

COLOCVII TEATRALE

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”, IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 16 / 2013

EDITURA „ARTES”, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Conf. univ. dr. Anca-Doina Ciobotaru
Redactor coordonator - UAGE Iași

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu
Redactor - UAGE Iași

Asist. univ. dr. Ioana Petcu
Secretar de redacție - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu
Redactor

Dr. Irina Dabija
Redactor traducător autorizat extern

Drd. Tamara Constantinescu
Redactor

Carmen Antochi
Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Matei Vișniec - RFI - Franța
Azeeva Irina - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia
Boris Vlatcheslav - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Comitetul de referenți:

Prof. univ. dr. Oprea Ștefan – critic de teatru
Prof. univ. dr. Constantin Paiu – critic de teatru
Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu
Prof. univ. dr. Coșeru Emilian

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B

Editura „Artes”, Iași
2013
Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912
ISSN–L 1584 – 4927
Site-ul revistei: <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

Coperta revistei: *Arlechin*, de Liviu Suhar

Notă: Corectura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.

Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

**COLOCVII TEATRALE – ARTELE
SPECTACOLULUI ȘI
PROVOCĂRILE
CONTEMPORANEITĂȚII**

**THEATRICAL COLLOQUIA –
PERFORMING ARTS AND
CONTEMPORARY CHALLENGES**

COLOCVII TEATRALE

EVENIMENT

COLOCVII TEATRALE

LAUDATIO

Domini **Alexa Visarion**

Bogdan ULMU*

Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași are privilegiul de-a primi în rîndurile corpului său profesoral pe maestrul Alexa Visarion. Ne-a revenit onoarea de-a rosti acest *Laudatio*. Dar și teama de-a considera că omagiul va fi, pe porțiuni, *déja vu*-ist, numele, profunzimea și profuziunea realizărilor valorosului regizor fiind cunoscute de o parte a audienței.

Fiindcă Alexa Visarion este un om de teatru complex: regizor de teatru și film, scenarist, profesor, publicist, scenograf, iar preumblările sale în lumea artei românești - și nu numai – depășesc patru decenii.

S-a născut la 11 sept 1947 („când se instaurase dictatura și se legifera frica”), în Botoșani. Absolvent *Magna cum laude* al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică “I.L.Caragiale” București, promoția 1971, clasa prof. Radu Penciulescu. Doctor în Arte, cu Disertația *Spectacolul ascuns – valențe interpretative și spectaculare ale teatrului shakespeareian*, apreciată cu distincția *Summa cum laude* la București, în ianuarie 2001.

Profesor Honoris Causa al Universității Babeș-Bolyai, 2008 și Tg. Mureș, recent, în mai 2013.

A urmat stagii de perfecționare în Italia, Rusia, SUA, Franța.

A pus în scenă, în România, peste 100 de spectacole. A realizat numeroase montări radiofonice la Cluj și București, precum și scenografia la cincisprezece dintre spectacolele montate. Printre ele : *Steaua fără nume*, *Nocturnele lui Leonida*, *Noaptea bufonilor*, *Livada de vișini*, *Astă seară se joacă fără piesă*, *Pescărușul*, *Noptile regilor*, *Trei surori*, *D-ale carnavalului*, *Woyzeck*, *O noapte furtunoasă*, *Barbarii*, *Năpasta*, *Meșterul Manole*, *Unchiul Vanea* (în țară) și *Neînțelegera*, *Dragoste și îndrăgostiți* (după Shakespeare), *Richard II*, *Woyzeck*, *D-ale carnavalului*, *Unchiul Vanea*, *Richard III*, *O noapte furtunoasă* (în străinătate – Germania, Suedia, SUA, Islanda, Rusia).

Ca regizor de film, a semnat peliculele *Înghițitorul de săbii*, *Năpasta*, *Punct...și de la capăt*, *Vinovatul*, *Luna Verde*.

* Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru din cadrul Universității de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

De asemenea, a participat la Congresul Mondial al Directorilor Școlilor de Teatru din Peru; a mai beneficiat de călătorii de documentare teatrală și cinematografică la Londra și New York; a ținut un *Curs Shakespeare* la Malmö, Suedia; lucrează la *Leiklistarskóli* din Reykjavik, Islanda, ca profesor invitat; la solicitarea unor universități americane i se acordă o nouă bursă *Fulbright*, în domeniul filmului. Bursa se extinde până în 1988. Prezintă în acest context, în California, New York și Boston filmele de lung metraj „Înainte de tăcere” și „Înghițitorul de săbii”; face cercetare și documentare în Rusia – la Moscova și Leningrad - precum și în Dallas sau Londra.

Stagii de documentare și studiu, *workshop*-uri, sesiuni științifice și dezbateri artistice în SUA, Mexic, Anglia, Polonia, Germania, Israel, Italia, China, Rusia, Elveția, Canada, Grecia, Islanda, Serbia, Danemarca, Portugalia, Spania, Brazilia, Ungaria, Bulgaria, Franța, Peru și... Muntele Athos.

Președinte și membru în numeroase jurii naționale de teatru și film.

Activitatea sa a fost distinsă cu Premiul Academiei Române - *Aristizza Romanescu* acordat pentru întreaga creație teatrală și cinematografică, Premiul UNITER de Regie pentru întreaga activitate, Premiul pentru cel mai bun spectacol și pentru regia spectacolului *Steaua fără nume* după M. Sebastian, în cadrul Festivalului Național de Comedie, Premiul revistei *Teatrul* pentru cea mai bună regie, acordat spectacolului *Trei surori* de Cehov, Teatrul Național Timișoara, Premiul pentru cel mai bun spectacol – *Woyzeck* de G.Buchner, acordat de Asociația scriitorilor Cluj, Premiul ATM pentru cel mai bun spectacol al anului (tot) *Woyzeck*, Premiul A.T.M. pentru exegeza scenică și filmică a operei lui I.L.Caragiale, Premiul ACIN – *Opera Prima*, pentru regia filmului *Înainte de tăcere*, Premiul ATM pentru regia spectacolului *Năpasta*, Premiul „Opera prima” pentru spectacolul de debut *Cartofi prăjiți cu orice* după A. Wesker ș.a.

În fine, Președinția României i-a acordat, în 2002, Ordinul Național „Serviciul Credincios” în grad de Cavaler.

Spectacolele și filmele sale au fost laureate la Moscova, Arezzo și San Sebastian.

A mai publicat zeci de studii, precum și volumele *Goana pe nisip*, *Spectacolul ascuns*, *De la Ziditorul la Zidirea*, *Cortina de Cuvinte*.

COLOCVII TEATRALE

*

Alexa Visarion mărturisește, într-una din cărți, că prima școală de deslușire a teatrului a fost vizionarea spectacolelor populare *capra*, *ursul* și *Jienii*. „Eram puternic, vital, cu o energie nebună. Lipsa tatălui mă fortificase”. Energia a rămas și azi, la fel de vizibilă...

Dintre multele confesiuni, mai alegem una, definitorie pentru implicarea sa în realizarea spectacolului: „Nu pot să exist decât dacă ard pînă la capăt!”. Frumos spus! Și nu mereu comod, pentru cei din jur. Dar artistul nu a fost niciodată preocupat de comoditate...

Sau o altă mărturisire definitorie: „Singurul care mă poate distruge cu adevărat sunt eu însumi!”. Ca-n multe alte cazuri celebre, nu?

Alexa Visarion scrie cu talent! Cu pasiune. Arde în scris, ca și în sala de repetiții. Ca puțini regizori și actori. Și e momentul, poate, să ne oprim, nu pentru prima oară, asupra scuzei unor actori și regizori care cred că jocul pe scenă este străin teoretizărilor. Fals! Marii teoreticieni sunt, cum s-a dovedit, practicienii. De la Stanislavski, trecînd prin Michael Cehov, Artaud și Brecht, ajungînd la Grotowski, Brook, Măniuțiu sau Cătălina Buzoianu, poeticile teatrale s-au născut din experiența și meditația celor ce au creat spectacole.

Ca regizor, A.V. are obsesii notorii: Caragiale, Shakespeare și Cehov.

Prin clasa a 8-a a înscenat *Conul Leonida* (va relua piesa, după decenii, la teatrul radiofonic). Apoi, în facultate s-a întîlnit cu *Năpasta*. Întîlnire importantă, căci va monta piesa de mai multe ori, ba chiar o va și ecraniza. Va vizita întreaga Europă cu ea, aducînd teatrului și filmului românesc binemeritate elogii. „Anca, Dragomir și Ion erau în mine încă înainte să-l fi deslușit pe Caragiale. *Năpasta* e piesa simplității și profunzimii tulburate de misteriosul ecou al tăcerii”.

Iar în *Noaptea furtunoasă* propune un unghi nou de atac: o stare de somnambulism. „Piesa este oribila tragedie a mistificării. Adunate într-o cameră de mahala, invadată pentru totdeauna de noroiul ce se revarsă din maidanul lui Bursuc, aceste ființe se devorează într-o ciclică disperare inconștientă. Nu întîmplător, acțiunea se desfășoară noaptea. O noapte ploioasă, de septembrie, cînd totul miroase a mucegai, a stătut, cînd umezeala a uniformizat culorile, cînd iritate de îndelungate ceasuri de așteptare nătingă, instinctele năvălesc devastator. O stare de semi-somnolență, de slăbiciune neputincioasă, metamorfozată în ferocitate, domină

atmosfera acestei prelungite agonii, în care tragedia te face să râzi, comedia-să plîngi” (*Goana pe nisip*, editura *bybliotek*, 2012, p.71). E o viziune originală, profundă, și simpla descriere în cîteva rînduri a spectacolului, te face să-l vezi *perfect*, printre cuvinte și detalii ...cvasi/olfactive.

Alt dramaturg pentru care are un *feeling* demonstrat în timp este Anton Pavlovici Cehov. „Am luat lecții de scenaristică de la Caragiale și Cehov”. Profitorie tutelă! AV a montat de mai multe ori *Unchiul Vanea*, *Pescărușul*, *Livada...*, *Trei surori*, ba chiar și prima variantă a piesei *Unchiul Vanea*, *Duhul pădurii* (text asupra căruia regizorii nu se opresc niciodată).

A scris și vorbit mult despre Anton Pavlovici. Și-n cazul marelui dramaturg rus a găsit idei noi, proaspete, acroșante. „Toate sfîrșiturile cehoviene afectate de deznădejdea încrederii, dezleagă începutul comediei...FINALUL – start al destinului./.../Amenințarea stă în ființe normale și-n faptele zilnice. Se trag focuri de armă și moartea nu vine. Sinuciderea stîrnește hazul. Pleznesc nervii biciuiți de clipele lucide ale constatării. Și totuși, zahărul îndulcește gura pentru un nou pahar de ceai ” (op cit, p. 77). După cum ușor se poate constata, un dar al regizorului este acela de-a contura un spectacol, în cîteva rînduri. Cuvintele au aici o încărcătură imagistică extraordinară! Au spațialitate!

„Eroii nu știu să trăiască. Și undeva, în Africa, e o arșiță cumplită. Toaca bate și orele trec, toaca bate și orele vin. Această lume-și conturează, surprinzător de firesc, sfîrșitul”. Scrii cinci cuvinte și faci cu ele un spectacol clar, concis, tulburător. Nu este la-ndemîna oricui (mi-amintesc de Aureliu Manea, care și el reușea să-ți arate o montare, în trei rînduri!). Spre exemplu: *paravanul*; adus de autor pe scenă pentru ca „personajele să se vadă atît de singure. Ele-s importante în explorarea febrilă a imperiului singurătății”. La Yannis Kokkos, crede George Banu, obiectul scenografic dominant e *ușa*, *copacul* sau *scara*. La AV e vital *paravanul*. Și, cum a arătat într-unul dintre primele spectacole Cehov, *pietrișul* care scîrțîia sub tălpile eroilor, continuat de *zahărul* care scîrțîia între dinți, înaintea băutului ceaiului. Cu trei cuvinte –*paravan*, *pietriș*, *ceai* – descrii un spațiu: spațiul cehovian. Pe care uneori, nu-l descoperi în zeci de cărți și sute de spectacole...

În cazul lui Shakespeare, de tînăr căuta raportul subtil între *cap* și *coroană*. „Richard II descoperă meditația în spațiul de timp dinaintea sfîrșitului. El trăiește prăbușirea rostului și își poate

imagina lumea ca o închisoare, doar privind prin golul coroanei (plastică, emblematică imagine!- n.n.). Oare capul Regelui umplea acest gol – sau vidul simbolic al coroanei chema capul regal, spre supunere?” (op cit, pag 104).

„Regii mor numai noaptea”- crede AV. Și aici găsim puntea posibilă, surprinzătoare, între marele Will și Conu Iancu: căci și la Caragiale, *noaptea*-i personaj; catalizator; decor preferat...

„Înaintea marilor bătălii, regele shakespeareian, singur, mistuit de zădărnicia acțiunii și condamnat la înțelegere, devine om”. Cam târziu, cum se știe...

*

Dar nu doar despre piese și autori, regizorul are viziuni revelatoare. Ca orice artist pasionat, condamnat să ardă pînă la capăt, gîndind, experimentînd, definind, schițează o proprie *poetică* teatrală, în care conceptele sunt re-evaluate în termeni seducători. Vorbind, spre exemplu, despre spectacolul de absolvire, *Cartofi prăjiți cu orice*, profesionistul face o interesantă mărturisire: „nu l-aș mai putea repeta acum - nu mai am *inocența* atît de necesară acestui text!” (de meditat: chiar îți pierzi inocența, odată cu trecerea anilor? Sau: dispariția ei este, întotdeauna, un obstacol?).

O personală definiție dă AV și-n cazul *regizorului*: este egal cu valoarea interogațiilor adresate prezentului. El trebuie să dinamizeze structura textului dramatic, sub raportul reflecției. Astfel, *spectacolul* devine eliberator de conștiință.

Sau despre *teatru*: e vrajă. E tăcerea ascunsă în noi. „Teatrul e mai adevărat decît viața, viața e mai puternică decît teatrul – iată reciprocitatea creativă a acestei manifestări plenare umane”. Iar spectacolul pe care îl vedem ascunde un alt spectacol. Acest *alt* spectacol trebuie să ne intereseze!

Din dicționarul neoficial de *termeni-cheie*, existent în scrierile regizorului, am mai putea aminti aici și acum *actorul*, cel ce creează din iluzii, adevăruri; din detalii-entități.

Sau *bătăliile teatrale* stimulînd și fiind binevenite, desăvîrșind evoluția gustului și perenitatea meditației. /.../ Prea multe voci sterpe dau verdicte și ierarhizează, acolo unde e doar locul gîndului, harului și magiei”; și multe, multe altele, căci prin ceea ce-a făcut pe scenă, pe platoul de filmare, la cursuri, ori la masa de lucru, AV s-a impus demult ca un artist implicat în efortul de cunoaștere și primenire a teatrului și filmului.

COLOCVII TEATRALE

Autodefinindu-se sincer, cu acea sinceritate pe care și-o permit numai consacrații, mărturisește: „Frica de ratare, singurătatea care m-a ales ca discipol pentru a mă iniția, momentele de lașitate, senzualitatea dorințelor, sfidarea *tabu*-urilor, aventura și rezistența la aventură îmi definesc structura și identitatea”(op cit, pag.171). Mărturisire care nu miră, demnă de numele unui creator adevărat.

Și-n continuarea ei, pentru **final**, aș cita din portretul creionat de Cătălina Buzoianu: „Poate să înceapă mereu, totul, de la zero. Știe să renunțe, ca să poată merge mai departe. Știe să piardă, ca să poată câștiga. Risipindu-se, de fapt se adună”.

A.V. spunea ca are dorința „de-a iscăli timpul”. Păi, a și-nceput!...

Acordarea titlului de *Doctor Honoris Causa* de către Universitatea de Arte „G. Enescu”, regizorului și pedagogului Alexa Visarion ne apare ca o consecuție firească a eforturilor sale de a primeni teatrul și filmul românesc, cu nobilul sacrificiu al „arderii până la capăt”.

31 Mai, 2013

Alocuțiunea rostită de maestrul Alexa Visarion la ceremonia prin care i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Universității de Arte „George Enescu” din Iași

A consemnat **Aurelian BĂLĂIȚĂ***

Mi-e frică de bucuriile mari pentru că ele îți arată cât de mult risipești din propria viață și cum nu ajungi niciodată să poți să știi cine ești. Borges spunea: „Într-o zi a omului se află toate zilele timpului.”

În această zi aici, la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, viața mea capătă o semnificație tulburătoare nu doar în plan artistic, nu doar în plan pedagogic, ci cu precădere în plan uman. E o taină pe care n-o pot mărturisi acum, aici: de ce există o adâncime de joc secund în această clipă care mă cuprinde și-mi cuprinde ființa și neamul, familia.

Nobilă audiență, colegi și distinși prieteni, membri ai Senatului Universității, doamnă rector, doamnă președinte al Senatului, domnilor profesori, generozitatea dumneavoastră nu semnifică doar *un moment* de înalt grad academic, ci aduce în discuție printr-o pecete, un sigiliu de noblețe, un sigiliu de noblețe care dă valențe multiple unei densități a acestui moment.

Spuneam că mi-e frică. Mi-e frică pentru că pot să stric trăind de acum încolo, acest moment. Îl pot degrada. Îl pot nimici cu orgoliul meu, cu prostia mea, cu neputința mea. Pot să stric ceea ce dumneavoastră, prin prezența în această sală și pe această scenă ați creat. Totdeauna creația reală e ceea ce ne depășește propunerea. Deci dumneavoastră ați creat o stare care funcționează deasupra morților și viilor.

Am venit ieri cu *Înghițitorul de săbii* fiindcă am venit cu familia mea, le spuneam studenților, cu familia artistică, poate ultima familie nobilă de pe acest pământ care se învârte și se roade, cum spunea Shakespeare în *Timon din Atena*. O familie care, în timp ce e ancorată într-o spiritualitate națională, e deschisă și cooperează cu această spiritualitate a lumii.

N-am făcut nimic important în timp ce am trăit neliniște cu importanță. Din această neliniște s-a născut, pe parcursul a patruzeci și ceva de ani de încercări, s-a născut un șir de capitole care au nume

* Profesor universitar doctor abilitat la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

de spectacol sau nume de filme, sau nume de cărți. Un șir de capitole care ar trebui undeva să se adune într-o operă. Gabriel García Márquez spunea că totul se termină cu o carte. În cazul meu totul se termină cu încercarea de a afla cine sunt. Cine sunt? Ce-a însemnat această muncă în teatru, în film, la școală, în țară, în străinătate. Ce valențe au dat sufletului meu inteligența. Am reușit până la un moment dat să pot crea din energii stăpânite și nestăpânite un flux. Din acest flux am născut spectacole, am împlinit momente, am pierdut sensuri. Și totodată, din această energie am căutat dincolo de înțelesurile pe care are nevoie o operă printr-un artist să le capete, să pun înțelesuri. iar înțelesurile le pui doar atunci când în tine sălășluiește în deplină stăpânire contradicția, putința și neputința, ambiguitatea, generozitatea și acele momente când ți-e frică de propria ta bucurie.

Sunt un om încercat. Mai mult decât credeam că am putut cugeta, am făcut. Am crezut că viața e o șansă pentru artă, o șansă fantastică care e hărăzită de Dumnezeu, că tu n-ai nimic decât că poți primi mesajul, că tu nu ai alt rost decât să ai deschis totul din tine pentru a primi tot ceea ce există în tot ce este în afara ta. Nu știu cum se poate mulțumi în această clipă pentru acel sentiment fantastic că aparții locului acesta. E un lucru extraordinar pentru mine. Eu sunt de aici: născut aici, crescut aici, cu patimile unei familii trecute prin această zonă iubită și pângărită. Astăzi se restituie la un nivel de însemnătate, prin zona artei, numele familiei mele. Acest nume e prezent astăzi în această sală și eu pot să spun că trebuie (acesta e cuvântul, trebuie), să continue. Georg Büchner spunea că „*trebuie* este cuvântul de osândă cu care a fost botezat omul”. Deci *trebuie* să continue. *Trebuie* să încep să dau acea dimensiune acestui moment de înalt ceremonial academic care să mă facă să renasc.

Ești puternic la tinerețe pentru că ești tânăr și energiile zvâcnesc în tine.

Mai ești puternic o dată, înainte de moarte.

Plecarea spre moarte a început odată cu nașterea. Iar când ai trecut de un număr de ani, când deja se poate vorbi despre tine și despre munca ta, apropierea de moarte înseamnă o redimensionare a putințelor pe care le ai.

Eu trăiesc din nou momentul energiei. Este energia care vine rapid peste tine și nu ține mult. Este energia clipei. În această energie s-a legat, cu demnitate, munca mea de această capitală culturală a României, prin Universitatea de Arte „George Enescu”, prin Senatul Universității, prin personalitățile din acest oraș pe care le văd alături în acest moment de aleasă însemnătate din viața mea, prin tinerii

COLOCVII TEATRALE

studenți, prin conducerea Universității. Și, de fapt, prin ceea ce suntem cu adevărat *artiști*, cei care doresc ca *umanul* să nu se degradeze.

Vă mulțumesc că sunteți aici! Vă mulțumesc că m-ați ascultat! Și vă promit c-o să mor frumos!

COLOCVII TEATRALE

Întâlnire cu Alexa Visarion

A consemnat **Aurelian BĂLĂIȚĂ**

Rezumat: În data de 14 martie, în Sala Studio Teatru a Universității de Arte "George Enescu" din Iași a avut loc o întâlnire cu regizorul și profesorul universitar doctor Alexa Visarion.

Personalitate cunoscută, regizorul Alexa Visarion a montat peste 100 de spectacole în teatrele din România, în teatre din Germania, Suedia, S.U.A., Islanda, Rusia. A regizat un număr de 6 filme de lung metraj. A semnat scenografiile, a scris scenariile de teatru, de film, de radio și de televiziune, a tradus teatru. Este deținător al numeroase premii și distincții naționale și internaționale. Activitatea domniei sale de cercetare artistică și de pedagogie universitară este, de asemenea, foarte bogată și apreciată.

Cuvinte cheie: Alexa Visarion, pedagogie teatrală

În întâlnirea de față, pedagogul Alexa Visarion și-a propus să aducă în prim plan câteva puncte de sprijin pentru ceea ce ar putea însemna relația profesor – student în mediul universitar vocațional. Aflat în calitate de invitat în fața studenților, Alexa Visarion pornește de la necesitatea de a se *mărturisi, de a depune mărturie*. Aceasta deoarece procesul de învățământ artistic, vocațional, se desfășoară cel puțin în unele universități unde a lucrat și domnia sa pe suportul atragerii experienței profesorului în experiența tânărului și viitorului artist, ceea ce presupune o relație profesor- student bazată pe sinceritate comunicare și generozitate. Procesul învățării este reciproc, iar schimbul dintre profesor și student este fundamentat de *primire*:

Dar această primire nu se poate naște pentru că vrea studentul sau că vrea profesorul., ci pentru că se creează o relație.

Bazată pe dragoste, relația presupune a *intervenii în viața celuilalt*.

Există țări în care acest tip de relație este favorizat de sistem – În Suedia, de exemplu *profesorul are o întâlnire săptămânală neprogramată, dar care e în tradiția școlii, cu fiecare student care vrea. Studentul, fată sau băiat, matur sau foarte tânăr, cu probleme diferite, beneficiază de această întâlnire intimă cu profesorul căruia îi spune tot ce îl frământă. Altfel nu poți să lucrezi.*

COLOCVII TEATRALE

Un alt exemplu a fost adus de maestru din SUA:

La o universitate vestită din America, Yale University, există un departament de teatru. Șeful catedrei, regizor, profesor de notorietate, mi-a spus următorul lucru: "Uitați cum selectăm noi: anunțăm că avem secție de regie și că ne gândim să luăm între 10 și 14 locuri. Acest anunț al nostru ajunge în întreaga țară și prin internet ajunge în întreaga lume. Se înscriu oameni. Așa cum cred ei că trebuie să fie pentru a da concursul. Noi trimitem comisii, de exemplu la San Francisco, fiindcă din zona California s-au înscris... șapte. Comisia are o discuție... Aici fac o paranteză dureroasă. Noi dăm examene la regie sau la actorie solicitând participanților la concurs să fie actori, adică îi testăm ca actori și ca regizori. Din cauza asta oamenii se pregătesc, vin pregătiți și dau un examen fals. Îi vedem, le vedem calitățile, îi luăm în facultate și, când termină, sunt la fel cum au intrat. Nu li se întâmplă nimic între timp.

Comunicarea presupune așadar mai mult decât o suită de întrebări și răspunsuri. Adept al teoriei pedagogice *via negativa* promovată de Radu Penciulescu, maestrul Alexa Visarion încearcă în întâlnirea de față un suport de dezvoltare personală a studentului român în universitatea timpurilor noastre. Pune în discuție dintru început faptul că pregătirea artistului, indiferent de domeniu e o pregătire individualizată, personală și care are ca prim punct de sprijin identitatea:

În Universitățile de artă nu trebuie învățat, cel puțin nu în sensul dogmatic. Nu trebuie învățat ca să înveți, ci învățat atât de bogat ca să poți imagina și imaginând să apelezi la fantezie în realizare.

Dacă e adevărat că studentul este artist când vine la facultate, atunci pe parcursul celor cinci ani trebuie să lupte să devină student.

Dar trebuie să învețe să devină student în acel loc în care funcționează. Trebuie să aibă coerență și rigoare pentru acel spațiu, pentru acea instituție, pentru acel profesor. În timp ce obține toate aceste date trebuie să nu rămână în acel loc, nu cu acel profesor, și nu numai pentru acea instituție. Eu le spun studenților așa, indiferent dacă sunt la film, la teatru, regie sau actorie, „Mai ia-ți un profesor”. Studenții tac. Îi întreb: „Ai un regizor pe care îl iubești?” Ei tac. Și pot vedea că nu au pentru că

merg pe ideea că toți sunt proști și numai ei sunt buni. Din cauza asta se simt obligați să facă ei meseria, pentru că ceilalți sunt proști. Or meseria o faci dacă cei din fața ta sunt cei mai buni și tu poți să vii lângă ei. Numai atunci o poți face.

Și îi spun mai departe: „Ia-ți un profesor actor. Cine îți place?” „Meryl Streep” „Bun. Trebuie să vezi toate filmele cu ea. Trebuie să-ți pui oricând fragmentele care îți plac din filmele ei: noaptea, ziua, nu contează; să ajungi să-i semeni când vorbești cu iubitul, când te cerți cu mama. Pui mereu fragmentele care îți plac să meargă. Și după ce vezi și simți ceva, te întorci la filmul inițial să vezi dacă acel lucru pe care l-ai simțit tu există în partea integrală a rolului ei. Și după aceea vezi dacă se leagă cu tine. Că dacă nu se leagă e bine că ai studiat, dar nu ai ce să iei. Iar dacă se leagă ai ce să iei. Îți spui: „Uite cum râde, uite cum se uită!” Și atunci începi să înveți singur. Apoi vine profesorul la clasă. El habar nu are pe cine ai tu profesor favorit și îți spune ceva contrar. Nu trebuie atunci să faci pe deșteptul și să crezi că profesorul tău e prost, iar al altuia e bun. Dimpotrivă, ai nevoie să faci legătura. Asta înseamnă să înțelegi în ce context îți spune ceva profesorul și unde e adevărul. Asta înseamnă să fii deștept. Pentru că orice profesor bun te ajută să te găsești pe tine și orice profesor prost te ajută mai bine să te găsești pe tine. Totul e ca tu să nu te preocupe dacă profesorul e bun sau prost, ci să te ocupe de tine.

Ceea ce am spus se face faci în primele două săptămâni după ce intri în școală. Ai nevoie să faci asta pentru că vii artist cu talent, iar talentul înseamnă capacitate de a înțelege. Între timp faci tot ce îți spune profesorul tău, că e profesor, știe și el ceva. După ce ai făcut chestia asta, dacă ți-ai epuizat profesorul de clasă, îl cauți pe următorul. Și atunci, în cinci ani, cu tot cu masterat, ai și tu cinci profesori, plus al tău, dacă are și asistent, ai șapte. Șapte e un număr frumos, biblic. Îți folosește ceva, te duce undeva, înseamnă ceva. Nu trebuie să-i spui asta profesorului tău. Dar dacă procedezi așa cum v-am spus cu profesorul, al vostru va învăța și el în mod continuu. Va începe să se pregătească special pentru tine. Va deveni interesat de tot ceea ce ești tu. Vedeți? Asta înseamnă comunicarea. Capacitatea de a-l influența pe celălalt. Și dintr-o dată, schimbul acesta care se face solicită și o exprimare și atunci nu mai putem rămâne numai cu puținelul nostru.

Aș spune următorul lucru: ceea ce aveți acum ca vârstă 19-30 de ani este ceva esențial. Această vârstă este cea mai bună pentru a primi și pentru a oferi. Din cauza surselor energetice care bântuie pe

un tânăr. Dar vedeți că sunteți într-un moment al unei generații care se dresează. E o generație cu căpăstru. O generație care nu are plăcerea evadării. Lucrul esențial în artă e să ai curaj și neliniște. Curaj în neliniște și neliniște în curaj. Acest curaj vine și din abordare, dar vine și din altceva: din a te forma. Trebuie să te formezi și această formare, oricât de buni profesori ai avea, nu pot s-o facă ei în mod esențial, pentru că asistă mai mulți studenți deodată. Din cauza asta profesorul uniformizează din plecare. El vorbește pentru toți. Și atunci, formarea o faci SINGUR, preluând acele lucruri care crezi că ar putea să aibă influență asupra ta. Ca să crezi că au influență asupra ta trebuie să ai un minim prag de inițiere. Inițierea ți-a faci singur. Inițierea nu se face totdeauna câștigând, ci acumulând și pierzând mereu ceva esențial. Pentru că în aceste arte impure care sunt artele spectacolului, ele te folosesc. Problema e să te folosească la o intensitate și la o dimensiune în care să exiști și tu. Mă întreba azi cineva: „Mai sunt actori ca înainte?” Nu, nu mai sunt. E vina școlii, e vina teatrului, e vina regizorilor, e vina sistemului?...dar nu mai sunt. Ar trebui să mai fie? NU pentru societate, DA pentru artist. Societatea te ia și te zvântură de colo-colo imediat. Artistul e nimicit dacă nu devine acea identitate, acea personalitate, acea valoare care are răsunet. Ce îl distruge în primul rând? Ce nu-i dă voie să aibă această valoare? Orgoliul. Deci nu e necesar orgoliul? Ba da, e necesar, dar înăuntrul lui trebuie să existe cu aceeași forță umilința. Și mai trebuie ceva: o selecție înăuntrul acțiunilor tale. Deci viața unui artist nu se trăiește cum vrea el. Cu toate că așa îi vine. Câteodată excesele unui artist fac parte din pregătirea lui. Accentul pe care l-aș pune e că nu artistul creează arta, ci arta pe artist.

Audiența alcătuită din studenți și profesori a încheiat întâlnirea într-o notă meditativă, fiecare gândindu-se, probabil, la impactul puternic pe care l-au avut spusele maestrului Alexa Visarion.

STUDII ȘI CERCETĂRI TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

Spaima de greșeală: principala greșeală în lucrul la rol

Doru AFTANASIU *

Rezumat: 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 când e vorba chiar și de un simplu fragment de text, de multe ori apare nesiguranța și frica de propriile simțuri. 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 greșeală să-și aibă sorginea 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 sub 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).

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.

Cuvinte cheie: arta actorului, pedagogie teatrală, William Shakespeare

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 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

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași; actor la Teatrul Național Iași.

opune rezistență când acesta este nevoit să execute scheme de «acțiuni fizice» neobișnuite pentru el.”¹ 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 autoarea *Improvizației în procesul creației scenice*, „munca sa este restrânsă de dificultatea transformării intenției în acțiune fizică concretă.”² Deci există o anume 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 reprezentare 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 greșală să persiste chiar și după terminarea facultății. Desigur, aici lucrurile depind foarte mult și de

¹ Katalin Killar Kovacs, *op. cit.*, p. 8

² *Ibidem*

tactul pedagogic, nefiind exclus ca frica de 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 sub 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 actricești. Numai acceptând greșeala ne putem da seama ce anume nu am acoperit ca trăire interioară și ca materializare a intențiilor actricești la nivel exterior. Și deseori greșelile la lucru sunt aparente. În ciuda judecării raționale a partiturii actricești, 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 poate 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,

COLOCVII TEATRALE

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 crispare, 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.

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 plăpânde, de o 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, Hamlet, până la un sângeros răzbunător ca Titus Andronicus, de la malefica Lady Macbeth până la nevinovata victimă a geloziei absurde – Desdemona.

Găsim în teatrul shakespearean personaje reale, nume din istoria Angliei, a Romei, dar tot Shakespeare aduce în scenă plăsmuiri 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 shakespearean. 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 shakespeareană 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 remarcă 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.”³ 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.”⁴

Poate mai mult decât în cazul altor autori dramatici, Shakespeare scoate în evidență această condiție a actorului de teatru:

³ Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, în românește de Anca Livescu și Teofil Roll, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 115

⁴ *Idem*, p. 134

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 intitulată *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 prețios, 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 mîhnit,/ De Hermia venit-am să mă plîng./ 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 îngînat, cu glasu-ți mincinos,/ Cîntări ale iubirii mincinoase./ Și cu inelele din părul tău, Cu giuvaeruri, flori și cu zorzoane, Tot soiul de nimicuri și cofeturi(...)”⁵ Am ales întâmplător acest fragment de replică, dar el demonstrează dificultatea în care este pus actorul atunci când trebuie să rostească. Replica este scrisă în versuri, ceea ce poate conduce la recitare necontrolată, la declamare illogică, 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

⁵ William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, I, 1, trad. Dan Grigorescu, Opere Complete, vol. 3, Editura Univers, București, 1984, p. 242

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 shakespeariene întâlnim atât text în versuri cât și în proză, în funcție de personaje și de calitatea, 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”⁶, ne spune Jan Kott. Personajele care vorbesc în versuri, care trăiesc drama sunt fundamentale 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 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.”⁷ Sigur că un regizor îi poate cere orice unei actrițe pe un asemenea text, referindu-ne la mișcare. Dar putem să ne ducem cu

⁶ Jan Kott, *op. cit.*, p. 322

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: „Antropologia teatrală 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 »”⁸

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. Încercam, 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 țidve 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 cu lucrurile de care mai are trebuință piesa noastră. Vă rog să veniți la timpul hotărât.”⁹

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 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.

⁷ William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, I, 1, trad. Dan Grigorescu, Opere Complete, vol. 3, Editura Univers, București, 1984, p. 247

⁸ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, Tratat de antropologie teatrală, trad. Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, București, 2003, p. 30

⁹ William Shakespeare, *op. cit.*, I, 2, p. 250

În căutarea actorului ideal

Anca Doina CIOBOTARU *

Rezumat: Prin tot ceea ce *face*, prin forța ei de expresie – marioneta își revendică statutul de *actor*. Argumentele ne sunt oferite de legile ce guvernează arta dramatică; scena ei nu este un spațiu al răspunsurilor, ci unul unde se ivesc întrebări – întrebări despre viață. Peter Brook, spre exemplu, împărtășindu-ne secretele sale despre actorie și teatru, ne ajută să fim mai atenți la jocul *marionetei actor* și la rigorile sale; astfel, îl descoperim pe cel ce împrumută energii marionetei – actorul marionetist. Marioneta actor poate deveni *actorul ideal* doar dacă, în spatele ei, marionetistul face un exercițiu de maximă generozitate – retragerea în umbră. El știe că antrenamentul de dezvoltare a tehnicii de animare trebuie dublat de cel al propriului corp și al capacității creatoare; doar așa energiile vor avea dimensiunea necesară parcurgerii drumului până la spectator. Apropierea de marionetă capătă, din această perspectivă, nuanțe ritualice; cei doi – marioneta și marionetistul – își vor împrumuta unul altuia câte ceva din identitatea lor; în afara acestui transfer energiile spectacolului se pierd, se topesc sau, pur și simplu, nu se nasc.

Cuvinte cheie: estetică teatrală, teatru de animație, actorie

Secolul al XIX – lea s-a născut sub semnul *dezbatelor și al reevaluărilor*, fapt favorizat și de extinderea analizelor/polemicilor (inclusiv pe teme culturale) în presă. Astfel, poeticile teatrale aveau șansa de a fi cunoscute mai repede, accesibile unui număr mai mare de persoane. Istoria presei scrise consemnează apariția, în mai 1605, la Anver, a publicației „*Nieuwe Tydinghen*” („Știrile recente”); locuitorii marilor orașe europene deveniseră, încă din secolul al XVII-lea, beneficiarii informațiilor de larg interes sau dintr-un anumit domeniu; amintim, în acest sens, apariția, în anul 1655, a „*Jurnal des savants*” destinat publicațiilor culturale. Metafora și dezbaterele aprinse – inclusiv pe teme artistice – își vor face, pas cu pas, loc în paginile periodicelor, până când spiritele se vor încinge; spre exemplu, „*Jurnalul dezbatelor*” făcea cunoscută londonezilor o poziție teoretică tranșantă: „Spiritul ziarului e de a declanșa un război

* Ciobotaru Anca Doina – conf. univ. dr., în cadrul Departamentului Teatru, al Universității de Arte „George Enescu” Iași, autoare a numeroase articole și studii de specialitate, actor păpușar.

deschis: Revoluției, științelor matematice și fizice ce au corupt morala, secătuiind sufletele și ducând la ateism ...”¹⁰ Studiile care să abordeze această temă – ce merită din plin atenția – sunt puține, dar, sintetizând informațiile, putem intui rolul jucat de presa timpului în diseminarea ideilor ce vizau principiile estetice ale artei teatrale.

Există exemple ce ne oferă argumente, în acest sens. Astfel, în decembrie, 1810 – în ziarul „*Berliner Abendblätter*” din Berlin, Heinrich von Kleist publica eseul **Despre Teatrul de Marionete**, manifest estetic ce subliniază statutul de actor al marionetei, anticipând, totodată, prin tehnica comparației, probleme ale psihologiei actorului, ale raportului dintre interpret și regizor. Prin intermediul unui limbaj eseistic, îmbinând tehnicile povestirii cu cele ale analizei tehnice, „... el formulează o teză paradoxală despre cunoaștere și despre grație...”¹¹ Bernard Dort este unul dintre cei ce s-au aplecat asupra acestei scrieri și, influențat de opiniile kleistiene despre superioritatea marionetelor asupra dansatorilor/actorilor – persoane, „vii”, invită cititorii să accepte teatrul de marionete ca fiind unul „... care ține de domeniul visului și al imposibilului; acest teatru este inocent, dar oamenii nu sunt ...”¹². Lumea marionetelor ne apare ca o șansă a omului de recâștigare a stării de „candoare primordială”, dar, în aceiași timp, ea ne este prezentată ca fiind guvernată de legi precise, matematice. „Păpușile, asemenea geniilor văzduhului, simt nevoia unui fundament, să-l atingă din zbor numai, și, învingând inerția de moment, să dea astfel elan nou membrilor; noi însă ai simțim nevoia pentru a avea un loc de *repaos* ca astfel să ne putem reface după toată oboseala dansului: moment care, nemaiaivând de-a face, în mod vădit, cu dansul, și nemaifolosind la nimic, este sortit să dispară.”¹³

Această idee a sintetizării relației dintre metaforă și rigoare ne deschide calea analizei asupra dublei ipostaze a marionetei actor. Ideea de grijă, până la granița atingerii imaterialității, acordată execuției mișcărilor poate fi identificată și în modul de înțelegere a artei spectacolului propriu lui Robert Wilson, care mărturisea, într-un interviu acordat lui George Banu: „A merge pe o scenă nu e totuna cu a merge pe stradă. Spațiul scenei e contrariul oricărui alt spațiu. Japonezii cred că zeii sălășluiesc sub pământ, de aceea contactului

¹⁰ Apud Tonitza - Iordache, Michaela, Banu, George – **Arta Teatrului**, Editura Nemira, București, 2004, pag. 71

¹¹ Apud Marinescu, Dragoș – Revista „Semnal teatral”, Nr. 5-6/1996, București, pag. 74

¹² ibidem

¹³ Idem – pag. 78

picioarului cu pământul e esențial.”¹⁴ Marioneta, în calitatea sa de actor, devine punct de reper al luptei cu gravitația; ea are posibilitatea să învingă limitele impuse materialității de legile fizice; le subjugă și le transformă în metafore. Astfel, devine actorul total ce poate dansa, cânta, interpreta un text, face acrobații.

În epocă, însă, **Eseul despre marionete** a deschis un drum, accentuat de romantismul german, ce a preluat teme ale teatrului popular, **Faust** și **Don Juan** devenind cele mai cunoscute povești ce au prins viață și prin intermediul marionetelor. Tulburătoare aspecte ale vieții sunt dăruite publicului prin intermediul marionetelor: posibilul preț al cunoașterii absolute, fețele iubirii, libertatea de a iubi, lupta dintre sentimente și legi morale – toate vor fi sintetizate de actorii ce respiră prin intermediul firelor.

Despre capacitatea marionetelor de a aduce în atenția publicului probleme fundamentale, despre puterea lor de a conține *simboluri* ne ține un discurs metaforic, peste timp, și Alfred Jarry (8 septembrie 1873 – 1 noiembrie 1907). „Eseurile lui Jarry despre teatru pun în lumină un efort sistematic și lucid de înnoire a artei dramatice în totalitatea ei, ca spectacol. Observațiile scriitorului pornesc, este adevărat, de la finalitatea operei de teatru, dar ajung pînă la arta actorului, inflexiunile vocii, decoruri etc. (...) Militând astfel pentru o operă aptă să sugereze eternul uman, Jarry cere să nu se accentueze prea mult în spectacol culoarea locală.”¹⁵

În **Conferință despre marionete**, rostită la Bruxelles, la cercul *La libre Esthétique*, din Bruxelles, la 21 martie 1902, Jarry a analizat problema repertoriului teatrului de marionete, dar și a modalităților sale de expresie scenică. „Ne-am plictisit – nu știm pentru ce – totdeauna la ceea ce se numește Teatru. Oare pentru că eram conștienți că actorul, oricât de genial ar fi fost el, trăda - și cu atât mai mult cu cât e genial, sau personal – trăda mai mult gândirea poetului? Numai marionetele, cărora le ești stăpân, suveran și Creator – căci ni se pare indispensabil să le fi construit singur – numai ele traduc, pasiv și rudimentar, ceea ce este schema exactității, gândurile noastre. Le pescuiești cu undița – folosind sîrma im (*text neclar*) de care se slujesc florarii – gesturile care n-au limitările vulgarei umanității. Te afli în fața – sau, mai bine zis, deasupra – acestei claviaturi, ca și cum te-ai afla deasupra celei a unei mașini de scris..., și acțiunile pe care le imprimi marionetelor n-au nici ele limite.”¹⁶

¹⁴ Banu, George, Tonitza-Iordache, Michaela – op. cit., pag. 477

¹⁵ Munteanu, Romul – în volumul Alfred Jarry – **Ubu** – Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 23

¹⁶ Jarry, Alfred – **Ubu** – Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 401 - 402

Asemeni lui Kleist, Jarry compară posibilitățile de expresie scenică oferite de arta scenică clasică și de cea a marionetelor, unindu-le sub semnul teatralității și diferențindu-le prin capacitatea lor de a transmite un mesaj metaforic; discursul său este argumentat prin propria experiență scenică: „MARIONETELE sunt UN POPOR MICUȚ cu totul aparte, pe care am avut ocazia să-l vizitez în numeroase călătorii. Au fost niște expediții deloc periculoase, care nu cereau casca de explorator, nici o escortă militară puternică. Micuțele ființe de lemn locuiau la Paris, la amicul meu Claude Terrasse, bine-cunoscutul compozitor, și părea că muzica lui le face mare plăcere. Terrasse și cu mine am fost, timp de un an sau doi, Gulliverii acestor liliputani. Îi conduceam, cum se cuvine, cu ajutorul ațelor, și Franc – Nohain, însărcinat să născocoască deviza pentru teatrul de Marionete, n-a avut de ce să caute una mai bună decât cea mai firească: *Înainte ca pe ață!*”¹⁷

Preocuparea sa pentru expresivitatea marionetelor a fost constantă și în concordanță cu cea legată de rolul fiecărui element de limbaj teatral în conturarea discursului scenic. Alfred Jarry ne propune să reflectăm asupra relației dintre *masca portretului* și tipologiile caracteriale: „Nu dăm exemple, pentru că expresiile variază potrivit esenței prime a măștii și pentru că toți cei care-au știut să vadă un Guignol au putut să le discearnă.

Fiind expresii simple sunt universale. Eroarea gravă a pantomimei actuale este aceea de-a ajunge la limbajul mimat convențional, obositor și incomprehensibil. Exemplu de convenție de-acest tip: o elipsă verticală în jurul feței cu mâna și un sărut pe-această mână ca să exprime frumusețea sugerează amorul. Exemplu de gest universal: marioneta își manifestă stupoarea printr-un recul violent și lovindu-se cu scâfârlia de culise”¹⁸

Jocul actorilor era comparat cu jocul marionetelor; chiar dacă între scrierea lui Kleist și cea a lui Jarry se strecurase, aproape, un secol, tentația comparației era tot mai accentuată. Preluând ideea, Gordon Craig va propune o nouă reevaluare, surprinzătoare pentru contemporani, de referință pentru noi.

Sensurile artei teatrului de marionete modern își află rădăcinile în aceste direcții analizate anterior și care au deschis calea experimentelor scenice. „Jarry nu a fost singur în a sa încercare de redescoperire a teatrului de păpuși. Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler, William Butler Yeats, Hugo von Hofmannstahl, Paul

¹⁷ Idem - pag. 395

¹⁸ Jarry, Alfred – op. cit., pag. 129

Claudell și alți dramaturgi simbolizatori au văzut, deasemenea, un anumit fel de adevăr artistic în fizicalitatea marionetelor și măștilor – [...] posibil prin fotografie și film.”¹⁹

Edward Gordon Craig este considerat exponentul reprezentativ al teatrului modern de păpuși ce a legitimat, prin creația sa, statutul egal al celor două forme de expresie scenică: teatrul de animație și teatrul clasic, proiectând, totodată, într-o arie ritualică, teatrul de măști și de păpuși al „viitorului”. Reverberații ale viziunii sale pot fi identificate în mișcările avant-gardiste ce au străbătut secolul XX – futurismul, expresionismul, dada-ismul, constructivismul, Școala de la Bauhaus. În 1912, el atrage atenția asupra capacității marionetei de a întrupa un personaj, dar și de a transmite un mesaj poetic. „Există, acolo, doar un singur actor - ba, un singur om, care avea sufletul poetului dramatic și care, vreodată, a servit ca interpret loial și poet adevărat. Acesta este ... *marioneta*. Așa că, lăsați-mă să v-l prezint. L-ați întâlnit în catedrala pustie din Italia sau chiar în Anglia. Acolo îl veți fi văzut atârnat pe cruce și mulți creștini îl iubesc; el interpretează drama poezilor – om sau Zeu. Sau ați surprins o bucată din el în templul din Extremul Orient, adoptând o drama mai senină - așezat înaintea tămâii – cu mâinile îndoite - foarte calm. Sau, purtând în brațe un prunc, interpretează puțin bătăile inimii sau un vis de mare dragoste! Aceste încercări ale sale de a ajunge la tine nu au reușit în întregime; dar, de fapt, pentru toate acestea, l-ați păstrat, inconștient, până acum, să așteapte în sala slujitorilor.

Domnilor – marioneta!

În tăcere, așteaptă, încă, să o acționeze stăpânul semnalelor și, apoi, ca un fulger, și într-un singur gest inimitabil, ea reglează justiția de injustiție, ilegalitatea de drept, farsa tragică de religie, bucăți de filosofii și ignoranță de politică.”²⁰

Acest text, insuficient cunoscut și utilizat, conține principalele dimensiuni estetice ale *marionetei actor* rezultate din capacitatea de a reprezenta personaje, transmite emoții și transpune idei/texte poetice de facturi diferite. În același timp, printre rânduri, putem întui germenii viitoarei teorii a *Actorului* și *supramarionetei*, conform căreia teatrul înseamnă gest, acțiune, mișcare iar interpretarea personajului implică detașarea față de acesta; „arta cea mai desăvârșită este aceea care ascunde meșteșugul și-l uită pe meșteșugar”.

¹⁹ Bell, John – **String, hands, shadow – a modern puppet history**, trad. N., The Detroit Institute of Arts, 2000, pag. 54

²⁰ Idem – pag. 58

Din perspectiva poeticilor teatrale enunțate, putem înțelege mai bine anume definiții ale marionetelor oferite de **Dictionary of Puppetry** :

– „Helen Biniyan: actor fabricat, obiect inanimat la care omul trebuie să găsească mijloacele de a-i dăruia o aparență de viață;

– Gordon Craig: abecedarul actorilor;

– Webster's New School and Office Dictionary: o mică păpușă sau imagine, în special una animată prin fire în drama burlescă; una care este sub controlul altora.”²¹

Nici Rusia nu a fost în afara acestor frământări; Iulia Leonidovna Slonimskaia, critic de artă, istoric al baletului și al muzicii, alături de soțul său, regizorul Sazonov, a fost - și ea - infuțată de inovațiile lui Gordon Craig și Vs. Meyerhold, de teoria *supramarionetei* și a *substanței pure a teatrului*. I. L. Slonimskaia scria în revista simbolistă „*Apollon*”, în 1916 un articol intitulat „*Despre marionetă*”: „... marioneta dă formă teatrală fără întrupare în carne și oase; (...) dă o nouă întrupare forței nemuritoare a teatrului; (...) a servi marioneta, a găsi în teatrul ei noi expresii ale esenței eterne a teatrului, a ajuta la întruparea în creația ei a unei forțe dinamice, a percepe bogăția infinită a mișcărilor ei, frumusețea perfecțiunii armonice a stilului și a formei, a intui simplitatea fermecată a marionetei, farmecul și atracția ei enigmatică – este o bucurie inepuizabilă pentru cei care cunosc forța liberă a creației teatrale”.²² Chiar dacă a trecut un secol de la momentul enunțării acestor idei, există, încă, voci ce ignoră relația dintre diversele forme de expresie scenică și plasează teatrul de păpuși într-un con de umbră, sub semnul *artelor minore*.

Aceste exemple de structurare clară a unor principii estetice constituie o bază argumentativă a teoriilor dezvoltate pe parcursul secolului XX, cu privire la statutul de actor al marionetei, al tuturor celorlalte tipuri de păpuși. Esențială rămâne *capacitatea de comunicare*, subordonată principiilor fundamentale ale esteticii teatrului de animație: *stilizare*, *esențializare*, *supradimensionare* (accentuare).

Jocul *marionetei actor* răspunde aceluiași cinci, magice, „*W questions*”: Cine? (Who?) – Unde? (Where?) – Când? (When?) – Ce?(What?) – De ce? (Why?); motivarea, implicarea și reacția

²¹ apud A.R. Philpott, **Dictionary of Puppetry**, trad. n., Editura Plays, INC., Boston, 1969, pag. 209

²² I. L. Slonimskaia - **Despre marioneta**, Rev.“*Apollon*”, 1916, Nr. 3, pp. 41-42.

marchează și existența scenică a marionetei actor. Chiar dacă antropomorfizarea sau elementele fantastice, frecvente în acest univers, implică forme specifice de abordare scenică, legile fundamentale ale artei actorului au, și aici, caracter de normă.

Prin tot ceea ce *face*, prin forța ei de expresie – marioneta își revendică statutul de *actor*. Argumentele ne sunt oferite de legile ce guvernează arta dramatică; scena ei nu este un spațiu al răspunsurilor, ci unul unde se ivesc întrebări – întrebări despre viață. Peter Brook, împărtășindu-ne secretele sale despre actorie și teatru, ne ajută să fim mai atenți la jocul *marionetei actor* și la rigorile sale: „Viața în teatru este mult mai interesantă și mai intensă pentru că e mai concentrată. Actul de a reduce spațiul și a comprima timpul conduce la această esențializare. (...) Actorul și regizorul trebuie să urmeze același proces ca autorul, adică să fie conștienți că fiecare vorbă, chiar dacă pare inocentă, de fapt, nu e de loc așa. De fapt, conține în ea și în tăcerea care o precede și o urmează o întreagă rețea complicată de energii între personaje.”²³ Astfel, îl descoperim pe cel ce împrumută energii marionetei – actorul marionetist. Marioneta actor poate deveni *actorul ideal* doar dacă, în spatele ei, marionetistul face un exercițiu de maximă generozitate – retragerea în umbră. El știe că antrenamentul de dezvoltare a tehnicii de animare trebuie dublat de cel al propriului corp și al capacității creatoare; doar așa energiile vor avea dimensiunea necesară parcurgerii drumului până la spectator. Aproximarea de marionetă capătă, din această perspectivă, nuanțe ritualice; cei doi – marioneta și marionetistul – își vor împrumuta unul altuia câte ceva din identitatea lor; în afara acestui transfer energiile spectacolului se pierd, se topesc sau, pur și simplu, nu se nasc.

Bibliografie

- Banu, George, Tonitza - Iordache, Michaela – *Arta Teatrului*, Editura Nemira, București, 2004
Bell, John – *String, hands, shadow – a modern puppet history*, The Detroit Institute of Arts, 2000
Jarry, Alfred – *Ubu* – Editura Paralela 45, Pitești, 2008
Philpott, A.R. - *Dictionary of Puppetry*, Editura Plays, INC., Boston, 1969
Revista „Semnal teatral”, Nr. 5-6/1996, București

²³ Brook, Peter – **Fără secrete – gânduri despre actorie și teatru**, trad. Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2012, pag. 24-25

COLOCVII TEATRALE

Mai este Ibsen contemporanul nostru?

Ioana PETCU *

Motto: „Un adevăr care s-a învechit atât de mult, domnilor,
e sortit să ajungă minciună.”
(Henrik Ibsen, *Un dușman al poporului*)

Rezumat: Articolul nostru s-a născut dintr-o observație care s-a transformat în adevărată frământare, aceea că teatrul lui Ibsen, în România și, mai ales, pentru noile generații, a ajuns într-un con de umbră. Bucurându-se de o interpretare propagandistică înainte de '90, textele i-au fost traduse, publicate, comentate, televiziunea le-a adaptat pentru micul ecran, iar scena le-a promovat la rândul ei. Astăzi, fenomenul pare invers. Pe de o parte, din pricina lipsei de atenție a editurilor care nu au republicat textele și nici n-au mai lansat noi traduceri, dar și din pricina unei aridități ce caracterizează opera dramatică ibseniană, ariditate peste care regizorii trec mai greu, actuala noastră scenă, cu foarte puține excepții, nu reușește să reînvie numele celui mai cunoscut autor dramatic norvegian. Am considerat că e absolut necesar a vedea dacă Ibsen este atât de desuet pe cât pare că îl tratează, în acest moment, teatrul nostru și dacă nu rămânem, la acest capitol, mai săraci în fața fenomenului european care nu a abandonat și, în plus, a găsit energia latentă din textele ibseniene spre a specula și ridica punți prin vremi și areale geografice.

Cuvinte cheie: clasic vs. modern, teatru politic, feminism, polemică

Dilema e perpetuă: cât de modern este un text clasic? Cât de nutritive mai sunt astăzi textele literaturii vechi? Cum recunoaștem elementele „viului” în ceea ce e clasic? Ce procese demodează textele? Cum se recrează gustul pentru trecut? Aflându-se în poziția de a opera adesea cu trecutul și actualul, oamenii scenei au răspuns diferit și-au expus crezul artistic după cum au simțit, după cum profesia s-a așezat în ei, de-a lungul vremii. Unii s-au simțit atrași de fondul literaturii universale, asemănându-se, poate, acelor pitici ce se ridică pe umerii uriașilor din metafora lui Bernard din Chartres. Sunt ajutați și văd mai departe. Peter Brook se apleacă asupra marelui Will, Strehler revine adesea la Carlo Goldoni, Ingmar Bergman face un cult

* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru de la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

pentru Strindberg, iar Olivier Py se întoarce mereu la tragedia antică. Exemplele ar putea continua, în această direcție, însă balanța nu ar fi echilibrată dacă nu am aminti și pe cei care se orientează spre scriitura prezentului. Astfel se face că, alți regizori preferă dramaturgia contemporană, fie numai și pentru anumite perioade din creația lor. Pierre Debauche montează în prima etapă a carierei sale – anii '60 – texte de Rafael Alberti, Hugo Claus, Evgheni Schwartz sau Dario Fo. La noi, portofoliul lui Claudiu Goga e construit cu predilecție din Eric Emmanuel Schmitt, Matei Vișniec, Tankred Dorst sau Dušan Kovačević, în vreme ce Radu Afrim născute o polemică acerbă înainte de 2010 prin abordarea exclusivistă a unei dramaturgii noi²⁴. Interesant este cum, în general vorbind, regizorii, oricât de experimentalisti ar fi, privesc totuși de multe ori și spre marile opere clasice. Poate pentru a face un simplu exercițiu de imaginație, poate pentru că se simt provocați, poate pentru că există o legătură ascunsă între trecutul îndepărtat și actualitate. Fie că își continuă cercetările în cadrul unei literaturi cu mare rezistență în timp, fie că pornesc spre alte direcții, artiștii necanonici nu se pot distanța în totalitate de valorile trecutului. Dacă ar fi să căutăm doar câteva puncte de sprijin, lista ar prinde consistență. Trupa Off-off Broadway Living Theatre, una dintre cele mai celebre grupări underground din perioada șaizecist-șaptezecistă în Statele Unite ale Americii, care practica în principal improvizația pe scenarii minimaliste, a lucrat și pe *În seara asta se improvizează* de Luigi Pirandello (prima versiune în 1955, a doua versiune în 1959). În plus, membrii Living Theatre au făcut și o adaptare a textului brechtian *Antigona* (1967). Dacă ne întoarcem pe bătrânul continent, putem sesiza cum în actuala avangardă europeană, Romeo Castellucci, unul dintre cei mai cunoscuți artiști care revoluționează teatrul douămiist, a montat pentru Festivalul de la Avignon *Iulius Cezar* de William Shakespeare în 1998, iar un an mai târziu prezenta publicului *Călătorie la capătul nopții* după romanul lui Louis-Ferdinand Céline. Dacă începutul carierei e consemnat de improvizații pe o serie de scenarii colective, plonjarea în clasic a făcut-o Castellucci prin *Hamlet* și *Orestia*, ambele spectacole apărând în 1992. Mai devreme în timp, nume precum

²⁴ Într-un interviu acordat lui Traian Danciu în ziarul „Evenimentul zilei”, Radu Afrim afirma în apărarea opțiunii sale: „În primul rând, sunt consecvent și fidel ideilor și temelor din textele exclusiv contemporane care mă interesează și pe care mi le propun. Am refuzat să lucrez la București în momentul în care mi s-a cerut să nu montez un contemporan, ci un clasic. În unele orașe sunt deja pentru a treia sau a patra oară, iar asta se întâmplă deoarece directorii și-au dat seama că spectacolele mele au un public real, nu unul fictiv, un public care cere aceste spectacole”. (1 mai 2009)

Grotowski, Kantor, Peter Schumann, Robert Wilson – fiecare pentru o anumită perioadă – au reinventat căi ori metode de comunicare teatrală, au deschis curente teatrale, s-au luptat cu clasicul, au căutat o nouă dramaturgie, au creat scenarii proprii, dar, nu de puține ori, au revizitat marile texte ale culturii universale.

În acest context al nevoii de înnoire, al căutărilor, al disputelor mai mult sau mai puțin vizibile și al reconsiderărilor, ne întrebăm, încurajați de observațiile pe care suntem îndreptățiți să le facem, ce loc ocupă astăzi pe scena lumii și pe scena românească un scriitor atât de special ca Henrik Ibsen. Sesizăm, la noi în țară, o distanțare pe care artiștii, dar și, poate mai mult, directorii artistici o manifestă în privința celui care reușea cu două secole în urmă să revolte tradiția unei societăți, să aducă în discuție cu franchise locurile comune ale unor mentalități extrem de înrădăcinate în mentalul comun. Când, în a doua jumătate a decadei anilor '60, opera îi era tradusă și intens comentată în România comunistă, mai ales din perspectiva ce interesa sistemul politic, Ibsen a interesat publicul nostru în mod vădit. Opera i-a fost popularizată în medii diferite. Majoritatea pieselor au fost transformate în teatru tv, constituind și azi un capitol important din istoria montărilor pe micul ecran. *Femeia mării* (regia Olimpia Arghir), *Rața sălbatică* (regia Petre Sava Băleanu, 1965), *Micul Eyolf* (regia Petre Sava Băleanu, 1972), *Stălpii societății* (regia Cornel Popa, 1980) sunt câteva realizări ale cineaștilor români. O prezentare a impactului pe scena românească din perioada comunistă o face cercetarea lui Lucian Sinigaglia unde, amănunțit, autorul studiului remarcă în final că dramaturgia aceasta a născut reacții cotradictorii, suferind din pricina unui ton didacticist desuet, de o diluare a ideii, dar născând și încercări de mizanscenă ieșite din zona habituală²⁵. În orice caz, se poate afirma că numeroase sunt montările pretutindeni în România înainte de '90, unele dintre ele rămânând memorabile, altele rezumându-se doar la simplul fapt de a fi amintite.

Figură marcantă a realismului psihologic, Ibsen a avut un parcurs inconstant în teatrul vremii sale. Tributar romantismului în anii tinereții când, inspirat de Salustiu și făcându-și astfel intrarea în literatura vremii sale, scrie un poem dramatic închinat eroului latin Catilina, text căruia îi urmează nu mai puțin gloriatoarele *Pretendenții la coroană* și *Brand*. Lovindu-se în timp de injustețea compatrioților, părăsind Norvegia pentru Italia și revenind mai târziu în Cristiania (vechiul nume al orașului Oslo), scriitorul nu a încetat niciodată să pună sub semnul întrebării valorile societății în care se

²⁵ Lucian Sinigaglia, *Ibsen în România (III)* în „Studii și cercetări în istoria artei, teatru, muzică, cinematografie”, volumul 4 (48), 2010

născuse și nu obosește în a ridica probleme – uneori supărător de repetitive – în aria credințelor omului. Subiectele prezentate în opera sa au fost ușor de interpretat de critica dogmatică comunistă; astăzi, însă, problemele ar trebui reasezate. Dacă, în trecut, se citea printre rânduri o luptă a proletariatului îndreptată către burghezia decrepită, iar emanciparea femeii era văzută ca o expresie certă a egalitarismului, prezentul ar trebui să pună într-o lumină mai echilibrată disputa de idei ce se naște în paginile textelor ibseniene. Cu siguranță putem afirma că marile teme ale acestei opere pot naște, de-a lungul vremii, paralele, similitudini cu obsesiile recente ale societății și pentru acest motiv dialogul, pe alocuri prolix, poate fi reorientat. Percutant, textele intră în chestiuni ce ating zone importante ale lumii moderne: politica, religia, morala, mentalități, educație. Sunt teme majore care vor interesa mereu, cu atât mai mult cu cât, contrar aparențelor, autorul nu pare a suda un punct de vedere definitiv în privința acestor direcții ce guvernează civilizația modernă.

Dacă în Norvegia este firesc să existe un Festival anual dedicat lui Ibsen, regizori recunoscuți în lume au reușit nu doar să dea la o parte praful de pe o operă cu înfățișări teziste, deficitară în ceea ce privește ritmul acțiunii, dar au inaugurat direcții de expresie teatrală servindu-se de acest contradictoriu material care dă impresia unei impenetrabilități și care se și lasă modelat în viziuni autentice. Ibsen este, la nivel mondial, un clasic cu profunzimi ce pot fi exploatate. Geografia culturală diferențiază și, deopotrivă, oferă punctele de tangență între concepțiile artistice. Mergând în linia puternică a brechtianismului, teatrul german și-a depistat rădăcini în textul ibsenian – un text ce conține o doză mare de distanțare, cu o decisivă încărcătură socială și politică. Iată cum, un regizor ca Thomas Ostermeier pășind pe reliefurile aspre ale acestei moșteniri de peste două secole își găsește resursele potrivite pentru a încheia o artă poetică proprie. Pentru directorul artistic de la Teatrul Schaubühne din Berlin, temele recurente îl ajută să construiască un teatru al oamenilor singuri, prizonieri într-o lume *high tech*, victime ale unui sistem care-i guvernează de undeva din abstract. Un teatru al pereților de plastic și sticlă, de nepătruns, însă, un teatru al crizei identitare declanșate de contururile aparenței. Logic, ritmat, violent, detașat, sobru, sordid. În ordine cronologică, *O casă de păpuși* este primul spectacol montat în 2002, *Constructorul Solness* e prezentat la Burgtheater din Viena în 2004 și adaptat pentru televiziune, *Hedda Gabler* are premiera în 2005, *John Gabriel Borkman* e lucrat în Franța la Teatrul Național din Bretagne și la Teatrul Odéon (2008), *Un dușman al poporului* este adus la Festivalul de la Avignon în 2012,

an în care și *Hedda Gabler* beneficiază de o distribuție la Théâtre des Gémeaux, Sceaux, iar *Strigoii* e tot o coproducție franco-germană, în 2013 la Théâtre Nanterre-Amandiers. Stilul Ostermeier contopește tonul ibsenian și creează prin cele șase spectacole un univers ce se suprapune perfect pe imaginea societății anilor 2000. După afirmațiile sale, preferința pentru aceste texte vine dintr-un crez conturat de-a lungul carierei. Ibsen se potrivește definiției pe care regizorul german o dă teatrului: ca să urci pe scenă trebuie să ai ceva de spus, să ai o nemulțumire, o „problemă”²⁶, pentru că pe scenă trebuie să se întâmple ceva, teatrul născându-se din conflict, așa cum era odată în *Oedipul* sofoclean. Iar piesele lui Ibsen sunt piese de conflict, chiar dacă acesta reverberează din trecut sau dacă se naște din tensiunea cu care sunt spuse cuvintele. Paradoxal, Ostermeier este un conservator: iubește textul original și-l păstrează fără a face prea multe intervenții. Declară chiar, oricât de bizar ar părea, că nutrește onestitate față de autor. Și așa se și întâmplă, până la un anumit punct, de unde se grefează foarte clar pecetea regizorului. Ceea ce se vede dincolo de textul rostit e însă dus la extrem – cu argumente! –, dat fiindcă personajele depășesc limitele trasate anterior, dându-și frâu liber instinctelor. Agresivitatea devine violență și uneori crimă²⁷: Nora își omoară soțul, sunetul sec al ușii trântite din finalul piesei echivalează cu gestul hotărât al eroinei scenice care aparține unei lumi „plastificate”, iar fapta e dusă până la capăt; Hedda Gabler suferă de isterie, distruge cu ciocanul obiectele unei realități pe care nu o mai înțelege (un laptop); doctorul Stockmann este murdărit cu noroi din cap până în picioare în timpul discursului despre problema băilor comunale, răspuns la care a recurs artistul pentru a înlocui huiduielile din text.

În mâinile și prin ochii regizorului, Ibsen se certifică drept militantist, moralist, vocal. Pare că suntem departe de figura celui care își părăsise țara într-un gest, mai degrabă, tăcut spre Italia și Germania. Totuși această revoltă „printre rânduri” este destul de vizibilă. Interioarele construite în texte, atent descrise de autor la fiecare început de act, înfățișează spații aseptice, în care ordinea predomină și care trasează trăsăturile clasei burgheze. Corespondentul pentru artistul german este lumea corporatistă, *middle class*-ul de astăzi care trăiește între ecranele LCD, cu un mobilier minimalist post-Bauhaus, obsedat de propria-i imagine, într-

²⁶ Thomas Ostermeier în interviu cu Peter Craven, la emisiunea Talking Germany, aprilie 2012

²⁷ S-a afirmat despre spectacolele lui Thomas Ostermeier că speculează șocul, că uzează de sânge și noroi.

o nevroză pe care și-o construiește, uneori chiar conștient, pas cu pas. Pe cât de frapant e textul ibsenian într-un asemenea decor, pe atât de bine se omogenizează întreaga viziune. Corespondențele îl fac pe autorul clasic să respire într-o lume căreia nu-i aparține²⁸, astfel că Lovborg își pierde vremea în cluburile de noapte, doctorul Rank e bisexual și bolnav de SIDA (interpretat de un actor mult mai tânăr în comparație cu vârsta precizată în lista de personaje), Oswald lucrează în imagine de televiziune. Până la urmă, șocul se susține pe Ibsen. Ceea ce rezultă e un cadru vast al grotescului, un urât care destabilizază ceea ce, la început, părea să fie așezat (pentru că și decorul suferă reale transformări, de la structura și armonie, la devastare). La scriitorul norvegian aceasta se simte la nivelul personajelor, la artistul german interiorul atacă exteriorul și haosul cuprinde amănunțit personaje și scenă. Dezbateră – în unele locuri seacă – a ideilor se preschimbă în ironie la Ostermeier, în vreme ce drama devine tragi-comedie. Suflute înflăcărare în text ajung să întruchieze pe scenă profiluri de egoiști și narcisiști – Hedda, Nora, Stockmann, Lovborg, Torvald, Solness, Oswald, nimeni nu face excepție.

Ostermeier urmărește o apropiere sociologică în teatru, iar opera ibseniană îi oferă posibilitatea de a prezenta oameni la exterior, căci artistul nu caută stanislavskian înlăuntrul personajelor, ci, mai mult, ceea ce determină ele în exterior, felul în care sistemul, viața așa cum arată sunt clădite de cei care participă la acțiune. Personajele devin, la sfârșit, victimele a ceea ce au determinat ele însele – conștient sau inconștient. Uneori viziunea se extinde, depășind limita

²⁸ Ostermeier își explică de fiecare dată modul în care îl simte pe Ibsen contemporan: „Il y a deux ou trois grands classiques auxquels il faut sans cesse. À mon avis, parmi ces quelques classiques, il y a Ibsen, dont les pièces font beaucoup penser à notre époque. On y trouve les contraintes de la société bourgeoise, le souci de la perte du statut social, ces pressions publiques et privées qui sont encore aujourd'hui au cœur de nos questionnements sur le bonheur. J'oserais même dire que, de nos jours, pour apaiser nos inquiétudes, celles suscitées par la chute des utopies, nous avons tendance à revenir à cet esprit du XIXe siècle où les valeurs de la nation, de la religion, de la famille et de la carrière dominent. En fait, il est presque scandaleux que les pièces d'Ibsen nous parlent encore à ce point”. („Există doi sau trei clasici la care trebuie să ne întoarcem neîncetat. Din punctual meu de vedere, printre aceștia se numără Ibsen, ale cărui piese mă trimit adesea cu gândul la epoca noastră. Vedem acolo constrângerile societății burgheze, temerea în fața posibilității de a pierde statutul social, presiunile publice și private care și azi fac miezul întrebărilor noastre despre fericire. Aș îndrăzni să spun că, astăzi, pentru a ne adânci temerile, acelea suscitade de imposibilitatea utopiilor, avem tendința de a reveni la spiritul secolului al XIX-lea când predominau valorile naționale, religioase, familiale și profesionale. Într-un fel, e aproape revoltător că piesele lui Ibsen ne vorbesc atât de mult despre noi ” [trad. n.]) (citată din *Tous coupables, tous corrompus*, de Christian Saint-Pierre, în „Le devoir”, 18 mai, 2013)

scenei. Se întâmplă așa în *Un dușman al poporului*, una dintre cele mai politice piese ale scriitorului din Cristiania. Numărându-se și printre ultimele realizări ale sale, *Un dușman al poporului* e un fel de replică a lui Ibsen care se ipostaziază, într-o anumită măsură, în profilul protagonistului. Doctorul Stockmann a descoperit – dacă e adevărat sau nu nimeni nu atestă – că băile termale din orașelul în care trăiește cu familia sa și unde profesează sunt infectate, fenomenul având amploare și creând posibilitatea unei epidemii. Acest adevăr e însă refuzat de autorități și de cetățeni, fiecare apărând, în acest mod, un interes: financiar, politic, de imagine, social. Ostermeier profită de scena din actul al IV-lea, când Stockmann vorbește adunării cetățenești și, deschizând luminile în sală, invită publicul să dezbata pe textul lui Ibsen o gamă mai vastă de chestiuni care ne amenință ca indivizi. Pereții sălii servesc drept suport pentru scheme ce doresc să demonstreze – mai mult sau mai puțin conspiraționist – cum sistemul în care suntem este produsul istoriei noastre trecute și prezente, ne reprezintă și ne face vinovați de felul în care arată. Ca într-un happening, sala reacționează imediat la dezbateră deschisă de protagonist, fiecare spectator având ceva de spus, de acuzat, de divulgat. După cum se relatează într-o cronică făcută la reprezentația din cadrul Festivalului de la Avignon, participanții din sală au denunțat: „les 8000 licenciements qui pointent leur nez chez Peugeot, d'autres encore, le scandale du Médiateur et ses milliers de morts. Enfin, l'un d'eux plus revanchard, rappelle qu'en Allemagne, Hitler avait été élu démocratiquement avec 99% des voix”²⁹ („cele opt mii de concedieri atât de evidente la Peugeot, alții, scandalul de la Médiateur și miile de morți. În sfârșit, unii dintre ei, mai revoltați, amintesc că în Germania, Hitler a fost ales în mod democratic cu 99% de voturi” [trad. n.]). La final, doctorul Stockmann e transformat în țap ispășitor, iar toată dezbateră întreprinsă cu luminile deschise în sală nu e decât un ritual al victimizării protagonistului. Sub ochii sălii, pungi cu vopsea și noroi sunt aruncate înspre cel ce vorbește, suierături și huiduieli se aud din stal, încheind pledoaria cu brutalitate și demonstrând cum cuvintele ajung inutile. Interacțiunea face ca mesajul să zguduie conștiința, iar sentimentele să fie acute. Datorită implicării, publicul a resimțit atitudinea vehementă a regizorului, a descoperit un Ibsen combativ și a reacționat în mod manifest.

²⁹ *Un Ennemi du peuple: la pièce qui enflamme le festival d'Avignon*, pe site-ul <http://www.lesinrocks.com/2012/07/20/arts-scenes/scenes/un-ennemi-du-peuple-11280299/>, 20/07/2012

Devine, oare, în acest fel, Ibsen o unealtă care servește opiniile veridice sau explozive ale unui regizor? Și dacă da, e oare periculos sau e un motiv în plus în potențarea unui material de o calitate îndubitabilă? Și în Franța s-a conturat o tradiție importantă în lectura și promovarea pieselor lui Ibsen. Abordând un registru metaforic, reputatul Alain Françon se îndreaptă spre scriitorul scandinav montând prima dată *Hedda Gabler* (1987, 1990), apoi continuând cu *Rața sălbatică* (1993), *Micul Eyolf* (2003) și *Constructorul Solness* (2012). Marea provocare pentru Françon este a nu cădea în capcana dramei burgheze, mișcare atât de ispititoare și înșelătoare. Regizorul francez e fascinat de actualitatea și multitudinea temelor oferite de opera dramatică, considerând totodată că stilul lui Ibsen este contrar celui cehovian, fiind unul centripet. Intrând cumva în opoziție cu viziunea lui Thomas Ostermeier, el afirmă că personajele se construiesc din afară spre înăuntru. Contextul îi influențează, iar ei decid asupra contextului doar parțial. *Constructorul Solness* e tratat simbolic, concepția marșând pe câteva coordonate clare, definite de multă vreme în cariera personalității din teatru: jocul actorilor, o scenografie de largă respirație, un cod al secolului XXI scandinav și oarecum neutru care poate trimite și spre alte spații geografice europene. Apropiindu-se de text cu o căldură subtilă, cu sensibilitate și chibzuită admirație, Françon sondează adâncimile sufletești și dacă lasă în interiorul actorului drama, în exterior, spațiul e empatic. Scenografia desfășoară camere ce par că nu au plafon și nici platou, camere imense în care eroii se lasă pradă neliniștilor iscate dintr-un trecut straniu, camere deschise pe verticală, dar și pe orizontală, glaciale, unde lumina are poetice inflexiuni. Regizorul francez nu lasă nici un amănunt să-i scape, fiind el însuși arhitectul unei lumi în care eroii, nevrotici interiorizați, indivizi care nu și-au trăit visele până la capăt, pradă disputelor iscate din neconcordanță principiilor ce-i ghidează, intră în celulele lor de singurătate. *Constructorul Solness* păstrează – iar Françon reușește excelent să conserve de la depărtare această stare – o valoare testamentară, aparținând perioadei când scriitorul, revenit în Norvegia, își întruchipa nostalgia, regretele nutrite față de un mediu ce-i fusese ostil, el însuși claustrat în deziluziile și dilemele sale. Un aspect deloc de omis ar fi că regizorul acordă importanță deosebită traducerii, considerând că formele limbajului învechite nici măcar pe Ibsen la vremea sa nu-l caracterizau. Așadar, din punctul său de vedere revizuirea traducerilor este o chestiune esențială pentru montările actuale – opinie care ar trebui să atragă atenția și oamenilor de teatru din România care uită,

de multe ori, că lucrul la adaptarea limbajului are un rol decisiv în reușita sau nereușita spectacolului.

Piesă de o valoare incontestabilă, puțin cunoscută în România și care la noi nu s-a bucurat de traduceri moderne, *Micul Eyolf* are, însă, în Europa ecouri importante. Bijuterie a integralei scriitorului nordic, piesa a servit regizorilor în căutările lor și le-a sprijinit *credo*-urile artistice. Viziuni diferite s-au conturat pornind de la același text. Creionând stări, Alain Françon plasează drama soților Allmers într-un decor minimalist, dezvoltat pe orizontală: o platformă dreaptă ca un ponton, pe care stau câteva scaune și o sofa și un panou de fond albastru – perete care determină un decor ambiguu ce dă senzația de interior și de exterior în același timp, ca și cum ar exista un geam de o transparență perfectă între înăuntru și înafară. Impresia e că personajele sunt în același timp în salon, la marginea fiordului sau în pădure după cum le așază autorul în text. Acest spațiu aerisit predispune la autoanaliză și lungi discuții ce dezvăluie amintirile neplăcute, episoade dureroase dintr-o istorie ce părea încheiată. Ignoranța, egocentrismul, criza sunt prezentate parcă pe un ecran distanțator, trăirile consumându-se devorator în interiorul celor de pe scenă. Françon realizează o pledoarie despre om și responsabilitate – temă care în societatea actuală poate avea un impact considerabil –, refuzând happy-end-ul și trasând un final deschis de unde o nouă criză începe. Scenografia panoramică e un simbol al vieții ca un orizont când luminos, când cenușiu, o pustietate în care omul se pierde mereu cu speranța că poate câștiga ceva, mereu conștient de necunoscutul și relativitatea care-l izolează.

Cu o atingere și mai fină se apropie de text Hélène Soulié în mizanscena de la Théâtre de l'Aquarium (2013), unde reducând și mai mult decorul și folosindu-se de o scenă pe care de la un capăt la altul e așternut nisip, vorbește despre fragilitatea personajelor, mici Eyolf ele însele, purtând handicapul sentimental sau neputința de a se realiza ca pe o greutate ce le împovărează mersul și respirația. Nisipul e metafora efemerității, e situarea într-un peisaj rece oceanic, unde omul se retrage cu sine, încercând mereu să vindece rănilor ce se deschid mereu. Dincolo de eroii care se mișcă aproape fantomatic într-o lumină în contre-jour – frontiera dintre vii și morți fiind arbitrară –, recuzita se înscrie și ea pe linia simplității întregului spectacol. Astfel, simbolurile marchează o semantică aparte a regiei: un buchet de flori refuzat rămâne pe „plajă” ca o negare totală a concilierii, câteva haine împrăștiate pe jos seamănă cu o umbră ce se întinde în lumina albă, un alter-ego diform, întunecat, dezumanizat. Grotescul e tratat cu echilibru, puține, dar semnificative fiind

momentele în care e prezent (cadavrul copilului e găsit îngropat în nisip până la gât, stând ca într-un mormânt). Nisipul reprezintă și imaginea unei lumi în dezechilibru în care Rita, Alfred, Asta pășesc în nesiguranță și în imposibilitatea de a găsi sprijin într-o fericire.

De la viziunile psihologizante și filosofice ale lui Françon sau Soulié la controversatul film al lui Lars von Trier, *Antichristul* (2009), care are la bază tema din *Micul Eyolf*, distanța e mare, dar fenomenul fascinează. Cu toate acestea, și viziunea litigiosului Von Trier se argumentează și merită a fi reținută, cu atât mai mult cu cât geografia culturală îi desenează în aceeași arie scandinavă. Ecranizarea cineastului danez e un punct de referință, cu tot șocul, demistificarea și comercialul pe care le amestecă într-un *story* unde interesează mai ales meandrele subconștientului terifiant al protagoniștilor. Paralelele cu Ibsen sunt uimitoare. Eroilor li se șterg numele, aceștia devenind doar o Ea și un El. Prin indeterminarea numelor se caută generalizarea subiectului: părinții concentrați asupra problemelor personale ajung să-și piardă copilul. Până în acest punct, Ibsen poate fi recunoscut, dar Von Trier plusează, oferind spectatorului un cocktail de teme ale dramaturgului scandinav și actualizări epatante: Ea – o femeie emancipată, cu trăsături masculine, de profesie cercetător – devine un monstru al sadismului, care transformă căsnicia într-un experiment unde El – o combinație între Allmers, Tesman și Helmer – trăiește un coșmar cu propria rațiune și cu nebunia soției. Acestea sunt arătări hidoase pe care singur le formează și de care se salvează printr-o experiență cathartică. Diferit de majoritatea regizorilor, opțiunea din *Antichristul* se îndreaptă spre pădure ca mediu de confruntare, iar nu spre peisajul deschis al mării. Pădurea – care de altfel face și o trimitere către *Sacrificiul* de Andrei Tarkovski, interrelaționare omniprezentă pe tot parcursul filmului – e spațiul terorii, simbol al subconștientului, al pericolului și chiar al morții, dialogul, care la Ibsen se petrecea între soții aflați față în față, la Von Trier se face la distanță, într-un joc al dominant-dominatului care crește tensiunea, dar are rol purificator, în cele din urmă. Și în *Micul Eyolf* și în *Antichristul* monstrul e abolit, fantomele trecutului se spulberă printr-un „sacrificiu” individual.

Urmând directoratul la Théâtre de la Colline, după Alain Françon, Stéphane Braunschweig a preluat totodată moștenirea clasică ibseniană. Cariera pe textele dramaturgului nordic o începuse demult cu *Strigoii* (2003) și *Brand* (2005), succedându-li-se apoi *Rosmersholm* și *O casă de păpuși*, ambele montate în diptic (2009). Braunschweig deplasează accentul pe dimensiunea relației real-ireal, credință-aparență, dorind să afle unde este granița între minciună și

adevăr, care e gradul de relativitate a lumii și făcând un țel din paralela textului clasic cu drama și interogațiile individului din secolul XXI. Aducând una lângă alta piesele *Rosmersholm*, mai puțin prezentă în portofoliile regizorilor, și *O casă de păpuși*, creatorul freancez arată liniile care le apropie și continuitatea dintre acestea. Aceeași dramă – a destinelor neîmplinite, a drumului lăsat la jumătate, a neadevărului și suferinței tăcute –, două răspunsuri diferite. Rosmer și Rebekka își caută liniștea în moarte, Nora părăsește căsnicia și viața falsă în care locuise până atunci. Braunschweig are ideea de a da aceeași formă scenografică. *Rosmerholm* și *O casă de păpuși* au loc într-un decor dublu; la nivelul ochiului sunt pereții luminoși ce descriu salonul avocatului Helmer; ridicându-se dincolo de aceste module concepute la scară umană, de un alb spitalicesc, sunt zidurile mult mai înalte, cenușii care constituiau decorul din conacul Rosmer. Casa de păpuși e, nu doar o scenă mai mică așezată între alte ziduri mai mari, mai puternice, dar e și simbolul unei vieți în care aparența fericirii e minată de demonii unei realități înfiorătoare. Când Nora iese din casa ei, de fapt, dintre barierele ei, va ieși în lumea unor pereți și mai înalți, terni, dincolo de care nu se știe dacă va mai putea să treacă. Când se termină *Rosmersholm* începe *Nora*, pare că ne spune regizorul. În *Rosmersholm*, scara umană e determinată de poziționarea obiectelor scenice. Sprijinite de pereții gri, portretele străbunilor, vasele cu flori albe – singurele semne ale fragilității – și scaunele sunt elementele care descriu lumea oamenilor. Deasupra, nevăzută, dar apăsătoare, sfera întrebărilor, a fantasmelor, a durerilor tănuite e fundalul pe care oamenii încearcă să supraviețuiască. Scena-metaforă din dipticul realizat în 2009 e o reminiscență a ceea ce în 2005 încerca Braunschweig în *Brand*. Folosindu-se de o mizanscenă abstractizantă, artistul se ajută mult de un perete-fundal gigantic, pe care se proiectează imagini cu protagonistul asemeni unor ecouri ce dublează semnificațiile scenice în discursul unui Ibsen care se adresează individului modern în aceeași termeni cum o făcea și cu două veacuri în urmă. Călătoria e fără sfârșit, iar omul nu e decât umbră pe drum.

Transformarea în piese ce sunt tratate la scară mondială în registru feminist, *Hedda Gabler* și *O casă de păpuși* ajung să apere principiile democratice, politicele egalitariste sau liberaliste, mesaje antiextremiste. Ibsen se preschimbă în avocatul vocilor care sprijină drepturile femeilor și libertatea de exprimare în orice mediu. Dacă *O casă de păpuși* servește drept material pentru scurt-metrajul *Nora* (2012) în regia lui Carrie Cracknell unde se vorbește despre destinul femeii în era corporatismului și a globalizării în U.K., *Hedda Gabler*

stârnește reacții radicale în Iran. Montat la teatrul din Tehran, în 2011, spectacolul a fost declarat în afara normelor sociale și a fost interzis. Povestea inadaptatei Hedda care sfârșește prin a-și pune capăt vieții cu pistolul rămas moștenire de la generalul Gabler, a conformistului Tesman tratat ca un incapabil, a dandy-ului Lovborg a scandalizat organele statului, biserica și tradiția societății. Textul – care, în Europa, nu mai reprezintă de multă vreme o chestiune de dispută – întrece, și prin felul în care e exploatat, regulile impuse și autoimpuse în Iran – țară în care femeile, după cum se știe, își acoperă fața, iar arta și artiștii se autocenzurează. Perceput de autorități ca fiind vulgar și hedonist *Hedda Gabler* nu a deranjat doar ca modalitate de montare, dar și ca text, polemica lansată de autor în secolului al XIX-lea în jurul ipocriziei, al statutului marital, al celui profesional și, evident, în jurul moralei a intrigat această lume care l-a perceput drept un pericol.

În România, Ibsen figurează puțin în noile liste ale directorilor de teatru și e nevoie, poate, de un simț ascuțit și multă inițiativă pentru ca, în calitate de regizor, să te apropii cu succes de dramaturgul norvegian și să-l aduci în interesul publicului. Pe scena noastră sunt prezentate, în general, cele mai cunoscute texte ale autorului, dar Cătălina Buzoianu are curajul să se oprească pe ultimul text ibsenian, *Când noi morții vom învia*. Prezentat la Teatrul Național din Cluj în 2009, spectacolul nu mai este povestea simplă dintre un sculptor și modelul lui, o mică melodramă de secol XIX care nu mai impresionează publicul actual. Cătălina Buzoianu are inspirația de a găsi un „înveliș” dramei liricizate a sculptorului Rubek, tocmai spre a o salva din atmosfera ei statică unde se repetă cam aceleași idei: statutul femeii într-un mediu tradiționalist, relația dintre emancipare și stagnare, trecutul care răstoarnă prezentul, meandrele sufletului omenesc. Așadar, regizorul localizează acțiunea într-un ospiciu, dialogul dintre persoane fiind unul între bolnavii psihici. Rubek, Maia, Irena, Ulfheim și celelalte personaje care apar sunt internați în ospiciu, astfel că supratema spectacolului ne duce cu gândul că Irena ar putea fi fabricația imaginației sculptorului și că, prin extensie, toți bolnavii sunt actorii unui spectacol în care joacă bântuiți de întrebări și de fantome care nu pot fi rezolvate sau atinse prin întuneric. Cunoscuta replică spusă de Irena „și când noi morții ne trezim la viață ne dăm seama că nu am trăit” ajunge să aibă un referent mult mai extins: luptându-se cu propria conștiință, cu artificiile minții, oamenii se dezindividualizează și fac roluri în viețile lor în această imensă lume ca un teatru asemănătoare unui spital de nebuni în care unii sunt femei evolute, alții au impresia că sunt

liberi, unii visează la marea operă, iar alții „vânează urși”. Prin dublarea spațiului scenic și, implicit, prin dublarea semnificațiilor limbajului, Cătălina Buzoianu revitalizează textul, face dialogul mai accesibil, captează atenția publicului, oferind un Ibsen dinamic, ingenios și care e departe de a plictisi, așa cum, poate, la lectură se întâmplă.

Tinerii se apleacă mai rar asupra lui Ibsen, însă când o fac, încearcă să îl înțeleagă și să-l transpună în limbajul și credințele lor. Așa se face că Radu Alexandru Nica abordează la începutul carierei lui în teatru *O casă de păpuși*, pe care, ca mizanscenă, o întitulează *Nora*. Găzduit de Teatrul Național din Sibiu, în 2004, *Nora* este pretextul lui Nica de a vorbi despre capcana în care individul modern cade cel mai adesea: imposibilitatea de a comunica. Într-un spațiu cu pereți și tavan alb, într-o casă a fantomelor trecutului și a purității aparente, o soție se transformă într-o paiață, o femeie se transformă în obiect, până când, drama conștientizării se extinde atât de mult că o determină să plece ca într-un ultim gest, nu al revoltei, ci al acceptării incapacității de a dialoga cu celălalt. Nica introduce încă un personaj, fetița Norei, prin care arată deteriorarea relațiilor dintre mamă și copil și felul în care e acesta afectat de întreaga situație. Multiplicând în acest fel trama actanțială, regizorul dezvoltă un plan paralel, în care drama nu are nevoie de cuvinte și se conturează doar din stări și din atingeri.

Andrei Șerban semnează regia la *Hedda Gabler* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj Napoca, 2012). Ingenios ca întotdeauna, Andrei Șerban prezintă în presă o Scrisoare adresată lui Ibsen, un fel de *credo* al său în fața operei dramaturgului scandinav și, în același timp, o explicație în fața publicului. Cu umor, creatorul vorbește despre reticența pe care o avea pentru textele ibseniene în tinerețe. Nu le-a înțeles decât odată cu maturitatea și într-o relectură atentă. Actualitatea dramaturgului, Șerban spune că rezidă în clasicitatea acestuia. Poate părea ciudat, dar dacă privim spectacolul, vom observa cât de frapantă e modernitatea ce transpare din păstrarea textului și din fidelitatea pentru temele tratate. Cu o scenografie și costume ce realizează trecerea de la aristocrația unui secol apus la liniile simple ale unui design al zilelor noastre, spectacolul se construiește din semne teatrale coerente ce articulează ideea unei paralele definitive între Ibsen și contemporaneitate. Subliniind de la bun început legătura puternică dintre ieri și azi, Șerban face referire direct la text: „Suntem în secolul 21 și Hedda Gabler sună foarte diferit acum. E normal, orice text mare are ceva etern și în același timp corespunde momentului, ne atinge direct, ne surprinde cu cât de

actual e”³⁰. Regizorul român descoperă cu plăcere umorul textului, îl potențează cu rezolvări scenice și ajunge la o tragicomedie. Casa e un templu cu pereți verzi, e o casă în care tot o păpușă se dezvoltă, dar nu în genul obiectualizării Norei, ci în sensul unei autodistrucții. Casa „familiei” Tesman e un mic teatru în care fiecare joacă un rol, ipocrizie asumată de unde se naște și „păpușeria” și disoluția indivizilor. Casa e un panopticum prin care, fulgerător, par că s-ar întrevedea umbrele trecutului, mereu tulburătoare, un panopticum prin care spectatorii pot privi prin culoare, printre coloane și unde gestul final, când Hedda se sinucide, îmbrăcată în costumul generalului, într-o lumină sinistă, semnifică victoria finală a fantomelor ce nu pot fi alungate. Pentru că oamenii sunt prea slabi și nu au voință. Totul e curat, dar e hidos, e mascat și, într-o oarecare măsură, Ibsen devine absurd. Discursul lui Șerban e despre pre-facere, despre îngroparea omului de viu în nisipul mișcător al mediocrității și al non-sensului. Astfel, se poate redescoperi și trata contemporaneitatea lui Ibsen, chiar prin conservarea perfectă a textului și a acțiunii, pentru că, așa cum sesiza regizorul „În Hedda Gabler însă e imposibil să schimbi ceva. Are o structură perfectă, total închisă. Tot ce încerc e să înțeleg piesa. Rolul regizorului e să creeze o atmosferă, să regleze ritmul cuvintelor, să caute pauzele și tăcerile”³¹.

Dacă Ibsen poate încă să reveleze atât de multe piste noi pentru teatrul nostru, fie el chestionat în manieră socio-politică, fie în actualizări, fie tratat ca studiu de gen, înseamnă că are marele potențial de a fi privit prin ochii contemporaneității, prin temele moderne și unele chiar universale pe care le oferă. În cele din urmă, clasicitatea este dată și de aspectul prin care se vede forța textelor de a chema spre sine, în fiecare secol, publicul. Mereu aceleași teme, mereu altfel.

Bibliografie

Bordeianu, Monica, *Tvertimot! Ipostaze ale personajului feminin în dramaturgia lui Henrik Ibsen*, Iași, Editura Artes, 2007
Cole, Toby, *Playwrights on playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*, New York, Hill and Wang, 1965
Drimba, Ovidiu, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

³⁰ Andrei Șerban, *Fragmente dintr-o scrisoare imaginară adresată domnului Ibsen* în „Revista 22”, 21 februarie 2013

³¹ Idem

COLOCVII TEATRALE

Fischer-Lichte, Erika, Gronau, Barbara, Weiler, Christel, *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, New York, Routledge, 2011
Gassner, John, *A treasury of the theatre : from Henrik Ibsen to Arthur Miller*, New York, Simon and Schuster, 1959
Radeş, Lăcrămoioara, *Fenomenul tragicului la Henrik Ibsen și Eugene O'Neill*, București, Editura Universității din București, 1982
Vartic, Ionel Mircea, *Ibsen și teatrul modern. Repercusiunile ibsenie asupra mișcării teatrale românești*, Cluj- Napoca, Universitatea din Cluj-Napoca, 1988

COLOCVII TEATRALE

Simbol și gest în teatrul lui Eugène Ionesco și Samuel Beckett

Tamara CONSTANTINESCU *

Rezumat: Simbolul apare ca un mijloc de comunicare nemijlocită a unei realități complexe și inexprimabile noțional. Expresia simbolică este cea mai bună formulare a unui lucru relativ necunoscut, care n-ar putea fi prezentat într-un mod mai limpede și mai semnificativ. În unele piese, Eugène Ionesco amestecă simbolurile, le simplifică și le reduce. Antieroienele fac gesturi în care sunt îngemănate anumite semnificații simbolice. În *Lecția*, după uciderea Elevei, Servitoarea Marie găsește soluția salvatoare pentru a motiva gestul criminal al Profesorului, prin așezarea unei brasarde cu svastica nazistă la brațul acestuia. Marie, din *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului*, risipește „conclavul” celor trei pedanți, alungându-i pe aceștia cu mătura și oferind dramaturgului Ionesco, posibilitatea de a-și expune „concepția asupra criticii și asupra teatrului”. Și în textele lui Samuel Beckett, antieroienele au îngemănate în substanța lor valori simbolice și trimiteri spre sacralitate. *O, ce zile frumoase!* prezintă viața de la naștere până la moarte, concentrată într-o siluetă feminină îngropată în movila de nisip. Winnie este simbolul vizual al nașterii ca moarte. Ea transmite, însă, prin cuvânt alte mesaje decât prin limbajul său gestual, ilustrat prin mânguirea unor obiecte de uz cotidian, pe care le scoate din geanta cu „comori ascunse”.

Cuvinte cheie: simbol, gest, teatrul absurdului, Ionesco, Beckett

Simbolul apare ca un mijloc de comunicare nemijlocită a unei realități complexe și inexprimabile noțional. Cu deschiderea lui spre infinit, este o expresie inepuizabilă. Orice afect, orice situație subiectivă sau obiectivă își poate găsi echivalența simbolică; dacă nu chiar o multitudine de corespondențe simbolice. Simbolul include o anumită viziune despre lume, vădește un mod specific de a stabili relații între fapte pe care simțul comun nu le corelează de obicei. Expresia simbolică este cea mai bună formulare a unui lucru relativ

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași - doctorand, cadru didactic asociat, redactor revistă „Colocvii teatrale”

necunoscut, care n-ar putea fi prezentat într-un mod mai limpede și mai semnificativ. În simbol, suprapunerea cu obiectul simbolizat lasă o marjă de imprecizie, de ambiguitate, care solicită în modul cel mai intens participarea afectivă a celui căruia el se adresează.

În unele piese, Eugène Ionesco amestecă simbolurile, le simplifică și le reduce. Antieroinile - cum sunt Marie din piesa *Lecția* sau Marie din *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului* – fac gesturi în care sunt îngemănate anumite semnificații simbolice. *Lecția* apare ca o lecție arhetipală. „În viziunea originală a autorului piesei (păstrată în textul tipărit) el sugerează cititorului spațiul și timpul în care se petrece piesa. Lecția arhetipală a lui Ionesco din 1950 a fost concepută într-un cadru istoric bine definit, cel al celui de-al Doilea Război Mondial.”³² Piesa este de fapt o “dramă comică” în care puterea și teroarea pot îmbrăca forme multiple - didactice, sexuale, lingvistice. Ne aflăm simbolic, într-un spațiu totalitar arhetipal, în care aparenta comedie se desfășoară mai întâi lent, apoi într-un ritm din ce în ce mai alert, terminându-se cu o notă de umor negru. Piesa reîncepe la final (ciclicitate anunțată deja în *Cântăreața cheală*) cu apariția senină, plină de dinamism a victimei numărul 41, sugerând repetitivitatea golită de sens a crimelor transformate într-un ritual macabru. Este o primă apropiere a teatrului ionescian de misterul răului, prin intermediul răsului amar.

Profesorul o vrăjește pe Elevă pe parcursul „acțiunii”, ca un „vrăjitor verbal”, scoțând din pălărie cuvintele mai multor limbi. Acestea zboară prin aer aproape fără sens, ca magie a seducției verbale, încheiată cu violul și uciderea sadică a victimei, amintind de capacitățile oratorice ale lui Hitler, și el un „seducător” al mulțimilor, și de ferocitatea crimelor care au urmat. Servitoarea Marie simbolizează, printre altele, conștiința ipocrită a profesorului într-un posibil dialog interior, o conștiință oscilând între bine și rău, între divin și malefic. Marie, participantă la ritualurile erotic-criminale ale Profesorului, dar, în același timp, este credincioasă, merge la biserică, se confesează, are un iubit preot. După uciderea Elevei, ea găsește soluția salvatoare pentru a motiva gestul criminal al Profesorului, prin așezarea unei brasarde cu svastica nazistă la brațul acestuia: „Uite, puneți-vă asta și-o să fie foarte bine.....E politică.”³³

Svastica, o cruce cu brațele cvadruple, frânte, unul dintre cele mai vechi și mai răspândite simboluri din lume, indică o mișcare de

³² Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006, p. 149.

³³ Eugène Ionesco, *Lecția*, în *Teatru*, vol. I, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1994, p. 51.

rotație în jurul unui centru; este un simbol în acțiune, de manifestare, de regenerare perpetuă. Svastica nazistă se referea la introducerea infinitului și sacrului în temporal și profan, încercând să mascheze, de fapt, maleficul în umbra unui sacru, fals invocat. Marie, conștiința ipocrită, îl absolvă pe Profesor, apreciem noi, de responsabilitatea crimelor cu ajutorul unui însemn al sacralității, transformând-o pe Eleva-victimă în vinovat, ca în holocaust, iar pe Profesorul criminal într-un fals „salvator”, nazist, al purității rasei, sugerând, în același timp, și perpetuarea forțelor malefice, a Răului universal.

Pe antieroina Marie, servitoarea personajului Ionesco din *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului*, criticii o descifrează ca fiind bunul simț al Publicului care, pentru înțelegerea textelor dramatice, nu are nevoie de îndrumarea criticilor. Dar, din punctul nostru de vedere, dacă analizăm din alt unghi ceea ce se află în „spatele” replicilor, personajul Marie capătă conotații diferite. Ea risipește „conclavul” celor trei pedanți, alungându-i pe aceștia cu mătura și oferind dramaturgului Ionesco, posibilitatea de a-și expune „concepția asupra criticii și asupra teatrului, ca proiecție scenică a interiorității creatorului”: „(Marie ridică mătura și o învâрте deasupra capului. Doctorii se ascund prin colțuri. [...]) Marie își suflecă mânecile și se îndreaptă cu mătura către doctori. Doctorii încearcă să se ferească de eventualele lovituri.) Marie: Ia cărați-mi toate astea de aici! [...] Hai, eliberați ringul! ... Hai, valea!”³⁴ Mătura, deși este un instrument casnic, apare aici ca un simbol al puterii sacre. Căci în vechile temple, măturatul era o parte din slujba cultului respectiv, prin care se alungau toate elementele pângăritoare, demonice. Actul măturatului nu putea fi întreprins, din acest motiv, decât de mâini neprihănite.

Personajul Ionesco se află, probabil, într-un moment de blocaj, de inhibare a impulsului creator, ca urmare a judecăților negative exprimate de cei trei critici la adresa textelor sale: de aceea dramaturgul nu reușește să își continue piesa aflată pe masa de lucru. Gesturile acestei servitoare paradigmatică, pricepută totodată la „scrierea teatrală”, maschează și un posibil moment de autoanaliză, de sondare a subconștientului personajului dramaturg Ionesco. „(Marie îi trage două palme lui Ionesco.) Ionesco: Unde mă aflu? / Marie: Erați hipnotizat și v-am trezit”³⁵. Cei trei Bartholomeus, aici posibile întruchipări ale spiritelor malefice, bântuie subconștientul

³⁴ Eugène Ionesco, *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002, pp. 56-57.

³⁵ Ibidem.

dramaturgului. Servitoarea Marie, o neprihănită (prin semnificația onomastică se fac trimiteri la Fecioara Maria), poate simboliza un spirit benefic, sacral, care exorcizează, purifică, vindecă subconștientul „bolnav”, prin îndepărtarea obsesiilor și a conflictelor interioare. Vindecarea în psihanaliză este, în primul rând, un proces de maturizare psihică. „Marie: Ah, să mă iertați, domnule, da' chiar sunteți bolnav! [...] Țștia n-au la ce să vă deschidă ochii!...[....]...Păi sigur... Ce naiba?...Doar sunteți băiat mare!”³⁶. Astfel, prin procesul de „exorcizare psihanalitică”, Marie înlătură spiritele demonice care tulbură inspirația dramaturgului Ionesco, eliberându-i energiile creatoare.

Și în textele beckettienne (chiar dacă dramaturgul respingea permanent orice comentariu referitor la semnificația simbolică, profundă a personajelor sale), antieroinile au, îngemănate în substanța lor, valori simbolice și trimiteri spre sacralitate. Teatrul lui Beckett poate fi văzut și ca o căutare a unei „realități” care se ascunde dincolo de gândirea rațională, mascată în subtexte, uneori greu de descifrat. În *O, ce zile frumoase!*, spre exemplu, prin cuvinte extrem de simple, Samuel Beckett încearcă să prezinte viața de la naștere până la moarte, concentrată în silueta feminină îngropată mai întâi până la brâu și apoi până la gât, în movila de nisip. Winnie este simbolul vizual al nașterii ca moarte. De altfel, Jung stabilea o corelație între mormânt și arhetipul feminin, descifrând în cavitatea pântecului matern, un mormânt. Pântecul matern este un loc al siguranței, al creșterii, al blândetei materne, al nașterii. Mormântul este lăcașul metamorfozei corpului în spirit și al renașterii care i se pregătește, fiind, în același timp, și locul unde dispare ființa în întuneric.³⁷

Nu există posibilitate de salvare în *O, ce zile frumoase!*, pentru că „drumul” rămâne stabilit de la început, căci nașterea nu duce decât la moarte. Este adusă în scenă experiența umană, general valabilă, a îmbătrânirii și a morții lente. Antieroina lui Beckett apare ca reprezentantă a ființei umane predispusă descompunerii în așteptarea sfârșitului. Ipostaza omului îngropat în nisip, în lut, în noroi poate fi descifrată și ca metaforă a textului biblic „din pământ ești, în pământ te vei întoarce”. Movila apare ca o constantă în spațiul beckettian. Estragon, din *Așteptându-l pe Godot*, este așezat și el „pe o mică

³⁶ Op. cit. , p. 57.

³⁷ Vezi Jean Chevalier, * Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul III, traducători Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Editura Artemis, București, 1994, p. 320.

movilă de pământ”, după cum sugerează autorul în didascalii. Element care simbolizează Golgota, mormântul, fie că arată ca o modestă ridicătură de pământ, fie că e o piramidă, amintește de simbolul muntelui. Despre zeul egiptean al soarelui, Ra, considerat tatăl tuturor faraonilor, se spune că s-a autocreat dintr-o movilă de pământ care avea forma unei piramide, model după care i-a creat și pe ceilalți zei. Este posibil ca Beckett, ale cărui personaje și-au pierdut credința în „zei”, în acel mult așteptat „God – Godot”, să fi adus în piesele sale această temă cu sens amar-ironic, tocmai pentru a evidenția ruperea legăturilor dintre ființă și sacralitate.

Winnie încearcă să își păstreze buna dispoziție, în ciuda semnelor îmbătrânirii ei și a faptului că nu își mai poate controla trupul. Ea monologhează, iar soțul ei, Willie, este doar catalizatorul care o incită la vorbire. Stăpânită de angoasa scurgerii timpului spre moarte, Winnie transmite prin cuvânt alte mesaje decât prin limbajul său gestual, ilustrat prin mânuirea unor obiecte de uz cotidian, pe care le scoate din geanta cu „comori ascunse”, în care și-a strâns, se pare, „comorile” memoriei. „Contactul dintre conștiință și lucruri, discontinuitățile psihice, labirintul interior invadat de angoase, se insinuează în monologul interior, susținut de pauze și de fluxuri incoerente de gândire”³⁸, observă Romul Munteanu.

Dintre obiectele manevrate de Winnie, oglinda este purtătoarea celor mai complexe semnificații simbolice. Oglinda reflectă sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței. Oglinda magică permite citirea trecutului, prezentului și viitorului, fiind și o „unealtă” a revelării cuvântului lui Dumnezeu, ca răsfrângere a inteligenței creatoare sau a cuvântului ceresc. Apoi ca instrument al iluminării, oglinda este simbolul înțelepciunii și al cunoașterii.³⁹ Gestul repetat prin care Winnie își analizează chipul în oglindă este un act de iluminare, remarcăm noi. Oglinda, imagine a dublului, i-o arată lui Winnie cea încă tânără în inimă și conștiință, pe Winnie care a pășit deja spre moarte. Privindu-se, Winnie știe că drumul îi e pecetluit. Oglinda „magică” are un singur răspuns pentru ființa umană: trecutul, prezentul și viitorul sunt, cu siguranță, doar etape ale călătoriei spre neant, spre neființă. Antieroina, ca esență a umanității, ca rezultat al inteligenței creației divine, își păstrează comunicarea cu aceasta, prin sunete. Soneria, semnal al Puterii divine, îi amintește lui Winnie că timpul ei se apropie de sfârșit. Dar soneria poate fi și sunetul interior al ființei, sunetul care dezlănțuie șuvoiul de cuvinte ce îi maschează

³⁸ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers București, 1970, p. 283.

³⁹ Vezi Jean Chevalier, * Alain Gheerbrant, op. cit., p. 370.

disperarea în fața apropiatului sfârșit, speranța în fața Cuvântului Divin, dorința ei de supraviețuire.

În opinia noastră, aproape toate semnele din acest text converg spre aceeași stare – disperarea în fața unui destin lipsit de sens. Un exemplu concludent este umbrela sub care se adăpostește Winnie și care ia foc în fiecare zi: „Da, se pare că s-a întâmplat ceva, ceva pare să se fi întâmplat, și nu s-a întâmplat de fapt chiar nimic. Umbrela va fi din nou aici mâine, lângă mine, pe movila asta, ca să mă ajute să-mi duc ziua până la capăt. Iau oglinjoara asta, o sparg de o piatră – (*o face*) – o arunc departe de mine – (*o aruncă în spatele ei*) – mâine va fi din nou aici, în geantă, fără o zgârietură, ca să mă ajute să-mi duc ziua până la capăt. (*Pauză*) Nu, n-ai ce să-i faci...”⁴⁰. A te adăposti sub o umbrelă semnifică și a fugi de realitate; de aceea gesturile lui Winnie și permanența obiectelor traduc frământarea și incapacitatea ființei de a-și hotărî singură destinul, de a schimba ceva. Chiar dacă Winnie se ascunde din fața realității „sub cupola umbrelei” care arde, chiar dacă își consultă „oglindea magică” a sorții, care se sparge, mâine totul o va lua impetuos de la început. Nu se poate scăpa de iminența lucrului dinainte hotărât, la capătul drumului nu e decât neantul.

Bibliografie

Beckett, Samuel, *O, ce zile frumoase!* în *Teatru*, traducere de Anca Măniuțiu, Fundația Culturală “Camil Petrescu” & Revista “Teatrul azi” (supliment), București 2006.

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006.

Chevalier, Jean, * Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumele I- III, traducători Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, București, Editura Artemis, 1994.

Ionesco, Eugène, *Lecția*, în *Teatru*, vol. I, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Univers, 1994.

Ionesco, Eugène, *Improvizație la Alma*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, București, Editura Humanitas, 2002.

Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970.

⁴⁰ Samuel Beckett, *O, ce zile frumoase!* în *Teatru*, traducere de Anca Măniuțiu, Fundația Culturală “Camil Petrescu” & Revista “Teatrul azi” (supliment), București 2006, pp. 20-21.

În căutarea individualității creatoare

Anca CIOFU *

Rezumat: Traversăm o epocă în care, sub semnul spectaculosului, publicul își dorește din ce în ce mai mult să vadă ce poate face un artist pe scenă, doar de unul singur. În aceste condiții, atribute precum multilateralitate, plurivalență, actor total nu pot lipsi din arsenalul celui care se pregătește să devină un astfel de artist. Credem că, pe tărâmul teatrului de animație, echivalentul aceluia actor ideal, numit de unii „total”, este păpușarul de recital. O clasificare riguroasă a acestei spețe de histrioni nu este ușor de întocmit. Mereu apar alții, mai inventivi, mai speciali. Modalitățile prin care un păpușar de recital își propune să surprindă și să emoționeze sunt diferite, dar lasă să transpară aspirația autorului de recital către o libertate fără încătușări.

Cuvinte cheie: păpușar de recital, actor total, recital de animație.

Dacă teatrul este esență de viață, nu credem că greșim când spunem că teatrul de animație este esență de teatru. Și teatrul în general, iar cel de animație în special, este o artă „de echipă”, măiestrită simfonie de valențe creatoare ale mai multor artiști. Aceasta ar fi situația ideală: cea în care un păpușar evoluează în contextul viziunii unui regizor, pe un text special scris de un dramaturg pentru posibilitățile sale interpretative, prin mijlocirea unor forme plastice și într-un cadru plăsmuite de un scenograf, într-o ambianță sonoră și în jocuri de lumini create de maeștri în domeniu, toți având înzestrarea și pregătirea necesare pentru a valorifica posibilitățile de expresie ale artei păpușărești. La acestea se adaugă condiții materiale, tehnice și câte și mai câte existente într-o instituție de profil. Dar realitatea arată că lucrurile nu stau și nu au stat întotdeauna așa. Ba dimpotrivă.

În cazul recitalului unuia și aceluiași artist, care își asumă nu doar rolul de actor-mânuiitor, ci și pe cel de regizor, de autor al textului sau al scenariului, de plăsmuitor al păpușilor și al cadrului scenografic, al structurii sonore, mesajul-matcă (conținutul de idei care se vrea a fi emis) va ajunge la public în forma originală, fără a fi

* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

reinterpretat, amplificat sau, dimpotrivă, diminuat de intervenția altor factori (altor artiști), ci doar exprimat prin mijloace caracteristice altor arte, adaptate teatrului de animație.

Păpușarul devine astfel **autor** cu depline argumente, **povestitor**⁴¹ al spectacolului, asumându-și meritele, dar și riscurile acestei ipostaze. Pe bună dreptate, Cristian Pepino atrage atenția asupra pericolului ca numeroasele îndatoriri să îl copleșească pe interpret, care s-ar putea să nu aibă pregătirea necesară, sau îndemânare pentru toate disciplinele la care recurge⁴². În acest caz, el poate solicita ajutorul unor profesioniști și își poate doar **concepe**, participând, la confecționarea pieselor de scenografie (mai ales a păpușilor), poate **alege** ritmurile adecvate dinamicii montării (deși nu sunt puține cazurile în care animatorii își fac singuri ilustrația muzicală), își poate face cunoscută viziunea privind luminile unui **light-designer** cu ajutorul căruia să găsească soluțiile cele mai potrivite. Insistăm asupra implicării sale în punerea la punct a tuturor componentelor propriei reprezentări pentru că, mai mult decât în teatrul cu actori, acestea sunt nu doar piloni de susținere ai jocului păpușarului, ci chiar căi de comunicare a mesajului. Nu întâmplător, mânduitorii descinși mai ales din artele plastice (precum Serghei Obrazțov, Yves Joly, Neville Tranter ș.a.), care au înțeles bine și au asimilat principiile ce definesc teatrul de animație și, în consecință, și-au descoperit și cultivat aptitudini în acest sens, au devenit remarcabili autori de astfel de spectacole.

Este necesar ca demersul animatorului să pornească de la o justă apreciere a potențialului și a limitelor sale, și să nu porceadă din dorința de a etala cine știe ce presupuse calități, ca să-și măgulească orgoliul propriu. Până la urmă, contează desigur ce și cum are el de spus, dar și preferințele spectatorului, orizontul său de așteptare, nivelul de cultură contribuie la impunerea liniilor de demarcație ale recitalului. Important nu este numărul de participanți la actul creației, ci reușita acestei creații, capacitatea de a transmite celor din sală, în

⁴¹ În antologia de texte ale celor mai importante reprezentații solistice din secolul XX, Jo Bonney susține că „la bază, indiferent de formația artistică sau de genul de spectacol pe care îl practică, toți autorii de recitaluri sunt povestitori”. Această afirmație se bazează pe ideea că cele mai multe monospectacole au o narațiune și o intrigă. Din acest punct de vedere putem presupune că indivizii au spus povești în fața celorlalți membri ai comunității timp de mii de ani, fie prin intermediul cuvintelor, fie al cântecelor, al dansului, al măștilor sau al obiectelor, fie al tuturor acestora la un loc. Ei au transmis în acest mod, prin viu grai, mituri și legende păstrate până azi – *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communication Group, 2000, p. 13 (trad. noastră).

⁴² *Regia spectacolului de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2007, p. 41.

limbaj păpușăresc și într-un stil unitar, proiectul izvorât din fantezia unui creator.

Realitatea istorică arată că, de cele mai multe ori, păpușarul singur a fost nevoit să-și născocască și să-și prezinte piesa, uneori acompaniat de un muzicant sau însoțit de un povestitor care să comenteze acțiunea. Și a izbutit să-și ridice arta pe trepte și chiar culmi de virtuozitate (ca dalangul din Antichitatea indiană), emițând uneori idei subversive (ca păpușarul ambulant din Europa secolelor XVII-XVIII).

Fie că provin din Europa de Est, unde teatrul de animație s-a păstrat aproape de spectacolul tradițional, ajungând să fie instituționalizat și destinat mai ales copiilor, fie din Vestul bătrânului continent, unde arta noastră a fuzionat mai mult cu celelalte forme de expresie scenică (mai ales cu arta actorului) și unde s-a impus practica numerelor de cabaret și au fost căutate trupele particulare, păpușarii de recital par a păstra nostalgia începuturilor, a artiștilor de stradă, care populau târgurile și bâlciurile secolelor trecute.

O clasificare riguroasă a acestei spețe de histrioni nu este ușor de întocmit. Mereu apar alții, mai inventivi, mai speciali. Un „portret-robot” se încheagă și nu prea în reliefuri precise. Dacă ar fi totuși să identificăm o trăsătură comună, dincolo de cea care siluetează păpușarul în general⁴³, aceasta ar trebui să fie nevoia de evita căile bătătorite, **de a se afirma**. Pentru asta, artistul trebuie să-și știe bine măsura. În această privință, Tudor Vianu comentează astfel în *Estetica* sa: „Nu se mărturisește, nu se investighează și nu se descrie cine socotește că personalitatea sa n-are o valoare vrednică de a fi afirmată. Într-un mare număr al operelor de artă, intenția cea mai adâncă a artistului, deși uneori poate rămâne învăluită, este să se înfățișeze pe sine și odată cu aceasta să se afirme”, concluzia fiind că: „Poate că multe lucruri de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul și-o așază singur pe frunte”⁴⁴.

Modalitățile prin care un păpușar de recital își propune să surprindă și să emoționeze sunt diferite: unii își perfecționează

⁴³ Raluca Bujoreanu vorbește despre un tip de personalitate distinctă a artistului-păpușar, definită în primul rând printr-un „pronunțat spirit ludic” („jocul fiind elementul determinant al artei sale”, „forța de creație, modalitatea de a se exprima pe sine și neliniștile lui”), „o minte inventivă, o inteligență deosebită”, la care se adaugă „predispoziția spre o filosofie optimistă”, acest creator, „fin observator al comportamentului uman”, fiind îndeobște un entuziast, fie că își manifestă „firea poetică”, fie pe cea de „om hâtru” – cf. *Autonomia limbajului păpușăresc*, prefată de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Artes, 2008, pp.130-135.

⁴⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, cuvânt înainte de George Gană, îngrijirea textului Vlad Alexandrescu, București, Editura Orizonturi, 1996, pp. 287-288.

înlesnirile în mânuire, mai-mai ca niște prestidigitatori; alții tind să recreeze formele prin care se exprimă, fie prin reducerea lor la esență, prin stilizare, fie exploatând calitățile materialului din care este făcut obiectul însuflețit. Mai sunt și cei care reiau tehnici de mult uitate, pe care le reconsideră cu ajutorul unor tehnologii de ultimă oră sau combinându-le cu argumente ale altor arte; sau aceia care își găsesc resursele creativității în relațiile ce pot exista între păpușă și păpușar, între artistul-animator și personajul-animat. Și lista ar putea continua...

Toate acestea lasă să transpară aspirația autorului de recital către o libertate fără încătușări. Cristian Pepino crede, pe bună dreptate, că „arta este însăși libertatea”, că statutul de artist nu poate fi gândit în afara eliberării de constrângeri, de norme, ca să nu mai vorbim de prejudecăți⁴⁵. Mai mult decât animatorul obișnuit, care depinde de o anumită instituție, de un director, un regizor, un scenograf, de un colectiv de actori ș.a., păpușarul-solist are șansa de a crea așa cum își dorește, dând expresie propriilor credințe, gânduri, propriei personalități, comunicându-se pe sine în fiecare fibră a spectacolului conceput. Este ceea ce Raluca Bujoreanu numește „**posibilitatea de a deveni mici demiurghi** (subl. aut.), de a da viață materiei neînsuflețite și de a o face să trăiască după propriile legi, într-un univers care se supune «legilor magiei», datorită cărora cele mai ascunse dorințe se împlinesc, iar zbuciumul sufletesc își găsește ordine, ritm și armonie”⁴⁶.

Unii autori de recital înțeleg această libertate prin prisma posibilității de a călători, de a cunoaște lumi felurite, moduri diferite de trai, de a intra în contact cu creatori aparținând unor genuri și culturi diverse, toate aceste experiențe îmbogățind performanța personală. Alții sunt continuatori ai tradiției păpușarilor populari (cum se întâmplă cu Christodoulos Antoniou Paphios din Nicosia-Cipru, care, în *Copacul băntuit*, urmează îndeaproape maniera în care odinioară erau însuflețiți Karagöz și Hacivat) sau ai spectacolelor „de familie” (Compania *Ananda Puyk* din Olanda este alcătuită din mamă, tată și fiică).

Majoritatea mărturisesc însă că au recurs la această formulă dintr-o necesitate. Uneori, tehnica abordată este cea care o determină – de pildă, teatrul de hârtie, care presupune existența unui singur interpret și manipulator, (uneori și) făuritor al siluetelor și al decorurilor bidimensionale. Alteori, cauzele pot fi coercițiile unui anumit sistem politic. Carles Cañellas a descoperit universul păpușilor

⁴⁵ Op. cit., pp. 45-46.

⁴⁶ Op. cit., p.127.

sub dictatura lui Franco și a fost nevoit să joace, ca și alți confrăți, aproape clandestin (în licee, în stradă), având de luptat cu lipsa unor săli permanente, a unui public potrivit ori cu obtuzitatea unora de a recunoaște rangul de **artă** teatrului de animație. Cei mai mulți apelează la recital pentru a debuta în forță, intrând spectaculos în arenă, iar după ce își găsesc o cale proprie, și, eventual, își fac un nume, își schimbă preferințele orientându-se spre distribuții extinse, cu producții de trupă. Alții, dimpotrivă, își încheie în acest fel o carieră, având după ani de profesie curajul de a ieși în față într-un mod care-i reprezintă. Sunt și artiști-animatori care nu ajung la un stil al lor, deși sunt capabili să imagineze spectacole solistice provocante, exemplu grăitor fiind argentinianul Ruben Orsini, unicul membru al *Marionetas Orsini*, care, fără a avea o pregătire aprofundată în branșă, însușește cu virtuozitate mai multe tipuri de păpuși, de o expresivitate aparte.

La fel ca și alți teoreticieni sau practicieni ai genului, Ioan Brancu crede că este mai complicat să vorbești despre **stil** în teatrul de păpuși decât în alte arte. Într-un spectacol de animație nu toate constituențele au același calibrul, „de obicei, cel mai puternic dintre acestea își pune «amprenta» asupra întregului spectacol, definindu-i stilul; câteodată însă, stilul rămâne nedefinit, și se va numi «stil eclectic»”⁴⁷.

Mai simple ni se par lucrurile în cazul unui recital. Aici, când comentăm un stil, deosebim două aspecte. Pe de o parte, un mod personal al păpușarului de a se manifesta, care se naște din felul său propriu de a simți și de a reflecta. Este expresia personalității sale artistice, rezultantă a fuziunii unei anumite structuri interioare (cu dominantă fie rațională, fie intuitivă) cu un anumit nivel de cultură, la care se adaugă acel mănunchi de competențe indispensabile. Pe de altă parte, privim stilul și ca pe un o atitudine a creatorului față de un text, de personajele unei piese, de problematica abordată⁴⁸. O atitudine unitară, convergentă, este absolut necesară, și ea dirijează opțiunea pentru o păpușă sau alta, imprimă o aceeași turnură a montării, a scenografiei, a muzicii, un același tip de interpretare, de

⁴⁷ *Mișcare și expresie artistică în spectacolul de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2005, p. 167.

⁴⁸ Parafrazându-l pe Victor Ion Popa, Cristian Pepino afirmă că „la rădăcinile artei [...] există atitudinea autorului față de personajul pe care-l descrie: fie că îl laudă, fie că îl ridiculizează sau îl ocărăște. [...] Nu putem avea o atitudine **neutră** față de un personaj sau altul pentru că neutralitatea [...] nu este specifică omului. [...] Lauda – dusă până la capăt generează **sublimul**. Ocara – dusă până la capăt, generează **grotescul** sau **caricatura** (subl.aut.)” – *Regia spectacolului de animație*, op. cit., p. 291.

animare, de „joc”. E lesne de înțeles de ce într-un spectacol în care concepția trece prin filtrul mai multor individualități vorbim mai degrabă de un stil al scenografiei, sau al regiei, sau al mânuirii, decât de un stil al spectacolului. Într-un recital de animație, de cele mai multe ori stilul autorului unic este și cel al reprezentației, regăsindu-se acolo în toate articulațiile sale.

Atunci când păpușarul se află sub impulsul unui crez, pe care îl împărtășește și publicul, avem a face cu un teatru de factură religioasă sau politică, caracterizat prin note dominant poetice, patetice. Un grăitor reper este măiestria dalang-ului, cu gestică lui care aduce cu o vrajă. Având la bază textele marilor epopei hinduse, arta pe care o stăpânește, răspândind mister, recurge la tehnica diafană a teatrului de umbre.

Cum rareori întâlnim genuri în stare pură, chiar și acest ceremonial teatral al Antichității indiene era de multe ori pigmentat cu aluzii comice la întâmplări din cotidian. Atunci când autorul de recital privește cu ochi critic societatea, cu maliție sau zâmbind a râde, stilul în care se înscrie este unul predominant comic. Comic de farsă, comic satiric, comic de parodie. Un exemplu elocvent este spectacolul tradițional al păpușarului ambulant din Europa secolelor XVI-XIX, ale cărui atuuri erau ritmul alert al mișcărilor și îngroșarea detaliilor de natură plastică și de joc. Tehnica, aproape rudimentară, îi dădea posibilitatea manevrării simultane a figurilor și înlocuirea rapidă de pe mână a unei păpuși cu o alta.

Dacă solistul este atașat de o anumită formulă tehnică, temele pe care le alege vor trebui să se adapteze posibilităților lui de a le proiecta scenic. Ne gândim la numerele Laurei Kibel, ale cărei mișcări greu de controlat, ca urmare a unor abilități deconcertante, se pretează unor scenarii simple, efectul fiind garantat de modul în care ea își realizează păpușile, cum s-ar zice, „din carne și oase”, chiar sub ochii spectatorilor. Recitalul ei reprezentativ, *Va' dove ti porta il piede/Mergi unde te duc picioarele*, poate avea loc în aproape orice decor în care există un scaun. Artista își face apariția desculță, cu o valiză pentru recuzită, piese de costum și elemente de fizionomie a păpușilor. Apoi începe să zămislească personajele. Pentru primul, talpa unuia dintre picioare, căreia îi adaugă nas și ochi, devine chip, restul membrului îmbrăcat în costum se transformă în trup, brațele păpușii sunt ale animatoarei. După ce își interpretează partitura, acest prim caracter îl generează pe al doilea (fața lui este talpa celui alt picior), căruia „îi împrumută” una dintre mâini. Laura Kibel însuflețește simultan câte două, chiar trei personaje (ex.: Înger, Demon, Moș Crăciun; Toreador și Taur; Fetiță, Floare, Băiat).

După caz, dacă necesitățile textului o cer, recitalul poate face apel la un sistem inventat. Mark Pitman⁴⁹, unic interpret în spectacolul *Magnificent Flying Machine /Extraordinara mașinărie zburătoare*, întrebuințează pentru a reconstitui lumea profesorului Bix Horn, care își dorește să creeze o mașinărie zburătoare, păpuși confecționate după o metodă proprie, din obiecte obișnuite. Eroul central, mînuit „la masă”, are corpul dintr-o haină de aviator, ochii din ochelari de scafandru, nasul dintr-o trompetă. Pasărea care îl inspiră pe Bix Horn este modelată dintr-un instrument muzical.

Nu trebuie pierdută nicio clipă din vedere punerea în rezonanță a unui spectacol sau altuia cu publicul din sală, și asta nu doar din perspectiva tipurilor de păpuși folosite, ci mai ales a mesajului emis⁵⁰. E bine să amintim că, la origini, teatrul de animație s-a adresat îndeosebi celor mari, de unde și preferința multora, astăzi, pentru recitaluri destinate acestora, chiar dacă, îndeosebi la noi, partenerii din sală sunt în genere copiii. Există și artiști care se adresează și adulților și copiilor deopotrivă, dar majoritatea își potrivește lungimea de undă ținând seama de o anumită categorie de vîrstă.

Traversăm o epocă în care, sub semnul spectaculosului, publicul își dorește din ce în ce mai mult să vadă ce poate face un artist pe scenă, doar de unul singur. În aceste condiții, attribute precum multilateralitate, plurivalență, actor total nu pot lipsi din arsenalul celui care se pregătește să devină un astfel de artist. Credem că, pe tărîmul teatrului de animație, echivalentul aceluia actor ideal, numit de unii „total”, este păpușarul de recital. În „țara” lui orice e posibil dacă e bine argumentat, lucrurile simple dobîndesc profunzimi și frumuseți de vis, nu există regizor care să dicteze, nici tehnici care i se impun, zborul fanteziei, voința de a face și pofta de joc nu îi sunt curmate de nimeni și de nimic. Sau e doar iluzie?... Oglindind nu numai înzestrarea interpretului-mînuitor, dar și nivelul lui de cultură, discernămîntul, capacitatea de a se adapta la diferite modalități de expresie sub raza unei viziuni cuceritoare, recitalul

⁴⁹ **Mark Pitman**, regizor, actor și păpușar la *Teatrul Garlic*, Marea Britanie. A urmat cursuri de pantomimă și mișcare scenică cu Desmond Jones și cu Jacques Lecoq la Paris. A fost actor la Norwich Puppet Theatre, a predat cursuri de animație (construcție și mînuire) la Central School for Speech and Drama/Școala Centrală de dicție și dramă din Londra. Susține ateliere de teatru de păpuși pentru adulți cu nevoi speciale.

⁵⁰ Vorbind despre stiluri în păpușărie, în funcție de simbioza mesaj-formă, Anca Doina Ciobotaru reperează următoarele genuri: spectacole cu mesaj religios, spectacole comico-satirice, contemporane cu subiecte fantastice, de factură poetică, spectacole lirice – *Teatrul de animație între magie și artă*, prefață de Natalia Dănăilă, Iași, Princeps Edit, 2006, pp. 157-162.

devine un spațiu al libertății depline, o „țară a minunilor”, un tărâm de vis, dând întreaga măsură a complexității creatoare a artistului-păpușar.

Acum, revenind la școala de teatru, o sugestie. Luând în considerare numărul tot mai mare de absolvenți ai specializărilor de animație, din diferite institute, posibilitățile tot mai reduse de angajare în teatrele de stat, credem că una dintre variantele de a-i determina pe tineri să practice profesia pentru care s-au pregătit este încurajarea recitalurilor de gen, individuale sau de trupă. De altfel, prin felul în care își alcătuiește programele analitice și disciplinele de studiu, școala ieșeană își propune să ofere viitorilor absolvenți un mănunchi de cunoștințe care să le permită oricând să performeze. Mai mult, spre deosebire de majoritatea celorlalți artiști, păpușarul nu depinde nici de decoruri sau costume complicate, nici de o scenă cu dotări pretențioase, nici de parteneri care să dea replica, nici de un ecleraj măiestru. Cu mica sa trupă de omuleți de lemn care nu obosesc, nici nu îmbătrânesc vreodată și care întotdeauna îl vor asculta cu sfînțenie, cu un paravan sau „la vedere”, delimitându-și un spațiu de joc real sau imaginar, el va ști întotdeauna să „dea viață” spectacolului în așa fel încât să cucerească audiența.

Bibliografie

- Brancu, Ioan, *Mișcare și expresie artistică în spectacolul de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2005;
- Bujoreanu, Raluca, *Autonomia limbajului păpușăresc*, prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Artes, 2008;
- Ciobotaru, Anca Doina, *Teatrul de animație între magie și artă*, prefață de Natalia Dănăilă, Iași, Princeps Edit, 2006;
- Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communication Group, 2000;
- Obrazțov, S. V., *Profesiunea mea*, traducere de Mihail Graur și F. Galea, București, Editura Cartea Rusă, 1952;
- Pepino, Cristian, *Regia spectacolului de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2007;
- Vianu, Tudor, *Estetica*, cuvânt înainte de George Gană, îngrijirea textului Vlad Alexandrescu, București, Editura Orizonturi, 1996.

Corespondența text-muzică în opera Don Giovanni de Mozart

Irina DABIJA *

Rezumat: Opera lirică „Don Giovanni” de Mozart pe libretul lui Lorenzo Da Ponte este una dintre operele lirice cele mai cunoscute și apreciate din istoria muzicii. Geniul lui Mozart este evident în modul în care reușește să contureze personajele operei prin muzica sa. Unul dintre exemplele elocvente este Donna Elvira, un personaj aparte pentru acele vremuri, căruia Mozart reușește să îi dea cu ajutorul muzicii sale o coloratură distinctă și subtilă, nuanțându-i caracterul explicit conferit de textul libretului. Acesta este un exemplu elocvent despre cum muzica îmbogățește, nuanțează, potențiază sau sublimă trăsăturile conferite de un text scris.

Cuvinte cheie: operă, Don Giovanni, Mozart

Istoria operei lirice „Don Giovanni-oppure il Dissoluto punito” începe în ianuarie 1787 când succesul pe care l-a avut Le Nozze di Figaro la Nationaltheater din Praga i-a determinat pe impresarii teatrului să îi ceară lui Mozart o nouă operă. Reîntors la Viena, a vorbit cu siguranță cu Lorenzo Da Ponte. Din păcate nu se știe prea mult despre colaborarea dintre cei doi, deoarece nici unul dintre ei nu a lăsat scris nimic cu privire la raportul lor. Lorenzo Da Ponte, spune în Memoriile sale că el a fost cel care i-a propus subiectul lui Mozart, iar acesta a acceptat.

Mozart cunoștea bine comediile lui Moliere, care îi fuseseră dăruite la Paris, în 1778 de prietenul său Weber, și se știe că era atras și chiar îndrăgostit de toate posibilitățile oferite de carnaval și de travestirea cu mască. Cunoscând toate acestea putem înțelege motivele pentru care Mozart a acceptat să compună opera.

Premiera programată pentru 14 octombrie, cu ocazia venirii la Praga a arhiducesei Maria Tereza, viitoarea soție a principelui Antoniu Clement de Saxonia, a avut loc două săptămâni mai târziu, deoarece Mozart nu a reușit să termine la timp opera. Mulți sunt cei care afirmă că muzica pentru uvertură a fost scrisă în noaptea dinaintea premierei, iar muzicienii au interpretat-o la prima vedere, fără nici o repetiție anterioară.

* Profesor titular grad I la Palatul Copiilor Iași, profesor asociat al Facultății de Economie și Administrarea Afacerilor din cadrul Universității „Al.I.Cuza Iași, doctor în filologie

COLOCVII TEATRALE

Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni - dramma giocoso in due atti a avut premiera pe 29 octombrie 1787 la Praga. Opera a avut un succes enorm, așa cum o demonstrează și recenziile vremii.

La Viena, însă, opera a fost cântată pentru prima dată pe 7 mai 1788, la Burgtheater, iar Lorenzo Da Ponte scrie în Memoriile sale că în prima seară opera nu a plăcut, și a continuat pentru o perioadă să nu fie pe placul publicului vienez cu toate retușurile făcute. Totuși acest insucces s-a transformat încet într-un succes. Nu există documente care să confirme această schimbare, ci doar articole care prezintă contrariul.

În zilele noastre, Don Giovanni de Mozart este una dintre cele mai cunoscute, apreciate, vizionate și studiate opere, înscriindu-se pe lista capodoperelor universale ale muzicii.

Opera lirică născută în Italia începe să sufere unele transformări în primele decenii ale secolului al XVIII-lea observându-se o diminuare a marelui succes pe care l-a avut *opera seria* italiană fiind treptat înlocuită de *opera seria* reformată bazată pe schimbările instrumentale introduse de Gluck și de *opera buffa*, tot mai la modă începând cu anii 1750 –1760. *Opera seria*, cu scindarea sa riguroasă între recitative (seci sau acompaniate) și arii, cu libreturile sale cu teme nobile și eroice, era expresia legăturii cu Barocul, în timp ce *opera buffa* sau *opera semi-seria* erau destinate să dea voce noului și schimbărilor de sensibilitate și gust apărute atât în gândirea compozitorilor cât și a publicului secolului al XVIII-lea.

Atât *opera seria* cât și *opera buffa* aveau libreturile bazate pe acea schemă, simplă aparent, dar extrem de ingenioasă în realitate, gândită de Metastasio, care dădea o mare importanță muzicii, fără să nedreptățească însă nici poezia. Fiecare scenă cu adevărat importantă era compusă din două părți distincte: acțiunea dramatică propriu-zisă (și în viitor, acțiunea comică) și expresia lirică a scenei. Muzicianul trebuia să rezolve problema acțiunii dramatice cu un recitativ, dar cântărețul uita apoi că este personaj dramatic și își exprima propriile emoții, în timp ce compozitorul profita de situație pentru a scrie o arie. Deoarece de multe ori subiectele operelor și desfășurarea acțiunii acesteia erau foarte bine cunoscute, publicul aștepta cu nerăbdare ariile, fiind singurele diferite de la o creație la alta, unicele bucăți muzicale și poetice noi pentru fiecare operă. În secolul al XVIII-lea și mai târziu, ariile vor constitui partea cea mai importantă a dramelor muzicale. Opera devine astfel o alternare de acțiune și de *respiro*, iar dacă recitativul este partea cea mai importantă a libretului, aria

constituie partea mai valoroasă a partiturii. Acesta reprezenta un compromis bun care permitea, în limitele convențiilor stabilite, dezvoltarea liberă atât a poeziei cât și a muzicii, reușind să satisfacă în același timp și dorința de glorie a cântăreților, așa-numiții *virtuosi* (virtuoși).

În ceea ce privește *opera buffa*, diversele istorii ale muzicii consideră că își are originea în acele *Intermezzi* napoletane fiind puternic influențată de *Commedia dell'Arte*. Primele *Intermezzi* aveau multe în comun cu teatrul improvizat (*Improvisa*), de la personaje, mai mult tipuri, măști decât caractere umane propriu-zise, până la repetarea situațiilor și a subiectelor, precum și acțiunea bine încheată și dialogul bazat, în cea mai mare parte pe folosirea dialectului, ceea ce îi conferea un ton realist popular.

Dacă *opera buffa* din primele decenii ale secolului al XVIII-lea părea să sufere de un complex de inferioritate față de *opera seria*, acest lucru a constituit un beneficiu deoarece nu a fost legată de soarta acesteia din urmă și nici nu a trebuit să se supună convențiilor destul de rigide pe care trebuia să le respecte. Virtuozii nu doreau să cânte în *opere buffa* astfel încât au apărut noi interpreți. Pentru prima dată, în rolurile de femei erau distribuite femei care, pe parcursul operei erau acompaniate sau contrazise de voci de bași și de baritoni, roluri încredințate personajelor aparținând claselor sociale inferioare. *Opera buffa* a creat un nou stil, mai viu, mai flexibil, mai curgător: recitativul buf era mai rapid, mai săltăreț, prezentând uneori o mișcare destul de vertiginoasă; personajele, de cele mai multe ori din popor, au tonuri simple, proaspete. În concurență cu personajele este orchestra care imită cu ajutorul instrumentelor mișcările umane ce trădează emoțiile personajelor, și care devine, treptat, o colaboratoare tot mai fidelă a acompaniamentului.

Virtuosul, care nu știa să facă altceva decât să cânte a fost înlocuit în *opera buffa* de cântărețul ce trebuia să știe și să recite, și să se miște pe scenă, să danseze, să exprime prin pantomimă acțiuni și sentimente.

Este interesant de observat faptul că, dacă libretul *operelor bufe* are un caracter preponderent comic, muzica păstrează caracterul comic doar pentru recitative sau pentru părțile de ansamblu, dar în compoziția ariilor, muzicianul secolului al XVIII-lea se simte în primul rând compozitor și este deci serios. Se realizează astfel o împletire muzicală între elementele bufe și cele serioase, muzica și libretul se modelează unul pe celălalt și lunecă spre sentimental.

COLOCVII TEATRALE

Aceste noi trăsături erau perfecte pentru redarea amestecul de erotism, supranatural, comic și acțiune prezente în tema Don Juan.

W.A. Mozart nu a folosit niciodată termenul de *dramma giocoso*. Manuscrisul autograf nu are subtitlu, dar pe 28 octombrie 1787, în catalogul tematic a scris: Il dissoluto punito o il Don Giovanni; opera buffa. Astfel, este incorect să vorbim de *dramma giocoso de Mozart* sau să sugerăm că Lorenzo Da Ponte și W.A.Mozart ar fi descris opera în acești termeni. Subtitlul *dramma giocoso* este întâlnit doar în libretul lui L.Da Ponte. Importanța celor doi termeni, independent de semnificația lor exactă (*dramma* – dramă, *giocos* – glumeț, șăgalnic; *dramma giocoso* – operă bufă) a fost de multe ori supraevaluată.

În acele vremuri, compozitorii nu aveau o ofertă generoasă din care să aleagă, așa cum se întâmpla cu libretiștii. Existau doar opera seria și *opera buffa*. Mozart nu putea să își definească compoziția în *opera seria*, deoarece acțiunea simultană, introducerea de personaje din clasa socială de jos și abundența scenelor comice nu permiteau o astfel de denumire. De altfel, distribuția unei *opere buffa* ar fi putut să conțină și un personaj serios, ca Don Ottavio, alături de cele bufe, iar prezența scenelor patetice cu un impact puternic asupra publicului era un lucru obișnuit. Toate aceste elemente constituie motive care ne explică de ce Mozart nu a ezitat să își definească creația, *opera buffa*.

Lorenzo Da Ponte, însă, avea de unde alege. Orice libretist italian de la sfârșitul secolului al XVIII-lea avea la dispoziție o mare varietate de indicații tipologice: *dramma* (dramă), *dramma per musica* (operă, dramă pentru muzică), *dramma serio* (dramă serioasă), *dramma tragico-comico o tragicomico* (dramă tragicomică sau tragicomică), *commedia per musica* (comedie pentru muzică) – termen folosit adesea când libretul avea la bază o dramă, o comedie vorbită -, *dramma comico* (dramă comică), *dramma giocoso* (dramă bufă), *dramma buffa* (dramă bufă) și multe altele. Este interesant de remarcat faptul că Da Ponte nu a ales subtitlul de *dramma tragico-comico*, cum a făcut pentru Axur pe muzica lui Salieri.

În ceea ce privește titlul : Il Dissoluto punito (Desfrânatul pedepsit) nu este o inovație a lui L. Da Ponte. Titlul a fost ales, înaintea sa, de libretistul anonim al operei lui Vincenzo Righini Il convitato di pietra ossia il Dissoluto , *dramma tragicomico* (Invitatul de piatră sau Desfrânatul – dramă tragicomică) al cărei prim spectacol a avut loc la Praga în anul 1776.

COLOCVII TEATRALE

Același lucru se observă și cu termenul neutru de *dramma per musica*, subtitlu la libretul lui Giovanni Bertati pentru Don Giovanni ossia il Convitato di pietra, operă într-un act pe muzica lui Giuseppe Gazzaniga, libret al cărui text a fost folosit de L. Da Ponte ca sursă majoră de inspirație. Nu este deci nici o îndoială că titlul explicativ de *dramma giocoso* a fost ales în mod deliberat de Da Ponte.

Trebuie să mai precizăm că termenul *dramma giocoso* nu include nimic ambiguu, paradoxal sau misterios. Spre deosebire de cuvântul francez *drame*, cuvântul italian *dramma* are un înțeles neutru. Nu conține nici cea mai mică conotație de tragedie sau orice alt tip particular de operă dramatică. *Dramma* înseamnă „acțiune scenică, dezvoltată cu ajutorul cuvintelor”, iar adjectivul *giocos* precizează doar că este vorba de o acțiune veselă, distractivă.

Astfel, rezumând: termenii *dramma* și *opera* indică o acțiune dramatică, exprimată de cuvinte și respectiv de muzică. Adjectivele *giocos* și *buffo* ne spun că acțiunea este preponderent veselă. Pe vremea lui Mozart, *dramma giocoso* și *opera buffa* aveau un sens destul de larg. Considerate în sine, aceste subtitluri nu ne ajută prea mult în interpretarea operei Don Giovanni. Singurul lucru de care suntem siguri este faptul că această compoziție nu este nici o tragedie, nici o semi-tragedie.

Joseph Kerman îl citează în cartea sa Opera ca dramă pe Edward Cone care spunea că principiul de bază al unei opere muzicale constă în faptul că fiecare motivație de bază trebuie să fie tradusă și în termeni muzicali. Nu este de ajuns numai să se vorbească despre ea, sau să fie doar recitată, trebuie să fie simțită și ca muzică. Înțelegerea unei drame muzicale nu poate fi făcută doar prin citirea libretului. În orice operă putem descoperi că mesajele muzicale și cele verbale se sprijină unele pe celelalte sau se contrazic, dar întotdeauna trebuie să considerăm muzica un ghid pentru înțelegerea concepției pe care o avea compozitorul despre text.

Funcția poeziei dramatice este aceea de a furniza dramei muzicale un anumit tip de semnificații care o îmbogățește mult, mai ales din punct de vedere dramatic.

Un element important al dramei muzicale îl constituie răspunsul personajelor la elementele acțiunii. Din acest punct de vedere, poezia poate face mai mult decât expunerea în proză sau punerea personajelor în anumite relații fizice și psihologice. Importanța acestor relații, precum și cea a evenimentelor este

COLOCVII TEATRALE

determinată de calitatea versurilor. Tragem concluzia că forma dramatică este realizată de poezie împreună cu structura intrigii.

Un fragment poetic (ce ar corespunde ariilor) nu întrerupe acțiunea și nu este considerat nepotrivit pentru personaj, ci dimpotrivă, poate, uneori, să determine, să influențeze întregul curs al dramei prin calitatea senzațiilor transmise. În aceste cazuri, putem considera poezia dramatică drept element vital al acțiunii.

Cu toată flexibilitatea și transparența poeziei, chiar și exprimarea cea mai pasională (declamația) se situează pe un nivel de rezervă emotivă pe care muzica reușește să îl depășească cu ușurință. Muzica poate fi simplă și imediată în prezentarea condițiilor și nuanțelor emotive. Astfel, dacă într-o operă ne putem abandona emotivității, într-o dramă nimeni nu încetează să gândească. Muzica este și un mijloc natural pentru a exprima diferite tipuri de atmosferă și de sentimente, fiind utilizată în acest scop și în teatrul vorbit.

În ceea ce privește forma, muzica are contururi clare și puternice: reluările, cadențele, tranzițiile, inter-relațiile și modulările sunt mecanisme pe care a învățat să le trateze cu o mare măiestrie. În drama muzicală, funcția imaginativă a muzicii și cea a poeziei este în fond aceeași. Fiecare are responsabilitatea finală a succesului dramei, deoarece ține de competența fiecăreia să definească reacția personajelor la evenimente și situații. Ca și poezia, și muzica poate revela „calitatea” acțiunii și poate determina astfel forma dramatică . Opera nu este doar un simplu concert cu personaje îmbrăcate în costume, sau o dramă a căror puncte culminante și a cărui ton general erau subliniate de muzică, ci o formă artistică cu propria sa coerență, cu propria sa intensitate și sferă expresivă. Opera este un tip de dramă a cărei întreagă existență este determinată de la un capăt la celălalt de expresia muzicală.

Conform soluției clasice din secolul al XVII-lea, muzica zugrăvește „sentimente”. Secolul XX tinde, mai degrabă să distingă în muzică anumite tipuri de „semnificații” care, prin însăși natura lor nu pot fi definite cu ajutorul cuvintelor, dar care sunt prețioase și unice izvorând și depinzând de experiența umană.

W.A.Mozart este primul care reușește să caracterizeze personajele dramei muzicale cu ajutorul muzicii, reușește să realizeze și o caracterizare psihologică a acestora. Chiar și fără să forțeze acțiunea dintr-o arie, Mozart reușește să obțină o uimitoare finețe psihologică a personajelor datorită capacității stilului său muzical de a îmbrățișa, de a modela și armoniza contraste acute.

COLOCVII TEATRALE

Conform canoanelor secolului al XVIII-lea Don Giovanni este o operă într-adevăr extraordinară. Timpul și acțiunea originare sunt menținute pe toată perioada celor două acte, chiar dacă acțiunea nu prezintă mereu aceeași intensitate.

O altă caracteristică deosebită este obscuritatea, prezentă în operă: cea mai mare parte a scenelor se petrec în locuri deschise, seara sau noaptea. Și din acest punct de vedere Don Giovanni este un caz deosebit printre operele secolului său.

Alături de aceste calități sau caracteristici deosebite ale libretului, acesta are și multe neajunsuri. Astfel, episoadele sunt lipsite de coerență, de cursivitate și de claritate vizuală, ceea ce ridică probleme compozitorului. Un asemenea libret necesită o muzică capabilă să întărească coerența și unitatea dramatică.

O examinare atentă a partiturii arată utilizarea unor instrumente ce servesc la unirea dramatică a scenelor lipsite de conexiune.

Individualitatea muzicală a personajelor, păstrarea fizionomiei muzicale a fiecărui personaj, nu doar în timpul ariilor ci, chiar și în scenele de grup este unul dintre mijloacele folosite de Mozart în toate operele sale. Astfel, de exemplu, diferența de caracter dintre Donna Anna și Donna Elvira este respectată cu strictețe în modul de tratare a melodiei respectivelor roluri. Donna Anna, care este o tânără legată de convenții, își exprimă sentimentele cu respect, cu mișcări melodice elegante, chiar în momentele de puternică emoție. În schimb, Donna Elvira subliniază permanent atitudinea ei anticonformistă cu ritmuri nervoase și linii melodice originale. Când, uneori, pare să împrumute formula grațioasă a fiicei Comandorului, asemănarea este doar superficială, adevăratul său caracter fiind trădat de contextul neregulat în care este inclus motivul.

În ceea ce privește aspectul muzical, dintre toate personajele doar Don Giovanni pare cel mai puțin omogen. Dacă am compara limbajul său melodic în diverse episoade (Introducere – n.1, cele două întâlniri cu Zerlina – n.7 și n.13, duetul cu Leporello – n. 14, scena balconului – n.15, cea în care îi învinge pe țărani – n.17, cea a banchetului întrerupt de Elvira – n.24) observăm că întâmpinăm dificultăți în a-l distinge ca personaj. Fără îndoială, însă, că acesta era și scopul lui Mozart. Don Giovanni nu are omogenitatea celorlalți, tocmai deoarece el se adaptează ușor la orice situație. Această flexibilitate de caracter de care dă dovadă îl ajută să obțină ceea ce își dorește, îl ajută să își atingă scopurile pe care și le propune. În fiecare

scenă se schimbă în funcție de situație, astfel încât să fie capabil să manevreze în mod eficient persoane din orice clasă socială. Cu Zerlina folosește un limbaj melodic diferit de cel cu care se adresează Donnei Elvira; Masetto și prietenii lui sunt tratați, din punct de vedere muzical diferit de Leporello. Uneori se schimbă chiar pe parcursul aceleiași scene, ca în cvartetul din actul I. Un Don Giovanni coerent nu ar reuși să își domine adversarii, să îi uimească, să îi ia prin surprindere și în același timp să ne convingă pe noi, publicul.

Frits Noske consideră că dintre adversarii lui Don Giovanni, figura Donnei Elvira este cea mai interesantă. În secolul următor Donna Anna va deveni principala antagonistă a lui Don Giovanni, în opera lui Da Ponte-Mozart, nefiind decât un personaj strâns în rigorile legilor sociale. Este posibil ca cei de la sfârșitul anilor 1700 să nu fi știut cum să se comporte cu Donna Elvira, care era, cu siguranță, „o damă” foarte extravagantă pentru timpul ei. Ea este singurul personaj capabil să îl înțeleagă pe Don Giovanni, ceea ce credem că se și întâmplă, deoarece se comportă asemenea lui, fără să țină cont de regulile și convențiile sociale. La Moliere se știe că a fugit cu Don Giovanni dintr-o mânăstire. La Da Ponte acest lucru apare doar amintit destul de vag. La fel ca bărbatul pe care îl iubește, Donna Elvira ar fi putut fi repudiată de societate, din motive total diferite față de cele care i se puteau reproșa lui Don Giovanni.

Donna Elvira apare în trei terțete și în fiecare dintre ele cântă alături de Don Giovanni și Leporello.

Primul terțet nu apare ca atare, ci ca arie, deoarece prezintă monologul ei, ascultat pe furiș și comentat de Don Giovanni și Leporello. Nici cei doi și nici publicul nu cunosc adevărata ei poveste. Donna Elvira cântă în stilul *operei seria* plângându-se de trădarea iubitului și cu salturi melodice originale, pauze neașteptate și accente exagerate dă aproape impresia de isterie. Este prezentată ca o persoană ridicolă iar efectul este întărit de un detaliu ce nu putea să treacă neobservat publicului din vremea lui Mozart. Donna Elvira intră îmbrăcată în haine de călătorie. Discrepanța dintre aceste umile haine de călătorie și stilul *operei seria* în care cântă producea cu siguranță un efect hilar în public. Spectatorii de astăzi nu ar vedea nici un motiv pentru a considera intrarea pe scenă a Donnei Elvira drept ridicolă, deoarece marea majoritate dintre noi cunoaște deja intriga operei și are în minte imaginea personajului, și apoi, foarte puțini sunt cei care cunosc trăsăturile și convențiile impuse de o operă serioasă în contrast cu una bufă.

COLOCVII TEATRALE

Următoarea scenă în care apar cele trei personaje este cunoscutul „terțet al balconului” de la începutul Actului al II-lea. Până acum am avut timp să o cunoaștem mai bine pe Donna Elvira. Acum nu ne mai pare ridicolă și știm că este singurul dintre personaje ce demonstrează că posedă mult curaj moral și un suflet cald. Dar chiar și acum ne este prezentată într-o scenă comică, dar de un comic amar. Dacă în Actul I era ridicolă prin propria sa persoană, acum este ridicolă situația în care se găsește. Scena poate fi împărțită în trei părți. În prima parte, Donna Elvira își exprimă zbuciumul interior datorat celor două sentimente contradictorii care o stăpânesc: ura și dragostea pentru Don Giovanni. În a doua parte acesta i se adresează, arătând încă o dată marea putere de adaptabilitate pe care o posedă. Cu o melodie fascinantă, îi arată că se căiește și, în același timp, că o iubește (ambele sentimente fiind simulate), reușind astfel să o recucerească. Publicul știe că Donna Elvira ascultă vocea lui Don Giovanni, dar că bărbatul din fața ei este Leporello, îmbrăcat în mantia stăpânului. Bineînțeles că aceasta provoacă un efect comic. În același timp scena este profund emoționantă, deoarece putem prevedea cu ușurință înfrângerea și farsa dureroasă jucată Donnei Elvira. În ultima parte, cuvintele Donnei Elvira exprimă încă neîncredere și incertitudine, dar muzica lui Mozart ne convinge că ea l-a iertat deja. Unii critici consideră că Da Ponte dă glas rațiunii Donnei Elvira, iar Mozart inimii sale.

La sfârșitul Actului al II-lea cele trei personaje se reîntâlnesc, dar într-o situație diferită: Don Giovanni, așezat la masa întinsă este servit de Leporello în timp ce muzicanții cântă fragmente din opere populare (inclusiv Figaro de Mozart). Dintr-odată apare Donna Elvira, care intră grăbită în cameră și îi dă lui Don Giovanni ultima dovadă a iubirii sale, și poate cea mai mare: îi spune că va renunța la el dacă se va căi salvându-și astfel sufletul. Don Giovanni o tratează însă, cu ironie și atunci ea îi răspunde într-un limbaj total neadecvat unei doamne din clasa sa socială:

„Restati, barbaro	Rămâi cu bine atunci,
nel lezzo immondo,	în murdăria crasă,
esempio orribile	exemplu oribil
d'iniquità!”	de josnicie!

Donna Anna nu ar fi folosit asemenea cuvinte oricât de mare ar fi fost emoția pe care ar fi trăit-o. Donna Elvira însă, dovedește că are un caracter mai vulcanic și nu poate să își controleze spusele, nu reușește să respecte tonul specific clasei sale sociale.

COLOCVII TEATRALE

În afară de Don Giovanni, Donna Elvira este cu siguranță personajul cel mai bogat și cel mai modern al operei. Doar ea reușește să depășească barierele epocii și să se transforme într-o eroină autentică.

În concluzie afirmăm că libretul lui Lorenzo Da Ponte arată de multe ori faptul că a fost scris în mare grabă. Cu toate că este foarte reușit în unele detalii și oferă soluții noi partiturii, nu oferă unitatea pe care o au libretele Nozze di Figaro și Così fan tutte. Nici Mozart, cu tot efortul pe care l-a depus, nu a reușit să remedieze întru totul incoerențele prezente în text, reușind, totuși, să compenseze lipsurile libretului lui Da Ponte.

Din examinarea și identificare structurilor muzicale specifice operei, ne dăm seama de modul în care Mozart s-a apropiat de intrigă și de tehnica dramatică utilizată. Astfel, observăm că fiecărui personaj al operei îi corespunde un profil muzical propriu, ce ne ajută să îl identificăm ori de câte ori apare pe scenă. Excepție face Don Giovanni, care nu are o caracterizare melodică proprie, tocmai pentru a sublinia puterea sa de a se preface, de a se adapta fiecărui personaj cu care intră în contact, reușind astfel să fie într-o permanentă schimbare, imprevizibil, surprinzându-și în acest fel adversarii și profitând de uimirea sau credulitatea lor reușește să obțină ceea ce dorește.

Lipsa de coerență a libretului este compensată de Mozart prin reluarea în arii a melodiei ce pare să se identifice cu motivul prezent în finalul „recitativelor seci” precedente acestora.

Talentul imens al lui Mozart precum și preocuparea sa pentru o apropiere cât mai mare între text și muzică rezultă din modul în care este folosit acest motiv melodic, uneori pentru a anticipa publicului ceea ce va urma, alteori pentru a caracteriza un personaj (pe Don Giovanni).

Acestea sunt câteva dintre structurile muzicale specifice operei Don Giovanni care ne dau o imagine mai clară a strânsei legături dintre libret și partitură, a finei intuiții, a inteligenței subtile și a talentului enorm al lui Mozart, calități fără de care nu ar fi reușit să conceapă o asemenea capodoperă care a uimit și în aceeași măsură a încântat atât pe contemporanii săi cât și generațiile următoare.

Opera Don Giovanni reprezintă și un nou gen în dramaturgia muzicală, fiind considerată prima *drama muzicală psihologică*, deoarece accentul cade mai puțin pe desfășurarea acțiunii dramatice

și mai mult pe conturarea și aprofundarea psihologică a personajelor, în special în caracterizarea lor muzicală.

Bibliografie

- Abert, Hermann – *Mozart. La maturita 1783-1791*, vol.II, Milano, ilSaggiatore, 1985, pp.360-490;
- D'Amico, Fedele – *Attorno al "Don Giovanni" di Mozart*, Roma, Editrice Elia, 1971;
- Brumariu, Liviu și Constantinescu Grigore – *Istoria muzicii universale (1600-1750)*, București, Editura Fundației "România de mâine", 1998;
- Cristain, V. – *Wolfgang Amadeus Mozart*, București, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor din R.P.R, 1958 ;
- Farinelli, Arturo – *Don Giovanni*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1946;
- Forti – Lewis, Angelica – *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni Editore, 1992;
- Gallarati, Paolo – *Lezioni sul „Don Giovanni” di Mozart*, Torino, Il Segnalibro, 1994;
- Jouve, Pierre-Jean – *Il „Don Giovanni” di Mozart*, Milano, Coliseum, 1989, pp.21-126;
- Kerman, Joseph – *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi Editori, 1990;
- Macchia. Giovanni - *Vita Avventure e Morte di Don Giovanni*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978;
- Merișescu, Gheorghe – *Curs de Istoria Muzicii Universale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964;
- Noske, Frits – *Dentro l'opera. Struttra e figura dei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 57-113;
- Pirrota, Nino, *Don Giovanni in musica*, Venezia, marsilio Editori, 1991
- Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, vol. II.

COLOCVII TEATRALE

Criza valorilor familiale– o perspectivă milleriană

Elena CIORTESCU *

Rezumat: În anul 1991, Arthur Miller scria două piese de teatru care păreau să se preocupe în primul rând de sfera privată a individului. Cu toate acestea, atât *The Ride down Mt. Morgan* (*Cursa pe muntele Morgan*) cât și *The Last Yankee* (*Ultimul Yankee*) s-au dovedit a fi mai mult decât două piese având drept temă eșecul personal, reușind astfel să dăinuie în timp și să emoționeze publicul chiar și astăzi, la mai mult de douăzeci de ani de la lansarea lor, datorită aspectelor profunde pe care le aduc pe scena. Ruptura familială este, din nefericire, un aspect al vieții noastre cotidiene în aceeași măsură în care aceasta se făcea simțită în anii 1990; cauzele sale cele mai profunde se regăsesc la nivel socio-economic iar consecințele sale determină structura societății din care facem parte. Această temă a constituit un punct de interes constant pentru Miller în piese precum: *All My Sons* (*Toți fiii mei*) (1947), *Death of a Salesman* (*Moartea unui comis voiajor*) (1949), *The Price* (*Prețul*) (1967), *The American Clock* (*Ceasul american*) (1980). Opera lui Arthur Miller s-a dovedit atemporală, fapt ce se datorează, printre altele, și temelor pe care acesta le-a abordat în piesele sale din anul 1991: *The Ride down Mt. Morgan* și *The Last Yankee*.

Cuvinte-cheie: familie, societate, trădare, depresie

Introducere

Miller a crezut mereu în echilibrul dintre societate și individ, considerând că măsura în care societatea poate interveni în sfera privată a individului trebuie să fie egală cu măsura în care individul poate, la rândul lui, să se exprime liber, fără să afecteze în mod negativ pe ceilalți. De aceea, contextul socio-politic se dovedește a fi de o importanță capitală pentru opera lui Miller. De exemplu, perioada în care Ronald Reagan a fost președinte (1981-1989) a influențat în mod cert opera dramaturgului întrucât *The Ride down Mt. Morgan* are drept personaj principal un om al erei Reagan: Lyman Felt. Acesta încarnează competiția acerbă, lipsa de responsabilitate, individualismul extrem care au dominat perioada respectivă. Pentru acesta, ca și pentru o întreaga generație, valorile

* Teaching Assistant, PhD, Faculty of Economics and Business Administration, “Alexandru Ioan Cuza” University, Iasi

tradiționale sunt anulate în favoarea împlinirii personale cu riscul ca acest lucru să implice o viață dublă, două soții, două familii. În mod paradoxal, trădarea a devenit un act de sinceritate față de sine. Haosul generat de climatul economic, social și politic al anilor 1980 a avut consecințe grave asupra integrității individuale.

The Last Yankee echilibrează într-o anumită măsură abordarea lui Lyman Felt deși Miller păstrează și aici tonul pesimist cu privire la societatea de la începutul anilor 1990. Dacă, în *Ride*, Miller adopta un ton apocaliptic în ceea ce privește disiparea familiei, în *Yankee*, dramaturgul pare să caute echilibrul în portretizarea puținelor valori tradiționale ce au mai rămas, sugerând, deși mai degrabă timid, că există speranță de vindecare.

Faptul că acțiunea este plasată într-un spital de boli mintale reflectă boala ce pare să fi cuprins spiritul unei întregi societăți. Ultimul yankeu la care se face referire în titlu este Leroy Hamilton, descendent al lui Alexander Hamilton, a cărui soție a fost internată din cauza depresiei de care suferă. Boala acesteia este provocată în primul rând de incapacitatea soțului ei de a se adapta într-o societate în care primează interesul pentru confortul financiar. Patricia Hamilton a fost pe deplin asimilată de societatea în care competiția acerbă constituie motorul principal iar motivul pentru căderea sa psihică este refuzul său de a accepta faptul că soțul ei nu este o persoană competitivă. O altă perspectivă este oferită de cazul Karen Frick, colega de salon a Patriciei, a cărei depresie este provocată de faptul că soțul ei, John Frick, în preocuparea de a deveni din ce în ce mai bogat, a uitat să iubească.

The Ride down Mt. Morgan

Într-un interviu acordat lui Christopher Bigsby în anul 1995, întrebând fiind dacă *Ride* era o piesă despre anii '80, mai precis, despre o societate bazată pe competiție, ce ignora responsabilitatea individuală și principiile morale, Miller răspundea: "Este o piesa despre valori relative. Dacă simt, trebuie să fac. Dacă îmi plac doi oameni în același timp, am dreptul să-i trădez pe ambii, în același timp. (...) Piesa reprezintă o încercare de a examina moralitatea unui om măcinat de o pasiune necruțătoare pentru două familii. Încearcă să fie loial amândurora însă ambele sfârșesc trădate."⁵¹ Confuzia lui Lyman produce haos în propria-i existență datorită convingerii sale că poate avea totul, ignorând faptul că, în viață, cu toții trebuie să facem alegeri. Această caracteristică a convins critica vremii că Lyman Felt

⁵¹ Bigsby, Christopher, *Remembering Arthur Miller*, London, Methuen, 2005, pp. 295-6

este, în primul rând, un individ al erei Reagan, când familia nu mai era percepută ca stâlp al societății iar individualitatea – cândva una dintre valorile americane cele mai de preț – a luat forma individualismului radical alimentat de lăcomie și competiție rapace.

Așadar, *The Ride Down Mt. Morgan* a fost deseori discutată în contextul politic și economic în care a fost creată. Implicit, faptul că, în anii 1980, Statele Unite se aflau sub administrația Reagan, și-a pus amprenta în mod cert asupra piesei. La momentul în care a devenit președinte, în anul 1980, Ronald Reagan era un fost actor și fiu al unui comerciant de pantofi. Unul dintre criticii care au ilustrat foarte bine paralela Lyman - Reagan este Susan Abbotson care, pornind de la afirmația lui John Shockley care considera că Willy Loman, personajul principal în *Death of a Salesman* – era de fapt “prototipul Reagan” (Reagan era fiul unui comerciant, fapt ce îl familiarizase cu lumea lui Willy Loman), avansează premiza conform căreia Lyman Felt se încadrează în galeria comercianților lui Shockley. Reagan câștigase cursa electorală datorită campaniei sale în care a combinat o “platformă conservatoare cu celebrarea pe un ton optimist a valorilor tradiționale americane”⁵². Abbotson susține că, în timp ce protagonistul din *Salesman* doar a visat să fie ceea ce Reagan a reușit să devină – popular, împlinit pe toate planurile și arătos -, Lyman Felt a și reușit. Aceasta concluzionează că piesa “reprezintă o evocare a vieții în America în anii '80, în timpul administrației duplicitară și deseori contradictorie a unui fost star de cinema (Reagan fusese actor) și poate fi percepută “ca documentul narcisismului moral ce a dominat era Reagan”⁵³.

Îl găsim pe Lyman Felt – omul de afaceri de succes – internat în spital din cauza unui accident rutier. Aflăm că are două familii și că, de aproape zece ani, acesta duce o viață dublă: s-a căsătorit cu cea de-a doua soție, Leah, în anul în care Reagan fusese ales președinte fără însă a divorța vreodată de Theodora, prima sa soție. De-a lungul piesei, drama lui Lyman este dezvăluită: figura tatălui său l-a influențat profund, inspirându-l și intimidându-l în același timp iar acum, chiar și după moartea sa, încă îl bântuie. Figura tatălui se concretizează într-o serie de critici și restricții pe care acesta le impune fiului său: “Ferește-te de americance! Toate-s niște tarfe! Nu aduc decât probleme! Mai ales în afaceri!”⁵⁴ Deseori, își descurajează

⁵² *Encyclopaedia Britannica*, vol. 9, London, Encyclopaedia Britannica, Inc., 2009, p. 972

⁵³ Abbotson, Susan C.W., *From Loman to Lyman: The Salesman Forty Years On*, in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, pp. 441-9.

⁵⁴ Miller, Arthur, *The Ride Down Mount Morgan*, New York, Penguin Books, 1991, p. 74

fiul spunându-i că nu va reuși niciodată să devină un american adevărat, de succes. Spre sfârșitul piesei descoperim că succesul în afaceri și eșecul în relațiile personale apar, în cazul lui Lyman, ca o consecință a relației dezastruoase cu tatăl său. Așa cum arată Centola în *Impulse of Betrayal*, șovinismul lui Lyman nu o afectează doar pe Theodora (așa cum încearcă Leah să sugereze: “Nu-i treaba mea, însă ura ta față de femeia aceasta este monumentală. Vreau să spun că este pur și simplu...oceanică!”⁵⁵) ci se revarsă asupra tuturor femeilor din viața sa.

Inițial, Lyman se căsătorise cu Theodora, o femeie cu solide convingeri protestante, după care a luat-o de soție pe Leah, o evreică, răspunzând astfel instinctelor care stăteau la baza relației cu aceasta din urmă. El însuși fiul unui albanez cu o evreică, Lyman caută combinația perfectă între Theo – tipul care se supune exclusiv regulilor – și Leah, cea care face uz de pasiune și sexualitate pentru a încălca regulile atât de importante pentru Theo. În același timp, el caută să identifice sursa tuturor necazurilor sale: „Lyman este numele judecătorului din Wooster, Mass., care i-a acordat tatălui meu cetățenia americană. Felt este prescurtarea de la Feltman, numele mamei mele. L-au ales pe acesta pentru că numele tatălui meu era imposibil de pronunțat și și-au dorit ca fiul lor să fie un american de succes.”⁵⁶ Pe parcurs, Lyman își dă seama că ascendența mamei sale a fost aceea care i-a adus toate problemele: “În inima de evreu există un avocat și un judecător iar în cea de albanez, un bandit care sfidează guvernul cu un cuțit”⁵⁷. Încearcă din răspuțeri să se convingă, pe sine dar și pe cei din jur, că nu e nimic în neregulă în a avea o viață dublă, două soții, două familii. Neagă prin orice mijloace că ar fi făcut ceva greșit iar cel mai puternic argument la care se poate gândi este autenticitatea sa ca ființă umană: „(...) Doar un ratat ar putea trăi viața altcuiva; eu mi-am trăit-o pe a mea; așa putredă cum ar putea părea, este a mea. Și nu sunt cu nimic mai rău ca alții!”⁵⁸ Mai mult decât atât, consideră că singura regulă pe care a încălcat-o a fost cea a ipocriziei. Singurul său legământ în fața vieții este să nu se sacrifice pentru ceva în care nu crede, ca de exemplu în monogamie.

Cele două femei sunt mai complexe decât apar inițial: deși la începutul piesei, Theo pare o femeie practică, inflexibilă, pe parcurs, ni se dezvăluie latura sa manipulatoare iar onestitatea sa devine

⁵⁵ Idem, p. 114

⁵⁶ Ibidem, p. 51

⁵⁷ Ibidem, p. 52

⁵⁸ Ibidem, p. 80

discutabilă. Mai mult decât atât, spre finalul piesei, aceasta își exprimă disponibilitatea de a face compromisuri în privința duplicității soțului său. Acesta din urmă o descrie cel mai bine pe Theodora: "(...) încrederea ta naivă în mine și dezamăgirea ta; idealismul tău și lăcomia ta de sănătate; tandrețea bizară a degetelor tale de lemn, stilul tău protestant incurabil de a găti; cunoștințele tale solide în toate și lipsa ta de experiență sexuală; înțelepciunea și devotamentul tău de mamă, lipsa ta de toleranță și extremismul politic precum și dragostea ta de țară de neclintit – Theodorismul tău!"⁵⁹

Pe de altă parte, Leah, mai tânără cu douăzeci și patru de ani decât Lyman, este o femeie modernă, independentă; este familiară cu minciuna (aspect sugerat de asemenea de fonetica numelui său), manipulându-l astfel pe Lyman în a se căsători cu ea. Prima reacție la aflarea veștii că este căsătorită cu un bigam este să-l dea în judecată pentru a se asigura că va încasa suma cuvenită. Leah îl descrie cu acuratețe pe Lyman când spune că: „(...) problema e că își *dorește* atât de *multe*; precum un copil la târg; vrea și un măr caramelizat, și o vată de zahăr, și o cursă în carusel (...) uneori mi se părea că era ca și cum deja trăise o viață chinuită, privată de tot ce și-ar putea dori un om, și părea hotărât ca, de data asta, să nu rateze nimic din tot ce i-a lipsit odinioară”⁶⁰. Lyman ar putea fi chintesența tensiunii prezente în fiecare dintre noi: corect/greșit, curat/murdar, bine/rău, moral/pervers”⁶¹. Atitudinile sale reflectă în mod clar aceste tensiuni – în timp ce, în viața sa cu Theo, nu vânează niciodată și îi este teamă de viteză, în compania lui Leah pilotează avioane, merge deseori la vânatoare și conduce mașini puternice. Vrea să se bucure de viață pe deplin dar își dă seama că are nevoie de două versiuni ale realității pentru a face acest lucru.

Criticii au dezbătut îndelung faptul că piesa *Ride* a fost scrisă ca răspuns la atmosfera haotică care a dominat perioada anilor '80. Așa cum arată și Abbotson în *A Critical Companion to Arthur Miller*, bigamia lui Lyman este o reflecție a absurdității unei culturi ultra-comerciale, dominate de conflict și trădare, unde atât individul cât și societatea sunt în pericol de anihilare. În ciuda tuturor criticilor și îndoielilor tatălui său, Lyman a reușit să împlinească visul american și să devină ceea ce Willy Loman doar a visat. Miller îl descrie pe Lyman astfel: “Acest personaj este teribil, înspăimântător însă reușește să

⁵⁹ Ibidem, p. 47

⁶⁰ Ibidem, p. 38

⁶¹ Abbotson, Susan C.W., *op. cit.*, p. 445

construiască o companie în care primează responsabilitatea socială. Reușește să ajungă în fruntea unei mari companii de asigurări cu politici liberale vis a vis de minorități. (...) În același timp, are un apetit uriaș pentru viață, femei, pentru tot. Așadar, este un fel de personaj faustian care, asemenea societății noastre, este capabil de construcție și deconstrucție la scară largă.”⁶². Așadar, integritatea lui Lyman constă în refuzul de a-și reprima instinctele, încadrându-se astfel în tiparul anilor optzeci când Miller simțea că “propriul interes și preocuparea de sine triumfaseră în mod cert în fața responsabilității sociale”⁶³.

Pornind de la convingerea că există o legătură profundă și extrem de puternică între preocupările sociale și psihologia individuală, Miller creează o dramă capabilă să transmită conflictul dintre Sine și Celălalt. Conflictul este unul natural însă consecințele sale pot fi ameliorate dacă alegerile făcute au la bază loialitatea și responsabilitatea față de societate. În cazul în care responsabilitatea socială este ignorată, există mari șanse ca o dramă similară cu cea a lui Lyman Felt să apară. Acesta se amăgește crezând că în toate deciziile sale a fost onest cu sine și că nu a greșit cu nimic în fața celor două femei, fiind suficient faptul că le-a asigurat din punct de vedere financiar: în opinia sa, căsătorindu-se cu amândouă, nu face decât să se comporte responsabil, atât față de sine cât și față de societate. De aceea se minte considerând că bigamia face parte din legământul său de a trăi o viață autentică, ignorând cu desăvârșire faptul că ar putea răni pe cineva. Viața lui Lyman este centrată pe încălcarea regulilor sociale. Așa cum arată Steven Centola: „când Lyman încalcă una dintre regulile sacre ale societății căsătorindu-se cu două femei în același timp, el nu doar sfidează dreptul societății de a impune codurile conform cărora individul își conduce existența dar pune sub semnul întrebării legitimitatea oricărei pretenții emise de societate prin care aceasta ar putea defini realitatea fiecărui individ.”⁶⁴

Refuzul său categoric de a-și subordona pornirile instinctuale regulilor sociale, amăgindu-se în mod constant că cea mai bună soluție este să răspundă acestora ducând o viață dublă, determină imposibilitatea din partea lui Lyman Felt de a face față celei mai

⁶² Bigsby, Christopher, *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 172

⁶³ Idem, p. 171, 168

⁶⁴ Centola, Steven, “How to Contain the Impulse of Betrayal: A Sartrean Reading of *The Ride Down Mount Morgan*” in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 334-43, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, p. 339

importante provocări ale vieții: aceea de a-și păstra identitatea. Deși bigamia nu a fost un fenomen de scară largă în anii optzeci, dorința de a acorda prioritate pornirilor și ambițiilor personale în fața responsabilității sociale a constituit, fără îndoială, o dominantă a perioadei, ea făcându-se simțită și astăzi, aspect asupra căruia Miller a încercat să atraga atenția aducând pe scenă povestea lui Lyman Felt.

The Last Yankee

În ianuarie 1993, Melanie Kirkpatrick afirma în *The Wall Street Journal* că *The Last Yankee* este o piesă dedicată valorilor tradiționale precum familia, modestia, sacrificiul, perseverența și munca. Conform acesteia, scopul principal al piesei este acela de a transmite un mesaj clar cu privire la faptul că acele valori reprezentate de Leroy Hamilton meritau să fie respectate și prețuite. În mod evident, în zilele noastre, căsătoria nu mai reprezintă instituția sacră, invulnerabilă care a fost cândva. Miller a investigat, atât în *Ride* cât și în *Yankee*, „vina ce apare ca o consecință a abandonului și a divorțului, agonia comică a dorinței și eterna tragedie a trădării. (...) Ambele reclamă auto-declarata victorie a capitalismului (...) prin expunerea costurilor ascunse în materie de demnitate și sentimente umane într-o manieră străină altor dramaturgi.”⁶⁵

Cu alte cuvinte, piesa este mai mult decât o discuție centrată pe familia în criză; „dubla perspectivă” de care pomenește Miller în eseul său din 1994, *About Theater Language*, stă la baza celor mai multe dintre piesele sale și se referă în mod direct la sfera publică și la cea personală pe care dramaturgul le combină cu atâta măiestrie: “este o perspectivă care (...) definește latura privată a unui individ și conturează în mod simultan anxietățile colective ale unei întregi națiuni.”⁶⁶ Miller demonstrase deja în *The Ride down Mt. Morgan* că drama la nivel familial reflectă eșecul la nivel național, alegând să accentueze acest aspect cu povestea lui Leroy și Patriciei Hamilton, a lui Karen și John Frick în *The Last Yankee*.

Acțiunea este plasată într-un spital de boli mintale unde soția lui Leroy Hamilton – Patricia - și a lui John Frick – Karen – sunt internate. Decorul nu este unul întâmplător; Miller trăia într-o țară unde din ce în ce mai mulți oameni sufereau de boli mintale, de cele

⁶⁵ Scanlan, Tom, “The Late Plays of Arthur Miller” in *Arthur Miller’s America Theater & Culture in a Time of Change*, edited by Enoch Brater 180-90, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008, p. 189

⁶⁶ Roudane, Matthew C., “Arthur Miller and His Influence on Contemporary American Drama” in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 366-73, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, p. 369

mai multe ori aceștia luptând împotriva depresiei. Ambele femei sunt deprimare și, în ciuda faptului că modalitatea în care boala devine activă este diferită în cazul fiecăreia dintre ele, sursa este una comună: dezamăgirea. Patricia este dezamăgita de soțul ei, Leroy, care nu reușește să găsească o modalitate de a câștiga bani: “Doamne, când mă gândesc cum a stat atâția ani ...mi-e atât de jenă. În același timp, a refuzat pur și simplu să facă bani. Fiecare copil al nostru a fost nevoit să lucreze încă de când a învățat să-și scrie numele.”⁶⁷ Pe de altă parte, ca membru al unei familii de imigranți, aceasta este dezamăgita de întreaga țară: “Dezamăgire. Am crescut așteptându-ne ca totul să fie minunat și ...(...) pur și simplu n-a fost așa.”⁶⁸; în același timp, simte că soțul ei, la fel ca întreaga națiune de altfel, este deprimat: “Ești deprimat, Leroy! Nu ai încredere în nimeni pentru că ți-e teamă de oameni și de aceea nu ai făcut niciodată bani. Ai fi putut să miști munții din loc dar nu suportă să muncești alături de alte ființe umane.”⁶⁹

Leroy Hamilton este „ultimul yankeu” din titlul piesei. Este un tâmplar pasionat de munca lui care însă reușește cu greu să-și plătească facturile; face în schimb cursuri de mandolină și conduce o mașină mai veche de nouă ani. În ciuda dorinței soției lui de a-l determina să câștige mai mulți bani, acesta refuză orice formă de competiție - alege să concureze doar cu el însuși deoarece crede cu tărie că: “Noi toți așteptăm la o coadă unde e doar o singură persoană în față.”⁷⁰ Leroy nu poate face față superficialului unei conversații lipsite de conținut asemenea celei inițiate de John Frick în timp ce își așteaptă soțiile. De aceea se revoltă: “(...) toată această conversație despre hainele mele – ar trebui să-mi fie rușine de faptul că sunt tâmplar? Adică toată lumea vorbește <muncă, muncă>, cât are de muncă; păi dacă e așa grozav să muncești, de ce nu-și dorește nimeni să fie muncitor? Auzi vreun parinte lăudându-se cu fiul său care e tâmplar? Auzi vreodată oamenii lăudându-se cu faptul că sunt zidari? Nu știu ce ești tu, dar eu nu sunt decât un amărât de yankeu.”⁷¹ Izolarea sa este evidențiată de Patricia care o percepe ca pe o trăsătură de clasă: “(...) Să luăm drept exemplu evreii, italienii, irlandezii – cu toții se alătură italiano-americanilor, irlandezo-americanilor, afro-americanilor – rămân împreună și se ajută. Dar ai auzit vreodată de

⁶⁷ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 26

⁶⁸ Idem, p. 33

⁶⁹ Ibidem, p. 39

⁷⁰ Ibidem, p. 42

⁷¹ Ibidem, p. 20

yankee-americani? Nici măcar în vis. Mărește-i taxele, jefuiește-l, orice i-ai face, yankeul nu va riposta, va fi din ce în ce mai trist.”⁷² De aici putem conchide că izolarea și depresia au căpătat dimensiuni naționale, fapt asupra căruia Miller atrage atenția menționând parcare uriașă de care dispune spitalul; de asemenea, izolarea de care vorbește Patricia ar putea fi o aluzie la individualismul extrem care devenea din ce în ce mai intens în anii optzeci și nouăzeci; la urma urmelor, a fi american înseamnă a fi capabil să te descurci pe cont propriu, să nu depinzi de nimeni.

Ascendența lui Leroy Hamilton nu este una obișnuită: figura lui Alexander Hamilton se numără printre acelea ale părinților fondatori. Este cunoscut ca fiind ambițios, perseverent și muncitor. Credea cu tărie că propriul interes ar trebui să primeze indiferent de aspecte precum recunoștința, bunăvoința sau morala. Un om cu asemenea ambiții ar fi avut cu siguranță succes în America atât de ostilă lui Leroy (și în România noastră). Cu toate acestea, personajul lui Miller nu are nici cel mai vag interes față de nobilii săi strămoși: întrebat fiind de Frick dacă ține legătura cu rudele sale (care probabil sunt niște persoane foarte importante), Leroy răspunde negativ și precizează că nici lui, nici tatălui său nu le-a păsat foarte mult de strămoșul lor celebru.

Cele două femei, care se împrietenesc în spital, suferă de depresie provocată de factori diferiți: în timp ce Patricia s-a prăbușit din cauza veniturilor insuficiente și instabilității socio-economice, Karen, soția bogatului om de afaceri, se simte abandonată din punct de vedere emoțional; în timp ce Patricia a dat naștere la șapte copii, Karen nu a fost niciodată mamă.

Patriciei i s-a oprit medicația și a atins o stare în care se simte bine cu ea însăși, cu statutul și cu familia sa: „(...) Trebuie să nu îl mai învinovățesc pe Leroy.”⁷³ Pe de altă parte, finalul piesei este unul rezervat în ceea ce privește șansele de recuperare ale lui Karen deoarece soțul ei refuză să participe la dansul care pare a fi unica modalitate de comunicare pentru ea; îl împiedică sentimentul de jenă și furia care îl cuprind în fața bolii soției sale, fiind astfel incapabil să relaționeze cu aceasta.

John Frick este un om de afaceri de succes care a crescut în timpul Marii Crize și al cărui discurs este golit de conținut; se limitează la a face uz în mod frecvent de clișee care îl salvează de la a

⁷² Ibidem, p. 26

⁷³ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 26

acorda atenție celor din jur: este ipocrit și rasist. Îi este rușine cu soția lui și este incapabil să facă față bolii acesteia; cu toate acestea, susține Abbotson, Frick nu ar trebui perceput ca fiind totalmente un personaj negativ întrucât este și el, într-o oarecare măsură, yankeu în ciuda faptului că, până la urmă, întruchipează "simbolul corporatist falimentar din punct de vedere spiritual"⁷⁴: a reușit să aibă succes și îi oferă soției sale o viață prosperă pentru că și-a împlinit visul american. Cele patru personaje sunt complexe, nefiind pe de-a-ntregul pozitive sau negative –de exemplu, Karen, deși o victimă a insensibilității soțului ei, este de asemenea responsabilă pentru propriul colaps.

William Smith subliniază că Miller reușește să surprindă „dezvoltarea economică și socială a Statelor Unite din anii 1960, 1970 și 1980 în evoluția dinspre piața muncii către noua tehnologie și corporații.”⁷⁵ Leroy Hamilton este ultimul yankeu prin faptul că se numără printre foarte puținii americani care încă își mai găsesc liniștea în natură.

Dacă nota de final a piesei este una optimistă sau pesimistă este discutabil. Posibilitatea unei vindecări este sugerată de cazul Patriciei care și-a găsit pacea spirituală și se întoarce acasă: în ciuda presiunii sociale, ea a renunțat la așteptările de împlinire financiară din partea soțului ei – „Între mandolină și mașină, mai sunt multe alte lucruri care mă așteaptă”⁷⁶. Karen însă sfârșește singură, incapabilă să restabilească o legătură cu soțul ei; ultima imagine oferită publicului este cea a unei femei pe un pat care „privește în gol, după care se lasă pe spate și rămâne nemișcată”⁷⁷, un semnal că vindecarea la nivel național rămâne incertă.

Concluzii

Opera lui Arthur Miller are în prim plan omul. De cele mai multe ori (deși nu întotdeauna), omul lui Miller este prizonier în labirintul propriilor vise generate de o concepție greșită a trecutului. Uneori, lucrurile nu au mers întocmai bine în societatea, economia și politica Statelor Unite. De exemplu, individualitatea, o valoare americană atât de prețuită a degenerat uneori în egocentrism ca în cazul lui Lyman Felt (*The Ride Down Mount Morgan*), omul care, în mod eronat, a ajuns să creadă că doar suspunându-se propriilor

⁷⁴ Smith, William, *op. cit.*, p. 91

⁷⁵ Idem, p. 89

⁷⁶ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 57

⁷⁷ Idem

instincte și sfidând o regulă socială fundamentală, ar putea rămâne sincer cu sine. Personajele lui Miller la sfârșitul mileniului sunt deprimare (*The Last Yankee*), unele datorită incapacității de a se înscrie în acerba competiție capitalistă ce le-ar putea aduce siguranța financiară, altele din cauză că sunt private de iubire, stare ce apare ca o consecință a dorinței oarbe de împlinire financiară. Prin intermediul celor două piese și a personajelor pierdute în goana după împlinirea personală pe toate planurile, ignorând astfel principiile morale, dramaturgul atrage atenția asupra pericolului care amenință echilibrul social – disiparea familiei.

Bibliografie

Abbotson, Susan C.W., "Reconnecting and Reasserting the Self: The Art of Compromise in Arthur Miller's *The Last Yankee*" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 416-31, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Abbotson, Susan C.W., *From Loman to Lyman: The Salesman Forty Years On*, in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Bigsby, Christopher, *Remembering Arthur Miller*, London, Methuen, 2005.

Encyclopaedia Britannica, vol. 9, London, Encyclopaedia Britannica, Inc., 2009.

Bigsby, Christopher, *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Centola, Steven, "How to Contain the Impulse of Betrayal: A Sartrean Reading of *The Ride Down Mount Morgan*" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 334-43, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Kirkpatrick, Melanie, "Arthur Miller, Alive and Home Again" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 318-9, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994.

Miller, Arthur, *The Ride Down Mount Morgan*, New York, Penguin Books, 1991.

Roudane, Matthew C., "Arthur Miller and His Influence on Contemporary American Drama" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 366-73, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

COLOCVII TEATRALE

Scanlan, Tom, "The Late Plays of Arthur Miller" in *Arthur Miller's America Theater & Culture in a Time of Change*, edited by Enoch Brater 180-90, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.

Smith, William, "Damn Yankee! Leroy Hamilton Crafts Wood with Passion and Honesty, but Who in Modern America Cares?" in *Miller and Middle America*, edited by Paula Langteau, 89-98, Washington D.C., University Press of America, 2007.

De la neorealismul târziu în teatrul lui Giovanni Testori la teatrul bazat pe observații cotidiene în creația lui Giuseppe Patroni Griffi

Svetlana TÂRȚĂU *

Rezumat: Giovanni Testori a fost unul dintre cei mai importanți protagoniști ai scenei italiene din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Un autor incomod, izolat de așa-numita societate literară, a fost profund legat de cultura figurativă de la Gaudenzio Ferrari la Tanzio da Varallo, a fost captivat în totalitate de reflectarea unor subiecte precum luciditatea și folia, pietatea și revolta, utilizând din plin un limbaj experimental și imaginativ.

Între teatru și cinematografie oscilează interesul lui Giuseppe Patroni Griffi, care găsește în cronică teme pentru a le transpune în scenă, transformându-le în parabole explosive. În operele sale autorul și regizorul napolitan folosește un limbaj crud, rămânând mereu interesat de cronică și mai puțin de istorie. În dramele sale pot fi recunoscute reminiscențe din teatrul eduardian, proiectate cu naturalețea “părinților - ruzantieni”. Ele pun în evidență sentimente contradictorii, iar orașul Napoli este ales ca simbol al răului într-o societate modernă.

Cuvinte cheie: Giovanni Testori, neorealism, limbaj metaforic, Giuseppe Patroni Griffi, specific napolitan.

Debutul literar al lui Giovanni Testori în timpul războiului este legat de dramele într-un act *La morte (Moartea)* și *Un quadro (Un tablou)*, piese ce se plasează în cadrul ariei tematicii pirandelliene deja relevă o tentativă de a ieși din aceasta, propunând un mesaj tulburător de pietate creștină. După aceste opere și după criza ipotezelor narative incluse în a doua carte *Segreti di Milano (Secrete din Milano)*, autorul revine în teatru cu dramele *La Maria Brasca* și *L'Arialda*. Acestea conțin un mediu și personaje populare, în care prefigurează deja alegerea unui spațiu scenic, ce servește drept un posibil loc de întâlnire a schemelor ideologice, de teme și motive, cu

*Conferențiar universitar, doctor, decan Facultatea, Teatru, Film și Dans a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Republica Moldova

investigații psihologice și religioase, într-o dimensiune atemporală și misterioasă.

Această experiență dramatică, care în anii '60 a fost interzisă și criticată pentru obscenitate, devine o expansiune explozivă.

Vitalitatea pasională și tragică a omului umil de la periferie reprezintă anxietatea creativă a autorului, care afirmă că: "Adevăratul teatru este făcut pentru a pune probleme definitive și pentru a lăsa publicul în fața unui orizont deschis"⁷⁸.

Drama protagonistelor, niște femei curajoase și disperate, constă în ideea că ele nu reușesc să trăiască în afara unei dragoste totale. Pasiunea extremă le duce la autodistrugere, căci nu sunt capabile să se stabilească într-o perpetuă stare umilă, catolică și naturală a familiei.

În opera dramatică *Arialda*, Testori prezintă două drame care se desfășoară paralel: una a Arialdei Reposi, cealaltă a fratelui ei, Eros. Arialda este o spălătoreasă, o fată robustă, celibatară, fiindcă și-a luat în serios fidelitatea în memoria unui logodnic, care nici nu a reușit s-o atingă, barem, și a murit timpuriu de tuberculoză. Fata a rămas însă dominată de obsesia dragostei nerealizate, supusă voinței fantomei „geloase” a fostului logodnic. Totuși, Arialda decide să accepte propunerea unei căsătorii fatale cu senior Amilcare, un comerciant de fructe, văduv foarte agitat, cu doi copii, și pare că nu-i lipsește perspectiva unui aranjament convenabil și a unei dorințe întârziate de bărbat.

Mizeria și foamea o împing pe altă văduvă, Gaetana, să-l seducă pe comerciantul de fructe. Drama se va desfășura într-o manieră vibrantă, atunci când Arialda hotărăște să se răzbune, reușind să „plaseze” între Amilcare și Gaetana o tânără prostituată, cu obligația de a-l cuceri și „înnebuni” pe vânzător. Va fi ea, oare Arialda, cea care o împinge pe sărmana Gaetana spre sinucidere?

Cealaltă dramă este a frumosului și perversului Eros, care speculează cu frumusețea sa, trăind într-un mediu de homosexuali și narcomani, dar reușește, totuși, să iubească cu puritate, încercând să-l prezeveze de corupție pe un băiețuș, care, până la urmă, ajunge victima unui accident stradal.

Între aceste două drame nu există un raport de necesitate. Au comun doar faptul că viața amorală a lui Eros, este dezaprobată de Arialda, considerând-o o rușine pentru familie. În același timp, însă acesta va fi inspirat și plătit de soră sa, care va organiza „operația” cu prostituata.

⁷⁸ Cascetta, A. *Invito alla lettura di Testori*, Milano: Mursia, 1983, pag.46

Testori a reușit să construiască o lume poetică în periferia milaneză. Autorul nu relevă probleme de clasă sau de ordin social, în operele sale nu găsim o concepție progresistă, ideologică și morală asupra lumii, chiar și atunci, când vorbește despre șomaj, sau când face unele aluzii la viciile burgheze. Nu este vorba despre teme substanțiale, ci despre elemente colaterale și suprapuse.

Protagonista, caracterizată de disproporțiile dintre cauze și reacții, nu are nimic convențional. Drama ei se declanșează violent, tumultuos, fără milă, fiindcă în clipa tragică a morții, această făptură, cândva umilă se mai “îndoaie” sub loviturile forții.

Arialda Repossi, cu toate defectele operei, rămâne una dintre puținele personaje prezentate în teatrul postbelic, care a avut fericirea unei interpretări vibrante, stimulante, impetuoase, aceea a actriței Rinei Morelli.

În toamna anului 1967, dramaturgul „abordează” din nou teatrul cu piesa *La Monaca di Monza (O călugăriță din Monza)*, un episod din istoria lombardă, evocat deja în tradiția narativă din secolul al XIX-lea (de Manzoni și Rosini) și propusă apoi într-un studiu istoric al lui Mario Mazzuccheli.

Este un scenariu în afara istoriei și timpului. Povestirea dramatică a unei călugărițe este evocată din nou într-un lung monolog-rechizitoriu al Marianeii de Leyva în fața unor spectre, care nu mai aparțin unei epoci sau unei civilizații. Astfel, defilează în fața “doamnei” di Monza imaginile grotești ale tatălui ei - simbolul unei puteri despotice, care confundă “încrederea cu imperativul, caritatea cu violența”, se antrenează într-o perspectivă abstractă metapolitică și își implică într-o distrugere inevitabilă familia și societatea, fără a le recâștiga, nici măcar după moarte :

„Vezi ? Nici măcar tăcerea și pacea din mormânt n-au reușit să te facă să te îndupleci față de adorația inumană și servilă a ideii” ⁷⁹.

Personajele din drama lui Testori, în care nu este greu să depistăm ascendente din încercările narrative ale autorului, parcurg un itinerar al suferințelor, care culminează cu ideea că dragostea reprezintă o damnație și că există numai pentru a provoca durere și degradare. Concluzia acestui itinerar, ce se desfășoară cu o accentuare progresivă elizabetană, în tonalități macabre, este o invectivă, “un blestem gândit” împotriva lui Dumnezeu: “Privește cu ochii tăi la acești istoviți care te blestemă, la acest om de nimic, care te reclamă... Eliberează-ne de carnea noastră, eliberează-ne de sângele, de moartea noastră. Sau distruge-te și pe tine în sângele, în moartea noastră”⁸⁰.

⁷⁹ Testori, G, *La Monaca di Monza*, Milano: Feltrinelli, 1967, pag.122.

⁸⁰ Idem, pag.122

Trilogia *L`Ambleto*, *Macbetto* și *Edipus* revelează într-o formă explicită o disensiune revoltătoare, în afara timpului, într-un mod metaforic, care împinge conflictul până la consecințele extreme. Testori inventează un limbaj magmatic, multidialectal, foarte expresiv până la blasfemie. Piese *Macbetto* și *L`Ambleto* nu reprezintă o transcriere, în cheie de actualitate, sau o degradare populară a operelor lui Shakespeare.

Tragediile clasice reprezintă niște modele care, de-a lungul secolelor, s-au bucurat de marele interes al autorilor, interpreților, regizorilor. Acest fenomen a produs o degradare de o altă natură, am putea spune, un declin cultural și literar.

Testori realizează o mizanscenă tradițională. Acțiunea dramatică se desfășoară în Lombardia. Limbajul folosit de personaje este un instrument expresiv foarte important și inedit. Este un limbaj complex, multidialectal, sau, mai bine zis, multilingvistic. Pe un fundal dialectal din lombardian, se amestecă vocile și nuanțele dialectelor originale de la sudul Italiei, din limbile latină, spaniolă, franceză.

Tragedia *L`Ambleto* este un fel de ofertă ideologică, care s-a consolidat, evident, sub impactul unor recente evenimente politice naționale și internaționale, a căror prezență este vie în text. Uzurpatorul Arlungo este foarte preocupat de o politică externă de destindere. „Această politică, declară Arlungo, ne va asigura o bunăstare nemărginită, datorită comerțului care se va dezvolta. Vom avea mai multă siguranță în ce privește înarmarea, foarte multe ajutoare și relații secrete, dar avantajoase, cu diferite țări din arena internațională”⁸¹. În ce privește politica internă, Arlungo este un mare reacționar care luptă împotriva anarhiștilor, împotriva vagabonzilor și acționează în favoarea unei politici economice care apără stabilitatea proprietății. *Ambleto* se opune lui Arlungo. Protagonistul este un extremist anarhist, însă acesta nutrește o credință puternică în Isus Hristos și este foarte angajat în răsturnarea piramidei sociale. În apropierea ceasului morții sale, va lăsa supușilor săi ca moștenire toate proprietățile coroanei.

Nebunia lui *Ambleto* nu este determinată de rațiunea de stat, ci de puterea politică, identificată prin figura tiranică a tatălui său, vinovat pentru că i-a dat viață. Complexul oedipian aici este foarte evident.

Alături de tema centrală există și alte subiecte: *Ambleto* poartă o dragoste incestuoasă pentru mama sa-amantă (Gertruda și Lofelia

⁸¹ Testori, G. *Ambleto*, Milano: Rizzoli, 1972

sunt aceleași persoane) și o dragoste homosexuală pentru un francez. Mesajul anarhic al lui Ambleto confirmă neputința intelectualului în fața unei realități pe care el o întrevește, dar niciodată nu o stăpânește.

În consecință, Testori a creat o operă de o teatralitate care, mai întâi, uimește, apoi, implică publicul într-o discuție pe o temă care zace în inima autorului : blestemul de a trăi ca un fruct deja conceput. Relația lui Ambleto cu mama sa (pe care o ucide) exprimă disperarea existențială a lui Testori, calvarul vieții împotriva vieții.

Macbetto accentuează pesimismul autorului și se rezolvă într-o meditație disperată despre forța și dominația răului. Aici, lipsește dialectica binelui și răului din tragedia shakespeariană : Macbetto și soția sa, Ledi, se sinucid pe rând fără a se întrevedea, măcar pentru o clipă, vreo umbră de, regret. Testori verifică în "Edipus" imposibilitatea tragediei într-o societate ca a noastră, unde nu mai există adevărul absolut, iar acesta nu mai reprezintă un patrimoniu colectiv. În același timp, autorul își reafirmă nihilismul și conștiința disperată a solitudinii individului într-o lume ostilă și obscură.

Patroni Griffi este un caz deosebit în dramaturgia din ultimele trei decenii. Teatrul lui, chiar de la prima piesă *D'amore si muore* (*Moarte din dragoste*), 1958, s-a afirmat într-o strânsă legătură de cele mai bune companii din anii '60-'80, formate din interpreți de nivelul Rosselei Falk și Romolo Valli, a regizorului Giorgio De Lullo. Succesul lui Patroni Griffi a confirmat faptul că relațiile permanente cu realizatorii operelor sale sunt rodnice și utile, pentru un autor. Pe de altă parte, textele dramaturgului au beneficiat de cale deschisă, pentru a se impune pe scenele italiene. Teatrul a luat naștere din atitudinea lucidă a autorului față de cronică, dar fără tentative sociologice și moraliste. În teatrul dramaturgului, alternează două filoane poetice-unul este legat de specificul napolitan, ca un fapt existențial și cultural, altul-mizează pe reflectarea sentimentelor dintr-o lume burgheză.

Istoriile pe care le prezintă Patroni Griffi sunt întotdeauna istorii din observări. Toată gama povestirilor sale este fixată pe personaje care, purtând nume diferite au în comun, un caracter de marginalism suferind, de viață acceptată, teoretizată, uneori respinsă. Astfel, este opera *D'amore si muore* (*Moartea din dragoste*) (1958), în care ambianța din spectacol reprezintă observarea acelor care trăiesc cu speranța de a pătrunde într-o anumită lume și, atunci când ajung la ea, ard. Sau comediile *Anima nera* (*Inima neagră*), care reelaborează o temă deja prezentă în povestirea *Ragazzo di Trastevere* (*Un băiat din Trastevere*) și care poate fi rezumată astfel : morala este un lux doar pentru cei bogați ; *În memoria di una signora*

amica (*În memoria unei doamne prietene*), unde în cheie autobiografică, este prezentată metamorfoza unui “napolitan adevărat”, care încearcă să intre într-o lume reprezentativă din Roma postbelică; *Metti una sera a cena (Oferă într-o seară o cină)* (1967), care reflectă depășirea anumitor înălțimi morale de către burghezi, actori și scriitori prin practicarea dragostei în grup și a schimbului de partener, toate trăite și acceptate cu un sens al modernității și fără a dramatiza propria stare morală; sau piesa *Persone naturali e strafottenti (Persoane naturale și obraznice)* (1974), în care este tratată problema travestirii, observată încă la Napoli, și prin intermediul căreia, autorul a încercat să elaboreze în termeni preciși concepția despre „specificul napolitan”.

Această unitate de mesaj este mărturisirea de către autor a unei problematice trăite, în care acesta nu prezintă o teorie abstractă, în care toți napolitanii ar trebui să fie homosexuali sau travestiți din convingere ideologică sau politică. Este vorba de faptul că autorul demonstrează că, indiferent că personajele sunt sau nu sunt din Napoli, este important, în schimb, că ele ar trebui să fie conștiente de valorile „diverse” de care sunt absorbite.

Datele biografice sugerează relația care există între personajul Roberto din comedia *D'amore si muore* și autor. Originea napolitană, colaborarea cu Radioul liber american, transferarea la Roma, sunt informații care ne oferă imediat cheia lecturii. Giulio Trevisani și-a exprimat astfel părerea, vizionând spectacolul prezentat la Festivalul bienal de la Veneția: „După ce am văzut piesa, opinia mea este următoarea: comedia nu aduce nimic nou în teatrul italian, dar revelă un autor foarte ingenuu, de bun gust și de o sensibilitate teatrală rafinată. Piesa are scene extraordinare, frumoase, dar ne provoacă o amărăciune, din cauza amoralității”⁸².

Protagonistul Renato, un tânăr scenarist de cinematografie, este îndrăgostit la nebunie de Elena, o femeie frumoasă, bogată, elegantă. Îi face plăcere și ei compania lui Renato, dar nu-l iubește. Ar dori, dar nu reușește, cum n-a reușit să-și iubească nici soțul și, după cum s-a confesat. Acela fusese unicul bărbat pe care ar fi meritat să-l iubească. Este sinceră cu Renato, dar acesta nu dorește să vadă realitatea. Pentru a rupe cu el, ea dispare definitiv. Renato, izolat, distrus, după o tentativă de suicid, în care îi lipsise curajul, se întoarce la casa părintească. Apoi, pe neașteptate, aflăm că este mort. Autorul spune că a murit din dragoste. Dar adevărul este altul : se știa că Renato, deja se simțea rău, nu se știa doar ce maladie avea. Este clar,

⁸² Trevisani, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967, pag. 203

COLOCVII TEATRALE

că avea o boală gravă, că nu dorea să trăiască, dacă lucrurile au evaluat atât de repede.

Am putea spune că autorul ne propune o comedie plină de romantism. Dar atmosfera este cu totul alta : impertinentă și cinică cu o lume care schimbă un serviciu în cinematografie cu unul la TV. Plimbându-se și prin teatru, o lume bogată în experiențe și patologii sexuale.

În finalul comediei, Eduardo (prietenul lui Renato) îi va spune Elenei, că ar fi fost mai bine dacă îl mințea, pentru că cinstea este o cruzime inutilă pentru ființele îndrăgostite.

Comedia conține alte două drame care se desfășoară în paralel : Eduardo, prietenul nedespărțit al lui Renato, este în relații intime cu Tea, o actriță de care curând se plictisește și o părăsește brusc. Când ea se prefacă că-i însărcinată, acesta e gata să se căsătorească (este unicul său pas chibzuit în toată opera), dar chiar în acea clipă, Tea îl lasă pe Eduardo, fiindcă și-a găsit un alt amant, producător de filme. Sau drama cu o cântăreață îmbătrânită, doritoare de bărbați tineri, care reușește să-și procure un *actor luat din stradă*, mort de foame, care suportă chiar și palme de gelozie din partea bătrânei.

Cineva poate să spună că autorul a scris o comedie de amor. Dar tocmai dragostea lipsește din această operă. În comedie, nu există nici un personaj-femeie care înțelege ce-i dragostea. Elena este o frigidă, care nu reușește să-și depășească inferioritatea sa patologică; actrița este o profitoare coruptă; cântăreața este o nimfomană întârziată. Unicul sentiment care valorează în comedie este acela al unei prietenii adevărate între bărbați.

Dragostea lui Renato pentru Elena este a unei persoane slabe, inerte, pasive, dar isterice, o dragoste anemică, care nu se termină cu nimic (nici măcar cu sinucidere), care nu provoacă sentimente dramatice, ci doar mila.

Anima nera (1960), aprofundează tema de adnotare, care după cum am observat, deja constituie, împreună cu "specificul napolitan", pilastrul principal al lui Patroni Griffi.

Protagonistul este un *băiat plin de viață*, un personaj foarte drag și, mereu prezent în opera autorului (precum demonstrează și textele următoare), disponibil la orice experiență, lipsit de scrupule. Dar și bărbați ca Adriano sunt capabili să descopere generozitatea și sinceritatea unei femei dintr-un mediu meschin burghez. El se îndrăgostește de Marcella, o ia în căsătorie. Dar când ea află trecutul soțului, fuge. Adriano va reuși s-o întoarcă acasă și va găsi pentru sine o dimensiune morală pe care n-a mai avut-o cândva. Finalul este consolator și convențional. Piesa, în schimb este, foarte interesantă

prin limbajul ei, în care cronică se lasă înălțată la dimensiunile unei inspirații din baladele muzicale și se concentrează cu intimitatea confesării.

Observăm că Patroni Griffi reduce la minimum secvențele narative și privilegiază mimările teatrale, renunțând la imitația realității în care recuperarea timpului care s-a scurs, nu mai este o temă de discuție sau acțiune de actualizare, ci doar o discuție actualizată. Aceasta reprezintă o fază ulterioară, în cadrul experimentelor autorului, supusă tehnicilor cinematografice.

Mai simplă pare a fi structura comediei *În memoria di una signora amica* (1963) scrisă într-o manieră de lirism autobiografic. Aici, Patroni Griffi concepe o operație destul de riscantă: reprezentarea "specificului napolitan" într-un context diferit de acela al Romei postbelice. Textul, bogat în referiri autobiografice, prezintă cu o finețe deosebită (ca în teatrul lui Eduardo) contrastele dintre Roma-cenușie, cu amărârea impiegaților săi și Napoli.

Același Giulio Trevisani a spus despre comedie: „Sunt bucuros să pot aprecia, de data aceasta, succesul tânărului comedigraf napolitan și să laud această comedie, care redă portretul sugestiv (...) al unei femei dintr-un Napoli inedit: nu al plebeilor din orașul Napoli, deschiși de Chiurazzi și Viviani, nici al micii burghezii a lui Bovio și Muralo și nici al noului și postbelicului Napoli al lui Eduardo. Este vorba despre un Napoli de "signori" - un colț de societate bună, ruinată și semideclasată”⁸³.

Gennara, Urania, Antonia, Margherita, printre care se distinge protagonista Mariella Bagnoni, construiesc o mică lume, care nu este localizată, pentru că o găsim pretutindeni : la Napoli, ea a îmbrăcat niște haine caracteristice doar acestui oraș.

Cele cinci doamne, cu o educație familială optimă, dar a căror viață a fost un șir de erori, imprudențe, nebunii sufletești, de ruinari materiale, în urma unor căsătorii greșite cu tineri-trântori, există în orice oraș, pe orice meridian. Dar atașamentul lor față de cotidiene, experiențe, încă necunoscute, natura și gustul lor sunt inconfundabil napolitane. Numai o napolitană poate fi ingenioasă, incoerentă, contradictorie, nonconformistă și, în același timp, tradiționalistă, îndrăgostită de acest oraș, rebelă, plină de inițiativă, și totodată apatică.

Acestea sunt antitezele Mariellei Bagnoli, un temperament dotat cu un caracter ferm, de un realism puternic.

⁸³ Trevisani, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967, pag.104.

Prin intermediul acestor antiteze, probabil că autorul a dorit să releve ciocnirea dintre două generații de napolitani, sau poate că nu e așa, când ne gândim că Roberto are un prieten, Alfredo, care este considerat fiul spiritual al Mariellei, foarte asemănători în ciudățeniile lor, și care, în definitiv, o iubește, o admiră, o respectă ca un fiu.

Primul act reprezintă dezastrele materiale și morale de după război, cu o amărăciune care amintește de comedia *Napoli milionaria*. Au trecut cinci ani de decepție, într-o republică în care sau pierdut valorile Rezistenței. Mariella Bagnoni, contradictorie și incoerentă, rămâne fermă și consecventă doar în ura față de fascism.

Piesa este valoroasă prin caracterul său linear și, în primul rând, al protagonistei, iar orașul Napoli revine în opera autorului, într-o cheie deja diferită de aceea din *In memoria di una signora amica*.

Aceeași dispută poate trezi o altă piesă a lui Patroni Griffi, *Camurriata* (1983), care, printre altele, a avut un mare succes, datorită interpretării excelente a lui Leopoldo Mastellani. Dramele *Prima del silenzio (Înainte unei liniști)* (1979) și *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti (Amanții amantelor mele sunt amanții mei)* (1982), sunt ca text inferioare celor precedente. Personajele din ultima comedie se învârt în jurul pasiunilor Palomei, o primadonă a unui teatru liric, iar opera conține și niște combinații bine calibrate ca stil, pline de pasiune pe fundalul de exotic al unor aventuri captivante.

Bibliografie

Cascetta, Anna Maria. *Invito alla lettura di Testori*, Milano: Mursia, 1983.

Testori, Giovanni, *La Monaca di Monza*, Milano: Feltrinelli, 1967.

Testori, Giovanni. *Ambleto*, Milano: Rizzoli, 1972.

Trevisani, Giulio. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.

Trevisani, Giulio. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.

COLOCVII TEATRALE

Actorul-element indispensabil în faptul teatral. Transpunerea scenică: empatie, afectivitate, imaginație

Dana LEMNARU *

Rezumat: Teatrul este o artă colectivă, în care trebuie, totuși, să-i recunoaștem locul și rolul primordial ce i se cuvin actorului. Prezența vie a actorului, a personajului, constituie de fapt elementul specific, de vitalitate indestructibilă, al teatrului, lipsa actorului anulând funcția de bază a artei teatrale.

Transpunerea scenică este una din însușirile fundamentale cu care actorul operează în procesul de creație, empatia, afectivitatea și imaginația devenindu-i condiții necesare în demersul său de execuție scenică.

Cuvinte cheie: Actor- aici-acum-prezent-empatie-afectivitate-imaginație.

Teatrul este o artă colectivă. Acest adevăr este de mult confirmat și intrat în conștiința oamenilor de teatru și a publicului. Dar în această artă colectivă și, în aceeași măsură, artă de sinteză, există constituenți cu funcție creatoare și chiar cu anumită autonomie, iar actorul este primul dintre aceștia. Actorul se integrează desigur concepției regizorale, creându-și rolul pe baza textului dramatic, în raport cu această viziune de ansamblu, în funcție de semnificațiile atribuite personajului de către autor și de către regizor, în relațiile cu celelalte personaje. Dar procesul de creație actoricească este individual, de sine-stătător, își are propriile sale legi, în baza cărora actorul își acționează aparatul psiho-fizic. Și, mai ales, important e faptul că forța de comunicare și deci de influențare a teatrului asupra publicului se bazează în primul rând pe actor. Ne-neglijând contribuția celorlalte elemente (scenografia, muzica, decorul etc) la intensificarea contactului, a comunicării între scenă și sală, trebuie să spunem că hotărâtoare, esențială, rămâne totuși prezența vie a actorului, a personajului, ceea ce constituie, de fapt, elementul specific, de vitalitate indestructibilă, al teatrului.

Încercând să se transpună în personaj, în cazul cel mai fericit „devenind” personajul, actorul capătă o investitură de mare

* Conferința universitar doctor la Departamentul Teatru în cadrul Universității de Artă din Târgu Mureș

răspundere. Prin arta sa care îmbină cuvântul cu gestul, vorbirea cu mișcarea, emoția cu intelectul, prin arta sa în care și tăcerea exprimă ceva, el devine un purtător de cuvânt, un mesager. Și nu doar atunci când se adresează publicului. Forța de comunicare a artei teatrului, a actorului, se exercită asupra spectatorilor prin infinite mijloace. Sunt actori care au o forță electrizantă în privire, mai elocventă decât orice cuvânt. Sunt actori care au o plasticitate corporală de o expresivitate cuceritoare; alții care pot transforma „funcțiile” vocii într-un instrument de mare virtuozitate. Intrând în pielea personajului, cum se obișnuiește a se spune, actorul îi transmite acestuia ceva din personalitatea sa, fără însă a se contopi total cu el. *Personajul*, ficțiune literară, imagine virtuală, abstractă, capătă prin actor contur, capătă viață. Publicul urmărește destinul personajului, acțiunea acestuia, dar în același timp apreciază jocul actorului. Dubla valență a artei actorului, care devine personaj rămânând totodată el însuși, trăind în ipostaza impusă de text și de regizor dar în permanentă stare de autocontrol, impune și publicului disocierea necesară între actor și personaj, disociere care însă nu se realizează totdeauna cu claritate. Mulți spectatori confundă adesea actorul cu personajul. Marea răspundere a actorului își are argumentul în marea putere de comunicare, de atracție, de influențare a artei sale. Actorul este artistul care, prin personajul său, se adresează mulțimii, chiar atunci când, de fapt, se adresează partenerului său din scenă. Prezența publicului care privește, ascultă, participă la actul teatral, declanșează dialogul între scenă și sală.

Actorul, întruchipând personajul, nu poate rămâne străin, neutru, față de acesta. Prin jocul său, el ia poziție față de personaj, de acceptare, de admirație sau de respingere, fără însă a cădea în ostentație, în exagerări care ar dăuna actului creației.

Se recunoaște, astăzi poate mai mult decât oricând, rolul actorului în realizarea scenică a unei piese, în potențarea teatrală a virtuților ei literare (sau în suplinirea insuficiențelor acestora). Și ar mai fi un aspect esențial al artei actorului. Fiecare creator de artă, operând cu diverse materiale, mijloace de expresie (ne referim, firește la pictură, sculptură, muzică, literatură ș.a.), își încheie munca odată cu terminarea operei, cu prezentarea acesteia în fața publicului. Chiar și regizorul și scenograful – pentru a rămâne tot la arta teatrului – își pot considera opera încheiată odată cu seara premierei. Spectacolul s-a realizat, este gata. Actorul însă, creează și re-creează seară de seară, în fața altui public, cu altă sensibilitate și capacitate de receptare, opera sa, adică personajul. În sala teatrului său ori a altui teatru, în sala unei case de cultură, sau chiar în alte locuri, improprii actului

teatral, poate după o zi obositoare, cu multe alte probleme, în căldură sau frig, el *crează*, trebuie să o facă, să se transpună, să *fie* personajul, operând cu sine însuși, folosindu-și propriile resurse psiho-fizice. El n-are voie să întârzie, să amâne, să lipsească. Lipsa unui actor anulează un spectacol. De aici, responsabilitatea individuală și colectivă, ca atribut indispensabil al artei actorului. De aici, necesitatea sancționării prompte a abaterilor de la disciplina profesională, abateri care reprezintă tot atâtea semne ale inadecvării, ale degradării, ale renunțării de la nobila misiune de artist-cetățean, artist-om.

*

Transpunerea scenică: empatie, afectivitate, imaginație

Problema transunerii scenice, a empatiei scenice i-a preocupat deopotrivă pe esteticieni, istorici ai teatrului și pe psihologi, care, din unghiuri de vedere diferite, au încercat să analizeze conținutul și originea acestui fenomen psihic. Arta actorului presupune capacitatea de transpunere, de contopire cu personajul scenic, indiferent de deosebirea sau de opoziția totală, care ar putea să-i despartă; „de a găsi rolul în sine și pe sine în rol independent de faptul că rolul este departe de datele interioare și exterioare ale actorului”, reprezintă piatra de încercare în procesul creației scenice.⁸⁴

Esteticianul Rene Huyghe remarca, că, deși concepția empatiei aparține teoreticienilor germani din secolul al XIX-lea, fenomenul empatiei a fost prezent la originea teatrului hindus.

Unii psihologi au tendința de a asimila fenomenul transunerii scenice cu fenomenul identificării copilului cu diferitele roluri avute în cadrul jocului. Astfel, putem să ne închipuim jocul copiilor ca fiind *actoria* în forma ei cea mai simplă și mai naturală. Fără îndoială, ea reprezintă forma cea mai rudimentară și mai naivă, dar sub raport imaginativ este absolut sinceră și plină de viață. „Cea mai bună actorie a adulților este doar un joc mai rafinat pentru un public mai matur”.⁸⁵Spre deosebire de identificarea copilului cu rolul în cadrul jocului, actorul conștientizează ceea ce face, importanța mesajului cultural-artistic pe care-l transmite. Ca urmare, la acest nivel se întrepătrunde capacitatea lui de a se transpune în psihologia personajului cu spiritul critic al personalității sale față de rol. Dacă la copil fenomenul transunerii poartă amprenta unei identificări

⁸⁴ S. Marcus, *Empatia*, București, Ed. A.R.S.R., 1971, pg.37

⁸⁵ Idem, pg.38

instinctive cu rolul, la actor, fenomenul se transformă sub imperiul forței rațiunii critice într-un proces propriu-zis de creație.

Fiecare din noi își exersează din copilărie capacitatea de a juca multiple roluri, mai întâi sub formă de joacă, apoi pe scena vieții sociale, dar nu toți putem deveni actori, nu toți avem datele de a interpreta un anumit rol în teatru.

Specificul profesiei de actor îi impune acestuia cerința de a aborda pe scenă o mare varietate de roluri, reprezentând construcții de un anumit tip, făurite ca urmare a viziunii artistice a dramaturgului (sau a regizorului). Uneori actorul se întâlnește cu roluri pentru care nu are nici un fel de simpatie și pe care trebuie să le facă, totuși, cu sinceritate; actorul trebuie să realizeze un efort de transpunere pe o durată limitată de timp, după care trebuie să treacă la un rol complet diferit „Esența transpunerii scenice constă în aceea că actorul intră pe scenă în rol, devine alt om și în curs de câteva ore exprimă sentimente, evenimente, trăiri câte nu-i sunt date poate unui om în cursul întregii vieți. Și toate astea el trebuie să le facă sincer, să iubească, să urască, să deteste, fără să uite nici o clipă că este actor și deci fără să-și piardă nici o clipă autocontrolul”.⁸⁶ Așadar conduita transpunerii, întâlnită la toți oamenii și gradual manifestată, poate deveni în cazul actorului o componentă aptitudinală, un mijloc de creație, un indicator fundamental al talentului său; „actorul de talie mare este omul care se poate transpune în cât mai multe și felurite personaje”, spunea actorul inegalabil George Vraca.

Actorul talentat, stăpânind conștient procedeele și mijloacele artei transpunerii, este apt să obțină rezultate creatoare de înaltă valoare artistică în realizarea unor personaje scenice. „A intra în rol, a studia și intui mersul și gesturile, a dăru o haină și trup rolului poate orice actor, dar a intui sufletul omului, a crea un personaj cu adevărat artistic este un lucru pe care nu-l poate înfăptui decât numai un talent adevărat”. – [Stanislavski].

După cum vedem, arta actorului reclamă ca o condiție indispensabilă fenomenul transpunerii scenice, prin intermediul său verificându-se nivelul măiestriei actricești. „Așadar un solid bagaj de cunoștințe, pasiunea pentru artă și datele fizice vor intra în noțiunea de talent numai atunci când în însăși personalitatea omului există o predispoziție pentru scenă... de a trăi viața unei persoane imaginare, gândurile și sentimentele ei, adică o capacitate de transpunere, care constituie esența artei actricești.”⁸⁷

⁸⁶ Op.citat., pg.39

⁸⁷ Op.citat., pg.42

Transpunerea scenică este posibilă prin intermediul empatiei care-l ajută pe actor să se apropie de personaj, iar prin simpatie actorul simte ca personajul. Această transpunere pe scenă nu este inconștientă. Actorul nu poate uita radical de propria-i persoană; când intră pe scenă, el este perfect conștient că este în fața unui public, că are să exprime niște sentimente, stări, atitudini.

Iată de ce noțiunea de *dedublare* la actori este atât de complexă, existând trei posibilități: una în care personalitatea actorului face loc aceleia a personajului; a doua, în care emoția actorului coexistă cu o stare mentală critică, unde actorul încearcă emoțiile personajului prin simpatie și a treia, în care are loc o sinteză a primelor două. În cea de-a treia posibilitate, actorul are sentimentul eului său de actor, aici se poate vorbi de esența transpunerii scenice.

Transpunerea scenică apare ca un fenomen ce implică o structură complexă, în care se întrepătrund organic mai multe nivele funcționale și în care participă procese cognitive, procese afective, precum și reacții kinestezice și vegetative.

În cercetarea acestui fenomen, s-a pornit de la ipoteza că *transpunerea scenică reprezintă o activitate de modelare psihologică după un model zugrăvit verbal în opera dramatică sau după un model viu*. Pentru a realiza un personaj, actorul se transpune în situația modelului. La baza procesului de modelare psihologică se află experiența de viață și capacitatea artistică a actorului, care-i facilitează apropierea cât mai exactă de personaj. Obiectul acestei modelări psihologice îi aparține actorului materializat în descrierea de către autor a personajului, în cadrul numeroaselor documentații pe care actorul le cercetează, în indicațiile regizorului sau sugestiile partenerului de joc, fie prin intermediul modelului viu, pe care, pornind de la indicațiile piesei, actorul îl găsește și recunoaște adeseori în viață, în jurul său. În orice caz, actul modelării ca activitate psihologică a actorului în cadrul transpunerii scenice, presupune pentru început luarea de contact cu rolul imaginat de autor. Actorul realizează, în cadrul activității de transpunere scenică, un act de creație interpretativă, în care trăsăturile propriei personalități artistice, cultura sa, experiența sa artistică și mai ales talentul său, se subordonează sarcinii creatoare.

Transpunerea scenică este, atât un proces de introspecție, de înțelegere a personajului artistic, de asimilare a unor caracteristici psihologice ale modelului, de imaginare a caracteristicilor sale psihofiziologice, cât și unul de proiecție, de proiectare în viitorul personaj a particularităților individuale și specific afective ale fiecărui actor în parte. În prelucrarea și restructurarea permanentă

de către actor a datelor modelului prin prisma particularităților și a capacităților proprii se exprimă actul propriu-zis al creației artistice. Numai în acest fel se poate înlătura procesul imitației în sens de copiere și se poate evita reproducerea mecanică, șablonară, a unor personaje.

Teoreticienii empatiei puneau la baza activității de transpunere, la originea mecanismului psihologic al empatiei, *procesul imitației*. Unii oameni de cultură discută fenomenul imitației în arta interpretativă ca un proces de modelare psihologică, în care, prin imitație, se deschide un câmp larg de manifestare a activității creatoare. În această ordine de idei, L.S.Bulandra nota: „Fără îndoială, actorul imită, imitația este însăși arta lui, însă imită interpretând, comentând, modificând, apropiind de felul său modelul pe care-l imită. Îl transformă, îl transpune după firea și nevoile scenei. La rândul său, el însuși se mlădie cu totalitatea însușirilor sale după modelul de imitat. Imitația astfel făcută pare realitatea însăși, iar nu o copie slabă și servită.”

Imitația în arta actorului, în măsura în care se manifestă, nu trebuie să reprezinte o copie a realității, ci o interpretare a ei; în fapt nu trebuie să fie imitație, ci modelare a realității, un punct de pornire pentru manifestarea creativității artistului.

Principalul proces psihic care stă la baza creativității actorului și implicit al transpunerii scenice, este *imaginația*.

Actorul nu poate să trăiască într-un personaj fără să-și imagineze omul pe care-l joacă, în toate amănuntele lui psihice, în comportarea și atitudinile lui. În acest proces, actorul trebuie să valorifice în chip original, particular, toate elementele conservate în experiența sa anterioară, să le valorifice adecvat în funcție de sarcina scenică. Cu cât actorul observă mai multe și cunoaște mai multe, cu atât imaginația poate deveni mai vie, mai originală, mai productivă în munca de creație. Ea joacă un rol preponderent în activitatea de transpunere scenică, toată viața personajului fiind creată prin puterea imaginației, pentru că așa cum preciza John Dolman, „fără imaginație, nici un actor nu poate avea viziunea unui personaj fictiv și să-l aducă la viață pe scenă.”⁸⁸ Această imaginație poate fi dirijată și liberă. Vorbim de imaginație dirijată atunci când, pornind de la textul dramatic, actorul este obligat ca în limitele impuse de acest text să creeze un erou dramatic. Datorită acestui tip de imaginație, actorul poate pătrunde în esența rolului, poate să înțeleagă personajul dramatic. Imaginația liberă se manifestă cu precădere în capacitatea actorului de a

⁸⁸ J.Dolman, The art of acting, New-York, Harper Brothers Publishers, 1949, pg.47

improviza. Această capacitate presupune într-o bună măsură fantezie liberă, capacitatea de acomodare suplă, ca o soluționare creatoare a unei sarcini scenice și se manifestă îndeosebi în etapa întruchipării scenice. În orice caz, manifestarea imaginației libere presupune anterioritatea procesului de înțelegere a rolului și deci o imaginație dirijată.

Un alt indicator psihologic care se include în structura transpunerii scenice este *afectivitatea*. Actorul trebuie ca în limitele impuse de rol să înțeleagă simpatetic gândurile și să trăiască afectiv sentimentele personajului, să acționeze în numele acestuia. Actorul trebuie să dovedească acea capacitate de a proiecta în personaj trăiri emoționale încercate personal sau preluate simpatetic din experiența afectivă.

Specific artei actorului este faptul că apropierea de rol, transpunerea în psihicul personajului are un caracter atitudinal, nu de identificare totală. Așa se explică de ce actorul poate să ilustreze cu măiestrie în decursul unui singur rol, situații dramatice diferite și intense, situații dramatice pe care le dozează rațional încă din timpul repetițiilor, având și avantajul cunoașterii epilogului rolului. Bertolt Brecht susținea că, actorul nu va intra „până la o totală transformare în pielea personajului. O judecată de tipul: nu l-a jucat pe Lear, a fost Lear în carne și oase, ar fi zdrobitoare...”

În fapt actorul, redând situații dramatice, stări afective, nu încearcă nemijlocit emoția respectivă, ci evocă, prin intermediul memoriei sale afective, stări anterior cunoscute prin experiența personală sau preluate din experiența altora. Procesul afectiv este cel care colorează și completează creația. Gradul de intensitate al reproducerii este una din condițiile manifestării talentului actoricesc.

Procesul de creație în general, fenomenul de transpunere scenică în special, nu poate fi redus nici la imaginație, nici la gândire, nici la emoție, ci trebuie studiat în întreg ansamblu al activității creatoare a actorului.

După cum am văzut, una dintre capacitățile indispensabile transpunerii scenice este capacitatea de empatizare. Pentru ca actorul să dezvolte această capacitate este nevoie de afectivitate, imaginație, intuiție, introspecție etc.

Empatia presupune înțelegerea celeilalte persoane – sau personaj – fără să se realizeze o fuziune afectivă de tipul identificării emoționale totale. Obiectul cunoașterii este în acest caz modul de a gândi, a simți, a percepe, a se comporta – al altuia. Pentru realizarea efectivă a empatiei, actorul trebuie să cunoască particularitățile,

profilul modului de a fi, stilul personajului, hotărâtoare fiind însă participarea afectivă.

Este necesar să facem diferența dintre simpatie și empatie. *Simpatia* poate fi definită ca un fenomen psihic prin care o persoană, referindu-se la situația de disconfort al alteia, încearcă alinarea acesteia, fapt ce se apropie de compasiune. *Empatia* apare ca un fenomen psihic prin care o persoană discern anumite experiențe subiective ale altuia, prin substituție, ceea ce se apropie mai mult de înțelegere.

Diferența empatie-simpatie rezidă în faptul că, în primul caz noi ne introducem pe cale imaginară în altă persoană, fiind vorba de un act cognitiv, în timp ce în cazul al doilea, un altul este înglobat în noi, simpatia aparținând sferei afectivității.

Pentru ca transpunerea scenică să fie cât mai adecvată și verosimilă, este nevoie de exersarea și dezvoltarea capacității de empatie și de ce nu, de simpatie. Pentru a fi posibil acest lucru, actorul trebuie să-și dezvolte atât *inteligența interpersonală*, cât și pe cea *intrapersonală*. Inteligența interpersonală constă în capacitatea persoanei de a-i înțelege pe ceilalți, de a coopera cât mai bine cu ei.

Inteligența *intrapersonală* reprezintă abilitatea de a te întoarce spre sine, în interiorul propriu și intim.

Psihologii au arătat că aceste abilități nu sunt generate de un nivel ridicat al inteligenței, ci ele constituie un fel de sensibilitate specifică față de practică și relațiile interumane. Astfel s-a născut o nouă formă de *inteligență* – cea *emoțională*.

De exemplu, expresia feței noastre poate exprima o gamă largă de sentimente; suntem capabili să-i facem pe ceilalți să se simtă importanți, iubiți și înțeleși, dacă reușim să fim cât se poate de receptivi la problemele lor emoționale.

Inteligența emoțională reprezintă capacitatea de a percepe cât mai corect emoțiile în vederea promovării și dezvoltării emoționale și intelectuale.

În cadrul inteligenței emoționale sunt incluse următoarele capacități grupate în cinci domenii:

- *stăpânirea emoțiilor* – conștientizarea elementelor care stau în spatele sentimentelor, aflarea unor metode de a face față temerilor, anxietății, mâniei și supărărilor;
- *conștiința de sine a propriilor emoții* – introspecția, observarea și recunoașterea unui sentiment în funcție de modul în care ia naștere;
- *motivarea interioară* – canalizarea emoțiilor și sentimentelor pentru atingerea unui scop;

- *empatia* – capacitatea de a manifesta sensibilitate și grijă față de sentimentele altora, de a le putea însuși la nivel fizic și psihic; ea aduce uneori adăugiri dimensiunii nerostite a comunicării, completând ceea ce nu se spune, ceea ce se spune numai în parte, aluziv, căci limbajul uman ascunde mult mai mult decât definește. Terenul dintre vorbitor și ascultător este instabil, plin de miraje și capcane. Astfel comunicarea interpersonală devine și un prilej de cunoaștere interumană prin intermediul empatiei;
- *stabilirea și dirijarea relațiilor interumane* – se referă la competența și aptitudinile sociale, persoana fiind în stare să cunoască, să analizeze și să controleze emoțiile altora.

În acest context se poate afirma cu certitudine că actorul, pentru a se transpune cât mai autentic pe scenă, nu este suficient să fie înzestrat cu sensibilitate naturală și talent, ci este nevoie de exersarea și dezvoltarea capacității de empatizare, multă imaginație și reflecție interioară.

Nicăieri nu se găsește mai clar și totodată necesar fenomenul de empatie ca în relația actorului cu personajul unde un *eu* se întâlnește cu un alt *eu*, implicând o înlănțuire de conduite psihologice și de emoții.

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Eugen Ionescu sau ochiul colosal care ne privește ironic

Mihaela ARSENESCU WERNER *

Rezumat: Promotor al noului gen de teatru, Ionescu, acest copil teribil, adulat sau hulit, imitat sau contestat violent, și-a ales drept jucărie periculoasă, profundă și captivantă mașina umană; el a demontat-o cu cruzime, cu o curiozitate agresivă, a sfâșiat-o lucid și metodic, i-a smuls motorul (acel „de ce” incandescent), după care, cuprins de remușcări, a reconstituit jucăria într-o cu totul altă formă, ce nu mai semăna cu nimic: roțile, puse alandala, se învârtteau în gol, direcția tindea către „nicăieri”, totul părea fără sens, și atunci copilul teribil, deja bătrân și oboist s-a distrat de-a râsu’-plânsu’ și-a lipit pe mașinăria ciudată o etichetă scrisă invers, de la coadă la cap, pe care criticii s-au chinuit să citească (firește, mai mult în gând, căci copilul bătrân era crud cu ei și răzbunător) și după multe ezitări au descifrat: condiția umană.

Cuvinte cheie: Eugen Ionescu, teatrul absurdului, situații limită, efectul distanțării, tragic-grotesc



Cântăreața cheală* de Eugène Ionescu, regia: prof. univ. dr. Mihaela Arsenescu Werner, Sala Studio UAGE, 2013, spectacol realizat cu anul al II-lea Masterat - *Ancuța Gutui, Loredana Ioniță

* Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

Ce e absurd în existența omenească? Totul. Ne naștem doar pentru a da zburciuit din aripi către Neant... „Condiția noastră existențială este absurdă: nimeni nu vrea să vină pe lume, nimeni nu vrea să plece”, afirma Ionescu, pentru care izvorul creației este reprezentat de lupta tragic-grotescă a omului cu moartea; criza personajelor sale este impasul realității înseși, angoasa dominând ca atmosferă supremă. Fortând spectatorul să râdă de ceea ce e tragic, lui Ionescu îi reușește poate mai bine ca lui Brecht (“marele său inamic”), efectul distanțării, al privirii lucide, necruțătoare asupra condiției umane.

Promotor al noului gen de teatru, Ionescu, acest copil teribil, adulat sau hulit, imitat sau contestat violent, și-a ales drept jucărie periculoasă, profundă și captivantă mașina umană; el a demontat-o cu cruzime, cu o curiozitate agresivă, a sfâșiat-o lucid și metodic, i-a smuls motorul (acel “de ce” incandescent), după care, cuprins de remușcări, a reconstituit jucăria într-o cu totul altă formă, ce nu mai semăna cu nimic: roțile, puse alandala, se învârtteau în gol, direcția tindea către “nicăieri”, totul părea fără sens, și atunci copilul teribil, deja bătrân și oboist s-a distrat de-a râsu’-plânsu’ și-a lipit pe mașină o etichetă scrisă invers, de la coadă la cap, pe care criticii s-au chinuit să citească (firește, mai mult în gând, căci copilul bătrân era crud cu ei și răzbunător) și după multe ezitări au descifrat: condiția umană. Întrebat adesea de către cei mari de-a ce se joacă, ciudatul copil răspundea: „De-a absurdul, nene Urmuz, de-a absurdul, ca și Jarry”... „Și cu cine te joci tu, Jaques, pușorule?”... „Cu tragicul și comicul, doamnă Smith, mă prăpădesc de râs când le amestec și-apoi plâng fără încetare că nu le mai pot deosebi”... „Vai, vai, ce ciudat, ce bizar și ce coincidentă”.



COLOCVII TEATRALE

„Suntem niște copii caraghioși, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărâmă. Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpușile”(13 august 1932).

Soarta i-a dăruit acestui copil bătrân și incomod cel mai comun dintre nume, Ionescu (ca și Smith și Martin ai săi), un prenume ce face trimitere, simbolic parcă, la noțiunea de selecție a speciei, Eugen, și un destin literar cu totul aparte, ceea ce i-a atenuat într-o oarecare măsură teama că va rămâne anonim („Am să mor fără să fi jucat un rol pe scena europeană, care se va nimici fără mine”). Ionescu scrie în chip neliniștitor, cu necruțare, cu dorința ostentativă de „a face zgomot”, cu insolența paradoxală a timidului; disciplina sa de muncă este însă cea a unui elev model, ireproșabil – conștiincioasă, ca și cum ar avea din partea Eternității termene precise. Lupta tragică și disproporționat – grotescă a omului cu moartea, inacceptarea unui sfârșit cunoscut ab initio, absurdul acestei „scurte recreații între două neanturi” constituie, ca o fatalitate simbolică, scheletul întregii creații dramatice a celui ce constata: „Nici o societate nu a putut abolii tristețea umană, nici o societate politică nu ne poate elibera de durerea de a trăi, de frica de a muri, de setea noastră de absolut”. Eugen Ionescu nu se lasă copleșit de nemișcare, la el sarcasmul nu naște teamă, ca la Beckett, dimpotrivă, spaima se descarcă prin supapa comicalului de un soi aparte, incomod și ciudat, obscur, căci nu se știe de ce râdem exact: de personajele de pe scenă sau de noi înșine, “privitori ca la teatru” ai degradării propriiei calități umane?

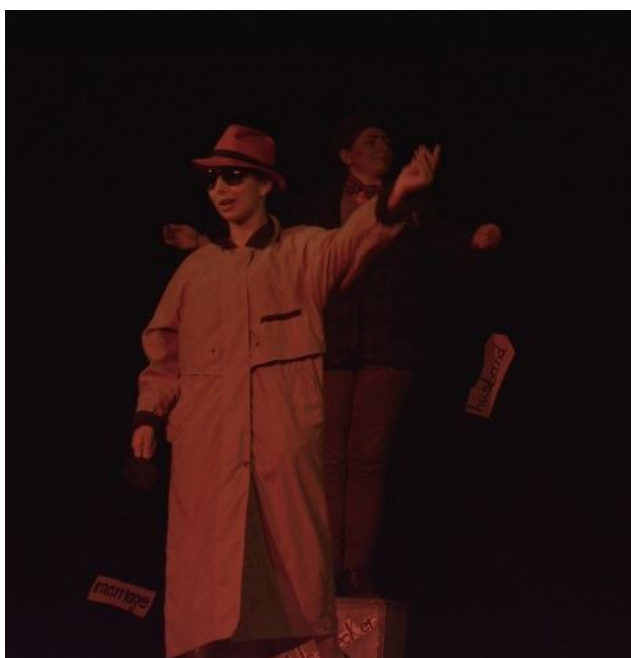


de la stânga la dreapta: Loredana Ioniță, Roxana Durneac, Bianca Ioan, Cosmina Rusu, Ancuța Gutui

Când gândirea și limbajul se transformă în clișee, se dezarticulează, își pierde sensul, ființa umană se află într-o situație limită. Pentru acest gen aparte de teatru, în care legile speciei sunt disimulate îndărătul aparenței unei normalități degenerare progresiv în non-rațiune, este necesar ca interpreții să experimenteze cu temeritate renunțarea la sine (deloc comodă!), pentru a se proiecta scenic în stadiul de obiect, de marionetă, semnificând *toți oamenii asemenea personajului* și, totodată, *nimeni*.

Aflat permanent în stare de revoltă față de absurdul condiției umane, Ionescu atribuie tragediei calitatea de a recunoaște realitatea unei fatalități, a unor legi care guvernează universal, legi aproape întotdeauna de neînțeles, dar cel puțin obiective; pe câtă vreme comicul, o sancționare imediată a absurdului, nu cunoaște legi, se lasă deformat monstruos câteodată și chiar, spre a nu fi recunoscut cu ușurință, se deghizează uneori în tragic. “Piese mele – recunoaște Ionescu – pot părea tragice sau pot părea comice, căci sunt cu desăvârșire incapabil să fac o distincție între cele două”. În filosofia existențială, absurd este ceea ce nu poate fi explicat prin rațiune, ceea ce refuză omului orice justificare a acțiunilor sale. În dicționarul de termeni teatrali al lui Patrice Pavice (*Dictionnaire du Theatre*) termenul absurd e chiar primul („...ce bizar și ce coincidentă”) și e definit astfel: “ceea ce e irațional, lipsit total de sens sau de logică” (t.n.).

Elemente absurde se regăsesc în formele teatrale cu mult înainte de Noul Teatru al anilor '50: la Aristofan, la Plaut, în farsa medievală, în *Commedia dell'Arte* etc. Scriind „Cântăreața cheală” în 1950 Ionescu își pune semnătura alături de Beckett cu al său *Godot* (1953), pe actul de naștere al teatrului absurdului,



**Alexandra Cantemir, Cosmina Rusu în
*Cântăreața cheală***

COLOCVII TEATRALE

contrasemnat apoi de Adamov, Arrabal, Pinter, Mrozek... Ființa umană apare în noul teatru propus de acești “părinți” ca o abstracțiune perpetuă, incapabilă să găsească un punct de sprijin în căutarea disperată a unui sens existențial care i se refuză. Intriga nu e susținută, ca în formula clasică, de o acțiune dramatică; dialogul, jocul de scenă sunt ilogice, absurdul devine element structural esențial în exprimarea devalorizării iremediabile ale unor repere spirituale universale. Dacă în judecata asupra unei opere se iau în considerare criterii intelectuale, se pune inevitabil întrebarea dacă opera respectivă e valabilă din punct de vedere general-uman. Ionescu e de părere că “violența, cruzimea și absurditatea sunt însăși substanța lumii”, singura scăpare, unica supapă rămasă omului este râsul, restul nefiind decât moarte în tăcere, adică tragedie. Transfigurarea tragică



Bianca Ioan, Loredana Ioniță

înnobilează atât pe interpretul eroului tragic, cât și pe spectator, care se implică emoțional potrivit reperelor tragice ale propriei sale biografii (memoria tragică). În prezența tragicului, spectatorul nu e liber, căci acceptă (după Richard Coe) „fatalitatea impusă de textul dramatic”, prin urmare tragicul e perceput individual în funcție de ceea ce spiritul fiecăruia recunoaște drept memoria tragică personală.

coexistă, se întrepătrund și devin esența acestui „mariaj” dramatic: „Puțin mecanic aplicat viului, înseamnă comic. Dar dacă e din ce în ce mai mult mecanic și din ce în ce mai puțin viu, devine sufocant, tragic, pentru că dă impresia că lumea scapă spiritului nostru”. Identitatea contrariilor (tragedie-comedie) se impune ca o dominantă a tuturor proiecțiilor artistice care urmăresc traseul existențial al umanității. După opinia lui Ionescu “marile opere nasc din emoții simple, elementare, aproape biologice. E unul din marile adevăruri absolute care se pot afirma în materie de artă”. Se presupune că sufletul privitorului se eliberează de pasiuni mărunte atunci când le vede

La Eugen Ionescu tragicul și comicul

transpuse pe scenă. Dar actorul-interpret? Reușește el oare să parcurgă acest exercițiu psihic necesar, dar extrem de epuizant din punct de vedere emoțional? Anticii credeau că numai artistul, care întruchipează esența simțirii omenești, secretă elixirul imortalității; creația este “drogul” cel mai puternic, singurul care oferă slujitorului său iluzia nemuririi. Ionescu îl dorea pe artist un filosof veritabil în contact cu realul, iar George Banu crede că pentru teatrul absurdului actorul trebuie să aibă curajul de a renunța la definirea clasică a personajului.; într-adevăr, în absența unei ferme creionări psihologice, cu repere clare de vârstă, de portret fizic, așa cum ne-a obișnuit teatrul clasic, actorul-interpret se simte ca și părăsit de autorul său, căci trebuie să găsească singur (în cazuri fericite împreună cu regizorul!) o modalitate de a exprima, de a porta către spectator acest ciudat amestec tragicomic general-uman. Dacă, așa cum am mai menționat, fiecare individ suferă ca spectator în funcție de reperele tragice ale propriei existențe, comicul are o dimensiune fundamental colectivă (râdem mai bine împreună cu ceilalți, suferim “mai bine” în singurătate). Eugen Ionescu pulverizează termenul de personaje-tip, bine definite, reprezentând simboluri de existență umană; el le depersonalizează, le face conforme cu lumea în care trăiește, adică standardizate, automatizate, aflate în incapacitate de comunicare reală, adevăratele lor gânduri și sentimente dispărând într-o logoree de formule gata digerate (de aici dificultatea interpretului de a găsi mijloace de expresie adecvate!).

Indeterminarea personajului înseamnă la Ionescu refuzul de a reprezenta caractere definite psihologic, astfel încât ele devin intersanjabile (la finalul “Cântăreței” familia Martin ia locul familiei Smith!) și execută mișcări automate, stereotipe (acest gen de cinetică mecanică l-am dorit o formă de expresie în spectacolul “Englezește fără profesor”). Noua maladie a mileniului pare să fie criza de credibilitate; compartimentul uman își exhibă ridicolul, limbajul se dezagregă odată cu asaltul supertehnologizării și cu involuția spiritului. Dacă individul renunță la spirit devine un mecanism periculos, ne avertizează autorul “Lecției”; așa cum Orwell instalează terifiant supremația dobitoacelor în “Ferma animalelor”, un alt Ionescu va asista la momentul când mașinile vor face din oameni sclavi (Chaplin, un as al burlescului, imaginează în “Timpuri noi” o mașinărie menită să ofere confort omului obișnuit, dar care, scăpată de sub control, îl agresează paroxistic, făcând să înghețe râsul). Ionescu mărturisește că la prima repetiție cu “Cântăreața cheală” s-a speriat, nu atât de textul parodic scris pentru cuplurile Smith sau Martin, cât de creaturile cu aparență umană, ridicole și violente, ieșite

dintr-un fel de coșmar. (Ne-am folosit de această sugestie în montarea menționată, “Englezește fără profesor”, pe scena Sălii Studio UAGE, stagiunea 2013). Mecanica scenică se amplifică prin elementul viu care este interpretul, capătă o forță de expresie necunoscută paginii scrise, de aceea, spune autorul lui Amedee, “creația teatrală răspunde unei exigențe care-și e sieși suficientă”. Nu la fel de simplu stau lucrurile cu actorul-interpret: el are dificila sarcină de a alege o modalitate prin care să arate felul de existență, limbajul și acțiunile propuse de autor personajului; expresivitatea și spiritul ludic al actorului trebuie să evite pericolul de a transforma netextele lui Ionescu în nespectacole (capcană adesea dificil de evitat, din pricina dificultăților de abordare!).

Nichita Stănescu, părintele “Necunvintelor”, neînvață că adunarea se poate face prin... îndepărtare, în consecință “dau sfat” (tot de la Nichita citire!) ca interpreții supuși exercițiului incomod al partiturilor din teatrul absurdului să uite de orice acumulare prealabilă, să facă tabula rasa asupra celor deprinse de la pedagogul Stanislavski, întrucât metoda domniei sale este absolut inefficientă în cazul genului de teatru de care ne ocupăm.

Acest incitant exercițiu dramatic a constituit nucleul transpunerii scenice a textului ionescian “Englezește fără profesor” (“Cântăreața cheală”), realizată cu masterandele anului II, Arta Actorului, la finele ciclului de instruire artistică aprofundată. Interpretele s-au confruntat, nu fără momente abrazive, cu dificultatea că la Ionescu nu în elaborarea actorului rezidă consistența personajelor, ci în ele însele; în timp ce la personajele clasice actorul se străduiește să-și asume, în mod organic, un destin dramatic, în teatrul absurdului personajele par a recita textul altcuiva, obligându-i pe interpreți să devină... *nimeni*.

Prin temele sale de eternă meditație umană Eugen Ionescu, acest Picasso al teatrului absurdului, devine universal și în consecință, clasic. “Eu scriu pentru contemporanii mei” spunea acest clown trist în timp ce visa la o țară unde moartea să fie interzisă. Posteritatea i-a îndeplinit acest vis, căci Teatrul este tărâmul imortalității.

De ce cultivăm iluzia că ne putem regiza dramatica zbatere între două neanturi? De ce acceptăm să jucăm roluri într-o piesă cu final previzibil? Simplu: pentru **Spectacol**.

Bibliografie

- Ionescu, Eugen – *Între viață și vis*, Ed. Humanitas, București, 1996 (Convorbiri cu Claude Bonnefoy, trad. Simona Cioculescu).
- Ionescu, Eugen – *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București 1992 (trad. Ion Pop) .
- Ionescu, Eugen – *Teatru*, Ed. Pentru Literatură Universală, București, 1968
- Ionescu, Eugen – *Nu*, Ed. Humanitas, București, 1991.
- Larthomas, Pierre – *Le langage dramatique. Sa nature, ses procedes*, Ed. Armand Colin, Paris, 1972.
- Laurel, Rene – *Ionesco ou le blandices de la culpabilite, in des Temps modernes*, nr103, Juin, 1954.
- Werner, Mihaela – *Tentația abisului*, Ed. Princeps Edit, Iași, 2007.

Gestul psihologic sau Antrenamentul mijloacelor de expresie scenic. Atelier Michael Cehov susținut de Ragnar Freidank

Alexandra BANDAC *

„Orice posibilitate vă este deschisă”

Michael Cehov

„Nu ne mișcăm pentru ceilalți; mișcarea e o experiență personală”

Ragnar Freidank

Rezumat: Despre metodă se vorbește adesea în școlile de teatru. De fapt, esența instituțiilor de formare artistică este metoda: a marilor oameni de teatru, a profesorilor îndrumători, a specialiștilor în tehnica vorbirii, respirației, improvizației scenice. Neofitul în arta Thaliei se găsește „pierdut” la o răscruce de manuale și îndreptare ale meștesugului dramatic, neștiind adesea ce „cale” să aleagă. Desigur, cursurile de pregătire ale profesioniștilor scenei impun o anume filtrare a metodelor, o detaliere, de multe ori, a unei singure „soluții” orientate înspre descoperirea rolului.

Cuvinte cheie: metodă, Michael Cehov, Ragnar Freidank

Despre metodă se vorbește adesea în școlile de teatru. De fapt, esența instituțiilor de formare artistică este **metoda**: a marilor oameni de teatru, a profesorilor îndrumători, a specialiștilor în tehnica vorbirii, respirației, improvizației scenice. Neofitul în arta Thaliei se găsește „pierdut” la o răscruce de manuale și îndreptare ale meștesugului dramatic, neștiind adesea ce „cale” să aleagă. Desigur, cursurile de pregătire ale profesioniștilor scenei impun o anume filtrare a metodelor, o detaliere, de multe ori, a unei singure „soluții” orientate înspre descoperirea rolului. În spațiul românesc, tradiția impune o anume apetență pentru modelul slavon, preferat fiind cel de tip stanislavskian. Riguros alcătuit, însă ușor greoi și, pe alocuri, perimat, manualul de căpătâi al studentului la actorie oferă, totuși, o bază de cunoaștere a mecanismului transformării sinelui în pielea personajului, mai ales în cazul teatrului de tip realist psihologic.

Însă procesul de formare depășește sau ar trebui să depășească spațiul temporal al studiului academic. Pentru că ar fi imposibil ca după numai șase semestre (după modelul „împrumutat” din

* Studentă la Master anul I, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte George Enescu, Iași

occident), un tânăr actor să fie pregătit pentru a înfrunta provocările scenei. Iar metoda moștenită de la maestrul rus devine aproape inutilă în contextul unei permanente și amețitoare “upgradări” a mijloacelor de expresie scenice. Căci astăzi actorul nu mai e un interpret-creator al textului dramatic, ci o dezlănțuită prezență, o chintesență a artelor. I se cere să fie cântăreț, dansator, mim, entertainer, clown, trist, vesel, acrobat, performer, spectaculos. Există, în mod cert, o discrepanță între ceea ce ne antrenăm să devenim în timpul facultății, sondând profunzimile textelor de valoare ale dramaturgiei universale, și ceea ce ni se cere să înfățișăm pe scenele profesioniste, unde tendința actuală este de *explorare*, de *experimentare*. Un alt paradox al artei de care aparțin...

Prin urmare, calitatea de primă importanță a actorului contemporan este, în opinia mea, **adaptabilitatea**. O adaptabilitate „profesionistă”, bineînțeles, întrucât interpretul autohton, chiar dacă joacă în cel mai trăsnet experiment sau într-un spațiu neconvențional, trebuie să respecte, totuși, rigorile artei sale. O adaptabilitate care „cucerește” paradoxul pregătirii teatrale din România, asigurându-i debutantului în ale meșteșugului scenic un... debut.

Mă refer, bineînțeles, la o perpetuă pregătire a mijloacelor de expresie. Fără o permanentă „luptă” cu propriile limite, fie că e vorba despre capabilități tehnice, ori despre cele de ordin psiho-afectiv, actorul nu are nici o șansă să pătrundă sau să reziste în bâlciul teatral contemporan. Și asta mai ales în spațiul independent, care a devenit

în ultimii ani o adevărată rampă de lansare a “monstruleților” sacri ai noii generații.

Spre norocul nostru, „occidentalizarea” postdecembristă ne-a forțat să adoptăm și „deprinderi” sănătoase în materie de specializare profesională; tot mai dese sunt atelierelor și workshopurile pentru studenți și tineri actori, susținute de mari nume ale teatrului european.

Una dintre instituțiile care se ocupă de organizarea microsesiunilor de asimilare artistică este Teatrul Fără Frontiere (TFF) din București



Ragnar Freidank

COLOCVII TEATRALE

condus de actrița Mihaela Sîrbu. Din 2007, la TFF se derulează, în fiecare vară, programul MasterClass, menit să le ofere tinerilor actori profesioniști șansa de a se “întâlni” cu metodele de lucru mai puțin explorate în școala de teatru: Michael Cehov, Sanford Meisner, Katrin Linklater, Rasaboxes, Viewpoints, Commedia dell’Arte, Clown și Melodramă. Anul acesta, cu sprijinul AFCN, Teatrul Fără Frontiere a beneficiat de prezența lui *Ragnar Freidank*, specialist în metoda Michael Cehov, a *Marshei Cox*, susținătoare a workshopului de tehnică vocală Kristin Linklater, precum și a lui *Rich Brown*, mentor în improvizația de tip Viewpoints.

„Vedeta” academiei de vară a fost, în mod cert, confruntarea cu tehnica Michael Cehov. Un mare atu al acestei ediții MasterClass a fost *Ragnar Freidank*, trainer recunoscut MICHA (Michael Chekhov Association), profesor de arta actorului la Universitatea din Columbia, regizor, actor și pasionat mentor al artei actorului. Întâlnirea cu acest fanatic al scenei, “propovăduitor” al metodei unui titan al teatrului secolului al XX-lea, a fost, în sine, o experiență. Căci în artă, din punctul meu de vedere, cu adevărat importante sunt *întâlnirile*: cu texte de valoare, cu personaje dificile, însă incitante, cu regizori inspirați, cu pedagogi înzestrați, cu actori “generoși”, de la care poți “fura” meserie... Desigur, lista poate continua, întrucât “bagajul” necesar aventurării pe tărâmul fragil al travaliului scenic e unul complex și dificil de expus în cuvinte. Cert este faptul că, spre marele meu noroc, am avut parte deja de câteva astfel de *întâlniri* ce mi-au schimbat, cred, modul în care înțeleg arta de care aparțin.

După cum aminteam mai sus, școala dramatică mi-a oferit bazele unui sistem de “dezghiocare” a personajului, spre a putea parcurge drumul de la text către ființa vie, reprezentată scenic, cu



Afiș program MasterClass

precădere în teatrul de tip *realist*. Există, însă, probe ale aptitudinilor artistice mult mai dure, ce nu sunt (din cauza sistemului de învățământ mult prea condensat) exploatate suficient în cei trei ani de studiu. De aici necesitatea antrenamentului individual, permanenta exersare a mijloacelor de expresie, a versatilității psiho-fizice.

Michael Cehov reunește un set de exerciții, orientate spre a satisface tocmai această *nevoie* a interpretului, în cursul său de arta actorului. Pedagogul de origine rusă, discipol al lui Stanislavki la Teatrul de Artă din Moscova, regizor și actor în Franța, Anglia, Germania, ajunge în Statele Unite ale Americii, unde creează o adevărată școală dramatică pentru stelele filmului Hollywoodian. Bineînțeles, metoda sa mizează pe elementele stanislavskiene ale pregătirii scenice. Explicate într-un mod succint, etapele „încarnării” personajului sunt cam aceleași: la fel ca în *Munca actorului cu sine însuși*, în cursul lui Cehov neofitul în ale artei dramatice este pus

să-și exerseze imaginația; clasicul „de ce?” este înlocuit de “ce-ar fi dac-ar fi?”, *filmul interior* este „împerspătat” printr-o succesiune de imagini etc. Apar, însă, exerciții noi, menite să antreneze „receptorul” impulsurilor scenice: **sensibilitatea**.

Stagiul de șase zile de la București și-a propus o explorare a metodei Cehov și a artei actorului. Împreună cu Ragnar ne-am reamintit, cu bucurie și entuziasm, că pe scenă se poate întâmpla



Exercițiu de grup

orice. Poate cel mai valoros lucru, dincolo de exercițiile specifice ce schițează conceptul de gest psihologic, a fost exersarea *libertății*. Căci actorul, în luminile rampei, cunoaște una dintre cele mai adevărate și, paradoxal, angoasante libertăți: poate să construiască în mii de feluri un personaj, însă nu oricum. Calitatea prestației sale creează o anume responsabilitate, ce devine, în cele din urmă, piedică în calea afirmării propriiei personalități.

Libertate care îngreșește? Ei bine, da! Și pentru că o veche convenție a artei convențiilor impune interpretului un scop, o motivare a prezenței sale pe scândură, cel mai dificil exercițiu e acela al absenței constrângerilor. Alături de Ragnar am pipăit limitele a ceea ce “avem” sau “nu avem” voie pe scenă. Am aflat, astfel, că panica libertății e, de fapt, o falsă barieră, căci obstacolele psiho-fizice individuale sunt generate de experiența particulară, nicidecum de proiecția sinelui într-o imagine scenică.

Michael Cehov aduce în atenția interpretului-actor cele trei coordonate ale artei sale: **imaginația**, element central al creației, corespondent *gândului* personajului pe scenă; **inspirația** ce ține de *tărâmul senzațiilor* și al *sentimentelor*, și **intuiția** – treapta profundă a dimensiunii creatoare, având subtile conexiuni cu planul oniric (conștient, inconștient, subconștient).

În antrenamentul individual, vitală este versatilitatea psiho-fizică. Înțelegerea conexiunii dintre controlul corporal și cel emoțional reprezintă un pas important către performanță. Căci, după cum explică Ragnar, “nu ne mișcăm pentru ceilalți; mișcarea e o experiență personală, ghidată de *senzații*”, generând, la rândul său, o seamă de *impulsuri* adevărate, organice. Jocul devine mai bogat atunci când actorul-interpret conștientizează existența unui *spațiu psihologic*, îmbibat de posibilități și libertăți creatoare. Mișcarea, după Michael Cehov, este un exercițiu aparent banal, însă necesar al imaginației: „... mișcarea va deștepta în voi o dorință, voință sau aspirație precisă; *forța mișcării agită puterea de voință*”... „*Felul mișcării deșteaptă în noi o dorință corespunzătoare, definită și calitatea aceleiași mișcări scoate la iveală simțămintele*”. Cu alte cuvinte, prin *corpul* nostru *fizic* receptăm, dar și generăm impulsuri creatoare, iar prin intermediul *corpului imaginar* putem transfigura realitatea scenică. Începând o mișcare, trupul se eliberează de constrângerile lui “ce-ar fi dac-ar fi?”, evadează din corsetul strâmt al angoasei libertății și, descătușat, este sensibil la impulsuri, senzații. În “rutina” premergătoare repetițiilor/spectacolelor oricărui actor ar trebui să existe aceste exerciții de “desfundare” a canalelor psiho-fizice, căci lucrul pe

scândură presupune o concentrare atât de ordin emoțional, cât și corporal.

În explorarea noastră am descoperit, alături de Ragnar, *calitatea mișcării*; Michael Cehov stabilește patru coordonate: *modelare*, *zbor*, *plutire* și *radiație*. Acestea au rolul de a înlesni asumarea unor date psiho-fizice străine (ale personajului) prin intermediul declanșării unor “centre” individuale de sensibilitate (filtrul personal), cu ajutorul mișcării. Cu cât antrenamentul este mai eficient, cu atât îndemânarea dobândită creează un sentiment de siguranță interpretului, pregătindu-l pentru performanță.

E suficientă metoda lui Michael Cehov pentru a reuși? Cu siguranță nu. Însă încercarea” propunerilor omului de teatru rus mi se pare o provocare utilă. Și asta pentru că *imaginația* – pe care discipolul lui Stanislavski s-a hotărât s-o „scuture”, este, din punctul meu de vedere, “sediul” inteligenței scenice. Departate de a propune o matematizare a meșteșugului artistic, Cehov reușește să schematizeze *Munca actorului...*, venind, în același timp, cu soluții practice pentru depășirea micilor și marilor inhibiții ale actorilor de ieri și de azi.

Sub semnul ludicului

Anca Doina CIOBOTARU
Spectatorul de Serviciu

„Anul acesta FITPT e ludic! Și mai bogat în evenimente decât în oricare dintre edițiile precedente. Așa îi stă bine unei manifestări culturale; să fie dinamică, să evolueze, să surprindă!” Acest mesaj al directorului artistic al festivalului – Oltița Cîntec, ne oferă cheia ediției a VI-a a festivalului prin intermediul cărui Iașul respiră, la început de octombrie, înviorat, în ritmuri europene.

Deschiderea a fost marcată de apariția **Prințului Fericit**. Ludicul și modernitatea abordării - propusă de Radu Nica și echipa sa - au fost puse în slujba emoției și poeziei. Povestea țesută din ritmuri, imagini și expresivitate corporală a surprins, a generat discuții, ne-a ajutat să ne reamintim de ceea ce e cu adevărat important – să cauți și să afli *fericirea*.

Tot despre identitate și bucuria fiecărei zile ne-au povestit (fără cuvinte) Sarah Rowland-Barker și Nik Palmer (Marea Britanie), care ni l-au prezentat pe **Bob**. Spectatorii, mari sau mici, au fost invitați să facă parte din poveste și jocul a fost condus cu multă abilitate de către Nik Palmer, cu precizia unui ceasornicar și creativitatea unui copil.

Teatrul „Odeon” și Asociația „Clasic e Fantastic” (București) ne-au invitat într-o călătorie în timp, în **Copilăria lui Vivaldi**. În mod paradoxal, Monica Ciută îl lasă pe Vivaldi cu privirea în ... scândura scenei, în ciuda eforturilor partenerilor de joc și a bucuriei și interesului prezente în sală. Și ideea era atât de promițătoare...

Proiectul **Utopiei Mediteraneene**, inițiat de către Ateliercunechon (Italia) și „Teatrul de Stat pentru Tineret – Kabarsov” (Rusia) a surprins prin imaginile scenice propuse, implicarea și efortul actorilor. Măștile, ritmurile și mișcările ne-au făcut să trecem peste cuvintele ce se pierdeau sub cupola Atrium-ului, îmbiindu-ne să ne gândim la moarte, neliniște, căutare, ispite, dorințe, suflet.

Limita fizică a obiectelor poate fi depășită doar la teatrul de animație. **Deksels!**

Capacul a fost ridicat și publicul din Sala Mică a fost – iarăși – prins în jocul propus de „Puppentheatre” (Olanda). Obiectele deveneau actori, întruchipau personaje, transmiteau povești fără cuvinte. Muzica interpretată live de Pieter van Dijck a creat o atmosferă în care ți se pare absolut firesc ca între halba de bere și ceainic să se înfiripeze o poveste de iubire, castelul să zboare, ceasul

să danseze; deși putea fi văzută de către spectatori, Irene Laros a știut să se retragă în umbra păpușilor sale. Doi călători în lumea poveștilor.

Poveștile s-au rostogolit către public într-o varietate generoasă prilejuind întâlnirea copiilor atât cu **Rapunzel** (Teatrul Țândărică – București), cât și cu **Păcală** (Teatrul „Guliver” – Galați) sau cu **Dragostea celor trei portocale** (Teatrul „Puck” – Cluj Napoca). Prezența păpușilor, măștilor și animarea la vedere au constituit nota comună; și parcă o grabă stranie în interpretare, o anume stare de detașare în relația cu păpușile ce dădeau viață personajelor.

Pavel Vangeli (Praga) a poposit, două zile, în Sala Mică. A venit însoțit de marionetele sale și a invitat publicul să intre în lumea *numerelor tip Cabaret*: emoționante, caraghioase, amuzante. Clownul și fiul său, Cântărețul la contrabas, Diavolul și Îngerii, Naufragiații sau Scheletele au bucurat copiii și adulții, deopotrivă. Călător prin lume, marionetistul vorbește despre sine, despre noi, despre bucuria și libertatea pe care ne-o oferă muzica și dansul.

Ludicul însă ne poate oferi șansa de a călători și în interiorul nostru – dincolo de ipocrizie, dincolo de aparențe. A făcut-o și Alexandru Dabija care a provocat publicul să intre în lumea *extratext* a lui Creangă și a se așeza, deloc comod, în spațiul dintre viață și moarte, dintre lacrimă și hohot de râs. **Capra cu trei iezi** (Teatrul Act – București) și **O ladă** (Teatrul Tineretului – Piatra Neamț) – două spectacole captivante și năucitoare, ca două oglinzi uriașe ale identității noastre culturale, ale umbrelor răsărite din somnul conștiinței valorilor reale.

Felii emoționante și tulburătoare de viață ne-au fost oferite și de Ofelia Popii (Teatrul Național „Radu Stanca” – Sibiu), într-un spectacol recital în care ludicul a fost dublat de profesionalism. Lia Bugnar, autoare a textului și spectacolului mărturisește: „**Felii** e o înlănțuire de povești, o intersectare de destine, care gravitează toate în jurul unui bărbat cu a cărui moarte începe piesa. (...) Și când cameleonul Ofelia Popii se dezlănțuie între atâtea felii, spectacolul poate, pe bună dreptate să se numească *Ofelii*. Nici că putea această piesă a mea să aibă un destin mai norocos.” Noroși și spectatorii ce au avut parte de așa o întâlnire scenică.

Despre fețele umbrite ale **Jocurilor din curtea din spate** ne-au povestit și Teatrul Act (București); și ei ne obligau să ne reîntoarcem în interiorul nostru, să ne punem întrebarea: „Cum ne raportăm la ceilalți?”. Aceeași întrebare, dar într-o cheie jovială, a fost declanșată și prin intermediul spectacolelor **Zic-Zac** sau **Mama Sare și Tata Sare – cu – piper**.

COLOCVII TEATRALE

S-a jucat și Crina Zvobodă - de-a ventrilocul, cu șarm și cu o bună stăpânire a tehnicilor specifice spectacolelor interactive. Copiii au aplaudat și am recunoscut – încă o dată – rolul televiziunii în promovarea artiștilor...

Pentru *Facultatea de Teatru* ieșeneană, însă, sărbătoarea a fost mult mai rotundă (sau ar trebui să...). În ultima seară **Hop la Iași** și laureații ieșeni ai *Galei Tînărului Actor HOP*: Dumitru Georgescu, Laura Bilic, Claudia Chiraș și Bianca. Multă emoție și multă bucurie; patru laureați, toți absolvenți ai Școlii de Teatru ieșene.

Putem mulțumi orgaizatorilor; am avut - și anul acesta - șansa unei atmosfere de sărbătoare; lansările de carte, spectacolele lectură și *Expoziția Löwendal – un aristocrat în luminile rampei* au sporit nota de rafinament a celei de a VI a ediții a **Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr**.

COLOCVII TEATRALE

Dumitru Georgescu - un actor „pe val”

Dumitru Georgescu s-a născut în ziua de 1 octombrie 1987, în comuna Vicovul de Sus, din județul Suceava. Este absolvent al Universității de Arte „George Enescu” din Iași, secția *Arta mănuiitorului de păpuși și marionete*, iar din anul 2008, pe vremea când încă era student, a început colaborarea cu Teatrul „Luceafărul” din Iași. A obținut pentru întâia oară premiul pentru cel mai bun tânăr actor al Galei Hop de la Costinești în 2010, la secțiunea grup, pentru ca anul acesta, în luna septembrie să fie recompensat cu aceeași distincție, la individual.



În așteptarea Premiului

Cornelui Șoltuz: Mi-am propus să facem un interviu mai puțin convențional, să ieșim din șabloanele jurnalistice, evitând întrebări stupide de genul: „Ce ai simțit atunci când ...?” sau „Ce planuri de viitor ai?” Vreau să purtăm o discuție amicală, sinceră, relaxată, despre teatru și despre Dumitru Georgescu. De acord?

Dumitru Georgescu: Desigur.

C.Ș.: Ai câștigat de două ori Gala „Hop” de la Costinești, prima oară în 2010, la secțiunea grup, anul acesta, în 2013, la individual, motiv pentru care mass media și-a îndreptat tot mai des atenția spre tine. Ai

dat interviuri în presa scrisă dar și la Radio Iași, acum tocmai vii de la o filmare. Consideri că ești pe val? Te simți un star în devenire?

D.G.: Nu știu dacă sunt pe val, însă atenția sporită care mi se acordă acum îmi dă mai multă încredere în mine, în resursele de care dispun. Mi-am dorit întotdeauna să devin un actor care să iasă din mulțime, să fiu căutat, și nu neaparat pentru a da interviuri. Nu mă simt în elementul meu atunci când vorbesc despre mine însumi, despre ceea ce fac, dar cred că orice artist dorește să iasă din anonimat. Îmi propun să ies în evidență numai prin calitatea muncii pe care o depun. Lucrez mult, uneori chiar nopți întregi, încerc în permanență să mă autodepășesc, fac sacrificii pentru a ajunge acolo unde mi-am propus. Atenția de care am parte mă bucură și aș minți să spun că nu mi-o doresc. Înainte de a fi student la Teatru, și mai apoi actor, înainte de a apărea pe scenă, urmăream interviurile actorilor pentru a afla cum au ajuns ei în atenția regizorilor, cum au reușit să poată lucra cu astfel de oameni. Am conștientizat destul de repede că presa te poate ajuta să faci lucrul acesta. Pentru că acum, la rândul meu, răspund la întrebările pe care mi le pun jurnaliștii, vreau ca tinerii dornici să urmeze această cale să știe de la unul apropiat de vârsta lor că oricine poate face ceea ce am făcut eu. Nu e nimic extraordinar, ieșit din comun. Spun lucrul acesta privindu-mă pe mine și gândindu-mă la faptul că am avut de învățat din interviurile cu tineri actori și tineri regizori. Doream să înțeleg ce au făcut, cum au gândit pentru a-și alege drumul pe care l-au urmat, pentru că trebuie să-ți planifici bine pașii, să te organizezi cât mai bine. Poți să ai talent cu carul, să fii extraordinar de bun, însă aceste calități nu sunt întotdeauna suficiente, există riscul să te risipești, să te pierzi pe parcurs.

C.Ș.: Admiți, deci, că mass-media poate fi un suport pentru cariera unui tânăr artist?

D.G.: Fără îndoială! Iar mie, îmi și face plăcere să discut cu oamenii, să intru în dialog nu doar cu jurnaliștii, ci și cu spectatorii, cu oricine mi se adresează. Răspund cu dragă inimă la întrebări, îmi place comunicarea, dialogul.

C.Ș.: Cunosci destul de bine lumea teatrului și pot să afirm fără teama de a greși foarte tare că succesul unora naște de multe ori invidia altora. Dincolo de elogiile primite și de felicitările colegilor, ai simțit nuanțe de invidie sau mici răutăți?

D.G.: Sincer îți spun că nu! Pentru că oamenii pe care mi-i țin aproape nu sunt atât de mulți. Cine n-a vrut să-mi spună o vorbă bună nu a făcut-o, a preferat să se abțină și poate că bine a făcut. E drept, mă așteptam ca oameni care mă cunosc - din Iași sau din altă parte - , să-mi adreseze măcar un „bravo”, dar dacă nu au făcut-o e pentru că așa au simțit. E mai corect așa ... Mai bine să nu spui nimic, decât să joci un teatru ieftin, să fii fariseu. Alții au fost chiar cât se poate de sinceri și mi-au spus: „Felicitări, dar să știi că nu mă așteptam!” Însă, răutăți nu am simțit.

C.Ș.: Spune-mi, ești mulțumit de ceea ce faci? Te simți un om împlinit din punct de vedere profesional?

D.G.: Doresc să fac mai mult. Simt că acum mă aflu într-o perioadă fastă și nu doar datorită Galei „Hop” de anul acesta. Eu sunt unul dintre cei care nu au știut să își aleagă drumul de la bun început. Studiile liceale le-am făcut la Seminarul Teologic, iar mai înainte de a face teatru am luat destule decizii greșite. Nu știam cum vor primi părinții alegerea mea, însă după ce am fost admis la Universitatea de Arte, aproape în mod firesc au venit colaborările cu Teatrul Luceafărul, cu Teatrul Național din Iași, și astfel am avut confirmarea că am ales bine, că am făcut ceea ce trebuia. Mi s-a confirmat în felul acesta, că fără să vreau și fără să cer, teatrul e ceea ce mi se potrivește.

C.Ș.: Cum colaborezi cu regizorii? Te consideri un artist, un creator în adevăratul sens al cuvântului? Te întreb lucrul acesta pentru că am cunoscut regizori care consideră actorul un simplu executant, care trebuie să-și interpreteze rolul conform indicațiilor primite, fără a avea nici o marjă de creativitate.

D.G.: Eu, personal, am nevoie de libertate. În primul rând, trebuie să știu că regizorul are încredere în mine. Poate și datorită faptului că sunt la început de drum, până găsesc cheia personajului mă simt puțin nesigur, și lucrul acesta se vede, nu pot să maschez. În general, lucrez bine cu regizorii, respect indicațiile lor, dar vin de multe ori cu propriile-mi sugestii.

Nu e nici o problemă dacă nu sunt acceptate, din postura în care se află, regizorul poate să vadă mai bine, să aibă o vedere de ansamblu a întregului spectacol. Important e ca din mai multe soluții să o alegem pe cea mai bună. Cred că așa trebuie lucrat în echipă. Am întâlnit și regizori cu care am lucrat până la cele mei mici detalii, de genul: „fă un pas la stânga, ridică mâna dreaptă, închide ochiul

stâng.” Eu nu funcționez așa. Regizorul poate să știe foarte bine ce vrea să facă el, dar se întâmplă să nu comunice foarte bine cu noi, actorii, și lucrul acesta provoacă disfuncționalități. Ca să-ți răspund la întrebare, pot spune că respect indicațiile regizorului, dar trebuie să am o anumită libertate de mișcare, astfel încât să-mi exprim propria personalitate.

C.Ș.: Ai făcut la Gala Hop un moment în care l-ai reprezentat pe Elvis Presley? Este Presley unul dintre idolii tăi?

D.G.: Am început să văd filmele lui Elvis abia după ce am început să joc teatru. Nu-l consider un foarte bun actor, a fost însă, unul dintre artiștii care au știut cu adevărat să facă spectacol; și un muzician de geniu. Eram conștient că nu voi reuși, nici pe departe să mă apropiu de valoarea interpretărilor sale – nici nu mi-am propus și nici nu cred că a reușit cineva până acum – , s-a vrut a fi doar un omagiu mic, adus unui artist mare. Am realizat o adaptare, un Elvis al zilelor noastre, și am făcut totul cu multă plăcere. Dincolo de filmele sale și de viața particulară, tot ceea ce a făcut Elvis pe scenă găsesc de admirat.

C.Ș.: Consideri că teatrul mai este o artă de actualitate? În ce direcție crezi că va evolua teatrul, gândindu-ne la concurența tot mai acerbă cu televiziunile, cinematografia și industria de divertisment?

D.G.: Concurența nu poate fi ignorată, există, trebuie să ținem cont de ea, dar nu cred că teatrul va trebui să intre în competiție cu cinematografia, televiziunile, sau cu industria de divertisment. Oamenii care vin la teatru doresc să vadă altceva decât glumițe ieftine sau show-uri TV a căror calitate este de multe ori una îndoielnică. Silviu Purcărete și Radu Afrim sunt doar doi dintre regizorii cei mai cunoscuți care apelează la mijloace tehnice care împrumută multe elemente specifice cinematografiei. Video-proiecțiile și light-design-ul sunt din ce în ce mai des prezente pe scenele de teatru. Iată deci, că dincolo de a fi o concurență demnă de luat în seamă, filmul ne mai oferă și soluții tehnice. Apoi, eu unul, nu cred că toată lumea trebuie să vină, în mod obligatoriu, la teatru. Prefer ca în locul unei săli pline, în care majoritatea spectatorilor mănâncă cheeps-uri sau butonează telefonul mobil, să am o sală ocupată fie și numai pe jumătate cu un public interesat de ceea ce se întâmplă pe scenă. Dacă nu simți nevoia să vii la teatru, nu veni! Știu că există și genul acela de oameni care vin la premiere doar din dorința de a-și etala ținuta elegantă sau mașina scumpă, de a socializa, a zâmbi cu un aer de superioritate și a

putea povesti a doua zi colegilor pe cine a văzut în foaierul teatrului. E treaba lor, fiecare e liber să facă ceea ce-i place! Nu te obligă nimeni să aplauzi la final, poți chiar să ieși din sală la pauză, trăim într-o lume liberă, spectacolele sunt atât de diferite încât chiar ai de unde să alegi.

C.Ș.: Nu e nici un secret, se știe că actorii din teatrele românești sunt foarte prost plătiți. Cum este viața de actor din punctul acesta de vedere? Crezi că frustrările de ordin material, cu toate urmările sale, ți-ar mai putea diminua entuziasmul?

D.G.: Am prieteni și foști colegi de facultate care deja au renunțat, au abandonat teatrul. Au spus: „Eu nu înghit praful de pe scenă și nu suport tot felul de umilințe pentru un salariu de mizerie și pentru un public care, de multe ori, nici nu apreciază munca noastră.” Nu îi condamn, poate că au dreptate, îți trebuie o oarecare doză de nebunie să faci asta. Unii dintre aceștia chiar erau talentați, au dedicat teatrului ani din viața lor luându-și licența, făcând apoi apoi un master, și e păcat că au abandonat. Le doresc să fie mulțumiți acolo unde se află acum. Mai țin legătura cu unii dintre ei, ne auzim la telefon și aflăm că au lefuri mari, câștigă mii de euro, dar, în același timp recunosc că le lipsește scena. Sigur că este greu, trebuie să joci în mai multe locuri, să faci diverse colaborări, astfel ca la sfârșitul lunii să-ți poți plăti facturile și, cât de cât, să ai din ce trăi. Însă, ți-o spun cu toată sinceritatea, de-ar fi să o iau de la-nceput, aș merge pe același drum. Pare ciudat să spun asta, mai ales că am avut și sprijinul familiei, dar asta e realitatea. Mă simt un om împlinit, simt că fac ceea ce mi se potrivește. Sunt absolut convins că în teatru, la fel ca în orice alt domeniu de activitate, dacă vei performa, vei fi un bun actor, până la urmă vor veni și banii. Mai cred că viitorul teatrului din România aparține companiilor private, care deja fac spectacole de bună calitate, și care au început să absoarbă o parte din forța de muncă pe care o oferă tinerii absolvenți ai facultăților de teatru.

C.Ș.: Din dorința de a colora puțin acest interviu, o să-ți pun o întrebare care vizează un aspect din viața privată. Ești căsătorit, sau ai o prietenă?

D.G.: Am pus întotdeauna teatrul pe primul loc, nu mi-am dorit cu orice preț să fiu într-o relație. Sunt încă tânăr, are să vină și vremea când voi avea o prietenă, și apoi o familie. De altfel, nu cred că trebuie să îți propui: „De mâine trebuie să am o iubită!” Și să te implici într-o relație, doar așa, să poți spune că ești în rând cu lumea! Toate la

timpul lor! Când va fi să fie, și mă voi simți atras în mod inevitabil de o anume tânără domnișoară, nu voi avea nicio reținere. Deocamdată sunt singur, dar mă consider un tip sociabil; am colegi, colege, prieteni, ies la o cafea, am pagină de facebook.

C.Ș.: Deci, aș putea spune: „Fetelor, e loc”!

D.G.: Cât cuprinde!

C.Ș.: Pentru finalul acestui interviu, spune-mi ceva inedit din viața lui Dumitru Georgescu.

D.G.: Mi-aduc aminte că eram în Cehia, la un festival unde am susținut o serie de trei spectacole. Iubesc festivalurile și îmi place să plec împreună cu trupa la astfel de evenimente. Plecasem din Praga, eram în drum spre casă, împreună cu alți doi actori și regizorul tehnic, care ne ajuta atât la lumini cât și la sunet. Ne aflam într-o gară în care trenul stătea foarte puțin, aveam multe bagaje: decor, recuzită, lucruri personale. În fine, ne-am urcat în tren, unde am constatat că lipsea una dintre colege. Le-am spus celorlalți: „Stați aici, trebuie să fie la vreun chioșc din gară, mă duc să o aduc.” Am coborât din tren, dar n-am apucat să fac nici doi pași că ușile s-au închis, trenul a plecat, iar eu am rămas în gară, fără acte, fără bani, doar cu telefonul mobil în mână. M-a cuprins un fel de disperare, mai ales că funcționara căreia mă adresasem habar n-avea de limba engleză, iar eu repetam într-una: „no money, no documents, Romania.” Până la urmă, cei din tren au coborât în prima gară, iar eu, așa cum eram, fără acte, fără bani, m-am urcat în următorul tren. Chiar dacă venea controlorul, nu prea avea ce să-mi facă: bani n-avea de unde să-mi ia, act de identitate n-aveam de unde să-i dau, cel mult m-ar fi dat jos la prima stație. Asta și vroiam să se întâmple, pentru că acolo mă așteptau colegii mei. Ne-am regăsit după vreo câteva ceasuri și ne-am amuzat teribil pe seama celor întâmplare.

C.Ș.: Mulțumesc pentru timpul acordat și îți doresc succes în tot ceea ce vei face!



Dumitru Georgescu primind premiul din mâna Maiei Morgenstern

A consemnat **Corneliu Șoltuz**, student anul al II-lea la Jurnalism teatral, Facultatea de Teatru, Iași
Marți, 15 octombrie 2013

COLOCVII TEATRALE

Interviu cu laureații ieșeni ai Galei HOP: Laura Bilic, Dumitru Georgescu și Bianca Ioan

(Interviu realizat vineri, 11 octombrie, după spectacolul *HOP la Iași* din cadrul **Festivalului Internațional de Teatru Pentru Publicul Tânăr**, ediția a VI-a de la Teatrul Luceafărul)



de la stânga la dreapta : Bianca Ioan, Dumitru Georgescu și Laura Bilic

Carmen Antochi: Ce a însemnat Gala HOP pentru voi?

Laura Bilic: A însemnat mult, pentru că nu mă așteptam la acest premiu. Mie îmi place mult monologul și a fost o recunoaștere, care normal că m-a bucurat. A însemnat mult atunci, mai ales că picasem preselecția doi ani înainte.

Dumitru Georgescu: La fel... Eu aveam nevoie pentru a prinde curaj. Eram foarte neîncrezător și m-am dus „cu turma”, pentru că toată lumea participă după ce absolvă facultatea și, nu știu, a fost așa, ca un impuls, pentru a avea încredere în mine și e foarte bine că există astfel de gale ca să vezi și ce se întâmplă în alte părți. Cât ești în facultate nu prea ai ocazia să participi la astfel de concursuri la nivel național.

Bianca Ion: Pentru mine a fost primul concurs oficial după ce am terminat facultatea, în sensul în care, așa cum spunea și Dumitru, mergi mai mult din inerție la Gala HOP, în condițiile în care nu ai niște perspective, niște proiecte...

COLOCVII TEATRALE

C.A.: Oricum, e o confirmare...

B.I.: Da, mi-ar fi părut rau să nu mă duc... Și a însemnat foarte mult pentru că, e *într-un fel* când primești un premiu, adică e *într-un mare fel*... Și te întorci acasă după aceea și toată lumea te felicită „Aaaa, ai câștigat!” Nu mai contează cum și în ce fel, contează că ai câștigat! Ești pe o scenă cu niște oameni care îți spun „Tu, Bianca Ion, ai câștigat!” „Yeee!” (râsete). Deci, înseamnă foarte mult pentru mine. Încredere, cum zicea Dumii.

C.A.: Și, legat de asta, cum s-a reflectat în carieră? Într-adevăr, ai câștigat, dar ați avut feedback-uri importante?

L.B.: Da, toata lumea ne-a plăcut, ne-a felicitat...

C.A.: Este premiul acesta o rampă de lansare pentru tinerii actori?

B.I.: Da, poate să fie...

D.G.: Poate să fie...

C.A.: Poate să fie, dar pentru voi, s-au materializat contracte, invitații...

L.B.: Nu, nu am avut contracte.

B.I.: Eu cred că asta este o idee preconcepută despre Gală în general, pentru că sunt foarte mulți oameni care întreabă: „Bine, și?... Ok, ai câștigat...și...?” Cred că ține foarte mult de experiența personală. Deci, în momentul în care ești exact la început de carieră și primești un premiu la o Gală (că într-un an e mai serioasă, că în altul e mai puțin serioasă, sau că în alt an sunt mai mulți candidați - și astea sunt iarăși niște contexte, adică în anul în care am fost eu, premiul pentru cel mai bun actor l-a luat unul din cei patru concurenți băieți, nu din 14, nu din 67 câți au terminat în anul acela... patru au concurat), relevanța poate să fie foarte subiectivă și, mai departe, de exemplu în anul în care am dat eu, 2011, au fost oameni care s-au angajat în urma Galei HOP la Satu-Mare, la Tulcea...

L.B.: A fost și în 2009, s-au angajat la Teatrul Național din București. Eu am fost ca spectator atunci...

C.A.: Deci e o recunoaștere...

L.B.: Da, poate fi...

B.I.: Depinde foarte mult și de nevoile directorilor de teatre. Poate nu are nevoie de mine pentru că mai are încă trei actrițe cu tipologia mea și, chiar dacă eu sunt bună, sau o altă actriță de la Gala HOP pe tipologia mea a fost mult mai bună decât mine, poate să fie așa... Deci sunt foarte subiective treburile astea. Și dacă poate să fie o rampă de lansare, tot de noroc ține...

D.G.: Clar ține de noroc...

COLOCVII TEATRALE

C.A.: Vi se pare că a evoluat gala de la un an la altul? Mai ales tu, Laura poti sa-mi spui, fiind prima participantă de aici...

L.B.: Da, eu n-am mai fost...

C.A.: Dar așa, din ce-ai mai văzut, ce-ai mai auzit...Banuiesc că ai urmărit-o!



Laura Bilic în *Pete de Cerneală*

L.B.: Da, din ce am auzit... am auzit ca s-a schimbat...

C.A.: Și eu am auzit că s-a schimbat juriul...
(râsete)

L.B.: Da... Și întreaga organizare, acum având un director nou de festival⁸⁹, normal că se schimbă aproape totul... Nu știu dacă e bine sau rău, dar orice schimbare e bună după opinia mea. Din când în când trebuie să schimbăm, ca să nu ne plictisim, deci e bine că s-a schimbat.

B.I.: Eu, trebuie să recunosc că am privit cu ciudă (râsete). Mi-a fost ciudă pentru că am avut impresia (cel puțin ăsta a fost primul meu sentiment) că acum e mai fain și când am fost eu nu a fost la fel

⁸⁹ La ediția din 2013 președintele juriului a fost Radu Afrim – regizor.

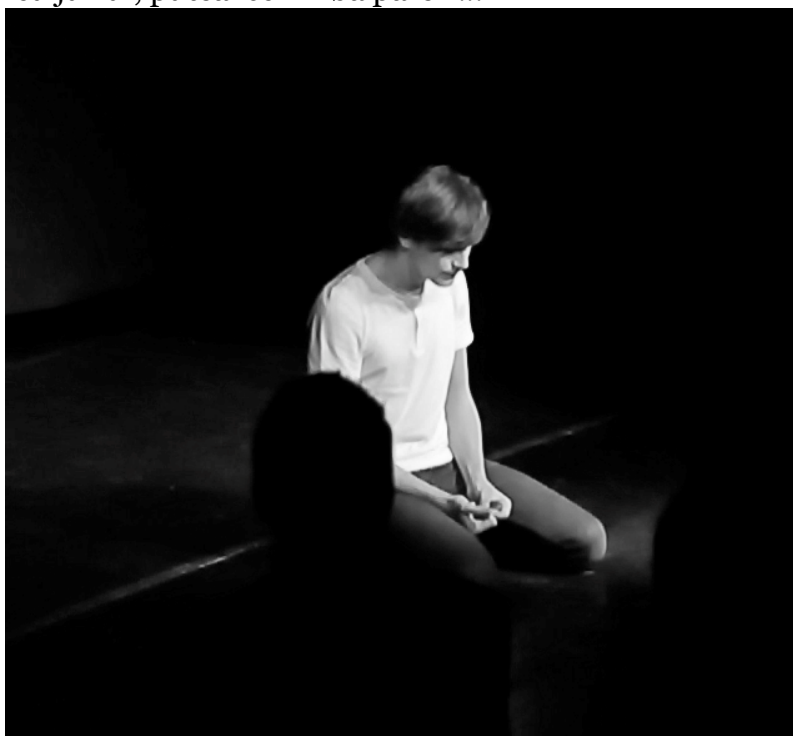
COLOCVII TEATRALE

de frumos, pentru că acum sunt oameni mai importanți acolo și, poate că greșesc, poate că norocul ține strict de locul în care ești atunci...

C.A.: Ați mai participa din nou la Gală?

B.I.: A...da, aș mai participa, mai am dreptul la o participare. Am vrut să merg și anul acesta însă lucrez (nu am nici un proiect teatral sau cinematografic, doar lucrez „în câmpul muncii”) și din cauza asta nu am reușit să ajung. Dar cred că aș mai participa, cu toate că am impresia că m-aș întoarce într-un punct în care am mai fost deja (emoțional vorbind), adică am nevoie de o reconfirmare în cadrul aceluiași eveniment. Poate că ar trebui să mă duc mai departe, nu neapărat la un eveniment mai important, pur și simplu - altul. Apropo de ce se spunea, că „să schimbi uneori e bine”... Parcă m-aș întoarce tot acolo...

D.G.: Să știi că s-au schimbat foarte multe! Participând și în 2010 când era Cornel Todea și în 2012 la Radu Afrim, pot spune că atunci a fost bine dar acum a fost mult mai unită echipa, puteai sta la discuții cu juriul, puteai schimba păreri...



Dumitru Georgescu în *Gabriel*

C.A.: Multe conferințe...

D.G.: Da, da, da... Și i-am simțit și pe ei mult mai implicați. Adică până acum te duceai la Gala HOP, iar după Gală nu se mai

întâmpla nimic. Eu cred că după Gala aceasta, după venirea lui Afrim, chiar cred că o se mai întâmplă multe lucruri legate de ea pentru că ei chiar își doresc să-i promoveze pe cei care au participat la Gală.

L.B.: Se descoperă ei cu adevărat... Adică nu s-a încheiat Gala și gata. Uite, acum, după Gală, ne-am reunit prin cadrul FNT (Festivalul Național de Teatru 2013 n.n.) și avem trei spectacole la [Teatrul n.n.] „Godot” – au ales monoloage din Gală⁹⁰ și spectacolul pe care l-am făcut noi acolo, cu „Maria Tănase”⁹¹. Iar la FNT o să fie oameni importanți – regizori, producători, care poate nu au ajuns la Costinești. De aceea spun că Afrim e un punct bun, pentru că face parte din generația tânără (până la urmă el lucrează cu actorii), vrea ca Gala să fie scoasă în lume, nu să-și facă festivalul și atât.

C.A.: Cum a fost nivelul de pregătire al participanților?

L.B.: Anul acesta nu știu...Dumi poate să spună...

D.G.: Au fost foarte bine pregătiți. În afară de faptul că toată lumea a spus că a fost un an foarte bun, eu chiar *l-am simțit* un an foarte bun și o concurență foarte mare. De exemplu, la fete, nu aș fi știut careia din cele 6 selecționate să-i dau premiul pentru cea mai bună actriță. N-aș fi știut pentru că erau total diferite și, fiecare dintre ele a făcut altceva pe scenă și erau toate la fel de bune. Chiar cred că juriul a avut o mare dilemă în aceasta privință – cui îi dam premiul... Singura chestie care m-a deranjat la festival (n-am mai spus-o): se dau atâtea premii încât cele importante par că-și pierd din valoare...

(râsete)

E premiul Revistei Nu Știu Care... Apoi publicul a avut *Cea mai bună actriță, Cel mai bun actor, Cel mai bun grup...*

B.I.: Așa a avut întotdeauna publicul!

D.G. L.B.: Nuuu...doar un premiu!

B.I.: Nu, la mine n-a fost așa...

D.G.: Deci din 2011 a început...

C.A.: Și pâna la urmă au câștigat cam toți...

D.G.: Nu chiar toți, dar din 40 câți am participat, 19 au plecat cu premii acasă.

B.I.: Da, dar mă gândesc că asta e bine...

C.A.: E bine pentru că e motivant...

⁹⁰ HOP în POD – premianții Galei Tânărului Actor HOP...în acțiune. În fiecare seară, în club La Historia, începând cu ora 20.00, între 28 octombrie și 3 noiembrie 2013.

⁹¹ Spectacolul *Hai lu lu Nu Hey You You* s-a născut la Gala Tânărului Actor – HOP, la Costinești, la început de septembrie și este rezultatul atelierului de creație „Maria Tănase – 1913-2013”, coordonat de muzicianul Vlaicu Golcea, timp de 4 zile pline! (<http://www.fnt.ro/Program/Hai-Iu-Iu-Nu-Hey-You-You/#.UmPD7Pnp18E>).

COLOCVII TEATRALE

B.I.: Da, da, plus că, pentru prima oară se dă premiu directorului (râsete) ceea ce e foarte ok!

C.A.: Din ce ați jucat, care sunt rolurile cele mai dragi pe care le-ați făcut?

L.B.: ăsta e! La mine monologul ăsta e unul dintre ele. Și... nu știu... toate mi-au plăcut... făceam Asistenta de regie din *Cum se face*, montat la „Ateneu” (Ateneul Tătărași n.n.) și jucat la Botoșani, acum nu mai știu câți ani, prin 2009 cred, nu...2007-2008, făcut în regia lui Octavian Jighirgiu, ăla îmi amintesc că mi-a plăcut mul....dar toate-mi sunt la fel de dragi...

D.G.: La mine la fel, m-am îndrăgostit de personajul acesta, pe care-l fac (Gabriel n.n.) Am scris și textul și probabil de aceea sunt atât de apropiat de el. Dar nici nu am ditamai CV-ul cu roluri pe care le-am interpretat. Ah, și mi-am dorit foarte mult să joc în „Pelicanul”, să-l joc pe Frederick și s-a întâmplat!

B.I.: Am stat acum și am făcut o recapitulare; cred că primul de care îmi amintesc și a rezonat oarecum în mine, a fost Mândica din *Five o'clock*. Am lucrat pentru un examen de regie cu Florin (Coco) Caracalea – era și el anul I de regie, eu anul I actorie și a fost cred, semestrul I. Faceam dramatizări după Caragiale și am făcut acest *Five o'clock* în foarte multe variante. Venea profesorul lui de atunci, asistentul d-lui Ion Mircioagă (Andrei Grosu) și tot timpul îl suna Coco... „M-am gândit așa...”, „Nu-i bun așa...”, „N-am putea să facem așa...”. Ne-am gândit să-l facem pe bloc, ne-am gândit să-l facem pe facultate și până la urmă a rămas pe holul facultății și a fost o superbitate de personaj”. Poate și pentru că a fost primul așa, mai „cărnos” și cu mai multe gânduri în mine, în fine...cred că de asta-mi amintesc de el cu mare drag, pentru că mi s-a părut că a fost tot ce n-am fost eu vreodată. Adică, în Marta din *An bisect* e posibil să fi avut niște reacții ale mele personale, adică Bianca (bine, fiecare personaj are de-ale noastre), dar ăsta atât l-am tocit și atât l-am întors pe toate părțile până când a ieșit o chestie care nu avea nici o treabă cu mine și mi se părea excelent! Și acum mă mai uit la filmare și mă gândesc „Doamne, cum am putut să fac toate lucrurile astea?!”. Ala-mi este cel mai drag!

C.A.: Rolul pe care ți l-ai dorit?

B.I.: Ha, ha, ha! Eram sigură că asta urmează! Ivan Turbinca! (râsete)

L.B.: Doamne, nu știu... Toate! Vrem să jucăm!

D.G.: Așa-i!

C.A.: Rolul pe care nu ți l-ai dori?

L.B.: Nu cred că nu mi-aș dori un rol... Toate au o provocare...

COLOCVII TEATRALE

B.I.: Atât timp cât sunt decente, da. Nu aş face totuşi chiar orice pe scenă...



Bianca Ioan în *Un an bisect*

L.B.: Da, într-adevăr...

C.A.: Unde vă poate vedea publicul?

Deocamdată la „Ateneu” cu *Un bărbat şi cam... multe femei* şi la „Teatrul FIX” în *S-a întâmplat într-o joi* – şi acolo mai joc... Atât deocamdată.

D.G.: La „Teatrul Luceafărul” în spectacole pentru copii, în baruri, în *Cipsuri şi Dale*...

B.I.: Baruri, cluburi, cafenele...

D.G.: ... Ştii care-i chestia, m-am săturat să se spună „Vai, voi sunteţi artişti, sunteţi atât de frumoşi...!” Da, dar asta nu plăteşte factura la lumină... (râsete) Aşa, şi am prins un rol de figuraţie la Silviu Purcărete în *Pălăria Florentină* şi joc şi la (Teatrul n.n.) „Naţional”.

B.I.: Pe mine mai mult mă pot auzi oamenii pentru că lucrez la „Radio HIT”. În fiecare zi de la 10 la 14. De jucat n-am mai jucat de multă vreme. Deocamdată am câteva perspective, când or să se materializeze voi anunţa fanii. Ne-am întâlnit nişte oameni şi facem ceva acolo....Mergem pe teatru independent, alternativ.

C.A.: Vă mulţumesc şi aştept invitaţii la următoarele premiere!

A consemnat **Carmen ANTOCHI**,
studentă, anul al II-lea la Jurnalism teatral, Facultatea de Teatru, Iaşi

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

RECENZII

COLOCVII TEATRALE

Despre arta păpușarilor români

Anca Doina CIOBOTARU



Actorul Toma Hogeă și-a ținut promisiunea; a încheiat călătoria prin lumea discretă și tainică a *maeștrilor păpușari*; volumele III, IV și V au văzut lumina tiparului și acum știm mult mai multe **Despre arta păpușarilor români**. Astfel, istoria teatrului de păpuși din România are șansa consemnării nu doar a unor tehnici sau spectacole ci a unor biografii ce i-au marcat traseul, în cea de a doua jumătate a secolului XX.

Cele cinci volume (scrise în doi ani) pot declanșa polemici și discursuri multiple – oricât de multe, toate ar fi de prisos. **Despre arta păpușarilor români** ne vorbesc chiar ... păpușarii, iar consemnarea dialogurilor echivalează cu un gest de reverență și o declarație de dragoste către confrății de breaslă. Chiar dacă nu mai e la catedră, Toma Hogeă predă cititorilor cea mai importantă lecție: despre generozitate și recunoașterea valorilor, implicare și bucuria asumării destinului de a sluji necondiționat artei păpușarilor.

Ce ne-ai făcut, domnule?

Anca Doina CIOBOTARU

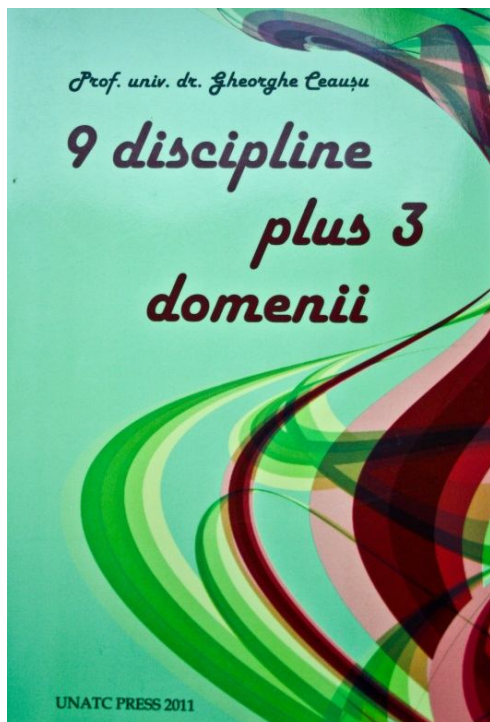


Ce ne-ai făcut, domnule? ne întreabă și se întreabă omul de teatru Constantin Brehnescu în ultimul său volumul memorialistic. Memoriile nu pot fi cântărite și evaluate; ele înseamnă chiar viața povestitorului; peste cuvintele lui ce s-ar putea spune?

Invitația l-a lectură este evidentă: „Unele întâmplări, care îmi vin imediat în minte, doresc să le istorisesc pe scurt acelor cititori care au voința, și mai ales bunăvoința de a parcurge aceste rânduri. Încerc să descriu, în aceste puține pagini, câte ceva din noianul de moment, unele mai importante decât altele, parcurse de mine și de Lulușa de-a lungul unui șir lung de ani; un parcurs sinuos, nu totdeauna acceptat de toți, alături de niște oameni care ne-au împărtășit gândurile, visurile, dorința de definire a personalității noastre artistice: uneori cu bucurie, alteori cu tristețe sau, chiar, poate mai greu de imaginat, cu spaimă.”

De la teatru la pluridisciplinaritate

Ioana PETCU



Profesorul universitar Gheorghe Ceaușu propune, prin Editura UNATC Press, un volum substanțial în care lectorul – și sunt aici vizați doar cei specializați și strict interesați de anumite zone de cercetare – e invitat la reflecție și la construirea propriilor direcții. *9 discipline plus 3 domenii* este o pistă pentru tinerii studenți și cercetători, fie că vin din filosofie, teatru sau cinematografie. E o chemare lansată către cei dedicați studiului aprofundat la găsirea și dezvoltarea unor noi subiecte de dezbatere care să unească arii diferite. Mesajul de deschidere este elucidant asupra

adresabilității. Spune autorul cu adâncime în ton: „O carte este și ea un lucru care, atunci când stârnește și atrage atenția cuiva, devine un obiect ce și-a aflat finalitatea înscrisă de făcătorul ei în conștiința destinatarului. Spun aceasta deoarece în viața cotidiană observăm că lucruri făurite cu o anumită intenție primesc alte finalități. E ca și cum cu o carte se acoperă un ibric cu lapte în loc să fie citită”.

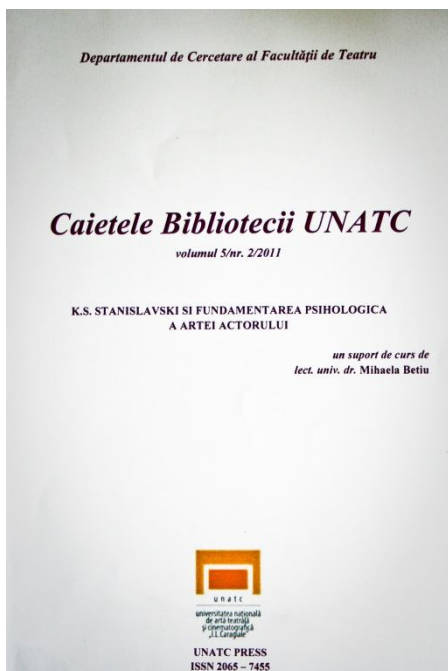
9 discipline plus 3 domenii prezintă programe de studiu cu bibliografii și teme de cercetare, axându-se pe antropologie culturală, artele spectacolului, axiologie, estetică generală, estetica filmului, interferențele istoriei și artelor, istoria filosofiei, receptare culturală și teorie a culturii. Tematica acestor nouă discipline este alcătuită și cu ajutorul a trei domenii „ustensile”: 1) hermeneutică, 2) semiotică și semantică, 3) simbolistică. De fapt, extrem de interesantă și ofertantă este suprapunerea ariilor de discuție din cartea reputatului profesor. Beneficiind de texte-introducere la începutul fiecărui capitol, autorul își expune cu claritate și echilibru definițiile și concepțiile, deschizând un fericit dialog cu cititorul care știe că ideile pot fi escaladate, nuanțate, într-o fină rețea gnoseologică. Dintre multele segmente în

care domeniile se împart, dintre structurile în care se organizează programele propuse, multe sunt direcțiile de un interes maxim ce pot fi aflate. Iată numai câteva exemple din curriculum-ul pentru Estetica filmului: Dimensiunea cognitivă a finalurilor, Există o perioadă „de aur” a filmului?, Studiu comparatist între actorul de teatru și actorul de film după criteriul efemerității, simbolul în arta filmului, Filmul – emblema a unei civilizații, Există cenzură estetică? și exemplele ar putea continua multă vreme, căci numai acest domeniu conține, în lista propusă de erudit, 297 de teme. Fie sub formă de enunț, fie sub cea interogativă, subiectele sunt dintre cele mai fecunde, largi și, totodată, potențatoare.

Dincolo de rândurile riguros articulate, descoperim dorința autorului de a încheia și de a lăsa moștenire o seamă de formule în care și-a concentrat lunga activitate de catedră. Înțelegem, astfel, o grijă deosebită față de anii de îndelungă activitate ca și pentru viitorul celor care abia încep să-și alcătuiască bibliografii. Gheorghe Ceaușu lasă un izvor tematic, o bază de documentare importantă, *9 discipline plus 3 domenii* constituind un material ce poate da roade nebanuite atunci când tânărul cercetător va intra în contact cu acesta. Nimic mai frumos decât să-ți pregătești discipolii cu temeinicie și generozitate. Și acesta este un mod de a valoriza ceea ce ești.

K. S. Stanislavski – un conglomerat de idei pornind de la „un sistem”

Ioana PETCU



A vorbi despre sistemul lui Stanislavski poate părea astăzi caduc, de vreme ce există și o bibliografie complexă dedicată regizorului și pedagogului rus, precum și multiple alte metode derivate de pe această linie majoră a artei actorului în Europa. Însă, Mihaela Bețiu, lector universitar doctor la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București, pune la dispoziția studenților și a cadrelor didactice o lucrare – e, după părerea noastră, mai mult decât un suport de curs, așa cum îl clasează autoarea – care prezintă, explică și discută opera lui K. S. Stanislavski. Totuși, forma pe care o îmbracă studiul e una complexă și nu se limitează la

expunerea unor date culese din *Munca actorului cu sine însuși* și din *Viața mea în artă*. Ceea ce, desigur, e meritoriu. Pentru a ajunge efectiv la fructuoasele comentarii deschizătoare de drumuri pentru noii „învățăcei” care intră în tainele artei actoricești, Mihaela Bețiu întreprinde un demers larg, conturând imaginea teatrului în Rusia secolelor premergătoare marii înnoiri aduse de directorul Teatrului de Artă din Moscova și explicând astfel cursul gândirii curenților și mișcării artistice din această zonă. Raidul în istoria teatrului făcut în această modalitate este binevenit. Trecând și prin biografia atent și minuțios construită – biografie care prezintă și aspecte mai puțin cunoscute din viața lui Stanislavski, un ar fi ultima perioadă a vieții sale, confruntarea cu Stalin și doctrina comunismului –, cercetătoarea creionează cu tușe când fine, când bine reliefate un portret care, pe parcursul corpusului lucrării, rămâne gravat și dă o aură sugestivă întregului comentariu asupra creației stanislavskiene.

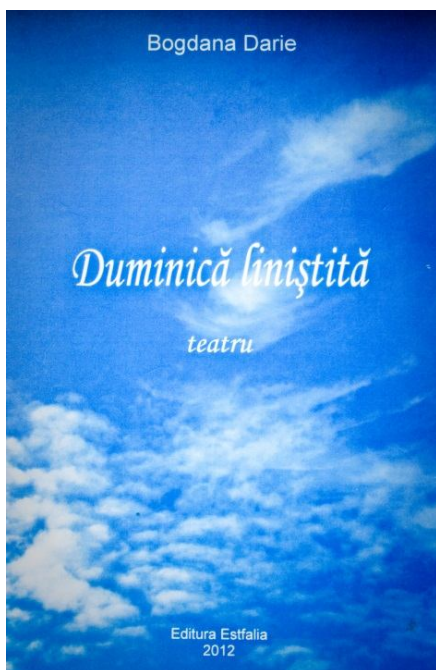
Mihaela Bețiu nu se rezumă la expunere opiniile principale desprinse din cele două cărți anterior amintite. Ea comentează și

deschide direcții în căutarea pe care o întreprinde alături de teoriile regizorului rus și alături de studenții cărora li se adresează și pe care-i invită, printre rânduri, la reflecție. Cu însemnări de valoare, inclusiv în subsolul paginilor, unde se dezvoltă adevărate polemici cu cititorii, autoarei nu-i scapă nimic, nici o definiție, nici un termen, nici un panseu. Bine structurat în forma sa, studiul e prevăzut la final cu o Addenda unde sunt punctate noțiunile de bază, spre conchiderea unei metode pedagogice care-și dorește maximă utilitate și eficiență. Lăsând ultimul cuvânt lui Stanislavski – „Sistemul este un ghid pentru a ajunge la creație, dar nu e un scop în sine. Sistemul nu poate fi jucat (...)” –, profesorul de la UNATC nu face decât să propună o prolifică discuție despre actor și teatru aceluia care a parcurs paginile și care are capacitatea de a concepe întrebări și posibile răspunsuri.

Nota redacției: Suportul de curs *Caietele Bibliotecii UNATC – K. S. Stanislavski și fundamentarea psihologică a artei actorului* poate fi găsit la Biblioteca Universității de Arte „George Enescu” din Iași.

Bogdana Darie – cum să scrii despre om

Ioana PETCU



Când actorii vădesc talent pentru condei, este important să se descopere cu sinceritate, așa cum sunt, dincolo de scenă, în fața foii albe, creând acolo, din nimic, profiluri, povești în care lasă câte puțin din ei, din viața lor. Jocul fără mască e o provocare și un altfel de experiență cu propria identitate. Pentru Bogdana Darie întâmplarea e fericită, căci are o foarte echilibrată trecere între exercițiul scenei și cel al scriiturii. O dovedește și prin excepționala carte autobiografică dedicată Tamarei Buciuceanu Botez, ce poartă titlul *Tamara Buciuceanu. O viață închinată scenei*, lansată în acest an, cât și prin volumul de teatru *Duminică liniștită*, publicat în 2012 la

Editura Estfalia. Această din urmă publicație, care adună între copertele sale cinci piese, propune o lectură care convinge încet, dar sigur, o lectură francă ce face trimiteri către un adevăr de multe ori dramatic. De o simplitate surprinzătoare, textele creionează un orizont cu linii precise, în care se pot depista câteva teme majore: relația identitate-alteritate, privirea prezentului dinspre trecut, chestiuni de imagologie.

Autoarea are calitatea de a trata în tușe fine, minimaliste, realități ale unei Românie pe care, desigur, o cunoaștem cu toții, dar care descrisă în maniera făcută aici, ne impresionează mai tare și unele întâmplări ce ar putea trece drept fapte comune, se reliefează în lumină mai puternică. Un subiect care trece ca o linie unificatoare în primele patru texte e perspectiva emigranților români. Fiind o temă mereu în atenția parcă mai mult a Europei decât a noastră, problema emigranților e lansată spre dezbatere, fie atunci când scriitoarea vorbește despre oameni din pătri sociale defavorizate, fie când atacă situații ale celor plecați la studii, care deja s-au integrat în țări străine. Teatrul Bogdanei Darie, în afară de dramele individuale pe care le expune, de turnurile psihologizante pe care le iau acestea, e un semn

de atenționare în dreptul unor aspecte sociale și, indubitabil, politice. *Gare d'Austerlitz* e un text concentrat, de mici dimensiuni, dar cu o energie cu atât mai mare, în care scriitura e pătrunzătoare. Gare d'Austerlitz nu e doar un topos al întâlnirilor dintre est și vest, dintre mentalități, preconcepții sau doar un punct al diversității, ci se transformă, luând proporții colosale, în spațiul unde fantasticul e posibil, unde realitatea dispare, lăsând loc transcendentalului. Fie numai și pentru o clipă. Povestea de viață a unui violonist de etnie romă și a unui jongleur român se încrucișează aici, moment unic în frumusețea lui, în intensitatea cu care e trăit și care demonstrează adevărul pe care-l rostește la final Băiatul înalt „granița pe care trebuie să o trecem e în interiorul nostru. Granița e în noi. Și o trecem atunci când înțelegem că, până la urmă, totul e o chestiune care ține de noi înșine. Viața noastră stă în definitiv în mâinile noastre”. Regăsim această idee în toate celelalte piese ce urmează: *Într-un alt timp* – un fel de dramă cu rădăcini în *Jocul ielelor* camilpetrescian –, *Ghețarul* – o emoționantă „felie de realitate” –, în *Visul Isoldei* – un monolog cu inflexiuni freudiene – sau în *Duminică liniștită*. Piesa care dă și titlul volumului oferă o lecție de neutralitate, de transparență auctorială, constituindu-se perfect și ca posibilitate în variantă cinematografică. Drama femeii moderne, a bărbatului modern, a omului singur și a însinguraților sunt teme de reflecție atunci când actul lecturi trece dincolo de acțiunea propriu-zisă, interpretând situațiile și contextul mai larg din dedesubtul tramei prezentate.

Despre om se scrie cu un ochi sincer, cu o privire oarecum detașată, dar care pătrunde adânc, în spatele cuvintelor, într-o realitate tulburătoare, uneori sfâșietoare. Bogdana Darie vorbește despre om ca despre sine, prinzându-și cititorul în firele invizibile ale paginilor sale, făcându-l să trăiască acolo, acaparat, întorcându-l, ca imaginea oglinzii, către el însuși. Pentru că la rândul-i, ca scriitor, se oglindește astfel.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

EVENT

THEATRICAL COLLOQUIA

LAUDATIO

Bogdan ULMU •

"G. Enescu" University of Arts is privileged to receive the master teacher Alexa Visarion among its circle of professors. The honor to deliver this Laudatio is today ours. But also the fear of the tribute will be considered, in sections, a *Déjà vu*: name, depth and valuable achievements as well as the profusion of the realization made by the famous director are already known for some of the audience. Because Alexa Visarion is a complex theatre person: theater and film director, writer, teacher, journalist, designer, and his "walks" through the Romanian art world - and beyond – for more than four decades.

He was born on September 11, 1947 ("when they legislate dictatorship and fear") in Botosani. He is a *Magna cum laude* graduate of the Institute of Theatre and Film "I.L. Caragiale" Bucharest, class of 1971 of Prof. Radu Penciulescu. Doctor of Arts, with the dissertation about the Hidden Performance - and spectacular interpretive meanings of Shakespearean theater, appreciated the distinction *Summa cum laude* in Bucharest in January 2001.

Professor *Honoris Causa* of the Babes-Bolyai University, 2008 and Tg. Mures recently in May 2013.

He attended training courses in Italy, Russia, USA, France.

He has staged in Romania, more than 100 performances and made numerous radio productions in Cluj and Bucharest, and scenography for fifteen of the directed performances. Among them: The nameless star, Leonida's nocturnes, Fools Night, The Cherry Orchard, Tonight playing without a play, The Seagull, The nights of kings, Three Sisters, Of the carnival, Woyzeck, A Stormy Night, Barbarians, Scourge, Craftsman Manole, Uncle Vanya (the country) and Misunderstandings, Love, and lovers (after Shakespeare), Richard II, Woyzeck, Of the Carnival, Uncle Vanya, Richard III, A Stormy Night (abroad - Germany, Sweden, USA, Iceland, Russia). As a film director: The Swords Swallower, Scourge, Point ... and over again, the guilty one, The Green Moon.

He also attended the World Congress of Schools of Theatre Directors Peru; has received documentary theater and cinema trips to London and New York, held a Shakespeare course in Malmö, Sweden working on Leiklistarskóli in Reykjavik, Iceland, as a visiting professor, at the request of American universities is granted a new

• Professor Ph.D. at Drama Departement, „George Enescu” University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Fulbright scholarship in the film. Exchange extends until 1988. Presents in this context, in California, New York and Boston feature films "Before the Silence" and "The Swords Swallower" does research and documentation in Russia - in Moscow and Leningrad - as well as Dallas and London. Internships and study documentation, workshops, scientific sessions and debates in the U.S., Mexico, England, Poland, Germany, Israel, Italy, China, Russia, Switzerland, Canada, Greece, Iceland, Serbia, Denmark, Portugal, Spain, Brazil, Hungary, Bulgaria, France, Peru and... Mount Athos. He was president and member of many national juries of theater and film.

His work was awarded by the Romanian Academy - Aristizza Romanescu granted it for the whole of creation in theater and cinema, Uniter Directing Award, Lifetime Achievement Award for best show and directed performance with M. Sebastian's Unnamed Star in the National Festival Comedy, Theatre Magazine Award for Best Director, for the Three Sisters by Chekhov performance, Timisoara National Theatre Award for Best Performance - Woyzeck G.Buchner given by the Cluj Writers Association, ATM's Award for Best Performance of the year (also) Woyzeck, ATM Award for the exegesis of the work of stage and film of I.L. Caragiale, The ACIN Award - Opera Prima, for directing the film "Before the silence", the ATM Award for directing "The Scourge", "Opera Prima" award for his debut show "Fries" all by A. Wesker and others. A. Finally, the Romanian Presidency awarded in 2002 the National Order for Faithful Service "Knight of Performances and films were winners in Moscow, Arezzo and San Sebastian.

He published dozens of studies like also the volumes "Rush on the sand", "The hidden show", "From the builder to the building" and "The curtain of words".

*

Alexa Vissarion testifies, in one of the books, the first school of the theater was clearly watching popular shows "The goat, the bear and Jienii". "I was strong, vital, with crazy energy. Lack of my father was fortifying me". "The only one than can destroy me is myself" Just like many other famous cases, right? Alexa Vissarion writes with talent! Passionately. Burns into his writings, as in the rehearsal room. Like few directors and actors. And it's time, perhaps, to stop, not for the first time, on the excuse of some actors and directors who think the theatre is foreign scene theorizing. False! Great theorists are, as it turned out, practitioners. From Stanislavski, through the Michael

Chekhov, Artaud and Brecht, reaching Grotowski, Brook, Măniuțiu or Catalina Buzoianu theatrical poetics were born from the experience and thinking of those who created the show. As a director, AV has notorious obsessions: Caragiale, Shakespeare and Chekhov. When he was around the 8th grade he tried "Conu Leonida" (resuming the play after decades in Radio Theater). Then in college he met with Caragiale's "Scourge". Important meeting because he will stage it several times, and even a will make a film. He will be visiting the whole Europe with the play, bringing Romanian theater and film on the deserved praise. "Anca Dragomir and John were in me still before I discovered Caragiale. Scourge's song of simplicity and depth is disturbed by the mysterious echo of silence ". And "The Stormy Night" offers a new angle of attack: a state of somnambulism. "The song is a horrible tragedy of mystification. Gathered in a slum room, always invaded by the mud that flows from the cluttered Bursuc, these beings, devour a cyclical unconscious despair. Not incidentally, the action takes place at night. A rainy night of September when everything smells of mold, stood when the moisture of the uniform colors when irritated by the long hours of waiting goaf instincts devastating raids. A state of semi-somnolence, weakness, metamorphosed into fiercely dominates the atmosphere of this long agony, the tragedy makes you laugh, comedy to cry "(Rush the sand, Bybliotek Publishing, 2012, p.71). It's original vision, profound and simple description of the show on several occasions, it makes perfect view among words and more ... quasi / smell. Another playwright who has a feeling for the time shown is Anton Chekhov. "I took lessons from Caragiale screenwriting and Chekhov." Guardianship profiteers! A.V. has mounted several times Uncle Vanya, The Seagull, Orchard ..., Three Sisters, and even the first version of the play Uncle Vanya, The Holy Forest (text on which directors never stop). He wrote and spoke much about Anton Pavlovich. And in the case of the great Russian playwright found new ideas, fresh, Acros. As can be seen easily, but a director is to shape a show on several occasions. Words have extraordinary imaging load here! They spaciousness! "Heroes do not know how to live. And somewhere in Africa, it's a terrible heat. Chop beats and hours pass, chop beats and times come. This world-and outlines surprisingly natural end. "Write five words and you show them a clear, concise, disturbing. This can be easily done by anyone "(I remember Manea Aurelius, which he managed to show a direction in three rows!). For example, firewall, brought on stage by the author as "characters to see so alone. It is important to explore the febrile loneliness empire. "At Yannis Kokkos, George Banu thinks, the subject's dominant

THEATRICAL COLLOQUIA

scenography is a door, tree or ladder. For AV is vital the firewall. And, as pointed out in one of the first shows Chekhov, gravel creaked underfoot heroes continued creaked sugar between the teeth before drinking tea. Three words: shell, gravel, tea - describing a space: space Chekhovian. He sometimes does not discover dozens of books and hundreds of performances ... If Shakespeare for young search report subtly between head and crown. "Richard the 2nd finds space for meditation before the end. He lives and joint collapse can imagine the world as a prison, just make it the crown (plastic emblematic image! - Ed). Did King head fill this gap - or symbolic vacuum head crown royal name, for obedience "(op cit, p 104). "Kings die by night" - believes AV. Speaking, for example, about the graduation show, fries with everything professional is an interesting confession: "I could not repeat it now - do not have this much needed text innocence" (Thought: even lose your innocence , as the years? Or her disappearance is always an obstacle?). A personal definition and the case gives A.V. director: is equal to the present value of interrogations. It should boost the dramatic text structure, in terms of reflection. The show is releasing consciousness. Or the theater: it is a spell. It's hidden in silenced us. "Theatre is truer than life, life is stronger than theater - these creative reciprocity that human plenary events." And in the show that we see hides another show. The other show we must inquire! From unofficial dictionary of key terms, the existing director's writings, we could mention here and now actor, one who creates the illusion, truth, the details-entities. Or stimulating theatrical battles and being welcome, perfect taste and sustainability development meditation. / ... / Too many voices barren figure verdicts and rank, is just the place where mind, grace and magic, "and many, many more, as by what he did on stage, on set, in class or at desk, AV has become recently an artist involved in the effort to know and renewal of theater and film. Finally, I quote from the portrait sketched by Catalina Buzoianu: "He can always start everything from scratch. He can give up, so they can move forward. Loser, so they can win. " AV said he had "willingness to sign the time." Well, he started already!

...

Giving title of Doctor Honoris Causa by the University of Arts "G. Enescu", director and teacher Alexa Vissarion appears as a natural consecution of its efforts to renew Romanian theater and film, the noble sacrifice of" burning till the end.

31rd of May, 2013

The speech of maestro Alexa Visarion at the ceremony where he was awarded the title of Doctor Honoris Causa of the University of Arts "George Enescu" Iași, Romania

Recorded by PhD Professor **Aurelian BĂLĂIȚĂ**

I'm afraid of the great joys, for they show us how much we waste in our own lives and how we can never know who we are. Borges said: "In one day in human's life you can find all the days of the time".

This day here at the University of Arts "George Enescu" Iasi, my life gets a thrilling significance not only artistically, not only pedagogically, but especially on the human plan. It's a mystery that I cannot confess now, here: why is there a profound secondary game in this moment that comprises me, my essence, my people and my family.

Noble audience, distinguished colleagues and friends, members of the Senate, Mrs. Rector, Mrs. President of the Senate, dear teachers, your generosity is not only a moment of high academic achievement, it also brings into question by means of a seal, a seal of nobility, a seal of nobility which gives multiple valences to the density of this moment.

I said that I'm afraid. I'm afraid because living this moment from now on I can destroy it. I can damage it. I can destroy it with my pride, with my stupidity with my helplessness. I can spoil what you, through your presence in this room and in this scene, have created. It is always the real creation that exceeds our proposal. So you've created a state that operates over the dead and the living.

I came yesterday with the *Swords Eater* because I came with my family, I was telling to the students, with the artistic family, maybe the last noble family on this earth that spins around and gnaw, as Shakespeare said in *Timon of Athens*. A family that, while being rooted in a national spirituality, is open and cooperates with the spirituality of the world.

I didn't do anything important while I lived my anxiety with importance. During the forty or so years of trying, from this anxiety were born a number of chapters, chapters that have show names or movies names or book names. A series of chapters that should be somewhere gathered in an opera. Gabriel García Márquez said that everything ends with a book. In my case everything ends with my

THEATRICAL COLLOQUIA

attempt to find out who I am? Who am I? What did this work in theatre, in movie, in school, at home, abroad mean ? What meanings has the intelligence given to my soul ? At some point I succeeded to create a flow from the restrained and unrestrained energy. From this flow I "gave birth" to shows, I fulfilled moments, I lost meanings. And also in this energy we searched beyond the meanings that an artwork needs to get through an artist, to give meanings. You give meanings only when in you dwell in complete control contradiction, ability and inability, ambiguity, generosity and those times when you're afraid of your own joy.

More than I thought I could meditate, I acted. I thought that life is a chance for art, destined by God, that you have nothing to do but to get the message, that you have no other purpose than to open everything inside yourself in order to receive what exists in everything outside you.

I do not know how to thank in this moment for the fantastic feeling of belonging to this place. I am from here: born here, grew up here, with the passions of a family that passed through this loved and defiled region. My family name is returned today at a level of significance through the art area. This name is present in this room and I can say that it must (this is the word, *must*) continue. Georg Büchner said that "*must* is the word of condemnation that the man was given when baptized." So I *must* continue. I *must* start giving this moment the size of high academic ceremonial that would make me reborn.

You are strong because you are young and youthful energies twitch you. You are strong once again, before your death. Departure to death began with your birth. And when you have lived a number of years, when we can already speak about you and your work, proximity to death means resizing your strengths (abilities).

I live again the moment of energy. Is the energy that quickly overwhelms you and does not last much. It is the energy of the moment. Inside this energy was tied with dignity my work in the cultural capital of Romania, through the University of Arts "George Enescu" , through the University Senate, the personalities of the city that I see together in this moment of high importance in my life, through the young students , the University leadership. And actually, through what we the artists really are ,the artists who wish that the human do not degrade.

Thank you for being here! Thank you for listening! And I promise that I will have a beautiful death !

Meeting with Alexa Visarion

Recorded by PhD Professor **Aurelian BĂLĂIȚĂ**•

Abstract: On March 14th, in the Theatre Studio Hall at "George Enescu" University of Arts Iasi, has been a meeting with the director and university professor Dr. Alexa Visarion.

In this meeting, the teacher Visarion Alexa aims to highlight some supporting points for what could mean the relationship, teacher - student, in the academic vocational environment. As a guest in front of the students, Alexa Visarion starts from the need to confess, to give testimony. This is because the vocational, artistic educational process is conducted, at least in some universities where he worked, on the support of the teacher's experience for the future experience of the young artist, which implies a teacher-student relationship based on honesty generosity and communication. The learning process is mutual and the exchange between teacher and student is the foundation of receipt.

Keywords: Alexa Visarion, theatre education.

On March 14th, in the Theatre Studio Hall at "George Enescu" University of Arts Iasi, has been a meeting with the director and university professor Dr. Alexa Visarion. Well known personality, the film director Alexa Visarion staged over 100 shows in theaters in Romania, in theaters in Germany, Sweden, USA, Iceland, Russia. He directed a number of 6 full length movies. He signed set designing, he wrote theater s, film, radio and television scripts and he translated theater. He is the holder of numerous national and international prizes and awards. His research and academic pedagogic artistic activity is also very rich and appreciated.

In this meeting, the teacher Visarion Alexa aims to highlight some supporting points for what could mean the relationship, teacher - student, in the academic vocational environment. As a guest in front of the students, Alexa Visarion starts from the need to confess, to give testimony. This is because the vocational, artistic educational process is conducted, at least in some universities where he worked, on the support of the teacher's experience for the future experience of the young artist, which implies a teacher-student relationship based on honesty generosity and communication. The learning process is

• Aurelian Balaita, Professor, Ph. D., University of Arts "George Enescu" Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

mutual and the exchange between teacher and student is the foundation of receipt:

But this receipt cannot be born because the student or the professor wants, but because a relation is born.

Based on love, the relationship implies *involvement in the life of the other*.

There are countries where this type of relationship is favored by the system. In Sweden for example, they have this tradition in schools, *the teacher has an unscheduled weekly meeting with any student that expresses this wish. The student girl or boy, mature or very young, with different problems, enjoy this private meeting with the teacher to whom they tell what bothers her/him. Otherwise you cannot work.*

Another example was brought by the maestro from the USA:

At a famous university in America, Yale University, they have a Theater Department. The head of the department, director and a famous professor told me this: "Here is how we select : we announce that we have directing section and we plan to open between 10 and 14 places. Our announcement reaches throughout the country and via the Internet reaches worldwide. People enroll. As they consider to be, in order to participate at the contest. We send commissions, for example in San Francisco, since in the region of California there were enrolled ... seven candidates. The Commission has a discussion ... Here we have a painful parenthesis. We give exams to directing or acting requesting the contestants to be actors, that is we test them as actors and as directors. That's why people are prepared, they come prepared to give a false exam. We meet them, we see their qualities, we enroll them in college, and when finished, they are the same as they entered. Nothing happens to them in the meantime.

Communication involves so much more than a series of questions and the responses. Disciple of *via negativa* pedagogical theory promoted by Radu Penciulescu, the maestro Alexa Vissarion tries in this meeting to give support to personal development of the university student in Romanian nowadays. From the very beginning he talks about the artist initiation, regardless of the field the initiation is individualized, personal and it has as first foothold the identity:

THEATRICAL COLLOQUIA

In Art Universities students should not learn, at least not dogmatically.

Students should not learn for the sake of learning but to learn so intensely and rich in order to be able to imagine things and this imagination should appeal the fantasy when they accomplish, create.

If it's true that the student is an artist when he comes to University, then during the five years of studies he should fight to become a student.

But he/she has to learn to become a student in that "place" where he/she can function. The student needs coherence and rigor for that "place", for that institution, for that professor. While he/she gets these data, the student should not remain in the same "place", not with the same professor and not only for the same institution. I tell the students, whether they are in film, theater, directing or acting : "You should take a professor". The students are quiet. I ask them: "Do you have any film director that you love?" They are quiet. And I can see that they don't have because they have this misconception that all are stupid, only they are smart. This is why they feel forced to do the job by themselves, because the others are stupid. But you can only do your job only if your predecessors are the best and you come close to them. This is the only way you can do it. And I continue telling them : "Get an actor professor. Who do you like? "Meryl Streep""Ok. You have to see all her movies. You have to watch any time the passages of her movies that you like best : in the night, in the day, it doesn't matter; try to look like her when you talk with your lover, when you argue with your mother. You should watch the passages that you like the most continuously. And after you see and feel something you go back on the original movie to see if that thing that you felt still exists in her entire performance. After that you should try to find out if it connects with you. If it doesn't connect, it's good that you studied but there is nothing to take. If it connects this means you have something to take. You tell yourself : "Look how she laughs, look at her sight!" And then you start to learn on your own. Then the professor enters the class. He has no idea who is your favorite teacher and he tells you something different, opposite to your belief. You don't have to act smart and to think that your professor is stupid and the other's professor is smart. On the contrary you need to make the connection. This means for you to understand what is the context the professor talks to you and where is the truth. This means for you to be smart.

THEATRICAL COLLOQUIA

Because any good professor helps you find yourself and any bad professor helps you find yourself better. Everything is for you to not worry whether the teacher is good or bad, but to be preoccupied of yourself.

What I've just told you it is learnt in the first two weeks after you enter the school. You need to do this because you are a talented artist, and talent means the capacity to understand. Meanwhile you do exactly as your teacher tells you, because he is a teacher, and he knows things. After you did this, if you "drain" your classroom teacher, you should start looking for the next one. So, in five years, with the Master studies, you have five teachers, plus yours, if he has also an assistant, you finish having seven teachers. Seven is a beautiful number, biblical. Do you use it for anything, does it take you anywhere, does it mean anything? You should not tell that to your teacher. But if you act as I told you with the teacher, your teacher will also continue learning. He will start preparing himself specially for you. He will become interested in everything you are interested in. See? This means communication. The capacity to influence the other. And suddenly, this exchange that is done requires an expression and then we cannot stay only with our poor knowledge. I would say one thing : the age that you have 19 - 30 is something essential. This age is the best for receiving and for offering. Because of the energetic sources that a young person possesses. But you need to be careful, you are in a time of a generation that is trained to behave in a certain way. It's a bridled generation. A generation that doesn't feel the joy of escape. The essential thing in art is to have courage and restlessness. Courage in restlessness and restlessness in courage. This courage comes both from the approach and also from something else: it comes from your initiation, formation. You have to build yourself, and this, no matter how good your teachers are , they cannot do it in an essential manner, because there are more students that assist in the same time. This is why the teacher has an uniformly approach. He talks to all the students in the same time. So, it's YOU ALONE that have to do the formation, taking all those things that you think can influence you. In order for you to think that those things might influence you, you need a minimum threshold of initiation. You, alone have to initiate yourself. The initiation does not always mean winning, it always means to accumulate and lose something essential. Because in this impure arts, which are the arts of spectacles, use you. The problem is to be used with the intensity and dimension in which you

THEATRICAL COLLOQUIA

can exist. Somebody asked me today : "Are there any actors like they used to?" No, they are not. Is it the school's fault, is it theatre fault, is it the director fault, is it the system's fault? ... but they aren't anymore. Should they still be? NOT for the society, YES for the artist. Society tosses you around with no hesitation. The artist is decimated if he doesn't become that identity, that personality, that value that has echo. What does destroy the artist first? What stops him from having this value? The vanity. So, is the vanity not necessary? Yes, it is necessary, but inside it, should co-exists with the same force the humility. And there is something else that is necessary: a selection within your actions. So, the life of an artist is not lived as he would like to. Even though he feels like that. Sometimes the excesses of an artist are part of his initiation. I would like to emphasize the fact that it is not the artist that creates art, but the art that creates the artist.

The audience composed of students and teachers finished the meeting in a meditative touch each probably thinking of the strong impact of Alexa Visarion's words .

THEATRICAL COLLOQUIA

**STUDIES AND THEATRICAL
RESEARCH**

THEATRICAL COLLOQUIA

The dread of wrong: working on role playing main mistake

Doru AFTANASIU •

Abstract: An acute problem which can be observed on many acting school students, as in many actors with little experience, is the fear of error, it being the main source of contraction on the stage. In the process of elaboration of a role, or when it comes to even a simple fragment of a text, often appears the insecurity and fear of own senses. There is a risk that this openness, this fear of mistake to persist even after graduation. Of course, the things are very much depending on the pedagogical tact, not excluded that the fear of a mistake to have being born of an exaggerated authority of the teacher. When the student is inoculated with the idea that its execution is, in one way or another, lower net requirements, he will inevitably get to lose confidence on its own forces. All this will happen even and if it is suggested that there is no room for mistake (here we refer to cases in which impromptu exams are held in the form of the show, acquiring the character preset from rehearsals much too strong, sometimes even up to forgetting a basic purpose of improvisation: the acquisition of scenic spontaneity).

But, needing even here a specific work unity, we will refer to fragments from the work of a single author, which, for reasons which will be explained below, we consider ideal for exercises of adaptability and scenic character of the compositing: William Shakespeare.

Keywords: the actor's art, theatrical pedagogy, William Shakespeare

An acute problem which can be observed on many acting school students, as in many actors with little experience, is the fear of error, it being the main source of contraction on the stage. In the process of elaboration of a role, or when it comes to even a simple fragment of a text, often appears the insecurity and fear of own senses. Some causes are shown by Killar Kovacs Katalin. "First of all- she says- the actor's physical mechanism resists when it is forced to execute «physical actions» unusual for him"⁹². The body movements

• Lecturer at the Drama Departement, "George Enescu" University of Arts, Iași; actor at Iași National Theatre.

⁹² Killar K K, *op. cit.*, p. 8

of the actor may be dominated by inhibition in several points of interpretation, for the simple fact that, at the rational level, sometimes it can't fit in that interpretation, not being able to transfer an emotion at the outer level, thus manifesting itself left-handed without reaching the credible state. As the author of *The process of creation scenic Improvisation* notes, "his work is restricted by the difficulty of processing the actual intention in physical action."⁹³ so there is a particular difficulty for the materialisation of thought, feeling, inner to outer level. "Actor, thirdly, encountering difficulties when it is forced to participate in a seemingly spontaneous way, in various kinds of behavior and social interactions, because he already knows the outcome of his action." On the text or on a default action, the big challenge remains that of "not knowing", in appearance, what is to happen, and, in the case of the text, the difficulty is considered to be major, because there is a difference between memorizing the text perfectly and capturing the ideas, the thoughts contained in that text, those intentions which must always surprise actor, challenging them to a type of excitement every time and pushing it to the side. The type of emotion triggered by the thought must be the same, a predetermined goal to turn from one repetition to the next, from one representation to another. But it must differ, instead, her intensity, being different and therefore the intensity of the reaction caused by the emotion. Of course, the main solution to solve the various problems that we encounter and to facilitating actor and maybe even remove the hardships incurred by scenic interpretation remains **the improvisation on stage**. It is an unquestionable basis that in the process of learning, the acting student discovers it's senses and is learning to obey them. At the same time, a lot of inhibitions are overcome with the help of scenic improvisation unfolding the main mechanisms of thinking stage.

However, many of the students, when they are faced with the first text, the disorientation and the contraction for fact that, more often than not, it puts very little emphasis on **the improvisation on stage**. It is the default text, text dramatically (even when we don't mean necessarily to a fragment of the drama, but a dramatization, for example). There is a risk that this openness, this fear of mistake to persist even after graduation. Of course, the things are very much depending on the pedagogical tact, not excluded that the fear of a mistake to have being born of an exaggerated authority of the teacher. When the student is inoculated with the idea that its execution is, in

⁹³ *ibid.*

THEATRICAL COLLOQUIA

one way or another, lower net requirements, he will inevitably get to lose confidence on its own forces. All this will happen even and if it is suggested that there is no room for mistake (here we refer to cases in which impromptu exams are held in the form of the show, acquiring the character preset from rehearsals much too strong, sometimes even up to forgetting a basic purpose of improvisation: the acquisition of scenic spontaneity).

Another cause of contraction can be, in the case of inexperienced actor on stage, the authority, sometimes way too exaggerated, of the director. There are directors who, for a purpose specifically, claim that the actor (paradoxically without necessarily dispute his right to artistic creation) to run far too perfect for stage directions, leaving very little "room to move" or even totally restricting the actor access for the to free speech. This is one of the aspects of the conflict, conflict Director-actor that can lead to disorientation and, inevitably, the dread of wrong.

One of the main purposes of the improvisation should be just that: overcoming conservatism. On stage, for the fear of mistake, we often push the correct interpretations. But this does not follow. To interpret correctly a role, with caution, with a constant attention to satisfy others, without matter, at a time when feel more, if we really feel all the emotions, means to be executing. The mistake in the work of the actor himself should be welcomed. It seems, that's right, an understatement. But during rehearsals, it should not be avoided with stubbornness, precisely because it represents a true barometer of acting work. Only by accepting the mistake we can realize what we haven't covered that inner feeling and intentions can be materialized as acting on the outer level. And oftentimes mistakes are apparent at work. Despite the rational score resulting from acting, despite attempting to observe strictly the particulars of a Director, not once happens that the actor discovers new shades, new intentions, which has not been thought and that appear contrary to any logic, but they are exactly the ones needed in the explanation with himself over the character's scenic composition. In other words, precisely the mistake can become cause for inspiration, without which there can be no embodiment and implementation stage of the role.

Maybe a question would constitute a just too clear-cut sometime border between the improvisation and the art of the actor on the stage. Most of the times, the two notions are seen as distinct disciplines, assuming **the game of** improvisation, and acting actually work with the text provided. Therefore we consider as necessary, among other things, the composition of improvisation exercises, with

THEATRICAL COLLOQUIA

application to a predetermined text, exercises designed to reveal the young actor in his own power to adapt to various situations imposed by text, playability in linking text with movement and freedom of action in composing the character on stage, in films, in association with the indication that there must not disorient him and not taking him to the openness, but on the contrary, must be constructive.

Starting from viewing images that deliver the ideas that are issued verbally, from the intention, the exercises aim, naturally, also to the disinhibition, in the action on stage. We cannot speak of the stage just thinking only to verbal expression. Scenic composition means, above all, movement. But the scenic movement cannot exist without impression, without emotion that triggers the reaction (the default). In view of these things, the exercises start from a number of basic principles of art actor, found and presented by Eugenio Barba in his study of theatrical anthropology. These principles we try to apply them in exercises with written text, to give students the opportunity to study the correlation between the scenic movement with default text.

But, needing even here a specific work unity, we will refer to fragments from the work of a single author, which, for reasons which will be explained below, we consider ideal for exercises of adaptability and scenic character of the compositing: William Shakespeare.

Due to the complexity of the characters, of the undeniably scenic psychological truth, thanks to the unmatched lyricism strength, of the powerful personalities that shape and evolves in every piece, we can consider the dramatic work of the great English author as the best suited for the application exercises of the character on stage. On theatrical terms, Shakespeare's characters will always remain extremely tendering for the actor. We find, first, there's a great diversity of characters, from angelic faces, weekly ones, beings of a disarming tenderness (Juliet, Ophelia), to truly devilish incarnation (Richard Gloucester, Aaron) from Falstaff, pot-bellied, when he feels lousy tippler, cheerful, serene and harmless, from the unwise Caliban, savage mishandling of the innocent Romeo, to Iago, the always perfidul, to the reluctant Prince of Denmark, a titan of the reason and the measure, Hamlet, from the vengeful Titus Andronicus as bloody, evil from Lady Macbeth to the innocent victim of absurd jealousy-Desdemona. We find in the shakespearean theater real characters, names in the history of England, Rome, but all that Shakespeare brings are the scenes of the imagination, of stories that are unrelated to the mortal world, such as Oberon, Titania, Puck, Ariel.

Shakespeare's opera is therefore extremely bidder in relation to character roles, roles that involve, to a lesser extent, greater

composition on stage, so we have a vast field of action in which we perform. Moreover, it can be said that, in the construction of the character, the actor will provide a scenic interpretation, style of shakespearean expression. This is a net benefit, because the author is trying to include as many details of the character, as well as a wide concern in all his characters. Of course, here we do not refer to the episodic characters (soldiers, servants, etc.), characters with short appearances that don't do anything other than to highlight, in one way or another, the central heroes of the parts or even the secondary characters. But all the real roles are full of dramatic substance and are generally highly complex characters, which can be extracted from any vision, acting or directing any interpretation, so this complexity makes the characters created by the author to be highly permissive in the study of the art of the actor. Maybe this is the best way of showing acting theatricality and the actor's art, Shakespearean drama best revealing the idea of fiction on which it is based the art in general and theatrical art in particular. As Vivek and Jan remarked, "depicts the theatre by himself the whole range of relations between people, but it's not because he is imitating their more or less successful. The theater is the icon of all relations between people just because they are based on untruth; on an untruth, very similar to the original sin."⁹⁴ Accordingly, the actor act is also fictive, a game of composition and the representation of artistic, so aliasing of deliberate, calculated. However, here comes the addition of rational control, and intuition, as a primary source of emotion. Jan Kott says: "Actor plays a character who is not himself. It is what it is not. He is not what he is. To be yourself it is only to play anything resembling your own icon in the eyes of others."⁹⁵

Perhaps more than for other authors, Shakespeare's dramatic highlights this condition of the actor of the theater: The fact that he must represent someone else each time on the stage; the fact that someone else must be represented by the emotional intuition, but also the control of reason, without this, the game of someone else to have to degenerate in the pathological confusion of reality, loss of personal identity. This involves a scenic composition, theatre actor art means much more than the presentation of their own personalities.

The universality of the Shakespearean work, are making the Stratford upon Avon authors texts author extraordinarily permissive, of any artistic visions and any directorial point of view. This fact is

⁹⁴ Jan Kott, *Shakespeare our contemporary*, in English John Theophilus and Roll, Lahiri Publisher for world literature, Bucharest, 1969, p. 115

⁹⁵ *ibid.*, p. 134

demonstrated by Jan Kott throughout his work, entitled *Shakespeare our contemporary*. Any message can be sent using a piece by Shakespeare, or even by means of a single character. Shakespearean texts can be processed at any stage, the show addressing the contemporaneity. Of course, as in the case of any dramatic creations, the idea of directing what uses as a pretext a play written by William Shakespeare must be consistent. His characters are, besides the rich offer on stage, and a huge challenge. Psychological complexity and just the universality of these characters, lead to a high degree of difficulty of the scenic composition. The style of speech is, at least to some characters, extremely demanding, sometimes seeming awfully precious and complicated, the actor being frequently forced to speak and to unfold as naturally on a written text as unnatural. We can use, as an example in this respect, a replica of Egeu from *A Midsummer night's dream*, "With soul grieved,/I came to Hermia me cry./Demetrius, coming up!/Oh my God, this I have chosen to be husband/Lysander, you coming!/It, good Lord, enchanted me child./thou. Lysander, sweet verses i've written/And i've sent writes of love,/And at her window, with nights in the Moon, you whisper, you liar, voice /Christian music of love lying./And with the rings of your hair, jewels, flowers and gewgaws, all sorts of paraphernalia and Sweetmeats (...)"⁹⁶. I have chosen by chance this snippet of retort, but it demonstrates the difficulty in which is placed the actor when it comes to utter. Replica is written in verse, which can lead to uncontrolled recitation, the fallacy of recitation, knew that the verse is likely to "steal" block logic. With all these poetic reversal of words order (which are not, under any circumstances, contrary to the logic), the actor has to solve its own naturally but is pushed and an effort to shade other than close to everyday life, as in the case of a contemporary author. So they appear automatically in the entire opera and difficulties around the interpretation stage. Even more difficult is the interpretation of a character who has the text passages in verse to prose text, such as, for example, the case of Hamlet. Again, there is the risk of compromising the whole character, why risk is due to the temptation to change the character's internal structure, always according to the presence or lack of presence of the lyricism.

However, deciphering the message along with the logic of a shakespearean fragment (scene, monologue) gets surprising offering, inducing the sensation that shakespearean text, as if it excludes the claiming the actor's failure in difficult moments of interpretation,

⁹⁶ William Shakespeare, *a Midsummer night's dream*, I, 1, trad. Dan Grigorescu, Complete Works, vol. 3, Editura Univers, Bucharest, 1984, p. 242

does not leave him to descend below a certain value of the own expectations of acting. This can be exploited in case of impromptu exercises with text preset you have in mind, in fact, the discovery of senses which underlie the creation and acting ability to compose scenic character.

There is an aspect worth heeded: verbal expression, ruled it will facilitate incontestable expression. Actually, we can consider that the two types of expression are influencing each other, but in the study of the character of the technique will be needed very often consider *speaking* as a starting point for the outer manifestations of thought.

We know that in Shakespearean parts meet both text in verse and in prose, depending on the characters and the quality, weight and importance of the pieces. "In the world of Shakespearean prose just talking characters grotesque and episodic; those who don't live drama"⁹⁷, says Jan Kott. The characters who speak in verse, that live the drama, are fundamentally different, and natural. And so the talk in prose. We can imagine that verbal expression in verse in the scene creates a certain type of movement. Let us take, as an example, a fragment of a replica of the Helen from *The Midsummer night's dream*: "I am happy as some others do not ... it's not the beauty above!/Just alone, he does not want To solve my beauty/./A Hermia about it,/blinded as he gaze me robit./love changes-clear gems/n everything fine and without any price./She sees with her eyesbut with longing; That's why Cupid-taking flight, as well as a blind,/so i depicted ... Foolish child, winged./ wing-i sign that rush gives,/and therefore is wrong-so often."⁹⁸, sure a Director may request any of the actresses on a text, referring to the movement. But we can go with the thought of a certain kind of motion, rounded, elegant; extending the idea, we could see even the choreographic movement. It would not necessarily be impossible, if we remember even the definition of Eugenio Barba Theatre Anthropology: "Anthropology is the study of theatrical stage pre-expressive behaviour that underlies the various genres, styles, roles and personal or collective traditions. Therefore, the word «actor» you will need to understand the actor and dancer «», woman or man. And through the «Theatre», you will need to understand the « theater and dance »"⁹⁹

⁹⁷ Jan Kott, *op. cit.*, p. 322

⁹⁸ William Shakespeare, *a Midsummer night's dream*, I, 1, trad. Dan Grigorescu, Complete Works, vol. 3, Editura Univers, Bucharest, 1984, p. 247

⁹⁹ Eugenio Barba, *A paper canoe*, treatise on Theatre Anthropology, trad. Liliana Alexandrescu, Bucharest, Editura Unitext, 2003, p. 30

THEATRICAL COLLOQUIA

Of course, we make a rule that all the characters speak in Shakespearean verse to move the choreographic staging, dance precisely because they are fundamentally different. Even Helena is not required to move into the scene only in one way. I tried in the given example, to prove that a text in shakespearean translations allow (and sometimes maybe even requires) a specific type of movement (such as Richard Gloucester, for example). Much harder to believe is that an actor might approach a kind of moving what would rather use lyrics than the prose in a speech in the same fragment piece by Quince: "French Beard? Some groups of french are balded like in the Palm of your hand. You want to play without a beard? Now, beloved masters, we're done. Those are your roles. Please, I beg you, I command you to learn that best until tomorrow evening. Let's meet in a forest near the Palace, at a League from the city, when a moon to rise. Going to do address rehearsal. If we repeat in the city, we mention a bunch of people on our heads and everyone will know the plan. In the meantime, I'm doing a list of the things that more hath our track. Please come at the appointed time." ¹⁰⁰

Of course, both in the case of the characters who speak in verse, as in the case of those who speak in prose, the Director who directs a show with a play by William Shakespeare has to say the word, having the right to his own vision, so putting the emphasis on whether or not the movement on stage, taking into account the difference between the characters express themselves in verse and those that do it in prose. But it will require the exercises of the character on stage, to have this aspect in mind, as an element which can be exploited in the appropriation art of interpretation by the young actors.

¹⁰⁰ William Shakespeare, *op. cit.*, I, 2, p. 250

In Search of an Ideal Actor

Anca Doina CIOBOTARU *

Abstract By all that it does, by its power of expression – the puppet claims its *actor* status. The arguments are offered by laws governing drama, its scene is not to be a place of answers, but one where questions arise - questions about life. For example, Peter Brook, sharing his secrets about acting and theater with us, helps us to pay more attention to the play of the *puppet* actor and to its rigor. Thus, we discover the one that gives energy to the puppet – the puppet actor.

The puppet actor can become an *ideal actor* if, behind the puppet, the actor makes an exercise of utmost generosity – to withdraw into the shadow. He knows that the development of the animation technique should be doubled with the body exercises and creative skills; only this way the energy will have enough strength to walk the road to the spectator.

Getting closer to the puppet acquires, in this perspective, ritual shades; the two - the puppet and the puppet actor - will lend to one another a little bit of their identity, without this transfer, the energy of the show fades away, melts or simply is not born.

Key words: theatrical aesthetics, acting, animation theatre

Metaphor and heated debates - including on artistic topics - appeared step by step, on the pages of periodicals, until spirits got heated; for example, the “Journal of debates” was revealing to Londoners a categorical theoretical position, “The spirit of the newspaper is to trigger an open war to: Revolutions, mathematical and physical sciences that corrupted morals, exhausted souls and led to atheism ...”¹⁰¹ . Studies addressing this issue - that deserve attention - are scarce, but, summarizing the information, we can infer the role played by the media of the time in the dissemination of ideas of aesthetical principles of the theatrical art.

* Associate Professor Ph.D. at the Drama Departement, “George Enescu” University of Arts, Iași, author of many articles and studies, puppeteer.

¹⁰¹ Apud Tonitza - Iordache, Michaela, Banu, George – **Arta Teatrului**, trad. N., Editura Nemira, București, 2004, pag. 71

There are examples that can offer arguments in this sense. Thus, in December of 1810 – in the newspaper „*Berliner Abendblätter*” from Berlin, Heinrich von Kleist was publishing the essay **About Marionettes Theatre**, an aesthetic manifest that underlined the status of puppet actor, anticipating at the same time, by means of comparison, issues of actor psychology, of the relationship between the actor and director. By means of aesthetic language, combining story telling techniques with those of technical analysis „... he formulates a paradoxical assumption about knowledge and grace...”¹⁰². Bernard Dort is one of those who focused on this type of writing and influenced by the Kleistian opinions on the superiority of puppets over dancers/actors–„living” individuals invite readers to accept the puppet theatre as being one „...of dreams and the impossible; this theatre is innocent, but people are not...”¹⁰³. The world of marionettes appears to us as a chance of man to regain the state of “innocence”, and, at the same time, it is revealed to us as being governed by precise, mathematical laws. „Puppets, like the geniuses of air, feel the need to touch the ground in their flight and overcoming the inertia of a moment, give to the members a new impetus; but we feel the need to have a *rest* so as to recover after the fatigue of a dance: a moment, not being explicitly connected with the dance and being useless is doomed to disappear.”¹⁰⁴

The idea of synthesizing the relationship between metaphor and rigor opens the way to the analysis of the double role of the puppet actor. The idea of care up to the point where immateriality is achieved, given to the execution of movements can be also identified in the way Robert Wilson understood performing arts, who confessed in an interview with George Banu: „Going on a stage is not the same as walking on street. The space of a scene is not similar to any other space. Japanese believe that gods dwell under ground, this is why foot contact is essential.”¹⁰⁵ The marionette as the actor becomes a landmark in the battle with gravity; it is able to overcome the physical limits of materiality, imposed by laws of physics, subjugating them and turning them into metaphors. Thus, the universal actor can dance, sing, interpret a text and do acrobatics.

¹⁰² Apud Marinescu, Dragoș – Revista „Semnal teatral”, trad. n., Nr. 5-6/1996, Bbucurești, pag. 74

¹⁰³ ibidem

¹⁰⁴ Idem – pag. 58

¹⁰⁵ Banu, George, Tonitza-Iordache, Michaela – **Arta teatrului**, trad. n., Editura Nemira, București, 2004, pag. 477

At that time, however, *the Essay about Marionettes* opened a new road, influenced by German romanticism, which took over topics of popular theater, **Faust and Don Juan** becoming the most popular stories that have come to life through puppets. The most troubling aspects of life are revealed to the public through puppets: absolute knowledge, the faces of love, freedom to love, the struggle between feelings and moral laws - all will be synthesized by actors breathing through wires..

Alfred Jarry (8 September 1873 - 1 November, 1907) delivers a speech, metaphorically bridging to us over time, on the puppets ability to bring to public attention fundamental issues and to contain symbols, Jarry's essays about theater highlight a lucid and systematic effort to renew dramatic art as a whole, as a show. Writer's observations start, indeed, from the purpose of dramatic creation, but get down to the art of acting, voice inflections, scenery etc.. (...) Thus, advocating for a dramatic creation able to suggest the eternal human, Jarry asked that colour should not be emphasized too much in a show."¹⁰⁶

In a **Conference on puppetry** at a La Libre Esthétique circle in Brussels on March 21, 1902, Jarry analyzes the issue of repertoire in puppet theater, but also the ways of its scenic expression. "We are bored with what always has been called theatre. Maybe because we were conscious that the actor, no matter how brilliant he might have been, betrayed the poet's thinking - all the more that he is brilliant or personal. Only the puppets you own, to whom you are a Master and Creator - as it is indispensable that you should have built them - only these translate, passively and rudimentary, what is a schema of exactness, our thoughts. You fish them with a rod - using a wire (*unclear text*) florists use - gestures that lack the vulgarity of humanity. You are in front of - or, rather, above - a keyboard, as if above a typewriter ... and the actions that you imprint on puppets have also no limits. "¹⁰⁷

Like Kleist, Jarry compares possibilities of scenic expression offered by classic scenes and the art of puppetry, uniting them under the sign of theatricality and differentiating them by their ability to convey a message metaphorically, his speech is based on his own stage experience: PUPPETS are PECULIAR LITTLE people that I had the opportunity to visit in numerous journeys.

¹⁰⁶ Munteanu, Romul - în volumul Alfred Jarry - **Ubu** - trad. n., Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 23

¹⁰⁷ Idem - pag. 401 - 402

THEATRICAL COLLOQUIA

There were some expeditions not at all dangerous that did not require neither the helmet of an explorer, or a strong military escort. The little wooden creatures lived in Paris, with my friend Claude Terrasse, a well-known composer and his music seemed to give them great pleasure. Terrasse and I had been for a year or two, Gullivers to these Lilliputians. We led them, properly, using strings, and Franc - Nohain had the task to create a motto for the puppet theatre, he had no reason to look for a better one than the most natural: *Ahead as on a string!*"¹⁰⁸

His interest for the expressivity of puppets was constant and in close relationship with the role of each element of theatrical language in shaping the stage discourse. Alfred Jarry invites us to reflect on the relationship between *the mask of a portrait* and character *types*: We do not give examples, because expressions vary according to the primary meaning of the mask and to all who were able to see a Guignol and were able to identify them.

These expressions are universal. The serious error of current pantomime is that of getting to conventional mimicked language, tedious and incomprehensible. An example of a convention of this type: a vertical ellipse around the face with a hand and a kiss on the hand, to express the beauty suggests love. An example of an universal gesture: puppet show their outrage by violent recoil and hitting the skull at the backstage" ¹⁰⁹

The performance of actors is compared with the performance of puppets; even if between Kleist's writing and that of Jarry had passed almost a century, the temptation of comparison was more and more evident. Taking up this idea, Craig Gordon proposed a new revaluation surprising for people of that time, a reference point for us. The meaning of the modern puppet theater had its roots in the lines discussed above, and which opened the way for stage experiments.

"Jarry was not alone in his turn-of-the-century rediscovery the puppet theater. Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler, William Butler Yeats, Hugo von Hofmannstahl, Paul Claudel and other symbolist playwrights also saw a kind of artistic truth in the physicality of marionettes and masks - especially in the face of the astounding realism, possible through photography and film. "¹¹⁰

¹⁰⁸ Idem - pag. 395

¹⁰⁹ idem – pag. 129

¹¹⁰ John Bell – **Strings, Hands, Shadows – a modern puppet history**, Ed. The Detroit Institute of Arts, Detroit, 2000, pag. 54

THEATRICAL COLLOQUIA

Edward Gordon Craig is viewed as a representative of the modern puppet theater, which legitimized through its art, the equal status of the two forms of theatrical expression: theater of animation and the classical theater, projecting also in a ritual area, the theater of masks and puppets of the future. Reverberations of his vision can be identified in avant-garde movements, which dominated the twentieth century - Futurism, Expressionism, Dada-ism, Constructivism, the Bauhaus School. In 1912, he draws attention to the puppet ability to embody a character, but also to convey a poetic message. "There is only one actor – nay, one man - who has the soul of a dramatic poet and who has ever served as true and loyal interpreter of the poet. This is *the marionette*. So, let me introduce him to you. You have come across cathedral in Italy, or even in England., There you will have seen him hanging upon the Cross. And many Christians love him; he interprets the drama of poets - man and God. Or, you have caught a glimpse of him in some temple in the Far East, enacting a more serene drama – seated before the incense - with folded hands - very calm. Or in his arms of a child you have seen him, interpreted the little hearts and the larger dreams of love!

These attempts of his to reach you have not been entirely failed; but still for, for all this until now you have actually and unconsciously, kept him waiting in the servants' hall.

Gentlemen – the marionette!

Yet silence he waits until his master signals him to act, and then in a flash, and in one inimitable gesture, he readjusts the injustice of justice, the illegality from law, the tragic farce of religions, the broken pieces philosophies and the trembling ignorance of politics .”¹¹¹

This text insufficiently known and used contains the main aesthetic dimensions of a *marionette actor* resulting from the ability to represent characters, conveys emotions and translates poetic ideas/texts of different types. Meanwhile, between the lines, we can infer the germs of a future of the *Actor and Supermarionette*, according to which, theater means gesture, action, movement and the character interpretation involves detachment from it; “the most perfect art is that which conceals its craft and forgets its craftsman”.

From the perspective of theater poetics, we can better understand certain definitions of puppets offered by the **Dictionary of Puppetry**:

¹¹¹ Idem – pag. 58

- „Helen Biniyan: manufactured actor, an inanimate object, to which man must find the means to give it a semblance of life;
- Gordon Craig: the ABC of actors;
- Webster's New School and Office Dictionary: "a small doll or image, especially one animated by wire in a burlesque drama, one that is under the control of others".¹¹²

Nor was Russia outside this turmoil, Julia Leonidovna Slonimskaia, art critic, historian of ballet and music, together with her husband, the director Sazonov, was - herself - influenced by the innovations of Craig Gordon and Vs. Meyerhold, by the theory of *Superpuppet* and *the Pure Substance of Theater*.

L. Slonimskaia wrote in a symbolist magazine „*Apollon*“, in 1916, an article entitled "About Marionette", "the marionette gives a theatrical shape without embodiment in the flesh, (...) gives a new shape to the immortality of theater, (...) to serve the puppet theater, to find in its theatre new expressions of eternal meaning of theater, to help its embodiment in the creation of dynamic forces, to perceive the infinite richness of its movements, the beauty of harmonious perfection of style and form, to infer its enchanted simplicity, enigmatic charm and attraction - is an inexhaustible joy for those who understand the force of the free theatrical creation." ¹¹³

Even if a century has passed from the time of enunciation of these ideas, there are still voices that ignore the relationship between different forms of stage expression and place the puppet theatre in obscurity, under *minor arts*.

These examples of clear structuring of some aesthetic principles provide an argumentation ground for theories developed throughout the twentieth century, on the status of puppet actor and of other types of puppets. Communication skills remain essential, subordinated to fundamental principles of animation theater aesthetics: styling, extracting the essential, oversizing (emphasizing).

The play of the puppet actor answers the same five magical, Wh- questions "Who? (Who?) - Where? (Where?) - When? (When?) - What? (What?) - Why? (Why?); motivation, involvement and response show the stage existence of a puppet actor. Even if the anthropomorphosis or fantastic elements, common in this universe, involve specific forms of stage approach, the fundamental laws of the actor's art, are present even here the character of norm.

¹¹² apud A.R. Philpott, **Dictionary of Puppetry**, Editura Plays, INC., Boston, 1969, pag. 209

¹¹³ I. L. Slonimskaia - *About the marionette*, Rev. "Apollon", trad. n, Nr. 3, 1916, pp. 41-42.

By all that it does, by its power of expression – the puppet claims its *actor* status. The arguments are offered by laws governing drama, its scene is not to be a place of answers, but one where questions arise - questions about life. Peter Brook, sharing his secrets about acting and theater with us, helps us to pay more attention to the play of the *marionette actor* and to its rigor: „Life in theater is more exciting and intense because it is more concentrated. The act of reducing space and compressing time leads to this concentration of the essential. (...) The actor and the director must follow the same process as the author, i.e. be aware of every word, even if it seems innocent, in fact, it is not so. In fact, it contains in it and in the silence that precedes it and follows it, a whole complicated network of energy between characters.”¹¹⁴ Thus, we discover the one that gives energy to the puppet – the puppet actor.

The puppet actor can become an *ideal actor* if, behind the puppet, the actor makes an exercise of utmost generosity – to withdraw into the shadow. He knows that the development of the animation technique should be doubled with the body exercises and creative skills; only this way the energy will have enough strength to walk the road to the spectator.

Getting closer to the puppet acquires, in this perspective, ritual shades; the two - the puppet and the puppet actor - will lend to one another a little bit of their identity, without this transfer, the energy of the show fades away, melts or simply is not born.

Bibliography

Banu, George, Tonitza - Iordache, Michaela – *Arta Teatrului*, Editura Nemira, București, 2004

Bell, John – *String, hands, shadow – a modern puppet history*, The Detroit Institute of Arts, 2000

Jarry, Alfred – *Ubu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Philpott, A.R. - *Ditionary of Puppetry*, Editura Plays, INC., Boston, 1969

*** „Semnal teatral”, Nr. 5-6/1996, București

¹¹⁴ Brook, Peter – *Fără secrete – gânduri despre actorie și teatru*, trad.n., Editura Nemira, București, 2012, pag. 24-25

THEATRICAL COLLOQUIA

Is Ibsen still contemporaneous with us?

Ioana PETCU*

Motto: "A truth that got so old, gentlemen,
is fated to become a lie."
(Henrik Ibsen, *An Enemy Of The People*)

Abstract: Our article is born by a notice that turned into a real convulsion, namely that Ibsen's theatre, in Romania and, especially for the new generations, has arrived into a shadow zone. Enjoying a propagandistic interpretation before the 90s, his texts were translated, published, commented, the television adapted them for the T.V. screen, and the theatrical scene promoted them, too. Today, the phenomenon seems to be reversed. On the one hand, due to the lack of attention from the publishing houses, that have not re-released the texts and neither released new translations, but also from an aridity that defines the Ibsenian dramatic work, an aridity which is hardly exceeded even by the directors themselves, our present scene, with little exceptions, does not succeed to revive the name of the most famous Norwegian dramatist. Therefore we have considered as absolutely necessary to see if Ibsen is so obsolete as it seems to be treated now by our theatre and if we do not remain, in this respect, more deficient next to the European phenomenon which has not give up and, moreover, has found the latent energy from the Ibsenian texts, to speculate upon and to build up bridges across the times and geographical areas.

Key words: classic versus modern, political theatre, feminism, polemic.

It is a perpetual dilemma: how modern is a classic text? How nourishing are today the old literature texts? How can we recognize the elements of "alive" in what is classic? Which processes make the texts olden? How is re-created the appetite for the past? Situated on a position that allow them to operate with the past and the present, people of the scene replied in different ways, exposed their artistic creed the way they feel, the way the profession found a place to dwell in them, temporally. Some felt attracted by the universal literature treasury, going perhaps into likeness of those dwarves that climb on

* University Assistant on Theatre Faculty, "George Enescu" University of Arts in Iași

the giants' shoulders, as metaphor of Bernard de Chartres shows. They are getting help and can see farther. Peter Brook pays attention to the Bard of Avon (Great Will), Strehler returns often to Carlo Goldoni, Ingmar Bergman does a cult for Strindberg, and Olivier Py always comes back to the antic tragedy. Examples could be more on this direction, but the balance would not be on equilibrium if we wouldn't remember those that target the present writing. Therefore some other directors choose the contemporary dramaturgy, even for certain periods of their creation. Pierre Debauche mounts in the first phase of his career – the 60s – texts of Rafael Alberti, Hugo Claus, Evgheni Schwartz or Dario Fo. On our side, the portfolio of Claudiu Goga is built up on a predilection for Eric Emmanuel Schmitt, Matei Vişniec, Tankred Dorst or Dušan Kovačević, while Radu Afrim has born an acerbic polemic before 2010, by his exclusivist approaching on a new dramaturgy.¹¹⁵ It is interesting, generally speaking, how the directors, doesn't matter how experimentalists are they, watch often tough to the great classical works. Maybe to make a simple exercise of imagination, maybe because they feel challenged, maybe because there is a secret bound between the old foretime and present. Whether they continue their research on the background of a literature having a great persistence in time, or go to other directions, the non-canonical artists can not get totally free from the values of the past. If we would have to look only for a few supporting points, the list would get consistency. The theatre troupe Off-off Broadway Living Theatre, one of the most famous groups from the sixties-seventies period in United States of America, which practices mainly the improvisation on minimalist scripts, has also worked on *Tonight We Improvise* of Luigi Pirandello (first version in 1955, the second in 1959). Beside, Living Theatre members also made an adaptation on Brecht's text *Antigone* (1967). If we come back to the old continent, we can sense how in the present European avant-garde, Romeo Castellucci, one of the most acknowledged artists that revolutionize the theatre of the 2000 decade, mounted *Julius Caesar* of William Shakespeare for the Festival of Avignon in 1988, and a year later he

¹¹⁵In an interview for Traian Danciu in „Evenimentul zilei” newspaper, Radu Afrim declared in defence of his option: „First of all, I am consistent and loyal to ideas and themes of the exclusively contemporary texts that I'm interested in, and I am aiming for. I refused to work in Bucharest when they ask me to mount not a contemporary text, but a classic. In some cities these texts are already on their third or fourth show, and this happens because the theatre directors don't realize that my spectacles have a real public, not a fictive one, a public that asks these shows.” (1st of May, 2009)

presented to the public *Journey To The End Of The Night*, after the novel of Louis-Ferdinand Céline. If the start of his career is marked by improvisations based on a series of collective scripts, Castellucci made the dive into classical with *Hamlet* and *Orestia*, both spectacles in 1992. Previously, such names as Grotowski, Kantor, Peter Schumman, Robert Wilson – each one in a specific period – re-invented ways or methods of theatrical communication, opened theatrical streams, fought the classical, created their own sceneries, but, not just for a few times, they revisited the great texts of universal culture.

In this context of need for renewal, of searching, of disputes more or less visible and of reconsidering, we ask ourselves, encouraged by the observations we are legitimate to do, what place has on world scene and on Romanian scene a writer so special like Henrik Ibsen. In our country, we sense a departure which the artists, but also – and maybe even more, the artistic directors manifest in regard with the one that has succeeded, two centuries ago, to revolt the tradition of a society, to set frankly for interlocution the common places belonging to a mentality extremely rooted in common mental. When, in the late 60s, his works were translated and intensively commented in communist Romania, especially from the view that interested the political system, Ibsen was openly interesting for our public. His work was put forth in various settings. Most of his plays were turned into television plays, constituting even today an important chapter in history of mounting for the T.V. screen. The Lady From The Sea (director: Olimpia Arghir), The Wild Duck (director: Petre Sava Băleanu, 1965), Little Eyolf (director: Petre Sava Băleanu, 1972), Pillars Of Society (director: Cornel Popa, 1980) are a few achievements of Romanian cineastes. A display of the impact on Romanian scene in communist epoch is made by the research of Lucian Sinigaglia, where thoroughly the study's author remarks finally how this dramaturgy gave birth to contradictory reactions, suffering due to an obsolete tone of didacticism, due to dilution of idea, but also generating attempts of mise-en-scène outward the habitual zone¹¹⁶. However, it can be claimed that there are many mounts, everywhere in Romania before the 90s, some of them remaining as memorable, some other being just remembered as facts.

¹¹⁶ Lucian Sinigaglia, *Ibsen în România (III)* (Ibsen in Romania – III) in „Studii și cercetări în istoria artei, teatru, muzică, cinematografie” („Studies and research in art history, theatre, music, cinematography”), book 4 (48), 2010

THEATRICAL COLLOQUIA

Remarkable figure of psychological realism, Ibsen had an inconstant journey in the theatre of his times. Being tributary to romanticism in his youth, when inspired by Salustiu and making his own entrance this way in range of that era literature, he writes a dramatic poem dedicated to the Latin hero Catiline, a text followed by the no less glorifying *Pretenders* and *Brand*. Confronting, in time, the injustice of his compatriots, leaving Norway for Italy and returning home later in Christiania (the old name of Oslo), the writer never ceased to question the values of society in which he was born and he never gets tired to state a question – sometimes disturbingly repetitive – in the area of man's beliefs. The themes in his work have been easily interpreted by the communist dogmatic critics; but today, the problems should be rearranged. If in the past there was a read between the lines related to the proletariat's struggle against the decrepit bourgeois, and woman's emancipation was regarded as an expression of egalitarianism, the present should set a more equable light on the ideas dispute which is from the Ibsenian pages. We certainly may sustain that the great themes of this work can spring, in time, parallels, similarities with the recent obsessions of society and, for this reason the dialogue, which is prolix sometimes, can be re-oriented. Being incisive, the texts go into questions that reach head areas of the modern world: politics, religion, ethics, mentalities, education. They are major themes that shall be always interesting, all the more so as, in contrary to the appearances, the author doesn't seem to solder a definitive point of view on these directions that rule the modern civilization.

If in Norway is natural to exist an annually festival consecrated to Ibsen, worldly notorious directors succeeded not only to eliminate the dust of time covering a work with dissertational faces, with deficiencies on action pace, but they inaugurated directions of theatrical expression by using this contradictory material which leaves the appearance of impenetrability and allows itself to be shaped in authentic visions. Ibsen is, on worldwide level, a classic with depths that can be explored. The cultural geography makes a difference and offers tangent points, as well, between artistic concepts. Following the strong Brechtian line, the German theatre has tracked down its roots in the Ibsenian text – a text that contains a big dose of interspacing, with a decisive social and political charge. So that's how a director like Thomas Ostermeier, walking on the coarse relief of this legacy aged more than two centuries, finds the adequate resources for coagulate his own poetic art. For the artistic director of Schaubühne Theatre in Berlin, the recurrent themes help him to build up a theatre

of lonely people, prisoners of a high-tech world, victims of a system that rules over them from somewhere in an abstract spot. A theatre of plastic and glass walls, yet impenetrable, a theatre of identity crisis triggered by the contours of appearance. It is logical, rhythmic, violent, detached, sober, squalid. In a chronological order, *A Doll's House* is the first show mounted in 2002, *The Master Builder* is presented at Burgtheater in Vienna, in 2004 and adapted for TV broadcasting, *Hedda Gabler* has its first night in 2005, *John Gabriel Borkman* is adapted in France at National Theatre of Bretagne and at Odéon Theatre (2008), *Enemy Of The People* brought at Festival of Avignon in 2012, a year when *Hedda Gabler* benefits by a casting from Théâtre des Gémeaux, Sceaux, and *Ghosts* is also a French-German co-production, in 2013 at Théâtre Nanterre-Amandiers. The Ostermeier style fuses the Ibsenian tone and creates, by the six spectacles, an universe which perfectly overlays on society's image of the decade of 2000. According to his statements, the preference for these texts comes from a creed shaped through his career. Ibsen fits the definition given by the German director for the theatre: to get on stage, you must something to say, you must have a complaint, a "problem"¹¹⁷, because on stage must be something to happen, the theatre being born from conflict, as once was the Sophoclean *Oedip*. And Ibsen's plays are plays of conflict, even if it reverberates from the past or is born from the tension of speaking out the words. Paradoxically, Ostermeier is a conservator: he loves the original text and preserves it without making too many interventions. He even declares, no matter how weird it would look, that he conceives honesty for the author. And this really happens, to a certain degree, from where it may be grafted the author's seal. What may be seen beyond the spoken text is, however, driven to the extreme – with arguments! – because the characters exceed the previously established limits, leaving their instincts free and untamed. The aggressiveness becomes violence and sometimes murder¹¹⁸: Nora kills her husband, the hollow sound of the banged door from the play's end equates with her resolute gesture which belongs to a "plastified" world, and her fact is done until the end; Hedda Gabler suffers of hysteria, she destroys with a hammer the objects of a reality she doesn't understand any longer (a laptop); dr. Stockman is covered in

¹¹⁷ Thomas Ostermeier in an interview with Peter Craven, on TV show Talking Germany, April 2012

¹¹⁸ It was stated about Thomas Ostermeier's spectacles that they speculate the shocking, using blood and soil.

mud all over, during the speech about the bathhouses, a solution chosen by the artist to replace the hoot from the text.

In director's hands and through his eyes, Ibsen proves to be militant, moralist, voluble. It seems that we are far from the figure of he who has leaved his country as a gesture more like silent, for Italy and Germany. But this revolt "between the lines" is visible enough. The interiors built in the texts, carefully described by the author on every act's beginning, depict aseptic spaces, where order prevails and which sketch bourgeois class features. The correspondent for the German artist is the corporate world, the middle class of today that lives among the LCD screens, with some minimalist post-Bauhaus furniture, obsessed by its own image in a neurosis sometimes built for themselves, step by step. As striking the Ibsenian text is in such a décor, as well the whole vision homogenizes. The correspondences make the classical author to breath in a world that doesn't belong to him¹¹⁹, thereby Lovborg spends his time in nightclubs, doctor Rank is bisexual and AIDS diseased (played by an actor much younger, compared to the age described in the characters list), Oswald works in television imagery. After all, the shock abets in Ibsen. The result is a vast frame of the grotesque, an ugliness that unsettles what initially seemed established (because the décor also suffers real transformations, from structure and harmony, to devastation). On Norwegian writer this feels on characters level, on German artist the inside attacks the outwards and the chaos invades precipitously characters and scene. The debate – sometimes blank – of ideas transfigures in irony at Ostermeier, while the drama becomes

¹¹⁹ Ostermeier explains every time the way he feels Ibsen as contemporaneous: „Il y a deux ou trois grands classiques auxquels il faut sans cesse. À mon avis, parmi ces quelques classiques, il y a Ibsen, dont les pièces font beaucoup penser à notre époque. On y trouve les contraintes de la société bourgeoise, le souci de la perte du statut social, ces pressions publiques et privées qui sont encore aujourd'hui au coeur de nos questionnements sur le bonheur. J'oserais même dire que, de nos jours, pour apaiser nos inquiétudes, celles suscitées par la chute des utopies, nous avons tendance à revenir à cet esprit du XIXe siècle où les valeurs de la nation, de la religion, de la famille et de la carrière dominant. En fait, il est presque scandaleux que les pièces d'Ibsen nous parlent encore à ce point". ("There are two or three classics you have to return on continuously. From my point of view, one of them is Ibsen, whose plays make me think often to our era. We see there the constraints of bourgeois society, the fear of possibility to lose the social status, the public and private pressures that constitute even today the core of our questions about happiness. I would dare to say today, to get deeper in our fears, which are born by the impossibility of utopias, that he wave the tendency to return to the spirit of the XIX century, when there prevailed the national, religious, familial and professional values. Somehow, it is almost revolting that Ibsen's plays speak to us so much about us.") (Quote from *Tous coubaples, tous corrompus* by Christian Saint-Pierre, in "Le Devoir", May 18th, 2013)

tragicomedy. The lost souls in the text become to incarnate, on stage, figures of egoists and narcissists – Hedda, Nora, Stockmann, Lovborg, Torvald, Solness, Oswald, no one makes an exception.

Ostermeier follows a sociological approach in theatre, and Ibsenian work offers him the chance to present people on outwards, because the artist does not search in Stanislavskian way the inside of characters, but, moreover, seeks for what they determine externally, the way the system, the life as it appears, are built by those who partake on the action. The characters become, in the end, victims of what they produced by themselves – with or without awareness. Sometimes the visions extends, beating the limits of the stage. It happens so in *An Enemy of the People*, one of the most political plays of the writer from Christiania. One of his last works, *An Enemy of the People* is a kind of answer from Ibsen, which incarnates in a certain degree, the protagonist's portrait. Doctor Stockmann has discovered – nobody questions if it is true or not – that the thermal baths in the town he lives with his family and where he professes, are infected, the phenomena having amplex and creating the possibility of an epidemic. This truth is though refused by the authorities and citizens, every one defending an interest: financial, political, of image or social. Ostermeier takes advantage of the scene in act IV, where Stockmann talks in public to the citizens and, turning the lights on, he invites the public to debate the Ibsen's text on a much various set of problems that threaten us, as individuals. Hall's walls serve as support for schemes which want to demonstrate – more or less conspiratorially – how the system in which are all of us involved is the product of our past and present history, it stand on our behalf and makes us guilty for the way it looks like. As in a happening, the public reacts immediately on the debate proposed by the protagonist, each spectator having something to say, to accuse, to disclose. A chronicle about the representation at Festival of Avignon relates how the partakers from the hall denounced: "les 8000 licenciements qui pointent leur nez chez Peugeot, d'autres encore, le scandale du Médiateur et ses milliers de morts. Enfin, l'un d'eux plus revanchard, rappelle qu'en Allemagne, Hitler avait été élu démocratiquement avec 99% des voix"¹²⁰ ("the 8000 deprivations, so obvious at Peugeot, some others, the devilment at Médiateur and the thousands of the dead. Finally, some of them, more revolted, remembered how in Germany, Hitler was elected democratically with 99% of votes.") In

¹²⁰ *Un Ennemi du peuple: la pièce qui enflamme le festival d'Avignon*, on web site <http://www.lesinrocks.com/2012/07/20/arts-scenes/scenes/un-ennemi-du-peuple-11280299/>, 20/07/2012

the end, doctor Stockmann is made the scapegoat, and all the dispute with the lights on in the hall is nothing but a ritual of victimizing the protagonist. Before public's very eyes, pouches with mud and paint are thrown at the one that speaks, whistles and hoots come from the stall, ending the plea in brutality and attesting how the words become futile. The interaction makes message to convulse the consciousness, and feelings to become acute. Due to involvement, the public has felt the director's bold attitude, has found a combative Ibsen and has manifestly reacted.

Does Ibsen become this way a simple tool serving the true or explosive opinions of some director? And if so, it is dangerous or is just another reason to capacitate a material of unquestionable quality? In France, too, was revealed an important tradition in lecturing and promoting the plays of Ibsen. Approaching a metaphorical register, the famous Alain Françon goes unto the Scandinavian writer mounting first time *Hedda Gabler* (1987, 1990), then continuing with *The Wild Duck* (1993), *Little Eyolf* (2003) and *The Master Builder* (2012). The great challenge for Françon is not to be caught in the trap of the bourgeois drama, a movement so tempting and deceiving. The French director is fascinated by the topicality and multitude of themes offered by the dramatic work, considering as well that the Ibsenian style is antithetic to the Chekhovian style, being a centripetal one. Getting somehow in opposition with the vision of Thomas Ostermeier, he sustains that the characters are to be build from outside to inside. The context influences them, and they decide only partially over the context. *The Master Builder* is treated symbolical, the concept insisting on a few clear coordinates, defined long time ago in the career of the theatre artist; the actors' acting, a scenography of wide inspiration, a Scandinavian and somewhat neutral code of the XXI century which also can send to other European geographic spaces. Approaching the text with a subtle warm, with sensitivity and wise admiration, Françon drills the depths of soul and if he leaves the drama inside the actor, outwardly the space is empathic. The scenography develops rooms that seems to have no roof and floor neither, immense rooms in which the heroes are prey for restlessness born from an strange past, rooms opened in vertical plan, but also on horizontal plan, glacial rooms where the light has poetic inflexions. The French director leaves no detail out, being himself the architect of a world where heroes, introvuted neurotic men, individuals that did not live their dreams until the end, victims of disputes provoked by the dissonance of their guiding principles, enter their lock-ups of solitude. The Master Builder keeps

– and Françon exquisitely succeeds to notice this state from distance – a testamentary value, pertaining to the period when the writer, returned in Norway, lived his nostalgia, the regrets for a medium hostile to him, a medium itself engraved in its own delusions and dilemmas. An aspect worth of considering would be that the director pays special attention to translation, considering that the outdated language forms did not defined Ibsen, even on his times. Therefore, from his point of view the revisiting of translations is an essential issue for the actual mounts – an opinion which should be considered by theatre people of Romania, too, people that sometimes forget that the language adapting has a decisive role in success or failure of a spectacle.

The play, having an incontestable value, little known in Romania, where it does not rejoiced over modern translations, Little Eyolf has in Europe important echoes. A jewel of Northern writer set of works, the play served the directors in their quests and sustained their artistic *credos*. Different artistic visions were shaped starting from this text. Limning states, Alain Françon places the Allmers family drama into a minimalist décor, developed on a horizontal plan: a platform plain as pontoons, with some chairs and a sofa, and a background blue panel – a wall that determines an ambiguous décor, which suggests the inside and outside simultaneously, like there was a window of perfect transparency for inwards and outwards. The impression is that the characters are at the same time in this reception room, on the fjord edge or in the forest, as the author sets them in the text. This airy space sends to introspection and dialogues that disclose unpleasant memories, painful episodes from a history that seems finished. Ignorance, egocentrism, crisis are exposed like on a departing screen, the experiences being voraciously consumed inside the characters on the scene. Françon achieves a plea about man and responsibility – a theme in which the society may have an important impact - refusing the happy -end and assigning an open final, where a new crisis begins. The panoramic scenography is a symbol of life, as a horizon sometimes bright, sometimes bleak, a wilderness where the human goes adrift always hoping he can gain something, always aware of the unknown and the relativity which isolate him.

With a touch even more delicate approaches the text Hélène Soulié in the *mise-en-scène* from Théâtre de l'Aquarium (2013), where reducing even more the décor and using a stage with sand all over, she speaks about the fragility of the characters, little Eyolfs themselves, bearing the sentimental handicaps or the frailness to accomplish themselves as a weight that burdens their walking and

breathing. The sand is a metaphor of impermanence, it's the placement in a cold oceanic landscape, where the human being retires with the self, always trying to heal the wounds that bleed time and again. Beyond the heroes that move almost spectral into a contre-jour light – the frontier between living and dead being an arbitrary one –, the stage props align with the simplicity of the whole spectacle. Thus, the symbols mark a special semantic of directing; a rejected flower bouquet remains on “the beach” as a complete negation of conciliation, some clothes left here and there appear as a shadow that prolongs in the white light, a deformed, darkened, dehumanized alter-ego. The grotesque is approached with evenness, the moments when it is present being just a few, but meaningful (the dead body of the child found sunk in the sand up to his neck, laying down as in a grave). The sand also means the image of an off-balance world, where Rita, Alfred, Asta walk in insecurity and in impossibility to find aid for happiness.

From the psychologizing and philosophical visions of Françon or Soulié to the controversial film *Antichrist* (2009), which is based on the theme of Little Eyolf, the distance is great, but the phenomenon fascinates. Nevertheless, the vision of litigious Von Trier can be argued and it worth sustained, too, all the more so the cultural geography draws them on the same Scandinavian area. Screening of the Danish cineaste is a landmark, despite the shock, demystification and commercial which he mixes in a story where point of interest is especially the meanders of terrifying subconscious of the protagonists. The parallels with Ibsen are amazing. Heroes have their names erased, they becoming this way just a She and a He. By this indetermination of names it is aimed the theme's generalization; the parents concerned by the personal problems come to lose their child. Up to this point, Ibsen still can be recognized, but Von Trier pushes on, offering to the spectator a cocktail of themes belonging to the Scandinavian dramatist and astounding updates: She – an emancipated woman, with male features, researcher by profession – becomes a monster of sadism, which transforms the marriage in an experiment where He – an amalgam of Allmers, Tesman and Helmer – lives a nightmare with his own reason and with wife's insanity. These are hideous chimaeras, created by himself and from them he escapes by a cathartic experience. Being different to the body of directors, his option in *Antichrist* goes for a forest as environment of confrontation, and not for the open landscape of the sea. The forest – which also send to *The Sacrifice* of Andrei Tarkovsky, an omnipresent interrelation all along the film – is a space of terror, symbol of

subconscious, of danger and even of death; the dialogue, which on Ibsen took place between the consorts situated face to face, on Von Trier is made at distance, in a game of dominant-dominated which increases the tension, but has a purifying role, after all. In *Little Eyolf* as in *Antichrist*, the monster is expelled, the past phantoms are blown away by an individual “sacrifice”.

Occupying the directorate at Théâtre de la Colline, after Alain Françon, Stéphane Braunschweig also assumed, at the same time, the classical Ibsenian legacy. His career on the Northern dramatist texts has its start long time ago, with *Ghosts* (2003) and *Brand* (2005), followed by *Rosmersholm* and *A Doll's House*, both mounted in diptych (2009). Braunschweig displaces the highlight on the dimension of real-unreal, faith-appearance, wishing to find out where is the frontier of lie and truth, what is the degree of relativity of the world and making a goal for the classic text parallel with the drama and interrogations of the XXI century individual. Setting side by side the plays *Rosmersholm*, less present in directors portfolios, and *A Doll's House*, the French creator shows the lines which get them closely and the continuity of them. The same drama – of unfilled destinies, of the road abandoned at its half, of untruth and silent suffering - two different answers. Rosmer and Rebekka seeks their peacefulness in death, Nora leaves the marriage and the false life where she used to dwell. Braunschweig has the idea to give the same scenographic form. *Rosmerholm* and *A Doll's House* have place in a double décor; on the eye's level are the glowing walls that describe attorney Helmer's parlour; rising beyond these modules conceived at human scale, hospital white colored, are the much higher grey walls, that constitute the background for Rosmer mansion. The doll's house is not just a little stage placed between higher, stronger walls, but is also the symbol of a life where the happiness appearance is altered by the demons of a terrible reality. When Nora goes out of her house, in fact out of her barriers, she will get out of the world consisting in even higher toneless walls, not even knowing if she could pass beyond them. When *Rosmersholm* ends *Nora* starts, the director seem to tell us. In *Rosmersholm*, the human scale is determined by the scenic objects position. Propped against the grey walls, the ancestors' portraits, the vases with white flowers – the only signs of fragility – and the chairs are elements describing the human world. Above, unseen but burdensome, the sphere of questions, of phantasms, of secret pains it's the background where the people try to survive. The metaphor-scene from the diptych accomplished in 2009 is a remnant of what, in 2005, Braunschweig attempted with *Brand*. Using a

abstractive mise-en-scène, the artist helps himself a lot with a gigantic background-wall, in which are projected images showing the protagonist, like echoes doubling the scenic significances in the speech of an Ibsen that addresses to modern individual in the same terms as he did two centuries ago. The journey is endless, and man is nothing but a shadow on the road.

Conversion into plays that are considered on worldwide scale in a feminist register, *Hedda Gabler* and *A Doll's House* come to defend the democratic principles, the egalitarian or liberalist policies, the anti-extremist messages. Ibsen turns into the advocate of the voices sustaining women's rights and freedom of expressing in every environment. If *A Doll's House* serves as material for the short-movie *Nora* (2012) directed by Carrie Cracknell, where is discussed the woman's destiny in corporatism and globalization era in the U.K., *Hedda Gabler* wakes radical reactions in Iran. Mounted in 2011 at the Theatre of Tehran, the spectacle was declared out of the social rules and was forbid. The story of misfit Hedda, which ends by committing suicide using the revolver inherited from the general Gabler, the story of conformist Tesman seen as an incapable, of dandy Lovborg which has scandalized the state's authorities, the church and society's tradition. The text – which in Europe does not represent for a long time a matter of dispute – exceeds, by the way it is used, as well – the imposed and self-imposed in Iran – a country where the women, as it is known, cover their faces, and art and artists have to self-censor. Apprehended by authorities as vulgar and hedonist, Hedda Gabler has not disturbed only as method of mount, but also as text, the polemic launched by the author in the XIX century around hypocrisy, around the marital and professional status and, obviously, around the morals, intrigued this world which perceived it as a peril.

In Romania, Ibsen appears a little in the new lists of theatre directors and perhaps there is a need for an acute sense and a lot of initiative to understand that, as a director, you have to successfully approach the Norwegian dramatist and bring him to the public's interest. On our stage are presented, altogether, the most famous plays of the author, but Cătălina Buzoianu has the courage to stay on the last Ibsenian text, namely *When We Dead Awaken*. Presented on National Theatre in Cluj, in 2009, the spectacle is not the simple story of a sculptor and his model anymore, a little melodrama of the XIX century which doesn't impress the present public. Cătălina Buzoianu has the inspiration to find a "cloak" for the drama of lyricism of sculptor Rubek, aiming to save it from its static climate, where are repeated almost the same ideas: woman's status in a traditionalist

environment, the relationship of emancipation and stagnation, the past that beats the present, the meanders of human soul. Therefore, the director locates the action in a mental hospital, the characters dialogue being one of the madmen. Rubeck, Maia, Irena, Ulfheim and the other characters are internees in a madhouse, so the super-theme of the spectacle suggests that Irena could be the materializing thing of sculptor's imagination and, by extension, all the insane people out there are the actors in a show they play haunted by questions and ghosts, unsolvable or intangible in the darkness. The famous catchword of Irena "and when we, the dead, awake to life, we realize we haven't lived" comes to have a much extended referent: struggling the own consciousness, with mind tricks, people lose their individuality and play roles in their lives, in this huge world as a theatre, looking like an mental hospital where some are evolved women, others seem to be free, some others dream on the great work, and finally other people "hunt bears". By doubling the scenic space and, implicitly, doubling the language significance, Cătălina Buzoianu rejuvenates the text, makes the dialogue more accessible, catches the public's attention, offering a dynamic Ibsen, ingenious and far from being boring, as perhaps happens in reading it.

Young people barely heed over Ibsen, but when they do, they try to understand and to transpose in their language and beliefs. This is how Radu Alexandru Nica approaches, on his early theatrical career, *A Doll's House* which, as a mise-en-scene, he names *Nora*. Hosted by the National Theatre in Sibiu, in 2004, *Nora* is Nica's pretext to speak about the trap where the modern individual often falls: the impossibility to communicate. In a room with white walls and roof, in a house of past ghosts and elusory purity, a wife turns into a merry-andrew, a woman transforms into an object, until the drama of awareness extends so much that it pushes her to leave, as a final gesture not of revolt, but of accepting the incapacity to have a dialogue with the other one. Nica introduces another character, *Nora's* daughter, showing thus the decay of mother and child relationship, and the way it is affected by the whole situation. Multiplying so the actantial grain, the director develops a parallel plan, where the drama needs no words and contours just by states of emotion and touches.

Andrei Șerban signs the direction for *Hedda Gabler* (Hungarian State Theatre in Cluj Napoca, 2012). Ingenious as always, Andrei Șerban presents in media a Letter addressed to Ibsen, a kind of credo of him for the Scandinavian author's work and, at the same time, an explanation for the public. With humor, the creator speaks about his reticence upon Ibsenian texts in his youth. He has not

understood them until his maturation and in a careful re-reading. Dramatist's actuality, Șerban says, consists in his classicism. It may look weird, but if we watch the spectacle, we will notice how striking is the modernity that looms by maintaining the text and from the fidelity for the themes contained. Having a scenography and costumes that accomplish the transition from a past century to the simple lines of contemporary design, the show is built by coherent theatrical signs that stress the idea of a definitive parallel of Ibsen with the contemporaneity. Highlighting from the very beginning the strong link of yesterday and today, Șerban makes a direct mention to the text: "We are in the 21st century and *Hedda Gabler* sound very different now. It's normal, every great text has something eternal and at the same time, fits the moment, touches us directly, surprises us with its actuality."¹²¹ The Romanian director discovers with pleasure the text's humor, he capacitates it with scenic solutions and comes to a tragicomedy. The house is a temple having green walls, it's a house where a doll grows, too, not in the way of Nora's objectifying, but in the meaning of self-destruction. Tesman "Family" house is a small theatre where every one plays a role, a hypocrisy assumed which born the "puppetry" and dissolution of individuals. The house is a panopticon where, suddenly, seem to be glimpsed the shadows of the past, always stirring, a panopticon that allows the spectators to see the aisles, the colonnades and where the final gesture, when Hedda suicides, dressed in general's clothes, in a sinister light, signifies the final victory of the ghosts that cannot be expelled. Everything is clear, but hideous, it is disguised and in some degree, Ibsen becomes absurd. Șerban's speech is about upheaval, about burying the man alive in the quicksand of mediocrity and nonsense. Thus, it can be rediscovered and may be treated the contemporaneity of Ibsen, even by perfect conservation of the text and action, because, as the director sensed it, "In *Hedda Gabler* is impossible to change something. It has a perfect structure, totally closed. I keep trying to understand the play. The director's role is to create a climate, to calibrate the words' rhythm, to search for the breaks and silent instances."¹²²

If Ibsen is still able to reveal so much new channels for our theatre, whether it is questioned in a socio-political manner or in actualizations, or viewed as genre study, it means he has the great

¹²¹ Andrei Șerban *Fragmente dintr-o scrisoare imaginară adresată domnului Ibsen* (*Fragments From A Letter To Mister Ibsen*), in the magazine „Revista 22”, February 21st, 2013

¹²² Idem.

potential to be seen through contemporaneousness' eyes, through the modern themes and some universal, which he offers. Finally, the classicism is given also by the aspect that shows the texts power to attract to them, by every spectacle, the public. Always the same themes, yet always different.

Bibliography

- Bordeianu, Monica, *Tvertimot! Ipostaze ale personajului feminin în dramaturgia lui Henrik Ibsen*, (*Tvertimot! Hypostasis of the Female Character in Henrik Ibsen's Dramatyrge*) Iași, Editura Artes, 2007
- Cole, Toby, *Playwrights on playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*, New York, Hill and Wang, 1965
- Drimba, Ovidiu, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, (*Annotations On Ibsen's Theatre*) București, Editura de Stat pentru Litaratură și Artă, 1956
- Fischer-Lichte, Erika, Gronau, Barbara, Weiler, Christel , *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, New York, Routledge, 2011
- Gassner, John, *A treasury of the theatre : from Henrik Ibsen to Arthur Miller*, New York, Simon and Schuster, 1959
- Radeș, Lăcrămoioara, *Fenomenul tragicului la Henrik Ibsen și Eugene O'Neill*, (*The Phenomenon of Tragic on Henrik Ibsen and Eugene O'Neill*) București, Editura Universității din București, 1982
- Vartic, Ionel Mircea, *Ibsen și teatrul modern. Repercusiunile ibsenie asupra mișcării teatrale românești*, (*Ibsen and the Modern Theatre. Ibsenian repercussions on the Romanian Theatrical Movement*) Cluj-Napoca, Universitatea din Cluj-Napoca, 1988

THEATRICAL COLLOQUIA

Symbol And Gesture In The Theatre Of Eugène Ionesco And Samuel Beckett

Tamara CONSTANTINESCU *

Summary: The symbol appears as a manner of spontaneous communication of a complex and notionally inexpressible reality. The symbolic expression is the best enunciation of a relatively unknown thing, that could not be presented in a more lucid and eloquent way. In some plays, Eugène Ionesco mingles the symbols, simplifies them and reduces them. The antiheroines have gestures in which certain symbolic significations are geminated. In *The Lesson*, after the murder of the Student, the Maid Marie finds the redeeming solution to motivate the criminal gesture of the Professor, by the disposal of an armband with the Nazi swastika on his arm. Marie, from *Improvisation at Alma or the Sheppard's chameleon*, dissipate the "conclave" of the three pedants, chasing them away with the broom and giving thus to the dramatist Ionesco the possibility to expose his "conception on criticism and on theatre". Also, in the texts of Samuel Beckett, the antiheroines have geminated in their substance symbolic values and references to sanctity. *Oh, what wonderful days!* present life from birth to death, concentrated in a feminine figure buried in the sand hammock. Winnie is the visual symbol of birth as death. She transmits, though, through words rather than through her gestural language, different messages illustrated by the handling of some daily used objects, that she pulls out from her bag of "hidden treasures".

Key words : symbol, gesture, theatre of the absurd, Ionesco, Beckett

The symbol appears as an immediate communication instrument of a complex and notionally termless reality. With its opening for the infinite, it is an inexhaustible expression. Any affect, any subjective or objective situation may find its symbolic equivalence; if not even a multitude of symbolic correspondences. The symbol includes a certain vision about world, it displays a specific mode to establish relationships between facts usually unmatched by

* Dramatic Theatre "Fani Tardini", Galați, actress; University of Arts „George Enescu” Iași - PhD, associate professor , editor for the magazine „Colocvii teatrale” (Theatrical colloquia)

the common sense. The symbolic expression is the best enunciation of a thing relatively unknown, which couldn't be better shown in a clearer and more meaningful way. In symbol, the overlaying with the symbolized thing makes room for an impreciseness or ambiguity leeway, which appeals in the most intense manner for the emotional participation of the person that it is addressed to.

In some plays, Eugène Ionesco amalgamates the symbols, simplifies them and diminishes them. The anti-heroines, such as Marie from the play *The Lesson* or Marie from *Impromptu at Alma or the Shepherd's Cham eleon* – do gestures containing symbolic significances. *The Lesson* appears as an archetypical lesson. "In the original vision of play's author (preserved in the printed text) he suggests to the reader the space and time where the action takes place. The archetypical lesson of Ionesco, in 1950, was conceived into a well defined historical frame, in the end of the World War II."¹²³ The play is, as a matter of fact, a "comic drama" where the power and the terror can take multiple forms – didactic, sexual, linguistic forms. We are symbolically situated in a totalitarian archetypical space, where the seemingly comedy goes slow at first, then with a faster and faster tempo, ending in a note of sick humor. The play starts again in the end (a cyclical form already prefaced in *The Bald Soprano*) with the peaceful apparition, full of dynamism, of the victim number 41, suggesting the senseless repetition of the murders transformed in a macabre rite. It is an early approach of Ionesco's theatre to the mystery of evil, by the means of the bitter laugh.

The Professor charms the Pupil during the "action", just like "an oral wizard", taking from his hat the words of various languages. They fly through the air almost meaningless, as a magic of verbal seduction, ended in raping and sadistic killing of the victim, resembling the declamatory skills of Hitler, also a mob "charmer", and reminding of ferocity of murders that followed. The maid Marie symbolizes, among other things, the Professor's hypocrite conscience in a possible inner dialogue, a conscience hovering between good and evil, divine and malefic. Marie, is partaker in erotic-criminal rituals of the Professor, but at the same time a believer, she confesses, has a priest as lover. After Pupil's murdering, she finds the saving solution for reasoning the Professor's homicide by putting a swastika brassard

¹²³ Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* (Eugène Ionesco: *Identity and Existential Themes*), Editura Junimea, Iași, 2006, p. 149

on his arm: "Look, wear this and it's going to be alright... It's politics."¹²⁴

The swastika, a cross with quadruple broken arms, is one of the oldest and most wide-spread symbols worldwide, it indicates a rotating movement around a center; it is a symbol in motion, of manifesting, of perpetual regeneration. The Nazi swastika meant the introducing of infinite and sacred in temporal and profane, trying to disguise, in fact, the evil in the shadow of the falsely invoked sacred. Marie, the hypocrite conscience, we think, absolves the Professor from murders responsibility through a sign of sacred, transforming the victim-Pupil into a guilty girl, as in Holocaust, and the murderer Professor into a false "saviour", a Nazi one, of race purity, suggesting at the same time also the perpetuation of malefic forces, of universal Evil.

The anti-heroine Marie, the maid of character Ionesco from *Impromptu at Alma or the Shepherd's Chameleon*, is decoded by critics as being the common sense of the Public which, in understanding the dramatic texts, has no need for the guiding critics. But, from our point of view, if we analyze from another angle what is "behind" the catchwords, the character Marie gets different connotations. She dispels "the conclave" of the three sticklers, trotting them away with her broom and offering to dramatist Ionesco the opportunity to reveal his "conception about critics and theatre, as scenic projection of creator's interiority": "(Marie holds up the broomstick and brandishes it over her head. The doctors are hiding in corners of the room. [...] Marie tucks up her sleeves and goes with her broom to the doctors. They try to avoid the virtual hits.) Marie: Get all these out of here! [...] Come on, go off the ring!... Beat it!"¹²⁵ The broom, though a house-keeping instrument, appears here as a symbol of sacred power. Because in the ancient temples, swabbing was part of the cult's culture, a way to banish any desecrating, demonic elements. The act of swabbing couldn't be done, for this reason, by other hands except the innocent ones.

The character Ionesco situates, probably, in a moment of cease, of inhibition of the creative impulse, as consequence of negative judgments expressed by the three critics over his texts: this is why the dramatist doesn't succeed to continue the play which lays on

¹²⁴ Eugène Ionesco, *Lecția*, în *Teatru*, vol. I, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1994, p. 51.

¹²⁵ Eugène Ionesco, *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului*, în *Teatru*, vol. V (*Impromptu at Alma or Shepherd's Chameleon*, vol. V), translation from French and notes by Vlad Russo and Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002, pp. 56-57.

worktable. The gestures of this paradigmatic maid, proficient at “theatrical writing” as well, mask a possible moment of self-analyze, of exploring the subconscious of dramatist character Ionesco. “(*Marie slaps Ionesco.*) Ionesco: Where am I? / Marie: You have been hypnotized and I got you awake.”¹²⁶ The three Bartholomeus, here possible incarnations of the malefic spirits, haunt the dramatist subconscious. Maid Marie, an innocent (the onomastic significance links to Virgin Mary), may symbolize a beneficial spirit, sacred, which exorcizes, purifies, heals the “ill” subconscious by expelling the obsessions and inner conflicts. The healing in psychoanalysis is, firstly, a process of psychical maturation. “Marie: Oh, forgive me, sir, but you really are sick! [...] They have no reason to open your eyes! [...] ...Of course... What the heck?...After all, you are a big boy!”¹²⁷ Thus, by the process of “psychoanalytic exorcizing”, Marie banishes the demonic spirit that disrupts the dramatist Ionesco’s inspiration, setting free its creative energies.

In Beckettian texts, too (even if the dramatist permanently refuted any comment about the symbolic and profound significance of his characters), the anti-heroines have, as twins in their substance, symbolic values and forwarding to sacredness. Beckett’s theatre can also be seen as a search for a “reality” hiding beyond the rational thinking, disguised in subtexts, sometimes hard to be decoded. In *Happy Days*, for instance, using extremely simple words, Samuel Beckett tries to present life, from the cradle to the grave, condensed in the female silhouette buried at first waist-deep, then neck high, in the sand hump. Winnie is the visual symbol of birth as death. Otherwise, Jung established a correlation of the grave and the female archetype, figuring out in maternal womb, a grave. The maternal womb is a place of safety, of growing, of maternal good-heartedness, of birth. The grave is the place of body’s metamorphosis to spirit and of resurrection prepared for it, being at the same time, the place where the being disappears in darkness.¹²⁸

There is no salvation possibility in *Happy Days*, because “the road” remains well established from the beginning, because the birth

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Op.cit., p.57

¹²⁸ See Jean Chevalier, * Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul III, (*Dictionary of Symbols*, volume III) translators: Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeșeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Editura Artemis, București, 1994, p. 320.

leads nowhere but to death. It is brought on scene the human experience, generally valid, of ageing and of slow dying. Beckett's anti-heroine appears as a representative of human being, subjected to decaying while waiting for the end. The hypostasis of man buried in the sand, in loam, in mud, can be decoded also as a metaphor for the Biblical text: "Dust thou art, and unto dust thou shalt return." The hump looks like a constant in Beckettian space. Estragon from *Waiting for Godot* also stands "on a little hump of soil", as author suggests in his didascaly. An element symbolizing Golgotha, the grave, weather it looks like a mere hump of soil, or a pyramid, it resembles the symbol of mountain. About the Egyptian god of the sun, Ra, considered the father of all Pharaohs, it is said that he self-created from a hump of soil which had the shape of a pyramid, a model for him to create the other gods. It is possible that Beckett, whose characters lost their faith in "gods", in that much expected "God – Godot", would have been brought into his plays this theme, with a bitter-ironical sense, just to highlight the breaking of bonds of being and sacredness.

Winnie tries to keep her cheerfulness, despite the signs of ageing and the fact she can not control her body. She soliloquizes, and her husband Willie is only the catalyst inciting her to speak. Subjected to the fear of time passing by towards death, Winnie sends through her word other messages than by her gestures, illustrated by handling some daily usual objects, which are shown up from her bag of "hidden treasures", where she piled, as it seems, the memory "treasures". "The contact of conscience and things, psychical discontinuities, the inner labyrinth invaded by fears, insinuates into the inner soliloquy, sustained by pauses and incoherent thinking fluxes,"¹²⁹ noticed Romul Munteanu.

Among the objects handled by Winnie, the mirror is the bearer of the most complex symbolical significances. The mirror reflects the sincerity, the content of heart and of conscience. The magic mirror allows reading the past, present and future, being also "a tool" of revealing the word of God, as reflection of the creative intellect of heavenly word. Then as instrument of enlightenment, the mirror is the symbol of wisdom and knowledge.¹³⁰ The repeated gesture of Winnie analyzing her face in the mirror is an act of enlightenment, we remark. The mirror, image of the double, shows to the young at heart

¹²⁹ Romul Munteanu, *Farsa tragică (TragicalFarce)*, Editura Univers București, 1970, p. 283.

¹³⁰ See Jean Chevalier, * Alain Gheerbrant, op. cit., p. 370

and conscience Winnie, the image of Winnie that already has took steps towards death. Looking at herself, Winnie knows her road is sealed. The “magic” mirror has only a single answer for the human being: the past, present and future are, certainly, just steps of the journey unto the nothingness, the nonentity. The anti-heroine, as essence of humanity, as result of divine creation intelligence, keeps communicating with these, by sounds. The door-bell, symbol of the divine power, reminds Winnie that her time comes to an end. But the door-bell also can be the inner sound of being, the sound that unleashes the stream of words masking the despair next to the coming end, the hope related to the Divine Word, her wish for survival.

In our opinion, almost all signs in this text converge to the same state – the despair over a senseless destiny. A cogent example is the umbrella that shelters Winnie and inflames every day: “Yes, it seems like something happened, something appears to be done here, and actually nothing really happened. The umbrella will be here again, next to me, on this hump, to help me to carry my day to an end. I take this little mirror, I break it against a rock – (she does it) – I throw it away – (she throws it backwards) – tomorrow will be here again, in my bag, without any scratch, to help me carry my day to an end. (Pause). No, there is nothing you can do...”¹³¹ To get shelter under an umbrella signifies fleeing from reality; this is why Winnie’s gestures and objects permanency translate the being’s unease and inability to decide the destiny by its own, to change something. Although Winnie hides from reality “under the umbrella’s canopy” which burns, even she confers with the “magic mirror” of fate, which breaks, tomorrow everything will impetuously start again. There is no escape from the imminence of a preordained fact, at the end of the road is nothing but the nothingness.

Bibliography

Beckett, Samuel, *O, ce zile frumoase!* în *Teatru*, traducere de Anca Măniuțiu, Fundația Culturală “Camil Petrescu” & Revista “Teatrul azi” (supliment), București 2006.

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006.

Chevalier, Jean, * Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumele I- III, traducători Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga

¹³¹ Samuel Beckett, *O, ce zile frumoase!* (*Happy Days*) in *Teatru* (*Theatre*), translation by Anca Măniuțiu, Cultural Foundation “Camil Petrescu” & the magazine “Teatrul azi” (supliment), București 2006, pp. 20-21

zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeșteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, București, Editura Artemis, 1994.

Ionesco, Eugène, *Lecția*, în *Teatru*, vol. I, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Univers, 1994.

Ionesco, Eugène, *Improvizație la Alma*, în *Teatru*, vol. V, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2002.

Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970.

THEATRICAL COLLOQUIA

In search for creative individuality

Anca CIOFU *

Abstract: We are living in an age when, craving for spectacular effects, the public has an increasing desire to see what an artist can do on the stage all by himself. In such circumstances, attributes like multilateral capacities, mastery of several talents and skills, “total actor” cannot be overlooked by anybody who is trained in becoming such an artist. I think that, in puppetry, the equivalent of that ideal actor, called by some „total actor”, is the recital show puppeteer. It would not be an easy task to try a thorough classification of this sort of histrionic art as newer and more specific ways of expression are constantly emerging. This art is hard to define. And yet, there is one particular trait of all puppeteers: the need **to stand out**, to be innovative. Soloist puppeteers use a variety of means to get to the heart of their audience and to impress them. The above lines reinforce the idea that the soloist puppeteer aims at being boundary free in his shows.

Keywords: recital show, puppeteer, total actor.

If drama is essence of life, I think it is not inaccurate to say that puppetry is essence of drama. The theatre in general, and animation theatre in particular is „team” art, an exquisite symphony of several artists’ creative gifts. This would be the ideal situation: when a puppeteer performs according to a director’s vision, following a script written by a playwright especially for his or her performance skills, with the aid of some visual effects and in a scenery created by a scenographer, in a sound atmosphere and light effects created by specialists in the field, all of them gifted and trained to make the best of the possibilities offered to them by puppeteer art. Apart from these, there are material, technical conditions and everything else to be found in an institution of this kind. However, reality as an experience shows that this is not how things work and in fact they have not always worked this way. On the contrary.

The recital of one and the same artist, who takes on not only the role of actor-manipulator, but also that of director, author of the text or script, designer of the puppets and scenographic environment,

* Assistant Professor PhD. in the Drama Department, “George Enescu” University of Arts, Iași.

sound structure, message (content of ideas to be released) will reach the public in its original form, without being re-interpreted, enhanced, or, on the contrary, diminished by the intervention of other factors (other artists), but only expressed through means characteristic of other arts, adapted to puppetry.

Thus, the puppeteer becomes an **author** with full arguments, a **teller** of the show, taking the credits but also the risks of this stance. Cristian Pepino is right when he draws attention upon the danger that the numerous tasks might overwhelm the interpreter, who might not have the necessary training or skill for all the tasks performed¹³². In this case, the puppeteer may ask for the help of some specialists and therefore can only **design**, at the same time participating in the process of making the scenographic items (especially the puppets), may **choose** the rhythms that suit the dynamics of the staging (although the cases when the puppeteers do the soundtrack are not rare), may explain their own idea of the lights to be used to a **light-designer** with whose help the most suitable solutions can be found. I reinforce the puppeteers' involvement in making all the necessary arrangements for their own performance because, to a much greater extent than in drama performances, these are not just supporting elements for the puppeteers' play, but means of getting their message through.

It was no mere chance that puppet manipulators such as Serghei Obraztov, Yves Joly, Neville Tranter, etc. whose artistic career was deeply rooted into the visual arts proved a profound understanding of the animation theatre and the principles it is based on. Consequently they became aware of and developed their skills in this field thus becoming remarkable puppet show directors.

The genuine puppeteer should accurately define his artistic potential as well as his limits and not choose this domain to show off certain artistic skills that would give him reasons to pride himself. What he has to say and the means he chooses to do so are no doubt important, but there is a series of other factors he should take into account when presenting his solo performance: the audience's artistic taste, their imagination, their cultural level. It is not important to have this or that number of actors in a show; what is basically important is to unitarily convey the creator's imagination to the audience in the specific language of animation art.

History tells that many a time the puppeteer would create the play and also present it himself; at times he would be accompanied by

¹³² *How to Direct a Puppet Show*, Bucharest: U.N.A.T.C. Press, 2007, p. 41.

THEATRICAL COLLOQUIA

a musician or by a storyteller. And more often than not he was very successful and reached high levels of virtuosity (such as the *dalang* in Ancient India) or managed to convey subversive ideas (such as the travelling puppeteer in 17th-18th century Europe).

Whether they should be from the Eastern Europe where the puppet theatre has preserved throughout the years the specific characteristics of the traditional puppet show that was eventually taken over by professional institutions and was intended mainly for the young audience, or from the Western Europe where puppetry gradually intertwined with other forms of theatrical expression (mainly with acting) and the focus was laid on cabaret shows and private theatre performances, all the soloist puppeteers seem to long for the origins of their art, for the street performances of the past centuries fairs.

It would not be an easy task to try a thorough classification of this sort of histrionic art as newer and more specific ways of expression are constantly emerging. This art is hard to define. And yet, there is one particular trait of all puppeteers: the need **to stand out**, to be innovative.

Soloist puppeteers use a variety of means to get to the heart of their audience and to impress them: they perfect their skills as string manipulators to such an extent that they look more like jugglers, while others tend to re-create their forms of expression either by reducing them to their basics or by using the material the animated object is made of to the maximum. Others rely on long-forgotten techniques which they apply in a very modern manner or combine with means offered by other arts as well as those that find their creative potential in the puppet-puppeteer relationship, in the manipulator-animated character connection. And there are many other examples to be given.

The above lines reinforce the idea that the soloist puppeteer aims at being boundary free in his shows. Unlike the puppeteer that works within a professional institution that has a manager, stage directors, scenographers and fellow-actors, the soloist puppeteer tends to instill his creation with his own thoughts, beliefs and personality; his performance is pervaded with his own self.

To certain soloist performers, their art is a means to travel and approach new worlds with different lifestyles; they get in touch with other performers belonging to different cultures and genres and as a result they enrich their personal stage experience. Others follow the traditional path of puppeteering: for instance Christodoulos Antoniou Paphios of Nicosia, Cyprus uses the old *Karagöz* and *Hacivat*

manipulating techniques, while still others have family-owned companies, such as the *Ananda Puyk* Company of Holland, whose only members are a man with his wife and daughter.

However, most of them admit that they were more or less forced to choose their way of performing. Sometimes it was dictated by the performing technique itself such as in the case of the paper theatre, which involves only one actor that does the puppet manipulating and at times also creates his own shadows as well as the bi-dimensional background. In other cases, their performing style was imposed by the actual political system, by the lack of a permanent performing space or an appropriate audience or by some people's incapacity to acknowledge puppeteering as **an art**.

Initially, most of the puppeteers resort to solo performances for a fast startup with an impressive premiere. After a while, some find particular ways of stage expression, they get to be known and aim at larger stage productions with more actors. On the contrary, others mark the end of their artistic career with such bold attempts that prove their courage to stand out in a way that defines them. Some never acquire a particular performing style, although they have impressive soloist performances such as Ruben Orsini from Argentina, an only member of *Marionetas Orsini* company, who, despite taking no puppeteering classes, has proved his capacity of manipulating various types of puppets in a very expressive manner.

According to Ioan Brancu and certain other theorists in the field or even to puppeteers, the animation art **style** would be harder to define than that of other arts. In an animation show not all artistic elements are equally important: „the most important element usually has the strongest impact on the show and gives it a specific style, yet there are times when the show has no particular style and it is defined as «an eclectic show»”¹³³.

A solo puppet show style seems to be easier to define. There are two aspects to be taken into account in this case: first that the puppeteer has his own way of presenting the show according to his feelings and thinking, to his inner structure (rational or intuitive), his cultural level and artistic skills. Second, that the style of the show is given by the creator's attitude towards the written text, the characters and themes. The performance has to arise from a unitary, converging attitude that imposes the choice of an adequate type of puppet to be used as well as a particular scenography, music, interpretation and animation technique. Any performance that is the result of more than

¹³³ *Movement and Artistic Expression in Animation Shows*, Bucharest, U.N.A.T.C. Press, 2005, p. 167.

THEATRICAL COLLOQUIA

one artistic individuality undeniably relies more on scenography, directing, manipulating techniques rather than on a specific style. In most cases in a solo performance it is the puppeteer's style that pervades the whole performance in all its "articulations".

When it comes to the puppeteer sharing a creed with his audience we speak about a kind of theatre that is of a religious or political nature characterized by dominantly poetical even pathological notes at times. A remarkable example is that of the *dalang* whose gestures seem to come from a magical world. His art that is deeply rooted into the ancient Hindu epic is full of mystery and based on the dainty shadow theatre techniques.

It is a known fact the theatrical genres intertwine so that even in performances such as the one mentioned above old Hindu theatrical rituals were interspersed with comic references to daily facts. When the solo performer casts a critical, parodical or even malicious eye on the human society the dominant style of his performance is undoubtedly a comical one. Playful, satirical, parodical. An eloquent example is that of the travelling puppeteer of 16th-19th century Europe whose acting relied mostly on quick movements and on rough background and manipulating details. His almost rudimentary techniques offered him the possibility of a simultaneous manipulation of the figures and a quick replacement of a hand puppet with another.

If the solo performer favors a particular manipulating technique he will no doubt choose those specific themes he can best support by using it on stage. Let's take the example of Laura Kibel whose difficult movements resulting from her remarkable skills are presented in simple stories in which her puppets appear before the eyes of the audience "in flesh and blood". Her remarkable performance *Va' dove ti porta il piede/Into your steps* can take place anywhere she can be provided with a chair. The artist comes on stage barefoot carrying her suitcase with a couple of stage elements, with pieces of clothing for her puppets-to-be and elements for their faces. Then she breathes life into each of her characters. Her foot becomes one of them, with eyes and nose, she then dresses her leg in appropriate clothes and her own arms become the puppet's arms. After finishing his part, the character generates another whose head is the artist's other foot while one of her arms is "transferred" to this second puppet. Laura Kibel is capable of manipulating two or three puppets at a time such as an Angel, a Demon and Santa Claus or the Bullfighter and the Bull or the Girl, the Flower and the Boy.

Occasionally a solo performance may rely on invented

techniques if required by the story it is based on. Mark Pitman a solo performer himself uses in his *Magnificent Flying Machine* a number of puppets that he constructed in his own way from ordinary objects. Professor Bix Horn who dreams of building a flying machine is a table puppet whose body is made up of a pilot's coat, his eyes are a pair of diving glasses, his nose - a trumpet. The bird that acts as his inspiration source is a made up of a musical instrument.

An important aspect of a solo performance is its addressability to the audience not only in terms of the puppets used by the actor but also in terms of the message it conveys. Originally the animation theatre was mostly aimed at the grown ups, a tradition that is still preserved in many solo performances although in Romania most such shows are dedicated to children. Among the solo puppeteers there is a certain category that stage their shows in such a way as to address both children and adults but most of them have in mind a specific age group when performing.

We are living in an age when, craving for spectacular effects, the public has an increasing desire to see what an artist can do on the stage all by himself. In such circumstances, attributes like multilateral capacities, mastery of several talents and skills, "total actor" cannot be overlooked by anybody who is trained in becoming such an artist. I think that, in puppetry, the equivalent of that ideal actor, called by some "total actor," is the recital show puppeteer. In his "land" anything is possible if it is well argued, simple things acquire depths and dream-like beauty, there is no director whose plan to stick to, nor are there techniques forced upon him, his flight of imagination, his will to achieve and joy to play are not limited by anybody or anything. Or is it an illusion?...Reflecting not only the skills of the manipulating interpreter, but also his culture, insight, capacity of adapting to the various means of expression under the aegis of a seducing vision, the recital becomes a space of complete freedom, a "wonderland," a dream land, doing justice to the puppeteer's creative complexity.

Returning to the theatre school topic, I would like to make a suggestion. As the number of graduate puppeteers is increasing each year and the possibilities of getting a job in this domain are decreasing, I believe it would be very appropriate to encourage the students into developing solo or team performances of their own. The Academy of Arts of Iasi offers its students the possibility to do so through specific curricula. Moreover, unlike most other artists, the future solo puppeteer does not rely on intricate stage elements nor on big stages or other fellow actors or complicated systems of lighting. He only needs his handful of wooden little people that never get tired nor

get old or disobey him, a screen or not even that, a real or imaginary space that he will always manage to bring to life through his imagination.

Bibliography

- Brancu, Ioan, *Movement and Artistic Expression in Animation Shows*, Bucharest, U.N.A.T.C. Press, 2005;
- Bujoreanu, Raluca, *The Autonomy of Puppetry Language*, introduction by Sorina Bălănescu, Iași: Artes Press, 2008
- Ciobotaru, Anca Doina, *The Puppet Theatre: Art or Magic?*, introduction by Natalia Dănăilă, Iași: Princeps Press, 2006
- Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theatre Communication Group, 2000;
- Obraztov, S. V., *My Profession*, translated by Mihail Graur and F. Galea, Bucharest: Cartea Rusă Press, 1952;
- Pepino, Cristian, *How to Direct a Puppet Show*, Bucharest: U.N.A.T.C. Press, 2007;
- Vianu, Tudor, *The Aesthetics*, a Foreword by George Gană, text spell check by Vlad Alexandrescu, Bucharest, Orizonturi Edition, 1996.

THEATRICAL COLLOQUIA

Correspondence between Text and Music in the Opera Don Giovanni by Mozart

Irina DABIJA*

Abstract: The lyrical opera "Don Giovanni" by Mozart and libretto by Lorenzo Da Ponte is one of the most well-known and popular lyrical operas in the history of music. Mozart's genius is evident in the way it manages to shape the characters of opera through his music. One of the striking examples is Donna Elvira, a character peculiar to those times, to which Mozart manages to give a colourful and subtle coloratura, shading its explicitness conferred by the libretto. This is a clear example of how music enriches, nuances, empowers or sublimates the traits conferred by a written text.

Key words: opera, Don Giovanni, Mozart

The history of the lyrical opera "Don Giovanni-oppure punito Dissoluto it" began in January 1787 when the success the opera "Le Nozze di Figaro" had in Prague at the National theater determined the theatre managers to ask Mozart to compose a new opera. Back in Vienna, he certainly discussed with Lorenzo Da Ponte. Unfortunately, not much is known about the collaboration between the two, as none of them left something written down on their relationship. Lorenzo Da Ponte, said in his *Memoirs* that he was the one who proposed the topic to Mozart, and he accepted.

Mozart knew well Moliere's comedies that had been given to him in Paris in 1778 by his friend Weber, and it is known that he was attracted and, even in love, with all the possibilities offered by the Carnival and by the disguise by means of a mask. Knowing all this we can understand why Mozart agreed to compose the opera.

The premiere scheduled for October 14th, with the occasion of the visit to Prague of Archduchess Maria Theresa, the future wife of Prince Anthony Clement of Saxony, held two weeks later because Mozart did not finish the work on time. Many are those who say that the overture music was written the night before the premiere, and the musicians have interpreted it at first sight, without any previous rehearsal.

* Professor at the Palace of Children, Iasi, Associate Professor at the Faculty of Economics and Business Administration within the A.I.Cuza University of Iasi, PhD in Philology

THEATRICAL COLLOQUIA

Il Dissoluto punito a sia Il Don Giovanni - dramma giocoso in due atti premiered on October 29, 1787 in Prague. Opera was a huge success, as demonstrated by the reviews of the time.

In Vienna, however, the work was first performed on May 7, 1788, at Burgtheater and Lorenzo Da Ponte wrote in his *Memoirs* that the first night the opera was not well received, and it continued as the Viennese public did not like it with all the finishing touches done. However, this failure turned slowly into a success. There are no documents to confirm this change, only the articles that show the opposite.

Nowadays, Mozart's *Don Giovanni* is one of the most famous, popular, watched and studied works which belongs to the list of masterpieces of universal music.

Lyrical opera, born in Italy, began to suffer some transformations in the first decades of the eighteenth century, witnessing a decline in the great success that the Italian *opera seria* had, being gradually replaced by the reformed *opera seria* based on instrument changes introduced by Gluck and on *opera buffa*, more in fashion starting from 1750 - 1760. *Opera seria*, with its rigorous splitting between recitative (dry or accompanied) and arias, with its librettos on noble and heroic topics, was the expression of the link with Baroque, while *opera buffa* or *semi-seria opera* were intended to give voice to the new and changes in sensitivity and taste appeared both in the thinking of composers and the public of the XVIII-th century.

Both *opera seria* and *opera buffa* had librettos based on that schema, seemingly simple, in fact, extremely ingenious, created by Metastasio, who gave great importance to music without neglecting poetry. Each really important scene was made of two distinct parts: the dramatic action itself (and in the future, the comic action) and the lyrical expression of the scene. The musician had to solve the issue of dramatic action using the recitative, but the singer forgot then that he was a dramatic character and expressed his own emotions, while the composer took advantage of the situation to write an aria. As many times the topics of operas and their action were well-known, the public hardly waited to hear arias as only these were different from one creation to another, the only musical and poetical new parts in each opera. In the eighteenth century and later, the arias had been the most important part of musical dramas. The opera, thus, becomes an alternation of action and *breathing*, and if the recitative is the most

THEATRICAL COLLOQUIA

important part of the libretto, the aria is the most valuable part of the score. This was a compromise which allowed, within the established limits of the convention, the free development both of poetry and music, managing to satisfy at the same time the desire of fame of the singers, of the so-called *virtuosi*.

Regarding *opera buffa*, different histories of music believe that it originates in the *Intermezzi* from Napoli being heavily influenced by Commedia dell'Arte. First, *Intermezzi* had a lot in common with the improvised theatre (*Improvvisa*), starting more with types, masks rather than human characters as such, and ending with repeating situations and topics, as well as a well-developed action and dialogue based mostly on dialect which gives it a realist popular tone.

If *opera buffa* in the first decades of the eighteenth century seems to suffer from an inferiority complex against *opera seria*, this was a benefit because it was not linked to the latter and it did not have to stick to the rigid conventions the *opera seria* had to respect. The *virtuosi* did not want to sing in *opera buffa*, so that new interpreters appeared. For the first time, women were distributed to play women characters, which were accompanied and contradicted by bass and baritone voices, which were assigned to roles of lower social classes. *Opera buffa* created a new style, more alive, more flexible, fluent; the buff recitative was faster, more joyous, sometimes presenting a fairly rapid movement; most often with popular characters, having simple, fresh tones. The orchestra, which imitated by means of instruments human movements that betrayed the emotions of characters, competed with characters and became gradually a close collaborator of the accompaniment

Virtuoso, who could not do anything but sing *opera buffa*, was replaced by a singer, who could also recite, and move on stage, dance, express actions and feelings through pantomime.

It is interesting to note that if the libretto of buffs has a predominantly comic character, the music preserves its comic character only in the recitative or in some parts of a whole, and in the composition of the arias, the musician of the eighteenth century feels more a composer and is, therefore, serious. Buff elements blend with serious elements; music and libretto model each other and slip into sentimentalism. These new features were perfect for playing a mixture of eroticism, supernatural, comic and action present in the Don Juan theme.

THEATRICAL COLLOQUIA

W.A. Mozart never used the term *dramma giocoso*. The manuscript does not have the subtitle, but on the 28 October 1787, he wrote on a thematic catalogue *Il dissoluto punito o il Don Giovanni*; the buff opera. Thus, it is unfair to talk about *dramma giocoso* by Mozart or suggest that Lorenzo Da Ponte and W.A.Mozart could have described the opera in these terms. The importance of the two terms, irrespective of their exact meaning (dramma – drama, giocoso – funny, playful; *dramma giocoso* – buff opera) has been many times overstated.

In those times, composers did not have much choice from which to choose, as it happened with libretto writers. There were only *opera seria* and *buffa*. Mozart could not define its composition as *opera seria*, as the simultaneous action, the introduction of the low class characters and the abundance of the comic scenes did not allow the use of such a name. Moreover, the distribution of the buff opera could also have contained a serious character, such as Don Ottavio, along with buff characters and the presence of comic scenes with a strong impact on the audience was common practice. All these elements explain why Mozart did not hesitate to define his creation as *opera buffa*.

Lorenzo Da Ponte, though, had where to choose from. Any Italian librettist of the late eighteenth century could use a wide variety of typological indications: *dramma* (drama), *dramma per musica* (opera, musical drama), *dramma serio* (serious drama), *dramma tragico-comico* or *tragicomico* (tragic-comic or tragicomic drama), *commedia per musica* (musical comedy) - term often used when the libretto was based on a drama, a spoken comedy - *dramma comico* (comic drama), *dramma giocoso* (buff drama), *buffa* *dramma* (buff drama) and other more. It is interesting to note that Da Ponte did not choose a subtitle of *tragicomic* *dramma tragico-comico* as he did for *Axur* on the music of Salieri.

Regarding the title: *The Rake Punished* is not an innovation of L. Da Ponte. The title was chosen, before him, by the anonymous librettist of Vincenzo Righini's opera *Il convitato di pietra ossia il Dissoluto*, a tragicomic drama (*Il convitato di pietra ossia il Dissoluto*), whose first show was held in Prague in 1776.

The same is observed also with the neutral term *dramma per musica*, the subtitle to the libretto by Giovanni Bertati for *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, a one-act opera on music by Giuseppe Gazzaniga, a libretto whose text was used by L. Da Ponte as

THEATRICAL COLLOQUIA

a major source of inspiration. There is no doubt that the explanatory title of *dramma giocoso* was chosen deliberately by Da Ponte.

It should be also pointed out that the term *dramma giocoso* does not include anything ambiguous, paradoxical or mysterious. Unlike the French word *drama*, the Italian word *dramma* has a neutral meaning. It does not contain the slightest connotation of tragedy or any other particular type of dramatic opera. *Drama* means "stage action, developed by means of words", and the adjective *giocoso* only states that it is a cheerful, fun action.

Thus, summarizing, the terms *dramma* and *opera* indicate a dramatic action, expressed in words and music, respectively. The adjectives *giocoso* and *buffo* tell us that the action is predominantly funny. In Mozart time, *dramma giocoso* and *opera buffa* had a broad sense. The titles in themselves do not help us in interpreting the opera *Don Giovanni*. The only thing we are sure of is that this composition is neither a tragedy or semi-tragedy.

Joseph Kerman cites Edward Cone in his book *Opera as Drama*, who stated that the main principle of a musical opera is that each main motivation should be translated into musical terms. It is not enough to talk about it, recite it, it should be felt also in music. A musical drama could not be understood just by reading the libretto. We can discover in any opera musical and verbal messages which support or contradict each other, but we should always view music as a guide for understanding how the composer sees the text.

The purpose of dramatic poetry is to give to musical drama a certain type of meaning which greatly enriches it, especially from a dramatic point of view.

An important element of musical drama is the response of characters to elements of action. From this perspective, poetry can do more than expressing action in prose or putting characters in certain physical and psychological relationships. The importance of these relationships, as well as of the events depends on the quality of verse. We can conclude that the dramatic form is performed by poetry together with the structure of the intrigue.

A poetic fragment (corresponding to arias) does not interrupt the action and is not considered inappropriate for a character, but, to the contrary, can, sometimes, determine, influence the course of drama through the quality of sensations revealed. In these cases, we can consider dramatic poetry as a vital element of action.

THEATRICAL COLLOQUIA

With all the flexibility and transparency of poetry, even its most passionate expression (declamation), it is situated on an emotional level that music manages to overcome easily. Music can be simple and immediate in presenting emotional conditions and tones. Music is also a natural means for expressing different types of atmosphere and feelings, being also used for this purpose in the spoken theatre.

In terms of form, music is sharp and powerful: reversals, cadences, transitions, inter-relationships and modulations are mechanisms it can master with great craftsmanship. In musical drama, the imaginative function of music and poetry is the same. Each has the ultimate responsibility for the success of the drama, because it is the competence of both to define the reaction of character to events and situations. As poetry, music can also reveal the 'quality of action' and can determine the dramatic form. Opera is not just a simple concert with characters dressed in costumes, or a drama, whose peaks and whose general tone was highlighted by music, but an art form with its own coherence, with its own expressive intensity and scope. Opera is a type of drama whose entire existence is determined from the beginning to the end by musical expression.

According to the classical solution of the eighteenth century, music portrays "feelings". Twentieth century tends rather to distinguish in music certain types of "meanings", which, by their very nature can not be defined by means of words, but they are precious and unique springing from and depending on the human experience.

W.A.Mozart is the first who manages to describe the musical drama characters by means of music, succeeds also to define them psychologically. Even without forcing the action in an aria, Mozart manages to obtain a psychological subtlety of characters due to the ability of his musical style to embrace, model and harmonize the acute contrasts.

According to the canons of the eighteenth century, the opera *Don Giovanni* is really extraordinary. Time and action are maintained throughout the two acts, even if the action is not always of the same intensity.

Another peculiar feature is the obscurity in opera: most scenes take place in open spaces, in the evening and at night. Even from this perspective, *Don Giovanni* is a special case among the operas of its century.

THEATRICAL COLLOQUIA

Along with these qualities or special features of the libretto, it has many drawbacks. Thus, episodes lack coherence, fluency and visual clarity, which raise problems to composer. Such a libretto requires music able to strengthen dramatic coherence and unity.

A careful examination of the score shows which instruments should be used to get the dramatic unity of scenes lacking connection.

Musical individuality of characters, keeping the musical physiognomy of each character, not just during arias but even in group scenes is one of the means used by Mozart in all his works. Thus, for example, difference in character of Donna Anna and Donna Elvira is strictly observed in the treatment of the melody of these roles. Donna Anna, who is a young lady tied to conventions, she expresses her feelings with respect, elegant melodic moves, even in moments of powerful emotions. Instead, Donna Elvira permanently emphasizes her non-conformist attitude with nervous rhythms and original melodic rhythms. When she sometimes seems to borrow the graceful formula from the daughter of the Commander, the resemblance is only superficial, her true character being betrayed by the irregular context in which it is grounded.

In terms of music, out of all characters only Don Giovanni seems to be the least homogenous. If we compare his melodic language in different episodes (Introduction – n.1, the two meetings with Zerlina – n.7 and n.13, the duet with Leporello – n. 14, the balcony scene– n.15, the one in which he defeats the peasants– n.17, the banquet scene interrupted by Elvira – n.24), we observe that we encounter difficulties in distinguishing the character. Undoubtedly, though, this was also Mozart's purpose. Don Giovanni lacks the homogeneity of others, exactly because he adapts easily to any situation. This flexibility helps him in obtaining what he wants, and achieve the purposes he sets for himself. In each scene he changes depending on the situation, so as to become able to manipulate efficiently people from different social classes. With Zerlina, he uses a different melodic language in comparison with that which he uses when he addresses Donna Elvira; Masetto and his friends are treated differently musically than Leporello. He sometimes changes during the same scene, as in the quartet from act 1. Sometimes he changes even within the same scene, as in the quartet of the act I. A coherent Don Giovanni would not manage to dominate his enemies, to amaze, surprise them and at the same time to convince us, the public.

THEATRICAL COLLOQUIA

Frits Noske believes that among the enemies of Don Giovanni, the figure of Donna Elvira is the most interesting. In the next century Donna Anna will become the main opponent of Don Giovanni, in the opera of Da Ponte-Mozart, not being but a character caught in social rigor. Is it possible that by the end of 1700, people will not have known how to behave with Donna Elvira, which was, certainly, an extremely extravagant “lady” for those times. She is the only character able to understand Don Giovanni, what we think is really happening as she behaves like him, disregarding the social rules and conventions. It is known that in Moliere, she ran from the monastery. In Da Ponte, this is vaguely mentioned. The same as the man she loves, Donna Elvira could have been repudiated by society, for totally different reasons than those against Don Giovanni.

Donna Elvira appears in three triplets and in each of them she sings along with Don Giovanni and Leporello.

The first triplet does not appear as such, but as an aria, as it presents her monologue, heard stealthily and commented by Don Giovanni and Leporello. Neither those two or the public know her real story. Donna Elvira sings in the style of *opera seria*, complaining about the betrayal of her lover and with original melodic jumps, unexpected breaks and exaggerated accents gives the impression of almost a hysteria. She is presented as a ridiculous person and the effect is strengthened by a detail which could not have gone unnoticed in the time of Mozart. Donna Elvira enters dressed in travel dress. The discrepancy between this humble travel dress and the style of *opera seria*, in which she sings, definitely produces a hilarious effect for the public. Today’s audience would not see any reason to consider the entrance into the scene of as ridiculous as the majority of us already know the intrigue of the opera and we already have in mind the character, and then only few know the details and conventions imposed by *opera seria* in contrast with *opera buffa*.

The next scene in which the three characters appear is the famous « balcony triplet” at the beginning of Act II. Up to now, we had time to get to know better Donna Elvira. Now, she does not seem to be ridiculous and we know that she is the only character who shows courage and good soul. But even now, she is presented in a comic scene, but this is a bitter comic. If in act I she herself is ridiculous, now the situation she is in is ridiculous. The scene can be divided in three parts. In the first part, Donna Elvira expresses her internal turmoil of the two contradictory feelings that dominate her: hate and love for Don Giovanni. In the second part, he is he talks to her,

showing once again his high adaptability. With a fascinating melody, he shows her that he is repenting and, at the same time, that he loves her (both feelings are simulated), succeeding to regain her. The audience knows that Donna Elvira hears Don Giovanni's voice, but the man in front of her is Leporello, dressed in his master's mantle. This, certainly, generates a comic effect. The scene is also deeply emotional as we can easily foresee the defeat and the painful farce played by Donna Elvira. In the last part, the words of Donna Elvira still express disbelief and uncertainty, but the music of Mozart convinces us that she has already forgiven him. Some critics believe that Da Ponte gives voice to Donna Elvira's reasoning, and Mozart to her heart.

At the end of act II, the three characters meet again, but in a different situation: Don Giovanni, sits at the table served by Leporello while the musicians sing fragments from popular operas (including *Figaro* by Mozart). All over sudden appears Donna Elvira, who enters hastily in the room and gives to Don Giovanni the last proof of her love, and maybe the biggest one: tells him that she will leave him if he will repent saving, thus, his soul. Don Giovanni treats her with irony and then she answers in an improper language for a lady of her social class:

„Restati, barbaro
nel lezzo immondo,
esempio orribile
d'iniquità!”

Rămâi cu bine atunci,
în murdăria crasă,
exemplu oribil
de josnicie!

Donna Anna would not have used such words no matter how big her emotion might have been. Donna Elvira, though, proves that she has a more volcanic temper and she cannot control herself, she does not manage to use the tone specific to her social class.

Besides Don Giovanni, Donna Elvira is the only rich and modern character of the opera. Only she manages to overcome the barriers of the time and transform herself in an authentic hero.

In conclusion, we believe that Lorenzo Da Ponte's libretto shows many times that it was written hastily. Even if it is successful in some details and offers new solutions to the score, it does not offer the unity that the librettos of *Nozze di Figaro* and *Così fan tutte* have. Even Mozart, with all his efforts, did not succeed to repair all the inconherences of the text, managing, though, to compensate the shortcomings of Da Ponte's libretto.

From the examination and identification of musical structures specific to opera, we observe how close Mozart got to the intrigue and dramatic technique. Thus, we note that to each character of opera corresponds a proper musical profile, which helps us to identify it when it appears on stage. Don Giovanni is an exception, who lacks his own melodic characterization, just to emphasize his power to pretend, to adapt to each character with whom he interacts, managing, thus, to change continuously, surprising his enemies and taking advantage of their astonishment and naivety, he manages to obtain everything he wants.

Lack of coherence of the libretto is compensated by Mozart by taking over in arias the melody, which seems to identify with the motive present in the end of “dry recitatives” that precedes them.

The immense talent of Mozart as well as his concern with a higher closeness between text and music results from the way in which the melodic motive is used, sometimes to prepare the public for what is going to happen, and other times to describe a character (Don Giovanni).

These are some musical structures specific to the opera *Don Giovanni*, which give us a clearer image on the close link between the libretto and the score, on the subtle intelligence and big talent of Mozart, qualities without which he would not have succeeded in creating such a masterpiece, which amazed and also delighted both his contemporaries and future generations.

Opera *Don Giovanni* is also a new genre in musical theater, being considered the first *musical psychological drama* as the accent is placed less on the development of the dramatic action and more on the psychological delineation of characters, especially on their musical description.

Bibliography

Abert, Hermann – *Mozart. La maturita 1783-1791*, vol.II, Milano, ilSaggiatore, 1985, pp.360-490;

D'Amico, Fedele – *Attorno al “Don Giovanni” di Mozart*, Roma, Editrice Elia, 1971;

Brumariu, Liviu și Constantinescu Grigore – *Istoria muzicii universale (1600-1750)*, București, Editura Fundației “România de mâine”, 1998;

Cristain, V. – *Wolfgang Amadeus Mozart*, București, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor din R.P.R, 1958 ;

Farinelli, Arturo – *Don Giovanni*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1946;

Forti – Lewis, Angelica – *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni Editore, 1992;

Gallarati, Paolo – *Lezioni sul „Don Giovanni „ di Mozart*, Torino, Il Segnalibro, 1994;

Jouve, Pierre-Jean – *Il „Don Giovanni” di Mozart*, Milano, Coliseum, 1989, pp.21-126;

Kerman, Joseph – *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi Editori, 1990;

Macchia. Giovanni - *Vita Avventure e Morte di Don Giovanni*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978;

Merișescu, Gheorghe – *Curs de Istoria Muzicii Universale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964;

Noske, Frits – *Dentro l'opera. Struttra e figura dei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio Editori, 1993, pp. 57-113;

Pirrotta, Nino, *Don Giovanni in musica*, Venezia, marsilio Editori, 1991

Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, vol. II.

THEATRICAL COLLOQUIA

Family Values in Crisis – Arthur Miller’s Perspective

Elena CIORTESCU *

Abstract: In 1991, Miller wrote two plays which dealt with what appeared to be an issue related to the private sphere of the individual. However, not only that *The Ride down Mt. Morgan* as well as *The Last Yankee* turned out to be more than two plays based on private failure but they managed to survive time and stir emotion in the audience even today, more than twenty years later, due to the powerful issues they stage. Family rupture is an issue today as much as in the 1990s; its deepest causes are to be found at the socio-economic level to the same extent as its consequences determine the structure of our society. The topic had haunted Miller for most of his career and formed the focus of some of his most famous plays: *All My Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1949), *The Price* (1967), *The American Clock* (1980). Arthur Miller’s work has proven timeless and this is also due to the topics he addressed in his 1991 plays – *The Ride down Mt. Morgan* and *The Last Yankee*.

Keywords: family, society, betrayal, depression

Introduction

Miller always believed in a balance between society and individual for the extent to which society can intervene in people’s universe should be equal to the extent people can freely express themselves without causing any damage to the others. For these reasons, the socio-political context proves paramount to Miller’s work. Among others, Ronald Reagan’s presidency (1981-1989) was not without consequence on the playwright’s work. *The Ride down Mt. Morgan* has as a central character a Reagan years’ man: Lyman Felt. He is the incarnation of the harsh competition, lack of responsibility, fully-entitled individualism of the period. To him, as to a whole generation, traditional values are annulled in favour of personal fulfilment even though that may mean leading two lives, having two wives, two families. Paradoxically, betrayal has become the only honest thing a man can do to be true to himself. The chaos

* Teaching Assistant, PhD, Faculty of Economics and Business Administration, “Alexandru Ioan Cuza” University, Iasi

generated by the socio-economic and political climate of the 1980s had serious consequences on individual integrity.

The Last Yankee comes to balance Lyman Felt's approach to life although Miller uses a hardly optimistic tone to describe the state of the society as he perceived it at the beginning of the 1990s. While in *Ride* Miller adopted an almost apocalyptic tone as far as the state of the family was concerned, in *Yankee* he seeks balance by portraying what is left of the traditional values and suggesting, although rather timidly, that there is hope for recovery.

The fact that the action is set in a mental hospital tells a lot about the critical state of the spirit. The last Yankee that the title refers to is Leroy Hamilton, a descendant of Alexander Hamilton, who has his wife institutionalized due to the bitter depression she suffers from. Her illness is primarily caused by her husband's inability to adapt to the money-making society they live in. Patricia has been assimilated by the competition-driven society and the reason for her mental breakdown is her refusal to accept that her husband is not a competitive person. The counterbalance is offered by Karen, Patricia's roommate, who is depressed due to her husband's lack of love: focused on how to get richer and richer, John Frick has forgotten how to love.

The Ride down Mt. Morgan

In a 1995 interview with Christopher Bigsby, when asked whether *Ride* was a play about the eighties, more precisely about a society which no longer based itself on the sacred value of individual responsibility but rather on harsh competition, irrespective of moral principles, Miller answered that it "is a play about relativistic values. If I feel it, I ought to be able to do it. If I like two people at the same time, I have a right to betray both of them at the same time. (...) It was an attempt to examine the morality of a man who has tremendous passion for two families. He tries not to betray either but he betrays both of them"¹³⁴. Lyman's confusion over true values determines his chaotic existence due to his firm belief he can have everything, being unaware that, in life, making choices is compulsory. It is this particular characteristic which convinced most critics that Lyman Felt is, above all, a representative individual of the Reagan years in America, when family was no longer regarded as the pillar of society and individuality, once among the essential American values, took the

¹³⁴ Bigsby, Christopher, *Remembering Arthur Miller*, London, Methuen, 2005, pp. 295-6

form of radical individualism driven by rapacious competition and greed.

Therefore, *The Ride Down Mt. Morgan* has been widely associated with the political and economic context in which it was created. The fact that, during the eighties, America had been under Ronald Reagan's administration has definitely contributed to the creation of *Ride*. When he took the Office in 1980, Ronald Reagan was a former actor and the son of a shoe salesman. One of the critics who best illustrated the Lyman - Reagan parallel was Susan Abbotson who developed John Shockley's assumption that Willy Loman - the leading character in Miller's well-known *Death of a Salesman* - was the "Reagan prototype" (Reagan was the son of a salesman and therefore, he was quite familiar with Willy Loman's world), and goes even further and includes Lyman Felt in Shockley's "salesmen" gallery. Reagan had taken the office as a consequence of his campaign, where he combined "a conservative platform with an optimistic and genial celebration of traditional American values"¹³⁵. Abbotson argues that while the protagonist in *Salesman* only dreamed of being what Reagan became - popular, successful and handsome - Lyman Felt nevertheless enjoys all these attributes. She therefore concludes that the play "is an evocation of life in America in the eighties, under the duplicitous and often contradictory leadership of a former movie star" (Ronald Reagan had been an actor) and it can be read "as a document of the moral narcissism of the Reagan years"¹³⁶.

Lyman Felt is a successful businessman in his fifties who is in hospital as a consequence of a car accident. We learn that he has two families and has been leading a double life for almost a decade: he married his second wife, Leah, the year Reagan was elected but never divorced Theodora, his first wife. Throughout the play, Lyman's drama unfolds: his father's figure has deeply influenced him – he has both inspired and intimidated him all his life and now, even after his death, it still haunts him. Father used to criticize and restrict Lyman from everything, warning him to "Stay off the roof with those American girls! All whores, these American girls! Very bad for business!"¹³⁷. He often threatened him he would never manage to become a true, successful American. By the end of the play, we

¹³⁵ *Encyclopaedia Britannica*, vol. 9, London, Encyclopaedia Britannica, Inc., 2009, p. 972

¹³⁶ Abbotson, Susan C.W., *From Loman to Lyman: The Salesman Forty Years On*, in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, pp. 441-9.

¹³⁷ Miller, Arthur, *The Ride Down Mount Morgan*, New York, Penguin Books, 1991, p. 74

become aware that Lyman's success in business and failure with women come as a consequence of the failed relationship with his father. As Centola shows in *Impulse of Betrayal*, Lyman has developed chauvinistic attitudes towards women in general and not only towards Theo as Leah is desperately trying to imply: "It's no business of mine but your hatred for that woman is monumental. I mean it's ...it's oceanic"¹³⁸.

Lyman first married Theodora, a representative of the WASP (White Anglo-Saxon Protestant) principles and then he married the Jewish Leah, in response to his sexual instincts. Himself the son of an Albanian and a Jew, Lyman seeks to achieve the ideal combination between Theo – the judgmental type who would play exclusively by the rules – and Leah – the Jewish girl who uses her passion and sexuality to break those rules, and struggles to understand the source of all his trouble: "Lyman's the judge's name in Wooster, Mass., who gave my father his citizenship. Felt is short for Feltman, my mother's name because my father's was unpronounceable and they wanted a successful American for a son."¹³⁹ Lyman further acknowledges that it was his mother's descent that caused him all the trouble: "In the Jewish heart there is a lawyer and a judge, in the Albanian a bandit defying the government with a knife"¹⁴⁰. He struggles to convince himself and the people around him that there is nothing wrong with leading a double life, with having two wives and consequently, two families. He seeks to deny by all means that he has done anything wrong and the best argument he can think of is his authenticity as a human being: "(...) A loser has lived somebody else's life; I've lived my own; crappy as it may seem, it's mine. And I'm no worse than anybody else!"¹⁴¹. Moreover, he concludes that all he really violated was "the law of hypocrisy". His promise to life is to never sacrifice to the things he doesn't believe in and monogamy is definitely one of them.

The two women are more complex than they initially appear to be: while Theo is a practical, inflexible woman in the beginning, we soon see her turning into a manipulator whose honesty becomes questionable. Moreover, by the end of the play she shows willingness to compromise and accept her husband's duplicity. Lyman best describes Theodora: "(...) the duplicate sculpture of your noble eye, your girlish faith in me and your disillusion; your idealism and your unadmitted greed for health; the awkward tenderness of your wooden

¹³⁸ Idem, p. 114

¹³⁹ Ibidem, p. 51

¹⁴⁰ Ibidem, p. 52

¹⁴¹ Ibidem, p. 80

fingers, your incurably Protestant cooking; your savoir-faire and your sexual inexperience; your sensible shoes and devoted motherhood, your intolerant former radicalism and stalwart love of country now – your Theodorism!”¹⁴²

On the other hand, Leah, 24 years younger than Lyman is a modern, independent woman; she is accustomed to lies (a fact also suggested by the phonetics of her name) for she has already manipulated Lyman into marrying her. Her immediate reaction to the news that she is married to a bigamist is to sue and to make sure that she gets her share of money. It was the sexual impulse she had in common with Lyman that made her marry him. Leah best summarizes Lyman’s inner drives when she says that: “(...) it’s that he *wants* so much; like a kid at the fair; a jelly apple here, a cotton candy there, and then a ride on a loop-the-loop (...) and sometimes it almost seemed as though he’d lived once before, another life that was completely deprived, and this time around he mustn’t miss a single thing”¹⁴³. Lyman could be seen as the quintessential image of the tension present in each and every one of us: between “right/wrong, clean/ dirty, good/evil, proper/ perverse”¹⁴⁴. His attitudes clearly denote this pattern for while with Theo he never hunts and is afraid of speed, he flies planes, often goes hunting and drives fast cars in Leah’s company. He wants to live his life to the full but realizes he needs two versions of reality to do so.

Critics have long discussed the fact that *Ride* was clearly written in response to the chaotic atmosphere which dominated the American eighties. As Abbotson supports in *A Critical Companion to Arthur Miller*, Lyman’s bigamy is a reflection of the absurdity of an over-commercialized culture, dominated by conflict and betrayal, where both individual and society are under threat of annihilation. Despite his father’s criticism and doubts, Lyman has managed to fulfil his American dream and becomes what Willy Loman (*Death of a Salesman*) only dreamed to. Miller best summarizes Lyman: “This character is terrible, he is ghastly, but he does create, for example, a very socially responsible corporation. He works himself up from nothing to being chief executive of an immense insurance company, which has very progressive, liberal policies towards minorities. (...) He has also got an immense appetite for life, for women, for everything. So he is a kind of Faustian character and, like our civilization, he is

¹⁴² Ibidem, p. 47

¹⁴³ Ibidem, p. 38

¹⁴⁴ Abbotson, Susan C.W., *op. cit.*, p. 445

capable of enormous construction and deconstruction”¹⁴⁵. Therefore, Lyman’s integrity lies in his refusal to repress his instincts, a fact which turned him into a typical figure of the eighties when Miller had “a sense that self-interest and self-concern had triumphed over social responsibility”¹⁴⁶.

Using as a point of departure the belief that there is a deep connection between social concerns and individual psychological issues, Miller creates a drama able to convey the conflict between the Self and the Other. The conflict is nevertheless natural but the dramatic consequences can be ameliorated if choices are governed by individual commitment to and full responsibility towards society. When commitment to social responsibility is denied, a drama similar to that of *Lyman Felt* is very likely to occur. Lyman deludes himself into thinking that he is true to himself and he has done nothing wrong for both women and families took advantage of his financial security: in his opinion, by marrying both, he acted responsibly, not only to himself but also to society. Therefore, he convinces himself that his bigamy is part of his commitment to live an authentic life and it is beyond him to realize that he might hurt others. Lyman’s life is focused on breaking basic social rules; as Steven Centola argues: “when Lyman violates one of society’s sacrosanct codes by having two wives simultaneously, he not only defies society’s right to determine the codes by which an individual lives, but also calls into question the legitimacy of any claim conventionally held by society to define one’s personal reality.”¹⁴⁷

By refusing to adapt his instinctual drives to the rules of society, by constantly deluding himself into thinking that the best solution to inner calls is leading a bigamist existence, Lyman Felt finds himself incapable to cope with the most important challenge in life: that of keeping his own identity. Perhaps bigamy was hardly a common phenomenon in the American eighties but the urge to respond to one’s own inner drives and ambitions, regardless of any type of social responsibility or commitment was definitely the general trend at the time, a fact upon which Miller tried to draw attention by bringing to stage the story of *Lyman Felt*.

¹⁴⁵ Bigsby, Christopher, *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 172

¹⁴⁶ Idem, p. 171, 168

¹⁴⁷ Centola, Steven, “How to Contain the Impulse of Betrayal: A Sartrean Reading of *The Ride Down Mount Morgan*” in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 334-43, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, p. 339

The Last Yankee

In January 1993, Melanie Kirkpatrick wrote in *The Wall Street Journal* that she considered *The Last Yankee* a play dedicated to traditional family values and also to Protestant virtues of modesty, sacrifice, perseverance and hard work. According to her, the primary aim of the play was to deliver a clear message that the values represented by Leroy Hamilton deserved to be respected and cherished. Obviously, marriage is no longer the sacred, invulnerable institution it used to be. Miller therefore investigated both in *The Ride* and *The Last Yankee* the “guilt of abandonment and divorce, the comic agony of desire and the timeless tragedy of betrayal. (...) Both *The Ride Down Mt. Morgan* and *The Last Yankee* challenge the self-declared triumph of capitalism (...) by exposing hidden costs to human dignity and human feeling that no other playwright has been willing to or able to bring up.”¹⁴⁸

In other words, the play is more than a discussion focused on family in crisis; the “split vision” that Miller mentions in his 1994 essay, *About Theater Language*, forms the basis of most of his plays and refers directly to the private and public spheres which he skillfully combines: “it is a vision that (...) defines the private condition of the individual while simultaneously outlining the collective anxieties of a nation”¹⁴⁹. Miller had already shown that family drama actually mirrors national failure in *The Ride down Mt. Morgan* and made this phenomenon even more obvious with Patricia and Leroy Hamilton, Karen and John Frick’s stories in *The Last Yankee*.

The play is set in a state mental hospital where Leroy Hamilton and John Frick have their wives, Patricia and Karen, institutionalized. The setting is not accidental; Miller thought that America was full of people who suffered from mental illness and, most often, these people fought against depression. Both women suffer from depression and although the means by which their illness becomes active is different, its source is common: disappointment. Patricia is primarily disappointed with her husband, Leroy, who lacks any ability to make money: “Dear God, when I think of him hanging in there all these years ... I’m so ashamed. But at the same time he’s absolutely refused to make any money, every one of our children has had to work since

¹⁴⁸ Scanlan, Tom, “The Late Plays of Arthur Miller” in *Arthur Miller’s America Theater & Culture in a Time of Change*, edited by Enoch Brater 180-90, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008, p. 189

¹⁴⁹ Roudane, Matthew C., “Arthur Miller and His Influence on Contemporary American Drama” in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 366-73, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006, p. 369

they could practically write their names”¹⁵⁰. On the other hand, as a member of an immigrant family she feels disappointed with the whole country: “Disappointment. We were all brought up expecting to be wonderful, and ... (...) just wasn’t”¹⁵¹; at the same time, she senses that her husband, as well as the majority of the nation, is depressed as well: “You are depressed, Leroy! Because you’re scared of people, you really don’t trust anyone, and that’s incidentally why you never made any money. You could have set the world on fire but you can’t bear to work along with other human beings”¹⁵².

Leroy Hamilton is the “last Yankee” of the title. He is a carpenter who is passionate about his work but who can hardly manage to pay his bills; he takes banjo lessons and drives a more than nine-year-old car. Despite his wife’s lust for money he refuses to enter any kind of competition: he chooses to compete only with himself because he strongly believes that “We’re really on a one-person line”¹⁵³. Leroy cannot cope with the shallowness of a non-message conversation as the one that John Frick is so familiar with and ready to become involved in while waiting to see their wives. Therefore, he rebels: “(...) but this whole type of conversation about my clothes – should I be ashamed I am a carpenter? I mean everybody’s talking <labor, labor>, how much labor’s getting; well if it’s so great to be labor how come nobody wants to be it? I mean you ever hear a parent going around saying – (...) <My son is a carpenter>? (...) Do you ever hear people brag about a bricklayer? I don’t know what you are but I’m only a dumb swamp Yankee”¹⁵⁴. His isolation is pointed to by his wife and presented as a class characteristic: “(...) I mean you take the Jews, the Italians, Irish – they’ve got their Italian-Americans, Irish-Americans, Hispanic-Americans – they stick together and help each other. But you ever hear of Yankee-Americans? Not on your life. Raise his taxes, rob him blind, the Yankee’ll just sit there all alone getting sadder and sadder”¹⁵⁵. Therefore, we could assume that being isolated and, consequently, depressed is typically American and this is indeed one of the issues that Miller is pointing to by depicting the huge parking space of the hospital, which may be a hint at the great number of medical cases similar to those of Patricia’s and Karen’s; however

¹⁵⁰ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 26

¹⁵¹ Idem, p. 33

¹⁵² Ibidem, p. 39

¹⁵³ Ibidem, p. 42

¹⁵⁴ Ibidem, p. 20

¹⁵⁵ Ibidem, p. 26

THEATRICAL COLLOQUIA

the isolation that Patricia is talking about could also be a hint at the American extreme individualism which became more and more intense in the eighties and nineties – being American is being on your own, without depending on anyone.

Leroy Hamilton's descent is not random: Alexander Hamilton's figure is placed among those of the founding fathers. He is remembered as ambitious, purposeful and hard working. He strongly believed self-interest to be the nation's polestar, regardless of questions of gratitude, benevolence and moral principle. A man of Alexander Hamilton's ambition would definitely have succeeded in Leroy's hostile modern America. Despite these reasons, Miller's character takes no interest in his noble ancestors: when asked by Frick whether he kept in touch with his relatives (who must be some very important people), Leroy simply answers that he never kept track of them and that neither him nor his father cared very much about their historical ancestor.

The two women who become friends while in hospital suffer from depression caused by different factors: while Patricia has collapsed due to insufficient income and unstable socio-economic conditions, Karen, the wife of a rich businessman, feels emotionally abandoned; while Patricia has given birth to seven children, Karen has none.

Patricia has given up taking pills and has reached a stage where she feels comfortable with herself, her status and family: "(...) I must-not-blame-Leroy-anymore" ¹⁵⁶. On the other hand, the end of the play does not encourage us to believe that Karen has real chances of recovery for her husband refuses to become involved in her tap dance, the only means of communication which seems available to her at the moment; he is simply embarrassed and gets angry at his wife's apparent lack of sense, being thus incapable to connect with her.

John Frick is a successful businessman who had grown up in the Depression years and whose speech is far from real communication; he limits himself to the use of clichés which nevertheless save him from paying attention to the people around him: he is a hypocrite, judgmental racist. He is ashamed with his wife and incapable to cope with her disease; however, Abbotson argues that Frick should not be perceived as all wrong for he is also "Yankee-like" in his own way despite the fact he is the personification of "the

¹⁵⁶ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 26

spiritually bankrupt corporate symbol”¹⁵⁷: he has managed to become successful and he provides his wife with all the prosperity anyone could offer for he has lived his American Dream. The four characters are complex; they cannot be appreciated in terms of exclusively positive or negative features: for example, Karen, although a victim of her husband’s lack of sensitivity, is herself responsible for her mental collapse.

William Smith rightfully argues that what Miller manages to do in *The Last Yankee* is encapsulate “the economic and social development of the American business world of the 1960s, 1970s and 1980s as it moved increasingly away from the manual labor market into high technology and corporate arenas”¹⁵⁸. Leroy Hamilton is “the last Yankee” in that he is among the very few Americans who can still find harmony in the surrounding nature.

Whether the play ends in an optimistic note or a rather pessimistic one is still a question of debate. The “possible recovery” that Miller mentioned in his essay is nevertheless obvious in Patricia’s case, her spiritual peace and return home: despite social pressure, she has finally given up all expectations regarding material success on her husband’s part – “Between the banjo and that car I’ve certainly got a whole lot to look forward to”¹⁵⁹. However, Karen ends up alone, still unable to re-create connection with her husband; moreover, the final image the audience/ readers are left with is that of a woman on a bed who “stirs, then falls back and remains motionless”¹⁶⁰, a clear sign that national healing is still uncertain.

Conclusion

Arthur Miller’s work is essentially about man. Most of the times (but not exclusively), Miller’s man is caught in the web of his dreams generated by a misconception of his past. Things sometimes went wrong in the American society, economy and politics. For example, individuality, one of the traditionally cherished American values, has degenerated into self-centredness as is the case of Lyman Felt (*The Ride Down Mount Morgan*), the man who wrongly believes that only by submitting to his instincts and thus, defying a fundamental rule of social coherence, can he remain true to himself and do whatever he likes. Miller’s characters at the end of the millennium are depressed

¹⁵⁷ Smith, William, *op. cit.*, p. 91

¹⁵⁸ Idem, p. 89

¹⁵⁹ Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994, p. 57

¹⁶⁰ Idem

(as in *The Last Yankee*), some due to the inability to enroll in the harsh capitalist competition which can determine financial fulfilment and others due to the lack of love which occurs as a consequence of the time-consuming rush for money. In the two plays, the playwright draws attention to the danger that has come to seriously threaten social balance nowadays – family rupture, for Miller's characters got lost in what appears to be an entitled rush for self-satisfaction, irrespective of moral principles and the consequences of their acts.

Bibliography

Abbotson, Susan C.W, "Reconnecting and Reasserting the Self: The Art of Compromise in Arthur Miller's *The Last Yankee*" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 416-31, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Abbotson, Susan C.W., *From Loman to Lyman: The Salesman Forty Years On*, in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Bigsby, Christopher, *Remembering Arthur Miller*, London, Methuen, 2005.

Encyclopaedia Britannica, vol. 9, London, Encyclopaedia Britannica, Inc., 2009.

Bigsby, Christopher, *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Centola, Steven, "How to Contain the Impulse of Betrayal: A Sartrean Reading of *The Ride Down Mount Morgan*" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 334-43, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Kirkpatrick, Melanie, "Arthur Miller, Alive and Home Again" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 318-9, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Miller, Arthur, *The Last Yankee in Broken Glass & Last Yankee*, New York, The Fireside Theatre Garden City, 1994.

Miller, Arthur, *The Ride Down Mount Morgan*, New York, Penguin Books, 1991.

Roudane, Matthew C., "Arthur Miller and His Influence on Contemporary American Drama" in *The Critical Response to Arthur Miller*, edited by Centola and Cirulli, 366-73, Westport, Conn., Praeger Publishers, 2006.

Scanlan, Tom, "The Late Plays of Arthur Miller" in *Arthur Miller's America Theater & Culture in a Time of Change*, edited by Enoch Brater 180-90, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.

THEATRICAL COLLOQUIA

Smith, William, “Damn Yankee! Leroy Hamilton Crafts Wood with Passion and Honesty, but Who in Modern America Cares?” in *Miller and Middle America*, edited by Paula Langteau, 89-98, Washington D.C., University Press of America, 2007.

From the late Neorealism in the theatre of Giovanni Testori to the theatre based on the daily observations in the creation of Giuseppe Patroni Griffi

Svetlana TÂRȚĂU *

Abstract: Giovanni Testori was one of the most important protagonists of the Italian stage in the second half of the twentieth century. An inconvenient author, isolated from the so-called literary society, he was deeply interested in the allegorical culture of Gaudenzio Ferrari la Tanzio da Varallo. Giovanni Testori was captivated by the reflection of themes such as lucidity and madness, piety and revolt, using an imaginative and experimental language.

The interest of Giuseppe Griffi oscillates between theater and cinema. He finds in chronic themes to transpose unto the stage, turning them into explosive parables. The Neapolitan author and stage director uses in his works a tough language, being always much more interested in chronic and less in history. The reminiscences from Edwardian Theater can be recognized in his dramas, designed with the "ruzzante-parents" naturalness. They highlight the conflicting feelings, and the city of Naples is chosen as the symbol of evil in a modern society.

Keywords: Giovanni Testori, neorealism, metaphoric language, Giuseppe Patroni Griffi, specific Neapolitan.

Giovanni Testori's literary debut started since the wartime and it is linked to the one-act dramas *La morte* (*The death*) and *Un quadro* (*A picture*). These plays labeled in the pirandellienne thematic reveal an attempt to get out of this topic by proposing a troubling message to Christian piety. Based on these works and the crisis of the narrative assumptions from the second book *Segreti di Milano* (*Secrets from Milano*), as well, the author returns to theatre with the dramas *La Maria Brasca* and *L'Arialda*. They contain popular environment and characters, in which there are already suggested the scenic area choice, that serves as a meeting place of the ideological schemes, the themes and motifs, with religious and psychological investigations, in a timeless and mysterious dimension.

* Associate Professor, Ph.D., Dean of Theatre, Film and Dance Faculty, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Moldova

THEATRICAL COLLOQUIA

This dramatic experience, which in the '60s was prohibited and criticized for obscenity, later it becomes an explosive expansion. The passionate and tragic vitality of the humble man from the periphery represents the author's creative anxiety who states that. The real theatre is created to treat definitive problems and to leave the audience in front of an open horizon¹⁶¹.

The drama of protagonists-some brave and desperate women-consists in the idea that they fail to live out of a total love. The extreme passion leads them to self-destruct, because they are unable to establish themselves in a perpetual humble, Catholic and natural state of the family.

In the dramatic work *Arialda*, Testori presents two dramas that are developed in two parallel lines: one of Arialda Reposi, and the other one of her brother, Eros.

Arialda is a laundress, a robust, single girl, caused by her fidelity to the memory of her lover who rather didn't touch her, and died early of tuberculosis.

The girl remained dominated by the obsession of unfulfilled love, amenable to the ghost "jealous" will of her ex-fiancé. However, Arialda decided to accept the proposal of a fatal marriage with senior Amilcare, a merchant of fruits. Widower with two children, as it seemed, Amilcare was not deprived of the perspective of a convenient arrangement and of a delayed desire of a man.

Poverty and hunger force Gaetana, another widow, to seduce the fruit trader. Drama will take place in a vibrant manner, when Arialda decide to revenge „placing" a young prostitute between Amilcare and Gaetana, with the obligation to seduce and drive the seller crazy. Will Arialda be the one who pushes poor Gaetana to suicide?

The other drama is one of the beautiful and perverse Eros, who speculates with his beauty, living in a homosexual environment and addicted to drugs, but who continues, however, to love with purity, trying to preserve the corruption on a boy who, till the end, becomes the victim of a street accident.

Between these two dramas no report is needed. They only share that love life of Eros, is disapproved by Arialda, considering it a disgrace for the family. At the same time, Eros will be inspired and paid by his sister, who will organize the "operation" with the prostitute.

¹⁶¹ CASCETTA, A. *Invito alla lettura di Testori*, Milano: Mursia, 1983, pg.46

Testori managed to create a poetic world in Milan periphery. The author does not reveal social or class division problems. In his works we do not find a moral, ideological and progressive conception upon the world, even when he talks about unemployment, or when making some allusions to the bourgeois vices. He does not refer to substantive issues, but he talks about collateral and superposed elements.

The protagonist, characterized by disparities between causes and effects, has nothing conventional. Her drama triggers violently, tumultuously and mercilessly.

Despite the play defects, Arialda Repossi remains one of the few characters introduced in the postwar theater that was interpreted in happiness, vibrant, stimulating, impetuous manner by the actress Rina Morelli.

In the fall of 1967, the playwright "addresses" again to the theater with the play *Monaca di Monza* pieces (A nun of Monza), an episode of the Lombard history, already mentioned in the narrative tradition of the nineteenth century (by Manzoni and Rosini) and suggested then in a historical study written by Mario Mazzuccheli.

It's a scenario out of history and time. The dramatic story of a nun is evoked again in a long indictment-monologue by Mariana de Leyva in front of some apparitions, which do not belong to an epoch or a civilization. Thus, the grotesque images of her father haunt the "lady" di Monza, as a symbol of despotic power, which confuses "trust with imperative, charity with violence". The power actions in a meta-political abstract perspective and involves the family and society in an inevitable destruction, without regaining them even after death:

"Do you see? Even the silence and peace of the grave have failed to make you persuade to inhuman and slavish adoration of the idea"¹⁶².

The characters in the drama of Testori, in which it is not hard to detect the ascents of the author's narrative attempts, go through a path of suffering, culminating in the idea that love is a curse that only causes pain and degradation. The conclusion of this itinerary, carried out on the Elizabethan progressive emphasis, in macabre tones, is an invective, "a curse thought" against God:

"Look at these weary that curse you, at this stupid man that complains against you... Release us from our flesh, from our blood, and death. Or you kill yourself in the blood and in our death."¹⁶³.

¹⁶² TESTORI, G, *La Monaca di Monza*, Milano: Feltrinelli, 1967, pg.122.

¹⁶³ Idem, pg.122

The trilogy *L'Ambleto*, *Macbetto* and *Edipus* reveals in an explicit form a revolting dissension, out of time, in a metaphorical way, which pushes the conflict to extreme consequences. Testori invents a magmatic, multidialectal language, very expressive up to blasphemy. The plays *Macbetto* and *L'Ambleto* do not represent an actual transcription or the degradation of Shakespeare's works.

Classical tragedies are patterns that, for centuries, authors, performers, directors were interested in. This phenomenon has produced a decay, which means, a cultural and literary decline.

Testori achieves a traditional *mise-en-scene*. The dramatic action takes place in Lombardy. The language used by the characters is an expressive tool, very important and original. It is a complex language multidialectal, or, rather, multilingual. The voices and nuances of the original dialects from southern Italy, in Latin, Spanish, and French are mixed on a background of Lombardy dialect.

The tragedy *L'Ambleto* is a kind of ideological offer, which was consolidated obviously under the impact of recent national and international political events, the presence of which is in the text.

The usurper Arlungo is very concerned about a foreign policy of detente. "This policy, says Arlungo, will ensure us a boundless wealth, thanks to the trade that will develop. We will have more security in arming, many aids and secret relations, but beneficial to various countries in the international arena"¹⁶⁴. In terms of domestic politics, Arlungo is a great reactionary fighting against anarchists, against vagabonds and acting in favor of an economic policy that protects the property stability.

Ambleto opposes Arlungo. The protagonist is an extremist anarchist, but he harbours a strong faith in Jesus Christ and is very committed to the overthrow of the social pyramid. Near the time of his death, he will leave as inheritance all the Crown properties to his servants.

The madness of *Ambleto* is not determined by the state reason, but by the political power, identified through the tyrannical figure of his father, guilty for giving life. Oedipal complex is very evident here.

Along with the central theme, there are other topics: *Ambleto* carries an incestuous love for his mother-lover (Gertrude and Lofelia are the same person) and a homosexual love for French. *Ambleto's* anarchic message confirms the intellectual helplessness in the face of a reality that he sees, but never possesses.

¹⁶⁴ TESTORI, G. *Ambleto*, Milano: Rizzoli, 1972.

As a result, Testori created a work of a theatricality that first amazes, then, involves the audience in a discussion on a topic that the author is interested in: the curse of living as a fruit already designed. Ambletto's relationship with his mother (which kills) expresses the existential despair of Testori, the ordeal of life against life.

Macbetto emphasizes the author's pessimism and resolves itself in a hopeless meditation about the strength and dominion of evil. Here, the dialectic of good and evil is missing from Shakespearean tragedy: Macbetto and his wife Ledi are committing suicide one by one without, at least glimpse for a moment, a shadow of regret. Testori verifies in "Edipus" the impossibility of tragedy in a society like ours, where there is no absolute truth. At the same time, the author reaffirms nihilism and desperate solitude of the individual consciousness in a hostile and obscure world.

Patroni Griffi is a special playwright in the drama of the last three decades. His theatre, right from the first play *D'amore si muore* (*Dying of love*), 1958, stated in a close connections with the best companies in the '60s and '80s, made up of famous performers such as Rossella Falk and Romolo Valli, the stage director Giorgio De Lullo.

The success of Patroni Griffi confirmed that permanent relations with filmmakers of his works are effective and useful for an author. On the other hand, the texts of the playwright received an open way, in order to impose on the Italian scenes. Theatre was born from the author's lucid attitude toward chronic, but without sociological and moralistic attempts. In playwright's theater, two poetic sources alternate. The first one is related to the specific Neapolitan as an existential and cultural fact, the other one, relies on the reflection of the feelings of a bourgeois world.

The histories reflected by Patroni Griffi are always histories of events. The full range of his stories is fixed to characters that, bearing different names have in common, a character suffering of life accepted, theorized, sometimes rejected. This is the work of *D'amore si muore* (*Dying of Love*) (1958), in which the play atmosphere represents the observation of those who live with hope of entering a certain world and when they reach it, burn. Or the comedies *Anima Nera* (*Black Heart*), which reflect a theme already present in the story *Ragazzo di Trastevere* (*A boy from Trastevere*), which can be summarized as follows: morality is a luxury only for the rich; *In memoria di una signora amica* (*In memory of a friend lady*), is presented the autobiographical metamorphosis of a "true Neapolitan" trying to enter into a representative world of postwar Rome; *Metti una sera cena* (*Offer a dinner*) (1967), reflects the exceeding of some

moral heights of bourgeois, actors and writers by practicing love in group and partner sharing, all lived and accepted with a sense of modernity without dramatize their moral condition; In the play *Persone naturali e strafottenti* (*Natural and naughty people*) (1974), the problem of transvestite is treated, observed yet in Naples, and through which the author tried to develop in precise terms the concept of "Neapolitan specific."

This message is the confession of the author concerning the personal matter. He does not present an abstract theory in which all Neapolitans should be gay or transvestites in ideological or political conviction. It is the fact that the author demonstrates that, whether the characters are or are not from Naples, it is however important that they should be aware of the „miscellaneous” of values they are absorbed.

Biographical data suggest the relation that exists between the character Roberto from the comedy *D'amore si muore* and the author. The Neapolitan origins, the collaboration with Radio Free American, the transfer to Rome- all are information that immediately give us the reading key. Giulio Trevisani expressed his opinion, watching the show presented at the Venice Biennale Festival: "after I saw the play, my opinion is as follows: the comedy brings nothing new in the Italian theater, but reveals a very ingenuous author, with a good taste and refined theatrical sensibility. The play has extraordinary, beautiful scenes, but causes us grief because of amorality"¹⁶⁵.

The protagonist Renato, a young screenwriter, is in love with Elena, a beautiful, rich, and elegant woman. She likes to be in his company, but does not love him. She would like to fall in love, but fails, as failed to love her husband, as she confessed. He was the only man who deserved to offer her love.

Elena is sincere with Renato, but he does not want to see the reality. To break up with him, she disappears. Renato, isolated, destroyed after a suicide attempt, he returns to his parent's house. Then, unexpectedly, we find that he died. The author says that he died for love. But the truth is different: it was known that Renato, already felt bad, but nobody knew what illness was. Clearly, he had a serious disease; he did not want to live, if things have passed so quickly.

We could say that the author proposes a comedy full of romance. But the atmosphere is completely different: impertinent and cynical with a world that changes a cinema service with one on TV;

¹⁶⁵ TREVISANI, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967, pag. 203

THEATRICAL COLLOQUIA

and walking through the theater, a world rich in experiences and sexual pathologies.

At the end of the comedy, Eduardo (Renato's friend) will tell Elena, it would have been better if he was lying, because honesty is unnecessary cruelty of the lovers.

The comedy contains two other dramas that take place in parallel: Eduardo, Renato's inseparable friend, has intimate relations with Tea, an actress of whom he soon gets bored and leaves. When she pretends she's pregnant, he's ready to get married (it is only prudent step throughout the play), but even in that moment, Tea leaves Eduardo, because she found another lover, a film producer.

Or, the drama with an old singer, who is eager of young men, manages to procure *an actor taken from the street*, starving, enduring even the palms of the old lady jealousy.

One can say that the author has written a love comedy. But just love is missing from this work. In the comedy, there is no character-woman who understands what love is. Elena is a frigid, who fails to overcome her pathological inferiority; the actress is a corrupt profiteering; the singer is a delayed nympho. The only feeling, which worth in the comedy, is the true friendship between men.

Renato's love for Elena is the one of a weak, inert, passive person, but hysterical. A feeble love that ends up with nothing (not even with suicide), that does not cause dramatic feelings, only pity.

Anima nera (1960), as we have already observed, constitutes together with the "Neapolitan specific" the main pillar of Patrons Griffi.

The protagonist is *a boy full of life*, a very likable character who is always present in the author's work (as shown by the following texts), available to any experience, unscrupulous. But men like Adriano are able to discover the woman's generosity and sincerity of a petty bourgeois environment. He falls in love with Marcella, takes her in marriage. But when she discovers her husband's past, she runs away. Adriano will be able to return her home and will find for himself a moral dimension that he have never had. The ending is comforting and conventional. The play however is very interesting through its language, in which the chronic allows to be raised to the dimensions of an inspiration from musical ballads and it focuses with the privacy confession.

We note that Patroni Griffi minimizes the narrative sequences and privileges theatrical mimes, giving up to the imitation of reality in which the recovery of time that passed, it is no longer a topic of discussion, but merely a renewed discussion. This represents a later

stage in the author's experiments, subdued to the cinematographic techniques.

The simpler seems to be the structure of the comedy *În memoria di una signora amica* (1963) written in a way of autobiographical lyricism. Here, Patroni Griffi conceives a fairly risky operation: representing "Neapolitan specific" in a context different from that of postwar Rome. The text, rich in autobiographical references, presents with special delicacy (as in the theater of Eduardo) the contrasts between Rome-gray, with its stupor functionaries and Naples.

The same Giulio Trevisani said about the comedy: "I'm glad I can appreciate, this time, the success of the young Neapolitan comedy writer and praise this comedy, which offers a suggestive portrait (...) of a woman from Naples: not of the plebeians from Naples, opened by Chiurazzi and Viviani, nor of the bourgeoisie of Bovio and Muralo and nor even of the new and after wars Eduardo's Napoli. He refers to a Napoli of "signori" - a place of a good society, but ruined"¹⁶⁶.

Gennara, Urania, Antonia, Margherita, including the protagonist Mariella, they all built a small world, which is not located, because we find it everywhere: at Naples, she put on some clothes characteristic of this city.

The five ladies with an optimal family education, but whose life was a series of errors, imprudence, soul madness, and ruins after some bad marriages with young-sluggard, exist in any city, on any meridian. But their attachment to experiences, yet unknown, their nature and taste are unmistakable specific Neapolitan.

Only a Neapolitan can be ingenious, incoherent, contradictory, non-conformist and at the same time, traditionalist, in love with this city, rebellious, full of initiative, and simultaneously apathetic.

These are the antithesis of Mariella Bagnoli, a temper with a firm character, of strong realism.

Through these antitheses, probably the author wanted to reveal the encounter of two generations of Neapolitans, or perhaps it is not so, when we think that Roberto has a friend Alfredo, who is considered the spiritual son of Mariella, very similar in their oddities, and, ultimately, he loves her, admires her, respects her as a son.

The first act represents the moral and material disaster after the war, with a sadness that reminds of the comedy *Napoli milionaria*. Five years of deception have passed in a country that lost

¹⁶⁶ TREVISANI, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967, pg.104.

the Resistance values. Mariella Bagnone, contradictory and incoherent, remains firm and consistent only in hatred of fascism.

The play is valuable by its linear structure and, above all, by the protagonist. The city of Naples is represented, for this time, from a view different from the one appeared in *In memoria di una signora amica*.

The same argument can awaken another piece of Patroni Griffi *Camurriata* (1983), which, among other plays, had a great success, thanks to the excellent interpretation of Leopoldo Mastellani. The dramas *Prima del silenzio* (*Before silence*) (1979) and *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti* (*The lovers of my mistresses are my lovers*) (1982), are lower than the previous texts. The characters from the last comedy revolve around Paloma's passions, a prima donna of a lyric theater. The opera contains some good combinations calibrated in style, full of passion for the exotic backdrop of exciting adventures.

Bibliography

Cascetta, AnnaMaria. *Invito alla lettura di Testori*, Milano: Mursia, 1983.

Testori, Giovanni, *La Monaca di Monza*, Milano: Feltrinelli, 1967.

Testori, Giovanni. *Ambleto*, Milano: Rizzoli, 1972.

Trevisani, Giulio. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.

Trevisani, Giulio. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.

THEATRICAL COLLOQUIA

Actor – the integrant element in theatre act. Scenic transcription: empathy, sensibility, imagination

Dana LEMNARU •

Abstract: Theatre is a collective art, within which we must admit the primary role of the actor. The actor's live presence, the character, actually constitutes the specific element of theatre; this element has an indestructible vitality; the lack of actor annihilates the basic function of the art of theatre. The scenic transcription is one of the main characteristics of the creation process that an actor operates with – the empathy, the sensibility and imagination become the necessary conditions of his scenic construction.

Key words: Actor, here-now-present, empathy, sensibility, imagination.

Theatre is a collective art. This truth was confirmed long time ago and has entered in the theatre people and the public's conscious. But in this collective art, and, in the same time, a synthesis art, exist components with a creative function and with certain autonomy, and, the actor, is among them. The actor is integrated in the director's conception, and he creates his character using as a starting point the dramatic text, regarding this ensemble vision, based on the significances of the character stated by the author and director, in relations with the other characters. But the acting process is individual, stand-alone, has its own laws, on the basis which the actor acts his psychological and physical device. And, mostly important is the fact that the communication force and the influence that theatre has on the public is based firstly on the actor. Without neglecting the importance of the other elements (scene-painting, music, setting etc) regarding the communication between stage and public, we must say that the live presence of the actor, of the character, is essential, and this fact constitutes the specific element, of indestructible vitality, of theatre.

Trying to transpose the character, in the luckiest case "becoming" the character, the actor gains an investiture of major responsibility. Through his art that combines the word with the gesture, the speech with movement, the emotion with the intellect, through his art where even the silence expresses something, he

• Associate Professor at Drama Departement, University of Arts Târgu Mureş, Romania.

becomes a bearer of words, a messenger. And not only when he addresses the public. The communication force of the theatre art, of the actor, is exerted upon the spectators through a series of tools. Some actors have an electrifying force in their glimpse, more eloquent than any word. Some actors have a corporal plasticity with an expressiveness that conquers anyone; others are able to transform the functions of their voice in an instrument of great virtuosity. Entering the character's skin, as one might say, the actor passes on something of his personality, without merging totally with it. *The character*, a literary fiction, virtual image, abstract, gains perimeter, gains life through the actor. The public follows the character's destiny, his actions, but in the same times prizes the actor's play. The art of actors' double valence, actor who becomes character but remains himself in the same time, living in the state imposed by the text and director, but in a permanent state of self-control, assesses to the public the necessary dissociation between actor and character, dissociation that is not always done clearly. Many spectators mistake the actor with the character. The great duty of the actor has the argument in the big power of communication, attraction, influence of his art. The actor is the artist who, through his character, addresses the crowd, even when he addresses his stage partner. The presence of the public, who watches, listens, takes part in the theatre act, sets up the dialog between stage and public.

The actor, embodying the character, can't remain stranger, neutral, towards this. Through his play, he takes a stand towards the character, he accepts it, admires it or rejects it, but without falling in showiness, in exaggerations that could make harm to the act of creation.

Today, more than ever, it is admitted that the actor has a great role in the scenic transposition of a play, in the theatre emphasizing of its literary virtues (or in replacing its insufficiencies). And there would be another essential aspect of the actor's art. Every art creator, when operating with various materials, ways of expression (we obviously refer to painting, sculpture, music, literature etc), finishes one's work in the same time with finishing one's creation, in the same time with the presentation in front of a public. Even the stage director and the scene-painter – to stick only to the art of theatre – can consider an end to their work once with the opening night. The performance was made, it is ready. But the actor creates and recreates every night, his work, the character, in front of a different public, with a different sensibility and capacity of reception. In his theatre hall or in a different theatre, in the hall of a cultural house, or even in other

places that are not specific to a theatre act, maybe after a tiring day, with many other problems, in heat or cold, he creates, he must create, he interprets, he has to be the character, operating with himself, using his own psychological and physical resources. He mustn't be late, delay or miss. The absence of an actor calls off a performance. From here derives the individual and collective responsibility, as a must of the actor's art. From here derives the prompt enforcement of deviating from professional discipline, deviation that represent many signs of inadequacy, degradation, abnegation from the noble mission of artist-citizen, artist-man.

Scenic transposition: empathy, affectivity, imagination

The issue of scenic transposition, of scenic empathy was a subject that preoccupied a lot of estheticians, historians of theatre and psychologists, who, from different angles tried to analyze the content and the origin of this psyche phenomenon. The art of actor implies the capacity of transposition, of merger with the scenic character, regardless the difference or the total opposition that might part them; "to find the role in self and the self in the role independent of the fact that the role is far from the actor's inner or exterior elements", represents the probation act inside the scenic process.¹⁶⁷

Rene Huyghe, esthetician, noted that, also the conception of empathy is part of the German theorists of the 19th century, the empathy phenomenon was present at the origin of Hindu theatre.

Some psychologists tend to assimilate the scenic transposition phenomenon with the child's identification with different roles during playing phenomenon. So we might imagine the children's play as being acting in its most simple and natural form. Without doubt, it represents the most rudimentary and naïve form, but under imaginative report it is absolutely sincere and full of life. "The best adult acting is just a more cultivated game for a more mature public."¹⁶⁸ As opposed to child's identification with his role during game, the actor is well aware of what he does, of the importance of the cultural-artistic message that he transmits. Thereby, at this level are one can see the intermission between the actor's capacity of transposition in the character's psychology and the critic wit of his personality towards the role. If in the case of the child the transpositions phenomenon carries the mark of an instinctive identification with the role, when we refer to the actor, this

¹⁶⁷ S.Marcus, *Empatia*, Buc., Ed.A.R.S.R., pg.37

¹⁶⁸ *Idem*, pg.38

phenomenon transforms, under the rule of critical intellect's force in a process of creation.

Since childhood everyone trains one's ability to play multiple roles, first as a game, than on the life's stage, but not everyone becomes an actor, not everyone has the characteristics in order to interpret a theatre role.

The particular characteristics of acting profession entails the actor the request of approaching a variety of roles on stage, that represent constructions of a certain type, build as a result of the playwright's artistic vision (or stage director's). Sometimes the actor meets with roles that he can't like and that he has to do with sincerity; the actor must make an effort of transposition during a limited time period and afterwards he is faced with a completely different role "The essence of scenic transposition rests in the fact that, on stage, the actor embodies his part, becomes a different person and during several hours he expresses feelings, events, experiences that a man will not live during his entire life. And all these must be done honest, to love, hate, resent, without forgetting not for a moment that he is an actor so without losing his self control."¹⁶⁹ So the transposing guidance, encountered in all human beings and developed gradually, might become in the case of the actor a gradual aptitude, a way of creation, a fundamental marker of his talent; "the great actor is the man who, on stage, is able to transpose himself in a great number of characters", once said the unique actor George Vraca.

The talented actor, self-conscious controlling the processes and ways of transposition art, is able to obtain creative results of a high artistic value in developing scenic characters. "Any actor is able to go through the role, to study and infer the walk and gestures, to offer a coat and a body, but inferring the soul of man, creating a truly artistic character is something that only a truly talented can do". – [Stanislavski].

As we can see, the art of actor requires, when talking about scenic transposition, an indispensable condition through itself being validated the level of acting craft. "Therefore a solid baggage of knowledge, the passion for art and the physical elements will join the notion of talent only when exists in the person's personality an aptitude for stage ... to live the life of an fictive person, it's thoughts and feelings, that is to say the ability of transposing, which represents the essence of acting craft."¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Op.citat, pg.39*

¹⁷⁰ *Op.citat, pg.42*

Scenic transposition is possible through empathy that helps the actor to approach the character, and through empathy the actors feels the character. On stage this transposition is not bereft of reason. The actor can't radically forget his own person; when he enters the stage, he is perfectly aware that he is in front of a public, that he will express some feelings, states, attitudes.

That is why the concept of *geminated* regarding the actors is so complex, existing three ways: the personality of the actor makes place for the character's personality; the second, where the actor's emotion coexists with a critical mental state, where the actor tries the character's emotions through sympathy; the last, where we deal with a synthesis of the first two ways. In the third case, the actor has the feeling of his actor self, here we can speak of the essence of scenic transposition.

Scenic transposition comes as a phenomenon that involves a complex structure, where are organically intermingled several functional levels and where take part cognitive, affective processes and also kinesthetic and vegetative reactions.

The research of this phenomenon started from the following hypothesis *scenic transposition represents an activity of psychological shaping after a verbal model illustrated in the dramatic work or after a live model*. In order to create a character, the actor transposes himself in the model's situation. At the basis of psychological shaping we can find the life experience and the actor's artistic ability, which facilitates the process of approaching the character. The object of this psychological shaping belongs to the materialized actor in the description made by author to the character, within various documentations that the actor researches starting from the stage-director's indications and from his partner's suggestions, or within the live model, starting from the play's indications, that the actor finds and acknowledges sometimes in life, around him. However, the act of shaping as the actor's psychological activity within scenic transposition expects for starters getting into contact with the role imagined by the playwright. The actor accomplishes, within the scenic transposition, an interpretative act of creation, inside which the characteristics of his own artistic personality, his culture, his artistic experience and especially his talent, are subordinated to the creative task.

The scenic transposition is so an introspection process, of understanding the artistic character, of assimilating some psychological characteristics of the model, of imagining the psychological and physiological characteristics, as well as a process of

projection, of projecting into the future character the individual and affective characteristics of every actor. In the actor's permanent processing and restructuring of the model's characteristics throughout his own characteristics and abilities it expresses the actual act of artistic creation. Only in this way can be averted the process of imitation seen as copying and can be averted the mechanical reproduction of some characters.

The theorists of empathy set at the basis of transposing activity, at the origin of the psychological mechanism of empathy, the process of imitation. Some theorists discuss the imitation phenomenon regarding the art of interpretation as a process of psychological shaping within, throughout imitation is opened a large field the creative activity displays itself. In the same train of ideas, L.S. Bulandra stated: „Without doubt, the actor imitates, the imitation is his art, but he imitates interpreting, commenting, modifying, drawing near his style the imitated model. He transforms it, he transposes it after his way of being and his scenic needs. In turn, he himself is shaped by model that he imitates. This imitation seems the reality itself and not a weak and served copy.□

Imitation regarding the art of the actor, when it is present, mustn't represent a reality's copy, but it's interpretation; in fact it doesn't have to be imitation, but shaping of reality, a starting point for the artist's creative manifestation.

The main psychic process that can be found at the basis of actor's creativity and by default at the scenic transposition, is imagination.

The actor can't live in a character without imagining the man that he interprets, with all his psychic details, with his behavior and attitudes. During this process, the actor must turn to profit in a original way, all the preserved elements of his previous experiences, to turn to profit according to the scenic task. The more the actor observes and knows, the more live is the imagination, more productive during the creative work. It plays an important role in the scenic transposing activity, all the character's life being created through the power of imagination, because, as John Dolman stated, „without imagination, no actor has the vision of a fictive character and can't bring it to life on stage□¹⁷¹. This imagination can be directed and free. We speak of directed imagination when, starting from the dramatic text, the actor is forced to create a dramatic hero inside the limits imposed by this text. Because of this type of imagination, the

¹⁷¹ J.Dolman, *The art of acting*, New-York, Harper Brothers Publishers, 1949, pg.47

actor is able to get the essence of his role, may understand the dramatic character. The free imagination is developed the actor's ability to improvise. This ability implies a free fantasy, the ability to fit in, as a creative resolution of a scenic task and it asserted in the stage embodiment phase. Anyway, the display of free imagination expects an anterior stage of the process of comprehending the role and so a directed imagination.

Another psychological indicator that is included in the scenic transposition is affectivity. Inside the limits imposed by the role the actor must understand the thoughts sympathetic and to live emotionally the character's feeling, to act in his name. The actor must prove the ability to project inside the character emotional experiences that he lived or that the sympathetic absorbed from affective experience.

Specific to the art of actor is the fact that approaching the role, the transposition in the character's psyche has an attitudinal character and not that of a total identification. Like this can be explained why the actor is able to illustrate with mastery inside one single role, different and intense scenic situations, scenic situations that he rationally doses since the rehearsals stage, having the advantage of knowing the end of his role. Bertolt Brecht affirmed that the actor will not enter „completely into the character. A judgment like: he didn't play Lear, he was a flesh and blood Lear, would be shattering. □

In fact, the actor who rendering stage situations, feelings, doesn't experiment directly that emotion, but conjures, through his affective memory, prior known estates through his personal experience or taken from the others experience. The affective process is the one who colors and completes the creation. The intensity grade of copying is one of the essential conditions of the acting talent's display.

In general the creative process, especially the scenic transposition phenomenon can't be reduced to the imagination or thinking or emotion, but it must be studied in its ensemble of actor's creative activity.

As we have seen, one of the indispensable abilities of scenic transposition is the ability to empathize. If the actor should develop this ability it requires affectivity, imagination, intuition, introspection etc.

The empathy requires understanding the other – or the character - without accomplishing an affective fusion as in the case of total emotional identification. In this case the object of knowledge is the way of thinking, feeling, perceiving, acting – of the other. In order

to accomplish effectively the empathy, the actor must know the characteristics, the profile of way of being, the style of character, defining being through the affective participation.

It is necessary to differentiate between sympathy and empathy. Sympathy may be defined as a psychic phenomenon through which a person, when referring to the other's discomfort situation, tries his or hers relief, a fact that comes close to compassion. Empathy comes as a psychic phenomenon through which a person discerns, by entail, someone else's subjective experiences, fact that is closer to understanding.

The difference between empathy and sympathy rests in the fact that, in the first case we introduce ourselves, using the imagination, in another person, as this is a cognitive act, while in the second case, someone else is integrated in us, sympathy being part of activity field.

For the scenic transposition to be more appropriate and plausible it is required to practice and to develop the ability to empathize and, why not, to sympathize. In order to accomplish this thing, the actor must develop also his interpersonal intelligence and also the intrapersonal intelligence. The interpersonal intelligence consists in the person's ability to understand the others, to cooperate with them.

The intrapersonal intelligence represents the ability to look back at oneself, in the intimate and own interior.

The psychologists showed that these abilities are not generated by a high level of intelligence, but that they represent a kind of specific sensibility specific to practice and inter-humane relations. So was born a new form of intelligence – the emotional one.

For instance, our face expression can express a large scale of feelings; we are able to make the others feel important, loved and chosen, if we manage to be receptive to their emotional problems.

The emotional intelligence represents the ability to perceive the emotions in a correct form in order to promote and develop the emotional and the intellect.

Inside emotional intelligence are included the following abilities grouped in five areas:

- The domination of emotions – being aware of the elements that are behind feelings, finding out the methods to face fears, anxieties, rage and grief.
- The self-consciousness of your own emotions – introspection, observing and recognizing a feeling based on the way it is formed.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Interior motivation – conducting emotions and feelings towards a goal.
- Empathy – the ability to show sensibility and care towards the others' feelings, to internalize at a physical and psychical level; sometimes it brings affixes to the untold dimension of communication, feelings those gaps of what isn't told, what is told only partially, because the humane language hides more than it defines. The field between speaker and listener is unstable, filled with mirages and traps. So the interpersonal communication becomes a way of humane knowledge through empathy.
- Settling and directing inter humane relations – it refers at the ability and at the social aptitudes, the person being able to know, analyze and control the emotions of the others.

In this context can be stated with certitude that the actor, in order to authentically transpose on stage, is not enough to be endowed with natural sensibility and talent, but that he has to practice and develop abilities to empathize, he has to have a lot of imagination and interior reflection.

We can't find anywhere more clearly and in the same time more necessary the empathy phenomenon as in the existing relation between actor and character where I meets another I, involving a series of psychological conducts and emotions.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STAGE REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

Eugen Ionescu Or The Colossal Eye Which Shrewdly Looks Upon Us

Mihaela ARSENESCU WERNER *

Abstract: Promoter of a new theatre genre, Ionescu, this terrible child, toadied or blasphemed, copied or violently contested, chose as his dangerous toy the profound and captivating human machinery; he dismounted it with cruelty, possessed by an aggressive curiosity, tore it apart lucidly and methodically, then he extorted the engine (that incandescent “why”), and afterwards, compassed with remorse, he reassembled the toy into a totally different shape, that was bearing a resemblance to nothing: the wheels, higgledy-piggledy remounted, backlashed, the direction strived to “nowhere”, everything seemed pointless; and then, the terrible child, already old and tired, had fun laughing and crying and glued a weird, backwards spelled label on the machine, making it hard for the critics to read it (silently, of course, because the old child was cruel and vindictive) and, after much hesitation, they deciphered: human condition.

Key words: Eugen Ionescu, theater of the absurd, situations, distancing effect, tragic-grotesque

What is absurd in human existence? Everything. We are born solely to fly unsettled towards nothingness... “Our own existential condition is absurd: nobody wants to come in this world, nobody wants to leave it”, Ionescu admits, while his particular creek of creation resides in the tragic-grotesque battle between man and death; the crisis of his characters is the deadlock of harsh reality, anguish dominating as the supreme atmosphere. By forcing his audience to laugh at what strikes as tragic, Ionescu succeeds, maybe even better than Brecht (“his greatest enemy”), in creating the ranging effect, a ruthless, farsighted look upon human condition.

Promoter of a new theatre genre, Ionescu, this terrible child, toadied or blasphemed, copied or violently contested, chose as his dangerous toy the profound and captivating human machinery; he dismounted it with cruelty, possessed by an aggressive curiosity, tore it apart lucidly and methodically, then he extorted the engine (that incandescent “why”), and afterwards, compassed with remorse, he

* Ph. D. Professor at Drama Departement, “George Enescu” University of Arts, Iași, actress at Iași National Theatre

THEATRICAL COLLOQUIA

reassembled the toy into a totally different shape, that was bearing a resemblance to nothing: the wheels, higgledy-piggledy remounted, backlashed, the direction strived to “nowhere”, everything seemed pointless; and then, the terrible child, already old and tired, had fun laughing and crying and glued a weird, backwards spelled label on the machine, making it hard for the critics to read it (silently, of course, because the old child was cruel and vindictive) and, after much hesitation, they deciphered: human condition. Often asked by the elderly what the name of his game was, the peculiar child answered: “I’m playing with the absurd, uncle Urmuz, with the absurd, just like Jarry”... “And with whom are you playing, Jaques, darling?”... “With tragedy and comedy, Mrs. Smith, I am falling about with laughter when I mix them and then I’m crying, incapable to stop, because I can’t distinguish them.”... “My, my, how odd, how queer and what a coincidence!”...



Ancuța Gutui, Loredana Ioniță in “The Bald Soprano”

“We are ridiculous children, abandoned in this world, in this huge, ruined house. We are playing, near chasms, with dolls” (the 13th of August 1935).

Destiny made the present of the most ornery name, Ionescu, to this old and tedious child (just as he, later, named his characters Smith and Martin), a forename that figuratively resembles the notion

THEATRICAL COLLOQUIA

of species' selection – Eugen – and an extremely special literary outcome that would diminish his fear of anonymity (“I shall die without playing a part on the European stage, which shall fall apart without me”). Ionescu writes in a queer way, with a ruthless ostentatious itch to “make noise”, giving the paradoxical impertinence of the shy; however, his self-discipline is the one of a sedulous student, as if Eternity would set him deadlines. The tragic and incommensurate-grotesque fight of man with death, the inability of accepting an ab initio known ending, the absurd of this “short pause between two kinds of nothingness”, represents, as a symbolic fatality, the skeleton of the whole dramatic creation of the one who observed that: “There isn't any society capable of abolishing human sadness, nor is there any political society capable of freeing us from the pain of living, nor from the anguish of death, nor of our thirst of plenary”. Eugen Ionescu doesn't whelm with stillness, the sarcasm doesn't generate fear, in his case, as with Beckett, on the contrary, the anguish emancipates through the vent of a special kind of comedy, a weird and awkward sort, obscure, because one does not know why one laughs exactly: because of the characters displayed on stage or rather one laughs at oneself, spectator of one's own abasement of human condition?



from the left to the right: Loredana Ioniță, Roxana Durneac, Bianca Ioan, Cosmina Rusu, Ancuța Gutui

When thought and language transform into clichés, disjoint, lose sense, the human being finds itself caught into a *limit situation*. For this particular kind of theatre, in which specific laws are concealed behind a degenerate normality, progressively transformed into non-reason, it is necessary for the performers to daringly experience self relinquishment (not at all convenient!), in order to create a scenic projection of themselves as objects, puppets, marking *all people resembling the character* and, therewith, *nobody*.

Permanently being in a state of insurgency regarding the absurd of human condition, Ionescu assigns tragedy with the quality of avouching the reality of a fatality, of laws that govern the universe, laws which are almost always abstruse, but at least objective; on the other hand, comedy, an immediate enforcement of the absurd, doesn't have laws, it sometimes becomes portentous and even strikes as tragedy, in order to avoid immediate recognition. "My plays" – Ionescu admits – "may seem tragedies or may seem comedies, so as to I am blindly incapable of making a distinction between the two". In existential philosophy, absurd means what cannot be explained through reason, that which denies one's justification to one's actions. In the theatre terms dictionary of Patrice Pavis (Dictionnaire de Theatre), the concept of "absurd" is, oddly, the first to be defined(..."how queer and what a coincidence!"...) : "what is irrational, totally meaningless or illogical".

One can find elements of the absurd in early theatrical forms, dating way back, before the New Theatre of the '50s: Aristofan, Plaut, in the medieval farce, in Commedia dell'Arte etc. By writing "The Bald Singer" in 1950, Ionescu signs, next to Beckett and his Godot (1953) the birth certificate of the theatre of the absurd, countersigned afterwards by Adamov, Arrabal, Pinter, Mrozek. The human being appears "as a continuous abstraction in this New Theatre proposed by these "parents", incapable of finding a support-point in the desperate search of an existential significance, ultimately refused. The plot is not supported by a dramatic action, such as in the classical formula; the dialogue and the dramatic interaction are illogical, the absurd being an essential structural element in expressing the irreparable diminishment of spiritually universal guiding marks. If in judging the value of a masterpiece one takes into consideration intellectual criteria, one may inevitably ask whether that particular masterpiece is remarkable, from a profound human point of view. Ionescu believes that "violence, cruelty and absurdity are the sole

substance of the world”, the only escape, the only vent left to man being laughter, giving the fact that everything else is death in silence, in other words, tragedy. Tragic transfiguration ennobles the performer, as well as the spectator who is emotionally involved according to one’s tragic guiding marks (one’s tragic memory). In the presence of tragedy, the audience is compelled to accept (by Richard Coe) “the fatality imposed by the dramatic text”, in other words tragedy is individually perceived accordingly to personal tragic memory. In Eugen Ionescu’s work, tragedy and comedy coexist, interdepend and become the essence of this dramatic “marriage”: “a touch of mechanically applied to life equals funny. But if there is more and more mechanical and lesser life, it becomes suffocating, tragic, because it gives the impression that the world slips to our spirit”. The identity of contraries (tragi-comedy) imposes by dominating every artistic projections which follow the existential trajectory of humanity. In Ionescu’s opinion “the masterpieces come from simple, elementary, almost biological emotions. It is one of the great definitive truths that can be stated in the matter of art.” One supposes that the soul of the watcher liberates from trifling passions while marveling at them on stage. How about the actor-performer? Does he succeed in surpassing this mentally necessary , yet extremely emotionally-exhausting exercise? The Ancient believed that only the artist, depicting the essence of human feeling, is capable of producing the elixir of immortality; creation is the most powerful “drug”, uniquely offering it’s servant the illusion of eternity. Ionescu wanted the artist to be a veritable philosopher in contact with reality, and George Banu believes that, in order to play this particular genre, the actor must have the guts to forgo the classical depiction of character; nonetheless, in the absence of a firmly sketched psychology, with clear age guiding marks, physical portrait – as classical accustomed us to – the actor feels abandoned by his author, giving the fact that he has to re-mount himself, on his own (in bright situations, with the help of the director!) and is required to find a proper mean of expression in order to communicate with the audience. If, as above mentioned, each individual supposedly suffers as spectator according to individual tragic guide marks, comedy has a fundamentally collective dimension (we laugh better together with everyone else, we suffer “better” in solitude). Eugen Ionescu grinds away the term of typical, well-defined character, depicting symbols of human existence; he depersonalizes them, makes them equal to the world in which they live, standardized, mechanical, being unable to establish real communication, their true thoughts and feelings being burdened by a loquacity of regurgitated

THEATRICAL COLLOQUIA

stereotypes (the difficulty for the performer being the fact that he has to choose the most appropriate means of expression).



Alexandra Cantemir, Cosmina Rusu

The lack of determination of the character means the refuse of depicting psychological defined character, thus making them interchangeable (in the end of “The bald singer”, the Martin family takes the place of the Smiths) and execute automate movements (we wanted this sort of mechanized kinetics to be an expression form in the play “English without a teacher”). The new malady of the century seems to be the credibility crisis; human behavior exhibits ridicule, language disassembles thanks to super technology and the involution of the spirit.

If one gives up one’s spirit, one becomes a dangerous mechanism, warns us the author of the “Lesson”; as well as Orwell installs the terrifying supremacy of beasts in “Animal Farm”, another Ionescu will surprise the moment when machinery transform human beings in slaves (Chaplin, an ace of burlesque, imagines in “New Times” o machinery meant to lighten the burdens of ordinary people, but if uncontrolled, becomes incredibly aggressive, freezing laughter). Ionescu confesses that the first rehearsal of “The bald singer” scared him, not because of the ludicrous text, but because the apparently human creatures found on stage were violent, ridiculous and seemed to have stepped out of a nightmare. (We used this suggestion when

THEATRICAL COLLOQUIA

staging the above mentioned play, “English Without A Teacher” at UAGE’s Studio, 2013). The stage mechanics amplifies through the living element which is the performer, creating a new means of expression, emancipated from the written page, thus making the author of Amedee exclaim: “the theatrical creation is the answer to an exigence which is enough for itself”. However, it isn’t that easy or enough for the actor-performer: he has the difficult task of choosing a proper way of depicting the core of existence, the language and the actions suggested by the author; the expressiveness and the playfulness of the actor must avoid the danger of transforming the “non-texts” of Ionescu into “non-plays”(it is often difficult to avoid this common trap, owing to the intricacy of the staging process). Nichita Stănescu, the parent of the Non-words, teaches us that



Bianca Ioan, Loredana Ioniță

sometimes summing is made by detaching, as a consequence “I give advice” (quoting Nichita) to the performers subject to this uncomfortable exercise of absurd theatre scores to forget any other previous method, to make tabula rasa with everything they’ve learnt from master Stanislavski, because his great method is absolutely inefficient here.

This exciting dramatized exercise represented the nucleus of staging Ionescu’s “English without a teacher”(“The bald singer”), featuring IInd MA students, at the end of their thorough leaning cycle. The performers confronted, without excluding the abrasive moments, the difficulty that in Ionescu’s plays, the consistency of the characters relies not in the elaboration of the actor, but merely in the character’s sole self; while standard characters force the actor to organically shoulder a specific dramatic destiny, in the theatre of the absurd, characters seem to recite the lines of someone else, compelling the performers to become... *nobody*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Through the themes which eternally depict profound human spirit, Eugen Ionescu, this Picasso of the theatre of absurd, becomes universal and, consequently, classical. “I am writing for my contemporary”, this sad clown used to say, while dreaming of a country where death were prohibited. Posterity made his wish come true, since Theatre is the realm of immortality...

Why does one cherish the illusion that one can direct the dramatic flounder between the two... “not to be”? Why does one accept to play a part in a play with a foreseeable end? Simply for the **Show**.

Bibliography

Ionescu, Eugene – *Between life and dream*, Ed. Humanitas, București, 1996 (Conversations with Claude Bonnefoy, transl. Simona Cioculescu)

Ionescu, Eugene – *Notes and counternotes*, Ed. Humanitas, București 1992 (transl. Ion Pop)

Ionescu, Eugen – *Theatre*, Ed. Pentru Literatură Universală, București, 1968

Ionescu, Eugen – *No*, Ed. Humanitas, București, 1991

Larthomas, Pierre – *Le langage dramatique. Sa nature, ses procedes*, Ed. Armand Colin, Paris, 1972

Laurel, Rene – *Ionesco ou le blandices de la culpabilite, in des Temps modernes*, nr.103, Juin, 1954

Werner, Mihaela – *The Temptation of The Abyss*, Ed. Princeps Edit, Iași, 2007

Notice reference:

“Mai ionescian decât... Ionescu”, Călin Ciobotari;

The Psychological Gesture Training Scenic Expression Means Michael Chekhov Workshop Held By Ragnar Freidank

Alexandra BANDAC •

“Every possibility opens to you”

Michael Chekhov

“We don’t move for the others; movement is a personal experience”

Ragnar Freidank

Abstract: Method is often mentioned in theatre schools. Actually, the essence of dramatic institution is the method: of great theatre people, of guiding teachers, of specialists in speech technique, breathing or improvisation. The neophyte in the art of Thalia finds himself lost at a crossroad of manuals and handbooks managing theatre craft and usually is incapable of choosing a single path in his evolution. However, the dramatic courses impose a certain filter to all methods, usually focusing on a certain “solution” oriented to the discovery of the character to be played.

Key words: method, Michael Chekhov, Ragnar Freidank

Method is often mentioned in theatre schools. Actually, the essence of dramatic institution is the **method**: of great theatre people, of guiding teachers, of specialists in speech technique, breathing or improvisation. The neophyte in the art of Thalia finds himself lost at a crossroad of manuals and handbooks managing theatre craft and usually is incapable of choosing a single path in his evolution. However, the dramatic courses impose a certain filter to all methods, usually focusing on a certain “solution” oriented to the discovery of the character to be played. In our country, tradition assigns a certain propensity for the Slavonic pattern, the most known manual being Stanislavski’s *The Work Of The Actor*. Rigorously constructed, yet slightly superseded, the favorite actor’s guide creates a certain foundation in the mechanism of transforming the performer’s skill into character, especially in the psychological type of theatre.

Nonetheless, the process of training should overlap the three years of practical academic study. Because it would be impossible, after only six semester, for a young actor to be prepared to face the

• Master’s student at Drama Department, “George Enescu” University of Arts, Iași

challenges on stage. And the method inherited from the Russian maestro is almost useless in the context of a permanent and staggering “upgrade” of the scenic expression means. Since the actor nowadays ceases to be a commonplace creative performer of the dramatic text, he is expected to be a tempestuous presence, the quintessence of arts. The actor must also be a singer, an entertainer, a dancer, a clown, joyful, sad, rope dancer, performer, spectacular. There is a huge discrepancy between what we are trained to become, studying the depths of universally renowned texts, and what we are expected to be when on stage, giving the fact that the contemporary tendency is of *exploring*, of *experimenting*. Yet another paradox of the art I celebrate...

Consequently, the foremost quality of the contemporary performer is, in my opinion, his **adaptability**. A professional adaptability, of course, because the actor needs to respect the strictness of his art, even in the most unusual staging. An adaptability that conquers the paradox of Romanian dramatic school, giving the beginner a chance to... begin.

I refer, naturally, to a continuous training of scenic means of expression. Without a constant “fight” with personal limits, either technical or emotional ones, the actor stands no chance in front of the motley contemporary theatre.

Especially in the independent field, which has lately become a true rocket launcher of the “tiny” titans of the new generation.

Luckily, westernization in the post communist era forced us to adopt “healthy” habituations in the matter of dramatic training; young actors benefit nowadays from workshops held by heavy names of European theatre.

Teatrul Fără Frontiere (TFF) in Bucharest is one of the institutions which organize additional dramatic courses. Since 2007, TFF has been hosting a MasterClass



Ragnar Freidank

THEATRICAL COLLOQUIA

summer program, meant to offer young professional actors the opportunity of “meeting” with less hardened theatre methods: Michael Chekhov, Sanford Meissner, Katrin Linklater, Rasaboxes, Viewpoints, Commedia dell’Arte, Melodrama and Clown etc. This year, with AFCN’s support, TFF benefitted from the presence of of *Ragnar Freidank*, specialized in the Michael Chekhov Method, of *Marsha Cox*, who held the Kristin Linklater Vocal Technique workshop, and of *Rich Brown*, mentor in Viewpoints Improvisation.

However, the “star” of the program was, undoubtedly, the Michael Chekhov five-day training. This years’ MasterClass edition surprised the participants with the special presence of a MICHA (Michael Chekhov Association) accredited coach, professor at Columbia University and co-director of the Routledge DVD series, dedicated to Michael Chekhov: *Ragnar Freidank*. Meeting with this “propagator” of Chekhov’s method was an experience itself. For, from my point of view, it is vital for the artist to acknowledge the great *encounters* in his evolution: with valuable texts, with difficult, yet exciting characters, with inspired directors, with gifted mentors, with “generous” fellow actors, which are willing to share their craft... Obviously the list may go on, owing to the fact that the “stock” one is required to have when one adventures on the frail, yet tumultuous, realm of creation is a complex one and cannot be comprised in words. Undoubtedly, I have had a few encounters which have changed my way of perceiving theatre.

As I above mentioned, dramatic school prepared me, on a ground level, to unraveling the character, as to being able of endeavouring myself from the written text to the final step, presenting a real person on stage, especially in the realistic type of theatre. However, there are harsher “tests” of artistic capabilities, which cannot be “premeditated” during school (taking into consideration the condensed form of academic courses). That is why individual training has such an



THEATRICAL COLLOQUIA

important role in personal artistic development. Michael Chekhov combines a series of exercises, meant to supply this blank in theatre training, into his manual. Born and schooled in Russia, pupil of Stanislavski at the Art Theatre in Moscow, renowned in France, Germany, England, Chekhov meets celebrity in the USA, where he forms a true dramatic school for Hollywood's stars. Clearly, his method is based on Stanislavski's structure. The merit of this young mentor is that of contracting and of streaming the line of the old artistic guide: the classic "why?" becomes "what if?", the inner movie is translated into a series of imagined images etc. However, the novelty relies in the fresh exercises meant to train the scenic impulse "receiver": **sensibility**.

The six-day workshop supported the idea of exploring Michael Chekhov's technique and also the actor's art. Together with Ragnar, we enthusiastically remembered that on stage anything may happen. The most valuable lesson, apart from "trying" the Michael Chekhov work technique, was exercising *freedom*. Since the actor, under the sheer light on stage, has the chance of knowing how truthful, yet anguishing, freedom may taste: he is capable of molding a character in a thousand different ways, yet he can't do it anyhow. The quality of his presence generates a certain responsibility, which ultimately becomes an obstacle in the way of stating the actor's true self.



Freedom that obstructs? As a matter of fact, yes! That is to say an old convention of the conventions' art imposes a goal for the actor, a motivation of his presence in the spotlight, making the lack of obstruction the most difficult exercise. Together with Ragnar we sensed the limits of what we "can" or "cannot" do on stage. That is how we found out that the panic of freedom is, actually, a false alarm, since psycho-physical barriers are generated by individual experience, by no means being born from a further projection of one's self on stage.

Michael Chekhov draws the attention upon the three coordinates of the actor's art: **imagination**, the center-piece of creation, correspondent of *thought* on stage; **inspiration** that is strictly connected to the realm of *sensation* and *feeling*, and **intuition** – the profound step alongside creative dimension, having subtle connections with raving (conscience, unconscious, subconscious).

During individual training, of foremost importance is psycho-physical versatility. By understanding the utmost importance of the connection between bodily control and emotional stability, one may be on the proper road towards performance. As Ragnar explains, "we aren't moving for others; movement is a personal experience, guided by *sensations*", generating, on its own, an interest of truthful *impulses*. An actor's art becomes obviously richer when the performer realizes the existence of a *psychological space*, soaked with possibilities and creative freedom. Movement, in Michael Chekhov's opinion, is a rather commonplace exercise, however crucial in order to train *imagination*: "... movement will wake up in you a need, a will or a precise aspiration; *the force of movement disturbs will's power*"... "*The quality of movement awakes in us a correspondent wish*". That is to say that through our *physical body* we intercept, but also generate creative impulses, and through our *imaginary body* we are able to transfigure reality on stage. By moving, we can free our body from the sheer coercion of "what if?", and make it responsive to impulses, sensations. In every actor's "routine" before rehearsals/shows should exist these exercises that "broach" the psycho-physical channels, since our craft demands us to be focused emotionally and bodily.

In our journey through Chekhov's method, we discovered the *quality* of movement; the Russian mentor establishes four coordinates: *molding*, *flying*, *floating* and *radiation*. These are meant to ease the actor's effort in taking upon himself a set of foreign psycho-physical data (belonging to the character) and then, of "arousing" certain individual sensibility centers (the personal strainer), by exercising movement. The more vigorous the training is,

THEATRICAL COLLOQUIA

the more skillful the actor becomes, helping the performer to be relaxed and ready for performance on stage.

Is Michael Chekhov's technique enough in order to succeed? Certainly not. However, trying to execute his exercises is an useful challenge, since *imagination* – that Stanislavski's disciple decided to un-dust, is from my point of view, the core of stage intellect. Far from mathematizing artistic craft, Chekhov succeeds in sketching *The Work of The Actor*, and, in the same time, comes up with practical solutions in overcoming minute and deep inhibitions of the actors of yesterday, today and, probably, tomorrow.

Under The Sign of Play

Anca Doina CIOBOTARU

Spectatorul de Serviciu

‘This year FITPT is playful, and even richer in events than any other previous editions. This is how a cultural event should be organized; it should be dynamic, evolving and surprising!’ This message of the Artistic Manager of the festival – Oltița Cîntec, gives us the essence of the VI edition of the festival by means of which Iasi could breath at the beginning of October, invigorated, in a European rhythm.

The opening was marked by the appearance of **Happy Prince**. The play and modernity of Radu Nica’s approach and his team have been put at the service of emotion and poetry. The story weaved from rhythms, images and body expression surprised, generated debates, helped us remember what is really important - to look for and find *happiness*.

Also about identity and the joy of everyday life have told us (speechless) Sarah Rowland-Barker and Nick Palmer (Great Britain), which presented to us **Bob**. The audience, adults and children, have been invited to take part in the story and play and have been led skillfully by Nick Palmer, with the precision of a watchmaker and creativity of a child.

The “Odeon” Theatre and the Association “Classic is Fantastic” (Bucharest) have invited us to a time travel to **Vivaldi’s Childhood**. **Paradoxically**, Monica Ciută leaves Vivaldi with his look on the scene, in spite of the efforts of her stage partners and the genuine interest of the audience in the room. And the idea was so promising...

The project *The Mediterranean Utopia*, initiated by Ateliercunechon (Italy) and the „State Theatre for the Youth – Kabarasov” (Rusia) has surprised by scenic images, engagement and actor’s effort. The masks, rhythms and movements made us go beyond the words which were lost under the Atrium’s dome, inviting us to think of death, unrest, search, temptation, wishes and soul.

THEATRICAL COLLOQUIA

The physical limitation of objects can be overcome only by the animation theatre **Deksels!**

The lid was opened and the audience in the small room – again – was caught in the play of „Puppettheatre” (the Netherlands). Objects were turning into actors, embodying characters, sharing speechless stories. Live music by Pieter van Dijck created an atmosphere, where it seemed natural for a beer mug and teapot to fall in love, for a castle to fly, for a clock to dance, even if Irene Laros could be seen by the audience, she knew how to withdraw into the shadow of her puppets. Two travelers to the world of stories.

The stories unrolled in front of the audience in a generous variety making children meet both **Rapunzel** (Țândărică Theatre – Bucharest), and **Păcală** („Guliver” Theatre – Galați) or **The Love of Three** („Puck” Theatre – Cluj Napoca). The presence of puppets, masks and on-stage animation was a common feature; and as if in a strange hurry in interpretation, in a certain state of detachment in the relation with the puppets which gave life to characters.

Pavel Vangeli (Praga) arrived for two days into the Small Room. He came accompanied by his puppets and invited the audience to enter into the world of numbers of the Cabaret type, touching, ridiculous, funny. **The Clown and His Son, The Bass Singer, The Devil and Angels, The Shipwrecked, or The Skeletons** brought joy to both children and adults. The world traveler, the puppeteer talk about themselves, about us, about joy and the freedom that music and dance bring to us.

The play, though, can give us the chance to travel into our inner self – beyond hypocrisy and appearance. Alexandru Dabija also did this, he provoked the audience to enter into the world beyond the text of Creangă and to take a less comfortable seat in a space between life and death, between tears and laughter. **The Goat with Three Kids** (Act Theatre – Bucharest) and **A box** (The Youth Theatre – Piatra Neamț) – two captivating and baffling shows appeared as two big mirrors of our cultural identity, of shadows sprung from the sleeping consciousness of real values.

THEATRICAL COLLOQUIA

Emotional and disturbing **Chunks** of life have been offered to us also by Ofelia Popii (Național Thatre „Radu Stanca” – Sibiu), in a show concert where the play was doubled by professionalism. Lia Bugnar, the author of the text and the show says: „**Chunks** is a chain of stories, an intersection of destinies which are all centered around a man with whose death the play begins (...) And when the chameleon Ofelia Popii is divided into so many chunks, the show rightfully can be entitled *Ofelias*. Not that this show could have had a better destiny.” Lucky is also the audience that took part in this stage meeting.

About the shaded faces in **Games in the Backyard**, has also told us the Act Theatre (Bucharest); it also obliged us to go back to our inner-self and ask ourselves: „How do we relate to others?”. The same question, but in a jovial key was asked also through the shows **Zic-Zac** and **Salt and Pepper Mother and Father**.

Even Crina Zvobodă played as a ventriloquist, with charm and good mastery of techniques specific to interactive shows. Children applauded and we recognized – once again – the role of television in promoting artists

For the Iasi Theatre School though, the celebration was even more complete. The last evening of **Hop in Iasi** for the four laureates of the Hop Young Actor Gala, it was full of emotions and joy; the four of them are graduates of the Iasi School of Theatre.

We can congratulate the organizers, we have had this year again a chance to benefit from a festive atmosphere, book launches, lecture shows and the *Löwendal Exhibition – An aristocrat in the Spotlight* that have added refinement to the VIth edition of the **International Theatre Festival for the Young Audience**.

THEATRICAL COLLOQUIA

REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

On the Art of Romanian Puppeteers

Anca Doina CIOBOTARU



The actor Toma Hogeă has kept his word; he has ended his journey through the discrete and enigmatic world of master puppeteers; volumes III, IV and V were published and now we know more **About the art of Romanian puppeteers**. Thus, the history of Romanian puppet theatre has had the chance to record not only the techniques and shows but also biographies that influenced its path in the second part of the XX se century.

The five volumes (written in two years) can generate multiple debates and speeches – no matter how numerous they are, they are all useless. The puppeteers actually talk to us about the **art of Romanian puppeteers** and their dialogues are equivalent to a gesture of reverence and declaration of love addressed to their colleagues. Even if he does not teach any more, Toma Hogeă gives to readers the most important lesson: the lesson of generosity and recognition of values, engagement and joy of accepting the destiny to serve unconditionally the art of puppeteers.

What have you done to us, Sir?

Anca Doina CIOBOTARU



What have you done to us, Sir? asks us and asks himself, a man of theatre, Constantin Breneanu in his last memoir volume. Memoirs cannot be evaluated; these refer to storyteller's life; what could be added to his words?

An invitation to lecture is obvious „Some events that come to my mind, I would like to share with readers who have the will and, especially, goodwill to read these lines. I try to describe in these pages some instances from a series of events, some of them more important than others, lived by me and Lulusa throughout the years; a difficult journey, not always accepted by everybody, together with people who shared our thoughts, dreams, wishes to define our artistic personality: sometimes with joy, other times with sadness or, even with fear, which is, maybe, more difficult to imagine.”

From Theatre To Pluridisciplinarity

Ioana PETCU *



Academic professor Gheorghe Ceașu propounds, through UNATC Press Publishing House, a considerable book in which the follower – and here are targeted only those specialized and strictly interested in certain research areas – is invited to think and to build on his or her own directions. *9 discipline plus 3 domenii* (*9 Disciplines Plus 3 Domains*) is a track for the young students and researchers, whether they come from philosophy, theatre or cinematography. It is a call launched for those dedicated to intimate study aiming the discovery and development of new themes of debating, which could bring together different areas. The

opening message is revealing about the target public. The author says with a profound sound: “A book is also a thing that, when it awakens and attracts one’s attention, becomes a thing that has found its goal registered by its maker to the recipient’s conscience. I say this because in every day life we notice that things made with a certain intention got different finalities. It is like a book is used to cover a milk ewer, instead of reading it.”

9 Disciplines Plus 3 Domains presents study programs with bibliographies and research themes, centered on cultural anthropology, spectacle arts, axiology, general aesthetics, film aesthetics, history and arts interference, history of philosophy, cultural recipience and culture theory. The thematic of this nine disciplines is compound also by intercession of three “tool” domains: 1.) hermeneutics, 2) semiotics and semantics, 3) symbolics. As a matter of fact, the overlapping of debating areas is extremely

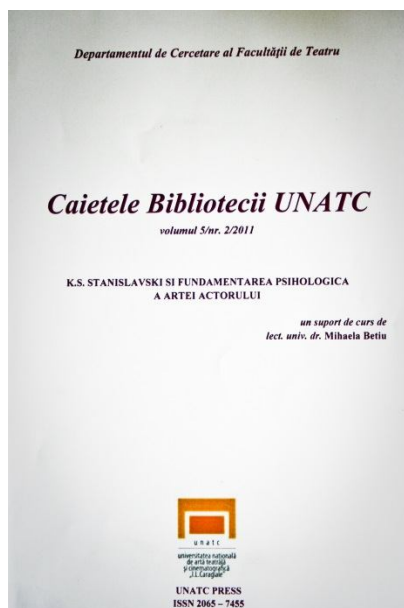
* University assistant Ph.D. at Theatre Faculty in “George Enescu” University of Arts, Iași, Romania

interesting and alluring in this book of the prestigious professor. Capitalizing on introduction texts in the beginning of every chapter, the author exposes his definitions and concepts with clarity and equilibrium, opening a fortunate dialogue with a reader that knows that ideas can be surmounted, shaded in a fine gnoseological network. Out of the many segments in which the domains can be categorized, from the structures that proposed programs are organized on, there are many directions of a maximum interest that can be found. Here are just a few examples from the curriculum of the Film aesthetics: Cognitive dimension of endings, Is there a “golden age” of film?, Comparative study between the theatre actor and film actor on the criteria of transciency, The symbol in the film art, The film – emblem for a civilization, Does there exist a aesthetic censorship? – and the examples could go on for a long time, because this single argument contains, in the scholar’s proposed list, 297 themes. Whether on form of statement or in interrogative form, the themes are of utmost fecundity, large and incentive as well.

Beyond the rigorously polished writing lines, we discover author’s wish to coagulate and leave as heritage a count of formulas in which he concentrated his whole professorial chair work. We understand this way a special carefulness for the years of long activity, as well as for the future of those that barely started to compose their own bibliographies. Gheorghe Ceașu leaves room for a thematic stream, a base of important documentation, *9 Disciplines Plus 3 Domains* constituting a matter that can be unexpectedly fruitful when the young researcher encounters it. There’s nothing more beautiful than to prepare your disciples with reliability and generosity. And this is a way of giving valor to one’s self.

K.S. Stanislavski – A Conglomerate Of Ideas Starting From A “System”

Ioana PETCU



To speak today about Stanislavski's system may seem a obsolete thing, as there exists a complex bibliography dedicated to the Russian author and educationalist, and multiple methods which derivate from this mainstream of actor's art in Europe, too. Nevertheless, Mihaela Bețiu, lector and doctor at Theatrical and Cinematography Art University (UNATC) in Bucharest, offers a work for the students and professors – and this is, in our opinion, more than a teaching frame, as its author labels it – it presents, explains and debates the work of K.S. Stanislavski. However, the form embraced by this study is a complex one and it does not limit on a merely exposure of some data collected from *The Actor's Work With Self* and *My Life In Art*. And this is it, of course, meritoriously. To really get on the efficacious comments that open paths for new “apprentices” that enter in the mysteries of acting art, Mihaela Bețiu undertakes a vast proceeding, contouring the theatre image in Russia of the centuries precursory to the great renewal brought up by the Art Theatre director in Moscow, and hence explaining the course of cogitation streams and artistic movement of this region. The ingression in history of theatre made this way is welcome. Passing through a careful and meticulous built biography – a biography that presents aspects not so well known from Stanislavski's life, such as last period of his life or the confrontation of Stalin and communist doctrine -, this researcher sketches with touches sometimes fine, sometimes stronger, a portrait that, along the work's corpus, will remain engraved and will give a suggestive nimbus to the whole comment about Stanislavskian creation.

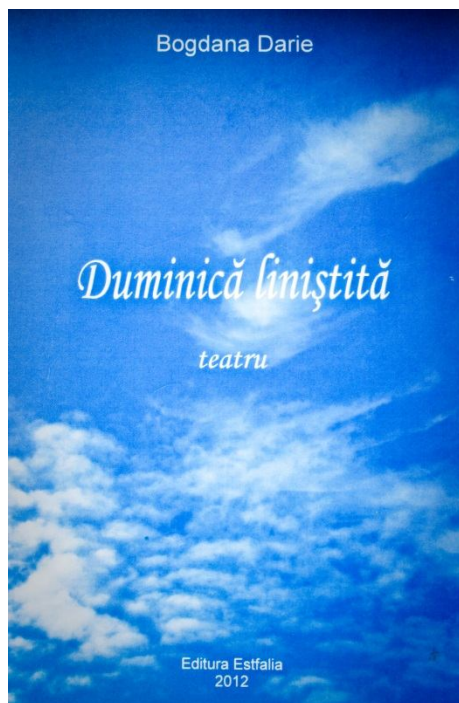
Mihaela Bețiu does not delimitate to a mere exposure of main opinions detached from the two books previously mentioned. She comments and opens directions in her quest over the Russian director

theories, alongside the students she addresses to and invites to ruminate, between the lines. Having valuable remarks, including here the footnotes – where very debates with readers are developing – the author does not overlook anything, not a single definition, not a single term, not even one aphorism. Well structured in its shape, the study is provided in the end one Addenda where the basic terms are specified, to conclude for an educational method which yearns for a maximum usefulness and efficiency. Leaving the last word to Stanislavski himself – “The system is a guide to reach for creation, but not a goal in itself. The system cannot be played (...)” – the UNATC professor simply propounds a prolific canvass, about the actor and theatre, to the person that had read the pages and has the ability to set up questions and possible answers.

Note: The notebook *Caietele Bibliotecii UNATC – K.S. Stanislavski And Psychological Foundation Of Actor's Art* can be found in the library of “George Enescu” Art University in Iași.

Bogdana Darie – How To Write About Man

Ioana PETCU



When the actors bespeak talent for pen, it is important to discover themselves with honesty, just as they are, beyond the stage, in front of the immaculate paper, creating there – out of nothing, stories in which they left a little bit of them, of their life. The play without mask is a challenge and a different experience with the self-identity. For Bogdana Darie this is a happy occurrence, because she has a very equilibrated passing between the stage exercise and that of writing. She proves it also by the exceptive autobiographic book dedicated to Tamara Buciuceanu Botez, namely *Tamara Buciuceanu – O viață dedicată scenei* (*A Life Dedicated*

To The Scene), released this year, and also by the theatre book *Duminică liniștită* (*Easy Sunday*), published in 2012 on Estfalia Publishing House. The latter release, that collects inside its bindings five plays, propounds a lesson that satisfies, slow but surely, an undisguised reading that sends to an often dramatic truth. With a surprising simplicity, the texts limn a horizon having precise lines, where one can glimpse a few key themes: the identity-alterity relation, seeing present from the past, problems of imagology.

The author has the ability to treat in fine, minimal contours, realities of a Romania known by all of us, but when described in this manner, is stressed out in a brighter light. A subject that goes towards an unifying line in the first four texts is the Romanian emigrants perspective. Being a theme that seems to have more mindfulness of Europe than of ours, the emigrants problem is launched for debating, whether the writer speaks about people from poor social environment, or when she exposes the condition of those gone abroad for studies, already integrated in foreign countries. Bogdana Darie's theatre, beyond the individual dramas that it shows, and the psychological

turns that they got in, it is a sign of caution for some social and, no doubt about this, political aspects. *Gare d'Austerlitz* it is a intensive text, of small dimensions, but with a great inner energy, having a incisive writing. *Gare d'Austerlitz* it is not just a topos of East and West meetings, of mentalities and prejudices encounters or just a point of diversity, but it transforms, with colossal proportions, in a space where the fantastic thing is possible, where the reality vanishes, leaving a room for the transcendental. Even only for a moment. The life stories of a violinist of Rom ethnic group and of a Romanian juggler intersects here, a unique moment in its beauty, in intensity they live it and a moment that demonstrates the truth finally spoken by the Tall Boy: "the border we must cross is inside us. The border is inside our selves. And we pass over it when we understand that, on the whole, everything it's a question that it's up to ourselves. Our life dwells definitively in our hands." We find again this idea in all other plays that follow: *Într-un alt timp* (*In another time*) – a sort of drama rooted in Camil Petrescu's *Jocul ielelor* (*The Iele's Play*), *Ghețarul* (*The Iceberg*) – a soulfulness „slice of reality”, in *Visul Isoldei* (*Isolda's Dream*) – a monologue with Freudian shades, or in *Duminică liniștită* (*Easy Sunday*). The play that lends its title to the book offers a lesson in neutrality, in auctorial transparency, establishing itself also as a possible cinematographic version. The modern woman's drama, the modern man's drama, the drama of lonely man and of lonely people are the themes of thinking, when the act of reading goes beyond the action itself, construing the situations and the larger context from beneath of the presented story line.

About man the writing is done with an honest view, with a relaxed sight, but a sight that goes deeply, behind the words, into a stirring – sometimes racking - reality. Bogdana Darie speaks about man as she would speak about herself, getting her reader caught in the invisible web of her pages, making him to live there, charmed, turning him towards himself, like mirror image. Because even she, as a writer, mirrors herself like that.

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

EVENIMENT	5
LAUDATIO	
Bogdan ULMU	7
Alocuțiunea rostită de maestrul Alexa Visarion la ceremonia prin care i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Universității de Arte „George Enescu” din Iași.....	13
Întâlnire cu Alexa Visarion	17
STUDII ȘI CERCETĂRI TEATRALE.....	21
Spaima de greșeală: principala greșeală în lucrul la rol	
Doru AFTANASIU	23
În căutarea actorului ideal	
Anca Doina CIOBOTARU	31
Mai este Ibsen contemporanul nostru?	
Ioana PETCU	39
Simbol și gest în teatrul lui Eugène Ionesco și Samuel Beckett	
Tamara CONSTANTINESCU	55
În căutarea individualității creatoare	
Anca CIOFU	61
Corespondența text-muzică în opera Don Giovanni de Mozart	
Irina DABIJA	69
Criza valorilor familiale– o perspectivă milleriană	
Elena CIORTESCU	81
De la neorealismul târziu în teatrul lui Giovanni Testori la teatrul bazat pe observații cotidiene în creația lui Giuseppe Patroni Griffi	
Svetlana TÂRȚĂU.....	93
Actorul-element indispensabil în faptul teatral. Transpunerea scenică: empatie, afectivitate, imaginație	
Dana LEMNARU	103
PAGINI DIN STAGIUNE.....	113
Eugen Ionescu sau ochiul colosal care ne privește ironic	
Mihaela ARSENESCU WERNER	115

THEATRICAL COLLOQUIA

Gestul psihologic sau Antrenamentul mijloacelor de expresie scenic. Atelier Michael Cehov susținut de Ragnar Freidank	
Alexandra BANDAC	123
Sub semnul ludicului	
Anca Doina CIOBOTARU	129
Dumitru Georgescu - un actor „pe val”	
Corneliu Soltuz	133
Interviu cu laureații ieșeni ai Galei HOP: Laura Bilic, Dumitru Georgescu și Bianca Ioan	
Carmen Antochi	141
RECENZII	149
Despre arta păpușarilor români	
Anca Doina CIOBOTARU	151
Ce ne-ai făcut, domnule?	
Anca Doina CIOBOTARU	152
De la teatru la pluridisciplinaritate	
Ioana PETCU.....	153
K. S. Stanislavski – un conglomerat de idei pornind de la „un sistem”	
Ioana PETCU.....	155
Bogdana Darie – cum să scrii despre om	
Ioana PETCU.....	157
THEATRICAL COLLOQUIA	159
EVENT.....	161
LAUDATIO	
Bogdan ULMU	163
The speech of maestro Alexa Visarion at the ceremony where he was awarded the title of Doctor Honoris Causa of the University of Arts "George Enescu" Iași, Romania.....	167
Meeting with Alexa Visarion	
Recorded by PhD Professor Aurelian BĂLĂIȚĂ	169
STUDIES AND THEATRICAL RESEARCH	175

THEATRICAL COLLOQUIA

The dread of wrong: working on role playing main mistake	
Doru AFTANASIU	177
In Search of an Ideal Actor	
Anca Doina CIOBOTARU	185
Is Ibsen still contemporaneous with us?	
Ioana PETCU.....	193
Symbol And Gesture In The Theatre Of Eugène Ionesco And Samuel Beckett	
Tamara CONSTANTINESCU	209
In search for creative individuality	
Anca CIOFU	217
Correspondence between Text and Music in the Opera Don Giovanni by Mozart	
Irina DABIJA	225
Family Values in Crisis – Arthur Miller’s Perspective	
Elena CIORTESCU	237
From the late Neorealism in the theatre of Giovanni Testori to the theatre based on the daily observations in the creation of Giuseppe Patroni Griffi	
Svetlana TÂRȚĂU.....	249
Actor – the integrant element in theatre act. Scenic transcription: empathy, sensibility, imagination	
Dana LEMNARU	259
STAGE REVIEWS	269
Eugen Ionescu Or The Colossal Eye Which Shrewdly Looks Upon Us	
Mihaela ARSENESCU WERNER.....	271
The Psychological Gesture Training Scenic Expression Means Michael Chekhov Workshop Held By Ragnar Freidank	
Alexandra BANDAC	279
Under the sign of play	
Anca Doina CIOBOTARU	285

THEATRICAL COLLOQUIA

REVIEWS.....	289
On the Art of Romanian Puppeteers	
Anca Doina CIOBOTARU	291
What have you done to us, Sir?	
Anca Doina CIOBOTARU	292
From Theatre To Pluridisciplinarity	
Ioana PETCU	293
K.S. Stanislavski – A Conglomerate Of Ideas Starting From A “System”	
Ioana PETCU.....	295
Bogdana Darie – How To Write About Man	
Ioana PETCU.....	297

©2013 Editura Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”