poetic cel mai pur încearcă să re-creeze limbajul, pornind de la o experiență interioară care, asemănându-se în această privință cu extazul sau inspirația religioasă a «primitivilor», dezvăluie însăși esența lucrurilor. Tocmai pornind de la astfel de creații lingvistice, care devin posibile în urma «inspirației» pre-extatice, s-au cristalizat mai târziu «limbajele secrete» ale misticilor și limbajele alegorice tradiționale”.

² Marcel Mauss, Henri Hubert, pp. 73-74.

³ Idem, p. 74: „ritualul spune cu ce mână și cu ce deget trebuie să se săvârșească, ce picior trebuie mișcat mai întâi; când trebuie să se așeze, să se scoale, să se culce, să sară, să țipe, în ce direcții trebuie să meargă”.

păianjen”¹. Deseori, aceste instrumente considerate sacre, nu pot fi văzute de femei sau de copiii care nu au fost încă inițiați, pedeapsa pentru nerespectarea acestei interdicții fiind moartea. Apoi, șamanul imprimă figurinei mișcare: la început construiește capul mobil, pentru ca în timpul ședinței aceasta să răspundă întrebărilor oficiantului; mai târziu, cu ajutorul unor sfori trecute prin corpul lor ca la sistemul marionetei „a la planchette” statuetele să-și poată mișca membrele.

Pentru alegerea **textelor** folosite de vrăjitorii moderni în alcătuirea incantațiilor magice, sunt folosite adesea Cărțile Sfinte (Biblia, Coranul, Tripitaka, ș.a). Conform categoriilor de rituri magice stabilite de Marcel Mauss și Henri Hubert², există un grup de rituri care evocă miturile și care se numește al „incantațiilor mitice”. În această situație, autorul spectacolului ritualic devine povestitor al unei întâmplări asemănătoare celei a cărei îndeplinire este dorită, interpretând toate personajele (care au întotdeauna calități supranaturale) din relatarea epică. Situația din prezent este asimilată cu cea descrisă, raționamentul fiind următorul: dacă un anumit zeu (sfânt, erou) a putut realiza un anumit lucru foarte dificil, în anumite împrejurări, atunci, prin analogie, și el, șamanul/magicianul va putea înfăptui același lucru acum. O altă categorie de vrăji mitice sunt așa-numitele „rituri de origine”: în acest caz, autorul ședinței magice descrie geneza, enumeră și exemplifică însușirile ființei, lucrului sau demonului vizat de rit. Toate acestea explică constatarea lui Mircea Eliade cu privire la asemănările dintre relatările extazelor șamanice și unele teme din literatura orală. Peripețiile șamanului în lumea de dincolo, încercările prin care trece în timpul coborârilor sale în Infern și al înălțărilor la cer amintesc de întâmplările de care au parte personajele basmelor populare și eroii literaturii epice. Un mare număr de teme și de motive, ca și multe personaje, imagini din literatura epică sunt probabil preluate din ceea ce șamanii povestesc despre călătoriile și peripețiile lor în lumea de dincolo. De remarcat este faptul că aceste subiecte fantastice, fabuloase, de basm, ar putea cu ușurință servi (și unele chiar o fac) ca suport de texte pentru scenariile unor reprezentații păpușărești.

Prin dansurile magice, oratorice sau poetice, rostirea sacadată, gesturile bruște, bizare, muzica intonată neîntrerupt, autorul spectacolului ritualic asigură o **atmosferă** propice actului magic, care îl transpun pe oficiant și pe clienții săi într-o stare specială, nu numai din punct de vedere psihic și moral, ci uneori chiar fizic (transe

¹ Idem, p. 75.

² Op. cit., p. 70-77.

Livada de vișini. (De la text la spectacol.)

Prezența/absența livezii de vișini într-un spectacol.

ANTONELA MAXIM

Livada de vișini sau viața fără răspuns.

“Viața mea n-are sens fără livada de vișini”, spune Liubov.

Trebuie reprezentată această livadă de vișini? Sau se poate derula un spectacol fără prezența fizică a livezii? Aceasta e întrebarea, iar ea este decisivă. Trebuie sau nu ca fantomele să fie reprezentate, aduse în scenă? E nevoie ca ele să prindă trup, e nevoie să punem invizibilul sub povara vizibilului? Monique Borie, într-o carte pe care o consacră acestei alternative, “Fantoma sau îndoiala teatrului”, pledează pentru impactul materiei și al fantomei care se arată.

La Stanislavski, câteva rămurele de vișini se ivesc la ferestre, dar dincolo de aceasta sugestie, el integrează discret, pe pereții casei, flori și trunchiuri plâpânde: livada de vișini este o experiență subiectivă și întreagă construcție, ziduri și ființe vii la un loc, participă la complexul livezii.

Livada nu a mai apărut, nu a fost arătată, ea a devenit pur mentală, așa cum s-a întâmplat, de altfel, și în cazul diferitelor montări cu Hamlet sau Macbeth. Duhul tatălui sau vrăjitoarele au fost “eliminate” din diferite motive sau superstiții.

Pe fondul acestei absențe, soluțiile au variat, pentru a înregistra, uneori, ecoul livezii, dar niciodată pentru a-i arăta prezența.

De exemplu, la Lucian Pintilie, apăsarea îmbinat în mod subtil, albul cu bordoul, spre a produce efectul cromatic al unei livezi de vișini prezența/absența.

În mod metaforic Strehler și Damiani (regizor, scenarist, italian) au convertit livada într-un val presărat cu frunze uscate, care se întindea, deopotrivă, deasupra scenei și a sălii. Imensa pânză încremenea sau fremăta.

Atât Liubov Andreevna cât și Ania recunosc că sufletele strămoșilor, nobili sau iobagi, și-au găsit adăpost în trunchiul arborilor din livada de vișini.

Andrei Șerban a plantat, ici-colo, câțiva vișini chirciți, incapabili, însă, să provoace cel mai modest efect fantasmatic ... ei aveau, totuși, meritul de a șterge granițele dintre exterior și interior, spre a construi un spațiu omogen. Casa și livada comunicau.

La Tokyo, Clifford Williams, regizor englez aduce în scenă un singur arbore, uriaș și sublim, în chip de unic stâlp al lumii. Livada devine pivotul care structurează întregul univers, iar căderea ei va duce la dezintegrarea acestuia. De-a lungul celor patru acte, arborele mitic se rotește în jurul axei sale, indicând prin schimbarea frunzișului, de la înflorire la căderea frunzelor, trecerea anotimpurilor; el reușea să unească concretul cu imaginarul într-un fel miraculos, spectaculos.

Trebuie sau nu reprezentată livada de vișini? Deloc sau în mod absolut, acesta este răspunsul. Orice cale de mijloc, dezamăgește, căci ea nu răspunde la provocarea suprema, aceea a invizibilului ce se înfăptuiește prin vizibil.

Două **Livezi de visini** au devenit istorice. Cea a lui Strehler și cea a lui Brook. În cele două montări, separarea dintre sală și scenă sfârșește prin a fi puternic atenuată, dacă nu chiar suprimată. Aparținem aceleași lumi și nu avem voie să ne transformăm în judecători. Nu suntem de cealaltă parte...iar spațiul personajelor nu este acela al vinei.

La Strehler, un văl acoperă personajele și spectatorii deopotrivă, la Brook un spațiu leagă spațiul teatrului care este și cel al bătrânului conac. Fiecare vorbește despre o înrudire și nu despre o dezbinare, despre o apropiere și nu despre o separare.

Pecetea vizuală a fiecărei montări: albul la Strehler, policromia covoarelor la Brook.

Livada de vișini. (Singurătăți paralele.)

“După **Livada de vișini**, voi înceta să mai scriu ca înainte” notează Cehov. El îi acordă **Livezii de vișini** această dubla vocație: rezumat al parcursului unui scriitor și încheierea unei biografii.

Acesta este sensul în care ar putea fi interpretat calificativul de “comedie”, pe care Cehov însuși l-a dat textului său.

Livada de vișini punctează răzleț și accente comice, într-adevăr, dar includerea ei în gen, rămâne totuși problematică: muribundul care e Cehov se referă, mai degrabă, la “comedia vieții”.

Livada de vișini conjuga tragicul și comicul. Livada este, de fapt, principalul personaj tragic/comic al piesei. Alături de Strehler, Jean Louis Barrault susține și el

*Dicționarului de Etnologie și Antropologie*¹). Atunci când antropomorfismul s-a impus în modalitățile de reprezentare și interpretare din cadrul riturilor, obiectele animate au început să capete caracteristici și comportament uman. Așa cum am văzut, mijloacele limbajului ritualic erau măștile, costumele, o serie de obiecte practice (care presupuneau forme de animare precum jucatul, purtatul sau dansarea acestora) dar existau și statuete, figurine, păpuși pentru descântec, mai mult sau mai puțin mobile. În cartea *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi*², Cristian Pepino identifică și susține cu exemple concrete tipuri de păpuși folosite în ritualurile magice din toată lumea. Observăm faptul că, la început, aceste **figurine, statuete** (care reprezintă fie dușmanul ce trebuie distrus, fie boala care trebuie vindecată, răul care-l va lovi pe dușman, animale cărora li se dă numele dușmanului, slujitorul artificial, fie sunt destinate apărării de duhurile rele sau servesc unor rituri de fertilitate) confecționate din cele mai ciudate materiale (papirus pe care se scriu nume, pene de cucuvea, ceară amestecată cu fire de păr sau unghii, cocă de orez, lut amestecat cu grăunțe) sunt tratate de cel care le manipulează ca și cum ar avea viața lor și propriul trecut, pe care spectatorul este obligat să și-l imagineze și să-l atribuie păpușii, fără nici un efort din partea mânuitorului. Asemenea copilului care în timpul jocului nu simte nevoia să însuflețească păpușa (pentru că aceasta este vie în ochii lui) nici șamanul nu trata figurina ca fiind materie inertă; din momentul în care era construită ea avea viață și istorie, astfel încât tot ce-i rămânea de făcut șamanului era să o folosească în rit (să o rupă, să o strivescă, să o împungă cu sulița sau cuțitul, să o arunce în foc sau să o venereze, să o așeze la loc de cinste în casa lui, în funcție de scopul actului magic). Pe măsura evoluției omului, oficianții simte nevoia să folosească în timpul ritului elemente care să evidențieze mai concret viața pe care o are păpușa folosită în timpul ritului. În primul rând, îi atribuie voce, care trebuie să fie bizară și net diferită de vocea șamanului, a magicianului (care de multe ori este și ventriloc). Vorbind despre „glasul zeilor”, Cristian Pepino prezintă în cartea mai sus amintită un dispozitiv (întâlnit în Africa și Australia) care îi ajută pe oficianți să-și schimbe vocea în timpul ritului: „o membrană care vibrează sub acțiunea curentului de aer produs de corzile vocale umane. [...] În Africa, la negri pangve, aceste zbârnâitoare sunt realizate din lemn, iar membrana este din pielea unui ou de

¹ Op. cit, pp. 69-70.

² Op. cit., posfată de Mircea Ghițulescu, Galați, Editura Alma, 1998, pp. 48-58.

ei magice fiind foarte numeroase și complexe¹. Însăși confecționarea tobei presupunea în primul rând însuflețirea acesteia, consemnează Mircea Eliade. Când este stropită cu sânge și alcool, doaga prinde viață și prin glasul șamanului altaic, povestește cum a crescut în pădure copacul din care făcea parte, cum a fost tăiat și adus în sat. Șamanul stropește apoi pielea tobei (poate fi de ren, de cal sau de elan), care prinde și ea viață, spunându-și povestea. Prin glasul șamanului, animalul vorbește despre nașterea sa, despre părinți, despre copilărie și despre toată viața, până în clipa în care a fost ucis de vânător. La sfârșit îl încredințează pe șaman că îi va face numeroase servicii. Ca un adevărat artist, instinctiv, șamanul își alegea elementele de limbaj păpușăresc în funcție de natura obiectelor din care urma să fie confecționată toba, având grijă să imite glasul și mersul animalului astfel însuflețit. Împodobită cu desene sugerând imagini de animale și oameni sau semne misterioase, în roșu și negru, toba reprezenta un microcosmos, cu cele trei zone ale sale (Cerul, Pământul și Infernul) care rezumă în imagini itinerarul și peripețiile șamanului. Funcția tobei (la unele triburi este înlocuită de un arc fără săgeți, folosit ca instrument cu o singură coardă) era aceea de a produce o muzică ciudată, dramatică, magică, care înlesnea călătoria extatică și îi asigura reușita.

Ceea ce ne interesează ca rezultat al incursiunii făcute în universul magic al șamanului, nu este constatarea că acesta îmbrăca blănuri de animale sau pene de pasăre, ci ceea ce simțea el travestindu-se astfel. Imitând mersul unui animal sau îmbrăcându-se în pielea lui, omul nu urmărea întoarcerea la o viață animală pură (pentru că cel cu care se identifica șamanul era deja purtător de mitologie, fiind de fapt un Animal mitic, Strămoșul sau Demiurgul) ci dobânda un fel de a fi supraomnesc: „Dincolo de limitele și de falsele măsuri omenești, omul regăsea, dacă imita cum trebuie obiceiurile animalelor – mersul, respirația, glasul –, o nouă dimensiune a vieții: regăsea spontaneitatea, libertatea, «simpatia» cu toate ritmurile cosmice și, prin urmare, fericirea și nemurierea”².

În momentul în care omul primitiv începe să creadă că în el se află un suflet, care este imaginea lui și un soi de dublu al său, și, corelativ, crede în niște divinități conducătoare și spiritele subordonate lor, vorbim despre **animism** (conform

¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 166: „fie ca să-l ducă pe șaman în «Centrul Lumii», fie să-i îngăduie să zboare, fie să cheme și să «închidă» spiritele, fie, în sfârșit, ca șamanul, bătând toba, să se concentreze și să poată restabili contactul cu lumea spirituală, prin care se pregătește să călătorească”.

² Idem, p. 420.

ideea de personaj principal al piesei. De altfel, el povestește textul în doar două rânduri, atrăgând atenția asupra moșieresei : *Actul I* – livada riscă să fie vândută. *Actul II* – livada va fi vândută. *Actul III* – Livada este vândută. *Actul IV* – Livada a fost vândută.

De la debutul său și până la sfârșit, Cehov va reveni mereu la Hamlet, piesa de la care împrumută citate, scene și personaje. Ea va rămâne centrul sau de referință.

Servitorii în această piesă sunt dublul “răsturnat” al stăpânilor. La Brook, de exemplu, Duniasa, ca să între, iar Firs, ca să iasă, urmează în spectacol, exact același traseu, de parcă acesta ar fi reversibil: visul ei se conturează deja, *să plece*, programul lui Firs este *să nu plece niciodată*. Singurătăți paralele. Idealuri frânte.

În montarea lui Andrei Șerban, fantoma mamei prinde cu adevărat trup pentru Ranevskaia. Ea își vede mama furișându-se prin livadă...Pe ea însăși o vedem strecurându-se în livada, printre pomi. Liubov se află deja în lumea mortilor, iar trupul ei îi amintește pe cel al mamei sale, dispărută cu multă vreme în urmă. Și totuși, nimic nu le desparte, în afară de realitate.

Și micul Grișa prinde trup, băiețelul coborât parcă din picturile lui Renoir...Liubov vede ceea ce spun cuvintele și astfel, preț de o clipă, ea se desprinde de toate, parcă plutește în altă lume. Efect al însingurării.

De la bun început Cehov face din livada de vișini un sălaș al fenomenelor. Diseminare secretă a aceluiași **Hamlet**, pe care Kostea îl cita în primele pagini din **Pescărușul** și pe care Lopahin îl va parodia, aici, mai târziu.

Când Liubov își zărește mama trecând prin livadă, Gaev nu e contrariat, ci întreabă: “ Unde-o vezi?”. Asta presupune ca el însuși nu exclude această ipoteza. Posibil, ca și el, să o fi zărit, uneori.

Mai târziu, Petea vorbește despre duhurile care se ascund în pomi, fantome ale iobagilor care cer răzbunare. Mai mult sau mai puțin, livada de vișini este pentru toți un loc fantomal. Livada cu duhuri...

“Toata Rusia e livada noastră. Pământul e mare și frumos și are multe locuri minunate.

Gândește-te, numai, Ania, că bunicul dumitale, străbunicul și toți strămoșii dumitale au fost boieri,

stăpâni peste robi, peste suflete vii.Nu simți cum sufletele astea te privesc din fiecare vișin din livadă, din fiecare frunză, din fiecare trunchi? Nu le-azi glasurile? Ați fost stăpâni peste suflete vii și asta v-a stricat într-atât pe toți, toți care au trăit înainte și care trăiesc și acum,

încât nici mama dumitale, nici dumneata, nici unchiul dumitale, nu băgați de seamă că trăii pe datorie, pe spinarea altora, pe socoteala acelora pe care nici nu-i lăsați măcar să vă intre în casă...”

În **Livada de vișini** a lui Pintilie, de la Washington, la fel ca și în filmul lui Mihalkov, **Piesă neterminată pentru pianina mecanică**, un băiețel, dublul fantomal a lui Grișa, rătăcește, pe tot parcursul spectacolului, printre ființe și spice de grâu. Copilul mort băntuie moșia, livada. Este o constantă la Cehov, căci și în **Pescărușul**, totul se încheie cu povestea morții copilului Ninei, în timp ce **Livada de vișini** începe cu aceeași amintire. Moartea copilului este un motiv curent.

“ Grișa al meu...băiețașul meu...Grișa...copilul meu... Copilul meu a murit...s-a înecat...De ce? De ce, prietene drag?...”

La Peter Stein, livada de vișini își face apariția în spectacol, într-un mod majestuos, atunci când Varia dă la o parte perdeaua și o descoperă privirilor spectatorilor. Atunci, începem să înțelegem de ce le este greu stăpânilor să vândă, să sacrifice această minunăție. Prețul este prea mare. Să pierzi acea minunăție înseamnă să te pierzi pe tine însuși. “Livada de vișini, dragostea mea...”.

Livada de vișini personajul central al piesei lui Cehov, o altă singurătate paralela cu sufletele vii din preajma ei.

Dacă ar fi să căutam singurătatea, mai departe, la Liubov, de exemplu, am găsit-o “teatralizată” ca și viața personajului. Liubov afișează un gust pentru neprevăzut și pentru excesul caracteristic starurilor. Pentru a o înțelege nu trebuie să ne gândim la Olga Knipper, acea strategă care a fost prima interpreta și căreia Cehov îi rezervase, de fapt, trolul Charlottei, ci la pasiunile lui Sarah Bernhardt și la extravaganțele Isadorei Duncan, contemporanele sale. Nici ele, asemeni lui Liubov, nu urmează cuminiți cursul vieții, ci îl răvășesc, îl agresează, visând să-i fie stăpâne și amante nu doar ale bărbaților, ci și ale destinului. Starurile nu se predau, ele se dezintegrează, se descompun, se pierd. Despre înfrângerea lui Liubov, nimeni nu va putea vorbi. În singurătatea iubirii ei pustiite și mereu reînnoite, ea va găsi o ultimă mângâiere. Ea va ști să dispară violent sau să se refugieze într-o senilitate senină. Ea nu se va supune unei lumi ale cărei legi i-au rămas mereu străine. Liubov “nu se va schimba”.

simplă fâșie lată înfășurată în jurul capului pe care sunt prinse șopârle sau alte animale tutelare (ca în Siberia de est) și coroane împodobite cu coarne de ren sau pene de păsări (lebedă, vultur, bufniță) tichia a evoluat spre veritabile **măști pe cap**, făcute din piele de urs, de răs sau din pielea unei bufnițe brune, lăsând aripile și uneori capul drept podoabe.

Obiectele metalice¹ de pe caftanul șamanului (un costum frumos de șaman iakut trebuia să aibă cam 30-40 de livre de podoabe de metal) li se atribuia suflet, fapt pentru care nu rugineau. În timpul ritului, dansul șamanului devenea o sarabandă infernală, din pricina zgomotului produs de podoabele de metal, care erau astfel însuflețite. Multitudinea panglicilor și a batistelor cusute pe glugă costumului altaic, reprezentau șerpilor². Mai mult decât atât, șamanul altaic avea cusute de colier șapte păpuși, fiecare cu câte o pană de bufniță brună în loc de cap. Acestea erau considerate a fi cele șapte fecioare cerești, iar cei șapte clopoței din colier erau glasurile celor șapte fecioare care chemau spiritele să vină la ele. Tot pe costumul altaic erau prinși și „doi monștri mici, locuitori ai împărăției lui Erlik, iutpa și araba”³, făcuți unul din postav negru și cafeniu, celălalt din postav verde, cu câte două perechi de picioare, o coadă și o gură întredeschisă.

Un alt element al costumului metamorfozat și animat în spectacolul șamanic era **toiagul**, confecționat din lemn (pentru primele faze de inițiere) sau din fier (obținut abia după cea de-a cincea inițiere). La unul dintre capete, acesta avea cioplit întotdeauna un cap de cal, împodobit cu o mulțime de clopoței. Calul ocupă un loc aparte în mitologia și ritualul șamanic: galopul, viteza amețitoare, sunt expresii tradiționale ale „zborului”, ale extazului generat în timpul transei șamanice. În plus, calul este cel care duce mortul pe lumea cealaltă, sau cel care asigură mijlocul de călătorie în infern; legendele bruițiilor pomenesc de cai care îi duc pe șamanii morți la noua lor locuință.

De același simbolism al calului și al călătoriei era legată și însuflețirea și folosirea **tobei** în ședința șamanică (tocmai de aceea, bățul cu care era lovită se numea bici). Aceasta era indispensabilă în desfășurarea ședinței șamanice, funcțiile

¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 149: „Uneori pe costum sunt cusute și chipuri de animale sau de păsări sacre, precum și un mic ămăgăt («duhul nebuniei») de metal, în formă de pirogă, cu chip de om”.

² Mircea Eliade, op. cit., p. 152: „Unele panglici sunt tăiate în formă de șarpe, cu ochii și cu gura deschisă; coada șerpilor mari este despăcată și uneori trei șerpi au un singur cap. Se spune că un șaman bogat trebuie să aibă 1070 de șerpi”.

³ Mircea Eliade, op. cit., p. 153.

specific¹, cu toate componentele lui, ca și actorul, vrăjitorul, magicianul sau șamanul nu poate trece prin experiența rituală în hainele sale obișnuite. Ceea ce ne trezește interesul din punct de vedere păpușăresc, este credința că acest costum special ar fi impregnat de spirite și că el nu ar trebui purtat de cineva care nu știe să le stăpânească. De aceea, el era cumpărat de cel care se iniția în magie, de la rudele șamanului mort, în schimbul unui cal, iar atunci când se învechea, era agățat în pădure; spiritele care sălășluiau în el îl părăseau și veneau să locuiască în costumul cel nou. Transpusă în spectacolul șamanic, această credință se manifesta prin modalități de expresie aparținând limbajului păpușăresc, sub mai multe forme: prin animarea costumului în sine, prin însuflețirea unor componente ale acestuia precum masca, tichia, toiagul, a instrumentelor folosite în timpul ritului (toba) sau dând viață elementelor de pe costum (panglici, figurine de metal).

Conform cercetărilor făcute de Mircea Eliade, în general, costumația șamanului trebuia să cuprindă: un caftan de care atârnavă discuri de metal și figurine reprezentând animale mistice; o mască (uneori doar o bucată de pânză cu care se legau ochii șamanului, pentru ca acesta să poată pătrunde în lumea spiritelor, prin lumina sa interioară); un pectoral de fier sau de aramă și o tichie. Prin toate aceste elemente, costumul era menit să-i dăruiască șamanului un chip nou, magic, în formă de animal. Fiind de fapt o mască costum/integrală zoomorfică², animată prin dansul și jocul șamanic, costumul înlocuia adesea masca pe față (așa se explică faptul că măștile șamanice nu erau atât de mult folosite). Principalele trei tipuri de costume șamanice erau cel de pasăre, cel de ren (sau de cerb) și cel de urs. Însăși structura acestora încearcă să îl apropie cât mai mult pe interpret de forma și de expresia acestor animale (de exemplu, în cazul costumului de pasăre, șamanul putea avea cizme care semănau cu labelle unei păsări, aripi pe umeri și pene sau figurine din pene prinse pe manta). Posesorul se simțea preschimbat în animalul pe care îl reprezenta, ori de câte ori îmbrăca veșmintele.

În general, **tichia** era cea care definea caracterul măștii integrale, de aceea era considerată, în unele triburi, cea mai importantă parte a costumului șamanic. De la o

¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 146: „Costumul șamanic constituie în sine o hierofanie și o cosmogonie religioasă: el cuprinde nu numai o prezență sacră, ci și unele simboluri cosmice și itinerarii metafizice. O cercetare atentă a costumului ne dezvăluie sistemul șamanismului tot atât de limpede precum o fac miturile și tehnicile șamanice”.

² Mircea Eliade, op. cit., p. 165: „Faptul că măștile șamanice sunt atât de puțin folosite nu trebuie să ne mire. Într-adevăr, așa cum a remarcat pe bună dreptate Harva, costumul șamanului este în sine o mască și poate fi socotit ca derivat dintr-o mască originală [...] se poate conchide că masca îndeplinește același rol ca și costumul șamanului, cele două elemente putând fi schimbate între ele.”

Nimeni nu se gândește la ea ca la un salvator, dar fiecare speră ca forța harului ei va putea debloca criza și va salva.

Ania este o posibilă viitoare Liubov.

Gaev: Ce mult semeni cu mama ta! La vârsta ei, Liuba, erai la fel”. Câteva minute mai târziu, însă, cand Liubov nu mai e de fata, Gaev își va eticheta sora drept “femeie vicioasă”.

În montarea lui Jacques Lassalle, Liubov arată, de la bun început, că nu disprețuiește alcoolul și bea, cu vioiciune, câteva pahărele de rachiu. Ea va fi scăldată, apoi, de imaginea proiectată a livezii cu vișini în floare – supraimpresiune ce evocă nostalgic un cinema dispărut – în timp ce, în depărtare, răsună câteva note. Tot acum ea muta încet din loc, când o jucărie, când alta – o clipă de fericire apusă.

Tot în această montare, Varia, nu există decât prin ceilalți... În actul doi, când o strigă pe Ania, ea nu o face ca și cum ar veghea asupra “surorii” sale mai mici, ci ca să-și exprime singurătatea fără leac, căreia doar Ania îi poate oferi câteva paliative efemere. Strigătele Variei sunt parcă țipetele unei păsări rănite. Nefericirea Variei vine, însă, din faptul că nu îndrăznește niciodată să se destăinuie, să se mărturisească... Cehov a lăsat o incertitudine asupra biografiei Variei. De fapt ei i s-ar potrivi cuvintele

Charlottei : “Cine sunt eu? Cine sunt părinții mei, nu știu!”.

Dacă Charlotta își afirmă filiația incertă, Varia în schimb, o trece sub tăcere. De ce simte Liubov nevoia să insiste, dacă nu din cauza riscului unei diferențieri, atunci când se adresează Aniei și Variei spunându-le : “Va iubesc pe amândouă?” În pofida a tot ce vă desparte... - acesta este subtextul care trebuie jucat.

Varia și Duniașa sunt amândouă numite “fiice”, fie de către Liubov, fie de către Pișcik. Dar nici una, nici alta nu pare a fi fructul vreunei căsătorii: nu se face nici-o aluzie la vreun soț răposat ori la vreo soție care nu mai e. S-ar putea spune că cele două “fiice” sunt rodul unor amoruri ilicite sau al unor accidente domestice, lucru frecvent în acea epocă. Nimeni nu pomenește nimic despre originea lor.

Spectacolul lui Lassalle ne confrunță cu emoția acestor confesiuni indirecte, pe care personajele de pe scenă nu le pricep, în timp ce noi, cei din sala, le înțelegem. Și cu toate acestea, rămânem neputincioși. Vedem de departe, de dincolo de rampa, ceea ce ceilalți, care sunt aproape, nu reușesc să zărească.

În livada de vișini nu pătrunde nimeni, toți o privesc doar...

Medicul.

De ce, oare, dintre toate piesele tetralogiei cehoviene, doar în **Livada de vișini**, nu apare nici un medic. Ce contează că sunt sceptici, că ratează o operație, sau că anunță părăsirea iminentă a profesiei, ei sunt de fiecare dată prezenți, numai aici nu. Medici fără tragere de inimă, firește, dar în același timp îndrăgostiți și seducători, sensibili...pur și simplu umani.

Cehov, scriitorul-medic, în mod paradoxal, tragic aproape, scoate *Medicul* din **Livada de vișini**. În această piesă nu există medici...ca și cum ar fi incomparabili cu ultima operă. Când moartea se apropie tiptil, medicina amuțește iar *Medicul* dispare. Acesta este diagnosticul pe care-l pune Cehov! El nu mai păstrează decât cugetările lui Gaev, inspirate din medicina, despre eșecul garantat atunci când ești incapabil să găsești remedial unic merit să salveze bolnavul condamnat.

Livada de vișini nu are nici medic, nici preot: *o lume care nu mai poate fi salvată*.

Cehov, ca și Shakespeare și Moliere, a scris pentru actori, propunând chiar schițe de distribuție. Îndemnându-l pe Stanislavski să-l joace pe Lopahin, am putea spune, gândindu-ne la reputația de eleganță scenică pe care o avea celebrul actor, că Cehov insista asupra necesității de a scoate în evidență, nu atât distanța exterioară, vestimentară și de atitudine corporală, cât distanța interioară, traumatizantă și cu neputința de depășit, care-l separă pe fostul fiu de iobag de stăpânii livezii de vișini. Dacă Stanislavski ar fi acceptat propunerea lui Cehov, s-ar fi putut naște o altă tradiție a rolului: scriitorul o știa, regizorul n-a înțeles-o.

Putem concluziona spunând că magicianul sau șamanul, ca și actorul, este un exemplu pentru ceilalți membri ai societății. Constatăm că șamanul, are o regulă de viață, care este o disciplină de tip corporativ. Respectiva regulă constă uneori în căutarea unor calități morale, a purității rituale, într-o ținută de o anumită gravitate. Într-un cuvânt, magicienii/șamanii profesioniști afișează acele semne exterioare specifice profesiei lor.

Toate actele, ședințele magicianului, ale șamanului se numesc **rituri**. Ele se prezintă, așa cum am mai precizat, ca adevărate reprezentații solistice și sincretice, care au loc în anumite circumstanțe, **condiții** ale riturilor.

Dintre acestea, cu mare precizie este determinat **momentul** în care ritul trebuie îndeplinit. Unele ceremonii trebuie să se desfășoare noaptea sau la anumite ore din noapte (de exemplu, la miezul nopții); altele la anumite ore din zi, la asfințitul sau la răsăritul soarelui, momente cu semnificație magică. Sunt studiate totodată cursul astrelor, conjuncția sau opoziția lunii, a soarelui și a planetelor, în stabilirea timpului optim la care să se desfășoare reprezentația. În felul acesta, autorul actului magic va avea o lumină difuză sau întunericul nopții, luna plină sau anumite anotimpuri care să potenteze misterul sau să creeze atmosfera propice ritului pe care îl va realiza.

Ceremoniile cu caracter magic, ca și spectacolele sau slujbele religioase, oriunde s-ar desfășura, au nevoie de o delimitare, o scenă, un altar, devenind astfel **locuri calificate**¹, cum le numesc autorii cărții *Teoria generală a magiei*. Spații predilecte pentru magie sunt cimitirele, răspântiile situate în pădure, mlaștinile și grottele, locurile bântuite de demoni și strigoi. De asemenea, magia se practică în spații care au o determinare oarecare: la hotarul dintr-un sat și un ogor, pe pragul casei, pe acoperiș, pe grindă, străzi, drumuri, ruine, etc. În lipsa oricărei alte determinări, magicianul trasează în jurul lui un cerc sau un pătrat magic, un **templum**, și își desfășoară activitatea acolo.

Fie că este vorba de golicuina rituală ca la șamanii eschimoși, doar de anumite obiecte magice precum tichia, cingătoarea, toba, sau fie că poartă **costumul**

¹ Marcel Mauss, Henri Hubert, op. cit., p. 60: „Ca și religia, magia are deseori sanctuare proprii; uneori, sanctuarul este comun, ca în Malaezia, în Melaezia sau în India modernă, unde altarul divinității satului servește deopotrivă și magiei. În Europa creștină, anumite rituri magice trebuiesc săvârșite în biserică și chiar în altar”.

*Teoria generală a magiei*¹, susțin că magicianul, ca și șamanul, poate fi recunoscut după unele însușiri fizice. În Evul Mediu, pe trupul vrăjitorului era căutat acel **signum diaboli**. Se credea că nu are umbră. Unii susțineau că el vede lucrurile răsturnate și că ochii săi au pupila cât irisul. De aceea poate, indivizii cu o privire pătrunzătoare, stranie, echivocă și strălucitoare, „privire de deochi” cum i se spune, produc și azi teamă și sunt rău văzuți. Asemenea persoane, veșnic furioase și agitate, au o inteligență anormală față de mediile mediocre în care se crede (sau se credea) în magie.

Mai întotdeauna, șamanilor li se atribuia o dexteritate și o bogăție de cunoștințe neobișnuite. Cuvintele, gesturile, chiar și gândurile lor constituie puteri, care pot fi exercitate asupra lucrurilor sau a ființelor din jur, dar și asupra lor însăși (levitație, dedublare, posedare).

Totodată, sunt destinați să devină magicieni indivizii care impresionează publicul, inspirând teama sau rea-voința spectatorului datorită unor particularități fizice (este suficientă orice infirmitate, ca în cazul cocoșăților, orbilor) sau abilități extraordinare (sunt ventrilocii, jongleri sau scamatori). Femeile sunt recunoscute a fi mai apte decât bărbații în practicarea magiei nu datorită însușirilor fizice ci, mai curând, datorită sentimentelor sociale determinate de calitățile lor (bătrânele sunt vrăjitoare, fecioarele devin prețioase ajutoare). Și copiii pot fi folosiți în magie, ca auxiliare speciale, mai ales pentru riturile divinatorii.

Adesea, se întâmplă ca șamanii, magicienii sau vrăjitorii să fie cuprinși de adevărate transe, de crize de isterie sau de stări cataleptice. Cad în extaz, uneori real, dar de cele mai multe ori provocat cu bună știință. Într-o asemenea ocazie, ei cred adesea și par întotdeauna că părăsesc această lume și propria persoană. Devin spirite bune sau rele, ceea ce ne poate duce cu gândul la faptul că în aceste momente ei întruchipează anumite personaje (pot fi: strămoșul arhetipal, zeități, duhuri ș.a). În astfel de cazuri publicul, care de cele mai multe ori este unul inițiat (prin post, prin mascare, deghizare, prin ungere cu ulei și chiar prin anumite rituri preliminare), este profund impresionat de reprezentație, ceea ce îl face să creadă că stările anormale sunt manifestările unei puteri necunoscute, iar această credință și seriozitate absolută conferă eficacitate magiei.

¹ Marcel Mauss, Henri Hubert, op. cit., pp. 35-36.

STUDII

**Autorul de recital păpușăresc din ipostaza de șaman, magician, vrăjitor, preot
în societatea primitivă**

ANCA ZAVALICHI

„Nu ne gândim doar la regia foarte elaborată a ședinței, care are, evident, o influență benefică asupra bolnavului. Dar orice ședință cu adevărat șamanică devine, până la urmă, un spectacol fără pereche în lumea experienței zilnice. Trucurile cu focul, «miracolele» precum cele cu frânghia și cu arborele mango, demonstrarea puterilor magice dezvăluie o altă lume, lumea fabuloasă a zeilor și a magicienilor, unde totul pare posibil, unde cei morți se întorc la viață, iar cei vii mor pentru ca apoi să învie, unde poți dispărea și apărea din nou într-o clipă, unde «legile» firii sunt abolite și unde există o anumită «libertate» supraomenească, a cărei prezentă este ilustrată și dovedită în chip strălucitor”.

MIRCEA ELIADE¹

Conform *Dicționarului de Etnologie și Antropologie*², termenul **șamanism** a apărut în secolul al XVIII-lea și a fost creat pornind de la cuvântul șaman, preluat de la tungusii din Siberia, care îl desemnau în acest fel pe **specialistul** lor religios. În același timp preot, vrăjitor, magician și ghicitor, șamanul îndeplinește rolul unui intermediar între oameni și spirite. El întreține o relație privilegiată cu natura și animalele sălbatice, ale căror simboluri îi împodobesc adesea costumul, toba, tichia. Aproape întotdeauna interpretările practicilor magico-religioase numite șamanice, care se regăsesc pretutindeni în lume, sunt elaborate pornind de la descrierea personajului care le realizează.

Mircea Eliade constată în volumul mai sus menționat că, de la începutul secolului, etnologii s-au obișnuit să folosească nediferențiat termenii de șaman, medicine-man, vrăjitor sau magician ca să desemneze “anumiți indivizi înzestrați cu puteri magico-religioase și atestați în toate societățile primitive”³. Autorul consideră că șamanul înglobează calitățile și funcțiile tuturor celorlalți, el fiind considerat vindecător, asemenea tuturor vracilor, și fachir, întocmai tuturor magicienilor, primitivi sau moderni. În multe triburi, preotul sacrificator coexistă cu șamanul.

Nu oricine dorește poate deveni șaman, vrăjitor, magician. Există anumite calități care îi deosebesc pe aceștia de ceilalți indivizi. Unele sunt dobândite, altele sunt moștenite; unele îi sunt împrumutate, pe altele le posedă efectiv. Autorii cărții

¹Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere de Brîndușa Prelipceanu și Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1997, p. 465.

² Pierre Bonte, Michel Izard, op. cit., p. 655.

³ Op. cit., p. 19.

O. Iosif

Shakespeare, William – *Richard al III-lea*, <http://carti.x6.ro/>

Shakespeare, William – *Visul unei nopți de vara*, <http://carti.x6.ro/>

Kott, Jan – *Shakespeare contemporanul nostrum*, Editura pentru Literatura
Universala,
1969

Barba, Eugenio – *O canoe de hartie*, Editura Unitext, Bucuresti, 2003

Shakespeare, William – *Furtuna*, <http://carti.x6.ro/>

Shakespeare, William – *Hamlet*, <http://carti.x6.ro/>

Shakespeare, William – *Imblanzirea scorpiei*, <http://carti.x6.ro/>

Shakespeare, William – *Mult zgomot pentru nimic*, <http://carti.x6.ro/>

Dezvoltare umană prin teatru?

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 principale 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.

Teatrul e o artă puternică prin forța creației și a impactului pe care îl are asupra publicului receptor acționând, de fapt, pe toate cele patru paliere din piramida cunoașterii/comunicării:

mental - 10% (prin cuvinte);

emoțional - 35% (prin trăire);

fizic - 50% (nonverbal);

spiritual - 5% (prin alte mijloace)

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/experiența 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 confruntă tinerii este 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 ne semnificative odată cu sfârșitul adolescenței, *inteligenta 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 contrui 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

Am oferit aici câteva exemple de texte pe care pot fi aplicate exercițiile de compunere scenică a personajului. Desigur, nu sunt singurele texte, teatrul shakespearian, fiind, așa cum am mai spus, deosebit de ofertant pentru studiul compoziției scenice, în funcție de nevoile studenților putând fi ales, practic orice fragment de text.

Ceea ce este important de adăugat e faptul că nu cu ele trebuie să înceapă studiul de compunere scenică a personajului, ci cu jocurile de improvizație ale Violei Spolin, ce stau la baza acestor exerciții, respectând etapele de lucru, de la simplu la complex, fără a se trece la altă etapă dacă noțiunile nu au fost corect asimilate.

Trebuie, în execuția acestor exerciții, avute în vedere coordonatele principale ale unității de interpretare, scopul exercițiilor fiind indirect cel al conștientizării liniei generale, ideea fiind compusă din sub-ideile ce merg în dezvoltare. Studentul va trebui să aibă permanent în vedere vizualizarea ideilor pe care le emite într-o formă sau alta, conștientizând procesul de gândire de care am vorbit la început.

Un alt scop vizat de aceste exerciții este acela de a anula orice tip de inhibiție în interpretarea scenică. Având în vedere faptul că este propusă o auto-analiză a unor procese interioare în cazul compunerii scenice, eliminându-se uneori elementul spectacular, aceste exerciții pot folosi, credem, studentului să-și depășească spaima de penibil, spaima de a nu greși în scenă, descoperind că de multe ori greșeala poate fi un bun aliat în lucrul la un personaj. În primul rând, în repetiție, conștientizarea greșelii constituie, de fapt, primul pas în repararea ei. În al doilea rând, orice practician este familiarizat cu ideea că de foarte multe ori, o așa zisă greșeală în lucru constituie – de fapt – soluția găsită intuitiv la un detaliu foarte fin, detaliu ce trebuie să existe întâi în interiorul actorului, el mai mult simțind ce trebuie să facă, decât să gândească logic, rațional, rece, existând o mare deosebire între *a te gândi* și *a-ți imagina*, între gândire și intuiție, aceasta din urmă fiind – practic – elementul cel mai important în compunerea scenică a personajului.

BIBLIOGRAFIE

Maniutiu, Mihai – *Cercul de Aur (eseuri teatrale)*, Fundatia Culturala “Camil Petrescu” (Revista “Teatrul de azi”-supliment), Bucuresti, 2003

Killar Kovacs, Katalin – *Improvizatia in procesul creatiei scenice*, Editura Universitatii de Arta Teatrului Targu-Mures, 2005

Shakespeare, William – *Romeo si Julieta*, Editura Mondero, Bucuresti, 2000, trad. St.

nesuferit decât un dezgheț năprasnic, săgetându-mă cu atâtea ironii spuse pe nerăsuflăte, încât stăteam ca un fel de țintă în care trage o armată. Fiecare cuvânt al ei e un pumnal care înjunghie; dacă răsuflarea i-ar fi la fel de grozavă ca și cuvintele, nu s-ar mai afla ființă vie lângă ea — ar pârjoli totul până la steaua polara. Nu m-aș însura cu ea, chiar dacă ar fi înzestrată cu tot ce avea Adam înainte de a fi păcătit; că l-ar fi silit și pe Hercule să-i învântească frigarea, ba ce zic, i-ar fi rupt și ciomagul ea să facă focul.”(II, 1)¹ Studentul executant va trebui să spună și să se miște pe acest monolog tot la sugestiile publicului (compus, firește, de ceilalți studenți). Aceștia îi vor indica un animal, iar executantul va interpreta textul în funcție de caracteristicile aceluia animal, folosind cât mai mult mijloacele exterioare, chiar o eventuală compoziție vocală (încercând să se apropie de sunetele emise de acel animal). Dacă jocul este reușit, iar studentul simte ipostaza, va fi schimbat animalul, întâi reluând tot textul, apoi pe parcursul textului, studenții spectatori ajungând să-l provoace la cât mai multe ipostaze în interiorul aceluși text. Sigur că acest exercițiu presupune mai multe etape, etape ce trebuie parcurse de către toți studenții, de la simplu (o singură ipostază), la complicat (mai multe ipostaze). Între etapele de lucru, vor avea loc obișnuitele discuții, în care vor face evaluările și auto-evaluările, studenții analizând cât anume au reușit să simtă cum datele exterioare (vocea, mișcarea corporală specifică diferitelor ipostaze de animal) au influențat interiorul, cât de naturali au fost în acest tip de interpretare.

Apoi exercițiul poate să treacă într-o etapă mai avansată, folosindu-se fragmente de scenă, de preferință scene ce presupun mai multă mișcare.

Cu ajutorul acestui exercițiu considerăm că un student la actorie va dobândi mai multă dexteritate în compoziția scenică, pornind de la ideea că datele interioare ale unui personaj se pot schimba radical în funcție de modificarea datelor exterioare, deci compoziția personajului nu va presupune în nici un caz doar un joc exterior. În practica teatrală un regizor poate să aibă o cu totul altă viziune asupra unui text decât cea de bază, lăsată de autorul dramatic, deci textul va fi folosit în slujba unei anumite idei, de multe ori fiind necesară și modificarea liniei generale a personajelor, de aici rezultând că actorul va trebui să se adapteze în interpretare conform cerințelor regizorale, fără a pierde din naturalețea jocului scenic.

* * *

¹ William Shakespeare, *Mult zgomot pentru nimic*, <http://carti.x6.ro/>

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. Acest lucru duce la o eliberare a potențialului creativ și relațional. Așa cum există căi rapide sau încete către emoție – unele printr-o percepție imediată, iar celelalte printr-o gândire care presupune reflecție – , există și emoții care pot fi produse. 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. Prin alegerea conștientă a gândului și apoi prin repetarea sistematică a gândului, declanșăm emoția specifică, ce poate astfel transpasa în spațiul scenic.

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, cand 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 este funcțională 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. Evident, în Arta actorului, imaginea este creată prin corelarea informației din mintea actorului cu trăirea emoțională a personajului, ilustrate 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.

Temperamentul este una dintre laturile personalității care se exprimă cel mai pregnant în conduită și comportament (mișcări, reacții afective, vorbire etc.). De aceea s-au identificat o serie de *indicatori psiho-comportamentali* care ne pot ajuta să identificăm cu ușurință temperamentele.

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. Această repetare de sine, mecanică, inconștientă, este exact opusul creativității. Din punct de vedere

musculară, mai puternică sau mai ușoară, în funcție de natura monologului) el va da frâu liber textului. În faza următoare va relua textul imaginându-și, vizualizând mizanscena pe care o are de făcut pe monolog. În a treia fază va trece la mișcarea efectivă (mișcare stabilită și fixată înainte de începerea exercițiului). În felul acesta, studentul va reuși incontestabil să-și asume mult mai puternic intențiile la nivel interior, indiferent de complexitatea și de gradul de dificultate a compoziției scenice presupuse de text sau de indicațiile profesorului.

Exercițiul poate fi făcut și în cazul unei scene. Studenții stau așezați pe scaune, ținându-se de mâini. Li se cere să vadă în minte toată scena și să simtă starea personajului în relație cu partenerii la fel, începând de jos în sus. Când tensiunea devine vizibilă la nivel corporal în cazul tuturor protagoniștilor, vor porni rostirea textului, imaginându-și-l ca pe un flux de energie pe care-l plimbă de la unii la alții prin intermediul mâinilor. În faza următoare, vor relua, vor căuta să simtă și să-și imagineze la fel, dar vizualizând cât mai multe detalii ale mizanscenei prestabilite. În faza următoare vor juca scena, aplicând toate tensiunile interioare acumulate și dezvoltate în timpul *jocului mut*. Exercițiul poate să dezvolte foarte mult capacitatea de concentrare în scenă, poate ajuta studentul să-și descopere resurse de tensiune pe care nici nu le bănuia și poate oferi perspectiva de a dezvolta pornind de la partener și propulsându-l în același timp pe acesta. Mișcarea, chiar dacă este prestabilită, de data aceasta se va naște organic, apărând chiar nevoia de completare și perfecționare a ei. În cazul monologului, mișcarea poate să nu fie neapărat stabilită anterior exercițiului. Dacă acesta este bine făcut, respectându-se etapele (de la simplu la complex), mișcarea se va naște de la sine, construindu-se o mizanscenă logică și fără sângăcii.

Pornind de la *imaginile de animale*, joc în care studenții, după ce au portretizat imaginile unor animale, redevin oameni, dar păstrând caracteristici ale acelor animale, putem construi un nou exercițiu, alegând iarăși un fragment de text shakespearian. Într-o primă fază, exercițiul trebuie executat individual, deci trebuie folosit un fragment de monolog, cum ar fi cel al lui Benedick din *Mult zgomot pentru nimic*:

„BENEDICK: Domnișoara Beatrice m-a făcut harcea-parcea— nici un butuc n-ar fi îndurat atâtea; un stejar care n-ar mai avea o singură frunzuliță verde și încă i-ar fi răspuns. Până și masca mea a început să capete viață și să se ia la harță cu ea. Fără a-i trece prin cap că sânt eu, mi-a spus că sânt măscăriciul prințului; că sânt mai

început. De-abia după ce studenții s-au deprins cu acest exercițiu se poate regiza construcția unei scene întregi, cu mizanscenă complexă și cu mai multe personaje.

Schimbările de ritm, intenție, situație vor avea consecințe asupra atitudinii scenice, a vizualizării, a mișcării scenice. După fiecare evoluție din scenă urmează un feed-back, analizând schimbările la nivelul compoziției interioare, dacă și în ce proporție a avut loc. Acest exercițiu poate fi aplicat și pe monolog, la început doar pe un fragment, apoi pe monolog întreg, cât mai elaborat artistic.

Pe lângă viteza de pregătire a scenelor, studenții vor dobândi o mai bună conștientizare a relației cu regizorul și o mai mare dexteritate de a rezolva cât mai bine orice tip de indicație regizorală (chiar și cele absurde) folosind mijloacele de exprimare vocală, facială și corporală, urmărind totodată să coboare și să prelucreze la nivel interior datele venite din afară. Pe de altă parte vor avea de câștigat chiar și atunci când se pun în ipostaza regizorală, dezvoltându-se imaginația și descoperind, în timp, o bună parte din relația regizor-actor.

Profesorul va juca și în acest caz rolul observatorului, intervenind în discuții și supraveghind ca exercițiul să nu capete nuanțe parodice.

Strigăt mut, un joc care pare ciudat la prima vedere, poate fi aplicat și pe text. Viola Spolin cerea studenților să dezvolte un strigăt în interior, folosindu-și imaginația. Pare bizar ca un om să „strige” cu degetele de la picioare, cu genunchii, cu mâinile, cu ochii, cu tot corpul. Dar odată ce studentul chiar își imaginează că aceasta se întâmplă, apărând o evidentă încordare a musculaturii, chiar ca în cazul unui strigăt foarte puternic, odată eliberat acest strigăt, el va fi de-a dreptul asurzitor, acumularea și eliberarea energiilor amintind de principiul *jo-ha-kyu* descris de Eugenio Barba în *O canoe de hârtie*. Putem dezvolta și din *strigătul mut* un exercițiu cu text. Important este, însă, să se pornească în studiu individual, folosindu-se monoloage (Lady Anne, Gloucester, Macbeth, Hamlet etc.), teatrul shakespearian fiind deosebit de ofertant în această privință, studenții având la dispoziție o foarte largă paletă coloristică, de unde pot alege orice monolog. De aceea considerăm că nu mai este nevoie să oferim aici vreun exemplu.

Ca și în cazul strigătului mut, studentul va trebui să-și imagineze că „spune” pornind din partea inferioară a corpului (începând cu degetele de la picioare) și imaginându-și cum emoția și chiar intențiile (cât mai în detaliu) urca până în vârful capului, străbătând cât mai multe puncte ale corpului în această ascendență, iar în momentul în care starea monologului devine vizibilă la nivel fizic (încordare

emoțional și fizic – prin limbajul nonverbal -, acest actor va folosi aceleași mijloace de expresie „artistică” – personale și limitate, la fiecare rol.

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.

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 deschide tinerilor porțile dezvoltării armonioase pentru valorificarea cât mai deplină a potențialului lor uman și artistic.

Exerciții de compunere scenică a personajului

AFTANASIU DORU

Înainte de a încerca elaborarea unor exerciții de improvizație pe text scris, exerciții care vor avea drept scop crearea unor deprinderi ale studentului în compunerea scenică a personajului, sunt necesare câteva considerații generale referitoare la ceea ce vom numi **unitatea de interpretare** în arta actorului, aceste considerații având rolul de a sugera niște coordonate de bază în compoziția scenică.

Vom porni, așadar, cu o comparație a artei actorului cu pictura, chiar dacă această idee ar putea să pară oarecum bizară. Orice personaj are, la urma urmelor, o linie generală, o direcție pe care o urmează. În fond, piesa de teatru nu reprezintă decât un fragment din viața personajelor. Ele au un trecut (înainte de începutul piesei), un prezent (pe care îl vedem în scenă, în timpul desfășurării spectacolului) și poate și un viitor (după lăsarea cortinei, ca o urmare a fragmentului de viață la care au fost martori spectatorii). Dacă ar fi să comparăm cu un tablou, am ajunge la concluzia că orice personaj are o anumită culoare, o nuanță generală, așa cum și un tablou poate avea o nuanță generală, un anumit fond, dacă îl privim de la distanță. Însă, în momentul în care privim tabloul mai de aproape și cu mai multă atenție, începem să observăm amănuntele care îl compun. Observăm, deci, alte nuanțe ale aceleiași culori, sau chiar alte culori, care nu numai că nu contrazic fondul, ci îl și subliniază. Făcând o paralelă cu personajul interpretat, observăm că și acesta are un fond, o linie generală în evoluția scenică, dar mai există și o mulțime de amănunte, reacții în anumite situații (adică „sub-nuanțele”), care compun și întregesc linia generală, deci întreaga evoluție a personajului respectiv. În funcție de caracterul personajelor și de situația în care se află, ele pot avea același tip de stare emotivă, dar reacțiile nu au cum să fie identice.

Să luăm ca exemplu două personaje arhicunoscute din teatrul shakespearian: Romeo (din *Romeo și Julieta*) și Richard Gloucester (din *Richard al III-lea*). Știm despre Romeo că este un tânăr plin de candoare, îndrăgostit, cu un suflet pur, un adolescent cu un temperament ardent, care are puterea de a iubi până la sacrificiul

căpătând, în mod normal, o nuanțare mai dezvoltată și posibile schimbări ale tempoului vorbirii scenice.

Un nou joc al Violei Spolin, *dezvoltarea unor scene după sugestiile publicului*, unde studenții spectatori indică executanților din scenă coordonatele *Unde, Cine și Ce*, joc ce are drept scop dezvoltarea unei mai mari priceperi în organizare și mai multă viteză în construirea scenelor, ne dă o altă idee de exercițiu aplicat pe text shakespearian.

Se va alege un fragment de scenă, cum ar fi, de pildă, dialogul dintre Romeo și Julieta la bal(I, 5):

„ROMEO (*Către Julieta, luându-i mâna*) De pângărește mâna-mi sfânta-ți mână, / Să ierți acestor buze ale mele/ -Doi pelerini ce-s rușinați - stăpână,/ Cari c-un sărut păcatul vor să-l spele.

JULIETA: Nu, pelerine, mâna-ți vină n-are, /Căci pelerinii mâinile de sfinți/ Le-ating, și ei, în loc de sărutare,/ Se-nchină și-și strâng mâinile fierbinți.

ROMEO: Dar sfinți și pelerini n-au gură oare?

JULIETA: Da, pentru rugăciune, pelerine!

ROMEO: Ca să nu-mi schimbi credința-n disperare,/ Dă voie gurii focul să-și aline.

JULIETA: Stau liniștiți de-a pururi sfinții, chiar Atunci când rugăciunea o-mplinesc.

ROMEO: O, sfânta mea, stai liniștită dar,/ Să-mi curăț vina, sa mă-mpărtășesc,/ Și-al gurii tale har la gura-mi vină! (*O sărută*)

JULIETA :Atunci de vină gura-mi are parte.

ROMEO: De vina gurii mele! Dulce vină! Dă-mi-o-napoi!

(*O sărută a doua oară*)

JULIETA: Săruți chiar după carte!”¹

Scena va fi interpretată, bineînțeles, de doi dintre studenți. Dintre studenții spectatori se va selecta un regizor, care va da indicații scenice celor doi executanți, indicații cât mai diverse, cât mai fanteziste (evitând, însă, elementul aberant sau vulgar) folosind schimbări de ritm (chiar cu ajutorul metronomului), schimbări de situație, schimbări de intenție. Apoi rolurile se vor schimba, alegându-se alți doi protagoniști și alt regizor. Desigur, pot fi folosite și alte fragmente de scenă, nu numai exemplul dat. Ideea e sa fie dialoguri scurte, mai ușor de manevrat, cel puțin la

¹ William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, <http://carti.x6.ro/>

când o fi tot trăgând de el ca să nu se poticnească dobitocul în drum, s-a rupt în nenumărate locuri și a fost cusut cu sfoară peste tot. Mai are și-un căpăstru putred, iar la spate o șa de cucoană, din catifea, cu două litere inițiale bătute-n cuie, și prinsă din loc în ioc cu un curmei de tei.”(II, 2)¹

În toată descrierea lui Biondello putem sugera studentului să „vadă” cu ochii minții cât mai bine imaginile despre care vorbește, fără să treacă, deocamdată, la mișcare, dar nu i se va cere să le descrie în detaliu, considerând că aceste imagini nu au cum să fie bine definite, deci o descriere prea amănunțită ar denatura adevărul interior, studentul ajungând să descrie o imagine inventată pe moment, nu o imagine naturală, personală, spontană. Când va relua textul, i se va sugera să plaseze spațial în mintea sa fiecare imagine pe care o evocă, adică să „vadă” totul ca pe un film în timp ce vorbește. Odată cu plasarea spațială a imaginilor, va trebui să-și folosească și ochii, care se vor mișca în funcție de „amplasamentul” imaginii, în funcție de locația aleasă în imaginație. Ușor-ușor, pe parcurs, va trebui să-și folosească, în această vizualizare, mâinile, apoi întregul corp, dar fără să forțeze nota, așteptând ca această tendință să vină singură, să ia naștere în mod firesc. Odată ce va stăpâni și va face cu ușurință acest lucru, studentul va deveni, practic, stăpân pe propriile mijloace de exprimare, ba mai mult, gradul de implicare emoțională crescând foarte mult, deci studentul ajungând să simtă organic diversele nuanțe verbale, faciale și corporale ce sunt cerute de textul respectiv. I se va specifica faptul că, în localizarea imaginilor nu este nevoie de o ordine precisă, logică, așa cum nici în realitate nu există asta. După parcurgerea tuturor etapelor exercițiului, vor avea loc discuții, în care studenții care au fost spectatori vor comenta cât de credibil, cât de natural și cât de firesc s-a comportat în scenă cel în cauză. În ceea ce-l privește pe studentul executant, va trebui să aprecieze singur, cât mai sincer, dacă obiectivele exercițiului au fost atinse, respectiv dacă a reușit să simtă toate intențiile cu ajutorul vederii interioare și a localizării mentale a noțiunii. Este posibil ca, în cazul studenților ce sunt mai lenți în și „prind” mai greu, exercițiul să presupună necesitatea de a îl simplifica prin exagerare (o exagerare controlată în vizualizarea noțiunilor). Pe deasupra, studentul trebuie să constate și în ce măsură a fost influențată de vizualizare și exprimarea verbală, ea

¹ William Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei*, <http://carti.x6.ro/>

suprem, până la idolatrizare. „Romeo este gata să își străpungă pieptul pentru aceea pe care o simte a fi <<cerul însuși>>”¹, spune Mihai Măniuțiu în *Cercul de aur*.

Știm și cine este Richard: întruchiparea răutății, a crimei, un personaj sângeros, diabolic, care parcă nu poate trăi fără să ucidă, căruia moartea semenilor îi provoacă o plăcere cu adevărat sadică, un caracter rezultat din propriile complexe. „Cât timp << iarna vrajbei>>, <<armele sfârmate>>, <<strigătul de teamă>> și <<marșul morții>> au domnit pretutindeni, el a somnolat lăuntric, ca și cum nu și-ar fi simțit deosebirea față de ceilalți. <<Mândra vară>> a păcii și acordurile blânde ale harfei, vestind desfătări pașnice, l-au trezit însă la adevărata lui stare și i-au revelat condiția de *străin*”², afirmă tot în *Cercul de aur*, Mihai Măniuțiu.

Cu toate acestea, ambele personaje au în scenă momente în care râd. Dar trebuie, în mod firesc, să luăm în considerare și motivele pentru care râd. Romeo râde la glumele lui Mercutio, râde de bucurie că este iubit de Julieta, râde la propriile lui șotii. Richard face haz când știe că-i vor izbuti uneltirile, se amuză copios de naivitatea celorlalți, are umor (bineînțeles, e vorba de un umor macabru) în scena cu proprii lui nepoți, pe care urmează să-i închidă și să-i omoare în Turn și așa mai departe. Deci râsul celor două personaje nu are cum să semene. Râsul lui Romeo va fi unul absolut nevinovat, un râs cristalin al inocenței, iar râsul lui Richard Gloucester va fi unul răutăcios, lugubru, diabolic.

Romeo are și momente în care plânge: plânge de durere că părăsește Verona, plânge la căpătâiul Julietei, plânge din cauza remușcărilor după ce-l omoară pe Tybalt... Și Richard, în urma coșmarului în care îi apar umbrele victimelor, înainte de bătălia finală, este străbătut de un fior de spaimă, putând să ajungă chiar la plâns, desigur, un plâns ciudat, crispat, străbătut de convulsie, poate un plâns fără lacrimi.

Dacă Richard Gloucester ar râde în scenă cu râsul lui Romeo, ori ar plânge cu plânsul lui și invers, cele două personaje ar fi compromise din punct de vedere actoricesc, fiind distrusă unitatea de compunere scenică a personajului. Este ca și cum cineva ar mângâli niște linii aiuristice pe un tablou proaspăt pictat. De altfel, folosirea aceluiași mijloc de la un rol, la altul, este absolut condamnată, ea fiind totdeauna contrară creației artistice.

¹ Mihai Măniuțiu, *Cercul de aur (eseuri teatrale)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” (Revista „Teatrul azi” – supliment), București, 2003, pag. 92

² Mihai Măniuțiu, op. cit., pag. 85

Trebuie să avem aici în vedere faptul că actorul, în dorința de a nu se repeta de la un rol la altul, va porni de la premiza că nu se va juca pe sine în scenă. Așa cum observa și Killar Kovacs Katalin în *Improvizația în procesul creației scenice*, „compoziția pentru actor înseamnă o totalitate de elemente artistice interioare și exterioare, printre care există și unele nevăzute și neuzite, doar bănuite. Nu există rol care să poată fi considerat <<de sine stătător>>. Nu există rol prin care actorul întruchipează permanent același tip, adică pe el însuși ca persoană în viața cotidiană.”¹ Într-adevăr, atâta vreme cât nu există pe lume două persoane identice, actorul pornește în primul rând de la diferența dintre el însuși și personajul pe care trebuie să-l interpreteze în scenă. Dar, odată ce a găsit această diferență, el trebuie să nu se abată de la linia generală a personajului creat, să intuiască și să selecteze cu grijă mijloacele cu care va reda în scenă amănuntele caracteristice *acelui* personaj, concentrându-se asupra unității, aceasta urmând să confere veridicitate.

Să analizăm acum procesul de gândire: dacă există o unitate de interpretare la nivelul unui rol întreg, înseamnă că putem vorbi de această unitate la nivelul oricărui fragment de text, de pildă în cazul unui monolog. Textul, în acest caz, devine ideea generală (din nou putem recurge la comparația cu un tablou). Sub-ideile pe care le conține alcătuiesc, de fapt, întregul, adică ideea generală. Ea va merge în dezvoltare până la o concluzie. Mărind procesul de gândire cu o lupă imaginară și „desfăcându-l”, putem observa următoarele: întâi ia naștere un gând. Acesta va declanșa un tip de emoție. Emoția aceasta (oricare ar fi ea) este suficient de puternică pentru a crea nevoia de a emite verbal acel gând. Odată ce am făcut-o, ne auzim pe noi înșine. Ca o reacție, va lua naștere alt gând, în completarea celui dintâi, apărând altă emoție, deci din nou vom simți nevoia de a emite verbal și acest gând și așa mai departe. Cu alte cuvinte, o idee ia naștere din altă idee, ajungând să creeze, la rândul ei, altă idee, mergând în dezvoltarea ideii generale până la concluzie. Și în realitate, nu numai pe scenă, putem observa că acest proces funcționează, de cele mai multe ori aflându-ne într-o permanentă nevoie de auto-completare: „Tocmai am spus *asta*, ba mai mult, trebuie să mai spun și *Asta*, ba mai mult de-atât, este necesar să mai spun și *ASTA*.”

Poate ar mai fi ceva de adăugat aici: faptul că, la originea gândului nu stau inițial cuvintele. Ele se nasc, de fapt din imagini. Dacă, de pildă, auzim un cuvânt

¹ Katalin Killar Kovacs, *Improvizația în procesul creației scenice*, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș, 2005

După ce a fost rezolvat individual de către toți studenții, acest exercițiu poate fi aplicat și în grup, alegându-se în acest sens o scenă cu două sau mai multe personaje. Scopurile urmărite în tipul lucrului vor fi aceleași. Apoi urmează o nouă rundă de dezbateri, când studenții vor fi puși din nou să se auto-evalueze, să constate sincer cât anume au simțit interior schimbările de ritm dictate de metronom, cât s-au materializat acestea la suprafață, revenind impresia din nou în interior, cât au ținut cont de această impresie, cât de bine au receptat partenerul sau partenerii de scenă (în cazul evoluției în grup) și cât a fost influențată această comunicare dintre ei de către schimbările de ritm și modificările plastice. Exercițiul, odată stăpânit de studenți, le poate deschide și mai mult orizontul în ceea ce privește evoluția scenică în funcție de factorii externi, de neocolit în scenă, în plus vor avea ocazia să-și descopere puterea de a transforma un ritm dinafara lor într-unul interior, pe care vor ajunge să-l folosească, să-l simtă ca pe un avantaj în interpretarea actoricească, nu ca pe o piedică.

Din jocul Violetei Spolin numit *a vedea cuvântul* considerăm că se poate desprinde un exercițiu extrem de folositor studenților pentru o asumare cât mai puternică a intenției. Regizoarea americană determină, printr-un ingenios procedeu, studentul să evoce **ideea**, părăsind cuvântul. Îi cere studentului să descrie cât mai în detaliu noțiunea despre care vorbește, în felul acesta însușindu-și intențiile natural și spontan, renunțând la emfază. Pentru tirade lungi acest exercițiu este ideal. De altfel, nu putem fi decât de acord cu această idee, atâta vreme cât am precizat că la baza procesului de gândire stă imaginea noțiunii evocate, în scenă vorbind întotdeauna numai despre ceea ce vedem, indiferent cât de abstractă este ideea pe care trebuie să o ilustrăm prin jocul actoricesc. Să luăm, ca exemplu, încă un monolog shakespearian, de data aceasta unul cât mai descriptiv, cum ar fi cel al lui Biondello, din *Îmblânzirea scorpiei*:

“BIONDELLO: Ei! Petruchio sosește cu o pălărie nouă și cu o haină veche; poartă o pereche de nădragi întorși pe dos vreo trei ori; o pereche de cizme în care de bună seamă se păstrau lumânările: una cu cataramă, alta cu șireturi; are la șold o sabie ruginită, luată din cine știe ce panoplie comunală, cu minerul frânt, fără teacă și cu vârful bont. Vine călare pe o gloabă — cu șaua mâncată de molii și cu scările desperecheate — lovită de tignafes, suferind de gălbinare, sleită de dalac, mâncată de râie, cu copitele cosite, cu gâtul strâmb, cu șoldurile ca vai de capul lor; de-abia de se mai ține pe picioare; are-n gură o zăbală pe jumătate mestecată, iar frâul, de

aplicat pe orice fragment shakespearian, nefiind neapărat nevoie de text în versuri. Dar ar fi recomandabil, pentru început, să se facă tot individual, folosind un fragment dintr-un monolog, mai apoi încercându-se abordarea unei scene sau a unui fragment de scenă. Dacă folosim, de pildă un fragment de monolog din *Visul unei nopți de vară*:

„PUCK:La noapte craiul nostru va sosi/ Și o serbare o să dea aici/ .Să fii cu ochii-n patru, nu cumva/Regina să răsară-n calea sa./E foc și pară craiul, mânios/ Că în alaiul ei e-un prunc frumos,/ Din India răpit, de la un rege./ Lui Oberon i-e ciudă, se-nțelege.../ Pe lume un copil mai mândru nu-i/ Și vrea morțiș să-l ia-n alaiul lui./Cu el să plece-n codru-ntunecat./ Dar ea din ochi îl pierde pe băiat,/ Cu flori îl încunună, și—l răsfață./ Când se-ntâlnesc, de-aceea, față-n față,/ Prin pajiști, prin dumbrăvi, lângă izvoare,/Sub stelele în veci scânteietoare,/ Cu-atâta dușmănie se sfădesc,/ Că elfii-n cupa ghindei se pitesc.”(II, 1)¹, vom aplica în timpul exercițiului bătăile metronomului. Textul fiind mai întâi citit, vom căuta să anihilăm orice tendință a studentului respectiv, de a ritma cuvintele (e posibilă această tendință mai ales dacă e vorba de un text în versuri, existând tentația parodierii sau, mai rău, a transformării inconștiente într-o melodie aparținând de genul rap). După ce a fost citit pe diverse schimbări ale ritmului respectând logica, studentul va lăsa textul din mână, îl va spune liber (chiar dacă nu este învățat în întregime pe de rost, nu e o problemă, aici fiind necesară în primul rând ideea de bază, mai puțin conținând memorarea), în același timp având voie să schițeze și o ușoară mișcare (atât cât simte nevoia), adaptând tensiunea interpretării în funcție de schimbările de ritm. Apoi va încerca să dezvolte mișcarea, interpretând textul dat, tot în funcție de ritm, dar încercând să păstreze linia generală a personajului, așa cum îl vede el sau cum a fost stabilită ea din lecturile prealabile, de comun acord cu profesorul. Este important ca mișcarea să fie simțită cât mai mult în acord cu vorbirea, dând curs nevoii de modificare a expresivității corporale în funcție de factorul extern dat de ritmul schimbător al metronomului. De asemenea, studentul trebuie să aibă în vedere faptul că plastica corporală impusă de schimbarea ritmului să aibă neapărat ecouri interioare, influențând și fiind influențată de trăirea și tensiunile lăuntrice, ajungând, în final, la o execuție cât mai armonioasă a partiturii, cu toate elementele ce o compun.

¹ William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, <http://carti.x6.ro/>

oarecare, în minte ne apare imaginea aceluia cuvânt. De exemplu, cuvinte ce definesc obiecte (sticlă, tren, copac, bec, piatră etc.) ne fac să „vedem” acel obiect cu ochii imaginației. Bineînțeles, nu vedem neapărat imagini concrete pe care să le putem defini cu precizie ci, din contră, avem mai degrabă frânturi de imagini, de regulă foarte estompate, imagini care ne-au rămas în memorie în urma unui context, foarte demult. Aceste imagini sunt absolut personale. Dar nu „vedem” numai cuvintele ce definesc obiecte în imaginația noastră atunci când vorbim sau când ascultăm pe cineva. Chiar și cuvinte ce definesc noțiuni abstracte capătă o formă – absolut inconcretă și chiar imposibil de descris – în mintea noastră.

Deci putem accepta ideea că, înaintea oricărui cuvânt, chiar a oricărei idei pe care o emit, „vedem” întâi imaginea acelei idei pe care tocmai avem de gând să o emit. Atunci când avem de povestit ceva, o amintire oarecare, este chiar cu neputință să nu ne revină în minte imaginile acelei amintiri. Ba mai mult, suntem tentați să și plasăm spațial în mintea noastră acele imagini, cu alte cuvinte să „vedem” în minte tot ceea ce descriem în locuri diferite. Să folosim un exemplu aleatoriu: „Am fost ieri în oraș cu amicii și am băut un suc la o terasă. Terasa era chiar lângă intrarea în parc, în centrul orașului. De acolo am mers spre casă, dar fiindcă era frumos și cald afară, am preferat să merg pe jos. Însă chiar la intersecția de lângă blocul în care locuiesc era să mă calce un camion. Când am intrat în casă, eram extrem de speriat.” În timpul unei astfel de povestiri, cel care o spune va vedea în mintea lui toate imaginile pe care le descrie și le va amplasa în spațiu. Ochii minții vor conduce ochii fizici, astfel încât privirea sa, capul, mâinile, poate chiar tot corpul se vor mișca în funcție de amplasarea imaginilor. Poate că aceasta este și o explicație a lapsus-urilor pe care le avem, uneori, la oboseală. Avem imaginea obiectului, a persoanei, sau a noțiunii, dar nu ne amintim, pe moment, numele sau denumirea. Acest proces are loc chiar și în somnul profund, când ne aflăm în puterea subconștientului, deseori întâmplându-se ca ochii să urmărească realmente imaginile care ni se derulează în vis. Putem considera astfel că, la crearea emoției, un rol vital îl are **vizualizarea**.

Același lucru se întâmplă (sau, mai precis, ar trebui să se întâmple) și în cazul unui text dat. Putem lua, ca exemplu, un fragment din *Romeo și Julieta* de William Shakespeare, când Doica îi povestește lui Romeo un episod din copilăria Julietei: “Că ea sta copăcel pe-atunci, drăguța, Pe sfânta cruce, chiar cerea să umble Și forfotea de colo până colo... Cu-o zi-nainte se plesnise-n frunte Căzând cu fața-n jos,

și omul meu -Să-l ierte Cel de sus! - era un om Așa de hâtru! - o ridică-n brațe: «Hai», zice el, «căzuși, așa, pe față? Când îi fi mare, ai să cazi pe spate! Așa-i Julico?» și, o, Preacurată! Ea tace-atunci din plâns și zice «Da!» Vezi cum se prinde gluma câteodată! O mie de-ani de-aș mai trăi, nu uit. «Așa-i Julico?» zice el;- ea tace din plâns și zice: «Da!»¹ Într-un astfel de pasaj, Doica revede și amplasează în spațiu imaginile pe care le descrie, reamintindu-și locul în care s-a petrecut acțiunea, poate chiar îmbrăcămintea Julietei (cât de vag), privirea ei, mersul ei, statura ei, imaginea veselă a soțului care vorbea cu ea, eventualele obiecte din jur, poate își amintește cu aproximație chiar și în care interval al zilei a avut loc întâmplarea pe care o povestește, toate acestea având rolul de a reînvia amintirea, personajul retrăind acele clipe, practic readucându-le în prezent, deci mutând privirea, chiar mișcându-și, poate întregul corp, în funcție de această amplasare în spațiu, în consecință participarea emotivă la întâmplarea descrisă fiind absolut firească. Deci vizualizarea gândurilor, a ideilor emise este absolut necesară în retrăirea unei amintiri.

Dar nu numai în cazul amintirilor funcționează această vizualizare, ci în orice situație, chiar și atunci când descriem ceea ce avem de gând să întreprindem în viitor. Putem recurge tot la un fragment shakespearian în acest sens:”
 GLOUCESTER: (...)Dar eu, ce nu-s strujit pentru hîrjoane/ Și nici să mă răsfăț în dulci oglinzi,/Eu, crunt ciuntit, ce nu pot să mă-nfoi /Pe lîng-o nimfă legănată-n șolduri; /Eu, cel necumpănit deopotrivă, /Prădat la trup de firea necinstită, /Ne-ntreg și scâlciat, prea timpuriu zvârlit în lumea ce respiră, și-încă /Așa pocit, scâlâmb, că pân' și câinii /Mă latră când pășesc șontac. pe drum /Da, eu, în piuitul slab al păcii, /Nu jindui să-mi petrec răgazul altfel /Decât privindu-mi umbra lungă-n soare /Și cugetând la strâmbăciunea mea. /Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan, /Nici să mă-mbii la galeșe taifasuri, /Mi-am pus în gând să fiu un ticălos, /Urând huzurul zilelor de azi. /Urzeli am. înnodat, prepusuri grele./ Prin bete .profeții, scorneli și vise, /Pe rege și pe Clarence, frații mei, /La ură să-i asmut, mistuitoare. /Și dacă Edward riga-i bun și drept / Cât eu subțire, cutră, -ntortocheat, /Chiar astăzi Clarence intră sub zăbrea /De răul profeției cum că «G» /Lui Edward lăstarii-i va stârpi.”(I, 1)² Richard Gloucester, după ce a vorbit despre propria sa imagine, după ce și-a descris fizicul ingrat care îl împinge la izolare, își expune planurile diabolice,

¹ William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, Editura Mondero, București, 2000, trad. St. O. Iosif

² William Shakespeare, Richard al III-lea, <http://carti.x6.ro/>

mai complexă (firește, atât cât este capabil să o facă într-un moment în care experiența de actor este încă fragilă), atât verbal, cât și cu mișcare. Studentul B va avea sarcina – deloc ușoară – de a re-crea artistic momentul, oferind o interpretare actoricească, însă numai din mișcare, ca o umbră a lui A. Dar, pentru ca aportul său artistic să fie unul real, i se va cere să folosească o mișcare în scenă diferită de a lui A, fiind situat în fața sau în spatele acestuia, la o distanță convenabilă, pentru a evita o eventuală intersectare sau chiar vreo atingere a celor doi. Cu alte cuvinte, studentul B va trebui să transmită în sală propria lui concepție, propria lui interpretare artistică, deci propria lui emoție, însă va trebui să facă acest lucru inspirându-se de la actorul principal, studentul A. Este foarte important ca emoția transmisă publicului, deși personală, să fie de același tip, ca și întregul mesaj al partiturii. În cazul acestui exercițiu ar fi, poate, binevenită o pregătire prealabilă, cei doi studenți ajungând la un acord comun în ceea ce privește linia de interpretare a textului. Nu ar fi deloc deplasat dacă, înainte de exercițiul efectiv, B ar viziona monologul interpretat de A, acest lucru nefiind, neapărat de natură să distrugă spontaneitatea. După ce s-a consumat exercițiul, vor avea loc obișnuitele discuții de evaluare a studenților care nu au participat, dar care au urmărit evoluția celor doi. Totodată, celor doi – mai ales lui B li se va cere o auto-evaluare în ce privește gradul de comunicare, interpretarea fără text, puterea de preluare a stării partenerului, asumarea la nivel emotiv, aportul personal în compunerea corporală și facială. Cu toate că depind de un partener, ajutați de acest exercițiu, studenții vor putea să-și descopere mult mai bine puterea de compoziție scenică, învățând să primească mult mai eficient sugestia din exterior, acest lucru folosind mai târziu în relația cu regizorul, acesta din urmă dând numai indicații exterioare, care nu coincid întotdeauna cu simțul lăuntric al actorului. Ar putea reprezenta, indirect, și un pas înainte în ceea ce privește relaționarea cu orice tip de factor extern. Extinzând ideea, putem să ne gândim la inspirația pe care o oferă într-un spectacol - pe lângă relația cu partenerul – decorul, luminile, muzica, eventual coregrafia.

Exercițiile cu metronom ale Violei Spolin, ce au ca finalitate o mai bună conștientizare a relațiilor scenice, precum și sesizarea efectului fizic și psihic rezultat din ritmul impus de metronom (în ceea ce privește executanții) și observarea modificării atmosferei scenice și chiar a conținutului atunci când se schimbă ritmurile (în ceea ce privește studenții „spectatori”) pot sugera un nou tip de exercițiu, având la bază un text prelucrat scenic (mai întâi citit, vorbit, cântat, mișcat în spațiu). Poate fi

eventuala tendință de a spune textul fără voce, mișcând doar buzele; de asemenea, chiar dacă este vorba de dezvoltarea expresivității corporale și faciale, studenții vor trebui să se ferească orice element ce amintește de arta pantomimei.

O altă finalitate a acestui exercițiu ar fi, pe lângă dezvoltarea capacității de relaționare cu partenerul din scenă, studentul să câștige(și să conștientizeze asta) cât mai multă putere în comunicarea cu spectatorul, având în vedere că trebuie să-i transmită în primul rând o stare de spirit interioară și apoi abia detaliile „tehnice” ce compun firul narativ.

Un alt joc propus de Viola Spolin este cel al *dublării*. Subechipa B acționează ca și cum ar dubla sonorizarea unui film străin, iar subechipa A formează chiar actorii ce interpretează acel film dublat, întreținând un dialog mut, numai prin mișcări ale gurii și executând doar acțiunea scenică, jocul dezvoltând capacitatea de comunicare a studenților simțindu-se unii pe alții și ajungând chiar la anticiparea acțiunii partenerului. Poate oferi ideea unui exercițiu nou de compunere scenică, aplicat tot pe un text shakespearian. Pe lângă abilitatea comunicării, studenții își pot dezvolta și mai bine capacitatea de a compune corporal pe un text dat. Recomandabil ar fi, în acest caz, să se folosească un monolog, nu o scenă, studiul fiind mai eficient dacă se execută individual. Putem alege orice monolog shakespearian, de la monolog ce presupune mișcare multă, până la texte interiorizate, cu intense trăiri lăuntrice, dar care presupun mai puțină mișcare. Să luăm, ca exemplu, un monolog din *Hamlet*:

“HAMLET: O, carnea aceasta mult prea închegată/ De s-ar topi și s-ar preface-n rouă,/ Sau dacă Cel-de-sus n-ar sta-mpotrivă/ Cu legea lui, uciderii de sine !/ O, Doamne, cât de obosit și searbăd,/ Și de prisos, și muced mi se pare/ Tot rostul-acestei lumi. E o grădină/ Ce crește neplivită./ Și ierburi rele în voie-o cotropesc./ Unde-am ajuns !Doar două luni de când muri... nici două/ Un rege atât de bun !/ Ca un luceafăr/ Pe lângă un satir, față de acesta,/ Și-atâta de duios cu mama mea,/ Că n-ar fi îngăduit să se atingă/ Nici vântului ceresc mai cu asprime/ De chipul ei. O, ceruri și pământ!/ Să mai mi-aduc aminte ? Cât de strâns/ De el se alipea, de parcă doru-i/ Creștea din chiar îndestularea sa.../ Și-apoi, după o lună.../ De-aș putea/ Să nu mă mai gândesc ! O, slăbiciune/Ți-e numele femeie!”(I, 3)¹

Pe un asemenea fragment de monolog, un text plin de forță și sfâșiere lăuntrică, studentului A i se va cere o interpretare din punct de vedere actoricesc cât

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, <http://carti.x6.ro/>

iar gândurile pe care le emite au la bază imagini pe care personajul le vede cu ochii minții, deci va fi impresionat de ele într-un anumit fel, iar ideile se vor concretiza și vor fi emise ca atare.

Putem conchide, deci, că pentru a interpreta un text, trebuie ca ideile conținute de acesta să-și facă un impact emoțional asupra noastră, iar imaginile personale, fie ele cât de estompate, care stau la baza gândului creator de emoție nu trebuie neglijate. Ele vor da naștere vizualizării, iar aceasta considerăm că este o condiție de bază a întrupării scenice a unui personaj, ducând în mod firesc la asocierea textului cu mișcarea în spațiul scenic. Poate în felul acesta actorul va reuși să evite falsul în interpretare și situațiile de dezorientare. „Situațiile nefirești, născute în timpul jocului, stârnesc în actor stări de încordare. Munca sa se desfășoară în fața publicului și astfel este supus în permanență posibilităților de eșec”¹, observă Killar Kovacs Katalin.

Într-adevăr, există în actor spaima de nefiresc. Dar acest lucru se datorează, credem, într-o bună măsură chiar acestei omisiuni, care apare uneori în timpul lucrului. Lipsa imaginilor ce stau la baza ideilor ne împinge deseori să spunem numai cuvinte, fără a emite gânduri, fără a ne însuși și procesa gândurile puse pe hârtie de autor. Trebuie aici făcută o precizare: imaginile despre care vorbim rămân chiar și în scenă cele personale, nefiind nevoie să „fabricăm” altele, adică să abordăm ceea ce nu ne aparține. În felul acesta, gândind prin analogie, actorul poate avea o sumedenie de repere pe care se sprijină naturalețea interpretării actoricești din toate punctele de vedere.

Spaima de greșală: principala greșală în lucrul la rol

O problemă acută care poate fi observată la foarte mulți studenți la teatru, ca și la foarte mulți actori ne-experimentați, este teama de a nu greși, ea fiind principala sursă a crispării în scenă. În complexul proces de elaborare a unui rol, sau chiar când e vorba chiar și de un simplu fragment de text, de multe ori apare nesiguranța și frica de propriile simțuri. Unele cauze sunt semnalate de Killar Kovacs Katalin. „În primul rând – spune ea – mecanismul fizic al actorului opune rezistență când acesta este nevoit să execute scheme de <<acțiuni fizice>> neobișnuite pentru el.”²

¹ Katalin Killar Kovacs, op. cit., pag. 8

² Katalin Killar Kovacs, op. cit., pag. 8

Mișcările corporale ale actorului pot fi dominate de inhibiție în diverse momente ale interpretării, pentru simplul fapt că, la nivel rațional, uneori nu se poate integra în acea interpretare, nefiind capabil să transfere o emoție la nivel exterior, deci manifestându-se stângaci, fără a atinge credibilul. Așa cum observă și autorul *Improvizației în procesul creației scenice*, „munca sa este restrânsă de dificultatea transformării intenției în acțiune fizică concretă.”¹ Deci există o anumită dificultate de materializare a gândului, a simțirii lăuntrice, la nivel exterior. „Actorul, în al treilea rând, întâmpină greutăți când este nevoit să participe, în mod aparent spontan, în variate genuri de comportament și interacțiuni sociale, pentru că el deja cunoaște deznodământul acțiunii sale.” Pe un text sau pe o acțiune prestabilită, marea provocare rămâne aceea de a „nu ști” în aparență ceea ce urmează să se întâmple, iar în cazul textului dificultatea considerăm a fi majoră, pentru că una este să ai memorat perfect acest text și cu totul altceva este să te surprindă ideile, gândurile conținute de textul respectiv, adică acele intenții care mereu trebuie să-l surprindă pe actor, provocându-i un tip de emoție de fiecare dată și împingându-l la reacție. Tipul de emoție declanșat de gând trebuie să fie același, un țel prestabilit la rândul său, de la o repetiție la alta, de la o reprezentație la alta. Dar trebuie să difere, în schimb, intensitatea ei, în consecință fiind diferită și intensitatea reacției provocate de acea emoție. Bineînțeles, soluția principală pentru a rezolva diversele probleme pe care le întâmpină actorul și pentru a înlesni și poate chiar înlătura greutățile presupuse de interpretarea scenică rămâne **improvizația scenică**. Ea reprezintă o bază incontestabilă în procesul de învățare, studentul la actorie descoperindu-și simțurile și învățând să asculte de ele. Totodată, o sumedenie de inhibiții sunt depășite cu ajutorul improvizației scenice, dezvăluindu-se principalele mecanisme ale gândirii scenice.

Cu toate acestea, multora dintre studenți, în momentul în care se confruntă cu primul text, le revine dezorientarea și crisparea, pentru faptul că, de cele mai multe ori, se pune foarte puțin accent pe **improvizația cu text**. Este vorba de textul prestabilit, textul dramatic (chiar și atunci când nu ne referim neapărat la un fragment din dramaturgie, ci la o dramatizare, de exemplu). Există riscul ca această crispare, această spaimă de greșeală să persiste chiar și după terminarea facultății. Desigur, aici lucrurile depind foarte mult și de tactul pedagogic, nefiind exclus ca frica de

¹ Idem, pag. 8

FALSTAFF: Te încredințez că nu ne aude nimeni... Aia de acolo sunt oamenii mei, oamenii mei!

DOAMNA QUICKLY: Sunt oamenii înălțimii voastre? Domnul din cer să-i binecuvânteze și să facă din ei slujitorii lui.

FALSTAFF: Aha, va să zică doamna Ford! Ei, ce-i cu dânsa?

DOAMNA QUICKLY: Ah, sir, e o ființă cumsecade! Doamne, Doamne, ce mai craidon îmi sunteți! Dar să vă ierte Dumnezeu, și pe noi toți; pentru asta mă rog eu.

FALSTAFF: Doamna Ford... Ei, doamna Ford...

DOAMNA QUICKLY: Ei bine, iată care-i povestea din fir în păr. Ați pus-o într-o asemenea fierbere pe biata femeie, că te minunezi, nu alta.(...)

FALSTAFF: Dar ce vorbă mi-aduci de la dânsa? Spune-o scurt, dragul meu Mercur în haine de femeie.

DOAMNA QUICKLY: Ei bine, dânsa a primit scrisoarea dumneavoastră; vă mulțumește de o mie de ori; și vă dă de știre că soțul ei va lipsi de acasă între ceasurile zece și unsprezece.

FALSTAFF: Intre zece și unsprezece?

DOAMNA QUICKLY: Ei, da; și atunci, spune dânsa, veți putea veni să vedeți pictura aia pe care o știți dumneavoastră. Jupân Ford, bărbatul ei, n-are să fie acasă. Vai, draga de ea, duce cu el o viață tare grea; e un bărbat gelos până-n măduva oaselor; amarnică viață trage cu dânsul, draga de ea!” (II, 2)

Spre deosebire de jocul Violei Spolin, în cazul acestui exercițiu publicul se va comporta normal, fără a-și astupa urechile. Dar cei care evoluează în scenă vor juca mut, urmând ca studenții spectatori să-și dea seama despre ce scenă este vorba. Interpreții vor urmări ca, prin intermediul expresivității faciale și corporale ce se nasc din starea personajelor, să sugereze publicului și cel mai mic detaliu al scenei pe care o au de jucat. La final, auto-evaluarea studenților interpreți în ceea ce privește sinceritatea, puterea de asumare organică a intențiilor jucate fără vorbe, va fi precedată de o evaluare a studenților spectatori, care vor trebui nu numai să spună cât au înțeles din scena pe care au urmărit-o, ci și cât li s-a transmis ca gând, ca mesaj emoțional.

Este greu de crezut că studenții actori vor reuși să sugereze din jocul mut chiar toate detaliile date de intențiile textului dramatic, însă ei vor cunoaște un real progres în ceea ce privește expresivitatea corporală și cea facială, vitale în compunerea scenică a personajului, asumate la nivel interior. Va trebui evitată

mult au reușit să-și asume organic această sarcină. Poate că exercițiul va părea unora dificil, datorită faptului că scena trebuie cântată, nu vorbită. Va fi nevoie ca profesorul să precizeze de la bun început și să insiste asupra ideii că nu muzica în sine contează aici, scopul exercițiului fiind, de fapt, o auto-explorare, deci jena unora de a cânta este absolut nejustificată. În momentul în care vor fi stăpâni pe ei înșiși, depășind inhibițiile, vor comunica prin intermediul muzicii care vine din starea interioară. Este posibil ca protagoniștii să ajungă, la un moment dat, să simtă – în linii mari, firește – cam aceeași muzică. Când încep să simtă organic ceea ce fac, se va naște și mișcarea, poate mai timidă la început, dar evoluând, mai apoi, cu o siguranță remarcabilă. Dar toate aceste lucruri nu se pot realiza dacă nu va fi depășită nevoia de parodie, exercițiul presupunând și acest risc, în sensul că unii studenți ar putea fi tentați să cânte „arii de operă”. Desigur, nu trebuie să disprețuim nevoia de umor, dar exercițiul are drept scop o conștientizare mai aprofundată a calităților vocale, o coordonare cât mai eficientă a mișcării ce ia naștere din manifestarea la nivel verbal și, dacă luăm în considerare faptul că nu se va folosi în nici un caz o muzică prestabilită, conștientizarea propriei spontaneități. De prisos să mai adăugăm că exercițiul dezvoltă și puterea individului de a se concentra, atât în interpretare, cât și în relaționare. La finalul exercițiului, vor avea iarăși loc discuții de analiză, celor în cauză cerându-li-se o cât mai sinceră auto-apreciere, încercând să-și răspundă la întrebarea: „Cât am simțit cu adevărat din ceea ce am făcut, respectând logica mișcărilor și a intențiilor?”. Cu alte cuvinte, studentul trebuie să afle cât de mult poate să îmbine, în gândirea artistic-scenică, rațiunea cu intuiția.

Pornind de la un joc al regizoarei americane, numit *public surd*, unde doi sau mai multi jucători interpretează o scenă în mod normal, fiind folosite cât se poate de firesc dialogul și acțiunea, însă publicul (format din restul studenților) îi urmărește astupându-și urechile, poate fi construit un nou exercițiu, alegându-se un fragment de text shakespearian care nu presupune din conceperea mizanscenei mișcare multă, concretă, evidentă, (luptă, duel etc.). Să luăm, ca exemplu, un dialog din *Nevestele vesele din Windsor*:

DOAMNA QUICKLY: Este o anume doamnă Ford, sir; dați-vă, rogu-vă, mai în partea asta, să nu ne-audă cineva... Eu, știți, locuiesc la domnul Caius.

FALSTAFF: Bine, dă-i mai departe. Doamna Ford ziceai...

DOAMNA QUICKLY: Înălțimea voastră spune întocmai cum este—înălțimea voastră, dați-vă, rogu-vă, mai în partea asta.

greșeală să-și aibă sorgintea într-o exagerată autoritate a profesorului de teatru. Când studentului îi este inoculată ideea că execuția sa este, într-un fel sau altul, net inferioară exigențelor, în mod inevitabil el va ajunge să-și piardă încrederea în propriile forțe. Tot astfel se va întâmpla și în cazul în care i se sugerează că nu există loc pentru greșeală (aici, ne referim la cazurile în care examenele de improvizație ținute formă de spectacol capătă un caracter prestabilit din repetiții mult prea puternic, ajungându-se uneori chiar până la uitarea unui scop de bază al improvizației: dobândirea spontaneității scenice).

O altă cauză a crispării o poate constitui, în cazul actorului lipsit de experiență scenică, autoritatea, uneori mult prea exagerată a regizorului. Există regizori care, în vederea unui scop precis, pretind ca actorul (paradoxal, fără sa-i conteste neapărat dreptul la creația artistică) să execute mult prea perfect indicațiile scenice, mult prea fix, nelăsându-i, practic, decât foarte puțin „spațiu de mișcare” sau chiar obturându-i total accesul la liberă exprimare. Acesta este unul din aspectele conflictului actor-regizor, conflict ce nu poate să ducă decât la dezorientare și, în mod inevitabil, la spaima de greșeală.

Unul din scopurile principale ale improvizației ar trebui să fie tocmai acesta: depășirea prudenței. Pe scenă, teama de greșeală ne împinge deseori la interpretări corecte. Dar nu aceasta urmărim. A interpreta corect o partitură, cu prudență, cu o permanentă atenție de a-i mulțumi pe alții, fără să mai conteze, la un moment dat dacă mai simțim, dacă mai trăim realmente toate emoțiile, înseamnă a fi executant. Greșeala în munca actorului cu sine însuși ar trebui să fie binevenită. Pare, ce e drept, o afirmație exagerată. Dar, în timpul repetițiilor, ea nu trebuie evitată cu îndărătnicie, tocmai pentru că reprezintă un adevărat barometru al creației actoricești. Numai acceptând greșeala ne putem da seama ce anume nu am acoperit ca trăire interioară și ca materializare a intențiilor actoricești la nivel exterior. Și deseori greșelile la lucru sunt aparente. În ciuda judecării raționale a partiturii actoricești, în ciuda încercării de a respecta strict indicațiile regizorale, nu odată se întâmplă ca actorul să descopere nuanțe noi, intenții noi, la care nu s-a gândit și care par să contravină oricărei logici, dar care sunt exact cele de care avea nevoie în lămurirea cu sine însuși asupra compunerii scenice a personajului. Cu alte cuvinte, tocmai greșeala să devină cauza inspirației, fără de care nu poate exista întruchiparea și transpunerea scenică a rolului.

Poate că o cauză ar constitui-o tocmai granița - mult prea bine conturată uneori - între improvizația scenică și arta actorului. De cele mai multe ori, cele două noțiuni sunt privite ca discipline distincte, improvizația presupunând **joc**, iar actoria presupunând lucrul efectiv cu textul. De aceea considerăm ca fiind necesară, printre altele, alcătuirea unor exerciții de improvizație, cu aplicare pe un text prestabilit, exerciții de natură să dezvăluie tânărului actor propria putere de adaptare la diversele situații impuse de text, capacitatea de joc în corelarea textului cu mișcarea și libertatea de acțiune în compunerea scenică a personajului, în asociere cu indicația regizorală, care nu trebuie să fie de natură a-l dezorienta și a-l duce la crispări, ci dimpotrivă, trebuie să aibă un caracter constructiv.

Pornind de la vizualizarea imaginilor care nasc ideile ce sunt emise verbal, deci de la mecanismul intenției, exercițiile își propun, în mod firesc, și o dezinhibare corporală, în acțiunea scenică. Nu putem vorbi de compunere scenică a personajului gândindu-ne doar la exprimare verbală. Compoziția scenică înseamnă, înainte de toate, mișcare. Dar mișcarea scenică nu poate exista fără impresie, fără emoție care declanșează reacția (implicit cea corporală). Având în vedere aceste lucruri, exercițiile pornesc de la o serie de principii de bază ale artei actorului, găsite și prezentate de Eugenio Barba în studiul său de antropologie teatrală. Aceste principii vom încerca să le aplicăm în exercițiile cu text scris, pentru a oferi studentului ocazia de a studia corelarea mișcării scenice cu textul prestabilit.

Dar, fiind și aici nevoie de o anumită unitate de lucru, vom recurge la fragmente din opera unui singur autor dramatic, pe care, din motive ce vor fi expuse mai jos, îl putem considera ideal pentru exercițiile de adaptabilitate și compunere scenică a personajului: William Shakespeare.

Textul shakespearian – un bun pretext în exercițiile de compoziție

Datorită complexității psihologice a personajelor, a adevărului scenic incontestabil, datorită lirismului de neegalat, a forței, a personalităților puternice care se conturează și evoluează în orice piesă, putem considera opera dramatică a marelui autor englez ca fiind cea mai potrivită pentru aplicarea exercițiilor de compunere scenică a personajului. Din punct de vedere teatral, personajele lui Shakespeare vor rămâne mereu extrem de ofertante pentru actor. Găsim, în primul rând, aici o mare diversitate de caractere, de la chipuri angelice, ființe plâpânde, de o

„ANNE: Drac scârnav, piei, //Piei, pentru Dumnezeu, și dă-ne pace;/ Căci ți-ai făcut clin lina lume iad,/ Iad plin de vaiere grele și de anatemi. /De te desfată crâncenele-ți fapte, /Privește-această pildă de măcel./ Vedeți, voi toți, cum rănilor lui Henric/ Cel mort se cască iarăși, sângerând. / Morman de urâtenie, roșește, /Căci tu silești nou sânge să mustească /Din vine fără sânge, goale, reci:/Neomeneasca, nefireasca-ți faptă /Stârnește-acest mult nefiresc puhoi./Tu, Doamne, i-ai dat sângele; răzbună-!// Țărână ce-i sorbi sângele, răzbună-!// Trimiteți, ceruri, trăsnet să-l sfâșie,/ Sau cască-te, pămînte, să-l înghiți,/ Cum sugi și sângele acestui rege /De-un braț cârmit din iaduri, sfârtecat!

GLOUCESTER: Tu nu cunoști, domniță, legea milei;/ Să răsplătești prin bine răutatea,/ Blestemele prin binecuvântări.

ANNE: Tu nici în cer nici pe pământ n-ai legi;/ Și-o fiară, cât de rea, cunoaște mila.

GLOUCESTER: Eu n-o cunosc, drept care fiară nu-s.

ANNE: Și mai minune-un înger mânios.

GLOUCESTER: Divină întrupare a femeii,/ De-aceste-nchipuite fărdelegi/ Mă lasă pe-ndelete să mă spăl.

ANNE: Clocită-mputiciune de bărbat,/ Pentru știute fărdelegi mă lasă/ Să blestem hoitul tău cel blestemat.

GLOUCESTER: Frumoasă peste fire, dă-mi, în tihnă,/ Răgazul să mă dezvinovățesc.

ANNE: Hâd peste-nchipuire, izbăvit/ Vei fi doar dacă-ți pui un ștreang de gât.

GLOUCESTER: M-ar osândi asemeni deznădejde.

ANNE: Prin deznădejde-ai căpăta iertare,/ Tu însuți osândire dreaptă dându-ți,/ Căci pe nedrept pe alții-ai căsăpîit.”¹

Iarăși sugerăm folosirea unei scene scurte, dar tensionate, lucrată în prealabil actoricește, dar acum studenților indicându-li-se altă sarcină: aceea de a urmări ca starea interioară pe care o au în momentul în care se implică emoțional să inducă, la nivelul exprimării verbale, o formă muzicală, ba mai mult, acest ansamblu stare-manifestare să declanșeze și mișcarea scenică aferentă. Trebuie să precizăm aici că fragmentul va fi prelucrat actoricește în prealabil, dar este de preferat numai la lectură, altminteri studenții riscând să repete aceeași mișcare prestabilită de mizanscenă. Și în cazul acestui exercițiu, evaluarea va aparține aproape exclusiv studenților participanți, urmând ca ei să se auto-observe în interior, studiind cât de

¹ William Shakespeare, *Richard al III-lea*, <http://carti.x6.ro/>

mele,/ Ci și pe tot ce-i mai putea aduce/ Puterea mea — ca unul care-ajunge,/ Mințind mereu, să ia drept adevăr /Minciunile — a început să creadă /Că-i duce-ntre-adevăr; ținându-mi locul/ Și tot făcând pe ducele, și-a zis/ Că are drept deplin. Ambiții mari Crescură-n el...(…)¹

Mișcarea și acum va fi executată pe muzică, dar nu va fi folosit neapărat un pianist, ci va fi folosită o muzică ambientală. Va fi schimbată succesiv atmosfera prin schimbarea muzicii și a sarcinilor pe același text, modificând astfel starea interioară, deci și atitudinea corporală – mijloc principal al expresivității, în funcție de cei doi factori exteriori:muzică și intenții date de profesor. Se va urmări transferul datelor exterioare la nivel interior, observându-se modificările la nivelul intențiilor, al nuanțelor, care se modifică în funcție de datele preluate dinafară. Studentul va trebui, de asemenea, să observe cu mare atenție modificarea mijloacelor de expresie(faciale, corporale și vocale) în funcție de schimbările impuse pe moment. Pentru a nu se crea dezordine, exercițiul trebuie executat individual. De exemplu, monologul este rostit aproape alb, sau cu o stare generală și cu intenții stabilite cât mai logic de către student, care merge prin scenă pe o muzică lentă. Brusc se va auzi o muzică foarte antrenantă, iar studentul va trebui să se adapteze corporal ritmului respectiv, dar evitând să danseze, ci abordând un alt tip de mișcare, simțind muzica. Ulterior poate fi schimbată și starea generală. Muzica lentă revine, deci mișcările corporale se vor adapta din nou. Cu toate acestea, studentul trebuie să păstreze cât mai mult starea interioară impusă de profesor. Apare un cu totul alt ritm, starea rămânând aceeași, studentul repetând fragmentul de monolog. Se schimbă și starea, la un moment dat.

După ce toată lumea trece prin exercițiu, vor avea loc discuții libere, în care studentul trebuie să-și acorde singur un feed-back, în funcție de cât de repede și de real a reușit să se adapteze la factorii externi.

Pornind tot de la un exercițiu conceput de Viola Spolin, *dialogul cântat*, exercițiu în care studenții trebuie, în loc să vorbească, să cânte dialogul, acest lucru având drept finalitate o cât mai largă explorare a domeniilor în care poate să meargă sunetul, putem dezvolta un foarte interesant exercițiu de compunere scenică, folosind un text shakespearian. Vom lua, de exemplu, un fragment din *Richard al III-lea* (I, 2):

¹ William Shakespeare, *Furtuna*, <http://carti.x6.ro/>

sensibilitate dezarmantă (Julieta, Ofelia), până la întruchipări cu adevărat diabolice (Richard Gloucester, Aaron), de la Falstaff, fanfaronul burduhănos, chefliu, vesel, senin și inofensiv, până la sălbaticul și nesocotitul Caliban, de la inocentul Romeo, până la perfidul Iago, de la mereu șovăielnicul prinț al Danemarcei, un titan al rațiunii și al măsurii, până la un sângeros răzbunător ca Titus Andronicus, de la malefica Lady Macbeth, până la nevinovata victimă a geloziei absurde – Desdemona. Găsim în teatrul shakespearian personaje reale, nume din istoria Angliei, a Romei, dar tot Shakespeare aduce în scenă plămuiți ale imaginației, ale poveștilor, care nu au legătură cu lumea muritorilor, cum ar fi Oberon, Titania, Puck, Ariel.

Teatrul lui Shakespeare este, deci, extrem de ofertant în ceea ce privește rolurile de caracter, roluri care presupun, într-o măsură mai mică sau mai mare, compoziție scenică, deci avem un vast teren de acțiune în studiul pe care-l efectuăm. Ba mai mult, putem afirma că, în construcția personajului, actorul va presta o interpretare scenică aparte, datorită stilului de exprimare shakespearian. Acesta este un avantaj net, deoarece autorul englez, încearcă permanent să cuprindă cât mai multe detalii de caracter, precum și o cât mai largă problematică umană în toate personajele sale. Desigur, aici nu ne referim la personajele episodice (soldați, slugi etc.), personaje cu apariții scurte ce nu fac altceva decât să pună în valoare, într-un fel sau altul, eroii centrali ai pieselor sau chiar personajele secundare. Dar toate adevăratele roluri sunt pline de substanță dramatică și sunt, în general, caractere extrem de complexe, din care poate fi extrasă orice viziune, orice interpretare regizorală sau actoricească, deci tocmai această complexitate face ca personajele create de marele autor să fie extrem de permissive în studiul artei actorului. Poate aici se observă cel mai bine teatralitatea teatrului, deci și a artei actorului, dramaturgia shakespeariană scoțând în evidență la modul cel mai strălucit ideea de ficțiune pe care se întemeiază arta în general și arta teatrală în special. Așa cum remarca și Jan Kott, „teatrul înfățișează prin el însuși întreaga gamă a relațiilor dintre oameni, dar aceasta nu fiindcă el reprezintă imitarea lor mai mult sau mai puțin reușită. Teatrul este icoana tuturor relațiilor dintre oameni tocmai fiindcă se întemeiază pe neadevăr; pe un neadevăr original, foarte asemănător cu păcatul original.” În consecință, arta actorului este și ea fictivă, un joc al compunerii și al reprezentării și al dedublării artistice, deci a dedublării deliberate, calculate. Cu toate acestea, aici intervine, pe lângă controlul rațional, și intuiția, ca sursă principală a emoției. Spune Jan Kott: „Actorul joacă un personaj care nu este el însuși. El este ceea ce nu este. El nu este

ceea ce este. Ca să fii tu însuși înseamnă numai să joci ceva care să semene cu propria ta icoană oglindită în ochii altora.”

Poate mai mult decât în cazul altor autori dramatici, Shakespeare scoate în evidență această condiție a actorului de teatru: faptul că el trebuie să reprezinte în scenă de fiecare dată, pe altcineva; faptul că acel altcineva trebuie să fie reprezentat intuitiv-emoțional, dar și cu controlul rațiunii, fără ca acest joc de-a altcineva să degenereze în patologic, în confundarea realității, în pierdere a identității personale. Aceasta presupune compoziție scenică, arta actorului de teatru însemnând mult mai mult decât prezentarea în scenă a propriei personalități.

Universalitatea ce caracterizează opera shakespeariană face ca textele autorului din Stratford-upon-Avon să fie extraordinar de permissive oricărei viziuni artistice și oricărui punct de vedere regizoral. Acest lucru îl demonstrează Jan Kott pe parcursul întregii sale lucrări *Shakespeare contemporanul nostru*. Orice mesaj poate fi transmis cu ajutorul unei piese scrise de Shakespeare, sau chiar prin intermediul unui singur personaj. Textele shakespeariene pot fi oricând prelucrate scenic, spectacolul adresându-se contemporaneității. Bineînțeles, la fel ca în cazul oricărei creații dramatice, ideea regizorală ce folosește ca pretext o piesă scrisă de William Shakespeare trebuie să fie una coerentă. Personajele sale reprezintă, pe lângă bogata ofertă scenică, și o imensă provocare. Tocmai complexitatea psihologică și universalitatea acestor personaje duc la un mare grad de dificultate a compunerii scenice. Stilul de exprimare este, cel puțin la unele personaje, extrem de pretențios, uneori părând teribil de alambicat și de pretențios, nu de puține ori actorul fiind obligat să vorbească și să se manifeste cât mai firesc pe un text scris cât se poate de nefiresc. Putem folosi, drept exemplu în acest sens, o replică rostită de Egeu din *Visul unei nopți de vară*: „Cu sufletul mâhnit,/ De Hermia venit-am să mă plâng./ Demetrius, apropie-te !/ Doamne, Pe-acesta l-am ales să-i fie soț./ Lysander, te apropie!/ Acesta, Stăpîne bun, mi-a fermecat copila./ Căci tu. Lysander, stihuri dulci i-ai scris/ Și i-ai trimis zăloage de iubire./ Și la fereastra ei, în nopți cu lună, l-ai îngânat, cu glasu-ți mincinos,/ Cântări ale iubirii mincinoase./ Și cu inelele din părul tău, Cu giuvaeruri, flori și cu zorzoane, Tot soiul de nimicuri și cofeturi(...)”(I, 1).¹ Am ales întâmplător acest fragment de replică, dar el demonstrează dificultatea în care este pus actorul atunci când trebuie să-l rostească. Replica este scrisă în versuri,

¹ William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, <http://carti.x6.ro/>

le, pentru început, mai ușor să preia de la partenerii ce interpretează cu vorbe mișcarea și intențiile – elemente ce sugerează starea de spirit a personajelor.

Deși vor căuta să redea scena cât mai în detaliu, cei din echipa ce evoluează fără text vor căuta să evite imitația.. Ei vor trebui să redea corporal și facial o emoție impusă de un text, un text care nu pornește neapărat de la ei, tensiunile interioare nefiind declanșate doar de emiterea textului, ci și de participare corporală. Vor mai căuta să se „muleze” cât mai mult pe partenerii ce joacă scena folosind efectiv textul, dat fiind faptul că, în scenă, chiar dacă actorul trebuie să rezolve personal o sarcină, are nevoie de lucru cu partenerul, pe care nu trebuie să-l negligeze nici o secundă, partenerul fiind, practic, punctul de plecare în interpretarea oricărei scene.

În analiza ulterioară a exercițiului se va mai discuta un aspect: cât a descoperit în el însuși fiecare student, ca putere de preluare din afară, pe moment, a unor date despre interpretarea unui personaj, altele pe care le știa el, fiind pus în mișcare de un text spus de partener.

După ce studenții au înregistrat un progres real cu acest exercițiu, el se poate complica, alegând, de această dată, o scenă mai puțin dinamică, ori un monolog care să presupună mai puțină mișcare, cum ar fi, de pildă, monologul lui Richard Gloucester (I, 1), un monolog care, datorită problematicii pe care o ridică, am putea crede că nu presupune multă mișcare fizică, în schimb dezvoltă în interpret niște tensiuni destul de puternice. Cel ce va reda monologul în paralel fără să se folosească de cuvinte, va căuta să redea – preluând starea de spirit a partenerului, cât și tensiunile acestuia – cât mai mult din intențiile textului, dar toate trăirile interioare se vor manifesta la exterior doar corporal și facial, urmărindu-se scopurile exercițiului menționate mai sus.

Un alt exercițiu propus de Viola Spolin se numește *Mers liber*. Acest exercițiu se face pe muzică, presupunând, inițial, prezența unui pianist. Este vorba de un mers liber al actorilor în scenă, atmosfera fiind creată de muzică, profesorul indicând diverse activități, iar actorii trebuind să treacă din mers în activitate. Se poate elabora, pornind de aici, un alt exercițiu de improvizație pe text, de preferință câte un monolog, cum ar fi, spre exemplu, un scurt monolog al lui Prospero din *Furtuna*(I, 2): “PROSPERO: Nesocotindu-mi trebile lumești,/ Desăvârșindu-mi, în singurătate,/ Puterea minții, și-n norod având încredere prea multă/ — am trezit în ticălosu-mi frate pofta rele: încrederea ce i-o dădeam, deplină /Și fără margini, a născut în el o-nșelăciune tot atât de mare, în felul ei.. /Ajuns, astfel, stăpân /Nu numai pe veniturile

pe loc!/(*înaintează*) Oprește, Montague,/Pornirea-ți făr' de lege!/Vrei să-mpingi /Și dincolo de moarte răzbunarea? /Nemernic surghiunit, te arestez. /Urmează-mă, tu trebuie să mori!

ROMEO: Da, trebuie: de-aceea vin aici! /Nu ispiti pe-un deznădăjduit,/O, tinere! Fugi, lasă-mă./Gândește/La morțiiăștia toți și te-nspăimântă!/Nu, tinere! Te rog nu-ngrămădi/Pe capul meu o nouă fărdelege:/Nu-mi ațâța mânia! Du-te, du-te!/Pe Dumnezeu meu, tu-mi ești mai drag/Ca mine însumi, eu, care-am venit/Aci să-mi pun sfârșit vieții. Du-te,/O, mergi, aci nu poți rămâne viu.../Te du și povestește mai târziu/Că un nebun milos ți-a spus să fugi.

PARIS: N-am zor de mila ta./ Te arestez/ Aci ca pe un făcător de rele!

ROMEO: Ia seama, nu mă îndârji, copile!

PARIS: Mor... (*Cade*)/ Dacă ești milos deschide cripta/ Și lângă Julieta să mă culci. (*Moare*)

ROMEO: Pe Dumnezeu, te-ascult/. Să-l văd la față!/ E vărul lui Mercutio, sir Paris./ Ce-mi spuse servitorul adineauri, /Când creieru-mi nebun nu lua aminte?/ Că Paris, mi se pare, trebuia/ Să ia pe Julieta... /El mi-a spus-o,/ Ori am visat aceasta? /Cum? Sau poate în nebunia mea, când el vorbea(...)"¹

Echipa *B* va trebui să reproducă această scenă în paralel, fără vorbe, recurgând doar la mișcare. Apoi, cele două echipe vor schimba ipostazele, echipa *B* urmând să interpreteze fragmentul de scenă, iar *A* să-l reproducă. Studenții vor urmări, în ipostaza reprezentării fără vorbe a scenei, să simtă și să redea cât mai în detaliu intențiile și starea emoțională a celor două personaje. Apoi vor avea loc discuții de evaluare și mai ales de auto-evaluare, ei trebuind să realizeze cât anume au preluat din stare emoțională a celor din echipa ce a interpretat cui cuvinte și mai ales cât anume cred că au reușit să redea din trăirea corporală toate aceste tensiuni. De asemenea, se va avea în vedere evitarea – pe cât posibil – a unui joc de pantomimă (exceptând, poate, momentul luptei propriu-zise).

Am ales, pentru început, un fragment de scenă destul de dinamic din teatrul shakespearian. Nu este neapărat nevoie de o pregătire specială a scenei, lucrată în detaliu, cum nu este nevoie de toată scena. Și considerăm necesar ca inițial textul aflat în lucru să fie unul dinamic, să presupună mai multă mișcare, studenților fiindu-

¹ William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, Editura Mondero, București, 2000, trad. St. O. Iosif

cea ce poate conduce la recitare necontrolată, la declamare ilocică, știut fiind faptul că versul riscă să „fure”, să blocheze logica. Cu toate aceste inversări poetice ale topicii (care nu sunt, sub nici o formă, în contradicție cu logicul), actorul trebuie să-și deslușească propriul firesc, dar este împins și la un efort de nuanțare, altul decât cel apropiat de cotidian, ca în cazul unui autor contemporan. Deci apar în mod automat dificultăți în întreaga construcție și în întreaga interpretare scenică. Și mai dificilă devine interpretarea unui personaj care are treceri de la text în vers la text în proză, cum ar fi, de exemplu, cazul lui Hamlet. Iarăși există riscul compromiterii întregului personaj, risc ce se datorează tentației de a-i schimba personajului mereu structura internă, în funcție de prezența sau lipsa de prezență a liricului.

Cu toate acestea, odată cu descifrarea mesajului logic dintr-un fragment shakespearian (scenă, monolog) devine surprinzător cât de ofertantă se arată partitura, inducând senzația că textul shakespearian parcă ar exclude varianta eșecului, susținând actorul în momentele dificile ale interpretării, nelăsându-l să coboare sub o anumită ștachetă valorică a artei actoricești. Acest fapt poate fi exploatat în cazul unor exerciții de improvizație cu text prestabilit ce au în vedere, de fapt, descoperirea unor simțuri ce stau la baza creației actoricești și dexteritatea de a compune scenic personajul.

Mai există un aspect demn de luat în seamă: odată stăpânită exprimarea verbală, ea va facilita, incontestabil, exprimarea corporală. De fapt, putem considera că cele două tipuri de exprimare se influențează reciproc, dar, în studiul tehnicii de compunere a personajului va fi nevoie de foarte multe ori să considerăm *verbalul* ca fiind un punct de plecare în manifestările exterioare ale gândului.

Știm că în piesele shakespeariane întâlnim atât text în versuri cât și în proză, în funcție de personaje și de calitate, ponderea și importanța pe care o au în piese. „În lumea shakespeariană vorbesc în proză doar personajele grotești și episodice; acelea care nu trăiesc drama”¹, ne spune Jan Kott. Personajele care vorbesc în versuri, care trăiesc drama sunt fundamental diferite, cum este și firesc. La fel și cele ce vorbesc în proză. Putem să ne imaginăm că exprimarea verbală în versuri creează în scenă un anumit tip de mișcare. Să luăm, ca exemplu, un fragment dintr-o replică a Helenei din *Visul unei nopți de vară*: “Sunt unii fericiți cum alții nu-s.../ Ea nu e-n frumusețe mai presus !/ Doar singur el, Demetrius, nu vrea /Să deslușească

¹ Jan Kott, *Shakespeare contemporanul nostru*, pag. 322

frumusețea mea. /A Hermiei privire l-a orbit, /Așa cum el privirea mi-a robit. /Iubirea schimbă-n limpezi frumuseți /Tot .ce-i mărunț și fără nici un preț./ Ea vede nu cu ochii, ci cu dorul ;/ De-aceea Cupidon luându-și zborul,/ Precum un orb, așa-i înfățișat... Copil nechibzuit, întraripat./ Aripa-i semn că graba îi dă ghes, De-aceea se înșeală-atât de des.”(I, 5)¹ Sigur că un regizor îi poate cere orice unei actrițe pe un asemenea text, referindu-ne la mișcare. Dar putem să ne ducem cu gândul la un anumit gen de mișcare, unduioasă, elegantă; extinzând ideea, am putea să vedem mișcarea chiar coregrafic. N-ar fi neapărat imposibil, dacă ne aducem aminte chiar de definiția dată de Eugenio Barba Antropologiei teatrale: „ ... este studiul comportamentului scenic pre-expresiv care stă la baza diferitelor genuri, stiluri, roluri și tradiții personale sau colective. De aceea, prin cuvântul <<actor>> va trebui să se înțeleagă <<actor și dansator>>, femeie sau bărbat. Iar prin <<teatru>>, va trebui să se înțeleagă <<teatru și dans>>”²

Bineînțeles, nu facem o regulă ca toate personajele shakespeariene ce vorbesc în versuri să se miște coregrafic în scenă, să danseze, tocmai pentru că ele diferă fundamental. Nici chiar Helena nu este obligatoriu să se miște în scenă doar într-un singur fel. Încercăm, prin exemplul dat, să demonstrăm faptul că un text shakespearian în versuri permite (iar uneori poate chiar și impune) un anumit tip de mișcare (cum ar fi Richard Gloucester, de exemplu). Mult mai greu de crezut ar fi că un actor ar putea aborda un tip de mișcare ce s-ar preta mai degrabă la versuri decât la proză, în cazul unui fragment rostit în aceeași piesă de către Gutuie: „Barbă franțuzească ? Unele tidve de franțuji sunt spâne ca-n palmă. Vrei să joci fără barbă ? Acum, iubiți meșteri, am terminat. Astea sunt rolurile voastre. Vă rog, vă implor, vă poruncesc să le învățați ca pe apă până mâine seară. O să ne întâlnim în pădurea de lângă palat, la o leghe de oraș, când o să răsară luna. O să facem o repetiție. Dacă repetăm în oraș, ne pomenim cu o grămadă de gură-cască pe capul nostru și toată lumea o să ne afle planul. Intre timp, vă fac eu o listă de lucrurile de care mai are trebuință piesa noastră. Vă rog să veniți la timpul hotărât.”(I, 6)³

Desigur, atât în cazul personajelor care vorbesc în versuri, cât și în cazul celor care vorbesc în proză, regizorul care montează un spectacol cu o piesă de William Shakespeare trebuie să-și spună cuvântul, având dreptul la propria viziune, deci

¹ William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, <http://carti.x6.ro/>

² Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, Editura UNITEXT, București, 2003

³ William Shakespeare, op. cit., <http://carti.x6.ro/>

punând sau nu accent pe mișcarea scenică, ținând cont sau nu de diferența dintre personajele ce se exprimă în versuri și cele ce o fac în proză. Dar va fi nevoie, în exercițiile de compunere scenică a personajului, să avem acest aspect în vedere, fiind un element ce poate fi exploatat în însușirea tehnicii de interpretare de către tinerii actori.

Exerciții de compunere scenică a personajului, aplicate pe texte shakespeariene

În elaborarea exercițiilor de improvizație bazate pe un text scris (dramaturgie shakespeariană) am ales, ca punct de plecare unele jocuri concepute de regizoarea americană Viola Spolin, considerând că aici găsim niște repere foarte bune în demersul pe care îl efectuăm. Ca în orice exercițiu de improvizație, ar trebui pornit de la ideea de joc, jocul dând o mai mare siguranță, el existând, practic, în natura oricărui individ, oferind libertate, imaginație, dar impunând și reguli, reguli care, în cazul acestor exerciții, vor servi la căutarea tehnicilor de compunere scenică. Atunci când folosim termenul „tehnică de compunere”, ne referim, de fapt, la tehnicile interioare, pornind de la principiile de bază ale artei actorului.

Deosebit de important în aceste exerciții este faptul că pedagogul teatral va rămâne pe o poziție centrală în desfășurarea exercițiilor, dar rolul său va fi acela de a coordona doar aceste exerciții, de a trasa sarcinile și de a avea grijă ca ele să fie duse la îndeplinire. Dar evaluarea trebuie să aparțină aproape exclusiv studentului, exercițiile având în primul rând menirea de a-l face pe acesta să fie sincer cu el însuși, înainte de a fi sincer cu cei din jur. Acest lucru trebuie explicat studenților încă de la bun început, demonstrându-li-se cât mai clar inutilitatea unui act nesincer. Nu se poate trece mai departe, atâta vreme cât studentul nu a dobândit cunoștințele și deprinderile vizate de acel exercițiu.

Un prim exercițiu de improvizație pornește de la un joc inventat de Viola Spolin, intitulat *Scenă în scenă*. Studenții sunt împărțiți în echipe, echipa A inițind o scenă. Pe parcursul acestei scene, prin conversație, ei își aduc aminte de o altă scenă, jucată în paralel de echipa B. Pornind de la acest joc, studenții din echipa A vor interpreta o scenă din dramaturgia shakespeariană, de exemplu confruntarea dintre Romeo și Paris în fața cripei Capuleților(V, 3): “PARIS: A, surghiunitul Montague, semețul/Ce-a omorât pe vărul Julietei!/Se crede că de-aceea mândra floare /S-a stins, și el acum mai vine aci /Să pângărească până și pe morți? Îl prind