UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” – IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU
ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE

COLOCVII TEATRALE

VOLUMUL 15 NUMĂRUL 1 / 2025

EDITURA ARTES, IAŞI

THEATRICAL COLLOQUIA

EDITORIAL STAFF:

Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru - Editor in chief - UNAGE Iaşi

Associate Professor Ioana Petcu, PhD - Editorial Secretary - UNAGE Iaşi

Lecturer Tamara Constantinescu, PhD - Editor – UNAGE Iaşi

Lecturer Carmen Antochi, PhD - Desktop publishing and printing – Artes Publishing House

PEER REVIEW:

Professor PhD Paulo Balardim - Universidade do Estado de Santa Catarina – Brazil

Albert Bagno - President of UNIMA International's Middle East & North Africa Commission

Irina Niculescu - UNIMA Professional Training Commission, former vice-president of UNIMA, USA

Associate Professor PhD Nic Ularu – University of South Carolina, The Department of Theatre and Dance – USA

Associate Professor PhD Andreas Englhart - Department of Art Sciences University of Munich

Matei Vişniec – Radio France International - FRANCE

Professor PhD Angelina Roşca - Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Chișinău, Republic of Moldova

Professor PhD Daniela Vitcu - Drama Department, Ovidius University of Constanța

Associate Professor PhD Mihaela Beţiu, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film, București, Romania

Lecturer PhD Diana Nechit, - Department of Theatre Arts Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu

Lecturer PhD Alexandra Chiriac - Department of Germanic Studies, Faculty of Letters, Al. I. Cuza University of Iasi

Lecturer PhD Haricleea Nicolau - Arts Department, Faculty of Letters, University of Craiova

Lecturer Ioana Bujoreanu, PhD - UNAGE Iaşi

COUNSELING COMMITTEE:

Cristina Rusiecki – theatre critic

Professor Anca Maria Rusu, PhD

Professor Emilian Coşeru, PhD

FOUNDING MEMBERS:

Professor Natalia Dănăilă, PhD, Ştefan Oprea, PhD – theatre critic, Professor Constantin Paiu, PhD – theatre critic, Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru

The journal *Theatrical Colloquia* is edited by Artes Publishing House and The Research Centre "The Art of Theatre – Study and Creation", in one issue per semester. The first issue was released in 2004. We are rgistred with a print ISSN 2285 – 5912 and ISSN-L 1584 – 4927(online). Accredited by the Romanian Ministry of Education and Research, "Theatrical Colloquia" was awarded Category B (2012-2020) and Category C (from 2021) and also included in international databases like Erih +, EBSCO, ICI Journals Master List and CEEOL. The journal is also indexed on Sciendo editorial group.

Artes Publishing House, Iași, 2019

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN–L 1584 – 4927

http://www.artes-iasi.ro/colocvii/

COLOCVII TEATRALE

ARTA SPECTACOLULUI - EMOȚIE ȘI RIGOARE

STUDII

Întoarcerea la storytelling în teatrul mileniului trei

Diana COZMA•

Rezumat: După o lungă perioadă de postmodernism, teatrul de început de secol XXI, așa cum remarcă Anne Bogart, se află sub semnul întoarcerii la poveste. Spunerea unei povești este considerată un act de transmitere a experiențelor umane profunde prin intermediul căruia se stabilesc punți de legătură între povestitor și spectator, particular și universal, trecut și prezent. Astfel, problematici ale condiției umane sunt exprimate în limbaj actual adresându-se corpului și minții spectatorului. Pentru ca o poveste să producă emoție, este necesar ca povestitorul să stăpânească limbajul nonverbal, tehnicile sale interpretative, marcate de rigoare și precizie, să fie transgresate în cadrul unui continuu proces de personalizare. Fie arhaică sau contemporană, o poveste trebuie să aibă capacitatea de a induce în spectator starea de ascultare activă, de a genera empatie, de a crea *memorie și identitate*, prin apel la figuri și acțiuni arhetipale.

Cuvinte cheie: poveste, erou, emoție, tehnică, rigoare

În 2015, în cadrul conferinței *The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty-First Century,* Anne Bogart susține necesitatea întoarcerii la poveste după o perioadă mult prea îndelungată în care postmodernismul a dominat. În contextul necesității de a reveni la firul narativ al unei povești, la empatie și emoție, Radu Teampău subliniază că „Accentuarea postmodernă a meta-narativității a avut ca efect secundar, intenționat sau neintenționat, pulverizarea aparentă a narativității în sine și nu doar a structurilor narative. Însă infrastructura narativă a rezistat acestui asalt. Poate că în ceea ce privește spectacolul teatral, rezistența la destructurare a fost dată tocmai de faptul că multidisciplinaritatea implicată în construcția spectacolului a dus la o obișnuință a practicanților scenei cu deconstrucția interpretativă în virtutea unei reînchegări a narațiunii pe mai multe nivele, spații și temporalități narative incidente”[1]. Așadar, Bogart, care constată că „Postmodernismul este, de fapt, despre a dărâma formele clasice, preclasice – toate celelalte forme de povestire – și apoi de

• Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, https://orcid.org/0000-0002-0695-3377

[1] Radu Teampău, „Spectacolul de teatru în postmodernitate”, *Colocvii teatrale*, nr. 25/2018, pp. 7-26, p. 11

a le ridica din nou și de a le privi separat”[2], lansează ideea de reconstrucție, privită ca o etapă care se instituie în mod firesc după cea a unei deconstrucții fundamentate, în fond, pe demitizare, pe evidențierea absurdității existențiale în absența unui sens al ființării. Această existență fragmentată, reprezentată scenic în chip fracturat, în imagini deformate, uneori, suprapuse precum cele reflectate în cioburile unei oglinzi, surprinde învârtiri în cerc vicios ale unor inși dezrădăcinați, marginalizați, ostracizați, lipsiți de identitate, o existență redată în frânturi marinettiene. Este vorba despre *un teatru futurist care ia naștere din pasiune frenetică pentru viața actuală, rapidă, fragmentară, elegantă, complicată, cinică, musculoasă, fugitivă, care figurează o viziune cerebrală asupra artei potrivit căreia nicio logică, nicio tradiție, nicio estetică, nicio tehnică, nicio oportunitate nu poate fi impusă genialității artistului care trebuie să se preocupe doar să creeze expresii sintetice de energie cerebrală care să aibă valoare absolută de noutate*[3]. Este un teatru al nenumăratelor perspective, al simultaneității, discontinuității, dezordinii, rupturii de logică. Rolul multiplelor perspective într-o perioadă de creare a unui spectacol de teatru este sesizat și de Peter Brook care, într-un proces de esențializare a limbajului scenic și contragere la coexistențe ale unor opoziții conceptuale puternice, ajunge să considere că, în fapt, ființele umane împărtășesc aceeași poveste: omul se naște, atinge apogeul vieții, și se sfârșește. Desigur, că acest unghi de reprezentare a condiției umane nu exclude, în cazul lui Brook, povestea tratată ca modalitate sugestivă deopotrivă de transmitere a experiențelor umane și de declanșare a emoției.

În fond, orice poveste, fie din vremuri îndepărtate fie din actualitate, fie basm sau mit sau poveste de familie sau poveste urbană, fie tragică sau comică, realistă sau fantastică, se instituie ca un traseu al autocunoașterii și cunoașterii de-a lungul căruia se evidențiază singularitatea destinului ființei umane. Orice poveste scoate lucrurile din matca lor obișnuită pentru a genera o schimbare care reclamă din partea individului depășirea limitelor sale, evidențiindu-l din mulțime, îndemnându-l să întreprindă o călătorie de natură inițiatică, conferindu-i statutul de erou, subliniind ideea conform căreia „calea standard a aventurii mitologice a eroului este o mărire a formulei reprezentate în riturile de trecere: *separare – inițiere – întoarcere*: care ar putea fi numită unitatea nucleară a monomitului”[4]. Indubitabil, eroul, cel care leagă

[2] Anne Bogart, *The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty-First Century* la The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty-First Century | HowlRound Theatre Commons, accesat 27.03.2025

[3] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, București, Editura Art, 2009, p. 149

[4] Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, third edition, Novato, New World Library, 2008, p. 23

lumea celor vizibile de lumea celor invizibile, posibilul de imposibil, ordinarul de extraordinar, este menit să facă fapte exemplare pentru a restabili echilibrul în momente de criză: „Un erou se aventurează din lumea obișnuită într-o zonă a minunilor supranaturale: acolo se întâlnesc forțe fabuloase și se câștigă o victorie decisivă: eroul se întoarce din această aventură misterioasă cu puterea de a acorda binefaceri semenilor săi”[5]. Această călătorie este menită să facă legături între un trecut aflat sub semnul unei crize și un viitor care se dorește să aducă schimbare.

Dacă în spectacolul de teatru, Brook identifică trei tipuri de relații, relația dintre actor și el însuși, dintre actor și partenerul de scenă, dintre actor și spectator, în spectacolul de storytelling, după cum observă Ffion Lindsay, avem de-a face cu patru tipuri de relații, identificabile în structura poveștii, bazate pe conflict, și anume, *omul se luptă cu omul, omul luptă împotriva societății, omul luptă împotriva naturii, omul se luptă cu el însuși*[6]. Aceste relații conflictuale emerg din însăși substanța poveștii concepută astfel încât să producă emoții puternice spectatorului care experimentează *schimbări de stare*: „Când ți se spune o poveste, întregul creier se trezește. Pe lângă părțile de limbaj, părțile responsabile de senzație și emoție prind viață și ele – și percepi evenimentele poveștii aproape ca și cum le-ai trăi”[7]. În fapt, prin intermediul poveștii, actorul induce în spectator starea de ascultare activă, când „creierul nu arată ca un spectator, ci mai degrabă ca un participant în acțiune”[8]. Însă, pentru ca o poveste să producă emoție, este necesar ca povestitorul să își asume principiile de funcționare ale limbajului nonverbal: „Cercetările recente arată că o mare parte din semnificația interacțiunii interpersonale este comunicată nonverbal. Concentrarea pe corp, acțiunile sale și mecanismele sale cognitive identifică principii care stau la baza unei varietăți de metode de antrenament și stiluri de performanță, fie ele lingvistice sau imagistice. Atunci când această înțelegere este aliată cu perspectiva științei cognitive asupra modului în care corpul și activitățile sale modelează gândirea abstractă și semnificația conceptuală, este posibil să se identifice principiile fundamentale ale activității care leagă cele trei elemente ale teatrului: poveste, spațiu și timp. Cele trei se întâlnesc, sunt definite și exprimate prin corpul actorului”[9]. Indiferent de *metodele de antrenament și stilurile de performanță*, actorul are datoria de a le transgresa în

[5] Ibidem

[6] Ffion Lindsay, *The Seven Pillars of Storytelling*, Bristol, Sparkol Books, 2015, pp. 77-81

[7] Ibidem, p. 12

[8] Ibidem

[9] Rick Kemp, *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*, London and New York, Routledge, 2012, p. XVI

cadrul unui continuu proces de personalizare. Remarcăm, aici, un soi de similitudine existentă între tehnica actorului și acea tehnică psihanalitică care „constă, pe cât posibil, în dezlegarea enigmelor de către însuși subiectul analizat”[10]. Din această perspectivă, orice personaj este o enigmă, iar traseul pe care un actor îl parcurge pentru a-și apropria viața unui personaj este în același timp și un traseu în interioritatea sa. Astfel, dezlegarea tainelor care stau la baza unor acțiuni săvârșite de un personaj se instituie ca un proces al revelației sinelui actorului.

În dialogul dintre povestitor și spectator este important ca povestitorul să aibă capacitatea de a crea unități narative prin apel la cuvinte, imagini, gesturi, acțiuni, sunete. Stăpânirea tehnicilor vocale și fizice îi este necesară nu numai pentru a crea mai multe personaje, dar și pentru a stârni emoție, empatie, catharsis. În fond, așa cum remarcă Bogart, important este „cum să spui povești în mod eficient. Pentru a spune o poveste bună, în teatru, în special, ai nevoie de trei lucruri. Unu: ai nevoie de tehnică. Doi: ai nevoie de pasiune. Și trei: trebuie să ai ceva de spus”[11]. În a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI, tehnicile actoricești au devenit, la rândul lor, material de studiu în laboratoare de teatru. Indubitabil, în momentul în care actorul, al cărui corp este asemeni unui instrument perfect acordat, dă viață unui personaj pe scenă, nu folosește, în mod conștient, anumite tehnici, însă modul său de creare a rolului este riguros și eficace, cu efect imediat asupra spectatorului, tocmai datorită stăpânirii acestora. Necesitatea ca actorul să folosească tehnici teatrale vine tocmai dintr-un obiectiv major pe care și-l propune și anume, crearea prezenței sale scenice. Un exemplu elocvent, în acest sens, este crearea prezenței scenice a unui actor de teatru-dans balinez care are obligația de a se iniția prin imitarea unui cod interpretativ marcat de precizie și rigoare. *Tehnicile balineze necesită executarea segmentelor de dans într-o tensiune continuă și o alternare dinamică a ritmurilor corporale și vocale. Se bazează pe explorarea unei game variate a vocilor de compoziție specifice caracterelor. Cea mai mică clipire a ochilor, o infimă mișcare a capului, o scurtă tresărire, o anumită postură sunt purtătoare de înțelesuri*[12]. Rigoarea interpretării este atinsă exclusiv datorită asumării tehnicilor interpretative.

[10] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 122

[11] Anne Bogart, 2015, op. cit.

[12] Diana Cozma, *Dansul efemer al acțiunilor actorului*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016, p. 110

Din perspectiva relaționării cu spectatorul, pentru ca povestea să aibă impact imediat, povestitorul optează, de cele mai multe ori, pentru un spațiu studio în care relația sa cu spectatorul să fie definită de directețe, un spațiu intim, marcat de simplitate și expresivitate a mijloacelor de expresie. Într-un asemenea spațiu, accentul este plasat pe detaliul semnificativ care contribuie la înșiruirea logică a *unităților narative* care compun structura spectacolului. Așadar, pe o scenă goală sau cu un decor minimal, prin câteva elemente de costum și cu puține obiecte scenice, povestitorul declanșează puternice imagini interioare în mintea spectatorului dezvăluind acestuia conotațiile narațiunilor vizuale și aurale, mereu, *însoțite de emoție*[13]. De remarcat că, în fapt, povestitorul se află tot timpul într-un soi de *atenție extremă*, care „constituie facultatea creatoare a omului”[14], într-un soi de vigilență, de trezie a minții-corpului său, conștient că cel mai mic segment de mișcare sau cel mai mic segment sonor este purtător de înțeles. Segmentele vocale și fizice compun mici coregrafii în care acțiuni și gesturi se împletesc pentru a țese povestea. Rigoarea execuției acțiunilor, modurile de raportare la spațiul scenic, la obiecte, creează stări, gânduri, emoții. Astfel, corpul actorului este purtător de semne care stârnesc emoții, uneori, conștientizate, alteori, neconștientizate, căci **„**mare parte din viața emoțională este inconștientă; sentimentele care ne frământă interior nu trec întotdeauna pragul conștientizării. [...] Orice emoție poate fi – și adesea și este – inconștientă”[15]. Actorul ajunge să fie capabil să declanșeze, prin acțiunile sale scenice, emoții puternice, datorită muncii din timpul procesului creativ când explorează deopotrivă aspectele cognitive și cele organice, intuitive, legate de senzații, concentrându-și atenția asupra a ceea ce a fost numită metacarnalitatea jocului său.

În fond, orice *poveste bună* reușește să evoce aspecte eroice, figuri și acțiuni arhetipale cu scopul de a declanșa emoția: „În esență, toate emoțiile sunt impulsuri ce te determină să acționezi, planuri imediate de abordare a vieții, planuri pe care le avem înnăscute. Rădăcina cuvântului *emoție* este *motere*, verbul latinesc care înseamnă „a mișca” plus prefixul „e”, adică „ a te da la o parte”, sugerând că tendința de a acționa este implicită în orice emoție”[16]. Nu întâmplător, Grotowski și-a propus să identifice arhetipurile moderne, în tentativele sale de recreare a unui teatru ritualic, pentru a

[13] Anne Bogart, 2015, op. cit.

[14] Simone Weil, *An Anthology*, edited and introduced by Sian Miles, London, Penguin Books, 2005, p. 232

[15] Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, traducere de Irina-Margareta Nistor, București, Curtea veche, 2001, p. 75

[16] Ibidem, p. 20

induce în spectator starea cathartică, pentru a-l *emoționa*, pentru a ajunge la straturile profunde ale ființei sale, pentru a activa memoria genetică a corpului său; din această perspectivă, se pare că a urmărit ideea necesității de provocare a *catharsis-ului tragic* care corespundea unui *catharsis ritualic din misterele dionisiace*[17]. Este o sarcină dificilă aceea de a stârni emoție în spectator, de a crea empatie, de a-l îndemna la acțiune, la schimbare, prin intermediul seriilor de acțiuni fizice și vocale, care sunt executate, în fapt, într-o lume ficțională. E dificil să îl ademenești pe spectator să intre în lumea poveștii, dar, mai ales, să îl tulburi în ideile și convingerile sale. E limpede că, în acest sens, o poveste are nevoie de dimensiunea arhetipală, dat fiind faptul că „ne confruntăm mult prea des cu dileme postmoderne, cu un repertoriu emoțional modelat de nevoile imediate ale Epocii pleistocene”[18]. Astfel, ceea ce are mereu ecou în spectator este tocmai acțiunea cu caracter arhetipal săvârșită de eroul poveștii.

După Lindsay, există douăsprezece figuri arhetipale capabile prin acțiunile lor să emoționeze spectatorul tocmai datorită faptului că acesta experimentează stări existențiale la nivele profunde ale ființei sale, și anume, *visătorul* sau Don Quijote, *războinicul* sau Ahile, *omul obișnuit* sau Bérenger, *părintele* sau Cronos, *artistul* sau constructorul Solness, *rătăcitorul* sau Odin, *revoluționarul* sau Jean-Paul Marat, *amorezul* sau Don Juan, *magicianul* sau Prospero, *regele* sau Lear, *bufonul* sau Touchstone, *înțeleptul* sau orbul Tiresias. În acest sens, povestea își propune să pună în miezul lucrurilor problematica condiției umane, să transpună în limbaje actuale situații extreme care traversează secole de cultură și civilizație adresându-se direct creierului nostru limbic: „În termenii biologici care stau la baza descrierii circuitului neuronal al emoțiilor, ne naștem cu ceea ce a funcționat cel mai bine pentru ultimele 50000 de generații umane și nu pentru ultimele 500 – și categoric nu doar pentru ultimele cinci. Evoluția deliberat lentă care a modelat emoțiile noastre și-a făcut datoria de-a lungul a milioane de ani; ultimii 10000 de ani, chiar dacă au fost martorii unei rapide forme de civilizație umană și ai unei explozii demografice de la cinci milioane la cinci miliarde – au lăsat puține urme în tiparul biologic al vieții noastre emoționale. De bine, de rău, evaluarea fiecărei întâlniri personale și reacțiile noastre în raport cu aceasta sunt modelate nu doar de judecăți raționale sau de propria noastră istorie a vieții, ci și de trecutul nostru îndepărtat ancestral”[19]. Deoarece ființa umană posedă, în același timp, un *corp/creier reptilă* și un *corp/creier actual* în interiorul

[17] Joseph Campbell, 2008, op. cit., p. 19

[18] Daniel Goleman, 2001, op. cit., p. 20

[19] Ibidem

căruia are loc o continuă *transpunere/deplasare a inconștientului în/spre conștient*[20] confirmă că o poveste în mod necesar se adresează afectului și rațiunii. Pornind de la „Faptul că creierul care gândește s-a dezvoltat pornind de la trăsătura emoțională spune multe despre relația dintre gândire și sentiment; a existat un creier emoțional cu mult înainte să existe cel rațional”[21], Grotowski merge chiar mai departe, propunând un *corp al esenței*, al uniunii dintre afect și rațiune, instinct și intelect. Cercetările sale care au relevat coexistența arhaicului cu actualul în memoria genetică a corpului uman, au condus, în același timp, la o abordare holistică a muncii actorului, confirmată și de științele cognitive: „Ideea de experiențe care sunt *interne* sau *externe* se bazează pe o separare conceptuală a minții și corpului, care este acum infirmată de știința cognitivă. Trecerea la un concept holistic al corpului-minte va sprijini practicile care îmbrățișează relația reflexivă și integrată dintre fizic, gândire, emoție și expresie”[22]. Eugenio Barba, în fond, face numeroase trimiteri la *mintea-corpul* actorului pe care le tratează ca fiind și manifestând într-o relație simbiotică. Lenard Petit observă referitor la relația dintre emoție și rațiune: „Actorii ajung să creadă că dacă au gânduri triste, vor deveni triști. Dar ceea ce ni se întâmplă, de fapt, ca oameni este că avem gânduri triste pentru că suntem triști. Și că, în fond, corpurile noastre și senzația de tristețe din corp ne determină să avem gânduri triste. Nu observăm că suntem triști în mâini, umeri și picioare, că mișcările noastre sunt grele și că avem senzații care ne trag corpul în jos. Acest lucru este întotdeauna adevărat și putem recrea aceste mișcări descendente cu imaginația noastră. Odată ce senzația se face simțită, fluxul natural al evenimentelor vine nestingherit, astfel încât senzația trezește sentimentul și sentimentele ne conduc la emoție, care este expresia exterioară finală văzută de public”[23]. În mod vădit senzațiile de tristețe, de bucurie, de fericire, de mânie, de frică, de dezgust, de curaj sunt cele care invadează întreg corpul declanșând gânduri și nu invers.

În concluzie, notăm că revenirea la poveste ca mijloc de producere a emoției își află corespondent și în munca regizorilor Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Lenard Petit, care în cercetările lor sunt preocupați de atingerea stării de echilibru dintre corp

[20] Sigmund Freud, 1980, op. cit., p. 352

[21] Daniel Goleman, 2001, op. cit., p. 25

[22] Rick Kemp, 2012, op. cit., p. XV

[23] Lenard Petit, *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*, London and New York, Routledge, 2010, p. 58

și minte, dintre emoție și rațiune, dintre instinct și intelect. Datorită concatenației poveștii, presărată cu suspans, tensiune dramatică, imprevizibilitate, manifestări ale *invizibilului făcut vizibil*, povestitorul reușește să se adreseze direct afectului și rațiunii spectatorului.

Bibliografie

Bogart, Anne, *The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty-First Century* la The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty-First Century | HowlRound Theatre Commons, accesat 27 martie 2025

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, third edition, Novato, New World Library, 2008

Cozma, Diana, *Dansul efemer al acțiunilor actorului*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016

Ffion Lindsay, *The Seven Pillars of Storytelling*, Bristol, Sparkol Books, 2015

Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980

Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, traducere de Irina-Margareta Nistor, București, Curtea veche, 2001

Kemp, Rick, *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*, London and New York, Routledge, 2012

Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifestele futurismului*, traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, București, Editura Art, 2009

Petit, Lenard, *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*, London and New York, Routledge, 2010

Teampău, Radu, „Spectacolul de teatru în postmodernitate”, *Colocvii teatrale*, nr. 25/2018, pp. 7-26

Weil, Simone, *An Anthology*, edited and introduced by Sian Miles, London, Penguin Books, 2005

Biomecanica lui Meyerhold şi importanta ei în arta actorului

Otilia HUZUM•

Abstract: Vsevolod Meyerhold, regizor de teatru de origine rusă, descendent al şcolii lui Stanislavski şi component al succesiunii ruse, se desprinde de metodele mentorului şi porneşte către experimentarea mişcării ca mijloc de expresivitate scenică. Astfel, el pune bazele biomecanicii, concept care se impune în modul de exprimare teatrală. Biomecanica aduce în prim plan mişcarea mecanică şi expresia corporală, precizia mişcării şi corpulul ca instrument artistic, principii care se oferă o altă viziune teatrului contemporan şi care îşi găseşte loc chiar în cel tradiţional. Astfel, apare teatrul de mişcare, în care corpul actorului devine principalul mijloc de comunicare, iar cuvintele sunt adesea înlocuite de gesturi și expresii fizice. Mai mult, în teatrul lui Meyerhold, gesturile sunt însoțite de simbolistică proprie, iar înțelegerea acesteia este esențială pentru actor, în vederea exprimării intențiilor dramatice ale personajului său într-un mod autentic și eficient. Totodată menţionăm că biomecanica a devenit omniprezentă în teatrul fizic și în dansul contemporan, demonstrând interdependența între corpul actorului și mediul de acţiune, dar și rolul fundamental al mișcării în exprimarea emoțiilor și conflictelor interioare.

Key vords: biomecanică, corp, mişcare, actor, teatru, limbaj, gest

Introducere

Biomecanica este un sistem de educație fizică și expresie a corpului, propus de regizorul rus Vsevolod Meyerhold în primele decenii ale secolului al XX-lea, şi reprezintă un moment definitoriu în dezvoltarea artei teatrale moderne. În cadrul acestei teorii, corpul actorului este transformat într-un instrument de expresie artistică capabil să transmită nu doar intențiile și emoțiile personajului, ci și semnificații profunde, totul bazat pe întregul bagaj informaţional propus de viziunea regizorală sau de textul dramatic aflat în studiu. Biomecanica lui Meyerhold se concentrează pe interdependența dintre mișcare, gest și expresie, fiind un concept revoluționar în formarea actorilor, mai precis în înțelegerea procesului de interpretare scenică.

Studiul de faţă îşi propune o cercetare care va dezvolta succinct noţiuni cu privire la: principiile biomacanicii şi importanţa conceptului în arta actorului. Mai precis, vom aborda idei referitoare la: reperele de timp în care a apărut conceptul, mişcarea ca limbaj, antrenamentul fizic şi expresia corporală, dramaturgia gestului,

• Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Muzică şi Teatru, Universitatea de Vest din Timişoara;

relaţia dintre corp şi spaţiu, stimularea imaginaţiei actorului şi biomecanica - concept cu impact major în transformarea teatrului modern.

1. Repere în timp

Contextul istoric al începutului de secol al XX-lea prezintă teatrul rusesc a fi într-o continuă căutare de noi forme de exprimare artistică, având în vedere influențele mișcărilor de avangardă definite de constructivism și futurism. Meyerhold, format la şcoala rusă a lui Stanislavski, se desprinde de ideile teatrului psihologic experimentat cu mentorul şi influenţat de corpul vitruvian a lui Leonardo da Vinci, de cercetările lui François Delsarte sau de anumite studii de psihologie experimentală ori de teoria mecanicii, devine un pionier al revoluției teatrale, abordând o relație mai profundă între actor și mișcare. De fapt, prin cercetările sale anunţă apariţia teatrului de acţiune care a marcat anii ’70. Biomecanica devine, astfel, un sistem de pregătire al actorilor, care permite un control precis al corpului și al mișcărilor acestuia; totul bazat pe proporţia matematică a corpului uman şi pe legile deplasării în spaţiu, elemente cu impact definitoriu în pregătirea şi antenarea trupului în vederea exprimării artistice organice, clare şi lipsite de efort.

Vsevolod Meyerhold își dezoltă teoria despre biomecanică băzându-se pe influenţele teatrului constructivist, un curent artistic care a impactat major formele de artă ale secolului al XX-lea; mai precis, inspiraţia derivă din futurismul rusesc şi suprarealimul fondat de pictorul Kazimir Malevici. Ca o completare, putem aminti şi despre manifestarea curentului în spaţiu românesc, referindu-ne grupul format din Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll, entităţi coagulate în jurul unor publicaţii precum *Contimporanul,* care căutau noi forme de exprimare artistică sau alte viziuni de definire a identităţii, dictate de curentele de avangardă.

În teatru, principiile constructiviste se bazau pe ideea decorurilor simple şi a scenei deschise, în care actorul şi spaţiul devin un tot, o sinteză intre corpul uman şi mediul în care se desfăşoară actul artistic. Această viziune se depărtează de regulile teatrului tradiţional, în care decorul favoriza iluzia unui spaţiu închis, şi se orientează către o deschidere cu rol în modelarea comportamentală a acţiunii actorului. Astfel, scenografia părăseşte zona statică şi se transformă în funcţie de mişcările actorilor și de contextul dramatic. Artistul se detaşează de decorul, pe care în trecut avea obligaţia de a-l interpreta, şi devine, împreună cu scenografia, parte integrantă a actului teatral în ansamblul lui. În spaţiul nou creat, se anulează ideea tradiţională de actor interpret al cuvintelor, deoarece atenţia se orientează către interacţiunea continuă cu mediul de

joc, iar mişcările nu vor fi corelate doar cu textul ori cu profilul alterității, ci şi cu întreaga scenografie devenită extensie a trupului aflat în mişcare; interpretul, astfel, fiind cel care influenţează spaţiul de joc producând o inseparabilitate între propria fiinţă şi decor. Mai mult, chiar şi un simplu gest ori schimbare de poziţie şi atitudine dă o altă semnificaţie decorului; un simplu obiect de butaforie sau de scenografie poate fi transformat într-un simbol. În acest mod, decorul părăseşte semnificaţia statică, devenid mijloc de abordare a unor teme şi emoţii care conturează întreg spectacolul. Putem susţine că, prin ideile promovate, biomecanica lui Meyerhold, devine un instrument prin intermediul căruia actorul deprinde controlul mișcărilor și a expresiilor fizice, cu scopul de a deveni parte integrantă din mediul spaţiului de manifestare artistică, creând o dinamică unică ce derivă dintr-o interdependenţă relaţională.

2. Mişcarea ca limbaj

Tehnica mișcării în biomecanica lui Meyerhold echivalează unui antrenament fizic riguros, care ajută actorii să-şi exploreze geografia propriului corp, pentru a deveni conștienți de capacitatea lor de exprimare în vederea creării de semnificații. Acest proces implică un control deosebit asupra echilibrului, al gravitației, al tensiunii corpului și al coordonării diferitelor părți din trup, cu scopul perfecţionării executării unor mișcări precise, care să transpună nu doar intenția imediată a unui gest, ci și starea de spirit generală a personajului său. Principiile pe baza căror se fundamentează biomecanica îşi găsesc corespondent în: precizia mişcării, mişcarea mecanică şi expresia corporală şi corpul ca instrument artistic.

Punctul de plecare al cercetării noastre îl reprezintă *mişcarea ca limbaj în biomacanica lui Meyerhold*, unde acţiunea este percepută nu doar ca mijloc de a înfăţişa o activitate, ci şi ca o posibilitate de a transmite complexitatea emoțiilor și gândurilor interioare ale personajului, deoarece fiecare gest sau fapt, în sine, are o semnificație profundă, iar actorul trebuie să o înțeleagă și să o stăpânească pentru a putea exprima nu doar cuvintele, ci întreaga esență a rolului. Totodată, Vsevolod Meyerhold susţine că mişcarea este mult mai mult decât un simplu mijloc de a ilustra acțiuni sau de a face scenele mai dinamice, ea devine în actul de creaţie teatral un principiu esențial atât pentru înțelegerea și comunicarea realității interioare a personajului, cât şi pentru exprimarea esenței conţinută în tot ceea ce poate însemnă alteritatea. Dar mişcarea nu înseamnă doar acţiune. Prezenţa actorului, chiar şi într-o secvenţă aparent statică, face parte din fizicalitate, deoarece el, prin monologul interior, rămâne parte a naraţiunii scenice. „Actorul rămâne pe scenă nu pentru că, în

absenţa culiselor, n-are unde să dispară, ci pentru că, asimilând sensul pauzei, continuă să ia parte la acţiunea scenică. Această pauză pune în valoare emoţia născută din lumină, din muzică, din accesorille strălucitoare şi din costumele de paradă."[1] Ca formă de *expresie emoțională și intelectuală*, în viziunea lansată de regizorul rus, corpul artistului depăşeşte stadiul de simplu vehicul subordonat cuvintelor. El devine un instrument de comunicare emoțională și intelectuală. Astfel, spectacolul bazat pe principiile biomecanicii, adică pe toată complexitatea derivată din mișcare şi acţiunea fizică, indiferent cât de mică sau subtilă ar fi, are o semnificație adâncă. Mișcările nu sunt doar complementare textului sau acțiunii, ci sunt incluse în definirea trăirilor și gândurilor personajului. Spre exemplu, o simplă mișcare de ridicare a brațului nu este doar o acțiune fizică, ci poate exprima o stare de frustrare, de triumf sau chiar de resemnare, în funcție de contextul emoțional în care aceasta este plasată. A nu se confunda conceptul în sine cu antrenamentul în vederea executării unei coregrafii, deoarece actorul, pe parcursul perioadei de instruire, învață să fie conștient de fiecare gest şi de fiecare schimbare de poziție, deoarece orice modificare poate reflecta o nuanță diferită a stării interioare. În loc să se bazeze doar pe replici pentru a transmite gânduri și sentimente, actorul lui Meyrhold, se va folosi de corpul său pentru a face aceste emoții și intenții mai clare, mai puternice și mai directe.

Un alt aspect pe care dorim să-l supunem atenţiei face referire la faptul că gestul, în biomecanică, devine un *cod monverbal, care conţine o semnificaţie* adâncă. Făcând o antiteză cu teatrul tradițional, unde cuvintele joacă rolul principal, în această abordare, gesturile sunt văzute ca un limbaj autonom, capabil să vorbească direct publicului. De exemplu, un gest amplu, poate semnifica o stare de exuberanță, în timp ce un gest restrâns și compact poate sugera anxietate sau nesiguranță. Cu alte cuvinte, gesturile au semnificație simbolică, una care nu depinde de cuvinte, ci doar de felul în care sunt realizate mișcările. Deci, în timpul studiului, interpretul este învățat să-și construiască gesturile dând atenţie fiecărui detaliu, căci un pas sau o ridicare a brațului nu mai sunt doar mișcări fizice banale, ci devin purtători de semnificație. Este important ca actorul să înțeleagă nu doar cum se face fiecare mișcare, dar și ce mesaj trimite aceasta, care este semnificaţia. De exemplu: gesturile de apărare, cum ar fi strângerea brațelor la piept, pot exprima vulnerabilitatea personajului, iar un zâmbet sau un râs forțat poate exprima o incongruență între intențiile personajului și realitatea sa emoțională.

[1] Elvin Bernstein, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX – I de la Caragiale la Brecht*, Editura Minerva, Bucureşti 1973, pag. 211

Când facem referire la actor şi personaj automat includem aceste entităţi în *spaţiul scenic*, cu scopul de a urmări interacţiunea mişcării identităţii şi a alterităţii într-un perimetru delimitat. În teatrul lui Meyerhold, actorul nu este o entitate statică care se află pe scenă, ci un organism în mișcare, care interacționează continuu cu mediul său. Corpul actorului devine parte din spațiul teatral, iar mișcarea sa poate transforma relația cu decorul, cu alți actori și cu publicul. Deci, mișcarea nu este doar o acțiune în sine, ci devine un mod de a influența percepția întregii scene.

Misiunea artistului interpret este de a folosi spațiul, convenţional sau neconvențional, în funcţie de inspiraţia creatoare a imaginaţiei, mișcându-se rapid prin scenă sau adoptând poziții extrem de tensionate, cu scopul de a compune ritmuri şi moduri de acţiune capabile să impacteaze mesajul piesei ce ajunge la public. Concluzia - interacțiunea dintre actor și spațiu devine, astfel, un alt mod al limbajului mișcării, care nu poate fi înțeles doar prin mișcările fizice în sine, ci și prin contextul lo, fapt care ne determină să susţinem că Meyerhold deschide noi orizonturi în înțelegerea procesului de interpretare scenică, iar actorul său nu este doar un purtător de replici, ci un traducător al emoțiilor și gândurilor interioare ale personajului prin limbajul mișcării. Tehnica devine, astfel, un instrument puternic în arta actorului, un mijloc de a crea o conexiune autentică între public și scena teatrului.

3. Antrenamentul fizic

În componenţa tehnicii o deosebită importanţă îi revine pregătirii fizice a actorului, corpul devine similar unei maşini sau poate echivala cu un instrument muzical ce trebuie acordat. Se pune accent pe exerciții care dezvoltă flexibilitatea, puterea trupului și coordonarea corpului în vederea executării mișcărilor precise și sincronizate, tocmai pentru a elimina constrângerile provenite de limitările fizice naturale. Flexibilitatea corpului nu se referă doar la capacitatea de a face exerciții de întindere, ci la abilitatea de a se adapta rapid la orice cerință a scenei, la executarea mişcării care exprimă o gamă largă de trăiri şi intenţii. Forma antrenamentului incipient include înlăturarea tensiunilor musculare pâna la eliberare oricărei forme de rigiditate, cu scopul restituirii de acţiuni fluide, în armonie cu sarcina scenică, ceea ce deschide posibilitatea formării unui vocabular de exprimare corporală vastă şi diversificată.

Un alt element menţionat anterior este puterea, tradusă ca forţă fizică a unui trup, dar nu în sensul de capacitate de a ridica greutăţi, ci îndreptată către un control riguros asupra grupelor de muşchi şi a modului în care ei colaborează în cadrul unui gest sau acţiune. Mai mult, să nu înţelegem controlul ca o activitate de ordin fizic, ci

ne referim la o dominare conştientă a intensităţilor emoţionale care, de cele mai multe ori, pot macula acurateţea unei mişcari creând confuzii sau situaţii ambigue. Esenţiale în biomecanică sunt mişcările ample, cu gesturi largi şi expresive, care, uneori, pot părea exagerate pentru publicul obişnuit cu un stil mai naturalist. Menţionăm în acest context şi *gestul epic* devine o mişcare amplă şi energică capabilă de a transmite o emoţie mult mai clar. El cere o pregătire fizică continuă, căci în timpul interpretării nu trebuie să transpară zecile de exerciţii efectuate pe parcursul pregătirii. Epuizarea şi limitările fizice fracturează mesajul şi restituie o chinuită încrâncenare de a ajunge totuşi la final, dar unul lipsit de autenticitate. Dacă, Arthur Schopenhauer, în volumul *Lumea ca voinţă şi reprezentare* pleda în favoarea forţei interioare văzută ca motor vital în declanşarea formelor creative, în cazul de faţă biomecanică nu este nimic altceva decât o armonie între interior şi forţa de expresie a exteriorului, cu scopul de a contribui la veridicitatea actului artistic actoricesc.

Dar, nu toate elemenetele care intră în componenţa actului de creaţie se prezintă sub o formă individuală, ca părţi separate din tehnica utilizată. Coordonarea, sincronizarea şi fluiditatea mişcărilor, devin aspecte esenţiale ale antrenamentului fizic, care permit actorului executarea mişcărilor precise în concordanţă cu sarcinile scenice. Când vorbim despre coordonare facem referire la acele abilităţi de a integra diferitele părți ale corpului într-o mișcare unitară, iar pentru armonizare se cere a fi dezvoltat echilibrul şi percepţia asupra spațiului de joc. Drumul implică numeroase exerciţii de perfecţionare în vederea acelui flux natural și eficient pe scenă. Exemplificăm prin așa numita practică a *mișcărilor simetrice* care constă în sincronizarea brațelelor și a picioarelor în mișcări alternative, repetând ritmic secvențe rapide sau lente ori compunând schimbări de ritm. Un astfel de exerciţiu dezvoltă o coordonare desăvârșită, încât actorul poate crea iluzia unei mișcări naturale și spontane, chiar dacă ea este îndelung studiată şi, ulterior, controlată cu mare precizie. În timp, după studiu îndelungat, mișcarea devine organică, atât de veridică şi naturală, încât chiar cel care o execută nu mai simte efortul depus în vederea obţinerii formei finale. Totul devine astfel armonios şi în concordanţă cu propriul interior.

Din contextul dezbaterii nu eliminăm grupurile, deoarece, pe scenă, întâlnim personajulul colectiv în cadrul căruia artiştii colaborează; membrii trupei având drept scop transmiterea unui mesaj unitar și coerent. Deci, unitatea stilistică în interpreare trebuie să prevadă, pentru întreg grupul, cunoaşterea şi utilizarea aceleiaşi tehnici şi aceloraşi mijloace de exprimare actoricească.

Când aducem în discutie actul artistic, inevitabil facem referire la omul creator de artă şi la fenomenul de creativitate, care în cazul conceptului numit biomecanică

devin un tot doar prin interdependenţă cu pregătirea fizică. Devenim obsesivi în a sublinia faptul că antrenamentul fizic nu se rezumă la o tehnică ce promovează mişcarea în general, ci, în esenţă, este un mijloc de eliberare a creativităţii; flexibilitatea, puterea şi coordonarea favorizând apariţia unei game largi de posibilităţi de expresie, a capacităţii de a răspunde imediat la schimări de ritm, de energie sau de direcție, impuse de regizor sau de situația scenică. Pregătirea fizică, prin urmare, nu doar că îmbunătățește performanța actorului, dar îi permite și o mai mare libertate creativă, eliminând limitele impuse de propriile incapacitățile fizice. Deci, antrenamentul fizic nu doar că sprijină procesul tehnic al teatrului, ci contribuie și la dezvoltarea artistică a actorului, oferindu-i un corp bine pregătit, capabil să execute o gamă largă de mișcări expresive.

4. Gestul componentă a expresiei corporale în intenţia dramatică

Dezbaterea urmărește, de această dată, analiza gestul simbol, un cod nonverbal care favorizează o comunicare mai subtilă decât cea oferită de cuvinte. Depăsirea limitelor impuse de limbajul verbal, transformă expresia corporală, implicit gestul, într-o formă de comunicare autonomă prin intermediul căreia se transmit stări, gânduri şi intenţii cu sensuri mult mai subtile şi cu impact emoţional mult mai puternic. A nu se înţelege că, vorbele devin neimportante în actul artistic, ci regizorul rus doreşte să sublinieze lipsa de subordonare existentă între cele două forme de comunicare. Din punctul său de vedere, într-un spectacol bazat pe concepte ale biomecanicii, cuvintele sunt doar o parte din totalitatea actului teatral, pe când gestul devine limbaj în sine, unul capabil de a face transferul către acele trăiri ce nu pot fi redate în integralitate de limbajul verbal. Mişcarea şi gestul, în sine, permit actorului să transceadă barierele limbajului şi să atingă o latură a experienţei umane universale. Dacă trăirea câştigă prioritate în faţa cuvântului, gândindu-ne că este mult mai important ce simţim decât ceea ce spunem, atunci ne dăm seamă că şi gestul devine mai puternic în faţa vorbelor. De fapt, judecând după ordinea acţiunilor în comunicare, gestul se naşte din trăirea autentică, iar cuvântul are calitatea de a susţine şi a întregi mesajul, de a accentua sau a sublinia, încă o dată, o stare de fapt.

Dramaturgia gestului devine un element esențial al construcției personajului! Când facem referire la dramaturgia gestului, extrapolăm discuţia către creaţia actorului, act apărut ca rezultat al textulului dramatic, spaţiu încărcat de informaţii, mesaje şi trăsături psihologice, elemente indispensabile în crearea alterităţii.

Raportându-ne la acest mod de gândire, dramaturgia gestului joacă un rol fundamental în cadrul creaţiei, căci fiecare gest, de la cel mai neînsemnat şi abia perceptibil şi până la o mișcare amplă a corpului, trebuie să fie ales cu atenție și să aibă o semnificație clară în raport cu intențiile și conflictele personajului. Gesturile nu sunt pur și simplu adăugiri fizice dictate de textul piesei, ci sunt interdependente cu acesta, completându-l și dându-i profunzime. Astfel, dramaturgia gestului devine o extensie a celei verbale, iar ambele forme de comunicare lucrează împreună pentru a construi întreaga realitate a spectacolului.

Actor, creaţie, personaj, spectacol, dar să nu pierdem din atenţia destinatarul actului artistic – publicul. Gestul, ca formă de comunicare nonverbală, defineşte dinamica realaţiei dintre public şi actor, devenind o legătură, un mijloc, prin care sunt transmise stările și conflictele interioare ale personajului, fără a fi explicate prin text. În acest mod, nonverbalul devine o punte între mintea şi sufletul publicului şi profunzimile simbolurilor şi semnificaţiilor transmise de către actor.

Facem un popas şi dorin să supunem atenţiei o detaliere a elementului creativ, cu trimitere către stimularea imaginaţiei actorului, cea care devine o expresie a gândurilor, conflictelor şi emoţiilor personajului aflat în lucru şi care coordonează mişcarile şi gesturile într-un mod disciplinat şi controlat. Stimularea imaginației actorului desprinde trupul din condiţia de instrument fizic cu rol în execuţie şi-l propulsează către profunzimile dictate de text, viziunea regizorală sau propriile sensibilităţi, căci fiecare mișcare și gest trebuie să fie în armonie cu gândurile, emoțiile și intențiile personajului. Astfel, creaţia ca produs al imaginaţiei şi improvizaţiei devine condiţie sine qua non a artei. „Când un actor nu improvizează în rolul său, acesta dovedeşte că a încetat să progreseze”[2], devenind doar recitator şi un executant al unor mişcări stabilite şi învăţate mecanic. Dacă în vizunea lui Constantin Stanislavski imaginaţia creatoare trebuie activată în laboratorului intim de creaţie, în contextul biomecanicii imaginaţia devine un act orientat către fizicalitate, către construirea de mișcări și gesturi cu semnificație dramatică. Propunerea atrage un nivel înalt de disciplină ori autodisciplină, în care actorul nu doar că învață să controleze fiecare mișcare, ci trebuie să devină conștient de fiecare detaliu al corpului său pentru a-l folosi în scopuri creative. Exercițiile specifice biomecanicii dezvoltă o varietate de mișcări și gesturi care pot fi aplicate în diverse contexte dramatice, devenind instrumente ale imaginației, pe care actorul le poate utiliza pentru a reda conflictele

[2]Vsevolod Meyerhold, apud Valentin Silvestru, *Meyerhold despre improvizţie*, în Revista „Contemporanul”, nr.14/1964

interioare ale personajului. De exemplu, un actor care joacă un personaj în conflict cu sine însuși ar putea folosi mișcări tensionate, iar prin acestea spectatorul poate simți și înțelege mai profund dilema internă a personajului. Astfel că, actorul nu este doar un executor al unei partituri prestabilite, ci un creator activ care inventează continuu mișcări ce pot reflecta nu doar caracteristicile exterioare ale personajului, ci și trăirile sale cele mai profunde. Fiecare gest trebuie să fie o reflecție a gândurilor și emoțiilor personajului, iar acest proces de traducere a interiorului în exterior necesită o mare capacitate de imaginație și flexibilitate corporală din partea actorului. Ideea este susţinută şi de Peter Brook, care dezvoltă idea de adevăr scenic, adica invizibilul, să fie făcut vizibil prin interpretul trupului. Tema stârneşte interes căci este preluată şi de Yoshi Oida care, după întâlnirea sa cu Peter Brook, coagulează în experimentele sale trăsăturile teatrului japonez cu cele europene, demonstrând importanta mişcării în actul artistic. lansate de regizorul Peter Brook. Putem spune că biomecanica devine centru de interes şi studiu, deoarece propune o eliberare de orice formă de constrângere pentru ca mişcarea să fie făcută cu intenție și conștientizare, iar actorul trebuie să își controleze corpul şi să-și stăpânească fiecare gest în vederea aplicării lui în mod precis în crearea impactul dorit. Această disciplină nu doar că îi permite să execute mișcări complexe, dar îl ajută să rămână concentrat pe scopul dramatic, menținând echilibrul între expresia fizică și esența personajului. „Actorul cunoaşte motivul pentru care tot ceea ce îl înconjoară a fost conceput într-un anumit fel, şi nu altul; el nu ignoră că e un produs al artei teatrale; de aceea se transformă şi devine el însuşi un produs al artei.”[3]

În concluzie, biomecanica lui Meyerhold subliniază importanța expresiei corporale, în cadrul căreia gestul este privit ca un limbaj propriu, încărcat de simbolistică și capabil să comunice în mod direct stările și conflictele personajului. Astfel, în cadrul spectacolului, el devine o parte fundamentală a actului teatral.

5. Contribuţiile biomecanicii la transformarea teatrului modern

Biomecanica influențează semnificativ dezvoltarea teatrului modern și contemporan, devenind o importantă sursă de inspirație pentru o serie de regizori și de coregrafi din întreaga lume. Conceptul se defineşte a fi un început al teatrului de

[3] Elvin Bernstein, *op. cit.,* pag. 210

mișcare și al celui fizic, stârnind interesul unor grupuri și trupe celebre, din care amintim doar pe Pina Bausch și Teatro di Nuova Avanguardia. Pina Bausch, cunoscută pentru creațiile sale în cadrul Tanztheater (teatrul dansului), a reunit dansul și teatrul într-o formă complet inovativă. Mișcările corpului, cu o încărcătură emoțională profundă, sunt la fel de importante ca și cuvintele, iar spectacolul devine o poveste spusă prin mișcare, cu ajutorul corpurilor care interacționează într-un spațiu cu o puternică semnificație dramatică. Teatrul Pina Bausch reflectă, în multe feluri, ideile lui Meyerhold privind importanța gestului și a relației dintre actor și spațiu ori corp şi scenă. Acelaşi interes l-a avut şi Teatro di Nuova Avanguardia, o trupă italiană cunoscută pentru abordările sale inovatoare în direcţia teatrului fizic, care a experimentat forme de exprimare fizică amplificată, unde actorii sunt, nu doar jucători de roluri, ci adevărați interpreți ai propriului corp, încât trupul a devenit, în studiul lor, un instrument de comunicare al mesajului artistic. Din această perspectivă, teatrul abandonează statutul de loc al cuvintelor şi devine un spațiu în care mișcările, gesturile și acțiunile fizice sunt elementele centrale ale naraţiunii. Dar influenţele biomecanicii nu se opresc aici, ci pătrund şi în spectacolele tradiționale sau performance-ul contemporan, având un impact asupra artei teatrale moderne și asupra modului în care corpul uman este folosit în scenă. Conceptul de scenă deschisă și interacțiunea dintre actor și spațiu a condus la o redefinire a modului în care decorul și actorii colaborează. Regizorii din teatrul contemporan au experimentat tot mai mult minimalismul decorului și au prioritizat utilizarea corpului pentru a crea semnificație, aşa cum cerea teatrul constructivist propus de Meyerhold. Nici coregrafia nu a rămas inertă, ci au apărut spectacole care combină dansul, mișcarea fizică și teatrul ca forme de exprimare artistică unitară.

Concluzie

Prin contribuţia lui Vsevolod Meyerhold teatrul devine un act colectiv, în care corpul uman și decorul se reunesc pentru a crea o experiență artistică completă și integrată.

În esenţă, biomecanica rămâne un pilon esențial al teatrului contemporan, continuând să inspire profesioniștii din domeniul artelor spectacolului. Importanța acestei teorii se află nu doar în impactul asupra dezvoltării tehnicilor actoricești, dar și în modul în care redefinește relația dintre actor, public și scenă. Prin conceptul său, regizorul rus a reușit să transforme corpul actorului într-un instrument artistic de o mare profunzime, în care fiecare mișcare și gest au o valoare simbolică și emoțională deosebită. Mai mult, biomecanica contribuie semnificativ la stimularea imaginației

actorului, oferindu-i un set larg de mișcări și gesturi ce pot fi folosite pentru a exprima esența unui personaj. Aceasta dezvoltă nu doar abilități fizice, dar și o înțelegere mai profundă a relației între corp și emoții, între intenție și acțiune. Această perspectivă provoacă actorul să-şi depășească limitele fizice și creative ale propiului corp, iar prin disciplină și autocontrol, folosindu-se de instrumentele studiate, să poată crea un spectacol teatral autentic.

Concluzionăm că biomecanica nu doar că a revoluționat teatrul din perioada sa, dar a devenit o sursă continuă de inspirație pentru regizori și coregrafi din întreaga lume, influențând profund dezvoltarea teatrului modern și contemporan. Conceptul său continuă să fie relevant în explorările teatrale actuale, în care mișcarea fizică și expresia corporală sunt folosite pentru a transmite mesaje complexe, care depășesc limitele limbajului verbal, și în care corpul devine un mijloc esențial de comunicare între artist și spectator. „Rolul mişcării e mai mare decât al altor elemente teatrale. (…) Actorul nostru îşi spune: Deoarece ştiu că fondul scenografic al scenei mele e alcătuit cu vederi de ansamblu, că scândurile ei prelungesc sala şi că totul e subordonat muzicii, nu pot ignora ceea ce trebuie să fiu atunci când intru în scenă. Deoarece spectatorul va percepe jocul meu concomitent cu fondul pictural şi cu cel muzical, jocul meu nu va fi decât una din componentele acestui ansamblu cu funcţie transmisibilă, pentru ca suma elementelor spectacolului să aibă un sens precis.”[4]

Bibliografie:

Bernstein, Elvin: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX – I de la Caragiale la Brecht*, Editura Minerva, Bucureşti 1973.
Brook, Peter: *Spaţiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 1997.
McAuley, Gay: *Physical Theatres: A Critical Reader*, London Routledge, 2012.
Meyerhold, Vsevolod: *Biomechanics: The Dynamics of Performance*, Moscow Art Theatre Publishing, 1966.
Oida, Yoshi; Marshall, Lorna: *The invisible actor*, Bloomsbury, Methuen Drama, 1997.
Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto University of Toronto Press, 1998.
Schopenhauer, Arthur: *Lumea ca voinţă şi reprezentare Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol I-III, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iaşi, 1995.
Stanislavski, Konstantin: *An Actor Prepares*, Metuhen London LTD, 2006.

[4] *Idem*, pag. 212

Stanislavski, Constantin: *Munca actorului cu sine însuşi*, traducere de Lucia Demetrus şi Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951.

În Periodice:
Valentin Silvestru, *Meyerhold despre improvizţie*, în Revista „Contemporanul", nr.14/1964

Rigoarea prezentului, promisiunea viitorului: perspective asupra viitorului teatrului românesc

Sorin-Dan BOLDEA•, Diana ALDEA•

Abstract: Acest articol analizează puncte de vedere emergente asupra teatrului românesc din perspectiva noii generații de creatori, în discuție cu generațiile anterioare. Se au în vedere diferențele dintre teatrul de stat și cel independent, impactul formării academice asupra carierelor tinerilor artiști și modalitățile prin care aceștia navighează un sistem adesea ostil inovației. Studiul se bazează pe experiențele personale și pe analiza contextului cultural contemporan, oferind o viziune asupra provocărilor și oportunităților din teatrul românesc. În cadrul acestui articol se prezintă două perspective, cea a unui actor și cea a unui manager de teatru independent.[1] Pe lângă toate acestea, în cadrul acestui studiu se dezbate și se propun cititorului o radiografie a prezentului, precum și o ipoteză privind posibilul viitor al teatrului românesc.

Cuvinte cheie: teatru, performance, viitor, actor-regizor, dialog, limite.

Introducere

Teatrul românesc contemporan se află la o intersecție de drumuri, oscilând între tradiție și inovație. Pe de o parte, teatrele de stat continuă să producă spectacole bazate pe textele clasice și pe metodele consacrate, iar pe de altă parte, spațiile independente devin teren de experimentare pentru tinerii creatori. Această dinamică generează o serie de provocări pentru absolvenții facultăților de teatru, care se

• Student doctorand, actor și cercetător: Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România – departamentul de Artă Teatrală - Facultatea de Litere. Contact: *sorindan.boldea@ulbsibiu.ro*.

• Co-fondator al Centrului de Creație MAIDAN, regizoare și Asist. Univ. Dr. la Facultatea de Teatru și Film din Cluj-Napoca, din cadrul Universității Babeș-Bolyai. Printre spectacolele montate se numără *Disneilend*, *Fata din Cloud* și *Cimitirul*. Contact: diana.aldea@ubbcluj.ro.

[1] Centrul de Creație MAIDAN, o inițiativă culturală dedicată promovării teatrului contemporan și sprijinirii creativității în diverse forme, a fost înființat în urmă cu 5 ani în Cluj-Napoca (Website: https://maidan.space/).

confruntă cu dificultăți majore la intrarea pe piața muncii. Prin acest studiu, ne propunem să explorăm viziunea noii generații de regizori și actori asupra prezentului și viitorului teatrului românesc, cu accent pe obstacolele și soluțiile posibile pentru a transforma scena teatrală într-una mai racordată la lumea contemporană, la tendințele generale în artă și mai adaptată nevoilor tinerilor.

Conversații despre viitor din perspectiva prezentului

Viitorul teatrului românesc nu este ceva fix sau ușor de prezis. Viitorul se schimbă constant, influențat de prezent, de noile generații de artiști, de sistemul la care aceștia trebuie să se adapteze și de relația cu publicul. Nu este suficient să analizăm ce se întâmplă acum, ci trebuie să ne întrebăm în ce direcție putem merge și cum putem contribui la schimbare, la un viitor mai bun, mai nuanțat. Și, cu siguranță, ca artiști, putem contribui în prezent la teatrul românesc pentru a-l modela în așa fel încât acestea să se dezvolte într-o direcție dorită. Considerăm așadar că este extrem de important să nu ignorăm nevoile noilor generații, viziunile reprezentanților acestora, dorințele lor și să lucrăm împreună cu ei pentru a dezvolta teatrul într-o direcție comună.

Un aspect tot mai evident este că teatrul nu se mai pliază pe structurile tradiționale. Rolurile de dramaturg, regizor și actor nu mai sunt strict separate. Mulți artiști aleg să își asume mai multe funcții, să creeze colectiv și să experimenteze noi forme de expresie. Iar acest lucru se poate observa cu precădere în teatrul independent care a cunoscut, în România ultimilor zece ani, o dezvoltare semnificativă. În anul 2015, într-un interviu acordat Ziarului Financiar, regizoarea Carmen Lidia Vidu compara teatrul independent de la acea vreme, cu o cârciumă, acuzând caracterul bulevardier al producțiilor, dar înțelegând cauzele: finanțări insuficiente, desfășurarea activităților în spații inadecvate, schimbări în modul în care publicul consumă cultură, etc.[2]

În prezent, mediul teatral independent și-a diversificat oferta artistică prin abordarea unor teme contemporane și sociale relevante, prin diversificarea publicului, prin accesarea de fonduri guvernamentale și europene, prin participarea la festivaluri

[2] Carmen Lidia Vidu, Î*n România, teatrul independent înseamnă cârciumă*, Ziarul Financiarul, 2015, https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/carmen-lidia-vidu-in-romania-teatrul-independent-inseamna-carciuma-de-patricia-marinescu-14564187.

importante care au contribuit la creșterea vizibilității acestuia. Astfel, înființarea Asociației Teatrelor Independente (ATI) în anul 2017, a dus la consolidarea și dezvoltarea sectorului cultural independent din România, prin cooperarea între organizații și grupuri de artiști independenți, prin coproducții și promovarea evenimentelor culturale pe o platformă comună[3] unde douăzeci și două de teatre independente din șase orașe[4] își prezintă, constant, activitatea.

Membrii asociației, având ca obiectiv comun crearea unei comunități a artelor performative, au obținut vizibilitate în ultimii ani, prin implementarea a sute de proiecte, majoritatea cofinanțate de Administrația Fondului Cultural Național[5].

Datorită acestor schimbări, procesul de lucru devine la fel de important ca spectacolul final, iar colaborarea și flexibilitatea sunt elemente cheie în proiectele noii generații de creatori. Se redefinește totodată și ideea de spațiu teatral. Astăzi, din ce în ce mai frecvent, spectacolele sunt produse în hale industriale, în galerii de artă sau chiar în spații publice. Desigur, acest lucru s-a mai întâmplat de foarte multe ori în istoria teatrului. Artiștii au folosit mereu teatrul ca pe o unealtă de manifestare socio-politică de mai multe ori de-a lungul istoriei. În schimb, în prezent, este important să înțelegem unde se îndreaptă toate aceste mișcări teatrale, care sunt nevoile creatorilor și mai ales care sunt dificultățile cu care aceștia se confruntă în carierele lor, atât la nivel artistic, cât și la nivel organizatoric sau chiar financiar.

Astăzi asistăm cum, practic, teatrul se reîntoarce la bază, se reîntoarce printre oameni, așa cum era la începuturi. Se poate observa o tendință de îndepărtare de mediul elitist, o respingere aproape a acestuia și o nevoie accentuată de conectare la povești actuale și relevante. Această părăsire a spațiului clasic de teatru, nu este doar o soluție la lipsa de finanțare, ci și o modalitate prin care teatrul se apropie de comunități diferite, testând noi moduri de a interacționa cu spectatorii. Aceste schimbări ne conduc direct către o temă esențială: diferențele dintre teatrul de stat și teatrul independent. Două realități care, deși funcționează în sisteme distincte,

[3] Platforma poate fi accesată aici: https://teatruindependent.ro/.

[4] Orașele în cauză sunt: București, Cluj, Sibiu, Oradea, Iași și Brașov

[5] Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) este o instituţie publică autonomă, aflată în subordinea Ministerului Culturii care, din anul 2005, este principalul finanțator public al ofertei culturale din România.

paralele, ajung să se influențeze reciproc și să contribuie împreună la viitorul teatrului românesc.

Diferențe între teatrul de stat și cel independent

Teatrul „nu numai că oferă un instrument distinctiv de analiză, dar este, de asemenea, un instrument de transformare a societății în care trăim.”[6] Teatrul a avut mereu puterea de a pune oglinda în fața spectatorului, de a critica realități politice sau sociale, de a aduce o critică constructivă față de mediul social. Cu toate acestea, în ultimele decenii au fost destul de puține producții care au discutat în mod real despre probleme socio-politice. În schimb, în prezent observăm tot mai multe producții care abordează teme actuale și extrem de relevante pentru spectatori.

Un aspect definitoriu al teatrului românesc este diviziunea dintre instituțiile de stat și teatrele independente. Teatrele de stat, cu infrastructuri stabile și bugete asigurate de stat, oferă continuitate artistică, dar sunt adesea limitate de rigiditatea repertoriului și a structurilor administrative. În contrast, teatrul independent funcționează ca un laborator de creație, oferind libertate artistică, dar fiind marcat de precaritate financiară și de lipsa recunoașterii instituționale.

Tinerii regizori și actori aleg frecvent scena independentă pentru a-și dezvolta stilul personal, având posibilitatea de a experimenta noi forme de expresie și colaborare interdisciplinară. Cu toate acestea, accesul la teatrele de stat rămâne dificilă, majoritatea spațiilor instituționale fiind reticente la schimbare și rezervate față de noile generații și de propunerile curajoase ale acestora. Dacă facem o analiză simplă a ultimelor producții de anul trecut, 2024, vedem că în teatrele de stat majoritatea textelor sunt clasice, extrem de puținii artiști tineri sau proaspăt absolvenți, ajung să monteze sau se joace în aceste teatre. În același timp, colaborările dintre teatrele de statele independente sunt foarte rare, nu prea vedem colaborări majore și constante între aceste două medii.

Se poate constata astfel, că teatrul de stat este în continuare unul rigid, supus unor reguli și așteptările sociale depășite, în timp ce scena independentă este efervescentă și inovativă, un spațiu creator extrem de maleabil și deschis spre nou, spre un teatru al omului de rând, spre un teatru politic și social. Cu toate că există aceste diferențe, au fost și situații în care aceste două spații care par atât de diferite, s-

[6] Janinka Greenwood et al. *Journeys into A Third Space: A study of how theatre enables us to interpret the emergent space between cultures.* (1999). https://doi.org/10.25904/1912/2262. (n. trad.)

au influențat unele pe altele. Au fost cazuri când spectacole făcute într-un teatru de stat au primit ulterior o replică sau au avut o continuare într-un alt spectacol dintr-un spațiu independent[7], cum este cazul spectacolului *(IN)CORECT.* De asemenea, au existat situații când spectacole din teatrele private au influențat în mod direct stilistica altor producții din cele de stat. Un exemplu în acest sens este spectacolul *Dă-te din soare*,[8] în regia Letei Popescu. Așadar, înțelegem că la nivel de creații artistice, există niște diferențe majore între aceste două medii, dar cu toate acestea ele se și întrepătrund undeva la mijloc.

Pregătirea artistică și realitatea pieței de muncă

Un alt aspect esențial este discrepanța dintre formarea artistică academică și așteptările industriei de profil. Curricula școlilor de teatru rămâne centrată pe metode tradiționale, ignorând adesea tendințele contemporane precum teatrul documentar, performance-ul imersiv sau teatrul social de tip verbatim. Astfel, absolvenții sunt de multe ori, nepregătiți pentru provocările profesionale reale, fiind forțați să se adapteze prin autoeducație și practici independente. Mai mult, lipsa unei rețele funcționale de integrare în viața profesională a noilor artiști generează un climat de nesiguranță în câmpul muncii. Mulți tineri creatori se confruntă cu dificultăți la angajare, fiind nevoiți să accepte colaborări precare sau să se reorienteze spre alte domenii conexe. În mod real, în România există o problemă legată de diferența între numărul mare de studenți absolvenți în artele teatrului și locurile de muncă disponibile în acest domeniu.

Pe lângă toate acestea, așa cum am menționat anterior, există și o discrepanță mare între tipurile de producții teatrale care se fac la stat și cele independente. În acest

[7] Spectacolul (IN)CORECT, regizat de Leta Popescu și produs în anul 2020 de teatrul independent Reactor de creație și experiment din Cluj-Napoca este parte a unei trilogii începute cu (IN)VIZIBIL la *Teatrul Maghiar de Stat* din Cluj-Napoca în februarie 2019 și continuată cu (IN)CREDIBIL la *Teatrul Național din Timișoara*, în același an.

[8] Spectacolul *Dă-te din soare!* (produs în 2022 de *Reactor de creație și experiment*, Cluj-Napoca) este un exemplu relevant pentru modul în care teatrul independent își revendică libertatea de exprimare și deschide discuții curajoase despre sistemul teatral din România. Printr-un demers autoironic și critic, spectacolul pune în lumină raporturile de putere dintre regizori, actori și instituțiile teatrale de stat, evidențiind atât frustrările, cât și limitele artistice impuse de ierarhii și constrângeri administrative. Astfel, acest spectacol a devenit o sursă de inspirație pentru alte producții independente care au început să abordeze teme similare, problematizând poziția artistului într-un sistem dominat de autoritate, competiție și lipsa dialogului real.

sens, tânăra regizoare Ana-Maria Țîrlea atrage atenția: „Atunci când un spectator frecventează teatrele independente din România, se observă că teatrul poate fi realizat chiar și cu resurse minime. În acest context, teatrele independente pot fi văzute ca un amalgam între seriozitatea și provocările unei producții dintr-un teatru de stat și atmosfera relaxată și liberă caracteristică unui examen de facultate. Aceste teatre reprezintă, adesea, o oportunitate pentru regizorii la început de carieră de a-și exersa abilitățile, având posibilitatea de a învăța din greșeli, întrucât nu sunt constrânși de un buget semnificativ sau de o reputație teatrală consacrată. De asemenea, ele oferă un cadru în care regizorii colaborează cu colegii lor din perioada studenției, cu care este mai puțin probabil să lucreze în teatrele de stat, ce dispun de trupe proprii de actori."[9]

Teatrele independente din România reprezintă, așadar, un teren fertil pentru experimentare și pentru inovare. Libertatea de exprimare și lipsa constrângerilor instituționale permit regizorilor și artiștilor să exploreze noi forme de expresie, să experimenteze cu structuri non-lineare, improvizație sau chiar cu fuzionarea unor tehnici de teatru vizual și performance art. Aceste trupe sunt, de asemenea, mai deschise la colaborări cu alte domenii artistice, precum muzica, dansul, arta vizuală sau chiar cu tehnologia, ceea ce duce la crearea unor spectacole plurivalente, care atrag un public divers și mai tânăr.

În plus față de toate acestea, teatrele independente răspund la o necesitate culturală din ce în ce mai evidentă: nevoia de a adresa teme actuale, relevante, și de a crea un spațiu în care să se poată discuta probleme sociale, politice și psihologice într-o manieră directă și provocatoare. Deși nu dispun de aceleași resurse ca teatrele de stat, artiștii independenți compensează prin originalitate și angajament, aducând în prim-plan povești și perspective adesea ignorate de formele de teatru tradiționale. Această apropiere de realitatea cotidiană, dar și de nevoile publicului contemporan, face ca teatrele independente să fie percepute ca un mediu dinamic, deschis schimbării și unor noi forme de angajament social.

Noii creatori de teatru tind să se orienteze spre forme inovatoare, din ce în ce mai colaborative, care explorează concepte precum creația colectivă sau lucrul direct cu dramaturgul pentru dezvoltarea textului scenografic. Aceste tendințe se îndepărtează treptat de modelele teatrale clasice, considerate învechite și uneori plictisitoare în contextul contemporan al vitezei și al abundenței de informație. Totuși,

[9] Ana Maria Țîrlea este regizoare absolventă a *Facultății de Teatru și Film* din Cluj-Napoca. Printre spectacolele montate de aceasta se numără *CTRL+Z* la Teatrul Apropo sau *Fantoma* la Teatrul Dramatic din Galați. Acest fragment este dintr-un interviu din arhiva personală a actorului Dan Boldea, nepublicat, realizat în anul 2024.

acești creatori nu abandonează trăsăturile esențiale ale teatrului tradițional, precum intensitatea emoțională, complexitatea psihologică a personajelor sau realismul situațiilor scenice. Mai degrabă, aceștia îmbină aceste elemente într-o formă inovativă, folosind tehnologii avansate și răspunzând astfel nevoilor unui public din secolul XXI. În acest sens, teatrele independente devin o punte între tradiție și inovație, între trecut și viitorul teatrului.

Înțelegem așadar faptul că artiștii din noul val se îndreaptă cu precădere spre forme mult mai colaborative, spre spații neinstituționalizate, spații care le oferă prilejul unei libertăți artistice pe care cel mai probabil nu au cum să o întâlnească în teatrele de stat. După cum este subliniat de către regizoarea și cercetătoarea Imeda Manu-Jipa, teatrul de astăzi „este complet reconfigurat, curățat de tot ce nu conține o încărcătură autentică.”[10] De aici putem deduce și faptul că generațiile noi, nu doar din spațiul autohton, caută această încărcătură autentică, acest tip de a face spectacole originale și veridice. Bazându-ne pe experiențele acumulate până în prezent, fiecare dintre noi am încercat să identificăm și să sistematizăm câteva dintre noile perspective ale teatrului romanesc. Direcțiile majore identificate includ:

1. **Explorarea de noi forme teatrale**: regizorii tineri au abordări interdisciplinare, incluzând elemente multimedia și interactive pentru a atrage noi categorii de public. Majoritatea dintre ei își doresc să lărgească granițele teatrului actual.
2. **Redefinirea statutului artistului**: se conturează o generație de creatori care refuză conformismul și caută noi modele de producție artistică sustenabilă. Pe lângă acest lucru, foarte mulți artiști încearcă să găsească finanțări noi, moduri mai eficiente prin care își pot produce spectacolele nedepinzând de stat sau de bugetul alocat pentru cultură.
3. **Educația artistică alternativă**: apar tot mai des inițiative de formare independente, ateliere, masterclass-uri, cursuri și laboratoare de creație care își propun să compenseze lacunele programei din sistemul academic tradițional. Mulți profesorii de regie sau actorie din generațiile prezente, deschid noi oportunități pentru studenți, încercând să îi facă să înțeleagă forme diverse de teatru și mai ales, îi ajută să exploreze posibile scenarii sau metode cu care se pot întâlni ulterior pe parcursul carierei lor. În acest sens, la Facultatea de Teatru și Film din Cluj-Napoca, există profesori

[10] Imelda Manu-Jipa, *Myth Carrying Matter and Its Scenographic Potential. The New Sacrality of Immediate Reality*, Revista Concept, nr. 1, vol. 24, București, 2022, p. 27.

precum Filip Odangiu sau Raluca Lupan, deschiși spre noi abordări în învățarea teatrului. Același timp, mai sunt și alte facultăți din țară, precum Universitatea de Arte din Târgu Mureș sau secția de teatru din cadrul Facultății de Litere din Sibiu, care au un curriculum similar promovat de către profesor precum Alina Nelega sau Ofelia Popii.

Direcțiile prezentate mai sus sugerează că teatrul românesc este pe cale să se transforme radical, pe măsură ce noile generații redefinesc limitele expresiei scenice. Producțiile din mediul independent aduc din ce în ce mai mult public la teatru, chiar mai mult decât în anii trecuți, datorită faptului că oferta artistică e diferită față de cele de la teatrul de stat, atât la nivel stilistic, cât și la nivel de conținut. Dacă în teatrele de stat avem spectacole clasice și doar câteva care realmente discută teme actuale, în teatru independent majoritatea spectacolelor, dacă nu chiar toate, sunt bazate pe tehnici documentare și se îndreaptă într-o zonă socială, aducând în fața publicului teme relevante pentru acesta. De exemplu, la *MAIDAN* din Cluj-Napoca, o serie de spectacole[11], parte a unor proiecte finanțate preponderent de *AFCN*, au fost realizate după o cercetare susținută asupra unor comunități care se confruntă cu diverse probleme care oferă, însă, oportunități de explorare artistică. În prezent pare că lucrurile se îndreaptă într-o direcție promițătoare, însă într-un ritm deloc alert și drumul e presărat cu multe obstacole. E nevoie de o restructurare majoră a sistemului teatral, însă asta presupune multe riscuri pentru toate părțile implicate în activitatea teatrală. Probabil e nevoie de o schimbare radicală a mentalității pentru a schimba ceva, iar asta nu se poate întâmpla decât într-un timp îndelungat. Așa încât, contează extrem de mult cum acționăm în prezent pentru a începe să vedem schimbări.

O radiografie a obstacolelor din mediul teatral românesc

Printre obstacolele cele mai dificile, se numără accesul limitat la locuri de muncă. Tinerii actori din România se confruntă cu o piață a muncii extrem de restrânsă, caracterizată printr-un număr foarte mic de locuri permanente în teatrele de stat sau în instituțiile culturale. În contextul în care majoritatea locurilor de muncă sunt deja ocupate de actori cu experiență, tinerii absolvenți trebuie să accepte, adesea,

[11] Spectacolul *DISNEILEND* (2022) a fost realizat în colaborare cu penitenciarul Aiud; *Ieși din UMBRĂ* (2022) și *0 grade cu SOARE* (2023) au avut o parte de cercetare, desfășurată pe parcursul mai multor luni, în interiorul comunităților de surzi din Cluj-Napoca și Timișoara; spectacolul *HEBLU* (2024) a apărut ca urmare a colaborării strânse cu *Asociația Nevăzătorilor din România*.

să lucreze în condiții precare, să fie renumerați nesatisfăcător, să se mulțumească cu angajamente temporare, în proiecte mai mici, care nu le asigură o stabilitate financiară sau profesională pe termen lung. Reabilitarea teatrului românesc trebuie să înceapă de undeva, și poate un prim pas ar fi ar fi micșorarea locurilor în facultățile de teatru, fie ele de stat sau particulare, inflația de actori neputând fi oprită cât timp universitățile scot anual peste 180 de locuri la specializarea Arta Actorului.

Pe de altă parte, un alt obstacol semnificativ este sub-finanțarea culturii, bugetul extrem de scăzut alocat sectorului cultural de către statul român. Această situație face ca instituțiile de stat, precum teatrele sau centrele culturale, să nu aibă resursele necesare pentru a angaja noi talente sau pentru a susține producții de amploare care ar putea include tineri actori. De asemenea, se creează o dependență mare de finanțările private sau de proiectele cu fonduri externe, care sunt adesea insuficiente sau ineficient distribuite. Din cauza acestor constrângeri economice și profesionale, mulți tineri actori aleg să își caute oportunități de lucru în mediul cultural din străinătate. Iar acest lucru din păcate a fost și este în continuare discutat în mai multe studii de specialitate, emigrația din România din cauza lipsei locurilor de muncă este o problemă majoră.[12] Acest exod de talente duce la o erodare a capitalului uman din domeniu și la o pierdere a potențialului artistic al României, care se vede astfel nevoită să se bazeze tot mai mult pe actori consacrați, iar tinerelor talente li se restrânge semnificativ accesul la scena națională.

În lipsa locurilor de muncă stabile în instituțiile publice, tinerii actori pot găsi oportunități de dezvoltare în teatrele independente sau în proiectele culturale emergente. Totuși, aceste inițiative nu sunt întotdeauna sustenabile din punct de vedere financiar, iar majoritatea nu beneficiază de sprijinul necesar pentru a crește și a oferi condiții de muncă corespunzătoare. Salariile mici sau în regim de contracte de prestări servicii, combinate cu lipsa unor politici de susținere și protejare a artiștilor, duc la o incertitudine constantă în rândul tinerelor talente. În condițiile în care, în cele mai multe cazuri, actoria nu este o meserie care poate susține financiar un tânăr, artiștii sunt forțați să își suplimenteze veniturile prin alte activități, renunțând adesea la timpul necesar dezvoltării profesionale.

[12] Gonzague Gonis Isirabahenda, *Underemployment of Graduates from Romanian Higher Education Institutions: A Conceptual Understanding*, Tendințe ale cunoașterii și dezvoltării sociale în secolul 21, Babeș-Bolyai Press, 2019. DOI: http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3909729.

Deși există o rețea de profesioniști în domeniul teatrului, tinerii artiști nu beneficiază de un sistem coerent de mentorat sau integrare profesională. În absența unor programe dedicate care să le asigure o tranziție lină între școala de teatru și piața muncii, aceștia se află într-o situație vulnerabilă, fiind nevoiți să își croiască drumurile singuri, într-un mediu extrem de concurențial și, adesea, nesigur. În România, teatrul nu beneficiază întotdeauna de aprecierea și respectul cuvenit în rândul publicului larg sau al autorităților. Acesta nu este privit întotdeauna ca un sector vital al societății, iar prioritizarea constantă a altor domenii, face ca bugetele culturale să fie constant reduse. Desigur, corupția este un alt element esențial când vine vorba de bugetul alocat culturii. În acest context, tinerii actori se confruntă nu doar cu o lipsă de oportunități, ci și cu o înțelegere superficială a rolului pe care teatrul îl joacă în educația și dezvoltarea unei societăți. Condițiile de muncă pentru tinerii actori sunt adesea sub așteptările unei industrii culturale de nivel european. Lipsa unui program stabil, imposibilitatea de a lucra în condiții corecte sau de a beneficia de un management care să susțină echilibrul dintre viața personală și profesională, contribuie la stresul continuu și la riscurile de *burnout* pentru tinerii artiști.

În ciuda acestor dificultăți, teatrul românesc are un potențial major de regenerare artistică și inovare, dar acest proces depinde de o schimbare profundă a percepției publicului și a autorităților față de cultură. Oferirea unor oportunități reale de angajare și sprijin pentru tinerii artiști ar putea revitaliza sectorul și ar putea contribui la menținerea unui teatru românesc viu și relevant în peisajul cultural internațional.

Concluzie

Putem identifica o parte dintre provocările cu care se confruntă tinerii creatori de teatru din România la o simplă privire de ansamblu asupra pieței culturale. Deși sistemul cultural actual are multiple obstacole, tendințele emergente sugerează un viitor promițător, făcut posibil de viziuni artistice curajoase și inovatoare.

Tot mai mulți artiști se îndreaptă spre un teatru liber, actual, un teatru al omului de rând. În ciuda obstacolelor, tot mai mulți artiști aleg să se perfecționeze și să găsească soluții pentru a-și duce mai departe meseria. Reformarea educației teatrale academice, crearea unor rețele de susținere profesională și explorarea noilor forme de expresie artistică sunt elemente esențiale pentru un teatru viabil și relevant, iar aceste nevoi sunt exprimate tot mai de noile generații. Implicarea activă a tinerilor artiști și

deschiderea instituțiilor spre schimbare pot asigura un cadru de dezvoltare durabilă pentru teatrul românesc.

Bibliografie

Bowrey. David. et al. *How Do Early Emotional Experiences in the Operating Theatre Influence Medical Student Learning in This Environment?*. Teaching and Learning in Medicine, 2014.

Greenwood. Janinka. et al. *Journeys into A Third Space: A study of how theatre enables us to interpret the emergent space between cultures*. Griffith University Press, Youth Theatre Journal, 1999.

Isirabahenda, Gonzague Gonis. *Underemployment of Graduates from Romanian Higher Education Institutions: A Conceptual Understanding*, Tendințe ale cunoașterii și dezvoltării sociale în secolul 21, Babeș-Bolyai Press, 2019.

Manu-Jipa, Imelda. *Myth Carrying Matter and Its Scenographic Potential. The New Sacrality of Immediate Reality*. Concept 1(24)/2022. ISSN (online) 2248-3756.

Teodorescu, M.-A. *The The Theatrical System's Reform As the Aim of the Theatre Director's Education in Romania,* Studia Universitatis Babeș-Bolyai - Dramatica, vol. 67, no. 2, Dec. 2022.

Vidu, Carmen Lidia. *În România, teatrul independent înseamnă cârciumă*, Ziarul Financiarul, 2015.

Vieți distruse în dramele românești despre războiul recent din Ucraina. *Manicura rosie* de Erica Moldovan – piesă lectură în adaptare scenică

Ana-Magdalena PETRARU•

Rezumat: Lucrarea de față își propune să discute războiul recent din Ucraina prin reflecția sa în evenimentele nefericite înregistrate de media și folosite drept material de dramaturgii români în ascensiune. Avem în vedere piesa Ericăi Moldovan, *Manichiura roșie* care nu se referă la conflict din punct de vedere militar sau politic, ci surprinde ciocnirea a două destine, singurele personaje, de altfel, pe care vârsta, sexul, educația și credința le separă. Opera a fost inspirată de un articol din 2022 în care un cadavru al unei femei, Iryna, a rămas neidentificat timp de 30 de zile pe străzile din Bucha când manicurista și-a dat seama cine e după unghiile roșii dintr-o poză văzută pe internet.

Cuvinte cheie: dramaturgie românească recentă, războiul din Ucraina, terapie narativă.

Introducere

Despre relația dintre Rusia și Ucraina s-au spus multe, implicând geopolitica, retorica ce ține de lumea rusească, unitatea ruso-ucraineană și sferele identitare; în discursul academic anterior conflictului s-a vorbit despre 'un război al cuvintelor' care l-a însoțit pe cel armat, alăturare veche de dinaintea erei noastre, mai exact sec. V î.H. când istoricul și generalul Tucidide, în *Istoria Războiului Peloponesiac* a făcut distincția între rațiunile adevărate și cele declarate (*prophasis* vs. *proschemata*) de a duce un război[1]. Astăzi ne-a rămas referința la capcana anticului si dezideratul evitării unei conflagrații[2]. Discursul de la declanșarea a ceea ce Rusia a numit operațiune

• Lector universitar dr., Facultatea de Litere, Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași, ORCID: 0000-0003-2969-7940.

[1] Igor Torbakov, "Ukraine and Russia: Entangled Histories, Contested Identities and a War of Narratives". In Olga Bertelsen (ed.) *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*, Verlag, Stuttgart, 2017, pp. 89-90.

[2] Vezi Graham Allison, *Capcana lui Tucidide. Mai pot evita Statele Unite și China războiul?*, Corint, București, 2022.

specială a încercat să contextualizeze situația căutând cauze și consecințe și identificând ambițiile imperiale ale conducătorului de la Kremlin, factorii domestici ai țării sale și presiunile externe[3]. S-au studiat efecte dintre cele mai diverse până la impactul crizei ruso-ucrainiene survenite în urma războiului asupra burselor de valori globale, chiar și din cele mai îndepărtate părți ale lumii[4].

Literatura ucraineană recentă despre război se naște în 2014 când se socotește că a început cu adevărat conflictul cu fostul mare urs în umbra căruia și alte nații vecine au mai stat[5], după mai bine de treizeci de ani independență, se spune; traductologului (de duminică), cifra îi servește drept madlenă proustiană purtând-o cu gândul la anii de facultate și la o gafă flagrantă menționată de un reputat universitar, critic și practician al meseriei aflate sub protecția Sf. Ieronim la curs; exemplul ținea de literele franceze aduse pe tărâm românesc unde *Concilium Tridentinum*, "le Concile de Trente" devenise "Conciliul celor treizeci".

În discursul postcolonialist știm de răzbunarea colonizatului asupra colonizatorului, tradusă prin numărul mare de imigranți din diverse părți ale lumii asimilați populației vest europene (non-exhaustiv magrebieni în Franța și Belgia francofonă, indieni, pakistanezi și nigerieni in Marea Britanie etc.) și cazul Germaniei post-naziste care a primit turci (anatolieni), așa cum orice pasionat de literatură și film știe de bunul neamț prin care se încearcă o reabilitare a imaginii națiunii din al Doilea Război Mondial prin ficțiuni, transformate și în pelicule de succes ce pot fi bazate pe fapte reale[6]. Însă, în lumea slavă se vorbește de un colonizator *de-facto,* aparent unic în metodologia postcolonială în care războiul lovește lumea ucraineană ca un fenomen natural extrem de tip cataclism prezentat de actanți ca rezultat al iresponsabilității și din păcate, inevitabilității de a oferi efectul terapeutic necesar societății ucrainene în

[3] Elias Götz & Per Ekman, P., "Russia's War Against Ukraine: Context, Causes, and Consequences", *Problems of Post-Communism, 2024, 71*(3), pp. 193–205. https://doi.org/10.1080/10758216.2024.2343640. Consultat în 4 aprilie, 2025.

[4] Md Rajib Kamal, Shaker Ahmed, Mostafa Monzur Hasan, "The impact of the Russia-Ukraine crisis on the stock market: Evidence from Australia", *Pacific-Basin Finance Journal*, 79, 2023, pp. 1-27, https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S105752192300114X. Consultat în 4 aprilie, 2025.

[5] Vezi Phoenix, *În umbra marelui URSS*, Cat Music, 2000, https://www.youtube.com/watch?v=cOs3cYUY17A. Consultat în 7 aprilie 2025.

[6] Avem în vedere romanul lui Bernard Schlink, *Cititorul*, Ed. Polirom, 2002, traducere de Ana Mureșan și adaptarea cinematografică, *The Reader*, dir. Stephen Daldry, 2008.

așteptarea unor narațiuni victorioase[7] care deocamdată speră la o venire a lui Godot, e sătulă de expectativa barbară opusă unui deșert al tătarilor romanesc[8]. Chiar și coperțile de carte ucraineană recentă înfățișează ceva spart (un pahar, o oglindă) rupt (o bucată de hârtie) sau mutilat (o față), spre deosebire de alte perioade literare mai îndepărtate: *Oblivion* (2016) de Tania Maliarchuk, *Amadoka* (2020) de Sofia Andrukhovych, *Daughter* (2019) de Tamara Gorikha Zernia, *Call sign for Job. Chronicles of the invasion* (2023) de Oleksandr Mykhed și antologia *Poetry without shelter* (2022)[9]. Războiul este redat ca rezultat al pierderii (locuinței, a celor dragi, memoriei etc.), subliniind totodată și importanța conexiunilor, prin care cei afectați devin uniți în încercarea de a rămâne împreună și în dorința de supraviețuire; pe lângă faptul că războiul catalizează experiențele umane traumatice anterioare, el devine izvor de kitsch și obscuritate în literatură, permițând înregistrarea și rememorarea sa în scop terapeutic[10] în lipsa orbitoarei absențe a luminii de la capătul tunelului[11].

Masacrul de la Bucha în *Manicura roșie* – piesă lectură de Erica Moldovan pusă în scenă de TNI

Teatrul de război și-a găsit aplicații dintre cele mai diverse care, în străinătate, implică reciclarea clasicilor antichității cu ajutorul veteranilor. Astfel, proiectul *Theatre of War* din Statele Unite la care participă și Willem Dafoe se dorește unul

[7] Olena Saikovska, "Narrating the war in Ukrainian literature (2014-2023)", *Bulletin of Mariupul State University*, Series: Philology, no. 30 (2024), p. 44, https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/article/view/166/162. Consultat în 4 aprilie 2025.

[8] Alături de aluzia la opera lui Beckett, ne mai referim și la o altă piesă recentă montată la TNI care se servește de absurdul ei teatral în chip de palimpsest, *Venirea*, de Valeriu Stancu, regia Ion Sapdaru, 2024, https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/venirea-2/, consultat în 7 aprilie 2025. Orice paralelă cu orizontul de așteptare jaussian în ficțional (*cf.* Dino Buzatti, *Deșertul tătarilor*, traducere de Niculina Bengus, postfață de Anca Giurascu, Ed. Polirom, 2002; J.M. Coetzee, *Așteptându-i pe barbari*, traducere de Mihaela Niculescu, Ed. Humanitas, 2005) dintre Rusia și Ucraina s-a împlinit în real, din păcate, cu precădere din 2022 încoace.

[9] Olena Saikovska, *ibidem*.

[10] Olena Saikovska, *op. cit.*, pp. 47-52.

[11] Deși relatează experiența de prizonierat într-o închisoare secretă, ficțiunea marocană este relevantă pentru puterea tămăduitoare a povestirii care i-a ținut pe încarcerați în viață timp de aproape două decenii *Cf.* Tahar Ben Jelloun, *Această orbitoare absență a luminii*, traducere de Claudiu Komartin, Ed. Art, 2012.

inovator dăruind publicului scene din *Filoctet* de Sofocle urmate de discuții ghidate menite să aducă vindecare, înțelegere, compasiune și să conecteze mai puternic victimele războiului, familiile lor și comunitățile de care aparțin[12].

La Naționalul Ieșean cu ocazia centenarului Marii Uniri s-a jucat o piesă cu același nume discutată anterior[13], urmând ca războiul din Ucraina să dea publicului dramele *Manicura roșie*[14] și *Haga*[15], inspirate direct de evenimentele de pe frontul de est. Dacă prima este o piesă de studio bazată pe experiența a două personaje, victime ale operațiunii speciale, cea de-a doua delectează spectatorii la Sala Mare, oferind unui public mai numeros procesul oamenilor de stat importanți care au luat decizii belicoase din 2022 încoace, în frunte cu marele conducător de la Kremlin.

Despre cea dintâi piesă ne vom referi în cele ce urmează după modelul criticii de întâmpinare de la noi fără a încerca să cădem pradă abordării biografice. Așadar, actriță și regizoare, Erica Moldovan începe să scrie piese de teatru pentru a fi jucate pe scena Ateneului sau Naționalului ieșean și nu numai. Câștigătoare de proiect, inițial piesa a fost citită gratis pentru public conform regulilor concursului, apoi a urmat punerea în scenă propriu-zisă. Despre opera ei, autoarea ne împărtășește că „s-a născut într-o zi de aprilie a anului 2022, în urma unui articol pe care l-am citit despre destinul frânt al unei victime a războiului din Ucraina. Pe 2 aprilie, mai întâi pe Twitter și apoi pe Facebook, o fotografie care înfățișa mâna unei femei ucise pe străzile din Bucha a făcut înconjurul lumii. Victima, Yrina, fusese recunoscută de manichiurista ei, tocmai datorită manichiurii distincte pe care i-o realizase cu doar o zi înainte de începerea

[12] *Theatre of War Productions*, "Theater of War: Philoctetes: Willem Dafoe, Jason Isaacs, Nyasha Hatendi, and a chorus of Veterans", 2023, https://www.youtube.com/watch?v=GeGYkcjd07Y&t=34s. Consultat în 31 martie 2025.

[13] *Teatru de război*, scenariu de Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici și Cristian Hajdi-Culea, regia Cristian Hajdi-Culea, Teatrul Național Iași, Stagiunea 2017-2018, https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/teatru-de-razboi/. Consultat în 4 aprilie 2025. Vezi și Ana-Magdalena Petraru, **"**Teatru de război – omagiul Teatrului Naţional din Iaşi la Marea Unire**",** *100 de ani de rememorare a Marii Uniri. Actele Conferinţei Internaţionale pentru Dialog Intercultural DIVA DEVA, Ediţia a XII-a, 10-12 august 2018*, Editura Mega**,** ISBN 978-606-020-055-0 & Editura Școala Ardeleană, ISBN 978-606-797-364-8, pp. 275-282.

[14] *Manicura roșie* de Erica Moldovan, regia Irina Popescu-Boieru, Teatrul Național Iași, Stagiunea 2023-2024, https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/manichiura-rosie-2/. Consultat în 4 aprilie 2025.

[15] *Haga* de Sasha Denisova, regia Cristian Hajdi-Culea, Teatrul Național Iași, Stagiunea 2023-2024, https://teatrulnationaliasi.ro/spectacole/haga/. Consultat în 4 aprilie 2025.

conflictelor din Ucraina (24 februarie 2022). Am început să caut informații legate de acest subiect și astfel am aflat povestea Yrinei, o femeie de 56 de ani, care a rămas la Bucha, în plin conflict armat, convinsă că va supraviețui. Povestea Yrinei m-a impresionat mult. Atunci m-am ridicat de pe canapea, m-am așezat la birou și i-am compus acest «elogiu», am creat această poveste fictivă a Yrinei, care acum poartă numele Marta, transformând-o într-o eroină nemuritoare. Piesa este prima mea încercare dramaturgică profesionistă și nu ar fi fost posibilă fără acest impuls și fără un strop de inspirație, pe care vreau să o cred divină."[16] Dorința autoarei, revelată în alt interviu a fost de a reda războiul "dintr-o dublă perspectivă", de la debarasa textul de "detalii politice sau militare exacte, atât pentru a-i asigura universalitate și longevitate – în speranța că această situație de criză politică va avea o finalitate cât mai curând – dar și pentru a mă putea concentra asupra aspectelor umane ale personajelor."[17]

Regizoarea notează, ca lege (secretă) a atracției față de piesa în cauză, "analiza sensibilă și lucidă a felului în care tragedia se răsfrânge asupra oamenilor obișnuiți, a victimelor colaterale, a celor socotiți «carne de tun», «pierderi calculabile» în jocul absurd și necruțător al celor puternici, dar lipsiți de busolă morală și de scrupule."[18] Fără a-i știrbi din calitatea incontestabilă, despre opera Ericăi Moldovan, Irina Popescu-Boieru mai mărturisește publicului cititor că ar fi preferat să nu vină ziua pentru o astfel de montare, să fi fost depășită actualitatea scriiturii, să fi atins rangul de 'piesă istorică', ceea ce din păcate nu s-a întâmplat. Particularul de lângă noi servește universalului de pretutindeni, personajele atingând rang de 'simbol' pentru victime, pe lângă eroii de război. În lupta pentru supraviețuire, apare o gamă de sentimente (compasiune, revoltă etc.) încununate de speranța în înțelepciunea celor care au pornit acest conflict, de a-l încheia cât mai repede[19].

[16] Magdalena Popa Buluc, „*Manichiura roșie* de Erica Moldovan, în regia Irinei Popescu-Boieru, în premieră la Teatrul Național Iași, Uzina cu Teatru", jurnalul.ro, 15 dec. 2023, https://jurnalul.ro/cultura/teatru/manichiura-rosie-de-erica-moldovan-in-regia-irinei-popescu-boieru-in-premiera-la-teatrul-national-iasi-uzina-cu-teatru-951270.html. Consultat în 31 martie 2025.

[17] https://www.muzeulliteraturiiiasi.ro/evenimente/lecturi%C2%B3-spectacolul-manichiura-rosie-de-erica-moldovan/. Consultat în 31 martie 2025.

[18] Magdalena Popa Buluc, *op cit., ibidem.*

[19] Magdalena Popa Buluc, *ibidem*, *passim*.

O perspectivă autohtonă asupra războiului și efectele psihologice ne este oferită de o operă interbelică puțin cunoscută prin perspectiva profesorului Școlii Superioare de Război de atunci și a metodelor armatelor româno-germane în care sunt aduși în discuție factori sufletești în caz de înfrângere și victorie, frica și instinctul de conservare opunându-se instinctelor de proprietate și familie, nevoii de dreptate socială, conștiinței solidarității, onoarei sau datoriei[20]. De asemenea, *Arta războiului* de la clasicul general strateg chinez citire este desăvârșită în conflictul armat pe fundalul căruia se desfășoară piesa; vina nu se știe a cui e, iar dacă indicațiile au fost clare sau neclare nu mai contează, ordinele s-au executat,[21] ecranul din fundal proiectând scene de război însoțite de împușcături si explozii care sperie cele două personaje ce par a fi mamă și fiu dar nu sunt, el rănit, ea ajutându-l cum poate. Manichiura ei roșie ne izbește în contrast cu tonalitățile cenușii date de camera unde cei doi își deapănă amintiri și-și dau speranțe să meargă mai dreptate, e element textual comparabil cu un personaj rotund față de cele plate[22]. Tânărul este rănit, imobilizat chiar la pat, în ceea ce se dorește a fi o targă. Ea mai iese, mai găsește câte ceva de ale gurii, pâine uscată sau apă luată din mâna unui mort de pe stradă, cu valoare de împărtășanie, dacă avem în vedere o interpretare liberă (în care și conserva de pește dă forță așa cum a animat Fiul lui Dumnezeu mulțimea când a înmulțit pâinea și peștii), în cheia dată de semioticianul italian care ne-a lăsat *opera aperta* și câteva plimbări prin pădurea narativă care ar putea la fel de bine să fie și dramatică. De-am avea morfologia basmului aici, din desișul formalist am reține un răufăcător absolut care "se apropie pe furiș, sosește în zbor etc. şi începe de'îndată să acţioneze"[23] la nivel statal; opozanții ar fi întruchipați de trupele inamicului care par că se apropie de pretutindeni, de eroi (de război) nu se pune problema, doar victime care-și sunt una altora adjuvanți. Terapia narativă dintre cei doi încearcă să surprindă jumătatea plină

[20] *Cf.* D. Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului,* ediție revăzută, studiu introductiv, note și bibliografie de Eugenia Bîrlea, prefață de Ioana Bot, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2015.

[21] Vezi Sun Tzu, *Arta războiului*, traducere din limba franceză de Raluca Pârvu, Ed. Antet, 2013, p. 4.

[22] *Cf.* E. M. Foster, *Aspecte ale romanului*, trad. Petru Popescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

[23] Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, p. 128, https://monoskop.org/images/a/a7/Propp_Vladimir_Morfologia_basmului.pdf. Consultat în 7 aprilie 2025.

a paharului, partea frumoasă a lucrurilor, în psihosofie/ psihoterapie existențialistă minciunile fiind spuse de cel întins pe canapea (aici targă improvizată, în lipsa unui pat de spital): doar ce aduce bucurie mai e pomenit (anii de liceu, tânăra iubire), ce întristează, face rău sau aduce mânie e lăsat deoparte[24]. Personajul feminin matur retrăiește și amintiri mai neplăcute din viața de soție care îi sunt îndulcite de împlinirea maternă ce o ajută să coase pe viu rănile deschise ale băiatului ce-i putea fi fiu sau ginere după ce toarnă pe el ce urmă de dezinfectant i-a mai rămas prin poșetă. Rănitul își stăpânește reacțiile cum poate, e o masă agonizantă care se zbate de durere și mușcă de ce apucă (prosop îndesat în gură) în speranța mimării unui mod silențios pe care inamicul vigilent și omniprezent să nu-l detecteze.

Războiul este cel care i-a dezumanizat, le-a distrus viețile, fiica n-a putut să își salveze mama de 70 de ani și nici să îi curme suferința deși altele s-au îndurat de copiii lor în alte contexte mai problematice[25]; răsturnare de situație demnă de dramaturgia clasică, tânărul a jucat teatru în teatru, agitându-se de fiecare dată când personajul feminin, un fel de mamă adoptivă în piesă, amintea de părinții lui, întreba pe ce stradă în Bucha locuiesc, eventual să îi caute, doar ca să renunțe la orice inițiativă, primând instinctul de supraviețuire și asigurându-l că trebuie să fie bine. Până la urmă se dovedește că este de fapt un dezertor din armata rusă care s-a înrolat pentru bani deși mama l-a implorat să nu plece și acum poartă hainele unui ucrainean de pe stradă să scape de soldații care se poate să-l caute. În rest, toate amintirile depănate în scop terapeutic au fost adevărate, înainte de sfârșitul tragic ies unele și mai urâte la iveală, ca spovedania soțului către soție pe patul de moarte din *Făgăduiala* dürrenmattiană în care consortul exemplar își mărturisește crimele; aici, în *Manichiura roșie,* la fel de sclipitoare până la final, purtându-ne cu gândul la camera roșie cu stafii sau orori din ficțiunile gotice sau thriller-ul modern[26], e vorba doar de infidelitatea unei soții tinere

[24] Aluzie la romanul lui Irvin d. Yalom, *Minciuni pe canapea,* traducere de Carmen Toader, Ed. Humanitas, București, 2009, în care un terapeut își punea pacientul să vorbească despre evenimentele din viața lui și stările produse: *How does it make you feel? Mad, bad, glad or sad?* chintesență ironizată de alt personaj al narațiunii.

[25] O abordare mai cinică în care o mamă își omoară fiul ce suferă de cancer osos cu o injecție și merge la închisoare este cea din pelicula *Il y a longtemps que je t'aime,* dir. Philippe Claudel, 2008.

[26] Printre altele, *The Red Room* al H.G. Wells (1896) devine *Salonul roșu* în traducerea românească a lui Corneliu Papadopol (1991), iar *Les Chambres Rouges,* dir. Pascal Plante, 2023, *Camerele roșii*.

față de soțul violent[27], respectiv furtul de bani al fiului de la tată pentru țigări în adolescență. Cei doi sfârșesc într-o îmbrățișare de mamă și fiu sub ploaia de gloanțe a inamicului care îi găsește înainte de tragerea cortinei.

Concluzii

Universalitatea *Manichiurii roșii* și relevanța pentru teatrul de război le-am demonstrat prin numeroasele analogii care se pot face ca exercițiu de imaginație și intertextualitate pornind de la drama a două personaje ce puteau fi mamă și fiu în fața morții. Viețile le-au fost distruse însă ei găsesc puterea de a-și alina unul altuia suferința în ultimele momente prin terapia narativă din care se pot extrage învățăminte pentru generațiile următoare. Deși exemplele din practică sunt multe, am preferat să rămânem pe tărâm literar și am adus în discuție formalismul rus (V. Propp), semiotica italiană (U. Eco), psihoterapia existențialistă (I. D. Yalom), pe lângă discursul de război autohton din epoca interbelică (D. Caracostea) sau clasic universal (Sun Tzu). Dintre problematici am atins imposibilitatea de a pune capăt suferinței unei rude care știe că îi vine sfârșitul (în piesă fiica nu-și poate omorî mama), posibilă în alt mediu (cel al filmului, prin *Il y a longtemps que je t'aime,* 2008); nu în ultimul rând, roșul unghiilor ca motiv și simbol este inepuizabil, comparațiile mergând până la clasicii americani ai sec. XIX (Nathaniel Hawthorne, *Litera stacojie*).

Bibliografie

Caracostea, D., *Aspectul psihologic al războiului,* ediție revăzută, studiu introductiv, note și bibliografie de Eugenia Bîrlea, prefață de Ioana Bot, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2015.

Götz, E., & Ekman, P., "Russia's War Against Ukraine: Context, Causes, and Consequences", *Problems of Post-Communism*, 2024, *71*(3), pp. 193–205. https://doi.org/10.1080/10758216.2024.2343640. Consultat în 4 aprilie, 2025.

Kamal, Md Rajib, Shaker Ahmed, Mostafa Monzur Hasan, "The impact of the Russia-Ukraine crisis on the stock market: Evidence from Australia", *Pacific-Basin Finance Journal*, 79, 2023, pp. 1-27, https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S105752192300114X. Consultat în 4 aprilie, 2025.

[27] Roșul unghiilor ar putea simboliza litera stacojie cusută pe rochia adulterinei în proza clasică americană. Vezi Nathaniel Hawthorne, *Litera stacojie*, trad. Eugen Filotti, Ed. pentru Literatură, București, 1967 și edițiile ulterioare, în original *The Scarlet Letter* (1850).

Moldovan, Erica, *Manicura roșie*, 2023. https://teatrulnationaliasi.ro/wp-content/uploads/2023/04/Manichiura-rosie-de-Erica-Moldovan.pdf. Consultat în 10 martie 2025.

Popa Buluc, Magdalena, „*Manichiura roșie* de Erica Moldovan, în regia Irinei Popescu-Boieru, în premieră la Teatrul Național Iași, Uzina cu Teatru", jurnalul.ro, 15 dec. 2023, https://jurnalul.ro/cultura/teatru/manichiura-rosie-de-erica-moldovan-in-regia-irinei-popescu-boieru-in-premiera-la-teatrul-national-iasi-uzina-cu-teatru-951270.html. Consultat în 31 martie 2025.

Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, https://monoskop.org/images/a/a7/Propp_Vladimir_Morfologia_basmului.pdf. Consultat în 7 aprilie 2025.

Saikovska, Olena, "Narrating the war in Ukrainian literature (2014-2023)", *Bulletin of Mariupul State University*, Series: Philology, no. 30 (2024), pp. 44-59, https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/article/view/166/162. Consultat în 4 aprilie 2025.

Theatre of War Productions, "Theater of War: Philoctetes: Willem Dafoe, Jason Isaacs, Nyasha Hatendi, and a chorus of Veterans", 2023, https://www.youtube.com/watch?v=GeGYkcjd07Y&t=34s. Consultat în 31 martie 2025.

Torbakov, Igor, "Ukraine and Russia: Entangled Histories, Contested Identities and a War of Narratives". In Olga Bertelsen (ed.) *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*, Verlag, Stuttgart, 2017, pp. 89-119.

Tzu, Sun, *Arta războiului*, traducere din limba franceză de Raluca Pârvu, Ed. Antet, 2013. https://www.muzeulliteraturiiiasi.ro/evenimente/lecturi%C2%B3-spectacolul-manichiura-rosie-de-erica-moldovan/. Consultat în 31 martie 2025.

Actorul între rigoare și emoție

Laura BILIC•

Rezumat: Nu poate exista emoție fără rigoare și rigoare fără emoție. Ca să poată ajunge la emoție, actorul are nevoie de disciplină. De fapt, de auto-disciplină: trebuie să fie conștient de cât de mult se implică în ceea ce se repetă, trebuie să fie sincer cu el dacă se află la repetiții ca să își ia diploma, să primească un salariu, admirația publicului, sau este acolo ca să descopere ceva despre sine însuși? Pe de altă parte, rigoarea fără pic de emoție poate transforma actul nostru artistic într-un produs care dovedește măiestrie, dar va fi lipsit de viață. Orice mare operă de artă conține atât tehnică cât și altceva, ceva din spiritul artistului. În orice meserie există respingere, nesiguranță, momente dificile. În orice domeniu, fie că e contabilitate, arhitectură sau medicină, există eșecuri. Alegerea unei profesii nu ne garantează succesul sau lipsa obstacolelor. Așadar, întrebarea fundamentală este: pedagogia teatrală ar trebui să fie despre rezistență sau despre descoperire?

Cuvinte cheie: Autenticitate, educație teatrală, descoperire de sine, ego, rigoare

Un spectacol teatral ar trebui să conțină cel puțin unul dintre cele două elemente menționate în „răgazul de meditație" propus de Colocvii teatrale. Sigur, ideal ar fi să le conțină pe amândouă, dar chiar și existența unuia singur poate produce o impresie asupra unei categorii de spectatori. Un spectacol imprevizibil, bazat pe spontaneitate (precum show-urile de improvizație) sau unul repetat într-un timp foarte scurt, care nu a avut ocazia să-și dobândească rigoarea, poate conține momente intense, ce rămân întipărite în sufletul spectatorilor. Pe de altă parte, un spectacol matematic, rațional, bazat pe detașare emoțională, poate provoca o reacție la fel de intensă. În acest context, receptorul artei poate pleca acasă impresionat de sentimentele trăite într-o seară ce părea doar o simplă ieșire cu prietenii sau familia. Sau, dimpotrivă, poate pleca liniștit, mulțumit că a bifat o activitate culturală luna aceasta – ocazie de a-și etala ultima ținută, cel mai nou parfum sau de a impresiona un viitor sau actual partener – și, chiar dacă, la final, comentariul lui se reduce la un simplu „interesant", peste câteva zile sau chiar săptămâni, s-ar putea trezi surprins de o imagine, un gând, un ecou al spectacolului al cărui titlu l-a uitat. Emoția și rigoarea în artă lasă, chiar și separat, urme în sufletul sau mintea spectatorului.

• Coferențiar universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași.

Desigur, într-un spectacol teatral, ideal ar fi să existe ambele. Dar, realist vorbind, cât de posibil este acest echilibru? Pentru ca un spectacol, indiferent de natura sa, să atingă un echilibru între cele două însușiri, fiecare membru al echipei – de la performer la regizor, scenograf, designer de lumini și sunet, costumier, coordonator și până la **portar** – trebuie să aibă cele două calități. Poate părea ciudat că am ales să subliniez rolul portarului, dar eu m-am întrebat: unde și când începe echipa? Echipa artistică ar trebui să fie separată de cea tehnică? Sunt două entități distincte, cu scopuri diferite? Este cea artistică responsabilă de emoție, iar cea tehnică de rigoare? Sau poate rolurile lor se pot inversa? Și dacă în interiorul unei echipe care creează un produs artistic există mai multe echipe, atunci toate fac artă? Și, dacă da, la ce tip de artă ne referim? Este o artă în sens estetic, legată de forme, culori și structuri? Sau este un produs cultural adresat tuturor și nimănui, o expresie a vremurilor, o necesitate a instituției? Conform *Dicționarului enciclopedic* (ediția 1993-2009), arta este o „formă a activității umane și a conștiinței, constând în realizarea de structuri expresive capabile să genereze și să comunice emoții specifice complexe, la care participă, atât în actul creației, cât și în cel al receptării, senzorialitatea, intuiția, afectivitatea și inteligența." Așadar, este arta spectacolului doar divertisment sau o formă de expresie liberă – un act artistic autentic, bazat pe originalitate și explorare, fără limite impuse de tehnici, stiluri ori structuri prestabilite?

Psihologul american Daniel Golman, vorbește, în reputata sa lucrare, *Inteligența emoțională*, de un IQ al echipei, care însumează talentele și capacitățile celor implicați în proiect. Acest IQ nu este, nici pe departe, unul academic, cât unul al inteligenței emoționale – cât de armonizați social sunt toți cei implicați: „Capacitatea fiecărui individ în parte de a se adapta, considerându-i pe toți ceilalți egali, va face ca un grup să fie mai talentat, mai productiv și să aibă mai multe succese decât un altul – ai cărui membri, cu talente și aptitudini egale în alte direcții nu se descurcă la nivelul inteligenței emoționale."[1] Într-un proiect artistic, dacă portarul înțelege că modul în care el primește artiștii când intră în clădire influențează desfășurarea spectacolului, cabinierele vor fi convinse că pregătirea costumelor este primul pas în procesul care se va încheia cu aplauze și că fără ele nimic nu ar mai fi la fel, plasatorii vor ști că, de fapt, ei sunt primii *performeri* ai spectacolului, ca să nu îi mai menționăm pe luminist, sunetist, regizor tehnic etc., atunci este posibil ca spectatorii să aibă parte de o experiență artistică revelatoare. Starea de armonie creată

[1] Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, Editura Curtea Veche, București, 2018, p. 262.

în interiorul unui grup nu face decât să potențeze talentul fiecăruia. Și orice om are un talent al lui.

Și dacă echipa este macrocosmosul, cobărând în microcosmos, vom putea spune că dincolo de produsul finit și de impactul asupra publicului, un lucru este cert: în *munca actorului cu sine însuși* nu poate exista emoție fără rigoare și rigoare fără emoție. Ca să poată ajunge la emoție, actorul are nevoie de disciplină. De fapt, de auto-disciplină: trebuie să fie conștient de cât de mult se implică în ceea ce se repetă, trebuie să fie sincer cu el dacă se află la repetiții ca să își ia diploma, să primească un salariu, admirația publicului, sau este acolo ca să descopere ceva despre sine însuși? Mari oameni de teatru consideră că actoria este despre descoperirea de sine. Lev Dodin spune: „Nu facem spectacole, ci ne explorăm pe noi înșine fără oprire.”[2] Peter Brook adaugă: „Actoria este o muncă de o viață – actorul își extinde pas cu pas cunoașterea asupra lui însuși, prin experiența dureroasă și mereu schimbătoare a repetițiilor și prin momentele cutremurătoare și punctuale ale spectacolelor”[3], iar Jerzy Grotowski că „Actorul trebuie să învețe să-și utilizeze rolul ca și cum ar fi un bisturiu de chirurg, pentru a se diseca pe el însuși.”[4]

Această sinceritate crudă cu sine trebuie urmată de motivație și perseverență în fața dificultăților. De asemenea, implică amânarea satisfacției aplauzelor, care pot fi doar formale, pentru plăcerea laboratorului – un proces profund intim. Și, mai presus de toate, presupune stăruință. Sau, în termenii lui Daniel Goleman, măcar dorința de a cunoaște *transa* – „Transa este o stare de uitare de sine. Chiar dacă acționează la capacitate maximă atunci când se află într-o asemenea stare, oamenii nu mai sunt preocupați de felul cum se descurcă, dacă va urma o reușită sau un eșec – pentru că plăcerea pură a actului în sine îi motivează.”[5] Dacă, în timpul interpretării, un actor își analizează șansele de succes – ce vor spune criticii, cum îl vor percepe spectatorii, dacă va lua un premiu – autenticitatea dispare. Singura cale care i-ar putea aduce toate acestea este, paradoxal, renunțarea la astfel de gânduri. Pe de altă parte, dacă în timpul repetițiilor și a construcției rolului se lasă condus de aceste scopuri, nu va putea coborî în cele mai intime unghere ale ființei sale, iar interpretarea nu va atinge niciodată gradul de autenticitate care i-ar putea aduce, din nou, împlinirea tuturor

[2] Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit*, Editura Cheiron, București, 2008, p. 52.

[3] Peter Brook, *Spațiul gol*, Editura Nemira, București, 2014, p. 91.

[4] Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Editura Cheiron, București, 2009, p. 23.

[5] Daniel Goleman, op. cit. p. 163.

dorințelor egoului. Acesta este paradoxul meseriei de actor – și cea mai grea lecție de învățat: doar renunțând la ego putem atinge succesul dorit. Iar tot acest proces, desfășurat în contra firii noastre omenești, dependente de aprobare și apreciere, nu poate avea loc fără o auto-disciplină de fier.

Pe de altă parte, rigoarea fără pic de emoție poate transforma actul nostru artistic într-un produs care dovedește măiestrie, dar va fi lipsit de viață. Orice mare operă de artă conține atât tehnică cât și altceva, ceva din spiritul artistului. Acel ceva care o face unică. De aceea marile personaje ale dramaturgiei sunt interpretate de sute de ani. Pentru că ele sunt de fiecare dată altele, noi și surprinzătoare, în funcție de artistul care le dă viață. Spectatorii nu vin la teatru să îl vadă pe Hamlet, căci Hamlet nu există, el este doar o înșiruire de cuvinte într-o carte. Ce există este actorul care, cu istoria, sufletul, rațiunea și spiritul lui îl înțelege pe Hamlet și îi dă viață. Această reflecție mă duce cu gândul la o experiență recentă – un examen de regie de anul II. Examenul era bine construit – spațiul era bine delimitat, eclerajul inspirat folosit, se simțea preocuparea coordonatorului pentru ritm și precizie, actorii păreau familiarizați cu situațiile și cu mizele personajelor lor. Totuși, la un moment dat, mi-a apărut în gând întrebarea: oare cum este posibil ca pe scenă un actor să plângă (cu lacrimi adevărate) și să își smulgă părul din cap (vorbind atât metaforic cât și la propriu), iar eu, ca spectator în sală să nu simt nimic? De ce în momentele de criză ale personajului eu, ca spectator, mă uitam la ceas și mă întrebam cât mai durează și ce am să gătesc la cină când ajung acasă? Mă simțeam prost pentru că nu reușeam să am reacția emoțională pe care, știam, că actorul are speranța să o simt. Și, astfel, ajungem din nou la ego: actorii își doresc să provoace o reacție spectatorului. Iar dorința aceasta a lor este, câteodată, atât de mare încât devine singurul lor scop. Ne sacrificăm sinele pentru a ne hrăni egoul. Percepția celorlalți devine atât de importantă, încât ceea ce simt *eu*, cum mă dezvolt *eu*, ajunge să dispară cu totul.

Dar cum poate un actor să jongleze între aceste două extreme – între autenticitate și nevoia de validare, între rigoare și emoție? Poate că răspunsul nu stă în a renunța complet la ego, ci a-l înțelege și a-l transforma într-un instrument. Egoul nu trebuie hrănit, ci educat. Dacă un actor își mută atenția de la dorința de a fi perceput ca „extraordinar” la actul viu al creației, la bucuria descoperirii, atunci scopul nu mai este reacția spectatorului, ci adevărul momentului. Și, paradoxal, tocmai această sinceritate, această abandonare conștientă a dorinței de control, creează cele mai puternice emoții. În artă, ca și în viață, cel mai profund impact vine nu din ceea ce vrem să demonstrăm, ci din ceea ce suntem dispuși să împărtășim.

Dacă autenticitatea și descoperirea individualității sunt esențiale pentru un actor, atunci procesul educațional ar trebui să le cultive, nu să le împiedice. Cu toate acestea, foarte des, în cazul sistemului de educație artistică, pe care îl avem, educația formală devine mai mult un curs metodologic decât o încurajare a imaginației creative. Și acest lucru nu provine din intenții rele, ci mai degrabă din modul în care este structurat sistemul; cineva – profesorul – te îndrumă exact ce și cum trebuie să faci, tu performezi și primești o notă. În acest caz, nota în cadrul acestui sistem este percepută ca o valoare artistică, ceea ce este derutant.

Un profesor poate fi foarte tânăr, abia ieșit de pe băncile școlii, sau poate avea o experiență vastă în teatru, dar să fi practicat toată viața meseria de actor sau regizor – două roluri profund diferite de cel de pedagog. Și totuși, indiferent de traseul său, în momentul în care intră în sala de curs, devine responsabil nu doar de transmiterea unor informații, ci și de modelarea viitoarelor generații de artiști. O sarcină deloc ușoară. Și, într-un sistem care îi apreciază pe cei care se conformează și oferă rezultate măsurabile, cât de mult spațiu mai rămâne pentru experiment, eșec creativ și explorare? Și, mai ales, ce șanse are un tânăr actor să își construiască o identitate artistică proprie într-un mediu în care, uneori, vocea profesorului devine mai puternică decât propria sa intuiție?

Și atunci apare întrebarea firească: pedagogia teatrală de ce are nevoie? De mai multă emoție sau de mai multă rigoare? Noi, ca pedagogi, intrăm la oră ca pentru o lecție de instrucție militară, pregătindu-i pe studenți pentru o lume „dură” în care ei se vor descurca singuri? Sau, dimpotrivă, intrăm pozitivi și deschiși, dispuși să îi înțelegem, ca un terapeut care le oferă înțelegerea pe care poate nu au avut-o niciodată? Aici intervin două direcții esențiale. În primul rând, teatrul este o meserie sau o artă? Dacă este doar meșteșug, atunci trebuie predat cu rigoare, cu exercițiu constant, cu o metodă precisă, aproape matematică. Dar dacă este artă, atunci implică explorare, intuiție, sensibilitate și un proces de descoperire personală. De fapt, teatrul este ambele. Iar pedagogia sa ar trebui să îmbine aceste două dimensiuni fără să le anuleze una pe cealaltă.

Fiecare meserie implică momente cu respingere și incertitudine, în plus, cu provocări dificile. În orice domeniu, fie că e contabilitate, arhitectură sau medicină, există eșecuri. Alegerea unei profesii nu ne garantează succesul sau lipsa obstacolelor. Așadar, întrebarea fundamentală este: pedagogia teatrală ar trebui să fie despre rezistență sau despre descoperire? Eu cred că este despre descoperire. Mai ales astăzi, când învățământul superior nu mai este o cale rigidă spre o profesie anume, ci mai degrabă o prelungire a procesului de căutare personală care începe în liceu. Într-o

lume în care absolvenții de litere lucrează în corporații și cei de teologie ajung specialiști în comunicare, educația nu mai este doar o pregătire tehnică pentru un domeniu strict, ci un spațiu de formare personală.

Sigur că echilibrul între libertate și rigoare ar fi ideal. Dar oare el poate exista cu adevărat, sau este doar un concept teoretic, greu de aplicat în realitate? Un sistem echilibrat ar presupune mai multe ore dedicate antrenamentului fizic – scrimă, dans, lupte scenice, canto, voce, dicție, improvizație – și nu doar un program structurat pentru a acoperi normele profesorilor. Ar presupune ca fiecare curs să fie predat de specialiști în domeniu, fără ca orele să devină simple formalități în program. În plus, metodele de evaluare ar trebui regândite. Dacă unui profesor i se cere să facă și cursuri cu studenții, și producții artistice, și articole academice, și participări la festivaluri naționale și internaționale, și proiecte instituționale, cum putem avea pretenția că le va face bine pe toate? În acest context, vorbim despre echilibru, sau despre suprasolicitare?

Impactul profesorului asupra studentului este major. Dacă sunt un actor cunoscut, acest lucru nu mă face, în mod automat, un bun pedagog. Trebuie să înțeleg că succesul meu a venit din propria mea căutare, din stilul meu unic. Nu toți studenții mei vor reuși dacă mă vor copia. Nimeni nu poate fi „ca mine”, pentru că nimeni nu are exact aceleași experiențe, emoții sau fel de a privi lumea. În artă, stilul este profund personal. Imitarea, fie că vine din imitare sau din constrângere, nu înseamnă creație – este doar o metodă de a lua o notă mare într-un sistem rigid. Istoria ne arată că cei mai mari artiști nu și-au copiat profesorii, ci i-au contrazis și i-au depășit? Oare noi, pedagogii de azi, suntem pregătiți să fim contraziși și depășiți?

Însă ce se întâmplă atunci când profesorul este și un artist activ, ocupat cu proiecte personale, cu funcții administrative sau cu propriu săi parcurs profesional? De multe ori, pedagogia ajunge pe plan secund. Când timpul este limitat, răbdarea pentru procesul individual al fiecărui student scade. În loc să îi permită acestuia să se descopere în ritmul său, profesorul ajunge să îi impună o direcție, pentru că „nu are timp” să îl lase să greșească și să crească organic. Uneori, intervine și ego-ul: clasa mea trebuie să fie cea mai apreciată, să aibă cea mai bună reputație. Nu mai contează dezvoltarea individuală, ci performanța colectivă – un rezultat coordonat de profesor, dar nu neapărat autentic pentru fiecare student în parte.

În final, rămâne întrebarea: cum putem găsi o formulă pedagogică în care profesorii să ghideze, fără să impună, și în care studenții să învețe, fără să imite? Este posibil să construim un sistem în care descoperirea individuală și formarea artistică să nu fie sufocate de rigiditatea academică? Răspunsurile nu sunt simple, dar poate

tocmai aici începe adevărata pedagogie teatrală: în dorința de a căuta, de a pune sub semnul întrebării și de a rămâne deschiși procesului de învățare – de ambele părți ale catedrei.

Bibliografie:

Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura Nemira, 2014
Dodin, Lev, *Călătorie fără sfârșit*, București, Editura Cheiron, 2008
Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, București, Editura Curtea Veche, 2018
Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Cheiron, 2009.

„ Am o problemă în a exista fără a crea, deci soluția mea pentru a exista e să creez.” -Dimitris Papaioannou-

Lorette ENACHE•

Rezumat: Dimitris Papaioannou evită să se auto-numească coregraf sau regizor, așa cum evită să-și numească artiștii cu care lucrează- actori sau dansatori, iar tehnicile sale de creație, așa cum el însuși le descrie, ies din orice normă uzuală. Termenii pe care îi folosește descriu mai degrabă un proces spontan, viu, bazat pe instinct, decât pe un plan dinainte stabilit, viziunea artistică fiind cea care unește aceste proces, abia după ce are loc sondarea deloc exactă și planificată a posibilităților. Emoția, în cazul producțiilor sale, se transmite spectatorului o dată cu identificarea conștientă sau inconștientă cu mesajul transmis de imagine/sunet/mișcare. Impactul puternic vine din acest tip de condesare maximă pe care o folosește pe scenă, de felul în care, practic, spectatorul e obligat să absoarbă senzații și informații situate pe foarte multe niveluri, în același timp. Rigoarea cu care fiecare element participă la completarea tabloului scenic impune o atenție la care e necesar să participe toate simțurile. Iar acest necesar devine un fenomen absolut firesc, datorită măsurii perfecte. Atenția devine fascinație, și deși, ca spectator îți dai seama că sigur nu poți fi, la nivel de înțelegere, în sincron cu desfășurarea, integrarea proceseor care se desfășoară pe scenă, indiferent de tipul de traducere interioară, are loc, la un nivel sau altul, conștient sau nu sub ce formă anume, dar cu siguranță conștient la nivelul impactului emoțional.

Cuvinte cheie*:* dans ; coregraf ; coregrafie ; artă ; performance ; scenă ; teatru ; avangardă ; emoție ; rigoare ; creație ; regie

În data de 4 aprilie, anul acesta, coregraful de origine greacă Dimitris Papaioannou a fost numit Doctor Honoris Causa de către Senatul UNATC „I.L. Caragiale”, iar cu o zi în urmă a avut loc o conferință a acestei personalități remarcabile, în cadrul căreia i-au fost adresate întrebări de către tinerii studenți coregrafi și alți participanți la eveniment. O oportunitate extrem de rară de a cunoaște un creator conteporan, cu o viziune unică și o pregătire surprinzătoare. Dealtfel, Dimitris Papaioannou evită să se auto-numească coregraf sau regizor, așa cum evită să-și numească artiștii cu care lucrează- actori sau dansatori, iar tehnicile sale de creație, așa cum el însuși le descrie, ies din orice normă uzuală. Termenii pe care îi

• Conferențiar universitar dr, Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, ORCID https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0003-7023-075X

folosește descriu mai degrabă un proces spontan, viu, bazat pe instinct, decât pe un plan dinainte stabilit, viziunea artistică fiind cea care unește aceste proces, abia după ce are loc sondarea deloc exactă și planificată a posibilităților. Papaioannou emană și în viața reală, la fel ca și pe scenă, armonie totală, corporală și interioară, încredere totală în arta sa și o generozitate aparte în a asculta, a înțelege și a împărtăși parte dintr-o interioritate structurată cu atât de multă precizie, încât aproape că poți vedea, ascultându-l, toți anii de studiu și de lucru și dedicația lui completă acestei forme de a vieții, în care creația e singurul aer respirabil.

©Julian Moomert, Sursa: https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/ink

Dimitris Papaioannou s-a născut în Atena, în anul 1964, iar primele sale studii de artă s-au îndreptat către sculptură, pictură și ilustrații. Apoi atenția sa s-a îndreptat către arta perfomance-ului, în calitate de regizor, coregraf, performer, designer de decoruri, lumini, costume și machiaj. Înainte de toate se consideră a fi artist vizual, ceea ce se poate remarca în toate producțiile sale, în care imaginea joacă un rol esențial. A fost studentul pictorului grec Yannis Tsarouchis, înainte de a urma cursurile Școlii de Arte din Atena, iar în 1986 a fondat *Edafos Dance Theatre*, unde a montat primele sale producții, situate într-o zonă hibridă, între teatru fizic, dans experimental și artă perfomativă. În 1993 a avut loc tranziția acestui teatru către teatrele de mare calibru, prin producția *Medeea*. În 2004 a devenit cunoscut la nivel mondial, semnând coregrafia ceremoniilor de deschidere și de închidere ale Jocurilor Olimpice de la Atena. În 2006, prin spectacolul *2*, e recunoscut ca fiind un mare creator de opere avangardiste în Grecia, iar din 2009 începe să creeze la scară națională, odată cu producția *Nowhere*, din 2009, prezentată la inaugurarea Teatrului Național din Grecia, proaspăt renovat, urmată de producția *Inside*, pentru Teatrul Pallas. În 2012 creează

Primal Matter, prezentat în cadrul Festivalului de la Atena, în care revine pe scenă ca perfomer, după zece ani de absență: „ Am încercat să mă reinventez și după zece ani am vrut să revin pe scenă”[1]. Urmează *Still Life*, *The Great Tamer* și *Since She*, prin acesta din urmă devenind primul artist care a creat o operă completă pentru *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. În 2020 a avut loc premiera spectacolului *Ink*, iar cea mai recentă producție a sa este *Transverse Orientation*, care a avut premiera în 2021 în cadrul Bienalei Dansului de la Lyon și cu care a făcut un turneu în peste 30 de orașe din întreaga lume. De-alungul timpului a primit numeroase premii și nominalizări, iar numele său e asociat cu ideea de artist vizionar de geniu. Așa cum spune el însuși, creația sa are ca piloni mitoligia, misterul existenței umane și conceptul de arhetip, iar modalitățile de exprimare acoperă toate ariile artelor-imagine, sunet, expresie corporală, gestuală, etc.

Într-un interviu video realizat de către Danza&Danza[2], Papaioannou spune: „Încerc să creez ceva interesant și încerc să raportez totul la întrebările pe care le am despre viață. Pentru că nu folosesc text și pentru că la bază, sunt pictor, încerc să compun imagini care vorbesc despre lucrurile care contează pentru mine. Astfel, iau contact cu arhetipurile. Făcând asta, ma întorc la moștenirea mea, miturile grecești vechi, care au transmis, cumva, mituri arhetipale către întreg universul. Îmi place să aranjez lucrurile într-un mod care să încurajeze o atmosferă de vis. Nu știu dacă reușesc, dar acesta este teritoriul pe care vreau să comunic cu ceilalți. Nu caut mitul, poezia, neapărat, dar încerc să explorez un univers aflat dincolo de realism, așa că intru în această fantezie-fuziune a inconștientului.”

Ce e definitoriu în spectacolele sale și ce funcționează la un nivel de fascinație asupra spectatorului este suprinderea esenței naturii umane. Înainte de orice, însuși corpul performerului pare a fi unul perfect, asupra căruia nu se mai poate interveni cu nicio tușă. Chiar și atunci când e diform, atenție! Această naturalețe e însă una ancestrală, este corpul uman „așa cum e făcut să fie”, în deplină funcționalitate și armonie. Acesta este și motivul pentru care nuditatea nu șochează și nu jenează, e firească prin naturalețea ei. Corpul în sine pare a fi un instrument perfect acordat și oricând pregătit la reacții firești la orice acțiune din exterior și oricând pregătit la gesturi naturale, în acord cu sine și cu tot ce i se întâmplă. Fie că e vorba de un simplu

[1] Interviul filmat a fost publicat pe pagina de YouTube The Coronet Theatre- https://www.youtube.com/watch?v=DXxotG2IBUo&t=18s

[2] Interviul filmat a fost publicat pe pagina de YouTube Danza&*Danza în 2021*- https://www.youtube.com/watch?v=NEEcWjTXwrA

mers sau de acțiuni complicate, care implică obiecte sau ființe, naturalețe mișcărilor nu e tradată în niciun punct, ba chiar mai mult, trece dicolo de posibilitățile umane, în același ton firesc, prin iluzii optice, o altă dimensiune cu care Papaioannou se joacă în toate producțiile sale. Chiar ciudățenia mișcărilor este una firească, la fel cum corpul diform e perfect natural. Arhitectura scenei, atât de simplă și perfect armonizată, include exact atat de multe obiecte câte sunt necesare acțiunii și încadrării acțiunii într-un spațiu. Obiectele devin vii și par a face parte din mișcarea însăși a personajelor, în așa fel încât devine incert dacă omul mișcă obiectele sau obiectele omul, unde începe acțiunea umană și unde interferează cu dorința de acțiune a obiectelor. Papaioannou povestește cum, în cadrul repetițiilor, lucrul cu obiectul este unul exclusiv instinctual, ca regizor nu impune o temă, nu propune un gând sau o situație, ci lasă performerul să se manifeste instinctual, până în punctul în care ceea ce face începe să se încadreze într-un arhetip. Apoi, în ceea ce privește legarea acestor momente întru crearea expresiei finale, firul roșu nu e neapărat unul narativ, ci poate fi unul muzical, sau de construcție naturală, ca trecerea de la noapte la zi. Superior firului epic este firul natural, ancestral. Contează mai puțin povestea, esențială este curgerea naturală, care este, de fapt, o poveste reluată de la începuturi până acum, cu toate elementele care creează acest univers de experiență umană, devenită certitudine, realitate.

Dimitris Papaioannou spune că atunci când își alege oamenii cu care va urma să lucreze, îi caută pe cei care îl intrigă, pe cei care, neafectați de experiențele anterioare în dans sau actorie, știu „să meargă normal" și „să cadă normal", rămân interesanți și după zeci de ore de lucru și de epuizare, rezistă acestor ore de epuizare și, nu în ulitmul rând, nu văd o problemă în nuditatea afișată pe scenă. „Atunci când fac distribuția, caut ceva ce n-am făcut încă, nici eu nu știu ce vreau, știu doar că am anumite limite de buget, iar asta înseamnă un anumit număr de persoane. Așa că mă axez pe ideea de a găsi oameni interesanți. Desigur, trebuie să se miște bine, și trebuie, ca atunci câd îi privesc, să fiu intrigat."[3]

În spectacolele sale, apa, vântul, lumina, sunetele, participă și subliniază experiența umană completă. În „*Ink*", scena e inundată de o ploaie care vine dintr-un aspersor la vedere, plasticul în care e captiv unul dintre personaje, prin mișcare creează sunet de tunete iar prezența unei caracatițe este, pe cât ar părea de absurd, normală și justificată, chiar dacă e scoasă din cadrul ei natural. Iar la nivel de concept, prezența caracatiței a dat și titlul spectacolului. Papaioannou amintește mereu de

[3] Idem

bunul său prieten Angelos Mendis, pe care îl cheamă să vadă spectacolele aflate în proces de creație, discută despre ce dorește să facă, apoi, peste două săptămâni, acesta din urmă revine cu un titlu. În cazul acestui spectacol, cerneala e lichidul brun pe care caracatița îl elimină pentru a se apăra de prădători și reprezintă, la nivel de concept, transformarea cernelii în idee, transformarea spiritualului în material. Explică tema acestui spectacol ca fiind ciocnirea dintre generații, legătura și opoziția tată-fiu, Cronos și copiii săi.

În *The Great Tamer*, o bucată de aluminiu devine, dintr-un obiect oarecare, unul viu, care plutește prin suflu, devine pană, devine pasăre. În *Transverse Orientation*, armonia luminii se reglează prin atingerea unui neon stricat, la care se ajunge, simplu, cu o scară, un taur-marionetă bea apă dintr-o găleată, care apoi, vărsată, devine cristal și rănește. Și aici, ca și în *Primal Matter*, membrele au, prin iluzie optică, direcționare inversă și devin funcționale după bunul plac, nu după natura corpului. Acestea sunt doar câteva exemple, care pe cât par de absurde, relatate, pe atât de bine se încheagă în cadrul fiecărui spectacol. Întrebat, într-un interviu, de ce folosește atât de mult apa în producțiile sale, și în special în *Ink*, Papaioannou răspunde: „Îmi place cum refectă lumina, îmi place cum sună, îmi place cum se manifestă gravitațional, îmi place cum transformă totul, atunci când tot ce e în jur e stropit și udat... Pielea care strălucește mă fascinează enorm. ”[4]

Foarte important pentru cei care vor să înțeleagă mecanismele care duc la crearea unei astfel de producții este că, așa cum spune chiar el, identificarea unei tehnici anume, a unui stil anume, a unui proces anume, e cu adevărat imposibilă, pentru că procesul este unul absolut personal. Întrebările tinerilor coregrafi și a celor interesați de cum se poate ajunge la un asemenea rezultat au primit răspunsuri pe cât de concrete, pe atât de imposibil de aplicat, pentru că țin de un traseu interior complex, cultivat cu referințele sale individuale, hrănite de-alungul timpului, prin cultură și experimentare. Și deși pare a fi un act de natură coregrafică, totuși Papaioannou subliniază că nu există pași de dans sau mișcări coregrafice în producțiile sale, ci expresii corporale integrate într-o așa-zisă acțiune, care e, de fapt, o dilatare a unor ipostaze și situații care se sprijină pe concepte, nu pe o poveste cu un început, o desfășurare și un final. Și totuși, există un inceput, o desfășurare și un final, care duc, într-un mod chatarsic, la senzații, nu la procese mentale coerente. Felul în care spectatorul poate sau nu recunoaște referințele, cade în secundar, recunoașterea se face

[4] Interviul filmat a fost publicat pe pagina de YouTube Biennale de la Danse de Lyon în 2023- https://www.youtube.com/watch?v=Eai0v8Kwry4

la nivel instinctiv, accesând inconștientul colectiv. Și exact aceasta este intenția creatorului. Papaioannou spune că îi este foarte dificil să spună care a fost exact punctul de plecare pentru fiecare spectacol și despre ce e vorba, cu exactitate, în fiecare: „Tot ce încerc să explic e mediul înconjurător." Referitor la *Ink*, spune: „Știu că am început de la ceva foarte tandru, în inima mea, dar am găsit întunericul. Pe măsură ce lucram, din mine a ieșit întunericul și groaza dorinței." Chiar și la nivel personal, preferă să experminteze, să observe și apoi să tragă concluzii: „Sunt întotdeauna ultimul care află despre ce e vorba. Fac ceva și apoi mă uit, propun ceva și apoi mă uit cum arată și apoi înțeleg ceva despre mine. Dar în timp ce fac, sunt ultimul care află despre ce e vorba."

Emoția, în cazul spectacolelor lui Dimitris Papaioannou, se transmite spectatorului o dată cu identificarea conștientă sau inconștientă cu mesajul transmis de imagine/sunet/mișcare. Impactul puternic vine din acest tip de condesare maximă pe care o folosește pe scenă, de felul în care, practic, spectatorul e obligat să absoarbă senzații și informații situate pe foarte multe niveluri, în același timp. Rigoarea cu care fiecare element participă la completarea tabloului scenic impune o atenție la care e necesar să participe toate simțurile. Iar acest necesar devine un fenomen absolut firesc, datorită măsurii perfecte. Atenția devine fascinație, și deși, ca spectator îți dai seama că sigur nu poți fi, la nivel de înțelegere, în sincron cu desfășurarea, integrarea celor care se desfășoară pe scenă, indiferent de tipul de traducere interioară, are loc, la un nivel sau altul, conștient sau nu sub ce formă, dar sugur conștient la nivelul impactului emoțional.

Analizând din punct de vedere coregrafic, atât spectacolele sale în două personaje, cât și pe cele de grup, rigoarea este prima care șochează, mai ales faptul că rezultatul acestui tip de rigoare este ceva extrem de îndepărtat de matematică. Personajele-grup sunt create pe ideea de fragmentare a unei singure mișcări clare, așa cum este, spre exemplu, momentul dezbrăcării personajului central, în *Nowhere*. Mâinile unite ale personajului-grup, aflat de o parte și de alta a personajului central acționează ca două mâini, în perfect acord. Mișcarea, însă, pentru a fi egal distribuită și ca să ajungă la centru într-un mod fluid, creează senzația de șarpe, de tentaculă, de element non-uman. Doar prin rigoarea transmiterii impusului de la un performer la celălalt, se poate crea unduirea naturală, fără să se simtă fragmentarea. Într-un alt registru, dar pe aceeași temă a dezbrăcării/îmbrăcării, rigoarea mișcărilor din *Primal Matter* este, din nou, esențială, pentru că cele două personaje, atunci când intereracționează, depind unul de celălalt, în această scenă făcându-se un transfer de cămașă direct de pe brațul unuia pe brațul celuilalt. Al doilea lucru care șochează este

naturaleţea mişcărilor făcute sub iluzie optică, cu membre false sau folosind membrele altui performer, orientate invers. Ce impresionează însă sunt detaliile care ţin de privire, de gesturile făcute în slow-motion, de dilatarea unor momente-cheie, care le accentuează intensitatea.

Analizând din punct de vedere teatral, încărcătura emoţională e atât individuală, cât şi colectivă şi chiar dacă nu se pleacă de la premisa creării unor situaţii dramatice, acţiunea e întotdeauna susţinută de gând şi intenţie, de situarea corectă în spaţiu, fie el şi unul abstract, şi de raportarea realistă la abstract, care umanizează şi care creează în mintea spectatorului spaţiul în care imposibilul devine posibil.

„ Am o problemă în a exista fără a crea, deci soluţia mea pentru a exista e să creez.”[5] Dimitris Papaioannou insistă, în toate declaraţiile sale, aşa cum a făcut-o şi în cadrul conferinţei UNATC, în a traduce forţa sa de creaţie tocmai prin nevoia sa organică de a crea. Impulsul de viaţă se identifică cu impulsul creator şi căutarea permanentă de sens cu o căutare a originilor umanităţii, prin care consideră că se poate identifica în cel mai real mod posibil.

Bibliografie:
Referinte Web:

- https://www.dimitrispapaioannou.com/en/, Dimitris Papaioannou- Official Site
- https://dustmagazine.com/aligning-with-archetypes-the-universe-of-dimitris-papaioannou-2/- Dust Magazine, Aligning with archetypes. The universe of Dimitris Papaioannou, Dimitris Papanikolaou, 2020
- https://ccmagazine.es/en/an-interview-with-dimitris-papaioannou-about-transverse-orientation-his-new-masterpiece/- An interview with Dimitris Papaioannou about Transverse Orientation, his newmasterpiece, 2021

[5] Interviul filmat a fost publicat pe pagina de YouTube Campania Tatro Festival- https://www.youtube.com/watch?v=iWzcdsG4nxQ&t=34s

START CERCETARE

Reprezentări queer în teatrele publice din România de astăzi. Perspectivele regiei tinere de teatru: Catinca Drăgănescu, Eugen Jebeleanu, Leta Popescu

George-Albert COSTEA [1]

Rezumat: Regizori de teatru români din generația tânără (între 30-40 de ani) propun în teatrele publice unde realizează spectacole de teatru, din ce în ce mai multe teme și subiecte queer. Ne propunem să analizăm motivațiile, metodele de lucru și valorile în raport cu abordarea acestui tip de problematică, a trei reprezentanți ai acestei generații. Pentru Eugen Jebeleanu (*Lupte și metamorfoze(2024), La Ronde (2023), Am avut o livadă (2023))* reprezentările queer reprezintă un statement politic și programatic, în vreme ce Leta Popescu (*Bujor, 2023*) le realizează din motive care țin de empatia față de comunitatea lgbqia+ din România. În fine, la Catinca Drăgănescu (*Lasă-i să moară proști, 2023*) apar când se pliază pe tema identității și a căutărilor identitare, ca parte a mai vastelor sale cercetări artistice. Această diversitate de perspective considerăm că îmbogățește și statuează cultura queer ca parte a culturii din România, îmbogățind inclusiv studiile queer din zona Teatrul și artele spectacolului.

Cuvinte-cheie: teatru, instituții de spectacole, queer, lgbtqia+, România

Acest articol își propune să analizeze câteva dintre cele mai recente reprezentări queer în teatrul public din România, pentru a contribui la acoperirea acestei teme în cercetarea academică din domeniul *Teatrul și artele spectacolului* din România.

Temele, subiectele și personajele *queer* par să preocupe, să se regăsească din ce în ce mai mult în creația artistică a câtorva regizorx de teatru care montează în teatrele subvenționate din țara noastră. Urmează să detaliem, în continuare, motivațiile de a propune subiecte din această zonă, a trei dintre aceștia, în spectacolele create în teatre publice din România. Aceste motivații au menirea de a revela și demonstra varietatea de metode de lucru, crezuri artistice, valori, ale câtorva reprezentanți ai regiei românești de teatru, aflați în al patrulea deceniu de viață, respectiv în al doilea deceniu de activitate profesională. Ca notă particulară, reținem faptul că cei trei regizorx, și-au declarat public identitatea de gen, respectiv orientarea sexuală. Dacă toți trei se identifică ca fiind cisgen,

[1] Student doctorand, UNATC I.L. Caragiale, coordonator prof.univ.dr.habil. Alexandru BOUREANU

regizoarele se declară ca fiind heterosexuale, în timp ce Jebeleanu și-a declarat orientarea gay.

Propunem să începem prin prezentarea metodologiei de cercetare, definirea termenilor utilizați, o trecere în revistă a reprezentărilor queer anterioare în teatrul românesc public prin câțiva regizori și creațiile lor, pentru ca ulterior, să ne concentrăm pe analizarea celor trei perspective regizorale pe care le dorim dezvoltate în acest articol.

Metodele de cercetare au inclus atât documentarea, cât și realizarea unei serii de trei interviuri semi-structurate cu cele trei regizorx selectate. Documentarea a presupus vizionarea live de spectacole, accesarea și analiza unor materiale de presă, prezentări oficiale ale spectacolelor, interviuri scrise sau video, cronici de teatru. În plus, adăugăm ca metode de cercetare, observația, respectiv auto-reflecția, prin prisma calității de actor într-unul dintre spectacolele analizate (*Lasă-i să moară proști,* 2023), așa cum au fost consemnate în jurnalul de repetiții. Acestora se adaugă consultarea literaturii de specialitate disponibilă în limbile română și engleză, care a oferit cadrul general de definire a termenilor cu care operăm. Utilizăm în cuprinsul articolului, grafia „-x", care apare în prezent ca experiment în spațiul public din România, pentru a atrage atenția și a fi incluzivi față de persoanele care se identifică pe spectrul mai larg non-binar, ca formă neutră, ne-asociată în mod obligatoriu, sexului masculin.

Literatura de specialitate axată pe studierea fenomenului queer în societatea și cultura din țara noastră s-a îmbogățit în ultimii ani. Lucrarea Ramonei Dima, *Queer Culture in Romania 1920-2018* (2023), respectiv *Queer. Gândire critică, conștiință politică și practici culturale în România* (2020) volum coordonat de cercetătorii Valentina Iancu și Ovidiu Anemțoaicei, reprezintă două contribuții substanțiale în acest sens. Aceste lucrări rețin mai degrabă creațiile din sfera artelor spectacolului realizate în teatrul *altul decât cel subvenționat de la bugetul de stat* sau produse de o instituție foarte particulară precum Centrul Național al Dansului (CNDB), fără a explora tentativele sau a recunoaște progresele înregistrate de teatrele publice în privința reprezentărilor queer. Dacă este să ne uităm la titlurile menționate în cele două lucrări, vom remarca faptul că, acele spectacole se află la intersecția dintre teatru și performance, iar actanții utilizează auto-reprezentarea sau se definesc public ca fiind LGBTQIA+[2]. Aceste aspecte sunt mai

[2] [n.n.] dacă volumul *Queer. Gândire critică...* reține formele de expresie artistică ale Paulei Dunker, alter ego al coregrafului și dansatorului Paul Dunca (*Coregrafii Queer (nocturne) și corpul Paulei*), volumul R. Dima se concentrează pe patru spectacole, anume *Parallel (2013, producător Colectiv A), După Traian și Decebal. Fragmente din istoria gay din România (2012, AFCN),* respectiv *Institutul*

puțin evidente, în cazul teatrelor publice din România. Aceste instituții sunt într-o majoritate covârșitoare teatre de repertoriu cu colective artistice de actorx angajate prin contracte individuale de muncă, în care opțiunile și crezurile artistice ale acestora este posibil să fie mai puțin articulate, liber exprimate și valorificate de management. Pe lângă cele două volume, putem completa pentru aprofundarea studierii fenomenelor queer în arta și cultura din România, cu cele patru dosare realizate de Valentina Iancu între 2017 și 2023, pentru Revista Arta – *Cultură queer în România*[3]. În plus, o notabilă resursă de titluri de spectacole (în același timp, personaje queer) este reprezentată de *Dosarul special: Reprezentarea queer în teatrul și audiovizualul made in România*[4] (coord. George-Albert Costea și Cristina Modreanu) – inclus în numărul 59(1)/2023 al revistei de artele spectacolului *Scena.ro*. Acesta se concentrează pe perspective ale actorx profesioniști (sau care urmează un tip de educație vocațională formală) din România, care aparțin comunității LQBTQIA+, asupra reprezentărilor queer atât în teatrul public cât și cel așa-numit *independent.*

Lucrările menționate anterior, ne oferă pe de altă parte, suportul necesar de a înțelege, defini, respectiv încadra căutări ale unor artistx de teatru din România. Ne dezvăluie posibilități de interpretare care se admite că pot suferi modificări, pe măsură ce cunoașterea și aprofundarea acestor concepte evoluează. Mai degrabă decât încadrarea ne-univocă a căutărilor artistice, considerăm că primează consemnarea lor pentru a le contextualiza în cadrul mai larg al creației teatrale din România contemporană. De altfel, cercetătorii în domeniul studiilor queer și de gen, invită la deschiderea de canale de comunicare între domenii conexe, pentru a aduce plus valoare în sfera cercetării și studiilor academice:

e nevoie de dialog conceptual și activist perpetuu pe un continuum care trece dincolo de dihotomia teorie/practică (unde cumva teoria este ierarhizată superior de unii, iar practica de alții), și care evidențiază necesitatea unei comunicări permanente și influențări reciproce între gândire critică și expresie practică politică[5].

schimbării (2014), respectiv *La institutul schimbării (2016)* ambele produse de Centrul Național al Dansului

[3] Disponibil online la: https://revistaarta.ro/ro/column/author/valentina/, accesat 08.05.2024

[4] Disponibil online la: https://revistascena.ro/wp-content/uploads/2023/07/Scena.ro-dosar-queer-2023.pdf, accesat 08.05.2024

[5] Ovidiu, Anemțoaicei, *Introducere* în *Queer. Gândire critică, conștiință politică și practici culturale în România*, Editori Valentina Iancu și Ovidiu Anemțoaicei*, Ed. Hecate, București,* 2020, p. 5

Studiile menționate s-au axat pe teoria conform căreia *heteronormativitatea* este percepută ca normă, dezirabilă, ceea ce duce automat la drepturi și privilegii – precum, căsătoria, moștenirea, adopția: „teoria queer a început să examineze structurile de putere care instituționalizează și legitimează anumite forme și expresii sexuale și de gen în detrimentul altora”[6]. Deși termenul de *queer* a fost utilizat în anii ’50-’60 ai secolului trecut în sens peiorativ, însemnând literal *ciudat*, ulterior îmbrățișat și promovat de comunitățile LGBTQIA+ în lupta pentru vizibilitate și drepturi civile în societățile occidentale în anii ’70, astăzi definiția sa s-a extins foarte mult. Considerăm, inclusiv pentru demersul nostru, definiția vastă a acestui termen care cuprinde atât practici, cât și moduri de gândire și de comportament, opuse modelelor predominante, tocmai pentru a semnala și face acceptată public bogăția umană în toate formele sale:

Queer poate să trimită când doar la sexualități, expresii, practici și identități sexuale minoritare, când la un mod de gândire și practică identitară mai largă ce trece dincolo de sexualitate și ia în calcul în mod intersecțional și foarte critic capitalismul, rasismul, sexismul, etc., prin multiple alte forme de critică și rezistență la actuala configurație economică și socio-politică predominantă. Queer poate fi și un simplu termen umbrelă ca rezistență la orice tip de etichetare, identificare sau categorizare ca instrumente de putere și normativizare așa cum sunt produse și reproduse în actuala matrice culturală, economică și socio-politică. Pe scurt, queer pare să fie simultan identitate și practică, gândire critică, dar și non-identitate[7].

Spectacolele produse de teatre publice cu subiecte legate de comunitatea LGBTQIA+ sau care conțin reprezentări queer, pare să se multiplice în cele mai recente stagiuni teatrale. Este contribuția unor regizorx din generațiile mai tinere, precum Vlad Cristache, Catinca Drăgănescu, Eugen Jebeleanu, Andrei Măjeri, Leta Popescu. Proporțiile în care apar subiecte queer în creația acestora sunt, în mod firesc, diferite, variind de la angajamente *artistice* (Jebeleanu), până la contexte mai degrabă punctuale (Cristache). Recunoaștem totodată contribuțiile la spectacologia queer din România a unor artiști, precum Bogdan Georgescu, Mihaela Drăgan sau Paul Dunca/Paula Dunker. Însă creațiile acestora au fost realizate mai degrabă în sfera teatrului așa-numit independent, rămânând de văzut în ce măsură acestea vor colabora pe viitor cu teatrele publice abordând problematici queer.

Cu toate acestea, reprezentări gay în spectacole montate în teatre de stat, au existat încă de la sfârșitul anilor 1990 - începutul anilor 2000, deși acestea nu au fost bazate pe

[6] Idem n. 5

[7] Ibidem

texte dramatice românești. Probabil, cele mai cunoscute două exemple în acest sens, sunt montarea lui Cristian Theodor Popescu cu *Îngeri în America*. *(O feerie gay pe teme naționale)* de Tony Kushner[8] de la Teatrul „C.I. Nottara" București, respectiv *Bent* de Martin Sherman de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" București. Ambele pare să fi fost create în scopul de a funcționa ca *agenți provocatori* deopotrivă pentru public și artiștii interpreți. C. Th. Popescu a pus în scenă la Teatrul Nottara, în 1998, „Apropierea mileniului", prima parte a dipticului autorului american (Perestroika fiind titlul celei de-a doua părți)[9]. C.Th. Popescu evocă contextul politico-social al acelor ani, în care amenințarea unor noi Mineriade era încă prezentă, iar asociații studențești din cadrul Universității București doreau înființarea unei capele ortodoxe în interiorul universității. Acesta era conștient de caracterul provocator pe care montarea unui asemenea text îl putea avea, încercând aducerea teatrului de pe bulevard înspre *un afară incomod.* Intențiile s-au dovedit a avea răsunet, întrucât s-a întâmplat ca afișele spectacolului să fie smulse, vitrinele teatrului sparte, vânzătoarea de bilete amenințată, iar primele reprezentații ale spectacolului s-au jucat cu poliția la intrare:

În acest context, am considerat că un spectacol în care se dezbate deschis problema homosexualităţii poate contribui la readucerea teatrului în conştiinţa societăţii contemporane ca un loc de dezbatere socială, forţând publicul să privească în faţă adevăruri pe care nu e neapărat pregătit să le accepte[10].

Spectacolul *Bent*, pe textul lui Martin Sherman, pus în scenă de Elie Malka pe scena de la Izvor a Teatrului Bulandra aducea, în anul 2002, în atenția publicului, o poveste de dragoste homosexuală plasată în cadrul lagărului de concentrare de la Dachau. Directorul general al teatrului, regizorul Alexandru Darie, anticipa ca acest spectacol să reprezinte un eveniment teatral cu potențial polemic: „...un spectacol care cred că va agita

[8] *Îngeri în America (partea I: Sfârşit de mileniu)* traducerea Anca şi Lucian Giurchescu, regia Cristian Theodor Popescu, decorul Andu Dumitrescu, costumele Ioana Albaiu, coregrafia Florin Fieroiu, coproducţie a Companiei teatrale 777 cu Teatrul Nottara din Bucureşti, cu sprijinul Fundaţiei Soros pentru o Societate Deschisă – România şi al programului Caleidoscop al UNITER, 1998

[9] [n.n.] abia în anul 2012, *Îngeri în America* va fi montat în versiunea integrală (*Sfârșitul lumii e aproape*, respectiv *Perestroika*) de Victor Ioan Frunză, la Teatrul Metropolis din București, cele două piese fiind reprezentate în două seri consecutive, sub denumirea de „teatru în serial"

[10] C.Th., Popescu, *Surplus de oameni, surplus de idei, Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Ed. Liternet, 2014, pp. 64-68, versiunea .pdf disponibilă online la: https://editura.liternet.ro/descarcare/312/pdf/Theodor-Cristian-Popescu/Surplus-de-oameni-sau-surplus-de-idei-Pionierii-miscarii-independente-in-teatrul-romanesc-post-1989.html, accesat 03.04.2024

spiritele”[11]. Prezentarea oficială a spectacolului reține aceeași intenție a producătorului legată de montarea cu *Bent*:

Un spectacol al contrastelor [...], demnitate și brutalitatea unei societăți care respinge minoritățile, prin care directorul Uniunii Teatrelor Europene provoacă publicul român[12].

Considerăm că este util și necesar să amintim contextul socio-politic din România acelor ani, referitor la situația persoanelor lgbtqia+. Cele două spectacole amintite mai sus, au fost produse cu foarte puțin timp înainte, respectiv imediat după ce România a eliminat din Codul Penal articolele care incriminau relațiile homosexuale. Această măsură, care nu a fost lipsită de opoziție în rândul decidenților politici de la acel moment, era imperios necesar a fi luată, ca urmare a angajamentelor politice luate de țara noastră în vederea integrării în structurile nord-atlantice (NATO), respectiv europene (Uniunea Europeană)[13].

Ulterior, regizori precum Radu Afrim sau Răzvan Mazilu, au făcut din tratarea acestor subiecte sau includerea unor personaje queer în spectacolele montate, parte a discursurilor proprii regizorale. Aceștia au îmbogățit spectrul de imagini queer, prin personaje flamboaiante, colorate, excentrice, experimentând procedee precum *cross-dressingul* sau *drag-ul*. Istoricul Cristina Modreanu, îi dedică lui Afrim un întreg capitol în lucrarea sa despre teatrul românesc în evoluția sa de la comunism la capitalism. Subintitulat *A queer look of life* (n.aut. O privire queer asupra vieții), capitolul panoramează creația afrimiană cu accent asupra predispoziției regizorului de a monta piese în care eroii se definesc prin lipsa puterii, prin *vulnerabilitate* și *labilitate*, parte a unor narațiuni plasate nu de puține ori în universuri scenice care alterează linia dintre real și fantastic sau oniric. Aceste însușiri oferă personajelor caracteristici queer, în înțelesul dat termenului de marginal, neascultat, ieșit din norme. Modreanu salută, în același timp, desele provocări făcute de Afrim de a aduce travesti-ul și drag-ul pe scenele teatrelor publice:

Afrim a fost primul artist care a adus pe scenele românești drag queens spectaculoase, încă de pe vremea când definiția termenului era încă un mister în această

[11] V. bulandra.ro/bent, accesat 04.04.2024

[12] Idem n. 4

[13] [n.n.] este vorba despre articolul 200 din Codul Penal, eliminat prin Ordonanța nr. 137/2000 a Camerei Deputaților, legea fiind promulgată de Președintele țării pe 14.02.2002. pentru o mai bună contextualizare, v. Florin, Buhuceanu, *Homoistorii,* Ed. Humanitas, București, 2022, pp. 233-238

cultură, și este și astăzi unul dintre puținii care o fac, cu siguranță singurul care o face pe scenele principale ale Teatrelor Naționale din această țară, o adevărată declarație care merită aplaudată.[14]

Criticul de teatru/dans Iulia Popovici remarcă la rândul său meritele lui Afrim de *a împinge* personaje și tematici queer pe scenele teatrelor publice. Cu toate acestea, nuanțează reprezentările de tip drag afrimiene ca făcând parte din zona reprezentării teatrale convenționale, spre deosebire de cele care țin de opțiuni personale, de auto-reprezentare performativă, ca *statement* politic[15] a performerilor. Răzvan Mazilu, cunoscut anterior ca dansator și coregraf, și-a diversificat în ultima decadă preocupările artistice devenind regizor de spectacole de tip musical. Cadrul convențional în care se desfășoară acest tip de spectacol, prin utilizarea cântecului live și a dansului, îi permite lui Mazilu să introducă personaje queer, inclusiv prin caracterul de burlesc, carnavalesc pe care acesta îl conferă propunerilor sale. *Cabaret*[16] de la Teatrul Odeon București (2021), respectiv *Hedwig and the Angry Inch*[17] de la Teatrul Metropolis București (2023), sunt două dintre cele mai recente creații ale lui Mazilu în care subiectele queer sunt întărite de reprezentări spectaculoase de *cross-dressing* și tentative de *drag*.

După această panoramare sumară a câtorva regizorx și spectacole de teatru, în care am putut identifica reprezentări queer, astfel cum s-au profilat în istoria teatrului din România a primelor două decade a noului mileniu, să trecem acum la analiza celor trei perspective regizorale propuse pentru acest articol.

---

[14] Cristina, Modreanu, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge, 2021, p. 63, trad. aut.

[15] V. Iulia, Popovici, *Toți ne naștem goi, iar restul e «drag»". Travesti, „drag" și reprezentarea de gen (I)*, în Observator cultural nr. 1022 din 17.07.2020, disponibil online la: https://www.observatorcultural.ro/articol/toti-ne-nastem-goi-iar-restul-e-drag-travesti-drag-si-reprezentarea-de-gen-i/, accesat 05.05.2024

[16] *Cabaret* libretul de JOE MASTEROFF, după piesa lui John Van Druten și povestirile lui Christopher Isherwood, Muzica JOHN KANDER, Versurile FRED EBB, regia Răzvan Mazilu, producție a Teatrului Odeon București, Premiera 23.10.2021, mai multe detalii la: https://teatrul-odeon.ro/spectacol/cabaret/, accesat 07.05.2024

[17] *Hedwig and the Angry Inch* text de John Cameron Mitchell, muzica și versurile Stephen Task Regia, coregrafia și costumele Răzvan Mazilu, Producție a Teatrului „Stela Popescu" București, Premiera: 21.05.2023, mai multe detalii la: https://teatrulstelapopescu.ro/spectacol/hedwig-2023-06-08/, accesat 04.05.2024

Eugen Jebeleanu (n. 1989, Timișoara) consideră că transformă cele mai recente proiecte ale sale în teatrul instituționalizat în manifeste politice, prin aducerea în atenția publicului a problematicilor queer. Acesta își asumă, de fapt, o direcție artistică începută cu spectacolul *Căpcăuni* (2017)[18], produs de Compagne des Ogres, pe care o deține împreună cu dramaturgul francez Yann Verburgh. Într-un interviu oferit criticului de teatru, Cristina Rusiecki, în anul 2019, Jebeleanu afirma acest crez, declarând că „ne propunem [el și Verburgh, n.aut.] să vorbim despre marginalizați, despre minorități, despre oameni diferiți de normă”[19]. Regizorul înțelege, însă, că teatrul de stat poate reprezenta platforma necesară pentru ca aceste problematici să ajungă la un public mai numeros, care nu este format doar din membrii comunității LGBTQIA+ sau susținători ai acestora. Este cazul primului său spectacol montat la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, *Lacrimile amare ale Petrei von Kant* (2022)[20]. Pe scena principală a Naționalului clujean, Jebeleanu aduce în prim-plan un conflict interior determinat de relația lesbiană, între o celebră creatoare de modă trecută de prima tinerețe (Petra von Kant, interpretată de Ramona Dumitrean) și o tânără aspirantă (Karim Thimm, interpretată de Sânziana Tarța). Cu toate acestea, aici nu este vorba despre o poveste de homofobie explicită, ci mai degrabă una indusă sau interiorizată, determinată de contextul social nefavorabil. Acceptarea orientării sexuale *diferite* la vârste mai înaintate, reprezintă astăzi, la fel ca în urmă cu 50 de ani (atunci când a fost scris textul), o temă care pare a nu se fi perimat, cel puțin în contextul românesc.

În producția cu *Pescărușul* (2022) de A.P. Cehov de la Sala „Ion Caramitru” a Teatrului Național „I.L. Caragiale” București (TNB), Jebeleanu explorează zone insolite de relaționare între personaje și propune o posibilă *dragoste neîmplinită* a personajului Medvedenko (interpretat de Ciprian Nicula) pentru Treplev (interpretat de Niko Becker, personaj posibil alter ego al regizorului însuși[21]). Rămâne iconic (deopotrivă cu caracter

[18] *Căpcăuni* text și dramaturgie Yann Verburgh, regia Eugen Jebeleanu, producție a Compagnie des Ogres, 2017

[19] Cristina, Rusiecki, Despre marginalizați, ciudați și excluși, în B.Critic, disponibil online la: https://www.b-critic.ro/spectacol/teatru/despre-marginalizati-ciudati-si-exclusi/ accesat 03.05.2024

[20] *Lacrimile amare ale Petrei von Kant* de Rainer Werner Fassbinder, traducere de Victor Scoradeț, regia Eugen Jebeleanu, producție a Teatrului Național Lucian Blaga din Cluj Napoca, premiera: 9 iulie 2022, mai multe detalii la: https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-727/lacrimile-amare-ale-petrei-von-kant/, accesat 08.05.2024

[21] V. https://fictiunea.ro/2023/189/art3/, accesat 08.05.2024: „Când am primit invitația de a monta la TNB, m-am gândit la *Pescărușul* pentru că mi se părea că aduce în discuție lupta sau, în orice caz,

provocator) momentul sărutului între cei doi bărbați în spațiul vast, generos al scenei mari a TNB (scenografie Velica Panduru). Intenția a fost de a crea o relație ambiguă între cele două personaje iar inspirația pentru a trata astfel această relație, s-a regăsit, conform afirmațiilor regizorului, în textul original. În scena finală, Medvendenko este singurul personaj absent, sub *pretextul* că se întoarce acasă pentru a avea grijă de copil, dar nu se cunosc alte detalii. Această *pistă* părea plauzibilă deoarece intenția regizorului nu a fost de a realiza din Treplev, un *erou* în sensul clasic al cuvântului, profil care ar exclude din start, eventuale orientări sexuale non-normative. Concomitent, a construit un conflict interior în personajul Medvedenko care ar fi putut avea ca sursă, atât frustrarea faptului că Maşa (interpretată de Ada Galeș) nu îi acordă atenția pe care o dedică lui Treplev, dar și din neasumarea unei orientări sexuale, posibil homosexuale:

Pentru mine, în orice text, sunt interesat să văd dacă există o posibilitate de lectură queer, care să aducă reprezentări, povești, preocupare față de subiecte puțin vizibile, ne-evidente.

O direcție mai recent experimentată de Jebeleanu este reprezentată de ambiguizarea genurilor personajelor. Aceasta se încadrează într-o tendință din ce în ce mai pronunțată de provocare, respectiv anulare a binarității de gen în spectacolele create. Aceste opțiuni reprezintă, în același timp, forme de contestare a supremației unui gen asupra celuilalt, normă puternic prezentă în mentalul colectiv românesc. În *Am avut o livadă* (2023)[22], la Teatrul Odeon din București, regizorul optează ca personajele să fie jucate de femei sau bărbați, fără să țină cont de identitatea de gen atribuită de autorul dramatic. De pildă, personajul Lopahin este interpretat de actrița Ruxandra Maniu fără să transforme personajul într-un rol feminin, cu intenția de a nu mai ține cont de identitatea de gen a respectivului personaj:

ne-am propus să se schimbe ceva la nivel de percepție în spectator atunci când i se propune o lectură a textului dramatic de acest fel.[...]Încerc să fac abstracție că o

dezechilibrul dintre două moduri de a vedea teatrul și m-am conectat la ce mi s-a întâmplat mie în teatru, adică la faptul că am început ca independent, că am fost într-o zonă de teatru militant, social, politic și că am ajuns să montez la Teatrul Național, în Sala Mare. Și-atunci mi-am zis că trebuie să vorbesc despre mine, despre artistul care sunt eu, despre lupta care s-a dat în mine. Toate astea se regăsesc în Treplev, prin el am vrut să explorez cât mai mult din ceea ce deja aveam, din căutările mele".

[22] *Am avut o livadă* text de Yann Verburgh după A.P Cehov, regia Eugen Jebeleanu, producție a Teatrului Odeon București, premiera: 20.10.2023. mai multe detalii la: https://teatrul-odeon.ro/spectacol/am-avut-o-livada/, accesat 07.05.2024

poveste a unui personaj masculin este spusă de o actriță sau invers. Nu mai ofer importanță binarității de gen [23].

Un procedeu similar este practicat în cazul spectacolului *Lupte și metamorfoze*(2024) în care vocea naratorului este redată alternativ de cei trei actorx (Măriuca Bosnea, Șerban Ghilvaci, Niko Becker). Intenția regizorală a fost în acest caz, de a face posibilă ralierea și identificarea dincolo de gen, atât a actorx cât și a publicului, la problematicile ridicate de Édouard Louis, autorul celor două romane auto-biografice (*Luptele și metamorfozele unei femei*, respectiv *Cine l-a ucis pe tata?*) care stau la baza textului dramatic al spectacolului. Cadrul general al celor două romane este redat funcție de regimuri politice din Franța contemporană, în care diverșii lideri politici[24] au perpetuat o stare care vulnerabilizează categorii sociale condamnate la precaritate, sărăcie, lipsă a educației, prin absența unor politici sociale eficiente. Aceste privațiuni conduc la violență domestică, alcoolism, aspecte care nu par străine nici realităților din România de astăzi. Personajul principal (alter ego al autorului) este parte a unei lumi profund *machiste,* în care a fi gay este grav și reprezintă o sursă de stigmă socială și multă rușine. A fi *gay-fem* (un bărbat cu *gesturi feminine*) poate crea condițiile de a risca atacuri fizice, respectiv renegare din partea întregii comunități, inclusiv a propriei familii. Ca procedeu regizoral, Jebeleanu utilizează suprapunerea de narațiune (prin vocea unuia dintre cei trei actorx) peste care suprapune imagini în mișcare create de ceilalți doi, uneori în antiteză cu intenția textului, alteori întărind sugestia acestuia. Cu toate acestea, remarcăm faptul că scenele de intimitate (expunerea mai multor poziții sexuale prin tranziție în ralanti), respectiv erotico-poetice (acțiunea care sugerează curățirea/spălarea cu o pulbere aurie a unui personaj nud, de către un altul) revin celor doi actori bărbați cisgen.

[23] Extras din interviul realizat cu Eugen Jebeleanu; pornind de aici, se poate deschide o perspectivă foarte interesantă de cercetare a reprezentărilor din spectacologia lui Silviu Purcărete prin prisma teoriilor queer. Purcărete utilizează deseori, și nu de ieri de azi, jocul ambiguu între masculin și feminin, inclusiv prin utilizarea cross-dresingului și a distribuirii unor actori cisgen în roluri opuse de gen: Sorin Leoveanu în rolul Miranda, respectiv Romanița Ionescu, în rolul Ferdinand, ambele în *O furtună* la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova (2012), fiind două exemple la *suprafața* creației purcăretiene

[24] [n.n.] sunt menționați printre alții Manuel Valls, fost ministru de interne, Xavier Bertrand, ministru în mai multe cabinete, Emmanuel Macron, Nicolas Saekozy, Jacques Chirac , președinți ai Republicii franceze

În *La Ronde*(2023)[25], sunt aduse în atenție relații non-heteronormative (gay, lesbiene, poliamoroase), practici sexuale considerate (încă) neconforme (de pildă, *bondage, BDSM*), care în același timp, anulează statusuri sociale și destabilizează raporturi de putere. În plus, Jebeleanu împreună cu autorul dramatic Yann Verburgh, explorează transgresarea genurilor. În scena finală a spectacolului, a cărui structură dramaturgică urmează piesa lui Arnold Schnitzler de unde și-a luat inspirația, suntem martorii unei scene post-coitus între două personaje transgen (femeie trans, respectiv bărbat trans) al căror proces de tranziție fusese sugerat în scenele anterioare. Jebeleanu nu este indiferent subiectului dreptului la auto-reprezentare. Recunoaște în același timp, limitele acesteia în contextul colaborării cu teatre publice, admițând că în măsura în care aceasta ar fi fost posibil, ar fi optat pentru distribuirea în cele două roluri menționate mai sus a unor actorx transgen. În același timp, inclusiv sub influența colaborării directe cu Louis pentru dramaturgia spectacolului *Lupte....* , Jebeleanu are viziunea depășirii modelului auto-reprezentării în teatrul contemporan ca factor determinant al verosimilității și veridicului:

Pe de altă parte, este important să dăm la o parte stereotipurile de gen, să permitem un spațiu de exprimare mai vast – povestea mea nu este doar a mea. Povestea personală, percepută ca proprietate, pe model capitalist, pe care doar eu am permisiunea să o reprezint, pentru că sunt singurul legitim, în măsură să o fac. Prin urmare, apar ierarhii care fac să se decidă între cei cărora le este permis să spună povestea și cei cărora nu le este permis.[26].

Leta Popescu (n.1989, Galați) este o regizoare de teatru care a urmărit constant, de-a lungul primilor zece ani de carieră, reprezentarea unor categorii sociale marginale, cu precădere a persoanelor gay, lesbiene sau a bărbaților care fac sex cu alți bărbați, în spectacolele pe care le-a creat. Popescu își face, de altfel, debutul regizoral cu *Parallel*[27], spectacol în care, conform criticii de specialitate, întâlnim una din puținele (dacă nu singura, cel puțin până în 2020) reprezentări de tip *drag masculin* din spectacologia din

[25] *La Ronde* text de Yann Verburgh inspirat de *Hora iubirilor* de Arthur Schnitzler, producție a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, premiera 2023, mai multe detalii la: https://www.tam.ro/laronde, accesat 08.05.2024

[26] Extras din interviul realizat cu Eugen Jebeleanu

[27] *Parallel*, devised theatre, regia Ferenk Sinkó și Leta Popescu, Fabrica de Pensule Cluj Napoca, produs de GroundFloor Group, Premiera: 5 decembrie 2013, mai multe detalii la: https://letapopescu.ro/portfolio/parallel/, accesat 03.04.2024

România[28]. În teatrul public, a continuat cu *Tatăl meu, preotul* pe textul dramatic semnat de Gabriel Sandu. Povestea alătura *coming out-ul* unui tânăr față de părinții săi, cu momentul campaniei pentru strângerea de semnături necesare organizării *Referendumului pentru familie*, în care atât tatăl preot cât și mama prezbiteră erau implicați activ[29].

Atracția față de aceste teme, conform celor declarate de regizoare, ține de motivații personale. Aceasta nu intenționează să își reprezinte căutările artistice ca fiind din sfera politică sau militantistă, ci mai degrabă, acestea sunt legate de empatia pe care o resimte față de comunitatea LGBTQIA+ din România de astăzi. Atentă la problemele de ordin social ale reprezentanților acestei comunități, consideră că introducerea acestor subiecte în teatrele publice, poate contribui la mai multă acceptare în societate a persoanelor LGBTQIA+:

Am foarte mulți prieteni gay pe care îi cunosc și cărora le dedic din când în când câte un spectacol sau o imagine dintr-un spectacol. Le cunosc lipsa de reprezentare, suferința, le știu poveștile care implică discriminare sau bully-ing și sufăr cu ei atunci când poveștile lor se duc în zona familiei. Știu povești în care oameni în toată firea și-au renegat copiii pentru că sunt gay. Mi se pare cumplit. [...][30]

Cel mai recent proiect în care Popescu abordează teme queer este *Bujor,* de la Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați. Textul dramatic a fost scris de Doru Vătavului, pornind de la povești personale, articole de presă, colectate de autor, materialul rezultat fiind adaptat în timpul repetițiilor împreună cu regizoarea și actorii. Aceste povești au vizat dezbaterile din societatea românească contemporană legate de introducerea orelor de educație sexuală (uneori denumite *...pentru sănătate*) în sistemul de învățământ pre-universitar. Mai mult, s-au concentrat pe necesitatea de a aborda în cadrul acestor

[28] V. Iulia, Popovici, *Toți ne naștem goi, iar restul e «drag»". Travesti, „drag" și reprezentarea de gen (I)*, în Observator cultural nr. 1022 din 17.07.2020: „*Parallel* e singurul, în afară de *Lalele, lalele,* [n.aut. coordonator Bogdan Georgescu, MacazTeatruCoop, București, 2018] care-și asumă performarea directă a personalului, punînd în discuție experiențele proprii ale fluidității identitare de gen și folosind *drag*-ul drept vehicul de confruntare cu stereotipurile patriarhale", disponibil online la: https://www.observatorcultural.ro/articol/toti-ne-nastem-goi-iar-restul-e-drag-travesti-drag-si-reprezentarea-de-gen-i/, accesat 05.05.2024

[29] *Tatăl meu, preotul*, regia Leta Popescu, text Gabriel Sandu, producție a Teatrului Național Târgu Mureș, Compania Liviu Rebreanu, premiera 24.11.2017 (n.n. Referendumul urma a fi organizat un an mai târziu!), mai multe detalii la: https://letapopescu.ro/portfolio/tatal-meu-preotul/, accesat 05.05.2024

[30] Extras din interviul realizat cu Leta Popescu

ipotetice ore, a subiectelor legate de orientări sexuale, altele decât cea heterosexuală sau de relațiile non-heteronormative.

Plasată la începutul anilor 2000, acțiunea textului dramatic îl are în centru pe învățătorul Bujor, care este nevoit să organizeze o ședință cu părinții clasei a IV-a A, după ce doi dintre elevii săi, băieți, au fost implicați într-un eveniment cu conotații sexuale în toaleta școlii. Incidentul reprezintă prilejul rememorării de către învățător a trecutului său ca adolescent, confuz în privința propriei orientări sexuale și a lipsei mijloacelor, la acel moment, de a-și defini alteritatea.

Spectacolul a avut premiera în luna septembrie 2023, fiind după toate probabilitățile, primul spectacol produs de teatrul gălățean care să trateze problematici gay, incluzând sugestii ale unor acte sexuale homosexuale. Acestea au fost transpuse scenic prin imagini-metafore care fac parte din mijloacele de expresie scenice utilizate de Popescu în cele mai recente spectacole ale sale (*Dual, un performance despre prietenie (Teatrelli, Bucureşti, 2022) , Vrabia (Teatrul Dramatic Fani Tardini, Galați,2022), Oameni pe care nu-i mai iubești (Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad, 2022), Lucruri nespuse (Teatrul Național Târgu Mureș, 2021)*). Mai mult, costumele monocrome ale actorilor (decor și costume Bogdan Spătaru) pot face trimitere la culorile drapelului și universului color LGBTQIA+[31]. Actul sexual este sugerat prin încercarea de îmbrăcare/dezbrăcare simultană de către două personaje masculine, a acelorași piese de vestimentație (un tricou, respectiv o pereche de pantaloni), în timp ce acestea se află „la plajă", în costume de baie, unul dintre ele observând pe umărul celuilalt o muscă, descriind acest moment cu lux de amănunte. Întregul cadru creat capătă, astfel, tente erotice. Este vorba despre interacțiunea dintre învățătorul Bujor și părintele homofob, întâmplător, cel mai bun prieten al său. Tocmai de aceea, operând cu dualitatea, la Popescu, actul sexual devine simultan o altercație fizică între două personaje masculine. Rezultă astfel, compoziții dinamice, care citează și evocă operele unor artiști vizuali, precum Erwin Wurm sau Csilla Klenyanszki, care se folosesc de efemeritatea unor interacțiuni fizice între oameni și obiecte, de cele mai multe ori, traduse prin instalații aflate în echilibre instabile.

Sub aspect dramaturgic, Popescu optează pentru a întrerupe firul narativ, prin introducerea unui moment în care spectatorii sunt invitați de către actori să răspundă, prin ridicarea mâinii, dacă au votat la Referendumul de modificare a articolului 48 din

[31] [n.n.] utilizarea de motive vizuale definitorii pentru universul queer, devine la Velicu Panduru un adevărat statement. Scenografia spectacolului *Lupte și metamorfoze* conține o draperie în culorile drapelului lgbt+ care acoperă integral unul din pereții sălii de la Teatrelli, București

Constituția României (2018)[32]. Moment delimitat în spectacol prin aprinderea luminilor din sală, pare că pentru publicul gălățean suscită reacții contrare, consemnate atât de Popescu cât și de critica de specialitate:

Diverse reacții au fost stârnite în momentul enumerării temelor din cadrul reprezentației, teme precum: homosexualitatea, masturbarea, răspândirea informațiilor cu caracter sexual în conversații din mediul online, nelipsitele categorii pornografice. În linii mari, publicul a căutat mai degrabă comedia, decât stratul educațional, a preferat să râdă decât să audă și să reflecteze asupra adevărurilor pe care spectacolul le transmitea. Suprapuse cu replicile actorilor, aluziile privitorilor prindeau viață concomitent, într-o teatralitate paralelă, câțiva alegând chiar să părăsească sala în miezul dezbaterii de idei[33].

Spre deosebire de Jebeleanu și Popescu, Catinca Drăgănescu (n. 1984, București) pare că se apropie de problematicile queer, în contexte mai degrabă particulare. Consemnăm în acest sens, o primă colaborare cu compania de teatru rom feminist Giuvlipen, la spectacolul *Corp Urban*. Conform teoriilor queer expuse mai sus, Drăgănescu, care semnează atât regia cât și textul dramatic, tratează în *Corp Urban*, corpul feminin rom, sub-reprezentat în cultura din România, sub aspecte care țin de drepturile sexuale și reproductive ale femeilor rome[34]. Mai recent, tema queer apare în spectacolul *Lasă-i să moară proști* produs de Teatrelli București cu premiera în luna iunie 2023.

În ambele spectacole, Drăgănescu a fost interesată în primul rând, de explorarea temei identității și a căutărilor identitare, peste care s-a suprapus în mod natural, stratul queer. Regizoarea-dramaturg consideră că, în măsura în care, acestui interes personal, i se suprapun *măcinările* personale ale artiștilor cu care colaborează, spectacolul are

[32] [n.n.] acest Referendum este cunoscut ca *Referendumul pentru redefinirea familiei* sau *Referendumul pentru familie*, a fost organizat în urma unei inițiative civice a Asociației Coaliția pentru Familie, organizat în datele de 6, 7 octombrie 2018, invalidat ca urmare a prezenței la urne sub pragul de validare

[33] Cezara, Ojog, *Leta Popescu și provocările ei*, 15 aprilie 2024, disponibil online la: https://www.7iasi.ro/leta-popescu-si-provocarile-ei/, accesat 16.04.2024

[34] *Corp Urban* text și regie Catinca Drăgănescu, cu Mihaela Drăgan și Zita Moldovan, Muzica Ardeja Fraga, Mișcare scenică Paula Dunker, producție Giuvlipen, 2018, mai multe detalii disponibile la: https://giuvlipen.com/corp-urban/, accest 06.04.2024

potențialul de a produce un efect *electrizant*, cu implicații mai vaste asupra eticii profesionale:

[n.aut. am învățat] responsabilitatea reprezentării, diferența dintre artistul - artist și artistul – angajat, care servește o idee, un set de valori, un discurs cu valoare socială și conceptuală.[35]

În cazul lui *Lasă-i să moară proști*, referințele queer se insinuează prin dramaturgia de spectacol, distribuirea unui actor *openly-gay*, dublată de utilizarea de material auto-biografic al actorx și inserarea unor momente performative, de improvizație. Spectacolul chestionează existența conștiinței politice a generației de artiști români cu vârste cuprinse între 30 și 40 de ani, copii și adolescenți în perioada de transformare a României de la comunism la capitalism neo-liberal, martori și participanți apoi, ca tineri adulți, la transformările din societatea românească în perioada de pre- respectiv post- aderare la NATO și UE. Prin ce acțiuni și atitudini s-ar traduce această conștiință politică? Respectiv care este raportarea acestora la un posibil rol social pe care l-ar putea avea ca profesioniști ai teatrului:

Scindată între valorile occidentale și mentalitatea estică, între implicare civică și apatie politică, între marea istorie și micile istorii, această generație de tranziție pare a avea încrustată în experiența ei însăși esența transformărilor apărute în societățile est europene post-totalitare[36].

Coloana vertebrală a dramaturgiei de spectacol este reprezentată de transcriptul unui interviu pe care Drăgănescu l-a realizat cu un regizor de teatru rus, de asemenea, aflat în jurul vârstei de 35 de ani, pe timpul exilului acestuia la București. Acesta a fost nevoit să părăsească Federația Rusă, conform propriilor afirmații, din cauza unor acțiuni de protest publice, pe care le-a întreprins ca urmare a invaziei țării sale în Ucraina, începută la 24 februarie 2022: „mi-am construit o carieră timp de 17 ani, apoi am numit războiul, război și cariera mea nu mai există”[37]. Pasaje din acest interviu sunt interpretate, pe rând, de trei dintre cei cinci actorx din spectacol (procedeu întâlnit și la Jebeleanu în *Lupte și metamorfoze,* așa cum am văzut mai sus). Acestea sunt întâmplări, amintiri ale regizorului pornind din copilărie până în prezent. Credințele insuflate în școală („Rusia

[35] Extras din interviul realizat cu Catinca Drăgănescu

[36] Cf. prezentării oficiale a spectacolului de pe website-ul: https://teatrelli.com/event/lasa-i-sa-moara-prosti-premiera/, accesat 04.04.2024

[37] Extras din interviul realizat de Catinca Drăgănescu (septembrie 2022) cu regizorul de teatru Nikita Betehtin, inclus în versiunea inițială a textului de spectacol și nepublicat. Trad. Raluca Rădulescu

nu a purtat niciodată războaie de cucerire, ci întotdeauna s-a apărat") sau în familie („toți nemții sunt fasciști") sunt puse la îndoială de propriile experiențe de viață (un schimb de experiență în Germania, cu elevi din generații apropiate care nu se comportă ca niște *agresori* sau întâlnirea inopinată cu un tânăr uzbec, dintr-o fostă republică sovietică, care se confruntase la Moscova cu discriminarea de a fi *diferit*). Toate aceste credințe sunt zdruncinate cu atât mai mult, după începerea războiului și pierderea vieții personale și profesionale în țara sa.

Pe acest schelet dramaturgic, se împletetesc alte două fire narative secundare. Primul dintre acestea, este reprezentat de inserții (în stil *verbatim*) ale unor secvențe preluate din materiale video-audio disponibile pe canalul *youtube*. În aceste materiale apar tineri soldați ruși, aparent confuzi, slab echipați, luați prizonieri de armata ucraineană, pe care dramaturga îi unește sub o unică identitate – soldatul Dima. Dima apare, de altfel, în relatările regizorului rus (care vizionase materiale similare), care îl percepe pe tânărul prizonier, ca destinatar al mesajelor creațiilor sale artistice din viitor. Regizorul apreciază că spectacolele sale vor căpăta, în primul rând, valențe terapeutice pentru tratarea *rănilor* individuale și colective datorate războiului: „Eu pentru Dima trebuie să creez, pentru Dima, despre Dima, doar așa cred că pot contribui la vindecarea unei traume care este atât în mine, cât și în el și în toți rușii. Asta simt că este responsabilitate mea".[38]

Al doilea fir narativ secundar este format dintr-o serie de două momente performative ale actorx și o scenă care face apel la relația actorx cu proprii părinți (prezenți prin voci pre-înregistrate). Plasat chiar la începutul spectacolului, primul dintre cele două momente performative, servește drept introducere a celor cinci actorx direct către public. De altfel, deși este utilizată și scena sălii de teatru, spectacolul se joacă preponderent printre spectatorii plasați pe scaune, sub forma unor alveole, care delimitează diferite spații de joc (decor și costume Gabi Albu). În momentul introductiv, creat sub forma unui joc[39], cei cinci se prezintă cu nume și prenume, numesc elemente de identitate (de pildă, *actor, artistă europeană, muzician liber profesionist* șamd) și numesc pe rând o serie de ani (dintre cei cuprinși între 1984, anul de naștere al celui mai vârstnic din distribuție și anul curent). Rememorează momente din viața personală, profesională

[38] Extras din textul de spectacol

[39] [n.n.] acest moment a fost inspirat dintr-un joc foarte similar, propus de compania germană de performance She She Pop. Actorx din spectacol au beneficiat de un *workshop* cu două membre ale acestei companii, bazat pe studierea lucrului cu material autobiografic în creația specifică artelor spectacolului, în luna aprilie 2023, la sediul Teatrelli

reale, inclusiv referințe la momente istorice, elemente de cultură muzicală, cinematografică, teatrală, caracteristice anului strigat. Deși exersat ca joc, actorx invită spectatorii să propună ei înșiși un nou an, pentru a conferi un plus de autenticitate momentului de improvizație, a răspândi orice bănuieli că textul este fixat.
În mijlocul spectacolului, este plasat cel de-al doilea moment, în care actorx citesc, pe rând, câte o știre, la alegere, din presa *online.* Articolul de presă ales (care variază de la o reprezentație la alta) adresează o problematică cu potențial de revoltă, de neliniște vizavi de aspecte din realitatea cotidiană românească sau internațională. Lectura este dublată de comentarii personale cu adresabilitate directă către public.

În fine, momentul prezenței figurilor parentale, în cazul actorului queer, se compune din utilizarea unui imaginar de elemente militare (montaj video cu imagini proiectate cu trupe de paradă urmate de o înregistrare video autentică cu președintele ucrainean Volodomir Zelenski ca dansator de *vogue* din vremea când profesa ca actor), vocea înregistrată a propriului tată (fost militar de carieră, intonând un cântec soldățesc), peste care se suprapun voci live care enumeră elemente de costum militar, lumini de club, dans (cu mișcări inspirate din stilul *vogue*). Toate acestea duc la fetișizarea aproape erotică a universului militar, caracterizat prin rigoare, sobrietate, imposibilitate de contestare a autorității, respectiv sugerarea construirii unei identități queer care provoacă modelele ierarhizante patriarhale, poziționându-se uneori în conflict sau în opoziție cu valorile și principiile de viață ale generațiilor anterioare.

La Catinca Drăgănescu, tema queer se insinuează așadar, pe durata spectacolului, prin moderarea temei de către actorul queer (furnizarea de informații din viața personală sau profesională care au legătură cu tema, lectura unor articole de presă legate de subiect). Sugestiile, semnele anterioare capătă concretețe la finalul spectacolului. Este preluată, ca text de spectacol, o postare a regizorului rus (ulterioară interviului) de pe rețeaua de socializare *facebook.com.* Prin această postare își recunoștea și asuma public identitatea gay (între timp, căpătând statutul de azilant politic, ironic, în aceeași Germanie), exprimându-și în același timp solidaritatea cu comunitatea din care face parte, în contextul declarării *mișcării* LGBTQIA+ ca mișcare extremistă în Federația Rusă[40].

[40] [n.n.] pe 17 aprilie 2023 Serviciul Federal Rus de Supraveghere a Comunicațiilor, Tehnologiei Informației și Mass Media a aprobat criteriile de definire a „propagandei LGBT", ulterior pe 30 noiembrie 2023, Curtea Supremă a Federației Ruse a stabilit că „mișcarea internațională LGBT" este o mișcare extremistă. Pentru o sinteză a măsurilor luate de *regimul Putin* care au dus la deteriorarea drepturilor persoanelor LGBT+ din Federația Rusă vezi și: https://www.hrw.org/news/2023/11/30/russia-supreme-court-bans-lgbt-movement-extremist, accesat 06.05.2024

Adeptă a operării cu narațiuni non-liniare, Drăgănescu este interesată ca spectacolul să fie *descifrat, decodificat* de către spectator. Scenele sunt dispuse asemenea unor piese de puzzle, regizoarea-dramaturg având intenția ca spectatorii să înțeleagă povestea prin raționamente asociative, mai puțin deductive, într-un proces cognitiv pe care îl numește *gamificare a experienței.* Spectacolul se dorește a rezulta în mintea fiecărui spectator la intersecția dintre propriile sensibilități, repere culturale, senzații și materialul performativ:

Din perspectiva aceasta, spectacolul devine un vehicul de co-imaginare, „ne jucăm" cu simboluri, meme culturale, declanșatori de senzații pentru a crea un „stream of consciousness"[41] (trad. aut. flux al conștiinței).

Utilizând, așa cum am văzut, aceeași structură dramaturgică în cazul lui *Lasă-i să moară proști* peste care suprapune tema identității, rezultă o investigare personală a căutărilor identitare și culturale a unui grup de artiști-prieteni-colaboratori, cu speranța regăsirii unor preocupări similare în spectatorii spectacolului:

Fiecare dintre noi dă acolo acces publicului la o serie de chestionări foarte intime, adresând totodată niște teme înfricoșător de tabuizate în societatea românească contemporană, cum ar fi războiul și relația generației mele cu românismul[42].

În concluzie, fie că vorbim de asumarea unei misiuni artistice (Jebeleanu), a empatiei personale pentru cauza comunității LGBTQIA+ (Popescu) sau contextual, când se suprapune peste interesul artistic de investigare a temei identității (Drăgănescu), apreciem că oricare dintre cei trei regizorx este conștient de relevanța problematicilor queer în spectacolele de teatru produse în teatre publice, întărind convingerea conform căreia cultura queer face parte din cultura națională, în general.

Rămâne de investigat procesul de lucru al acestor regizorx în teatrele publice atunci când abordează aceste teme, motivațiile managementului pentru tratarea acestor teme, selecția actorx care se regăsesc în distribuțiile spectacolelor montate. Din această perspectivă, este de asemenea interesant de văzut, dacă actorii devin aliați ai cauzelor expuse în spectacole sau percep rolurile la nivel pur interpretativ. De asemenea, nu este de mai puțin interes a se analiza date referitoare la orientarea sexuală și identitatea de gen a angajaților teatrelor publice, ca măsură de aliniere la politicile europene care susțin diversitatea și egalitatea de gen. Remarcăm cu acest prilej, faptul că două spectacole discutate în acest articol au fost produse de Teatrelli, București un spațiu aparținând

[41] Extras din interviul realizat cu Catinca Drăgănescu

[42] Idem n. 23

Centrului Creart al Primăriei Municipiului București, care este similar modelului teatrului de proiect. Acest tip de organizare este mai permisiv creării unor echipe artistice (la fel cum se întâmplă în teatrul privat/independent) care să se ralieze unui demers artistic, față de echipele producțiilor din teatrele publice formate din artiști colaboratori, respectiv colective artistice de actorx angajați.

Cât de queer pot fi totuși, spectacolele produse în teatrul public din România de astăzi? Există astfel de reprezentări în producțiile teatrelor din urbanul mic și mediu al țării? Aceste teatre pot reprezenta pentru moment, o redută câștigată a celor puțini și privilegiați, fără ca alte categorii sociale, printre care și unele persoane queer, să aibă acces la resursele de producție, financiare de a crea și a se exprima artistic, iar poveștile lor să se facă auzite de pe scenele acestor instituții. O acțiune de protest, care a forțat întreruperea spectacolului pentru câteva minute, a reprezentat prilejul pentru lansarea unei dezbateri fără precedent în lumea teatrală din România, legată de reprezentările transgen. Este vorba despre avanpremiera spectacolului de tip *one-man show, Eu sunt propria mea soție (2024)* de Doug Wright în regia Teodorei Petre de la Teatrul Mic din București având-l protagonist pe actorul cisgen Gabi Costin. Reprezentația (26.01.2024) a fost întreruptă pentru câteva momente de Antonella Lerca Duda, performerx și activistă romă trans. Aceasta intenționa să atragă atenția asupra lipsei de acces la auto-reprezentare în teatrele publice a persoanelor trans, necesară în opinia acesteia, pentru o mai mare vizibilitate și acceptare socială a acestor persoane în România de astăzi[43]. Mai mult, despre nevoia de profesionalizare a unor persoane care nu au avut ocazia sau nu au putut să urmeze educația de tip formal într-o facultate vocațională, posibil tocmai din cauza constrângerilor legate de orientarea sexuală și mai ales a identității de gen. Evenimentul petrecut la Teatrul Mic poate oferi prilejul pentru ca, în viitor, managementul, responsabilii de comunicare, respectiv departamentele de dramaturgie din teatrele publice să fie mai sensibile, să continue a se informa responsabil cu privire la aceste teme. Intenția ar fi ca teatrele publice să devină mai incluzive, să se străduiască să nu lezeze sensibilitățile unor categorii din ce în ce mai diverse de public. Simultan, vocabularul cu care operăm în comunicarea publică anticipăm că se poate îmbogăți, trecând de pildă, de

[43] [n.n.] Antonella Lerca Duda în momentul întreruperii spectacolului: „Fake trans! Dragilor, două minute vă răpesc din spectacolul acesta. Îmi pare rău pentru intruziunea mea. Aici nu este vorba doar despre Charlotte (n.aut. Charlotte von Mahlsdorf (născută Lothar Berfelde) persoană trans a cărei viața stă la baza peisei de teatru) și despre viața femeilor trans. Viața lui Charlotte este plină de reziliență, de luptă și de curaj. Noi, persoanele trans, nu avem spațiu în aceste teatre, nu suntem primite, nu avem accesibilitate cum au persoanele hetero. Fake trans!"

la prezentări precum *one man/woman show*, spre *one-person sau one-performer show*, funcție de identitatea de gen a actorx.

În același timp, dacă privim la contextul socio-politic al anului 2024, când România este una din ultimele cinci țări ale UE care nu oferă niciun tip de protecție legală cuplurilor formate din persoane de același sex, ignorând decizii definitive ale CEDO[44], primul-ministru în funcție (Marcel Ciolacu, PSD) declară că societatea „nu este pregătită" pentru astfel de măsuri, incluzând în agenda sa publică sau privată pelerinaje la mânăstirile de pe Muntele Athos (Grecia), respectiv inaugurarea de capele ortodoxe în Palatul Parlamentului, atunci toate aceste creații artistice și reprezentări pot fi considerate queer deoarece sunt indisolubile față de contextul *istoric al violenței*[45] (înțeleasă ca stigmă, negare, invizibilizare) în care au fost realizate, conform teoreticienei și artistei Renate Lorenz.

Bibliografie

Abraham, Amelia (editor), *We can do better than this. 35 Voices on the future of LGBTQ+ rights*, Ed. Vintage/ Penguin Random House, UK, 2022.
Buhuceanu, Florin, *Homoistorii*, Ed. Humanitas, București, 2022.
Dima, Ramona, *Queer Culture in Romania 1920-2018*, Ed. Palgrave Macmillan, 2023
Dolan, Jill, *Theatre & Sexuality*, Ed. Methuen/Palgrave Macmillan, 2010
Iancu, Valentina și Anemțoaicei, Ovidiu (editori), *Queer. Gândire critică, conștiință politică și practici culturale în România*, Editori*, Ed. Hecate, București,* 2020.
Modreanu, Cristina, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge, 2021
Popescu, Cristian-Theodor, *Surplus de oameni, surplus de idei, Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Ed. Liternet, 2014
Young, Harvey, *Theatre & Race*, Ed. Methuen/Palgrave Macmillan, 2013

[44] [n.n.] facem referire la Decizia Curții Europene a Drepturilor Omului (CEDO) din 23.05.2023 în cazul *Buhuceanu și alții vs România (20081/19 and 20 others)* care admite că România a încălcat Art. 8 al Convenției de protejare a drepturilor omului și drepturilor fundamentale, trebuind să ofere un cadrul legislativ care să garanteze cuplurilor formate din persoane de același sex o recunoaștere adecvată și o protecție a relațiilor lor, textul integral al deciziei poate fi consultat aici: https://hudoc.echr.coe.int/fre#{%22itemid%22:[%22001-224774%22]}, accesat 07.05.2024

[45] Renate Lorenz, *Queer Art - A freak theory*, Verlag, 2012, p. 26, apud. V. Iancu, op.cit., p. 152

Costea, George-Albert, Modreanu, Cristina (coord.), *Dosarul special: Reprezentarea queer în teatrul și audiovizualul made în România*, în Scena.ro, nr. 59(1)/2023, disponibil online la: https://revistascena.ro/wp-content/uploads/2023/07/Scena.ro-dosar-queer-2023.pdf
Popovici, Iulia, *Toți ne naștem goi, iar restul e «drag»". Travesti, „drag" și reprezentarea de gen (I)*, în Observator cultural nr. 1022 din 17.07.2020, disponibil online la: https://www.observatorcultural.ro/articol/toti-ne-nastem-goi-iar-restul-e-drag-travesti-drag-si-reprezentarea-de-gen-i/
Ojog, Cezara, *Leta Popescu și provocările ei*, 15 aprilie 2024, disponibil online la: https://www.7iasi.ro/leta-popescu-si-provocarile-ei/
Zenob, *Eugen Jebeleanu. Am vrut să lucrez cu Cehov*, în Ficțiunea, nr. 189/100 (serie nouă) / 18.12.2023, disponibil online la: https://fictiunea.ro/2023/189/art3/

www.bulandra.ro/bent
https://www.b-critic.ro/spectacol/teatru/despre-marginalizati-ciudati-si-exclusi/
https://giuvlipen.com/corp-urban/
https://hudoc.echr.coe.int/fre#{%22itemid%22:[%22001-224774%22]}
https://letapopescu.ro/portfolio/parallel/
https://letapopescu.ro/portfolio/tatal-meu-preotul/
https://revistaarta.ro/ro/column/author/valentina/
https://teatrelli.com/event/lasa-i-sa-moara-prosti-premiera/
https://teatrul-odeon.ro/spectacol/am-avut-o-livada/
https://teatrul-odeon.ro/spectacol/cabaret/
https://teatrulstelapopescu.ro/spectacol/hedwig-2023-06-08/
https://www.hrw.org/news/2023/11/30/russia-supreme-court-bans-lgbt-movement-extremist
https://www.tam.ro/laronde
https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-727/lacrimile-amare-ale-petrei-von-kant/

toate website-urile au fost reverificate în data de 09.05.2024

Pedagogia teatrală în sfera creațiilor de amatori

Claudiu DOGARU•

Rezumat: Conceptul de *actor amator* a dobândit în contextul teatrului contemporan un caracter metamorf. Funcționalitatea sa nu mai este limitată la o activitate extracurriculară, fracturată de climatul teatral profesionist. Fie că reprezintă o etapă incipientă în parcursul dezvoltării practicianului teatral sau este folosit în elaborarea unui nou limbaj descompus post-post dramatic sau performance, actorul amator își redescoperă noul statut. *Jocul* în sensul său primordial, devine vital în evoluția și eventuala asimilare a sistemelor și mecanismelor teatrale de către amator, implicând cu sine tranziția spre caracterul profesionist. Rolul *profesorului-regizor* este crucial în cadrul *teatrului de amatori*, pentru a echipa actorul cu uneltele necesare pentru a săvârși un act artistic coerent și de calitate, dar și pentru a facilita această tranziție de la pasiune la meșteșug.

Cuvinte cheie: amator, joc, plăcere, ţintă, pedagogie

În mod fundamental definiția *amatorului* trebuie delimitată de orice conotație derogatorie, fiind o entitate care își manifestă interesul într-un domeniu fără a beneficia de o formare profesională adecvată, iar capacitatea lui de a traversa diferite domenii de la artă la știință, conturează conceptul de amator transdisciplinar. Diletantul își consolidează cunoștințele și abilitățile prin plăcerea personală, din pura sa dorință de a-și extinde orizontul cunoașterii prin filtrul subiectiv al empatiei. Amatorul transdisciplinar nu se rezumă la studiul unui singur domeniu, inițiind o explorare paralelă într-un alt domeniu care îi stârnește empatia, lăsându-se sedus de curiozitate și de bucuria descoperirii, elemente fundamentale care ghidează această alegere.

Curiozitatea și plăcerea, alături de principiul competiției, constituie atributele esențiale oricărei modalități de *joacă*. *Jocul* reprezintă raportul la stimulii externi care reflectă simultan reacția propriilor noștri stimuli, iar interacțiunea de la un stimul la celălalt propulsează conflictul și competiția. Conflictul din *jocul ludic* se aseamănă cu conflictul dramatic, și debutează din dorința de atingere a unui obiectiv, obstacolele

• Asistent universitar doctor, Facultatea de Muzică şi Teatru, Universitatea de Vest din Timişoara;

fiind contracarate de partenerul de joc, iar competiția pe de altă parte, devine în această dinamică un punct *terminus,* având ca scop deznodământul jocului. Consecința, dată de împlinirea obiectivului sau eșecul țintei, conferă participanților un sentiment pozitiv, caracterizat printr-o combinație de tensiune și relaxare, atât la nivel cerebral, cât și psiho-somatic.

Aceste principii fundamentale, au facilitat integrarea artei actorului în educația transdisciplinară, concentrând procesul ludic la o formă serioasă de joc, cel teatral. Empatia celor angrenați în *joc* rezultă din capacitatea individuala și singulară de a se substitui și a pătrunde în sisteme empatice și cognitive diferite de cele personale. Ca efect imediat, receptorul trăiește afectiv realitatea unor constructe, reale sau fictive, prin transpunere simpatetică. Din prisma psihologiei, empatia aplicată, constituie racordarea la individualitați, fie că vorbim de eroi din literatură, filme sau de pe scenă, ,,printr-o interpretare a eului altora după propriul eu, în timp ce din punct de vedere filozofic, empatia reprezintă forma de cunoaștere a celuilalt, în special al eului social sau a ceva, apropiată de intuiție, deci tot o interpretare a eului altora după propriul nostru eu."[1]

Experienţa personală acumulată în activitatea din cadrul multiplelor trupe de amatori, în calitate de coordonator, regizor şi profesor la Palatul Copiilor din Timişoara, a condus la formularea unor întrebări esențiale privind condițiile specifice ale procesului de creație scenică. În acest context, am considerat ca punct de pornire afirmaţia Violei Spolin conform căreia "oricine poate juca teatru, oricine poate improviza şi oricine poate deveni apt pentru scenă."[2] Problematica abordată vizează dimensiunea pedagogică în lucrul cu amatorii, şi anume gradul de necesitate a formării artistice în aceste şcoli pe fond teatral, deosebirile dintre şcolile vocaționale şi şcolile de amatori și limitele acestor cadre de formare. Într-un climat artistic contemporan care pune tot mai puțin accent pe o educație și pregătire formală și structurată după o cronologie teatrală, care este în prezent principalul argument al creatorului de teatru profesionist în detrimentul entuziastului amator.

Având la bază și ca model de lucru sisteme metodice ale marilor creatori de teatru, specifice artei actorului, coordonatorul unui cerc de teatru de amatori se

[1] *v*. Florin Marcu, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum, 2000; și Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicționar de neologisme,* Editura Academiei, București, 1986.

[2] Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, traducere de Mihaela Bețiu, UNATC Press, București, 2008.

confruntă dificultăţi în procesul de creaţie, derivă datorată eminamente de imposibilitatea asimilării complete a conceptelor operaționale teatrale de către actorul amator. Școlile profesioniste urmăresc o delimitare clară între spectrul personalităţii civile şi cel al personalităţii artistice, așa cum este prefigurată de Ion Cojar[3], în poetica sa, în contrast cu școlile de amatori, în cadrul cărora aceste două dimensiuni se împletesc și interacționează constant, fără a se exclude reciproc. Prin urmare, rigididitatea creatoare, caracteristică şcolilor vocaționale, este înlăturată pentru a proteja și încuraja entuziasmul şi libertatea creatoare. Artistul amator prezintă un grad de vulnerabilitate ridicat manifestat prin tendința sa de autodescurajare, așadar redefinirea vocabularului teatral si recalibrarea mijloacelor de expresie ale actorului profesionist, sunt vitale în cazul teatrului de amatori.

În demersul de a îngloba întreg ansamblul de interes conținut în sintagma „teatru de amatori" am recurs în principal la definiții culese din dicționare și lexicoane, pentru a contracara sensul ambiguu adesea încărcat de conotații negative, urmând ca ulterior sa fie în paralel comparate cu definițiile practice ale acestor concepte, trasate de către practicieni ai artei teatrale. *Dicționarul explicativ* stabilește noțiunea de amator ca fiind o „(persoană) căreia îi place ceva, care are predilecție sau pasiune pentru ceva; […] **2.** (Persoană) care se ocupă cu o meserie, cu o artă, cu o disciplină, fără a o exercita ca profesionist; diletant. – Din fr. ***amateur,*** lat. **amator.**"[4] *Cambridge Dictionary* fixează elementele de *pasiune* și *plăcere* ca esențiale în capacitatea *amatorului* exercita o anumită activitate, așadar, definția „teatrul de amatori este constituit din spectacole de teatru organizate de grupuri de oameni care nu sunt plătiți, dar participă spre propriul lor amuzament"[5] conține elementul fundamental, și anume că delectarea jocului este vitală în raport cu actul artistic.

Conceptul de „amator" este de regulă sinonim cu termenul de „diletant", „neprofesional", „non-profesional" sau „neexperimentat", fără a implica în mod necesar conotații negative. În acest sens trebuie înțeleasă noțiunea de „teatru de amatori", în acord cu definițiile menționate anterior. O perspectivă clară asupra acestui concept este declarată în *Encyclopædia Universalis*: „Cu toate acestea,

[3] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, București, Unitext, 1996.

[4] amator, DEX online, https://dexonline.ro/definitie/amator [accesare: 15.03.2021].

[5] „amateur theatre are theatre performances organized by a group of people who are not paid but take part for their own enjoyment", https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/amateur-theater [accesat: 15.03.2021].

amatori nu înseamnă doar non-profesional. Nici începător. Pentru ca o activitate dramatică să se încadreze în sfera de competență a teatrului amator – sau a teatrului de amatori, conform formulei încă utilizate în anii 1950 – trebuie îndeplinite trei condiții, pe lângă caracterul non-profit: teatrul trebuie să fie scopul principal al activității; relația cu publicul trebuie înscrisă în perspectiva mai mult sau mai puțin pe termen lung a participanților; în final, structura în care are loc activitatea trebuie să fie ea însăși a amatorilor (participarea individuală a actorilor neexperimentati sau a adevăraților amatori într-un spectacol profesionist nu se încadrează în această categorie).”[6] În încercarea de a contura identitatea teatrului de amatori, vom constata că acesta se poate defini apelând la identitatea interpretului amator. Analizând istoria „difuză” a teatrului de amatori remarcăm două etape vitale în stadiul său incipient – constituirea teatrului de amatori în evul mediu şi evoluţia acestuia în secolul al XVII-lea, ca „falie de comparaţie cu fenomenul actual”[7], scopul fiind să fie percepută „dinamica” sa istorică.

Conform studiilor de specialitate, dacă originile teatrului se regasesc în Grecia antică, despre geneza teatrului de amatori se poate vorbi abia începând cu evul mediu. Ekkehard Jürgens postulează: „Teatrul a început în Atena antică, fiind deopotrivă un teatru de stat şi popular. Aproape toţi interpreţii erau simpli cetăţeni, şi anume meşteşugari, negustori şi, în unele cazuri, simpli ţărani, fără o pregătire artistică profesionistă. Publicul era format din amatori şi astfel amatorii evaluau punerile în scenă şi decideau premiile. Pregătiţi artistic erau doar poeţii, regizorii şi câţiva interpreți, doar o mână de oameni”.[8] Termenul „amator” este atribuit de Ekkehard Jürgens grecescului *laos* (popor), evidențiind caracterul civil al structurii teatrale ca instituție antică. Cu această perspectivă ca punct de pornire, postulată și de alți specialiști, teatru de amatori în antichitate nu poate fi identificat, în principal din lipsa

6„Pourtant, amateur ne signifie pas seulement non-professionnel. Ni débutant. Pour qu'une activité dramatique relève du théâtre amateur – ou d'amateurs, selon la formule encore en usage dans les années 1950 –, trois conditions doivent être remplies, en plus du caractère non lucratif : le théâtre doit être le but principal de l'activité ; la relation à un public doit être inscrite dans la perspective à plus ou moins long terme des participants ; enfin, la structure dans laquelle l'activité s'inscrit doit être elle-même amateur (la participation individuelle d'acteurs inexpérimentés ou de véritables amateurs à un spectacle professionnel ne relève pas de cette catégorie).”, https://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-amateur/1-un-theatre-a-part-e [accesat: 15.03.2021].

[7] *Ibidem*.

[8] Ekkehard Jürgens, „Am Anfang war das Laienspiel. "Bürgertheater im alten Griechenland”, în: Jürgens, Belgrad, *TheaterSpiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters*, Schneider Verlag, Hohengehren 1997, p.13.

unui fenomen complementar. „Teatrul de amatori, sinonim cu teatrul, îşi pierde în acest sens graniţa demarcatoare.”[9]

Putem observa în arta contemporană o revenire conștientă și intenționată la o graniță neclară între cele doua statute. Dacă ne referim la teatrul de amatori actual, se poate constata că actorii care activează în cadrul acestora se caracterizează prin lipsa unei pregătiri artistice specifice, a unei orientări clare şi mai ales a unei slabe instituţionalizări. Totodată mulți creatori de artă apelează la un ansamblu mixt de profesioniști și amatori, pentru a obține diverse efecte în racord cu perceptia realității sau strict dintr-un status reacționar vis-a-vis de o structură artistică legislativă imbâcsită.

Teatrul de amatori nu poate fi cuprins cu precizie în cadrul unei definiții, fiind în funcție de contextul geografic, social sau artistic fie un fel de falie negativă a teatrului „normal” instituţionalizat sau o mișcare de avangardă. „În prezent, teatrul de amatori reprezintă un domeniu difuz, deoarece un atu important îl reprezintă libertatea, în comparaţie cu evul mediu şi perioada barocă. Această libertate, la rândul ei, reprezintă o problemă cu care se confruntă actorul amator contemporan, de fapt cu o situaţie paradoxală, deoarece în principiu nu deţine un spaţiu fix, costume, tehnica necesară, etc.. Astfel, libertatea se confruntă cu îngrădirea acesteia, însă ea poate fi corectată prin subordonarea unei instituţii, de exemplu: şcoală, universitate, biserică etc., prin organizarea proprie, apropiată de forma de organizare a teatrului profesionist. Libertatea rămâne forma iniţială de dispoziţie a teatrului de amatori, dar nu poate constitui scopul acestuia.”[10] Dacă își conștientizează funcția în societatea contemporană și elementele pertinente, în mod consecvent, teatrul de amatori are şansa de a se impune pe o durată îndelungată din punct de vedere artistic faţă de un teatru standardizat. Adevărată dezbatere sălășluiește în relevanța acestei defalcări într-un climat post-post dramatic în care atributele creatorului civil servesc într-un mod complet diferit construcției paradigmei teatrale în comparație cu definițiile convenționale ale amatorului.

[9] Claudiu Dogaru, *op. cit*., p.193.

[10] *Ibidem*, pp.198-199.

Jocul – de la copil la adult, de la amator la profesionist

„Jocul este o formă colectivă naturală care asigură implicarea şi totodată libertatea personală necesară pentru experimentare. Jocurile dezvoltă tehnici şi aptitudini personale necesare fiecărui joc în parte, prin intermediul practicării lui."[11]

Jocul contribuie semnificativ la dezvoltarea aptitudinilor, cu condiţia ca individul să manifeste o deschidere absolută de explorare și încredere în sistemul acelui joc. Între granițele trasate de regulile jocului, actorul are o plajă infinită de acțiune în raport cu situaţiile pe care le prezintă un joc, formându-se un spațiu dedicat ingeniozităţii şi inventivităţii. Jocurile sunt extrem de utile în lucrul cu începătorii (copii sau adulţi), în pregătirea pentru improvizaţie scenică dar şi pentru actorii profesionişti. Adesea un regizor bun va crea o tranziție insesizabilă de la joc la dezvoltarea unei mize de scenă și va estompa diferențele dintre un amator și un profesionist. Așadar, fie că subiectul este actorul profesionist sau cel amator, toată energia și atuurile individuale, personale, trebuiesc canalizate, trebuiesc ajutate să se nască, trebuiesc direcționate cu multă dibăcie de un coordonator. Regizor sau profesor, el va fi o prezenţă permanent lucidă, implicată cu totul în munca actorului şi totodată exterioară, critică, inovatoare, dependent de un anumit tip de proces prin care ansablul își dezvolta vocabularul. Acest proces este mereu prezent în construcția artistică, indiferent de natura lui, introvertă sau gălăgioasă, precisă sau experimentală, novice sau experimentată, actorul are nevoie de o coordonare personalizată.

În creaţia sa, actorul porneşte de la un sistem de ipoteze relativ rigide, iniţial de la textul dramatic, concepţia regizorală, experiența, raportarea sa față de mestesug, spațiul de joc, un număr infinit de coordonate irepetabile. Actorul îşi atribuie textul, ca mai apoi în primul rând prin imaginație metamorfozată prin mijloacele proprii de expresie să fie materializat în întruchipare scenică. Textul este simultan un limbaj al realităţii, dar şi incitator al imaginaţiei: „A fi natural nu înseamnă a imita, ci a înţelege adevărul personajului şi a da un suflu imaginaţiei."[12] Pentru a realiza acest deziderat regizorul / profesorul propune actorilor exerciţii de improvizaţie, situaţii, instigă actorii la dezvoltarea personajului. Aceste praguri și etape servesc la incitarea creaţiei prin depăşirea limitelor lucidităţii. Realismul interior al *interpretului personaj* creează „felia de viaţă" prin sentimente reale, umane. Acţiunea reprezintă fundamentul „sistemului" stanislavskian, emoţia fiind o consecinţă dependentă de veridicitatea

[11] Viola Spolin, *op. cit.,* p.51.

[12] George Banu, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, Bucureşti, 2011, p.149.

interpretării și înțelegerea procesului cognitiv. Stanislavski consideră că nu „interpretarea", ci „trăirea" este esenţială, nu trebuie să joci pasiunile, ci să acţionezi sub influenţa lor; actorul trebuie să-şi abandoneze eul şi să permită accesul personalităţii personajului. Acest traseu de creație se poate dovedi ca fiind unul dificil fără o aprofundare temeinică, greu accesibil unui *amator,* dar el nu este un traseu singular. În definitiv teatrul creează iluzie, iar uneltele pe care le folosește în a făuri această convenție aparțin unui spectru extrem de vast.

Actorii amatori au un mare avantaj sub forma pasiunii pentru teatru, o sursă de combustibil nelimitată. În concepția amatorului, arta rămâne la rang de artă şi niciodată nu se va putea transforma în rutină, şi nici nu va coborî la rang de meserie. De aceea ei trebuie expuși unui anume tip de proces spre deosebire de actorii profesioniști, trebuie susținuți să-și descopere capacitatea de a expune adevărul. Orice actor, fie el profesionist sau nu, trebuie să se poată raporta cu onestitate la acest fenomen, iar fără acest adevăr, rămâne un diletant. Acesta este motivul pentru care propun spre cercetare tema pedagogiei teatrale în sfera teatrului de amatori, ancorată în marile poetici teatrale. Actorul are capacitatea de a proiecta un univers interior doar dacă înțelege structurile legilor teatrale, indiferent de abordare sau teoriile urmate: „Rolul pe care îl îndeplineşte actorul pe scenă este acela de a crea, de a aduce în real, din sfera posibilului, arheii, potenţialităţile virtuale, sensul de a elibera prizonierul din propria sa fiinţă şi din lucrurile care îl înconjoară."[13]

„Un actor nu poate juca decât verbe, dar e semnificativ faptul că fiecare dintre verbe trebuie să aibă o ţintă după el. Această ţintă este un fel de complement direct sau indirect, un lucru specific văzut sau simţit şi, într-un anumit grad, necesar. Ţinta se va schimba de fapt de la un moment la altul. Sunt multe opţiuni. Însă fără ţintă, actorul nu poate realiza absolut nimic, pentru că ţinta este sursa întregii vieţi a actorului."[14] *Ţinta* despre care vorbeşte Donnellan este prima cărămidă în dezvoltarea unui proces teatral, însuși scopul acţiunilor actorului, obiectivul general al piesei și linia de sosire. Dar pentru a nu pierde *ţinta*, actorul trebuie să fie in permanență racordat la prezent, imun în fața celui mai mare dușman: *teama;* pe care Donnellan o asociază cu Diavolul, în capitolul trei al aceleiaşi lucrări menţionate. Această *teamă* are un caracter distructiv, formând fracturi între actor și obiectivul principal al

[13] Ion Cojar, *Maeştri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX* - Editura U.N.A.T.C. Press, Bucureşti, 2006, p.150.

[14] Declan Donnellan, *op.cit.,* p.27.

personajului. *Teama* poate fi reprezentată de o multitudine de probleme cu care se confruntă actorul, fie în timpul repetiţiilor, fie în timpul reprezentaţiei sau pe parcursul ambelor procese de dezvoltare ale unui spectacol. Teama de penibil sau neîncrederea este comună în rândul actorilor, manifestată în momentul în care actorul îşi proiectează în ochii spectatorului imaginea sa personală, şi nu pe cea a personajului, schimbandu-și inevitabil centrul atenției, ţinta. Această problematică a fricii este cu atât mai prezentă în cazul actorilor amatori, care din lipsa de înțelegere a procesului, experiența expunerii sau familiaritatea cu mediul teatral sunt adesea copleșiți de sentimente adiacente.

Rezolvarea problemelor, asemenea jocului, este un mod personal de acţiune, independent, fără aprobare / dezaprobare, fără însuşirea perspectivelor subiective, pentru a face posibilă experimentarea directă. Confruntarea acestor probleme trezeşte în s*tudentul actor* o motivaţie pentru a dezvolta procedee pe care să le aplice în momente de criză împreună cu ceilalţi parteneri dispuşi spre experimentare. În situațiile în care profesorul sau colegul etichetează un proces ca fiind corect sau greşit, individul este deconectat de la propria sa sursă de putere, făcând astfel rezoluția mult mai greoaie sau chiar imposibilă. În cadrul lucrului cu elevii / studenţii, profesorul trebuie să propună un obstacol adiacent, în scopul descoperirii a ceea ce le trebuie acestora în munca lor. Actorul trebuie să fie mereu asigurat că fiecare întrebare are cel puţin un răspuns iar o problemă are, indiscutabil, multiple soluții. *Jocul* este partenerul originar proiectat în simbioză perpetuă cu sistemele de dezvoltare umană fiind prezent din naştere, conținut în codul genetic. *Jocul* este un procedeu imaginativ prin care participanții au ocazia de a da naștere unei noi dimensiuni, limitate doar de imposibilitatea legilor fizicii.

Jocul are două valențe, îndreptat spre conştient sau spre subconştient. Artei actorului îi sunt utile jocurile ce se adresează subconştientului – deci nu cele „logice“ care se adresează raţiunii. Oricare din jocurile care se adresează îndemânării fizice, abilităţii, care te obosesc fizic, sunt jocuri adresate subconştientului şi care-l întăresc şi-l fortifică. Pe de altă parte, jocurile care necesită perspicacitate, atenție intensă și concentrare excesivă tind să genereze tensiune și stres, având efectul contrar dezvoltării libertății de expresie. În pregătirea actorului, este esențială activarea forțelor interioare latente și eliberarea potențialului creativ, proces care nu trebuie condiționat de analiza logică sau de o abordare excesiv rațională a actului ludic. Reflexele scenice, spontaneitatea şi curajul de a te expune nu se câştigă doar pe cale mentală, ci in principal pe cale practică. Jocurile, sunt vitale în fazele incipiente ale

dezvoltării actoricesti fiindcă nu au o mizã capitală și de ansamblu, nu obligă la contrafacere şi obligă la păstrarea punctului de concentrare. La jocurile teatrale urmărim temperamentul, spontaneitatea, expresivitatea, îndemânarea. Inadaptabilitatea la jocuri poate fi un simptom al neputinţei, dar poate ascunde și o capacitate extraordinară îmbrăcată într-o carcasă mai dură care necesită îndemânarea pedagogică pentru a fi pătrunsă. Avem o diferenţiere subtilă între *joc* şi *joacă,* acceptată fiind ideea că *jocul* conține un set de reguli stricte, care urmate, dezvoltă interes atât pentru cel care joacă, şi chiar mai mult, pentru cel care priveşte.

Dorinţa de a fi „altcineva" sau „altceva" este instituită în limita umană de a trăi o singură realitate, tocmai din acest motiv, copiii în jocurile lor sunt ceea ce îşi imaginează că sunt: cosmonauţi, soldaţi, zmei, zâne, prinţese. Ei nu se împacă cu condiţia lor, asemenea actorilor care își propun sa trăiască multiple vieți.

Pașii inițiali în meseria de actor se fac prin procesul nemărginit al jocului. Fundamentul acestei meserii este improvizaţia prin joc, conştientizat, prin urmare intens motivat. Astfel exerciţiile practice devin surse de nelimitate bucurii și oportunități. Eventualele neîmpliniri în acest punct al tranziției nu trebuie să genereze încordări psihice sau spasme fizice, cu toate că se manifestă printr-o muncă serioasă. Totul trebuie abordat printr-o dispoziţie lejeră, procesul fiind asemănător cu cel al copilului care jucându-se, învaţă o nouă limbă străină. Scopul pedagogic este ca, în cazul procesului creator, valorificarea atributelor individuale raportate la contextul prezent, potenţarea personalităţii care dezvoltă curajul acţiunii şi încrederea în capacitatea de autodepășire permanentă.

„Jocul este o formă colectivă naturală care asigură implicarea și totodată implicarea personală necesară pentru experimentare. Jocurile dezvoltă tehnici și aptitudini personale necesare fiecărui joc în parte, prin intermediul practicării lui. Aptitudinile se dezvoltă chiar în momentul în care o persoană gustă întreaga plăcere și însufleţire pe care o poate oferi un joc – este exact momentul în care persoana este cu adevărat deschisă să le primească."[15]

Artistul, asemenea omului de rând, acționează conform unor procese interne, ceea ce este specific însă lui, este capacitatea de a materializa aceste concluzii și responsabilitatea de a le afișa pe o scenă. Înainte de a acționa, actorul trebuie să analizeze temeinic impactul pe care acțiunile lui îl pot lăsa asupra publicului, să

[15] Viola Spolin, *op.cit*, p.51.

analizeze calitatea informaţiei, să privească în interior ca într-o oglindă ceea ce urmează să facă. Nicidecum primul impuls să fie fizicalizat cu mijloace exterioare, fără ca acesta sa nu fie trecut printr-un filtru al ansamblului. Trăirea adevărată pe scenă va fi realizată numai de către acei actori care vor înţelege jocul, fiindcă ea exista doar în relație cu publicul. „E important ca ochii, privirea artistului pe scenă, să reflecte conţinutul mare, adânc al sufletului său creator. Pentru aceasta trebuie ca acest conţinut mare, analog cu <viaţa spiritului omenesc> a rolului, să fie acumulat în el; trebuie ca interpretul, atâta vreme cât se găseşte pe scenă, să comunice prin acest conţinut sufletesc cu partenerii săi din piesă."[16]

Importanța teatrului de amatori actual constă tocmai în faptul că acest teatru rămâne o alternativă a teatrelor profesioniste, demnă de luat în seamă în principal datorită faptului ca este sinonimă cu primii pași în artele scenice. Istoria acestor teatre ne dovedește, nu de puține ori, că mulți dintre cei care au activat în cadrul unor trupe, fie ele pentru copii, adolescenți sau studențești, au transformat pasiunea în meserie. Faptul că cei care activează în aceste trupe nu o fac obligați, ci din plăcere, munca și repetițiile sunt mult mai relaxate decât într-un cadru instituționalizat, îi ajută să descopere frumusețea teatrului, cu tot ceea ce înseamnă el. Chiar dacă nu toți ajung actori sau regizori, scenografi, sau dramaturgi, important este ceea ce dezvoltă teatrul, plecând de la socializare, deprinderea cu lucrul în echipă, dezvoltarea unor aptitudini, îmbogățirea culturii generale și până la descoperirea plăcerii de a citi sau a viziona pertinent un spectacol de teatru. Devenirea mea ca actor profesionist și cadru didactic universitar se datorează tocmai acestor forme de teatru de amatori. Experiența acumulată în cadrul Palatului Copiilor din Timișoara este una determinantă în cariera mea. Faptul că unii dintre elevii participanți la cercul de teatru au devenit elevi ai liceelor de profil din țară apoi studenți ai facultăților cu profil artistic și culminând cu a fi coleg cu ei în teatre profesioniste, îmi dă curaj să cercetez și să aprofundez, sprijinind curentul teatrului de amatori. Totodată teatrul amator își dezvoltă și un destin independent de cel profesionist în contextul teatrului de după post dramatic și performance. Este o estetică poate naivă, dar esențialmente unică cu propriile resurse într-un domeniu mereu în căutarea noilor forme.

[16] *Ibidem,* p.247.

Bibliografie

Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Nemira Publishing House, Bucureşti, 2011
Cojar, Ion, *Maeştri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX* , U.N.A.T.C. Press, Bucureşti, 2006
Jürgens, Ekkehard, „Am Anfang war das Laienspiel. "Bürgertheater im alten Griechenland", in: Jürgens, Belgrad, *TheaterSpiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters*, Schneider Verlag, Hohengehren 1997
Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum, 2000
Marcu, Florin; Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei, București, 1986
Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, translated by Mihaela Bețiu, UNATC Press, București, 2008

Web Sources
https://dexonline.ro/definitie/amator
https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/amateur-theater
https://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-amateur/1-un-theatre-a-part-e

Arta actorului între rigoare și libertate

Simona PUSTIANU•

Rezumat: Articolul analizează relația dintre rigoare și libertate în cadrul atelierului de arta actorului, subliniind faptul că acestea nu se exclud, ci se completează reciproc în procesul formativ al actorului profesionist. Disciplina nu este privită ca o formă de constrângere, ci ca o structură esențială, care oferă suport și direcție libertății expresive. Prin exerciții riguroase, actorul își dezvoltă controlul asupra corpului, vocii și emoției, pregătindu-se astfel pentru eliberarea spontaneității într-o manieră ghidată. Atelierul devine un spațiu de explorare, unde regulile învățate pot fi depășite creativ, într-un act de asumare artistică profundă și autentică. Se precizează faptul că libertatea scenică nu este posibilă fără o bază solidă de cunoaștere și rigoare tehnică. Teatrul, prin natura sa, este un spațiu al paradoxului, al conflictului. Între rigoare și libertatea expresiei se află esența a creației actorului. Pornind de la ideea că teatrul este similar jocului – cu reguli clare, dar infinită libertate în interiorul lor – articolul prezintă cum actorul este capabil să transforme constrângerile tehnice în mijloace expresive vii și autentice.

Cuvinte cheie: disciplină, spontaneitate, libertate, rigoare

La întrebarea *Ce este perfecțiunea?* nu s-a descoperit încă răspunsul perfect. Această întrebare cu valoare filozofică a primit de-a lungul istoriei diferite răspunsuri în funcție de domeniu, cultură și epocă. În sens general este o stare ideală, completă, fără lipsuri și fără greșeală. În cultura grecească, perfecțiunea este asociată cu armonia și echilibrul. Dar și grecii aveau viziuni diferite asupra perfecțiunii. Spre exemplu Platon o vedea ca pe o idee eternă, existentă dincolo de lumea reală spre care omul doar poate tinde să o atingă. Discipolul său, Aristotel, avea o viziune mai pragmatică, asociind perfecțiunea cu funcționalitatea, considerând ceva perfect atunci când își îndeplinește scopul.

Când vine vorba de artă, aici avem o perspectivă mult mai unitară a filozofilor și teoreticienilor. Perfecțiunea artistică nu este reprezentată de absența greșelii, ci de prezența adevărului, a autenticității, a emoției profunde. Adesea, tocmai imperfecțiunile reușesc să transmită și să producă în privitor cel mai înalt nivel al vulnerabilității. În artă, în special, perfecțiunea nu se măsoară în precizie, ci în adevăr emoțional și impactul asupra partenerului de scenă și a spectatorului.

• doctorand – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București

Aplicând acest concept în domeniul teatrului, mai precis în cadrul cursului de Arta Actorului, căutarea perfecțiunii poate duce la un puternic blocaj creativ, provocând anxietate și uneori ducțnd la negarea autenticității. Perfecțiunea este mai puțin o destinație concretă și mai mult un proces de devenire, așa cum preciza și profesorul Ion Cojar, în atelierul de Arta Actorului este important procesul, nu succesul.

Nikolai Evreinov susținea că pentru el teatrul este „infinit mai vast decât scena. El este mult mai necesar și mai prețios pentru umanitate decât toate descoperirile moderne”[1] deoarece teatrul este omniprezent în viața noastră, de la ritualurile de împerechere ale alimalelor din căderea frunzelor, din felul în care ne raportăm la oamenii cu care interacționăm zilnic asumându-ne diverse roluri - cetățean, cumpărător, părinte, angajat etc.. Teatrul este prezent în toate aspectele vieții noastre, de aceea suntem atât de atrași de această artă ce este văzută ca o fuziune a tuturor artelor.

Deși teatrul se regăsește pretutindeni în viața noastră – în gesturi cotidiene, în modul în care ne construim relațiile sociale sau în felul în care ne prezentăm pe noi înșine lumii – transpunerea acestui potențial expresiv într-un demers artistic conștient presupune o diferență esențială: rigoarea procesului de lucru. În spațiul atelierului de teatru, spontaneitatea este supusă unui proces de rafinare, care presupune disciplină, repetiție și autocontrol. Aici, nu mai este rezultatul întâmplării sau al impulsului imediat, ci al unei cercetări profunde și al unei prezențe lucide, antrenate în mod constant. Astfel, atelierul devine nu doar un loc al creației, ci și un spațiu al exigenței și al transformării, în care libertatea scenică este posibilă doar prin asumarea unei discipline conștiente și coerente.

Disciplină în libertate

Disciplina reprezintă un element fundamental în formarea actorului și în practica artei teatrale, depășind simpla conformare la reguli exterioare și transformându-se într-o formă de rigoare interioară, asumată conștient. În contextul procesului artistic, disciplina nu contrazice creativitatea, ci, dimpotrivă, o susține, oferindu-i un cadru coerent de manifestare și un fundament solid pe care se poate construi libertatea autentică de exprimare. Procesul artistic îl solicită pe actor să fie

[1] Nikolai Evreinov, *Teatrul în viață*, București, UNATC Press, 2020, p 11

permanent în controlul propriilor mijloace de expresie: să-și stăpânească vocea cu precizie, să-și coordoneze corpul în mod conștient, să-și gestioneze emoțiile conștient și fără a le reprima, și de asemenea să-și mențină atenția concentrată în prezent pe principiul *aici* și *acum*. Aceste competențe nu apar spontan, ci sunt cultivate printr-un antrenament riguros și constant, care începe încă din perioada de formare din școală și continuă pe tot parcursul vieții artistice. Disciplina devine astfel o practică esențială, nu doar pentru perfecționarea tehnicii, ci mai ales pentru construirea și menținerea unei prezențe scenice vii, credibile și capabile să emoționeze. Prin repetiție, autocontrol și dedicare, actorul dezvoltă o stare de disponibilitate totală, în care expresia artistică nu este rezultatul hazardului, ci al unei structuri interioare construite progresiv și conștient.

Cele mai cunoscute și folosite metode pentru studierea artei actorului – de la sistemul lui Stanislavski, până la biomecanica lui Meyerhold sau antrenamentele riguroase propuse de Grotowski – se bazează pe o disciplină conștientă, orientată spre rafinarea instrumentelor expresive ale actorului. În viziunea acestor pedagogi și teoreticieni, arta actorului nu poate exista în absența unui proces de antrenament riguros, continuu și personalizat, prin care corpul, vocea și psihicul sunt treptat modelate pentru a oferi disponibilitate actorului în expresia scenică cât mai autentică.

Stanislavski, de exemplu, insistă asupra adevărului scenic și a credibilității interioare, ambele posibile doar printr-o muncă atentă de autoobservare, analiză și control emoțional. În schimb, Meyerhold propune o abordare fizică a interpretării, în care mișcarea este organizată cu precizie minușioasă, chiar matematică, necesitând un tip de rigoare a contolului corpului aproape atletică. Grotowski, în demersul său de esențializare a teatrului, subliniază importanța depășirii limitelor personale printr-un antrenament care implică sacrificiu și dăruire totală; în concepția sa, actorul se dezbracă de orice convenție exterioră, de mecanismele reprezentării formale, pentru a accesa un nivel profund de adevăr interior. Acest proces presupune o disciplină radicală, nu doar corporală, ci și spirituală. Exercițiile intense, repetate până la epuizare, nu au scopul de a impune o formă, ci de a elibera energia vitală a actorului, oferindu-i posibilitatea de a comunica cu autenticitate, dincolo de formă.

În toate aceste metode, disciplina nu este una exterioară, ci devine o practică transformatoare, asumată din convingere, cu impact nu doar asupra performanței artistice, ci și asupra formării caracterului și echilibrului interior al actorului.

În pedagogia teatrală contemporană, disciplina este considerată indispensabilă pentru atingerea autenticității scenice, fiind nu un scop în sine, ci un mijloc prin care actorul își dezvoltă o prezență vie, conștientă și empatică. „Numai un climat de

libertate și disciplină liber consimțită poate dezvolta personalitatea, atributul fără de care nu există actor mare”[2].Paradoxal, adevărata spontaneitate scenică – acel moment viu, irepetabil, de comuniune cu partenerul și cu publicul – devine posibilă doar în interiorul unei structuri interioare solide, construite prin rigoare, perseverență și autoexigență. Astfel, disciplina devine cadrul fertil în care libertatea de creație nu doar că este permisă, ci este cu adevărat potențată.

Rigoarea în arta actorului nu ar trebui să se manifeste ca o impunere exterioară a unor norme rigide, ci ca o asumare interioară a unui parcurs de auto-descoperire, rafinare și responsabilizare în ceea ce privește meșteșugul. Totuși, o astfel de perspectivă cerută în anumite contexte de formare instituționalizată, riscă să reducă disciplina la un simplu mecanism de control, anulând potențialul său formativ profund.

„Disciplina arta actorului poate fi un ritual de constrangeri și de subordonări la canoane rigide, dresaj, în care cenzura și autocenzurarea comportamentelor individuale și colective capătă rolul principal”[3]. Când este integrată conștient în procesul pedagogic, disciplina devine un cadru de sprijin, nu o formă de constrângere, permițând actorului să își exploreze limitele, să-și controleze impulsurile și să acceseze, în mod liber, resursele emoționale. Rigoarea necesară în arta actorului nu are rolul de a uniformiza comportamentele, ci de a crea condițiile necesare în care individualitatea fiecărui viitor actor poate înflori în mod coerent. „În realitatea școlilor de teatru instituționalizate după modelul învățământului superior (…) spiritul comun de formare profesională unitară proclamată și urmărită de programele analitice (…) e un ideal fals, în care nimeni nu mai crede”[4]. Astfel, departe de a fi un simplu dresaj, aparent contradictoriu, disciplina devine o formă de libertate interioară structurată, în care spontaneitatea, creativitatea și expresivitatea nu doar că există, ci se amplifică.

După cum bine știm, teatrul este adesea asemănat cu jocul, tocmai din prisma libertății pe care o oferă participanților în limitele regulilor specifice. Huizinga spunea că „o caracteristică esențială a jocului este libertatea”[5]. Această analogie nu este întâmplătoare: ambele implică o convenție, o lume imaginară acceptată în

[2] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, București, Paideia, 1999, p 83

[3] Ion Cojar, *op.cit.*, p 83

[4] Ion Cojar, *op.cit.*, p 11

[5] Huizinga Johan, *Homo ludes*, Univers, București, 1977, p 38 apud Bogdana, Darie, *Curs de Arta Actorului*, București, UNATC Press, 2015, p 27

unanimitate, în care cei implicați pot explora alte identități, relații și realități. Actorul, asemenea unui copil care se joacă, este liber să experimenteze, să creeze, să propună. Însă, asemenea jocului, această libertate nu este haotică, ci se manifestă într-un cadru bine delimitat. Tocmai această structură face posibilă apariția libertății autentice – o libertate care nu exclude rigoarea, ci o presupune. Munca actorului este să învețe să fie liber în și prin regulă, să fie creativ în limitele convenției, păstrându-și identitatea artistică.

Evreinov spunea că existența a actorului însuși se află în joc, iar „jocul atrage. E suficient să îi respecți regulile și să joci onest, el îi va fascina pe privitori”[6]. Atunci când actorul respectă regulile jocului și se bucură de libertatea de a se juca, manifestarea sa scenică este autentică, vie, atractivă spectatorului, deoarece acesta este condus de către actor în povestea creată. Onestitatea în joc nu înseamnă simplă conformare la reguli, ci și o dăruire autentică, o implicare totală în realitatea scenică, indiferent cât de fictivă ar fi aceasta. Tocmai această asumare onestă, profundă și lucidă a jocului creează fascinație. Actorul, asumându-și regulile jocului reușește să facă să existe, pentru el și pt privitor, ceea ce nu există, după cum spunea și Ibsen. Dacă actorul nu respectă regulile jocului, dacă nu crede în acestea și doar se preface, atunci falsul se va instala în scenă, iar spectatorul îl va repera cu siguranță. Falsul este de neprivit de către spectator, acesta se simte trădat, mințit, dezgustat. Asemenea jocurilor, cel care nu respectă regulile și trișează este respins. „Jocul în teatru este joc, dar unul de o factură mult superioară (…) actorul trebuie să aibă forța și pregătirea necesare pentru ca să poată susține acest amplu proces”[7]. Relația dintre joc și teatru subliniază armonia necesară dintre disciplină și libertate, iar adevărata libertate scenică se construiește în timp, prin antrenament, reflecție și disponibilitate totală față de procesul de creație. Astfel se creează o tensiune benefică care susține actul artistic autentic.

Libertate în rigoare

„Teatrul fără libertate e doar un dresaj care îi mulțumește pe frustrații care se aciuiesc prin lumea artei, cei care se hrănesc cu chinul actorului, temându-se de libertatea lui. Libertatea și teatrul adevărat merg mână în mână. Teatrul este și va

[6] Liviu Lucaci, *Nașterea actorului*, București, UNATC Press, 2017, p 20

[7] Bogdana Darie, *Curs de Arta Actorului*, București, UNATC Press, 2015, p 38-39

rămâne un exercițiu al libertății”[8]. Teatrul autentic, de calitate, nu poate exista decât într-un spațiu în care libertatea este garantată și cultivată. A limita libertatea de gândire și manifestare a actorului înseamnă a anula esența vie a artei teatrale, care nu se naște din conformare, ci din confruntare, căutare și risc. În lipsa acestei libertăți, actul scenic devine o simplă execuție, iar actorul – un mecanism gol, ca o marionetă lipsită de viață care se străduiește să arate spectatorului închipuiri false. În acest sens, teatrul devine un spațiu privilegiat în care libertatea se învață, se negociază și se manifestă prin fiecare gest, cuvânt sau tăcere. Doar astfel, teatrul rămâne un exercițiu viu al umanității – o artă care nu se teme de adevăr, ci îl caută cu luciditate și curaj.

Drama ia naștere din tensiunea contrariilor, din conflictul interior sau exterior, din confruntarea între forțe opuse care coexistă și se condiționează reciproc. Dramaticul nu este niciodată liniar sau univoc – el presupune ambiguitate, ruptură, neliniște, paradox. În acest sens a fost construită și metoda profesorul Ion Cojar care afirma faptul că „ce nu e paradoxal nu e cu adevărat dramatic, e doar ilustrație monologală și narațiune epică”[9]. Acolo unde nu există această tensiune, această pendulare între „da” și „nu”, între dorință și imposibilitate, nu mai avem de-a face cu dramă, iar o creație lipsită de paradox se reduce la o demonstrație. Ea poate informa sau impresiona estetic, dar nu implică reflexie. Dramaturgia autentică, în schimb ridică întrebări în mintea spectatorului. Nu aliniază sensuri, ci le frânge și le reconstruiește. De aceea, teatrul, prin natura sa, este spațiul paradoxului, al adevărurilor multiple, al identităților, al momentelor de criză în care certitudinea cedează locul căutării. „Teatrul bun e mereu împotrivă”[10]. Paradoxul devine, în acest sens, nu doar o caracteristică a structurii dramatice, ci chiar condiția apariției autenticității teatrale.

„Esența însăși a teatrului, nu se află oare în violarea normelor impuse de natură, de stat, de public? Da, teatrul, în sensul filosofic al cuvântului, nu este altceva decât o crimă. Dacă nu ar fi, și-ar pierde farmecul, întreaga sa atracție irezistibilă, pe scurt rațiunea de a fi. E potrivit să adăugăm aici că teatrul e uneori *criminal* în metodele sale, nu numai în sens filosofic, dar și într-un sens strict juridic. Minciuni, simulare, viclenii, utilizarea numelor false”[11]. Fascinația profundă a teatrului nu

[8] Liviu Lucaci, *op.cit.*, p 21

[9] Ion Cojar, *op.cit.*, p 8

[10] Liviu Lucaci, *op.cit.*, p 21

[11] Nikolai Evreinov, *op.cit.*, p 108

constă în reprezentarea docilă a lumii, ci în capacitatea sa de a o interoga, de a crea tensiuni între ceea ce este și ceea ce ar putea fi. Minciuna, simularea, asumarea identităților false – toate acestea, aparent „criminale", devin în teatrul autentic instrumente prin care adevărul este revelat. Astfel, teatrul nu este o reproducere identică a realului, ci o confruntare cu acesta, un exercițiu de libertate artistică în care „crima" nu înseamnă distrugere, ci eliberare de convenții. În acest sens filosofic, teatrul își afirmă rațiunea de a fi tocmai prin curajul de a încălca, de a deranja și de a fascina.

În cartea sa *Improvizație pentru teatru* , profesoara Viola Spolin spunea că atunci „când reacţia la o experienţă se produce la acest nivel intuitiv, când individul depăşeşte restrânsul plan intelectual, inteligenţa sa este eliberată". Actorul nu mai funcţionează doar în baza unor structuri raţionale prestabilite, ci accesează o formă de înţelegere profundă, organică, în care cunoaşterea este trăită și simțită, nu doar analizată. Această inteligenţă eliberată este creativă, adaptabilă, capabilă să răspundă în mod viu și nuanţat la realitatea prezentă. O astfel de deschidere intuitivă permite actorului să pătrundă în esenţa unei situaţii dramatice fără să se bazeze exclusiv pe logică sau analiză textului, ci printr-un tip de percepţie directă, corporală şi emoţională. În acel moment, actul scenic devine nu doar o reproducere a unei intenţii regizorale sau a unei construcţii intelectuale, ci o manifestare autentică trăită, în care intuiția, emoția și gândirea acționează împreună. Astfel, adevărata creativitate nu se naște din acumularea de teorii, ci din capacitatea de a transcende limitele acestora eliberat de constrângeri mentale și deschis către experiența vie.

În aceeași carte, Viola Spolin adăuga ideea că „spontaneitatea creează o explozie care pe moment ne eliberează de sistemele de referinţă depăşite, de amintiri sufocate de fapte şi informaţii vechi, ca şi de teorii şi tehnici descoperite de alţii şi neasimilate". Această explozie interioară generată de spontaneitate nu este o simplă descărcare emoțională, ci o ruptură creativă față de automatismul și tiparele mentale care blochează expresia autentică. În acel moment de libertate, actorul nu acționează doar conform unei metode învățate, ci mai degrabă dintr-un centru viu, prezent al ființei sale. Este un punct de contact între conștient și inconștient, între ceea ce se știe și ceea ce se simte, între ceea ce este învățat și ceea ce este trăit. Doar așa poate ajunge la descoperirea unor gesturi, reacții sau adevăruri scenice ce nu pot fi planificate sau controlate în întregime. Spontaneitatea nu este opusul disciplinei și al rigorii, ci rezultatul cel mai înalt al unei discipline interioare care lasă loc neprevăzutului, ca un spațiu de libertate care nu se opune construcției. Adevărata libertate scenică se

construiește în timp, prin antrenament, reflecție și disponibilitate totală față de procesul de creație, sau altfel spus, prin disciplină.

Concluzii

Analiza raportului dintre disciplină și libertate în cadrul atelierului de arta actorului relevă o relație complexă, dar esențială în procesul de formare și exprimare artistică. Rigoarea exercițiilor și autocontrolul nu se află în opoziție cu spontaneitatea și creativitatea, ci, dimpotrivă, creează cadrul necesar pentru manifestarea lor autentică. Atelierul devine astfel un spațiu privilegiat în care libertatea artistică nu este supusă haosului, ci se construiește pe o structură solidă, rezultat al unei discipline conștiente și asumate. Actorul, pus în fața propriei interiorități, este ghidat să descopere resursele expresive ale eului său printr-un proces în care rigoarea susține explorarea, iar regulile devin suportul libertății. În această dinamică, disciplina nu anulează libertatea, ci o modelează și o canalizează în direcția unei expresivități profunde, iar libertatea nu respinge disciplina, ci o înnobilează. Putem afirma că în arta actorului, disciplina și libertatea nu se exclud, ci coexistența lor este condiția necesară pentru atingerea performanței și a expresiei artistice autentice. Arta actorului se naște din echilibrul fragil, dar vital, dintre cele două. Acest echilibru cultivat este ceea ce transformă meșteșugul în artă, iar actorul într-un interpret capabil să emoționeze, să comunice și să creeze în mod autentic. „Da, teatrul este întotdeauna o crimă, dar, în cele mai bune forme, o crimă atât de seducătoare, atât de inofensivă și capabilă de sublimare, încât atâta timp cât viața va mai exista pe planeta noastră, oamenii și chiar animalele nu vor înceta niciodată să o comită”[12]. Această „crimă” este rezultatul unei libertăți exersate în mod conștient, în cadrul unei structuri riguroase. Actorul nu încalcă regulile pentru a le ignora, ci pentru a le regândi, a le transforma în mijloace expresive. Tocmai acest balans între rigoare și libertate transformă actul scenic într-un ritual sublim, într-o formă de „crimă artistică” prin care realitatea este suspendată, interogată și rescrisă.

În concluzionarea celor menționate în această lucrare, devine evident că adevărata măiestrie actoricească nu se naște din libertate necontrolată, nici din disciplină impusă, ci din întâlnirea celor două. În acest sens, cuvintele lui Pablo Picasso capătă relevanță putând fi aplicate și în cazul actorului, respectiv „învață

[12] Nikolai Evreinov, *op.cit.*, p 111

regulile ca un profesionist, ca să le încalci ca un artist". Actorul, asemenea oricărui creator de valoare, trebuie mai întâi să își însușească temeinic regulile (jocului), tehnicile de expresie, pentru ca mai apoi, în mod conștient și creativ, să le poată transcende. Doar astfel, actul scenic devine semnificativ și sursă pentru vulnerabilitate. Ca un îndem pentru toți artiștii care citesc acest articol, dar în special pentru artiștii în formare, vă invit să urmați cuvintele lui Picasso.

Bibliografie:

Chekhov, Michael, *Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei*, București, Nemira, 2017

Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, București, Paideia, 1999
Darie, Bogdana, *Curs de Arta Actorului*, București, UNATC Press, 2015
Donellan, Declan, *Actorul și spațiul*, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, 2024
Evreinov, Nikolai, *Teatrul în viață*, București, UNATC Press, 2020
Lucaci, Liviu, *Nașterea actorului*, București, UNATC Press, 2017
Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru,* București, UNATC Press, 2008
Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, Vol. I și II, București, Nemira, 2021

Teatrul radiofonic – de la rigoarea construcției, la emoția „spectacolului sonor”

Ioana (SOREANU)ANTONICĂ•

Rezumat: Teatrul radiofonic, de la forma clasică până la formulele noi pe care le abordează, este o construcție complexă prin intermediul căreia ascultătorul este invitat într-un univers alcătuit din cuvinte și sunete. Acestuia îi revine sarcina de a desavârși „spectacolul” în mintea sa, unde sunt create imaginile. Scenariștii, regizorii artistic, de sunet și de studio, redactorul, actorii participă la un laborator de creație în care este nevoie de rigoare, imaginație și ingeniozitate. Vocea plăcută și expresivă, rostirea și frazarea corecte, cunoștințele tehnice temeinice, capacitatea de concentrare, buna coordonare se îmbină cu talentul pentru realizarea unor producții care au ca scop captivarea publicului, provocarea acestuia din punct de vedere emoțional. Compunerea unor lumi din cuvinte și sunete, în lipsa imaginilor, reprezintă un demers îndrăzneț, dar frumos, în același timp, pe tot parcursul lui: de la lucrul asupra sensului și rostirii cuvintelor, până la suprapunerea efectelor și a muzicii. Rezultatul este spectaculos dacă ascultătorul este atras în poveste, transformat în propriul creator al dimensiunii vizuale, receptor al trărilor transmise.

Cuvinte cheie : tetaru radiofonic, rigoare, emoție, sunet, spectacol

Teatrul radifonic face parte din programele radio încă de la apariția acestei media. Alături de recitalurile de poezie și de emisiunile de divertisment, teatrul radiofonic pentru adulți și copii educă și binedispune, astfel fiind îndeplinite două dintre scopurile oricărui post de radio public. Aceste producții, care fac parte din sfera culturală, respectă rigorile unui spectacol într-un spațiu convențional sau neconvențional. Există un scenariu, un regizor artistic, un regizor de studio (similar regizorului de culise), un *sound designer* care se ocupă de scenografia sonoră și, bineînțeles, actori. Teatrul radiofonic este sincretic, desăvârșit cu mijloace artistice diferite, așa cum a explicat foarte plastic scriitorul George Astaloș: „Mesager al globalității creației, teatrul radiofonic însumează în corpusul lui sonor artileria grea a artelor majore ca: poezia, proza și muzica, servindu-se în același timp de întregul

• Doctorand în cadrul Școlii doctorale Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

arsenal al formelor retorice de comunicare”[1]. Spre deosebire de spectacolele care se desfășoară pe o scenă, în cazul producțiilor radiofonice, lipsește interacțiunea directă cu publicul, schimbul de emoții care se petrece, instantaneu, între interpreții și spectatorii aflați în același spațiu. Publicul face, însă, parte din ecuația artei spectacolului, receptează și interpretează mesajul, experimentează emoții. La radio, trăirile sunt captate de microfon, stocate (în trecut, pe benzi de magnetofon, astăzi, în fișiere audio) și transmise, apoi, către ascultători. Publicul este mult mai numeros decât cel din sălile de teatru, radioul profitând de beneficiul unei audiențe mult mai largi. „Este un teatru care se adresează marilor mase de ascultători, care pătrunde în cele mai depărtate colțuri ale țării, care îi trece hotarele și care poate fi dintr-odată spectacol de ținută artistică pentru milioane de spectatori”[2], conform regizorului Mihai Zirra. Asta face ca spectacolul de teatru radiofonic să corespundă conceptului de „cultură de masă”. Un alt avantaj al producțiilor radio este acela că sunt nemuritoare. Ele sunt arhivate și în afară de valoarea artistică au și valoare de document sonor.

„Spectacolul radifonic”, la fel ca cel montat pe o scenă, s-a metamorfozat, de-a lungul timpului, în urma evoluției tehnologiei și a schimbării obiceiurilor de ascultare, „de la clasicul teatru la microfon și teatru radiofonic, la audio drama, *podcast*, spectacol sonor live”[3], a explicat redactorul Oana Cristea Grigorescu, de la Teatrul Național Radiofonic din cadrul Societății Române de Radiodifuziune. Teatrul experimental sau cel documentar sunt forme abordate în producțiile radio, iar acestea se regăsesc în program (repertoriu) și pe platformele online, alături de înregistrări vechi și valoroase. Katja Simunic, producătoare, autoare și regizoare la Radioul public croat, HRT, a explicat într-un articol publicat în revista *Scena* că „Departamentul de Teatru Radiofonic este compus din mai multe secțiuni cu profiluri și abordări artistice diferite”[4]: *Teatrul radiofonic, Piesa radiofonică, Scena radiofonică, Romanul radiofonic, Atelierul radiofonic, Drama radiofonică documentară, Plimbări sonore, Portretul unui artist în teatru, Forme scurte/Short Forms, Teatrul radiofonic pentru*

[1] Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *Teatrul Național Radiofonic*, Editura Casa Radio, București, 1998, p. 16;

[2] Mihai Zirra, *Am ales Teatrul Radiofonic...*, Editura Casa Radio, București, 2009, p. 27;

[3] *Scena*, Nr. 66 (4)/2024, Oana Cristea Grigorescu, *Play/Rec. Dosar audio drama*, p. 4;

[4] *Idem*, Katja Simunic, *Cuvinte și sunete în mișcare*, p. 10;

copii și tineri[5]. Opere însemnate din literatura universală și croată din secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea sunt prezentate la *Teatru radiofonic*, în timp ce „romanele croate contemporane sunt dramatizate ca seriale, în cel puțin cinci episoade de jumătate de oră”[6] la *Romanul radiofonic*. La *Piesa radiofonică*, sunt promovați autorii din tânăra generație, aflați la debut. Teatrul experimental este găzduit de *Atelierul radiofonic*. Varietatea genurilor abordate, consacrate și actuale, alocarea unor spații generoase emisiunilor culturale fac din radioul croat un exemplu de bune practici. De asemenea, împărțirea pe secțiuni ușurează conceperea unei oferte variate pentru diferite tipuri de public, chiar în cadrul emisiunilor dedicate teatrului.

Scenariile actuale, oriunde sunt produse, sunt mult mai scurte, pentru că respectă timpul dedicat audiției de către ascultătorii de astăzi. Aceștia sunt, de multe ori, în mișcare, în mașină, pe stradă, la serviciu și ascultă radioul online, la *device*-uri moderne. Atenția lor poate fi captată pentru intervale mai reduse de timp, între alte activități pe care le desfășoară. De aceea, o producție radio poate avea între cinci și cincizeci de minute. Scriitorul George Astaloș a observat și explicat acest fenomen: „Revoluția tehnică a secolului al XIX-lea și exploziile succesive ale evoluției tehnologice din ultimii șaizeci de ani au modificat unitatea personală a tânărului nostru homo tehnologicus (termenul ne aparține), ajustându-i sensibilitatea într-un tronson redus de timp, fapt fără precedent în istoria ființei umane”[7]. George Astaloș numește această transformare „mutație înregistrată în câmpul emoțional al contemporanului nostru”[8]. Modul și timpul de receptare și percepție sunt altele decât în urmă cu zece, treizeci, șaizeci de ani. Acest gen dramatic a trebuit să își adapteze atât formulele de comunicare, dar și durata. Indiferent de întinderea pe care o are scenariul, spectacolul radiofonic își păstrează obiectivele: creează emoții și lansează teme de gândire, fie că problematicile sunt cele clasice sau de actualitate. Scurta povestire *Spre bătălie*[9], scrisă de Răzvan Ursuleanu, în regia lui Mihnea Chelaru, producție a Teatrului Național Radiofonic din cadrul SRR, are o durată de aproximativ

[5] *Ibidem*;

[6] *Idem*, p. 11;

[7] Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *op. cit.*, Editura Casa Radio, București, 1998, p. 17;

[8] *Ibidem*;

[9] https://www.eteatru.ro/#art-index/radio-noir-povestiri-politiste, [Acesată la 12 ianuarie 2025];

șase minute și prezintă perspectiva unor copii asupra războiului din Ucraina. Piesa este concepută ca o succesiune de monoloage care se suprapun uneori, tehnică de neconceput, altădată, în teatrul radiofonic. Efectele sonore potențează dramatismul textului. Impactul asupra ascultătorilor este răvășitor. Concepția a solicitat multă imaginație din partea echipei, dar și efort, din punct de vedere tehnic. Suprapunerea vocilor și a scenografiei sonore este atent realizată, astfel încât să nu se transforme în zgomot disturbator, iar textul rostit să poată fi înțeles și să provoace emoție.

Ceea ce nu s-a schimbat în ceea ce privește teatrul radifonic, indiferent în ce forme s-a transformat, este esența acestuia: cuvântul. A subliniat acest aspect regizorul Mihai Zirra, observând „câtă artă există în speculația cuvântului și cum poate fi el mânuit cu meșteșug ca să-și capete sensul voit”[10]. Regizorul și sound designerul Stefan Weber a spus într-un interviu acordat Oanei Cristea Grogorescu, pentru Revista *Scena*, că din punctul său de vedere, „cuvântul, nu sunetul, face muzica. (...) Așa că, dacă citesc un text pentru prima dată ascult ce îmi spune povestea ca sunet”[11]. Cuvântul capătă o însemnătate extraordinară în spectacolele radiofonice pentru că, în lipsa mișcării, decorurilor, costumelor, luminilor, este principalul instrument de descriere a personajelor, locurilor de desfășurare a acțiunii și de transmitere a emoțiilor. În scenariile pentru radio, cuvintele trebuie cântărite cu mare atenție, iar sensurile acestora sunt exploatate la maximum de către regizor și interpreți. De aceea, lecturile la masă sunt foarte riguroase. Înainte de a ajunge la repetițiile în fața microfonului, actorii trebuie să afle cele mai potrivite sensuri ale replicilor. Este un laborator în care se cercetează înțelesul cuvintelor. Microfonul pune în valoare vocile plăcute și interpretările reușite, pe de altă parte, scoate în evidență defectele, excesele și derapajele în ceea ce privește rostirea. „Microfonul demască uneori amănunte care de pe scenă greu pot fi sesizate”[12], a spus regizorul Mihai Zirra. Expresivitatea timbrului și dicția, chiar dacă sunt native, trebuie cultivate printr-o muncă asiduă. Exercițiul constă în înregistrarea repetată a textelor, identificarea greșelilor și reluarea procesului până când rezultatul este cel dorit. Este o muncă pe care actorul o desfășoară cu sine însuși. Căutările sunt dificile, pentru că este greu de ascultat și de recunoscut propria voce. De aceea, exercițiile continuă până la

[10] Mihai Zirra, *op. cit.*, p. 38;

[11] Interviu cu regizorul și sound designerul Stefan Wever, realizat de Oana Cristea Grigorescu, Scena.ro, Nr. 66 (4)/2024, p. 7;

[12] Mihai Zirra, *op. cit.*, p. 39;

familiarizarea cu propriul glas. Regizorul Mihai Zirra, care a fost o vreme și crainic la postul public de radio, a povestit din experiența sa legată de acest proces: „După două-trei înregistrări m-am deprins și am început a studia calitățile și defectele dicțiunii și ale frazărilor. Nu era dificil de corectat, dar era o muncă serioasă cu mine însumi, încercând să-mi aflu cea mai bună depărtare de microfon ca să-mi favorizeze calitățile și să-mi ocolesc defecțiunile”[13].

La fel de importantă pentru reușita unui spectacol radiofonic este sinceritatea, a spus actrița Cornelia Gheorgiu într-un interviu acordat lui Călin Ciobotari pentru volumul *Cornelia Gheorghiu, între Ciocarlia și Sarah Bernhardt*: „În teatrul radiofonic ai nevoie de mult mai multă sinceritate decât pe scenă. Acolo, în fața microfonului, trebuie să faci în așa fel încât să pui în voce dublu, suplinind expresia chipului pe care ascultătorul trebuie să și-o închipiue. N-ai idee cât e de importantă la radio șoapta. Poți transmite nenumărate stări printr-o șoaptă”[14]. Abia după acest antrenament individual, intervine regizorul care alcătuiește spectacolul conform viziunii sale. Radioul a devenit o școală recunoscută de educare a rostirii și frazării și de întrebuințare a glasului. Cornelia Gheorghiu mărturisește că „actoricește vorbind, este opera radioului”[15]. De altfel, colaborarea sa cu această media a început în copilărie și a continuat și mai târziu, ca actriță a Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, când a participat la producțiile de teatru la Radio Iași, la emisiunile dedicate poeziei și a avut și calitatea de crainic. Și alți actori și regizori importanți recomandă tinerilor să aibă o astfel de experiență. Actrița Alexandrina Halic a citat-o pe Clody Bertola care spunea că teatrul radiofonic „este un examen pentru orice actor adevărat”[16]. Sunt și alte însușiri pentru care unii actori sunt apreciați în mod deosebit de oamenii de radio: capacitatea de concentrare și de a intra foarte repede în rol, rezistența la un ritm de lucru alert și obositor dată fiind multitudinea reluărilor. Interpreții trebuie să dea dovadă de răbdare și înțelegere și să își păstreze starea potrivită pentru a continua înregistrarea producției.

[13] *Idem*, p. 38;

[14] Călin Ciobotari, „Cornelia Gheorghiu, între Ciocarlia și Sarah Bernhardt”, Editura Junimea, Iași, 2010, p. 14;

[15] *Idem*, p. 13;

[16] Ion Moldovan, „Alexandrina Halic. Lumea magică a teatrului radiofonic”, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2023, p. 70;

Redactorul de teatru radiofonic asistă la toate repetițiile și la înregistrări, urmărind riguros textul pentru ca acesta să fie respectat întocmai, pronunția să fie corectă, iar cuvintele să fie rostite clar. Este o muncă migăloasă, dar necesară, pentru ca publicul să recepteze cu ușurință textul și mesajul dorit de autor, regizor și interpreți. Radioul permite ascultătorului să desfășoare și alte activități în timpul audiției. El poate fi pe stradă, în mașină sau într-un alt mijloc de transport. Dacă nu înțelege ce spun actorii sau interpretarea nu este convingătoare, în mod sigur, va schimba frecvența, așa cum a observat Mihai Zirra: „Într-o sală de spectacol, odată ce ai intrat și ți-ai ocupat locul, oricât de neconvingători ar fi actorii, ești silit să rămâi măcar până la prima pauză. În fața aparatului de radio, când ți se servește o interpretare slabă, întorci un buton și-ți recapeți buna dispoziție”[17]. Această activitate laborioasă a echipei este concentrată pe cuvânt, de la căutarea și înțelegerea sensului până la rostire, și este fundamentală pentru crearea universului sonor în care ascultătorii sunt invitați.

Producțiile radiofonice sunt spectacole ale fanteziei din care rezultă satisfacții intelectuale și emoționale pe care le mai poate provoca doar lectura unei cărți. Reușita unei astfel de producții constă în atragerea ascultătorului într-un joc al imaginației, transformându-l în complice. Acesta este introdus, cu ajutorul cuvintelor, muzicii și sunetelor, într-o lume pe care o metamorfozează mental în imagini, o poate „atinge” și „mirosi”. Cel care ascultă trebuie să fie pregătit pentru o astfel de experiență și dispus să facă efortul de a descifra universul sonor. El devine, într-o oarecare măsură, coautor al proiectului, implicarea sa fiind decisivă. Ileana Berlogea a explicat asemănarea dintre „paginile unei cărți și teatrul radiofonic. În cel dintâi caz nu avem decât semne grafice, cuvinte așternute pe hârtie, dar imaginația noastră le dă glas și forme. Îi vedem pe eroi aievea mergând, căutând, suferind sau bucurându-se. Și de câte ori nu am văzut filme după romanele celebre și am exclamat: «Nu seamănă cu cartea: Romanul este mult mai bun, mai complex. Eroii sunt mult mai interesanți!» Oare nu am făcut adesea același lucru și atunci când am ascultat o piesă și apoi am văzut-o pe scenă? Dar era mai bună la radio! De ce era mai bună? Pentru că ne-a dat libertatea să-i vedem pe eroi cu ochii minții, să-i îmbrăcăm noi în costume de epocă sau contemporane, să le dăm culoarea ochilor și a părului”[18]. Acesta este motivul

[17] Mihai Zirra, *op.cit,* p. 38;

[18] Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *op. cit.*, Editura Casa Radio, București, 1998, p. 21;

pentru care, în opinia sa, teatrul radifonic ar câștiga într-o presupusă competiție cu teatrul pe scenă.

Ascultătorul de producții radio poate fi păstrat pe lungimea de undă doar dacă este cucerit de poveste și de modul în care este spusă. Orice sunet fals sau nejustificat, orice neconcordanță în scenografia sonoră îl smulg pe auditor din atmosfera concepută, perturbând „spectacolul". Studiourile de la Teatrul Național Radiofonic din cadrul SRR sunt dotate cu tot ceea ce este nevoie pentru producerea de zgomote: pietriș, piatră, marmură, metal, nisip. Adierea vântului sau foșnetul ierbii sunt imitate cu ajutorul benzii de magnetofon, care nu mai are astăzi decât această întrebuințare. Dacă actorul (care ține în mâini textul) trebuie să soarbă dintr-o ceașcă, să bea apă, să scrie, regizorul de studio stă lângă el, la microfon, și face acțiunea. Pentru ca aceasta să fie credibilă, este nevoie de coordonare, de concentare, de o comunicare foarte bună. Mihai Zirra l-a numit pe acest membru al echipei „mâna prelungită în studio a regizorului artistic"[19].

Regizorul de sunet are un rol deosebit de important, el trebuie să dea dovadă de talent, de cunoștințe tehnice temeinice, de imaginație, dar și de rigoare. El stabilește, alături de regizorul artistic, care este intensitatea potrivită a strigătului sau a șoaptei pentru a transmite trăirea dorită. El știe care este distanța pe care actorul trebuie să o păstreze față de microfon. În timpul înregistrărilor, atenția și auzul îi sunt solicitate la maximum. Niciun zgomot străin universului sonor nu poate scăpa vigilenței sale, nicio o stridență a vocii și nicio rostire sau frazare eronate. Din acest punct de vedere, regizorul artistic, redactorul și regizorul de sunet au atribuții comune. Este o garanție a faptului că producția nu va avea niciun cusur, audiția nu va fi tulburată de nicio greșeală, iar atmosfera piesei nu va fi perturbată. Iar după ce înregistrările se încheie, regizorul de sunet selectează cele mai bune formule de interpretare rezultate în urma reluărilor, suprapune muzica și efectele și, tot împreună cu regizorul artistic, „spune" povestea, construiește „spectacolul". Este o altă parte importantă a activității sale. Atunci când piesele erau înregistrate pe bandă de magnetofon, procesul era anevoios, ilustratorul lucra ore sau zile pentru a sincroniza muzica și efectele cu textul rostit de actori, pe două magnetofoane uriașe, în același timp. Un moment de neatenție putea anihila efortul unei zile întregi de muncă. Astăzi, această operațiune este digitalizată, dar nu și mai simplă. Tehnologia modernă permite obținerea unui sunet foarte bun, a unor efecte formidabile și stocarea unui număr mare

[19] Mihai Zirra, *op.cit*, p. 29;

de reluări. Înregistrările se fac pe mai multe *track*-uri și astfel sunt mult mai ușor de păstrat și de găsit cele mai bune variante. Zgomotele se găsesc în „biblioteci" cu milioane de sunete. Înregistrările sunt ascultate de către regizorul de sunet de câteva ori, pe fragmente, până la identificarea celor mai bune versiuni. Pentru suprapunere, se folosesc programe care facilitează operațiunea doar dacă sunt foarte bine stăpânite. Acest proces este minuțios. Căutarea celor mai potrivite efecte, introducerea lor la momentul oportun solicită atenție și un auz foarte bun, pentru ca la final, scenografia sonoră să fie cea adecvată.

Pregătirea unei producții radiofonice presupune, așa cum am demonstrat, o foarte bună organizare de care se ocupă echipa alcătuită din regizor artistic, redactor, redactor de studio, regizor de sunet. Odată cu începerea repetițiilor și apoi a înregistrărilor, aceastei echipe i se alătură actorii. Am prezentat în acest articol, pe scurt, atribuțiile fiecăruia și munca metodică pe care o desfășoară în cadrul unui astfel de proiect. Nu am exclus nici publicul din acest demers, pentru că trebuie să manifeste disponibilitatea de a păși în lumea plăsmuită din cuvinte, sunete și trăiri. La teatru radiofonic, ascultătorul își imaginează lumi și receptează emoții create în spațiul intim al radioului, cu pasiune și rigoare, de oamenii de teatru și de radio.

Radioul este media care oferă intimitate și libertate, nu este intruziv și nu acaparează. Îl însoțește pe ascultător ca un prieten loial în orice activitate ar desfășura. Teatrul radiofonic păstrează aceste atribute. Indiferent în ce forme este prezentat, „spectacolul radiofonic" oferă descrieri în cuvinte și sunte, lăsând ascultătorului bucuria de a le transforma în imagini și de a-și alcătui propria perspectivă. În acest mediu, cuvântul și-a păstrat puterea, expresivitatea și rațiunea de a modela minți și emoții. Teatrul radiofonic este accesat și ascultat pe platforma Teatrului Național Radiofonic, eTeatru.ro (mediul online permite o monitorizare a accesărilor) și este, pe de altă parte, piratat, aducând mii de vizualizări celor care au astfel de inițiative ilegale și imorale. Desprindem concluzia că există public pentru teatrul radiofonic, iar acesta caută să evadeze dintr-o lume supusă exceselor și acaparată de vizual. Alternativa este consistența mesajului și emoția pură transmise prin cuvinte și sunete. „Modestia se dovedește productivă. Ea scoate la lumină adâncile și «șocantele» adevăruri ale textului, propunând ascultătorului (și obținând de multe ori) un veritabil *șoc emoțional*. Trăim într-o civilizație a Imaginii, în care, teatrul la microfon acordă «auditoriului» titlurile sale de noblețe"[20], a scris regizoarea Sorana Coroamă-Stanca.

[20] Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *op. cit.*, Editura Casa Radio, București, 1998, p. 34;

Realizarea unei producții de teatru radifonic presupune muncă, rigoare, concentrare, bineînțeles, talent și creativitate. Efortul rămâne cunoscut doar celor din echipa alcătuită din oamenii de teatru și de radio. Ascultătorul pătrunde într-un univers la crearea căruia participă și se bucură de emoțiile pe care le trăiește în timpul audiției. Aceasta este o formă de fascinație pe care teatrul radiofonic o exercită asupra publicului și care îi asigură un viitor într-o lume tehnologizată și care trăiește într-un ritm alert, dar la care acest gen de teatru a dovedit că știe să se adapteze, păstrându-și decența și farmecul.

Bibliografie:

I. Cărți:

Ciobotari, Călin, *Cornelia Gheorghiu, între Ciocarlia si Sarah Bernhardt* (*Cornelia Gheorghiu, between Skylark and Sarah Bernhardt*), Junimea Publishing, lasi, 2010;
Moldovan, Ion, Alexandrina Halic. *Lumea magicã a teatrului radiofonic*, Ecou Transilvan Publishing, Cluj-Napoca, 2023;
Răboj, Georgeta, Oprina, Dan, Patriciu, Monica, Dutu, Magda, Tundrea-Gheorghiu, Domnica, Manta, Vasile, *Teatrul National Radiofonic*, volume II, Romanian Broadcasting Society, National Channels Department, Theatre and scripted programmes Department, *Patrimony Direction*, Bucharest, 1998;
Zirra, Mihai, *Am ales Teatrul Radiofonic...*, Casa Radio Publishing, Bucharest, 2009.

II. Articole web:

Scena Magazine, No. 66 (4)/2024;
https://www.eteatru.ro/#art-index/radio-noir-povestiri-politiste

Parcursul unui spectacol (nu doar) pentru copii. *Tărâmul fermecat* pe scena „Luceafărului" din Iași - o privre din interior

Ileana OCNEANU •

Rezumat: Articolul de față se dorește a reitera și promova necesitatea prezenței în parcursul unui spectacol, din teatrul dramatic, de animație sau cinematografie, a două elemente esențiale pentru asigurarea unei receptări adecvate: emoția, expresie a trăirii interioare a personajului prin intermediul actorului, și rigoarea, exprimată într-o sumă de reguli scenice obligatorii. Exemplificând cu o serie de păreri ale unor specialiști în artele menționate, cu referire în mod particular la caracteristicile actului teatral, expunerea prezentă se axează în continuare pe abordarea producției din 2020 *Tărâmul fermecat* a Teatrului „Luceafărul" din Iași, din perspectiva fundamentării conținutului acesteia pe cele două elemente enumerate mai sus. Spectacolul citat a fost ales datorită cunoașterii sale profunde din interior, ca participant direct în procesul său de creație, dar și din punct de vedere al materialului bogat pe care structura sa majoritar coregrafică îl oferă, fapt ce facilitează expunerea reglementărilor specifice acestui gen de manifestare artistică, cât și caracterul profund emoțional corespunzător acesteia.

Cuvinte cheie: emoție, public, spectacol, receptare, reglementări

Articolul de față s-a fundamentat pe existența similitudinilor dintre principiile normative spectaculare aplicabile în teatrul dramatic și în cel de animație, preocupându-se în paralel și de importanța emoției în parcurgerea unui rol și a direcționării adecvate a acesteia în context dramaturgic, actoricesc și regizoral. Printre multiplele definiții ale termenului de *emoție,* oferite de dicționare sau materiale de specialitate, cu precădere din domeniul psihologic, se numără și următoarea variantă: „o reacție mentală conștientă (cum ar fi frica sau furia), experimentată subiectiv sub forma unei trăiri puternice îndreptate către un anume obiect și însoțită, de obicei, de schimbări de natură fiziologică

• Doctorand anul III, Facultatea de Teatru, UNAGE Iași și actor al Teatrului „Luceafărul" Iași

și comportamentală în organism" (trad.n.),[1] cu aplicabilitate evidentă în artele spectacolului. Cu excepția formelor intenționat cultivate în direcția privării de emoție, după model brechtian, de exemplu, creația teatrală se „hrănește" din și cu emoții. „Aproape orice întâmplare teatrală are un scop și produce o emoție. Acesta este și motivul pentru care emoția deține un rol atât de important în universul teatral. Regizori, scenografi sau actori, sunt toți interesați de a-și exprima emoțiile în felurite moduri. Fiecare în modul său. Ceea ce e foarte de înțeles odată ce orice om e unic, iar ideile sale sunt unice" (trad.n.).[2]

Spectacolul selectat spre a sluji ideea necesității și în prezent atât a emoției, cât și a unor reguli fără echivoc în parcursul unei creații artistic, în speță teatrale, *Tărâmul fermecat*, ce a făcut între 2020-2023 parte din repertoriul Teatrului „Luceafărul" din Iași, constituie un exemplu edificator în acest sens. Reprezentând parte integrantă din evoluția unui spectacol, adeseori mai intense din aceste două perspective decât spectacolele ulterioare premierei, ce rămân „la dispoziția" echipei de actori din distribuția respectivă, repetițiile reprezintă prin ele însele un subiect pentru o abordare separată. Depășind intenția expunerii de față, însă, acest fenomen va rămâne doar ca o mențiune în ceea ce privește categoriile diferite de emoții experimentate în acest proces: 1. apărute pe parcursul descoperirii personajelor, 2. rezultate din intercțiunile dintre membrii echipei creatoare, 3. manifestate în acceptarea sau întâmpinarea cu ostilitate a indicațiilor regizorale, coregrafice, scenografice din partea echipei de actori.

„Emoţia face parte din viaţă. Deci şi din teatru. Oricât de greu de impresionat am fi devenit, oricât de cinici, practici şi realişti, din când în când, sentimentele ne prind din urmă; şi cu cât fugim de ele mai abil, cu atât ne copleşesc mai mult atunci când ne prind de colţul hainei. Nu e nicio ruşine să

[1] "Emotion: a conscious mental reaction (such as anger or fear) subjectively experienced as strong feeling usually directed toward a specific object and typically accompanied by physiological and behavioral changes in the body", *Merriam-Webster Dictionary*, în https://www.merriam-webster.com/dictionary/emotion (accesat la data de 05.04.2025)

[2] "Nearly everything that happens in a show has a purpose and causes an emotion. This is why emotion is incredibly important in the world of theater. Different directors, designers, and actors go about showing emotion in a multitude of ways. Not one is the same. Which makes sense since everyone is different and they all have different ideas.", *Emotion in Theatre*, în Louis Andrew blog, 17 octombrie 2019, în https://lnapolitano.wordpress.com/2019/10/17/emotion-in-theater/ (accesat la data de 05.04.2025)

simţi fluturi în stomac, să îţi fie frică, să râzi cu lacrimi sau să amorţeşti de tristeţe. E uman şi e frumos. Mai ales la teatru."[3] Contactul direct cu publicul, facilitat de natura actului teatral, aduce după sine o receptarea nemijlocită, în lipsa unui intermediar, însă în sala de cinematograf sau în vizionările din intimitatea locuinței, emoția este la fel de evidentă, chiar dacă ecranul îi atenuează într-o oarecare măsură din impactul asupra privitorilor. Artă conexă, referirile la cinematografie sunt realizate tangențial în debutul expunerii prezente, redarea asemănărilor dintre cele trei arte din această perspectivă necesitând un spațiu mult mai generos.

Cu diferențele aferente interpretărilor scenice comparativ cu cele de pe marele ecran, parcursul manifestărilor aparținând unuia sau celuilalt gen spectacular presupune respectarea unor cerințe a căror aplicare parțială sau ignorare atrage după sine alterarea scopului fundamental al acestora: receptarea de către public. Sistematizate într-unul din materialele puse la dispoziție de actorul și profesorul de actorie Nick Dunning, regulile fundamentale ce stau la baza actului teatral, cu aplicabilitate și în cinematografie, ar putea fi definite astfel: 1. Cunoaște-ți meseria, 2. Înțelege-ți personajul, 3. Nu te feri să fii vulnerabil, 4. Stăpânește-ți corpul, 5. Ascultă și reacționează, 6. Conectează-te cu publicul, 7. Perfecționează-ți tehnica vocală, 8. Comportă-te profesionist, 9. Colaborează și adaptează-te, 10. Evoluează și îmbogățește-ți mereu cunoștințele.[4]

„Un actor de teatru cu adevărat performant are nevoie de abilități tehnice deosebite, ca și de capacitatea de a transmite o multitudine de emoții într-un timp scurt. (…) Chiar dacă există și o serie de similitudini, a juca pe scenă presupune a deține un set diferit de abilități decât cele necesare pentru marele ecran. E nevoie ca orice actor de teatru să aibă puterea de a transmite emoții fiecărui spectator, inclusiv celor aflați la distanță de scenă. Prin urmare,

[3]Alina Epîngeac, „«Orașul nostru»lipsit de emoție",*d'Ep-pîn-geac*, 17 iulie 2023, în https://epingeac.com/2023/07/17/orasul-nostru-lipsit-de-emotie/ (accesat la data de 05.04.2025)

[4]"Rule 1: Know Your Craft, Rule 2: Understand the Character, Rule 3: Embrace Vulnerability, Rule 4: Master Physicality, Rule 5: Listen and React, Rule 6: Connect with the Audience, Rule 7: Master Vocal Techniques, Rule 8: Be Professional, Rule 9: Collaborate and Adapt, Rule 10: Keep Learning and Growing", Nick Dunning, *The Top Ten Rules Of Acting 2024*, blog 13 august 2024, în https://www.nickdunning.com/blog/the-top-ten-rules-of-acting%202024 (accesat la data de 05.04.2025)

actorul trebuie să vorbească mai tare și gesturile sale să fie mai expresive decât atunci când acesta se află în fața camerelor de filmat. Când ești actor de film și emoțiile ți se citesc în special în prim planuri, ai nevoie de mai puțin ca să redai mai mult …" (trad.n.).[5] Norman Quarrinton, cel care furnizează lista de „rigori" citată mai sus, adaugă la acestea obligativitatea actorului de teatru de a-și memora rolul și a păstra ordinea replicilor din scenariu (fapt ce nu se aplică decât parțial în procesul filmării), evidențierea acestora în expresii corporale specifice, menționând și capacitatea deosebită de a improviza pe care reprezentanții primei categorii trebuie să o dovedească, în lipsa unor replici ale partenerilor de scenă sau a unor elemente de recuzită și decor, chiar, ca și rapiditatea frecvent întâlnită în schimbarea costumelor în cazul celui dintâi. În același timp, experiența dobândită în teatru poate deveni un „inamic" al actorului confruntat într-un anume moment din cariera sa cu situația distribuirii într-o filmare. Vocea ridicată necesară în lucrul pe scenă trebuie acum adaptată la condițiile camerei de filmat ce poate fi plasată în imediata sa apropiere, rostirea pronunțată, adeseori sacadată, din primul caz, trebuie prelucrată în replicile rapide, fluide ale textului cinematografic, fizicalitatea exagerată trebuie „domolită", iar mimica, controlată.

Actorul teatrului de animație deține avantajul, prin dubla sa specializare, cel puțin pe teritoriu românesc, de a putea fi cooptat atât în distribuții ale teatrului de animație, cât și în cele ale teatrului dramatic. Cerințele scenice ale celui de-al doilea fiind sumar expuse anterior, mă voi axa în rândurile de mai jos pe expunerea succintă a „exigențelor", diferite sau suplimentare, implicate într-un spectacol de animație ce aduce în plus elementul ce-i garantează existența, respectiv păpușa, sau marioneta, în funcție de modalitatea de „ilustrare" regizorală aleasă. Interpunerea corpului

[5] "A truly competent stage actor requires deft technical skill as well as the ability to convey a vast array of emotions

in a short space of time. While there is some overlap, acting on stage generally requires a different skill set than acting for the screen. A stage actor needs to convincingly communicate emotions to each and every member of their audience, including those situated far from the stage. Therefore, the actor needs to be louder and more expressive with their performance than if they were acting on camera. Screen acting, where actors' most expressive emotional beats are frequently conveyed in close-up, generally requires far less to sell more"., Norman Quarrinton, " The Basics of Stage Acting: A Guide for New Performers", *Backstage*, updatat 13 noiembrie 2023, în https://www.backstage.com/magazine/article/acting-on-stage-basics-tips-76126/ (accesat la data de 03.04.2025)

obiectului inanimat între public și actor îl determină pe acesta din urmă să utilizeze nu de puține ori un registru vocal peste cel obișnuit într-o reprezentație din genul dramatic, atât corporalitatea, cât și mimica sa (cu excepția situațiilor când actorul joacă cu fața descoperită) pierzând din importanță. Un aspect de interes major în contextul de față, procesul de transmitere a emoției devine, în acest caz, mai anevoios și adeseori nedefinitivat din lipsa capacității actorului de a-și „împrumuta" veridic păpușa cu trăirile necesare personajului întruchipat de aceasta. Necesitatea coordonării vocii cu mișcările brațelor, picioarelor sau întregului corp ce conduce păpușa sporește complexitatea acestui proces, determinând, prin nerespectare, similar cu situația anterioară, o receptare parțială de către privitorii mici sau adulți a mesajului conținut în narativ.

„Și cred că teatrul asta e, reface în mic lumea. Scena este un cuptor alchemic în care se petrec procese; teatrul nu oglindește realitatea, teatrul clădește lumi posibile, oameni posibili, întâmplări și destine posibile. A căror realitate ficțională, imaginară, este la fel de puternică ca și cea a realității manifeste".[6] Din diversitatea de reprezentări spectaculare actuale, producțiilor teatrelor de animație, autohtone, cel puțin, li se oferă un interes sumar raportat la rolul pe care îl pot juca acestea în context socio-educațional, fiind, încă, clasificat drept o artă minoră, cum afirma la un moment dat și „ucenicul" lui Manole Al. Foca la Teatrul de Păpuși din Iași aflat la începuturile sale, regizorul de mai târziu, Petru Valter. În acest sens, în raportarea la teatrul de animație există tendința de a-l considera o formă de expresie artistică în care rigoarea și precizia în activitatea scenică nu dețin un loc la fel de important în economia spectacolului ca în teatrul dramatic. Din interiorul acestei lumi, după un număr important de ani de experiență cu acest gen de spectacol, confirmarea „normării" echivalente teatrului dramatic se realizează fără efort: fiecare repetiție și spectacol respectă același set de reguli fundamentale ca și cele din teatrul pentru adulți, adaptate la cadrul de desfășurare specific.

Tărâmul fermecat (2020), o adaptare a regizoarei Oana Leahu, aflată la a doua colaborare cu Teatrul „Luceafărul", după montarea din 2010 a

[6] Crenguța Manea, „«Teatrul clădește lumi posibile». (I) Interviu cu David Esrig", *Observator cultural*, 27 aprilie 2004, în https://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-cladeste-lumi-posibile-i-interviu-cu-david-esrig-2/ (accesat la data de 03.04.2025)

spectacolului *Cartea junglei*, reprezintă o dovadă de netăgăduit a importanței respectării normelor scenice detaliate anterior, cât și a rolului determinant pe care îl joacă emoția transmisă publicului prin intermediul actorului. Dovedind o cunoaștere amănunțită a comportamentelor variatelor personaje desprinse din universul necuvântătoarelor, ce populează spectacolele mai sus amintite, reflectată și în conceperea sub îndrumarea sa a păpușilor de dimensiuni mari, regizoarea își mărturisește, formal sau în întâlnirile din afara repetițiilor, atașamentul profund față de teatrul de animație. „Pentru mine, întâlnirea cu teatrul de animație a însemnat o mare șansă, de a prezenta oamenilor o parte din sufletul meu, aceea de copil. Cu fragilitate, cu naivitate și cu forță, în același timp. Eu cred că acestea sunt unele dintre atributele unui teatru de calitate. Și mă mai atrage foarte mult metafora în teatru. Iar eu cred că teatrul de animație este, prin excelență, o metaforă”.[7]

O adaptare după povești și mituri din folclorul african, *Tărâmul fermecat* se clădește din secvențe ce urmăresc evoluția micului pui de leu, Amiri, de la joaca alături de prietena sa, Aisha, la transformarea pe care o suferă odată cu moartea tatălui său, Adofo, plecarea în necunoscut și întoarcerea ca adult pe meleaguri știute, răzbunând dispariția celui ce-i fusese călăuzitor în copilărie. Combinând animația cu pasaje dramatice complexe, momente coregrafice solicitante, elemente multiple de decor și interpretare *live* a suportului melodic variat, susținute de proiecții numeroase și lumini difuze, spectacolul a constituit un experiment valoros pentru întreaga echipă ce a contribuit la realizarea acestuia. Rigurozitatea repetițiilor coregrafice de mare precizie, conduse impecabil și cu multă dăruire, trecerile din personaj animal în personaj uman ce necesitau modificări rapide de comportament, exprimate corporal și vocal, au constituit elementele indispensabile construirii unui spectacol de o asemenea anvergură.

„Vă invităm într-un ținut de poveste în care printre hiene, girafe, vulturi, gnu, doi puiuți de leu învață legile junglei și devin adulți. Devenirea lor se desăvârșește prin joc, prin întâlniri cu personaje fascinante, dar și prin momente de viață cruciale. Iar întrebarea la care se raportează Amiri și Aisha – cei doi simpatici protagoniști ai spectacolului, este una la care vă invit să

[7] Magda Bratu, „Oana Leahu: «Pentru mine, întâlnirea cu teatrul de animație a însemnat o mare șansă», *Puppets Occupy Street Festival*, 12 septembrie 2020, în https://puppetsoccupystreet.com/2020/09/12/oana-leahu-pentru-mine-intalnirea-cu/ (accesat la data de 05.04.2025)

meditați și dumneavoastră: «Între veșnicie și clipă, cine sunt eu?!» Întâlnirea cu talentații actori ai Teatrului Luceafărul Iași, multă culoare, muzică originală de spectacol, momente coregrafice pline de forță, dar și de sensibilitate, o avalanșă de imagini și costume, multe gânduri care se conturează din clipe de fericire, de lumină, de zâmbete, dar și din întrebări și nostalgie – iată elementele care sper să vă incite să pășiți în *Tărâmul fermecat*. Și nu uitați, vă rog, lumea poveștilor este deschisă tuturor!", declara regizoarea Oana Leahu într-un cuvând adresat spectatorilor de toate vârstele, rezumând intenția conceptului scenic ce îi aparține.

Adresat în principal celor mici, dar primit cu interes și bucurie și de publicul adult, așa cum s-a dovedit prin reacțiile acestora în urma reprezentațiilor reduse ca număr de care a avut parte spectacolul menționat pe scena „Luceafărului" din Iași, *Tărâmul fermecat* s-a definitivat în aproximativ trei luni printr-un volum de muncă uriaș, corporal, vocal și emoțional. Sub îndrumarea regretatului coregraf sibian Hugo Wolff, nume cu rezonanță la nivel mondial pentru activitatea bogată pe care a desfășurat-o în acest domeniu, repetițiile minuțioase, adeseori istovitoare, în doi timpi, au rezultat într-o creație unitară, cu o distribuție numeroasă aflată la unison. Atingerea acestei concordanțe, deziderat adeseori obținut cu dificultate, s-a datorat în principal încrederii în cerințele regizorale, în special coregrafice, în cazul de față, ponderea momentelor ce necesitau un antrenament fizic deosebit fiind ridicată, ferme, dar totodată încurajatoare și pline de înțelegere din partea pasionatului coregraf. Un aspect considerat, subiectiv, esențial, încrederea oferită de acesta actorilor în abilitățile lor fizice și susținerea în evoluția rolului alocat, cu intervenții regizorale pertinente, chiar, a asigurat obținerea unui rezultat pe măsură. „Iubirea este foarte mare în meseria noastră. (…) Căutați cât se poate binele (…). Generozitatea e lucrul cel mai minunat. Există această cunună, de care să aveți grijă", îi îndemna Mircea Albulescu pe tinerii actori, cu puțin timp înainte de dispariția sa de pe scena vieții.[8] Hugo Wolff era, fără îndoială, un adept al principiilor marelui actor, conducând repetițiile cu fermitate, dar și zâmbet și glumă mereu aproape. Fondator și coregraf al

[8]Liliana Matei, „Mircea Albulescu - 10 sfaturi pentru tinerii actori" , *Metropolis*, 15 iulie 2015, în https://www.ziarulmetropolis.ro/mircea-albulescu-10-sfaturi-pentru-tinerii-actori (accesat la data de 06.04.2025)

Companiei de dans „Microbis” din Sibiu timp de treizeci de ani, desemnat „coregraful anului” în anul 2013, Hugo Wolff lucra similar cu fiecare echipă de dansatori sau actori pe care o coordona, după numeroasele mărturii ale celor care au avut ocazia de a lucra cu el, din România sau din străinătate. După dispariția prematură din 2023, memoria sa a rămas trează prin intermediul celor care au fost îndrumați de acesta, în special prin „elevii” săi de la „Microbis”. „În fiecare mișcare a dansatorilor, în fiecare armonie muzicală și fiecare culoare a scenografiei, a lăsat o urmă de dăruire și pasiune, ca un testament al dragostei sale pentru frumusețea efemeră a artei și a vieții”, mărturiseau aceștia după trecerea sa în neființă.[9]

Pe parcursul repetițiilor pentru *Tărâmul fermecat,* Hugo Wolff a dovedit aceeași dăruire, pasiune și constanță în lucrul la scenă: explicit în viziunea asupra numeroaselor momente coregrafice, dovedea înțelegere și răbdare, inventivitate debordantă aplicată în secțiunile de grup sau individuale, orchestrare a întregului fără a pierde din vedere fiecare amănunt. O serie de fragmente de mare complexitate, ținând cont și de prezența singulară în repertoriul echipei a unei atari abordări coregrafice, au necesitat repetiții prelungi, reluări multiple, corectări, adaptări acolo unde gradul de dificultate al acestora depășea abilitățile de mișcare ale unui sau altui actor. Din explicații pertinente ce justificau înlănțuirea de mișcări într-o cronologie anume, combinate cu muncă asiduă, au luat naștere momente de mare precizie, impact emoțional și vizual precum lupta Aishei cu Hor (Beatrice Volbea, Dragoș Maftei), solo-ul Aishei sau reîntâlnirea după ani a celor doi pui de lei, Aisha și Amiri (Beatrice Volbea, Alex Iurașcu).

Mișcările cu un nivel de dificultate ridicat, unele înglobând chiar elemente acrobatice, s-au organizat într-un final într-un ansamblu vizual de excepție, susținut exemplar de linii melodice emoționante și pline de sensibilitate, create de talentata actriță a Naționalului ieșean, Diana Roman. Pentru secvențele complexe, construite pe o coregrafie complicată, dublată de

[9]Hugo Wolff,

https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0d8xCDBK2r8HEqNCEnyePSPChAgxm8U41YQncqJk65gptJqoXbiupK6TDgDpUtpabl&id=100057303946559&_rdr (accesat la data de 03.05.2025)

interpretarea vocală ce necesita dozarea permanentă a coloanei de aer și păstrarea comportamentului personajului desprins din lumea animală, se repeta suplimentar, cu rigurozitate, tenacitate și admirabilă răbdare. Diana Roman s-a pliat muzical admirabil pe cerințele fragmentelor în care actoria era însoțită de interpretare vocală, subliniind prin muzica creată mesajul acestora și dovedind, la rândul său, empatie, răbdare, dar și perseverență în desăvârșirea lor. O exemplificare sonoră nefiind posibilă, edificator este, însă, în contextul de față, faptul că linia melodică compusă de aceasta pentru fragmentul muzical din debutul spectacolului „E lumea noastră, un tărâm fermecat/Te cucerește, dacă-n ea ai intrat/Jungla-i un leagăn nesfârșit de povești/Din sunete, mișcări poți să-l deslușești", a fost reprodusă de tineri spectatori la ieșirea din sala mare a teatrului pentru copii ieșean.

În repetițiile pentru spectacolul în discuție s-a demonstrat o dată în plus necesitatea consecvenței în lucrul la scenă, respectarea cu precizie a fiecărei mișcări a cărei realizare parțială, ignorare sau omisie ar fi atras după sine dezechilibrul respectivului fragment coregrafic.

Scenografia armonioasă asigurată de Alina Herescu a întregit imaginea de ansamblu a spectacolului, costumația închipuită de aceasta pliindu-se complet pe cerințele regizorale, dar adăugând, prin amploare, un plus de dificultate interpretării personajelor. Mereu alături de echipa de actori prin prezența la repetiții, atentă la cerințele de costumație ale personajelor, evaluând și modificând elemente în funcție de mișcările realizate de acestea, ocupându-se inclusiv de aplicarea machiajului care să pună în valoare personajul din lumea animală interpretat, Alina Herescu a creat o scenografie completă ce s-a concretizat în aprecieri numeroase din partea publicului spectator.

La o vizionare ulterioară a spectacolului înregistrat, rolul luminilor și proiecțiilor video, asigurate de Andrei Botnaru și light-designerul Daniel Klinger, a devenit mai evident. Aflat în interior, atent la sincronizarea replicii cu mișcarea și emoția, pentru actor acest fenomen este greu observabil, din preocuparea sa făcând atunci parte cu deosebire păstrarea poziției în sectorul de scenă către care este direcționată lumina alocată momentului respectiv. Conștienți de importanța majoră pe care o deține acest element în economia spectacolului, cei doi au dovedit înțelegere profundă a succesiunii momentelor scenice și creativitate în susținerea vizuală a acestora.

Experiența lucrului la acest spectacol s-a sintetizat în mărturisirile entuziaste ale doi dintre tinerii actori ai „Luceafărului”, Alex Iurașcu și Dragoș Maftei, primul dintre aceștia mânuind o păpușă cu tije de dimensiuni mari pentru prima data în cariera sa de actor, absolvent al secției dramatice din cadrul UNAGE Iași. Din distribuție mai fac parte Aurelian Diaconu (regele ADOFO), Ileana Ocneanu (regina ADAMA), Gabriel Lazăr/Viorel Vârlan (înţeleptul AFI), Beatrice Volbea (mica leoaică AISHA), Iulia Deloiu Trif (mama AISHEI), Sebastian Munteanu (vestitorul AKOKO), Cristian Gheorghiu (Hei), Ionela Arvinte (Hai), Cosmin Rotaru (Hui), Liliana Mavriş Vârlan (în-cântătoarea AYO), Carmen Mihalache/George Cocoş (marele chef HANI), Ionela Arvinte, Alexia Botezatu, Ioana Iordache, Raluca Pintilie, Elena Zmuncilă, Cătălin Cucu.

Optimist prin mesajul final, complex în construcția ce combină o varietate de elemente scenice, *Tărâmul fermecat* va rămâne multă vreme întipărit în memoria spectatorilor de toate vârstele care au avut ocazia să-l vizioneze pe scena teatrului amintit mai sus, ca și a distribuției care l-a alcătuit sub coordonarea celui ce a fost remarcabilul coregraf Hugo Wolff.

Bibliografie :

Periodice

Matei, Liliana, „Mircea Albulescu - 10 sfaturi pentru tinerii actori” , *Metropolis*, 15 iulie 2015, în https://www.ziarulmetropolis.ro/mircea-albulescu-10-sfaturi-pentru-tinerii-actori (accesat la data de 06.04.2025)

Manea, Crenguța, „«Teatrul clădește lumi posibile». (I) Interviu cu David Esrig”, *Observator cultural*, 27 aprilie 2004, în https://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-cladeste-lumi-posibile-i-interviu-cu-david-esrig-2/ (accesat la data de 03.04.2025)

Webografie

Norman Quarrinton, " The Basics of Stage Acting: A Guide for New Performers", *Backstage*, updatat 13 noiembrie 2023,în https://www.backstage.com/magazine/article/acting-on-stage-basics-tips-76126/ (accesat la data de 03.04.2025

Bratu, Magda, „Oana Leahu: «Pentru mine, întâlnirea cu teatrul de animație a însemnat o mare șansă», *Puppets Occupy Street Festival*, 12 septembrie 2020, în https://puppetsoccupystreet.com/2020/09/12/oana-leahu-pentru-mine-intalnirea-cu/ (accesat la data de 05.04.2025)

Nick Dunning, *The Top Ten Rules Of Acting 2024*, blog 13 august 2024, în https://www.nickdunning.com/blog/the-top-ten-rules-of-acting%202024 (accesat la data de 05.04.2025)
Tărâmul fermecat, în https://luceafarul-theatre.ro/noutati-teatrul-luceafarul/activitate-artistica/taramul-fermecat-un-nou-titlu-pe-afisul-teatrului-luceafarul/ (accesat la data de 05.04.2025)
Wolff, Hugo, https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0d8xCDBK2r8HEqNCEnyePSPChAgxm8U41YQncqJk65gptJqoXbiupK6TDgDpUtpabl&id=100057303946559&_rdr (accesat la data de 03.05.2025)

Perspective asupra emoției și a acțiunii scenice în arta actorului

Ionuț-Florin NICULAE•

Rezumat: Emoțiile reprezintă o constantă a vieții noastre de zi cu zi, iar felul în care reușim să le gestionăm, ține de inteligența noastră emoțională, care nu poate fi la fel pentru fiecare individ din societate. În arta spectacolului de teatru, emoția reprezintă garanția unei reprezentații de succes a unei puneri în scenă. În ceea ce privește mecanismele de interpretare ale actorului, emoția este privită cu mare interes de către aceștia, considerând că interpretarea lor trebuie să se supună anumitor legi nescrise, care să conducă spre un rezultat care să ridice în slăvi emoția din jocul acestora. Articolul meu își propune să dezbată care este rolul acesteia în arta actorului, și dacă trebuie privită ca un ideal spre care trebuie să tindă actorul, sau doar o consecință a unui lucru bine realizat, care are la bază alte mecanisme, cum ar fi acțiunea scenică.

Cuvinte cheie: emoție, actor, acțiune, teatru

Actorul emotiv

Arta interpretării teatrale, are la bază anumite situații dramatice propuse de către diverși autori, pe care actorii trebuie să le asume ca și cum ar fi trăite de ei. Această idee a fost dezbătută de-a lungul timpului de foarte multe ori de către renumiți teoreticieni de teatru, fiecare dintre ei propunând diferite metode de interpretare pe care actorii ar trebui să le adopte, și să își construiască rolurile ținând cont de anumite aspecte care sunt, fie pentru declanșarea emoției în mod organic în interiorul actorului, fie împotriva acestei forme de angajament emoțional. Pus în situația dificilă de a alege una dintre aceste variante, actorul alege să urmeze, fie o cale, fie alta. Jerzy Grotowski, important regizor și pedagog de teatru polonez din secolul XX, conduce actorul către niște tărâmuri în care emoția nu este încadrată în limitele

• Doctorand UNATC - Teatru și Artele Spectacolului

unei interpretări tehnice. Conform teoriei sale, actorul trebuie să exploreze prin acțiune fizică și verbală, limitele graniței dintre interpretare și metamorfozare. Actorul trebuie să spargă convenția celui de-al patrulea perete, susținută de către Konstantin Stanislavski, cel care a pus bazele unui sistem teatral unic în istoria teatrului, și care deși a fost îmbunătățit constant, încă mai ține loc de reper pentru majoritatea actorilor, și să intre în relație directă cu spectatorul, iar conexiunea care se va stabili între aceștia, trebuie să depășească granițele unei comunicări obișnuite[1].

Pus în contextul unei angajări de ordin emoțional de o asemenea intensitate, actorul explorează dincolo de convenția teatrală, punând în slujba interpretării sale, toate tainele sale ce țin de aparatul său rezonator. Urmând calea propusă de Grotowski, actorul dă glas sentimentelor sale în cel mai brut mod cu putință, în încercarea de a se folosi de situațiile dramatice propuse de către autor, pentru a descoperi ceva în plus despre sine și cel căruia i se adresează, și anume spectatorul. Ion Cojar, marele profesor de teatru român, susține ideea conform căreia, actorul nu trebuie să se raporteze la arta sa ca la una din spectrul celor interpretative, ci ca pe o modalitate de identificare cu rolul, acesta din urmă nefiind altceva decât o convenție propusă de autor, pe care actorul trebuie să o transforme într-o realitate obiectivă, însă fără a ieși din sfera omenescului, calitate esențială pentru acesta. Afișarea emoțiilor în mod ostentativ, conform marelui pedagog român, va conduce către un rezultat demonstrativ, ce nu va avea nicio legătură cu arta actorului, căci va obliga actorul să interpreteze în mod forțat anumite sentimente pe care nu le simte.

Cojar face o distincție clară între arta actorului și arta spectacolului de teatru, considerând că cele două nu au în comun același obiectiv. Actorul trebuie să se preocupe de partitura sa, în timp ce spectacolul de teatru se supune altor legi, și anume acelor ce țin de impresionant și spectacular. Actorul trebuie să lucreze cinstit, să se pună în situație cât mai simplu, și să plece întotdeauna de la punctul zero, de la ceea ce este în momentul respectiv, să nu încerce să construiască o realitate paralelă cu viața. Identificarea cu rolul, conform teoriei lui Cojar, trebuie să țină cont întotdeauna de personalitatea celui care se pune în situație, a omului. Actorul va apela la bagajul său emoțional, iar rezultatul va fi unul care nu poate fi supus unor mecanisme

[1] Cf. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac,* ed. Unitext, București, 1998, pg.20

tehnice ce țin de interpretare. "El crede și chiar poate fi două lucruri deodată. El și altcineva"[2]. Angajamentul emoțional la care actorul va fi supus, respectând principiul lui Ion Cojar, va unui semnificativ, însă fără ca acesta să forțeze în niciun fel emiterea mesajului. Emoția se va declanșa doar respectând mecanismul logic specific la care acesta face referire, și nu în situația în care actorul, va căuta să se înfurie, să se întristeze sau să fie fericit. Spre deosebire de Grotowski, care îi cerea actorului să exploreze cât mai tare în interiorul său, depășind granițele cuvintelor, Ion Cojar ridică această piatră de pe umerii actorului, obiectivul principal al acestuia fiind acela de a se identifica cu problema specifică rolului, însă fără a prefabrica sentimente, ci raportându-se cât mai corect la specificul trăirilor din momentul interpretării.

Actorul activ

Preocuparea actorului pentru emoție nu este de condamnat. Acesta, mânat de dorința de a avea succes, se raportează la meseria sa într-un mod mult prea emoțional, punând mult accent pe ceea ce se înțelege din exterior. Acțiunile sale verbale și fizice, urmărite de către spectator, pot fi mai mult sau mai puțin logice, însă nu vor putea avea un caracter de universalitate, căci în sala de teatru vor fi mai mulți oameni, diferiți în ceea ce privește procesele empatice. Suntem construiți diferit, iar actorul nu poate manipula în vreun fel acest fapt. Singurul lucru pe care acesta îl poate face, este să acționeze fizic sau verbal, iar spectatorul să tragă singur propriile concluzii. Actorul care nu este stăpân pe vocea sau corpul său, poate transmite semnale diferite celor ce îl privesc, iar acest lucru nu poate fi stăpânit în totalitate de către acesta. Tehnica sa vocală poate să nu funcționeze într-un anumit moment dat, căci actorul este un organism viu, supus greșelii. "Emoțiile oamenilor sunt rareori transpuse în vorbe. Mult mai adesea, ele sunt exprimate prin alte indicii"[3].

Limbajul teatral se supune unor semne ce au nevoie de claritate pentru a putea fi înțelese așa cum trebuie de către public. Obiectivul actorului este acela de a face acest lucru cât mai clar, fără a apela la emoții pentru a-l realiza.

[2] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului,* ed. Paideia, București, 1999, pg.39

[3] David Goleman, *Inteligența emoțională,* ed. Curtea Veche, ediția a cincea, București, 2021, pg.234

Rațiunea actorului este cea care îl va ajuta pe acesta să construiască un traseu logic, emoția venind ca un rezultat a ceea ce tocmai a realizat. Un actor care cunoaște harta emoțiilor și reușește să le gestioneze bine în viața de zi cu zi, va putea să controleze mai bine felul în care mesajele sale ajung la public, și modul în care sunt receptate de aceștia. Un actor mult prea angajat emoțional, va face multe lucruri de o dată, fără să poată să vorbească apoi despre acțiunile sale, deoarece a fost angajat într-o luptă cu un inamic pe care nu-l cunoaște. Actorul are nevoie să fie aliatul emoțiilor sale, și nu dușmanul lor. Emoțiile, conform psihologului David Goleman, sunt contagioase, iar felul în care ne captăm emoțiile unul altuia, spune multe despre noi[4].

Obiectivul principal al actorului este acela de a acționa asupra partenerului său și a mediului. Acesta nu are nevoie să se complice inutil, și să decidă ce trebuie să simtă el sau partenerul său. Felul în care celălalt recepționează mesajul său, și îl transferă în emoții, nu mai revine în sarcina actorului. Specificul artei actorului, este acela că acțiunea declanșează o emoție, și nu invers. Felul în care acționez asupra partenerului meu îl va face pe acesta să se vulnerabilizeze, iar acest efect, prin intermediul proceselor empatice, să se materializeze într-o emoție pe care spectatorul o va experimenta pe parcursul actului artistic. Actorul nu are nevoie să se preocupe nici de ceea ce simte el, căci în momentul în care face acest lucru, va bloca relația cu partenerul său, care va trece în plan secund. Punctul de concentrare, enunțat de către Viola Spolin în teoria sa despre arta actorului, îl va ajuta pe actor să se mențină activ în scenă, și să nu recurgă la artificii tehnice pentru a declanșa o emoție. Actorul are nevoie să se concentreze pe acțiune, și nu pe emoție. "A acționa și a face sunt același lucru. Atunci când joci, faci ceva, dar trebuie să înveți să nu faci diferit atunci când joci"[5]. Stella Adler acordă o importanță deosebită acțiunii scenice, ca suport principal în ceea ce privește traseul psihologic al actorului.

Antrenamentul specific artei actorului, construit pe baza acțiunilor simple, îl vor ajuta pe actor să nu se complice, apelând la emoție atunci când

[4] Ibidem, pg.268

[5] Stella Adler, *The art of acting*, ed. Applause Books, New York, 2000, pg.36, traducere proprie din limba engleză

are de îndeplinit un obiectiv. În exercițiile sale, Stella Adler încearcă să obișnuiască actorul să apeleze la drumul cel mai simplu către realizarea unei acțiuni. Psihologizarea unui gest simplu, cum ar fi aprinderea unei întrerupător de lumină, va conduce către un blocaj, actorul având nevoie ca traseul să rămână cât mai simplu. Ce simte actorul când realizează aceste acțiuni obișnuite, nu revine în sarcina sa. Singurul lucru la care trebuie să se concentreze acesta, este la calitatea acțiunii pe care o face. Cu cât actorul va fi mai în control și va cunoaște contextul, cu atât va avea mai multă forță ceea ce face pe scenă.

Raportarea la emoții în ceea ce o privește pe Stella Adler, este cât se poate de simplă și directă. Actorul nu poate să controleze emoțiile pe care le simte în cadrul unui exercițiu specific teatrului, și nici nu ar trebuie să se concentreze la acest aspect. Retrăirea emoțiilor prin intermediul imaginației, conform autoarei, este prost înțeleasă de către actor. Acesta nu are nevoie să se concentreze pe emoțiile pe care le simțea în momentul specific al unei situații din trecut când a realizat o anumită acțiune, ci la contextul în care se desfășura, încercând să recreezi exact acțiunea din trecut, și nu sentimentele pe care le-ai trăit în urmă cu ceva timp, deoarece acest lucru poate conduce către un joc fals, fără a fi conectat cu adevărat la parametrii din prezent specifici scenei pe care o lucrezi[6].

Felul în care un actor acționează asupra partenerului și a mediului, influențează bunul mers al lucrurilor, și strică ordinea. Atunci când acțiunea este bine îndeplinită, relația dintre un actor și celălalt, creează conflict, indispensabil teatrului. Partenerul va reacționa la acțiunea pe care celălalt o propune, iar acest lucru reprezintă obiectivul principal al desfășurării acțiunii unui spectacol de teatru, și nu căutarea cu orice preț a emoției. Dacă va întâmpla ca evenimentele din spectacol să răspândească diferite sentimente, va fi datorită lucrului bine făcut. "Îndeplinirea dorințelor personajului nostru, juxtapusă circumstanțelor și dorințelor celorlalte personaje, presupune o emisie și o receptare reale. Cauză și efect, a primi și a face ceva în legătură cu ceea ce primești ca răspuns la o presupunere sau la un stimul imaginar - despre

[6] Ibidem, pg.115

asta este vorba în actorie"[7]. Uta Hagen descrie acțiunea scenică pe care un actor trebuie să o realizeze, ca fiind decisivă în ceea ce privește modificarea traseului personajelor și a intrigii piesei. Deciziile pe care personajele le iau, sunt în strânsă legătură cu scopurile acestora, iar acțiunile lor îi vor indica clar traseul actorului. Orgoliul creator al actorului nu trebuie să preia controlul acestor obiective simple pe care Uta Hagen le găsește esențiale pentru traseul său psihologic. Actorul are nevoie să iasă în evidență, iar emoțiile pe care acesta le experimentează pe scenă, vor convinge spectatorii de capacitatea sa artistică, însă actorul nu trebuie să pice în această capcană, de a urma cursul faimei. El trebuie să joace jocul corect, și să respecte traseul impus, în primul rând de autorul dramatic, iar apoi de regizorul cu care va colabora.

Uta Hagen îl dă ca exemplu pe William Shakespeare pentru felul în care a reușit să ofere dinamică pieselor sale, oferind actorului un material de studiu foarte bun, în ceea ce privește identificarea acțiunii ca motor principal în dezvoltarea rolului, blamând multitudinea de adjective prezente în piesele contemporane. Această construcție modernă a pieselor, bulversează actorul, care poate pica în capcana de "juca" sentimente, în loc să se concentreze pe scopurile personajului său, pentru o fixare a parcursului cât mai activă. Obiceiul actorului de a întreba regizorul ce trebuie să simtă în anumite momente, sau cum se simte personajul său în urma unor acțiuni pe care le-a îndeplinit, trebuie adaptat nevoii de eliminare a interpretării melodramatice, care să "mimeze" anumite stări false, îndreptând atenția actorului spre acele mecanisme specifice artei actorului care să-l ghideze spre nevoia de a acționa concret asupra partenerului și a mediului, cu datele pe care le înregistrează în momentul actual, și nu raportându-se la anumite imagini neautentice din mintea sa.

Concluzii

Arta actorului are ca principal obiect de activitate specificul omenescului, iar emoțiile reprezintă o parte importantă a vieții noastre, care ne afectează parcursul fără ca noi să putem să schimbăm ceva. Evenimentele din viața noastră nu vor ține cont de anumite blocaje de care suntem conștienți, sau nu.

[7] Uta Hagen, Haskel Frankel, *Respect for acting,* ed. Jossey-Bass, New York, 2023, pg.188

Emoția reprezintă o componentă importantă a artei spectacolului de teatru, fără acest aspect, spectacolele de teatru nu ar trezi interesul nimănui, căci vor fi o înșiruire de evenimente care nu vor transmite nimic nimănui. Sarcina actorului este să înregistreze toate aceste lucruri, și să încerce să nu țină cont de aceste aspecte, concentrându-se pe transmiterea mesajului cât mai clar înspre partener și public, iar emoția să rezulte prin intermediul acțiunii scenice realizare simplu și obiectiv de către actor.

Bibliografie:

Adler, S., *The art of acting,* Applause Books, 2000
Banu, G., *Scena modernă, mitologii și miniaturi,* ed. Nemira, București, 2014
Blair, R., *The actor, image, and action, Acting and cognitive neuroscience*, Routledge, 2008
Brook, P., *Spațiul gol,* ed. Nemira, București, 2023
Cojar, I., *O poetică a artei actorului*, Paleida, București, 1998
Goleman, D., *Inteligența emoțională*, ed. Curtea Veche, București, 2021
Grotowski, J., *Spre un teatru sărac,* ed. Unitext, București, 1998, pg.20
Hagen, U., Haskel, F., *Respect for acting,* ed. Jossey-Bass, 2023
Mamet, D., *Teatrul,* ed. Curtea Veche, București, 2013
Stanislavski, K., *Munca actorului cu sine însuși, vol. I,ediția a II-a,* ed. Nemira, București, 2021

Către eul creator prin creativitate corporală

Gabriel HRIȚCU•

Rezumat: Expresivitatea și estetica corporală sunt abilități care pot fi antrenate în mod individual prin studiul cadrului formal/social. Însă acest lucru constă într-o înțelegere în mod mecanic a tipului de expresie facială sau corporală pe care individul o exprimă când este supus anumitor emoții, senzații sau situații. De aceea, acest studiu urmărește conexiunea dintre momentul pur în care apare creativitatea și trecerea elementelor expresive și estetice dintr-un format mecanic în unul organic. Acest antrenament și studiu al formelor sociale este important pentru actor deoarece prin acesta corpul își antrenează memoria motrică. Astfel în timpul actului scenic, conștient fiind de capacitățile trupul, actorul își poate permite să renunțe la controlul conștient asupra modului de operare al mușchilor, oaselor și încheieturilor lăsându-se captat de energia și conținutul actului în sine, oferindu-i viață și unicitate prin intermediul creativității inconștiente.

Cuvinte cheie: creativitate, corp, actor

Creativitatea este un proces psihic care își înfinge rădăcinile atât în cadrul personal cât și în cel social și „se bazează pe gândirea divergentă, îndreptată către generarea unor alternative de rezolvare a unei situații problematice – motiv pentru care este denumită și factor cognitiv divergent - , însă nu poate fi redusă la această formă de gândire”[1]. Este un concept care nu și-a găsit o definiție clară date fiind modalitățile diferite și multitudinea domeniilor în care se desfășoară. Cu toate că procesul de creație și-a marcat amprenta în arii de desfășurare precum tehnologie, business, știință și chiar în viața cotidiană a omului, el este de cele mai multe ori asociat cu arta. În psihologie, creativitatea este înțeleasă ca fiind capacitatea individuală, care diferă în funcție de unicitatea fiecărei persoane, de a crea ceva inovativ, ceva nou. Fiind deci o abilitate înzestrată prin naștere, există posibilitatea educării, înțelegerii și diversificării acesteia.

• Doctorand în cadrul UNATC București

[1] Camelia Popa, Adelina Dobrea, *Evaluarea creativității și a intereselor artistice ale elevilor,* UNATC PRESS, 2019, p. 11

J.P. Guillford este cel care, în 1950, prin discursul său în fața Asociației Psihologilor Americani, susține aprofundarea studiului creativității, iar în anii 60'-70', cercetările despre creativitate ajung în punctul în care aceasta este privită ca aptitudine potentă a omului, ce dincolo de forma pe care o poate lua în funcție de personalitatea fiecărei persoane, devine absolut necesară și căutată în interviurile de angajare. În esența ei, creativitatea este cea care ne dă avânt să ne aruncăm în neant, să trecem de barierele sociale, și să acceptăm lumea în versiunea prezentă cu scopul de a descoperi noi limite, noi teme ce ar putea fi fundamentale pentru evoluția domeniului de activare. „Abilitățile creative individuale au în vedere nu doar capacitatea de a înțelege o problemă, ci și capacitatea de a oferi soluții originale de rezolvare a respectivei probleme, soluții care ies din tiparele obișnuite, din rutina cotidiană, din cișeele și stereotipurile comportamentale"[2]. Aceste abilități însă sunt hrănite de anumite caracteristici pe care personalitatea unui individ trebuie să le posede la un nivel conștient, se face aici referință la capacitatea de asumare a unor riscuri, indiferența în fața clasării sociale în grupul de lucru, ambiția. Totuși, toate aceste îndemânări sunt inutile dacă ocupația desfășurată nu este condusă de sentimentul plăcerii și al bucuriei. Creativitatea este stimulată de senzația satisfacției, deci de adrenalina emanată de către creierul nostru. Aceasta este substanța care incită creierul până în puncte extreme în care omul poate ajunge să uite complet de întregul lui istoric. Să luam ca exemplu bungee jumping-ul sau experiența unui roller coaster: activități create tocmai pentru a pune omul în situații pe care mintea nu le poate percepe ca fiind complet posibile. Deci adrenalina este secretată în mod cert într-o cantitate uriașă astfel încât sentimentul care apare este acela al posibilului ultim moment din viață. Într-adevăr, odată cu repetarea constantă a activităților de genul acesta mintea se obișnuiește cu cantitatea respectivă de adrenalină și reușește să se întoarcă la o viziune obiectivă asupra experienței chiar în timpul întreprinderii ei.

Adrenalina este secretată ca urmare a sentimentului de plăcere, iar procesul creator se poate desfășura doar în aceleași condiții. Deci activarea într-un domeniu care provoacă satisfacție este o cale sigură către descoperirea spiritului creator. Acest fapt este folosit în zilele de astăzi ca formă de management. Este afirmat că majoritatea companiilor de succes se folosesc de criteriul interesului deasupra experienței. Cei mai mari afaceriști nu mai

[2] Camelia Popa, *op.cit.*, p. 12

angajează persoanele capabile de muncă într-un mod mecanic care în grafic, pot da randament instant și constant, ci preferă să angajeze un individ ce dă dovadă de mare interes, să investească în educarea acestuia, pentru că în câțiva ani, devenind stăpân asupra meșteșugului său, va fi un pilon care se înalță de la sine, nu unul de sine stătător.

Cu toate că umanitatea a descoperit posibilitățile de evoluție prin intermediul creativității, factorul social este cel care în cele mai multe cazuri influențează într-o direcție negativă acest proces. ,,Ceea ce nu se poate contesta, este că spunând, făcând, gândind orice, de îndată ce am pornit în viața socială, imităm pe aproapele nostru în fiecare clipă”[3]. Este nevoie de ca lumea să dea dovadă de interes în ceea ce privește cadrul social în care se află. Astfel, dacă oamenii ar reuși să conviețuiască în grupuri în care membrii, compatibili fiind dincolo de unicitatea personalității lor, să se incite reciproc spre avansare, s-ar putea să construi acea ,,societate creativă, bazată pe comunitățile inovatoare, ce determină creșterea economică stabilă și durabilă a unei țări”[4].

,,Pentru ca națiunea să poată supraviețui, individul trebuie să gândească creativ”[5]. ,,Etimologic, termenul de creativitate vine de la cuvântul latinesc ,,creare” (a naște, a făuri). Termenul de creativitate a fost introdus în psihologie de G. Allport în 1937, care a arătat că substratul psihic al creativității presupune o predispoziție a persoanei spre nou, precum și o anumită organizare a proceselor psihice în sistemul ei de personalitate. Creativitatea, privită atât ca dimensiune/latură transformativ-constructivă a personalității, cât și ca aptitudine generală, a fost definită de către Allport ca fiind un stil de viață care permite deplina funcționare a personalității”.[6]

Apariția creativității sau ,,punctul culminant” al vieții artistului, este momentul de cumpănă imaculată pe care actorul tinde să îl găsească. Este clipa în care toate întrebările prind răspuns, toate imaginile neclare create de către psihic prind contur și se reușește detașarea de sine pentru un moment,

[3] Tarde Gabriel, *Legile sociale*, Ed.Națională, București, 1924, p. 53

[4] Camelia Popa, *op.cit.,* p. 25

[5] Landau Erika, *Psihologia creativității,* E.D.P., București 1979, p. 11

[6] Camelia Popa, *op.cit.,* p.11

devenind în mod real o componentă pură a acestui univers, o componentă cursivă și lipsită de frică care simte doar nevoia de a se desfășura și pe care o putem numi eu creator. Ușurința în exprimare, libertatea în fața grupului, încrederea și curajul sunt jaloanele printre care studentul trebuie ghidat de către pedagog pentru a-și elibera așa numitul spirit creator.

Lucrarea ce se desfășoară aici își are ca temă creativitatea din pricina complexității acestei abilități care trebuie să fie deslușită pentru a se arăta în forma sa cea mai pură și sinceră. Este adevărat că ,,observarea, atenția și concentrarea, imaginația, empatia, actualizarea simțurilor și senzorialitatea conștientă, spontaneitatea, memoria și memoria afectivă, intuiția sunt tot atâtea aptitudini specifice meseriei de actor care urmăresc declanșarea și folosirea eficientă a creativității”[7], însă dincolo de un control desăvârșit asupra acestora, actorul trebuie să își deschidă reflectorul atenției și asupra factorilor externi care pot intoxica ruta către descoperirea eului creator.

Studiul activ și constant asupra cotidianului este calea spre a împiedica majoritatea acestor factori externi. O analiză vie asupra modului în care indivizii își desfășoară activitățile atât în cadrul social cât și în cel intim este necesară pentru a înțelege modul de operare al psihicului și fizicului uman. Orice om lipsit de această cercetare se va rezuma la impulsurile primare, lipsite de înțelegere în multe cazuri. De aceea primul lucru pe care pedagogul teatral îl observă la studentul supus cerinței de a reacționa viu, este incapabilitatea acestuia de a înțelege în prima fază conceptul de ,,viu”, incompetență care evoluează din lipsa exercițiului observativ asupra exteriorului. Libertatea în exprimare a individului conștient că este privit este un alt factor ce trebuie luat în considerare. Modul de manifestare al acestei libertatăți diferă de la om la om în funcție de experiențele de viață, de forma de curaj dezvoltată și de personalitățile diferite ce formează atmosfera unui grup de lucru.

,,În viața cotidiană, simțul tactil se folosește cel mai puțin, iar rolul lui este limitat la a proteja omul de arsuri sau îngheț. Cu toate că acoperă tot corpul, acest înveliș, această carcasă a individului este explorată foarte puțin de actor. Prin atingere corpul poate fi ghidat prin spațiu, pentru a-i da șansa caracterului dramatic să apară și prin porii actorului”[8]. Trupul este filtrul prin

[7] Darie Bogdana, *Curs de arta actorului. Improvizația,* UNATC PRESS, 2015, p. 111

[8] Boldașu Romina, *Despre expresivitate corporală în arta actorului,* UNATC PRESS, 2019, p. 64

care energia circulă spre suflet mai înainte ca aceasta să fie percepută de către creier. De aceea în cele mai multe cazuri, dacă ne lăsăm liberi în existența noastră, reacțiile corporale ne vor da răspunsul la cele mai încrâncenate situații prin care putem trece. Însă numai prin eliminarea cumulului de prejudecăți și de gânduri parazitare putem să-i oferim corpului încrederea necesară pentru a ne arăta calea lipsită de implicarea conștientului. O referință la conexiunea instinctivă dintre corp și spațiul exterior o face și actorul de teatru No, Zeami Motokiyo, care spună că ,,pentru a ajunge stăpân pe propria artă, acesta trebuie să depășească stadiul în care interpretarea sa e o simplă imitare a mișcărilor și a vocii maestrului; când rolul pe care îl joacă vine din inimă și este carne din carnea lui, ușurința și naturaleţea jocului îl vor transforma într-un adevărat maestru, iar personajul său va prinde viață”[9].

Poate deci fi spus că mult căutata creativitate se naște în punctul în care creierul renunță la control și se lasă condus de simțurile specifice ființei umane (auz, gust, miroz, văz, tactil, instinct) dând naștere personalității creatoare, care la începutul studiilor legate de creativitate era asociată cu genialitatea. Dar astăzi acest punct a devenit doar o primă etapă din procesul pedagogic, concepută și înțeleasă de către profesor pentru a demonta confuziile studentului. Această euforie poate ajunge totuși să treacă de pragul lipsei de stăpânire. Astfel, creierul trebuie să preia din nou controlul asupra lipsei de control și să învețe cum să gestioneze distorsiunile ce pot apărea în cadrul procesului creator. Nu există și nu va exista vreodată o rețetă clară care să îl pună pe om automat în starea ideală pentru a concepe un act artistic. Ființa umană este în continuă schimbare iar fiecare individ se modifică pe zi ce trece, schimbându-și concepțiile, sentimentele și fizicul, lucru care alterează unicitatea individuală a fiecăruia.

,,Din punctul de vedere al neurologiei, *blocajul* este considerat a fi o obstrucție ce poate apărea la trecerea unui impuls într-o sinapsă sau articulație; în psihologia activității sau a învățării, acesta este un moment de întrerupere și impermeabilitate la informații cauzat de supra solicitare și șoc emoțional, fiind echivalent cu bariera psihologică” [10]. Când vine vorba de educația artistică de tip teatral, putem clasifica aceste blocaje în două tipuri: interioare

[9] Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No,* Nemira, București, 2013, p. 95

[10] Darie Bogdana, *op.cit.,* p. 111

și exterioare. Primele sunt blocajele care apar din pricina anumitor neîmpliniri ce țin strict de planul personal: incapabilitatea de amintire a textului, judecarea asupra faptelor si acțiunilor generate în spațiul scenic sau în grupul de lucru etc. Aceste blocaje reprezintă un nivel ridicat de risc deoarece, dacă nu sunt exteriorizate prin viu grai sau prin anumite reacții impulsive/vulcanice, aglomerarea de tensiuni interioare se vor transforma în ură, fobii sau chiar depresii. Blocajele exterioare sunt cele care apar în funcție de modul în care fiecare participant asimilează atmosfera tribului. Referindu-ne la cadrul atelierului de arta actorului, agitarea energiei grupului din cauza diversității personalităților membrilor este un lucru foarte frecvent. Oricine își dorește să fie cel mai apreciat, cel mai talentat, cel mai recunoscut pentru munca sa, însă întocmai această sete continuă după apreciere este factorul care il face pe individ să nu se poată detașa de privirile celorlalți, îl împiedică din a exista liber în fața mulțimii. Iar în mod paradoxal, libertatea de a exista în cadrul atelierului nu apare ca urmare a evadării din ghearele sentimentului de a fi judecat, ci viceversa, această senzație dispare odată ce ne reglăm conturile cu noi înșine, nu cu cei din exterior.

Corpul actorului în spaciul scenic

Ion Cojar, profesorul care a inițiat dezvoltarea pedagogiei teatrale în România, vorbește despre mecanismul logic specific artei actorului care dă naștere procesului creator ca fiind ,,un alt mod de a fi în lume, înseamnă a vedea lucrurile din perspectiva unei experiențe specific, a unei credințe și mentalități care le dă o altă dimensiune”[11]. Această modalitate de a exista este definiția actorului total, capabil să jongleze cu diferite tipuri de caractere dramatice menite să îl facă pe spectator să își pună întrebări, deci să îl modifice. Țelul studentului care urmărește să ajungă în stadiul de actor total este acela de metamorfoza generalul în specific. Fiecare om prezintă în viața sa diferite activități pe care, din cauza rutinei, am ajuns să le numim banale. Ne-am obișnuit atât de mult să vedem în jurul nostru persoane care merg, râd, se ceartă, copii care se joacă, cad și plâng încât nu mai avem dorința de a căuta ce e dincolo de simpla exteriorizare a anumitor impulsuri, nu mai cercetăm

[11] Ion Cojar, O poetică a artei actorului, Editura Paideia, 1998, p. 37

esența si caracterul ei. Dar continuul proces de observare a lumii are scopul de a naște in ochii observatorului diferențele dramatice ale oricărei acțiuni.

Odată pierdut în transa analizei, tot ce este necesar este persistența, până în punctul în care devine vizibil faptul că oamenii își „exprimă prin trup toate schimbările care se petrec în spirit. Iar „Corporalizarea" , „fizicalizarea" tuturor modificărilor din spirit constituie specificul inconfundabil al acestei arte"[12].

Tot Ion Cojar face afirmații legate de imaginația involuntară pe care orice individ o posedă și deschiderea ochiului creator care permite o viziune dincolo de de pragul imaginației și scoate la iveală capacitatea de a transforma în concret gândurile, sentimentele și trăirile prin procesul „întruchipării". El afirmă că „dacă tuturor oamenilor le stă în putință să-și imagineze, să își reprezinte „în lumea fanteziei" lor imagini, senzații, stări care să le dea „iluzia unei existențe concrete", prin aceea că dispun de capacitatea de a imita sentimente și se pot pre-face, fenomenul „întruchipării" unei alte persoane constituie o performanță care nu se realizează decât prin respectarea legii „unității organice dintre viața interioară a psihicului și viața exterioară, a fizicului"[13].

Se caută în această artă punctul de echilibru dintre psihic, fizic și spirit. Fenomenul teatral în cadrul scenic nu poate fi încarnat în exactitatea lui având lipsă unul dintre acești stâlpi de bază. Startul procesului pdegagogic în direcția descoperirii acestui punct de către studenți trebuie să aibă la bază studiul asupra uneia din cele trei unități. Procesul educațional în arta actorului al universității de teatru din București este structurat pe înțelegerea, buna funcționare și controlul psihicului, dar, dacă se iau în calcul avantajele diversificării se poate admite faptul că ar fi favorabilă o restructurare a materiei, astfel încât studentul să aibă prilejul de a-și concentra atenția și asupra trupului. Pentru că „mișcarea realizată de corpul omenesc este ghidul nostru în această călătorie de la viață la teatru"[14].

În contextul contemporan, spațiul teatral și-a lărgi granițele de la simpla scenă a teatrului, sala de repetiții sau cea de curs. Fiind un lucru concret

[12] Ion Cojar, *op.cit.,* p. 150

[13] Ion Cojar, *op.cit.,* p. 150

[14] Jaques Lecoq, *Corpul poetic,* Ed. Artspect, 2009, p.28

faptul că acolo unde actorul își imprimă în mod real existența, teatrul ia naștere, rezultă astfel afirmația că astăzi teatrul poate să prindă viață chiar și în spațiile cele mai non-convenționale din cadrul cotidian. Pentru că importanța este dată de energia implicată de către actor, modul în care acesta reușește să metamorfozeze atmosfera unui spațiu care în lipsa celorlalte componente ce formează spectacolul de teatru poate părea fad, lipsit de consistență.

Pornind de la parametrii teatrali *de unde?, unde?* și prin intermediul atenției și al imaginației, actorul reușește să mărească gama de posibilități existențiale ale unui spațiu, deoarece ,,conturul corpului meu este o graniță pe care relațiile spațiale obișnuite nu o depășesc”[15]. Tot imaginația e aceea care ne ajută să schimbăm identitatea obiectelor, a funcțiilor și însușirilor lor, creând astfel o altă lume, un alt spațiu, un alt timp. Astfel, un dulap ce depozitează o masă poate deveni camera tronului unui rege, iar spectatorului îi este ușor să pice în mrejele acestei vrăji dacă însuși actorul este cel care crede cu adevărat că nu mai este într-un dulap, ci pe tronul său. ,,Spaţiul cuprinde atât mediul înconjurător imediat cât şi pe cel potenţial/metafizic, ambele dimensiuni ale sale sunt reale şi putem pătrunde în ele, putem comunica cu ele, puem trăi şi fi liberi în ele. Iar actorul are sarcina de a fizicaliza potenţialităţile, de a face invizibilul vizibil”[16]. Orice spațiu nou vine cu încărcătura sa energetică si proporțiile sale fizice, însă actorul prin cunoștiințele legate de motricitatea corpului său și tehnicile de spațializare ale propriului trup este capabil să extindă sau să micșoreze scena folosindu-se de adaptabilitatea fizică si psihică. ,,Percepția mea nu este o sumă de date vizuale, tactile și auditive; percep într-un mod total, cu întreaga mea ființă. Surprind o structură unică a lucrului, un mod unic de a fi, care-mi vorbește tuturor simțurilor deodată”[17]. Fiind deci suportul unei încărcături atât de concentrate de energii, scena sau încăperea de lucru trebuie să fie tratată cu dragoste și respect. În timpul unui workshop de commedia dell’arte la care am participat, coordonatorul a observat dezordinea creată de către participanți în sala unde se desfășura atelierul și a explicat faptul că scena păstrează în memorie tot

[15] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției*, Aion, 1999, p. 133

[16] Mihaela Bețiu, *Elemente de analiză a procesului scenic,* UNATC PRESS, 2018, p. 143

[17] Maurice Merleau-Ponty, *The film and the New Psychology. Sense and Non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 48

bagajul fizic și emotional care s-a petrecut pe întinderea ei. Astfel, în cazul în care scena este tratată cu indiferență și insolență, conexiunea dintre actor și spațiu nu este realizabilă.

Prin mișcare ,,corpul nostru este în lume așa cum inima este în organism; menține spectacolul vizibil viu, face viața posibilă și o susține necondiționat, formând un sistem”[18]. Corpul și spațiul scenic se influențează unul pe celălalt. Ambele entități ale spectacolului de teatru se hrănesc din existența celeilalte, astfel, actorului care ajunge să facă pace cu scena îi este permis să o modeleze, să preschimbe universul dramatic prin intermediul corporalității. Acționând liber și fără frică actorul captează privirea spectatorului fără să fie nevoit să rostească vreun cuvânt. Pentru a ajunge în acest punct de armonie cu spațiul de joc, primul pas al studentului în această direcție este acela de se lăsa înghițit de către scenă. Numai asumându-și acest risc de a își pierde controlul în favoarea realizării unui pact cu universul scenic, studentul va fi acceptat de către sala de teatru, repetiții etc.

Studiile arată că cea mai optimă cale de a trece cu ușurință prin acest proces de împăcare este aceea de a folosi o poziție de bază la începutul fiecărui antrenament/repetitiție. Scena este un spațiu sacru care are nevoie în primul rând de liniște, disciplină și respect, deci pentru a îi înțelege energia și studentul trebuie să își trateze existența scenică cu liniște, disciplină și respect. Poziționând picioarele paralel, la nivelul umerilor, cu genunchii puțin flexați, greutatea corpului este distribuită în mod egal pe ambii stâlpi de susținere ai trupului. Apoi, permițându-și să existe pur și simplu în această poziție, discipolul teatral va începe să simtă în mod real scena. Contactul dintre tălpi și podea devine o punte prin care cele două elemente care formează actul dramatic (actorul și scena) își împărtășesc energia. Folosindu-se de concentrare atenției și de observare, actorul se adaptează la parametrii oricărui spațiu diferit de joc, găsind acea pace dintre el și spațiul teatral. Nu se poate raporta în același mod la scena mare a unui teatru national cum se raportează la scena unui teatru independent. Volumul vitalitatății și al forței se modifică și trebuie găsită cantitatea exactă impusă de către sală astfel încât actorul creează stabilitate scenică și se simte confortabil să comunice prin cuvânt sau dincolo de cuvânt.

[18] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.,* p. 203

Concentrarea și înțelegerea actorului nu trebuie să fie una „epidermică, ci una în care să fie angrenate: nervii, coloana vertebrală și creierul, întrucât, actorul lucrează în public cu corpul și îl «oferă în mod public»”[19]. Odată ce studentul a înțeles această conexiune care trebuie realizată, următorul pas este menținerea ei pe tot parcursul actului dramatic în ciuda distorsiunilor care pot apărea din cauza imprevizibilității existenței în scenă. În acest tip de relație, nici chiar o poziție statică nu este lipsită de mișcare, deci necesită concentrarea actorului pentru a păstra acest static viu. Însă, într-o combinație a dimensiunilor spațiale în care actorul se mișcă pe scenă (înainte, înapoi, sus, jos) cu tipurile de efort pe care acesta le folosește (alunecă, plutește, taie, lovește, apasă, împunge, smulge), tipul de atenție al individului în mișcare devine una involuntară și inconștientă. Apare acea transă în mișcării unde psihicul devine spectator activ asupra spectacolului pe care corpul îl întruchipează. „Fenomenul mișcării nu face decât să manifeste, într-un mod clar, implicarea spațială și temporală. Cunoaștem o mișcare și un mișcător fără nicio conștiință a pozițiilor obiective, fără vreo interpretare, așa cum știm, în fiecare moment, locul unui eveniment în densitatea trecutului nostru, fără a-l evoca special”[20].

Crearea unei relații între actor și percepțiile sale asupra lumii prin intermediul motricității este punctul culminant al acestui studiu. Fie ea abstractă sau tautologică, mișcarea desfășurată de corpul existent în spațiul scenic are scopul de a crea o situație dramatică. Teatrul de tip dans „înlocuiește ritmurile limbajului cu ritmurile date de mișcările corpului (inclusiv vocea), și, asemenea lui Aristotel, ghidează arta dramatică în afara implicațiilor psihologice de-a lungul procesului de antrenare al actorului. (...) atunci când se dezvoltă conștientizarea kinestezică, actorii nu trebuie să se identifice cu personajul sau să trăiască o emoție”[21]. Spectacolul coregrafic nu este bezat pe concretețea unei povești prezentate prin intermediul vorbelor, deci spectatorul este supus unui proces de regăsire în abstractul unor combinații de mișcări, fie ele realizate de un singur individ sau de un grup. Cu alte cuvinte, tipul de pasiune implicată în construirea unui moment de dans/mișcare, este cel care trezește în ochiul intern al publicului empatia senzorială, o senzație de

[19] Eugenio Barba, *Teatru. Singurătate. Meșteșug. Revoltă*, Nemira, București, 2013, p. 48
[20] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.,* p.311

[21] Kiki Selioni, *Laban-Aristotle*, Hellinoekdotiki, 2014, p.27

identificare lipsită în cele mai multe cazuri de o explicație precisă. O îmbrățișare în spațiul scenic poate stârni atât melancolia cât și indignarea, această diferență este creată de experiențele de viață, starea emoțională și modul de raportare al spectatorului asupra spectacolului.

Concluzii

Teatrul este considerat oglinda vieții, iar actorul trebuie să înțeleagă atât perspectiva celui care se privește în glindă cât și cea a reflexiei. În arta actorului, corpul poate fi considerat punctul de pornire spre descoperirea universului teatral. Acțiunea este ocupația principală a actorului în scenă, de aceea în momentele de confuzie, acesta este îndemnat să își îndrepte întreaga atenție către un anumit obiect sau partener și să acționeze asupra acestuia, astfel reușind să se ancoreze în actul scenic. De aceea „este chiar greu (dar nu imposibil) să schimbi corpul gândind. Este ușor să schimbi corpul acționând direct asupra lui”.[22]

Spațiul gol este locul ideal în care actorul își poate descoperi și dezvolta capacitățile de expresivitate artistică deoarece, după spusele lui Peter Brook, acesta este „locul unde vizibilul și invizibilul pot să se întâlnească”[23]. Aici, numai prin intermediul corpului actorul poate justifica parametrii teatrali și emoțiile implicate, acesta devenind vectorul care metamorfozează simpla scenă sau sală de antrenament într-o altă lumă, propusă de textul dramatic sau de profunzimea imaginației. Chiar dacă lipsa elementelor exterioare specifice spectacolului de teatru este recomandată pentru că facilitează dezvoltarea diversității modului în care o situație poate fi abordată de către artist, nu se poate nega totuși valoarea estetică a jocului de lumini, a costumelor și a scenografiei. Însă aceștia sunt doar niște factori artificiali, folosiți în direcția îmbunătățirii procesului de creație al caracterului dramatic.

Înțelegerea și dezvoltarea abilităților fizice este o necesitate absolută în vederea asimilării tuturor pașilor ce trebuie urmați spre atingerea renumelui de actor total. Este o componentă care odată asimilată și integrată în meșteșugul artistului teatral îi va permite acestuia o viziune senzorială asupra

[22] Lorna Marshall, *The Body Speaks. Performance and Physical Expression*, Methuen Drama, 2018, p. 138

[23] Peter Brook, *Spațiu gol*, Nemira, București, 2014, p. 10

situațiilor cotidiene dar și asupra întreg ansamblului ce formează spectacolul de teatru. Totodată, o bună înțelegere a posibilităților fizice și un bun antrenament al expresivității corporale îi permite actorului să își descopere un mod de funcționare propriu. „Numai când știm bine ceea ce suntem și ceea ce nu suntem, învingem pericolul aprecierilor străine, care ne pot împinge fie spre îngâmfare prin laudă, fie spre lașitate prin subestimare”.[24]

Bibliografie:

Barba, Eugenio, *Teatru. Singurătate. Meșteșug. Revoltă*, Nemira, București, 2013
Bețiu, Mihaela, *Elemente de analiză a procesului scenic,* UNATC PRESS, 2018
Boldașu, Romina, *Despre expresivitate corporală în arta actorului,* UNATC PRESS
Brook, Peter, *Spațiul gol,* Nemira, 2014
Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, 1998
Darie, Bogdana, *Curs de arta actorului. Improvizația,* UNATC PRESS, 2015

Darie, Bogdana, Romina Sehlanec, Andreea Jicman, *Jocuri Teatrale. Manual pentru clasele V-VIII,* U.N.A.T.C Press, 2016

Landau, Erika,*Psihologia creativității,* E.D.P., București 1979
Lecoq, Jacques, *Corpul poetic,* Ed. Artspect, 2009
Marshall, Lorna, *The Body Speaks. Performance and Physical Expression*, Methuen Drama, 2018
Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia Percepției*, Aion, 1999
Merleau-Ponty, Maurice, *The film and the New Psychology. Sense and Non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964
Popa, Camelia; Dobrea, Adelina, *Evaluarea creativității și a intereselor artistice ale elevilor,* UNATC PRESS, 2019
Selioni, Kiki, *Laban-Aristotle,* Hellinoekdotiki, 2014
Tarde, Gabriel, *Legile sociale*, Ed.Națională, București, 1924
Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No,* Nemira, București, 2013

[24] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Univers, București, 1981, p. 8

Limitele libertății teatrale. Simbolurile, o amenințare la adresa religiei

Alexandra-Sorana EȘANU•

Rezumat: Teatrul și Biserica au avut, de-a lungul timpului, o relație destul de complicată în care s-au întâlnit și s-au despărțit în repetate rânduri. Există cazuri în care instituțiile de cult din România s-au implicat în viața artistică, implicând credincioșii în acte de contestare ale unor producții teatrale care au stârnit controverse. Totuși sunt cazuri nefericite din cauza ignoranței cu care acestea au fost tratate. Judecarea fără cercetare nu este o virtute a creștinătății, însă are loc atunci când producțiile teatrale folosesc simboluri religioase care intră în atenția Bisericii. În astfel de cazuri se creează o isterie la nivel național, iar artiștii sunt puși în poziții delicate, ajungând să fie amenințați și agresați de anumiți indivizi ce își simt credința lezată. Asemenea momente trebuie să fie o amintire a faptului că menirea teatrului este de a provoca gândirea, de a contesta convențiile și de a explora în profunzime condiția umană.

Cuvinte-cheie: simbol, cenzură, religie, libertate

Rolul Teatrului este de a aduce oamenii împreună, de a educa, de a aduce în lumină problemele societății și deseori de a antrena imaginația. Prin teatru se creează un sentiment de apartenență, oamenii împărtășesc aceeași cultură și găsesc motive de a dezbate, având mai multe subiecte pe care le pot dezvolta. Teatrul s-a dezvoltat înaintea instituției Bisericii, dar nu înaintea credinței. În ceremoniile religioase se regăsesc elemente teatrale deoarece teatrul s-a născut din dorința de a aduce un omagiu zeilor. Omagiile aduse zeilor cuprindeau dansuri și cântece, ritualuri orgiastice cu caracter de spectacol. Mai domolite apoi se regăsesc în ceremoniile religioase, în care preoții au scenografii organizate pentru fiecare „act" din slujbă.

Rolul Bisericii în societate este de a încuraja cetățenii/enoriașii la fapte pline de moralitate, la o mai bună purtare unii cu alții, la înțelegere și milostenie. Religia a devenit o preocupare pentru oameni înaintea legilor

• Doctorand Anul I în cadrul Școlii Doctorale de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, coordonator - Conf. univ. dr. Ioana Petcu-Pădurean;

statului sau chiar a politicii.[1] Așadar, Biserica a fost cea care mult timp a *dictat* felul în care oamenii ar trebui să se poarte și a impus reguli care se regăsesc în Decalog și care mai apoi au fost preluate de autorități și transformate în legi: să nu ucizi, să nu furi ș.a.m.d.

Cele mai evidente elemente teatrale din ceremoniile religioase se regăsesc în liturghii sau în slujbele importante de Paște sau Crăciun. Teatrul s-a desprins de Biserică, a fost blamat și ulterior încurajat, precum Biserica este blamată sau încurajată de politică și societate. Cele două merg deseori împreună, „Răzvan Ionescu crede că se poate vorbi chiar despre existenţa unei *relaţii complice* între teatru şi Biserică.”[2]

Pesemne momentele în care Biserica blamează Teatrul și activitățile sale revin din vreme în vreme. Se întâmplă ca din cauza informațiilor incomplete care circulă în mass-media, Biserica să propage în rândul enoriașilor concluzii la care uneori se ajunge în mod eronat. Luând cel mai recent exemplu, spectacolul *Proorocul Ilie* în regia lui Botond Nagy, montat pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București a devenit o țintă pentru spectatorii dezinformați ori, mai grav, pentru persoane care nu consumă teatru, dar nici nu au curiozitatea informării înaintea propagării informațiilor. Regizorul și actorii sunt acum supuși unui val de mesaje de amenințare din cauza subiectului pe care au ales să îl reprezinte pe scena teatrală, mai cu seamă din cauza unor simboluri asociate credinței.

Teatrul în sine este simbol, începând de la măștile ce îl reprezintă (masca ce înfățișează Tragedia, lângă cea care înfățișează Comedia) și până la scândura pe care se joacă și elementele tehnice care o înconjoară. Încă de la faptul că Teatrul are un simbol universal reiese faptul că arta teatrală se construiește pe acestea. Cele două măști își au originile în teatrul antic grec, având mai multe semnificații. Prima semnificație este cea mai evidentă, și anume existența unor măști proprii sau figurate prin care se transmite ideea de „jocul unui rol”. Apoi măștile mai pot simboliza dualitatea emoțiilor umane și

[1] Petru Andrea, *Despre rolul religiei în societate*, articol disponibil la: https://www.aosr.ro/despre-rolul-religiei-in-societate/, accesat pe 30.03.2025;

[2] Mircea Morariu, *Anvergură și Temeritate*, *Teatrul Azi*, Nr. 10-11-12, 2007, revistă disponibilă la https://biblioteca-digitala.ro/?volum=2142-teatrul-azi--10-11-12-2007, accesată pe 30.03.2025;

extremele acestora, totodată și capacitatea artei dramatice de a explora toate aspectele vieții, de la cele mai fericite la cele mai tragice.

Spectatorii sunt conștienți de faptul că vor intra într-o convenție atunci când aleg să vizioneze un spectacol. Așadar, aceștia își asumă faptul că vor fi martorii mai multor simboluri. „Utilizarea simbolului artistic își are precedentul teoretic în gândul că lucrurile nu sunt ceea ce sunt."[3] Acestea adaugă un strat suplimentar interpretării, fiecare spectator creându-și propria lume sau înțelegere asupra acesteia. Uneori părți din text sunt scoase și înlocuite cu imagini care pot influența puternic spectatorul, sensibilizându-l profund față de ceea ce ar fi putut transmite cuvintele. Evident, spectatorii, ca ființe individuale, pot înțelege diferit rezolvarea unei scene teatrale, ceea ce voi trata în cele ce urmează.

Luându-le separat, simbolurile teatrale sunt esențiale deoarece le oferă spectatorilor o experiență mai intensă decât cea a citirii textului. Odată pus în scenă, textul dramaturgului prinde viață datorită semioticii teatrale. Convențiile teatrale încep încă de la spectatorii care își aleg ținutele pentru spectacol, continuă cu autorii textelor care imaginează o lume și continuă cu cei care interpretează lumea re-imaginată. Spectatorii intră în convenție atunci când iau decizia de a vedea un spectacol și își aleg hainele în funcție de locul, genul spectacolului și capetele de afiș. Apoi autorii textelor dramatice creează convenția teatrală imaginând o lume asemănătoare realității care va fi pusă într-o scenă care va încerca sau nu să semene cu ceea ce știe deja spectatorul. Regizorul, actorii și echipa tehnică vor da viață textului, creând simboluri, semne și momente cu care spectatorii să se identifice. „Convenţia devine, de fapt, un acord mai mult sau mai puţin fluctuant asupra felului în care ne raportăm la lume prin teatru: *cum e lumea realităţii*".[4] Odată trasă cortina, spectatorul primește o multitudine de impulsuri vizuale, auditive, olfactive, chiar tactile, pe care trebuie să le descifreze.[5] Este, așadar o convenție în care intră. Fără această acțiune mai mult sau mai puțin conștientă a spectatorului,

[3] Gabriel Liiceanu, *Om și simbol*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 9;

[4] Miruna Runcan, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 26;

[5] Roland Barthes, *Littérature et signification*, Essais critiques, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 258;

reprezentația teatrală nu ar mai avea sens. Orice detașare de actul artistic și-ar pierde din farmecul imaginarului. Bunăoară, în timpul spectacolului *Zbor deasupra unui cuib de cuci* în regia lui Vlad Cristache, montat la Teatrul Nottara, un spectator s-a revoltat în timpul unei scene de căsătorie în care pacientul Ruckley, interpretat de Mircea Teodorescu, reprezenta altarul, crucificat fiind. Cel revoltat a întrerupt actul teatral, strigând „De ce vă bateți joc de Dumnezeu?" și a trebuit escortat în afara instituției teatrale. După cum observăm, ieșirea din convenție poate avea efecte destul de serioase asupra spectatorilor, nemaipomenind un actor care să iasă din convenție. Cum ar fi ca în timpul celebrului monolog al lui Hamlet, actorul care îl interpretează pe acesta să se dezbrace de hainele personajului și să îi trezească pe toți privitorii la realitatea din care au ieșit odată cu intrarea în sală?! Cel mai probabil oamenii ar reacționa agresiv, ar cere banii plătiți pe bilete înapoi, ar arunca metaforic cu roșii pe rețelele de social-media. Ar putea însemna o primejdie la adresa tuturor iubitorilor de teatru.

Personajele devin și ele simboluri tocmai prin caracteristicile pe care actorii le evidențiază în scenă. Cu cât mai talentat este actorul, cu atât mai mult spectatorul va fi sensibilizat și nu va părăsi convenția. Este o relație în care cele două elemente, spectator-spectacol, trebuie să acționeze împreună, fără pauze în care să conștientizeze realismul factual. „Arta actorilor constă în modularea, prelucrarea, stilizarea și estetizarea aspectului lor fizic, oferind spectatorilor posibilitatea de a percepe aceste variații ca afecte care nu sunt controlate nici de actori, nici de personajele pe care le interpretează"[6] (trad. n.). De aici se întâmplă ca uneori actorii să fie confundați cu personajele și să fie chiar urâți de spectatori pentru personajele negative care i-au consacrat. Mai mult, acest gen de caracterizare se observă în filme sau seriale, unde actorii ajung să fie strigați pe stradă după numele personajelor, ca în cazul lui Adrian Văncică, actorul ce interpretează rolul lui Celentano din serialul televizat *Las Fierbinți*.

[6] „The actors' art consists in modulating, working on, stylizing and aestheticizing their bodily appearance, to provide spectators with the possibility of receiving these variations as affects that are not controlled by the actors or the characters they are playing." – Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, New York, Taylor & Francis Group, 2016, p. 7;

Simbolurile în teatru capătă o semnificație și mai puternică atunci când sunt deja create de societate și pot fi recunoscute cu ușurință dincolo de spațiul scenic. Exemple de astfel de simboluri sunt saluturile, semnul păcii, ridicarea pumnului în aer, inelul pe degetul specific căsătoriei, oglinda spartă, crucea ș.a. Crucea a devenit un simbol al sacrificiului, apoi al Sfintei Treimi și, mai mult de atât, un simbol în sine al credinței. Interesant este faptul că doar o anumită cruce este simbol al credinței, pe când o mică modificare poate însemna altceva sau își pierde orice sens. Legat de acest subiect, vom lua ca exemplu *crucea* Sfântului Andrei, care este în formă de „X", dar pe care oamenii nu o recunosc neapărat ca simbol al credinței. Se formează în societate un ansamblu de simboluri după care oamenii se ghidează și creează interpretări. Emoticoanele din rețelele de socializare au ajuns să fie folosite în mesaje sau chiar în emailuri, reprezentând o modalitate în sine de comunicare, iar lipsa acestora poate transmite ideea formalității. Simbolurile sunt omniprezente în viețile noastre, de multe ori înlocuiesc cu totul cuvintele, iar o serie de semne puse unul lângă altul pot alcătui fraze coerente pe care interlocutorii le pot înțelege. Limbajul teatral nu este foarte diferit de limbajul colocvial, iar în ultimul timp tendințele teatrale sunt mimetice realității. Teatrul creează coduri pe care spectatorii să le poată descifra încă de la început, iar odată intrați în convenție, limbajul devine unul comun.

De-a lungul timpului, teatrul a încercat să expună pe scenă problemele societății astfel încât spectatorii să simtă un soi de apartenență, să se identifice cu actorii sau cu momentele la care iau parte. Cu toate acestea, mai există situații în care spectatorii nu pot rezona cu întâmplările de pe scenă, ca în cazul menționat anterior, ori interesele și seturile de valori nu coincid. Și atunci poate avea loc revolta; uneori se rezumă la dezgustul față de spectacol și jocul actorilor, însă alteori escaladează spre scandal. De cele mai multe ori, conflictele pornesc din cauza religiei, și anume simbolurile religioase sunt deseori criticate atunci când sunt puse în scenă. Se întâmplă și în cazul filmelor, atunci când subiectul este unul controversat, ca în cazul filmului *Arsenie. Viața de apoi* în regia lui Alexandru Solomon, care a încercat un experiment social în rândul credincioșilor, cu acordul lor, însă alți credincioși care au auzit de subiectul abordat, s-au revoltat, crezând că filmul insultă religia sau credința în Arsenie Boca. Ba mai mult, Arhiepiscopul Sibiului a cerut interzicerea filmului, ceea ce a creat mai multe controverse în rândul

enoriașilor.[7] În cazul spectacolelor de teatru simbolurile religioase au început a fi criticate de public mai mult cu promovarea lor pe internet. Având în vedere faptul că spectacolele au mai puțină vizibilitate decât filmele, acestea pot agita publicul larg doar prin intermediul altor metode de publicitate. Izolat, oamenii se pot revolta în timpul spectacolelor ca în cazul „Zbor deasupra unui cuib de cuci", vocalizând, ori părăsind sala de spectacole, cerând contravaloarea biletului înapoi, dar rareori se întâmplă să fie spectatori care să fi văzut spectacolul și să se adune în fața teatrului pentru a protesta împotriva temei sau simbolurilor văzute. În mare parte, aceste revolte au loc pe internet sau în presă.

Ce se întâmplă, totuși, atunci când o importantă instituție se revoltă împotriva artei? Biserica reprezintă o autoritate în spațiul carpato-danubiano-pontic, având un cuvânt decisiv în stabilirea normelor după care se ghidează oamenii pentru un trai cât mai echilibrat duhovnicesc. Dacă această instituție decide faptul că un act artistic este blasfemator, credincioșii vor lua ca atare declarațiile instituției de credință și se vor revolta întru susținerea valorilor proprii. Deși în articolul *Reacția Patriarhiei Române, după ce Arhiepiscopia Sibiului a cerut interzicerea documentarului Arsenie. Viața de apoi,* Vasile Bănescu, purtătorul de cuvânt al BOR, a declarat faptul că Biserica nu ar putea interzice ceva în spațiul public, evenimentele recente referitoare la *Proorocul Ilie* în regia lui Botond Nagy transmit subtil ideea folosirii simbolurilor religioase doar în dimensiunea lor sacră.[8] Așadar orice ieșire din dogma creștinească este dur criticată de către reprezentanții Bisericii Ortodoxe Române. Ba mai mult, unul dintre partidele politice din România profită de acest conflict, cerând interzicerea spectacolului. La aceste critici și cereri de interzicere a unui act artistic actorii și conducerea Teatrului Național din București reacționează, declarând faptul că libertatea de exprimare este vitală

[7] Andreea Tobias, *Reacția Patriarhiei Române, după ce Arhiepiscopia Sibiului a cerut interzicerea documentarului „Arsenie. Viața de apoi"*, articol disponibil pe: https://www.mediafax.ro/social/reactia-patriarhiei-romane-dupa-ce-arhiepiscopia-sibiului-a-cerut-interzicerea-documentarului-arsenie-viata-de-apoi-22137421, accesat la 03.04.2025;

[8] Sorin Ioniță, *Punct de vedere referitor la piesa de teatru „Proorocul Ilie"*, articol disponibil pe: https://basilica.ro/punct-de-vedere-referitor-la-piesa-de-teatru-proorocul-ilie/, accesat la 03.04.2025;

în artă, iar dacă un act artistic nu este plăcut unui spectator, acesta nu poate fi interzis în detrimentul plăcerii celorlalți.

Aici intervine un alt subiect de dezbatere, și anume subiectivitatea artei. Pe lângă subiectivitatea celor care creează spectacolul, intervine cea a privitorului și ceea ce înțelege el, bazat pe educația și credințele sale. „Materia primă a teatrului nu e actorul, spaţiul, textul, ci atenţia, privirea, auzul, gîndul spectatorului. Teatrul este arta spectatorului.”[9] Dar atunci când un spectator este nemulțumit, poate fi un act teatral anulat, iar spectatorii mulțumiți să se supună dorinței negative? Prin interzicerea unui produs public are loc discriminarea față de partea apreciativă a produsului. Chiar și minoritară, acea parte care consideră un produs benefic pentru viața sa, are dreptul de a se bucura de acesta până la sfârșit. Prin urmare, un produs nu poate fi anulat sau interzis doar din motive subiective de plăcere; acesta trebuie să își continue existența până la epuizare, în cazul produsului teatral, până când spectatorii nu vor mai prezenta interes și, deci, va deveni nevandabil.

Proorocul Ilie de Tadeusz Słobodzianek este inspirat dintr-un caz real din Polonia anilor '30-'40 și explorează teme precum destinul, credința, confruntarea dintre bine și rău și extremismul. Inspirația piesei este chiar din figura biblică a profetului Ilie, adaptată contextului modern și axată pe lupta dintre justiția divină și slăbiciunile umane. Ilie este prezentat ca un vizionar care trebuie să facă față unei lumi corupte și pline de provocări morale. Acesta este martor la suferința și decăderea oamenilor, iar misiunea sa devine una de purificare și pedepsire a nedreptății. Profetul se auto-proclamă un trimis al lui Dumnezeu, care prevestește sfârșitul lumii. De aici oamenii construiesc un fel de cult, urmându-l pe Ilie și ascultând ceea ce are de spus, urându-i sfaturile și prezicerile. Spectacolul montat de Botond Nagy este tocmai un semnal de alarmă asupra ușurinței cu care oamenii își pot face idoli din personalități care știu să își aleagă cuvintele cu grijă și să manipuleze masele. Spiritele s-au încins în privința acestui spectacol după ce un spectator a postat pe rețelele de socializare un moment din spectacol în care una dintre actrițe era pe cruce, iar o alta dansa lasciv, fiind sumar îmbrăcată. Această scenă precede altele în care personajele se căiesc pentru faptele lor. Totuși introducerea unui simbol

[9] Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003, p. 66-70;

religios precum crucea a stârnit revolte la adresa regizorului, actorilor și chiar conducerii teatrului. O problemă semnificativă în această situație, la fel ca în altele de acest tip, constă în faptul că persoanele care își exprimă nemulțumirea și protestele sunt, în mare parte, indivizi care nu au avut ocazia să vizioneze efectiv spectacolul în cauză, ci s-au limitat la a analiza doar imaginile și fragmentele prezentate în mediul online. Acestea, prin natura lor, sunt adesea distorsionate sau selecționate, fapt ce duce la o interpretare incompletă sau eronată a conținutului artistic, ceea ce poate genera o reacție disproporționată și un raport nefondat la realitatea prezentată pe scenă. Acest tip de reacție poate induce o înțelegere greșită a intențiilor regizorale și ale mesajului artistic, transformând o temă artistică într-un subiect de conflict social sau, așa cum a declarat George Călin, directorul Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București, „un motiv de manipulare electorală".[10]

Reacțiile de revoltă subliniază o problemă importantă în interacțiunea dintre actul teatral și publicul său. Precum am menționat anterior, multe dintre persoanele care nu recunosc o producție artistică ca atare, nu au vizionat în întregime spectacolul, ci s-au limitat la părerile altora din mediul online sau la imagini parțiale. Simbolurile religioase sunt sensibile în orice cultură, așadar regizorul poate fi conștient atunci când le introduce de faptul că acestea pot fi percepute ca ofense. *Proorocul Ilie* al lui Botond Nagy s-a vrut a fi o interpretare artistică, ci nu o negare a valorilor religioase, regizorul declarând faptul că pentru el Dumnezeu nu a murit, ci trăiește prin arta sa.

Ce se poate observa prin isteria creată în jurul acestui spectacol este faptul că nu se judecă spectacolul, ci un moment de 30 de secunde, scos din contextul spectacolului, dar cu o durată cu care majoritatea s-a obișnuit din rețelele de socializare. Părerile se formează acum pe repede-înainte, nu mai are loc documentarea, iar răbdarea nu mai este o virtute a oamenilor secolului vitezei. De asemenea, s-a întâmplat un paradox: spectacolul trage un semnal de alarmă cu privire la ușurința cu care oamenii pot fi manipulați de un *guru* atotștiutor. Din păcate a avut loc o manipulare a percepției internauților: cineva a postat un fragment scurt din spectacol cu titlul *Blasfemie!*, iar oamenii

[10] Andreea Orosz, *Scandalul „Proorocul Ilie" |Managerul TNB la RFI: Manipulare în scop electoral*, articol disponibil pe: https://www.rfi.fr/ro/rom%C3%A2nia/20250331-scandalul-profetul-ilie-managerul-tnb-la-rfi-manipulare-%C3%AEn-scop-electoral, accesat la 03.04.2025;

nu au cercetat mai departe, ci s-au oprit șocați de imaginile văzute și au început să denigreze actul artistic întru totul. Drept care o persoană a manipulat alte persoane să creadă în propriile idei, creând o reacție în lanț. Este, în orice caz, mai ușoară dezlănțuirea isteriei atunci când convingi măcar două persoane să îți susțină ideea. Astfel de manifestări au loc ca în cazul protestelor politice, unde grupuri de oameni se întâlnesc să susțină aceeași idee, fiind în stare să escaladeze clădiri și să pornească bătăi doar pentru că se află într-un grup.

Un alt exemplu de spectacol care a stârnit controverse în rândul credincioșilor este *Evangheliștii* de Alina Mungiu Pippidi, în regia lui Benoit Vitse, montat pe scena Ateneului din Iași în anul 2005. Spectacolul a fost criticat de Arhiepiscopul Mitropolit Romano-Catolic al Bucureștilor, dar și de Patriarhul Teoctist, care l-au numit „jignire a Bisericii Ortodoxe" și „blasfemie la viața și la credința noastră".[11] Cu toate acestea, criticul de teatru Cristina Modreanu catalogheză spectacolul ca fiind „modest și inofensiv",[12] după ce a fost delegată de Ministerul Culturii să analizeze veridicitatea declarațiilor clericilor. Este, așadar, un exemplu de situație în care Biserica vehiculează informații contestabile despre spectacole ce folosesc simboluri religioase. În *Evangheliștii* regizorul folosește nuditatea ca interpretare a miturilor biblice. O altă interpretare, care reiese încă din text, ar fi relația dintre Maria Magdalena cu Iisus Hristos, o relație catalogată de cei doi clerici ca fiind sfidătoare. Textul a fost însă premiat de UNITER în 1992.

Încă un exemplu de spectacol criticat de Biserică este *Eu sunt. Și?*, scris de Dan Boldea și regizat de Lorán Betty. Spectacolul a avut mai multe reprezentații în 2018-2019, iar în timpul Festivalului Pride de la Cluj-Napoca Biserica s-a scandalizat din cauza unei imagini în care actorii erau în lenjerie intimă, iar în partea de sus acoperiți cu haine duhovnicești, mâncând pe o masă împrovizată dintr-o icoană. „Având ca punct de pornire situația lagărelor de concentrare pentru gay din Cecenia, spectacolul expune perspectiva locală/națională asupra acestui subiect polemic. Conținând elemente de

[11] Redacția Adevărul, *Piesa „Evangheliștii", un kitsch sfidător care a scandalizat biserica și lumea teatrului*, articol disponibil pe: https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/piesa-evanghelistii-un-kitsch-sfidator-care-a-1335051.html, accesat la 03.04.2025;

[12] Redacția Ziarul de Iași, *„Evanghelistii, un spectacol modest si inofensiv"*, articol disponibil pe: https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/evanghelistii-un-spectacol-modest-si-inofensiv--3up3.html#google_vignette, accesat la 03.04.2025;

performance, tinde spre o exprimare exacerbată a ideilor noastre cu privire la condiția comunității LGBT. Spectacolul este un test de onestitate și curaj atât pentru echipă, cât și pentru public."[13] Este, prin urmare, un spectacol care abordează problema discriminării unei minorități, iar reacția instituției de cult din România nu a făcut altceva decât să instige la același lucru pe care spectacolul a încercat să îl aducă în atenție.

Astfel de reacții ale instituțiilor de cult nu au loc doar în România, ci este un obicei recurent în țările în care religia are un rol important în viețile oamenilor. În țări precum Polonia, Iran, Arabia Saudită, India sau chiar SUA (în anumite regiuni conservatoare), instituțiile religioase intervin frecvent în viața publică, exprimându-și pozițiile asupra unor teme precum drepturile omului, educația, sexualitatea, politica etc. În Peru, de exemplu, la începutul anului curent, un festival de teatru a fost suspendat din cauza unui afiș. Cea de a 24-a ediție a festivalului *Saliendo de la Caja* organizat de Facultatea de Arte Scenice a Universității Pontificale Catolice din Peru nu a mai avut loc deoarece Conferința Episcopală Peruană a condamnat reprezentarea, considerând-o degradantă la adresa Fecioarei Maria. Afișul spectacolului *María Maricón* înfățișa un bărbat machiat, cu o mantie neagră, o inimă înconjurată de trandafiri la piept și două mâini care ridică mantia capului de afiș. Primarul din Lima a catalogat afișul drept o blasfemie și a subliniat că PUCP nu ar trebui să tolereze astfel de manifestări. Ca răspuns, universitatea și-a cerut scuze public și a anunțat suspendarea festivalului. În semn de protest față de ceea ce consideră a fi cenzură artistică, grupuri de studenți au organizat manifestații la Centrul Cultural al PUCP din Lima, militând pentru libertatea de expresie și respectarea diversității.[14]

[13] Redacția Hotnews, *Patriarhia Română acuză un spectacol de teatru despre lagărele de concentrare pentru homosexuali din Cecenia că încalcă Legea Cultelor: Ofensează public simbolurile religioase*, articol disponibil pe: https://hotnews.ro/patriarhia-romna-acuza-un-spectacol-de-teatru-despre-lagarele-de-concentrare-pentru-homosexuali-din-cecenia-ca-incalca-legea-cultelor-ofenseaza-public-simbolurile-religioase-316181, accesat la 04.04.2025;

[14] RD/Efe, *Un cartel blasfemo: La Universidad Católica peruana suspende un festival teatral tras quejas del Gobierno y la Iglesia*, articol disponibil pe: https://www.religiondigital.org/educacion/Universidad-Catolica-suspende-Gobierno-Iglesia_0_2743525624.html, accesat la 04.04.2025;

Ceea ce se poate desprinde din astfel de evenimente este și faptul că uneori reclama negativă asigură vizibilitatea necesară evenimentelor culturale. În cazul tuturor spectacolelor menționate, acestea au prins notorietate, la fel ca autorii lor, care mai târziu au montat spectacole ce s-au bucurat de vizibilitate.

În România, prin fenomenul reacțiilor virulente împotriva spectacolelor ce implică simboluri religioase, se ridică o polemică ce are legătură cu limitele libertății artistice. Teatrul rămâne un spațiu de intersectare a diverselor ideologii și sensibilități pentru mulți oameni care fac parte din această societate ghidată de religie. Regizorii și artiștii teatrali se găsesc într-o poziție delicată atunci când aleg să pună în scenă spectacole ce cuprind simboluri religioase, mai ales când acestea sunt folosite într-un mod neconvențional. În această lumină, în detrimentul reacțiilor negative care pot avea loc, este important ca teatrul și arta în general să păstreze rolul de a provoca, de a pune sub semnul întrebării și de a explora sensurile profunde ale existenței umane.

Conflictele menționate nu sunt un semn al unei crize în teatrul românesc, ci mai cu seamă o dovadă a unui dialog în continuă schimbare între arte și societate, între libertatea de exprimare și sensibilitățile publicului. Cu toate acestea este esențial ca spectatorii să înțeleagă contextul întreg al unui produs teatral înainte de a trage concluzii și să fie deschiși în a aprecia complexitatea discursului artistic, chiar și atunci (sau mai ales) când acesta pune în lumină valori fundamentale, cum ar fi credința.

Bibliografie

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003;
Barthes, Roland, *Littérature et signification*, Essais critiques, Paris, Seuil/Points, 1981;
Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol*, București, Editura Humanitas, 2005;
Pavis, Patrice, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, New York, Taylor & Francis Group, 2016;
Runcan, Miruna, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005;

Periodice

Morariu, Mircea, *Anvergură și Temeritate*, Teatrul Azi, Nr. 10-11-12, Noiembrie, București, 2007, revistă disponibilă la https://biblioteca-digitala.ro/?volum=2142-teatrul-azi--10-11-12-2007, accesată pe 30.03.2025;

Webografie

https://www.aosr.ro/despre-rolul-religiei-in-societate/, Andrea, Petru, *Despre rolul religiei în societate*, Academia Oamenilor de Știință din România, accesat la 30.03.2025;
https://basilica.ro/punct-de-vedere-referitor-la-piesa-de-teatru-proorocul-ilie/, Ionițe, Sorin, 2025, *Punct de vedere referitor la piesa de teatru „Proorocul Ilie”*, Agenția de Știri Basilica, accesat la 03.04.2025;
https://www.rfi.fr/ro/rom%C3%A2nia/20250331-scandalul-profetul-ilie-managerul-tnb-la-rfi-manipulare-%C3%AEn-scop-electoral, Orosz, Andreea, 2025, *Scandalul „Proorocul Ilie” | Managerul TNB la RFI: Manipulare în scop electoral*, RFI, accesat la 03.04.2025;
https://www.mediafax.ro/social/reactia-patriarhiei-romane-dupa-ce-arhiepiscopia-sibiului-a-cerut-interzicerea-documentarului-arsenie-viata-de-apoi-22137421, Tobias, Andreea, 2023, *Reacţia Patriarhiei Române, după ce Arhiepiscopia Sibiului a cerut interzicerea documentarului „Arsenie. Viaţa de apoi”*, Mediafax, accesat la 03.04.2025;
https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/piesa-evanghelistii-un-kitsch-sfidator-care-a-1335051.html, Redacția Adevărul, 2005, *Piesa „Evangheliștii”, un kitsch sfidător care a scandalizat biserica și lumea teatrului*, Adevărul, accesat la 03.04.2025;
https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/evanghelistii-un-spectacol-modest-si-inofensiv--3up3.html#google_vignette, Redacția Ziarul de Iași, 2006, *Evanghelistii, un spectacol modest si inofensiv*, Ziarul de Iași , accesat la 03.04.2025;
https://hotnews.ro/patriarhia-romna-acuza-un-spectacol-de-teatru-despre-lagarele-de-concentrare-pentru-homosexuali-din-cecenia-ca-ncalca-legea-cultelor-ofenseaza-public-simbolurile-religioase-316181, Redacția Hotnews, 2019, *Patriarhia Română acuză un spectacol de teatru despre lagărele de concentrare pentru homosexuali din Cecenia că încalcă Legea Cultelor: Ofensează public simbolurile religioase*, Hotnews , accesat la 04.04.2025;
https://www.religiondigital.org/educacion/Universidad-Catolica-suspende-Gobierno-Iglesia_0_2743525624.html, RD/Efe, 2025, *Un cartel blasfemo: La Universidad Católica peruana suspende un festival teatral tras quejas del Gobierno y la Iglesia*, accesat la 04.04.2025;

Arta actorului la intersecția dintre emoție și rigoare

Anca Ofelia MARKOS•

Rezumat: Arta actorului implică interpretarea dramatică a diferitelor caractere, integrând abilitățile emoționale, vocale și fizice dezvoltate în urma unor metode de formare riguroase. Emoția, esențială în arta actorului, se bazează pe tehnici ce susțin explorarea și transmiterea onestă a trăirilor afective, adăugând o nuanță de originalitate interpretării. Tehnicile dezvoltate de Stanislavski și Meisner au la bază un antrenament riguros al actorului, permițându-i astfel să acceseze diferite trăiri psihologice și să le comunice într-un mod autentic. Conduita disciplinată a unui actor este efectul studiului unor tehnici stricte în procesul de interpretare, ce conferă precizie și coerență actului artistic. Prin rigoare, actorul poate atinge standarde înalte de profesionalism prin intermediul rolurilor interpretate. Exprimarea sentimentelor într-o manieră originală necesită folosirea unor metode exigente ce conferă consistență interpretării, proces ce are loc numai atunci când rigoarea și emoția actorului sunt interconectate, rezultatul fiind o un act artistic verosimil și original.

Cuvinte cheie: emoție, rigoare, tehnică, creativitate, improvizație.

„Acting is an art.(..) Ultimately it's a question of talent."[1]

Caracteristica principală în arta actorului o reflectă abilitatea extraordinară a acestuia de a transmite emoții profunde, autentice și vitale în crearea unei legături între public și acesta.

În tehnica interpretării, fundamentale sunt abilitățile interpretative, fizice, vocale și emoționale ale interpretului, motorul transmiterii poveștii personajului fiind emoția.

În timp ce emoția reprezintă conexiunea trăirilor interioare ale actorului cu cele ale personajului interpretat, rigoarea reflectă disciplina în procesul de lucru, tehnica și abordările sistematice.

• Student-doctorand al Universității de Arte Târgu Mureș

[1] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 25

Scopul acestui studiu este de a analiza rolul emoției în arta actorului, dependența sau interdependența dintre punctele de congruență între emoție și rigoare, explorând metode specifice prin intermediul cărora actorii își dezvoltă abilitățile de expresie și impactul asupra publicului.

Emoția în arta actorului

Putem defini emoția drept o stare psihofiziologică complexă, ce presupune modificări comportamentale, de expresie, cognitive, în scopul transmiterii unei experiențe autentice, subiective și de a declanșa reacția empatică a publicului. În cadrul unui act artistic, emoția poate fi simulată sau indusă, poate fi influențată de experiențele personale, contextul dramatic, diverse tehnici de interpretare, în vederea unui joc scenic verosimil.

Stanislavski spunea:

„Orice actor mare trebuie să simtă și simte într-adevăr ceea ce reprezintă. Eu socot chiar că el nu numai că e dator sa trăiască emoția rolului o dată sau de două ori, atât timp cât îl studiază, ci el trebuie să încerce această emoție nu de câteva ori, până când își studiază rolul, dar, în mai mare sau în mai mică măsură, la fiecare interpretare a lui, și la întâia - și la a mia oară…"[2]

Emoțiile, așa cum sunt descrise în literatura de specialitate, se împart în două categorii și anume emoții de bază unde se regăsesc fericirea, tristețea, surpriza, mânia, frica, dezgustul, respectiv emoții complexe, cum ar fi vinovăția, mândria.

În urma eliberării serotoninei și dopaminei, omul ajunge să experimenteze fericirea, care este asociată cu starea de bine a ființei umane. Gesturi energice, expresii faciale precum zâmbetele, o poziție deschisă a trupului, transmit spectatorului faptul că personajul este fericit.

O emoție complexă o reprezintă tristețea, proces în care nivelul de serotonină scade și este strâns legată de senzații precum dezamăgirea, pierderea unei persoane dragi. Un chip melancolic, asociat unui trup închis, cu mișcări lente, un timbru vocal închis, volum scăzut proiectează publicului imaginea unui personaj trist.

Surpriza, emoție declanșată în urma unui eveniment inedit, se ivește în urma creșterii ritmului cardiac și a activității cerebrale. În scenă poate fi

[2] Konstantin Stanislavski, Munca actorului cu sine însuși, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2021 pag. 19

recunoscută sub forma unor expresii faciale precum ochi larg deschiși, sprâncene arcuite, postură ușor imobilă. Surpriza poate fi exersată îndeosebi prin intermediul exercițiilor de improvizație.

Mânia reflectă injustiția, frustrarea și are loc în urma unei combinații între cortizol și noradrenalină. În scenă este ilustrată prin intermediul unei expresii încruntate, volum ridicat al vocii, mișcări bruște, agresive, pumni încleștați.

Frica, emoție primară, declanșată odată cu activarea sistemului nervos simpatic, este sugerată în scenă prin intermediul unei expresii faciale uimite, o respirație scurtă, rapidă, însoțite de o postură defensivă.

Dezgustul apare ca o reacție a unui gest ofensator, se ivește în urma activării insulei cerebrale. În scenă, acesta se recunoaște prin nas încrețit, buze strânse, sugerând ideea de retragere fizică.

În contextul artei actorului, emoția reflectă trăirile interioare ale personajului, conferă veridicitate interpretării actorului, fiind componenta ce asigură unicitate fiecărei interpretări.

Actorul și personajul

Emoția autentică este creată de actor, transmisă personajului prin tehnici și mijloace caracteristice doar artei actorului.

Un rol important în dezvoltarea unei structuri emoționale complexe se atribuie exercițiilor de improvizație prin intermediul cărora actorii pot experimenta diferite emoții în mod real, dezvoltându-și astfel capacitatea de a reacționa autentic pe scenă.

Analizându-și trăirile și experiențele, prin cadrul unui proces de introspecție, actorul câștigă o mai bună înțelegere a emoțiilor sale, acest aspect facilitând transpunerea emoțiilor în personajele interpretate.

Studiile de specialitate au demonstrat că emoțiile transmise de actori pot fi preluate de către spectatori, creându-se o conexiune puternică cu publicul, coordonată de intensitatea și autenticitatea emoțiilor. Cu toate acestea, emoțiile sunt rezultatul combinației dintre disciplină, tehnică, rigoare și talent.

O amplă înțelegere a psihologiei personajului, a emoțiilor acestuia, permite ca actorul să aibă un control mai mare asupra propriilor emoții, dozându-le în funcție de cerințele situației scenice și de evoluția personajului.

Odată cu înțelegerea și posibilitatea de asumare a emoțiilor, actul artistic poate lua o înfățișare personală, transformându-se într-o experiență

memorabilă în care spectatorii se pot identifica atât din perspectivă intelectuală cât și din perspectivă emoțională cu personajele si povestea reprezentate pe scenă.

Anumite metode și exerciții contribuie la dezvoltarea emoțională în mod special exercițiile de improvizație, ce permit actorilor să experimenteze diferite situații, diferite emoții, în momentul desfășurării evenimentelor, dezvoltându-și astfel abilitățile de a reacționa autentic în situațiile scenice. Aceste exerciții specifice de cunoaștere a sinelui permit accesul actorului într-o zonă de adevăr scenic pe care spectatorul o va recunoaște și o va accepta.

Prin auto-reflecție, actorul își poate analiza emoțiile, gândurile și comportamentul, fiind un proces intim centrat pe o amplă cercetare a lumii interioare, al cărui rezultat constă în dezvoltarea emoțională, dobândirea unui control asupra emoțiilor[3], o mai bună înțelegere a sinelui artistic și a relațiilor interumane.

În cadrul acestei activități, actorul se detașează de evenimentele cotidiene, focusându-se asupra propriilor trăiri, descoperindu-și adevăratele principii, valori precum și repercusiunile acțiunilor sale. Actorul capabil să-și controleze, gestioneze și recunoască emoțiile, își poate modifica comportamentul în raport cu stimulii exteriori. În acest caz, un actor cu o mobilitate interioară bine dezvoltată, va putea crea caractere autentice, jonglând cu intensitatea emoțiilor.

O altă componentă în gestionarea emoțiilor este strâns legată de conștientizarea corporală a interpretului. Felul în care actorul își conștientizează corpul pe scenă se reflectă în maniera sa de interpretare. Modul în care reacționează la stimulii externi dar și postura, senzațiile fizice, au un rol important în dezvoltarea emoțională a actorului, sporind calitatea relațiilor interumane.

Anumite emoții pot fi atribuite unor senzații fizice, un actor conștient de trupul său va ști cum să gestioneze și controleze emoțiile, fiind pregătit să înfrunte orice provocare emoțională. Prin diferite practici precum meditația, yoga sau exercițiile de respirație actorul se poate concentra asupra trupului, dezvoltând abilități de transmitere a emoțiilor prin intermediul diferitelor senzații de ordin fizic. Astfel, trupul devine un instrument maleabil de expresie scenic, cu nenumărate posibilități de a răspunde stimulilor interni și externi.

Konstantin Stanislavski, a fost printre cei care au susținut includerea emoției în procesul de creație al actorului, încurajându-l pe acesta să asocieze trăirile personajului cu propriile trăiri. Cercetând tehnica lui Stanislavski,

[3] Acesta fiind un aspect important pentru o interpretare autentică și convingătoare.

actorul poate dobândi o mai bună deprindere în utilizarea emoțiilor și crearea unei conexiuni autentice cu personajul interpretat.

Controlul asupra emoției în interpretare este un rezultat al disciplinei și rigorii în cadrul pregătirii actorului. Emoția bine gestionată este favorabilă interpretării scenice, evitând unele situații în care aceasta devine copleșitoare, afectând adevărul scenic, dând naștere în final unor trăiri exagerate neverosimile.

Actorul se poate folosi de tehnici proprii în gestionarea evenimentelor scenice, însă acestea sunt dobândite în urma unor antrenamente riguroase și a unor studii îndelungate.

În cadrul unui interviu acordat Monicăi Andronescu, Andrei Șerban declara următoarele:

„ ... unii dintre noi simt nevoia unei rigori totale. Să fii liber și în același timp să ai rigoare – aceste lucruri se bat cap în cap. Rigoarea implică disciplină, disciplina implică ceva greoi, ceva limitat.” [4]

Însă, în urma unui stil de antrenament intens, continuu, actorul își poate descoperi libertatea în interpretare chiar și într-un cadru riguros, cu limite bine stabilite.

Andrei Șerban, prin modalitatea sa de lucru, a reușit să implementeze o tehnică riguroasă de interpretare în cadrul echipelor cu care a colaborat. Stilul său creativ pune accent pe dezvoltarea expresivității emoționale, în paralel cu dezvoltarea corporală și spirituală. În cazul său, corpul devine instrumentul principal de transmitere a emoțiilor, prin urmare, dezvoltarea unei armonii între corp-suflet este obligatorie în vederea dezvoltării unor arhetipuri puternice, convingătoare, cu care publicul să poată empatiza. Conexiunea dintre corp și emoție are loc numai atunci când actorul este suficient de încrezător și pregătit pentru a explora emoții profunde, fiind necesară și o tehnică vocală corectă, care, utilizată în acest cadru riguros, contribuie la dezvoltarea armoniei dintre voce-trup-suflet.

Konstantin Stanislavski a pus bazele uneia dintre cele mai influente tehnici ale artei actorului, fiind aplicată în multe școli de teatru din întreaga lume. Prin metoda sa, el promovează ideea conform căreia actorul trebuie să se transpună în personaj pornind de la adevărul său lăuntric.

[4] https://www.ziarulmetropolis.ro/andrei-serban-daca-nu-afirma-ceva-arta-care-provoaca-este-mediocra-sau-submediocra/

Antrenamentul propus de Stanislavski necesită o deosebită atenție asupra detaliilor, recurge la disciplină, rigoare, dezvoltând autenticitatea emoțională și capacitatea de concentrare.

,,Ai să te emoționezi fără voie și ai să începi să te simți în situația personajului din piesă. Vei începe să trăiești sentimentele dumitale, dar analoage cu ale lui. Încearcaă în felul acesta întregul rol și vei observa că fiecare moment din viața dumitale scenică va stârni trăiri corespunzătoare. O serie neîntreruptă de astfel de momente crează linia completă a trăirii rolului, ,,viața spiritului ei omenesc".'' [5]

Procesele prin care actorul descoperă modalitățile de a se putea conecta la emoțiile personajului necesită studiul amănunțit al motivației personajului, trăirile interioare ale acestuia, un lung proces de introspecție în vederea descoperirii elementelor pe care el le are în comun cu personajul pentru ca mai apoi să le poată transpune scenic.

Convertirea actorului la situații imaginare prin dezvoltarea spectrului imaginar al actorului poate aduce în prim plan magicul în cadrul unui proces complex de lucru ce poate facilita o bună pregătire pentru fiecare rol interpretat. Dezvoltarea atenției, permite ca jocul actorului să fie mai nuanțat, aducând informații noi asupra personajului interpretat printr-un proces amplu de observare a emoțiilor și comportamentelor umane comune.

Prin planul riguros de lucru, Stanislavski dezvoltă disciplina în procesul de creație prin integrarea exercițiilor specifice dezvoltării tehnicii și componentei emoționale în cadrul repetițiilor. Dobândind o rigoare aparte, actorul răspunde la impulsurile primite de la partenerii din scenă într-o manieră validă, onestă, reacțiile fiind imediate, îmbogățind calitatea interpretării.

,,Dar, oricât de desăvârșite ar fi șabloanele actoricești, ele nu pot să emoționeze spectatorii prin ele însele. Pentru asta e nevoie de anumite stimulente suplimentare; acestea sunt procedee speciale, pe care noi le numim emoție actoriceasca.'' [6]

Rigoarea pe care modelul stanislavskian o necesită se reflectă prin studiul personajului, crearea unei biografii amănunțite a acestuia, crearea

[5] Konstantin Stanislavski, Munca actorului cu sine însuși, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2021 pag. 19

[6] Konstantin Stanislavski, Munca actorului cu sine însuși, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2021 pag. 29

planului specific de acțiuni, numit unități de acțiune [7] care ajută actorul să își păstreze concentrarea și disciplina în timpul interpretării. De asemenea, procesul de autoevaluare determină sporirea disciplinei și rigurozității, calitatea interpretării fiind influențată într-un mod pozitiv.

Emoția este exprimată autentic în contextul unei rigurozități interpretative. Aceasta contribuie și la conturarea unui joc coerent, lipsit de anxietate. Cu toate acestea, emoția poate fi copleșitoare în cazul în care disciplina și rigoarea nu sunt însușite procesului de creație. O emoție nestăvilită, poate transforma interpretarea într-un mod inadecvat. Emoțiile intense pot fi controlate și manipulate cu ușurință în baza unui suport riguros.

Descoperirea și dobândirea unui echilibru între emoție și rigoare permite interpretului o conexiune mult mai puternică cu personajul și cu publicul său.

Sanford Meisner își dezvoltă propria metodă de lucru în care, atenția este îndreptată către spontaneitatea și originalitatea emoțională a actorului, integrând aceste concepte drept instrumente fundamentale în transmiterea emoțiilor plauzibile în cadrul unei tehnici riguroase.

În ceea ce privește concepția lui Meisner despre jocul actorului, prin metoda sa de lucru a demonstrat că emoția și rigoarea sunt elemente complementare în arta actorului de teatru și film, fiind departe de a fi considerate concepte opuse.

Printr-o pregătire constantă și riguroasă, din punct de vedere tehnic și emoțional, actorii ajung să făurească interpretări profund umane, Meisner fiind convins că actul artistic câștigă verosimilitate, autenticitate și are un impact profund asupra publicului atâta timp cât creatorul se află într-o conexiune profundă cu propriile trăiri interioare.

Pornind de la evenimentele concrete, fundamental acestei metode este angajamentul complet al actorului în acțiuni concrete prin realitatea de a face *(the reality of doing)*, emoția fiind exprimată într-un context verosimil, ca un rezultat al interacțiunii actorilor în scenă.

,, Știi, este în regulă să greșești, dar nu este în regulă să nu încerci.” [8]

[7] În concepția lui Stanislavski, unitatea de acțiune se referă la o acțiune specifică pe care personajul o desfășoară într-o anumită situație.

[8] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 19

În momentul în care atenția actorului este direcționată în ceea ce face in procesul de a face ceva acesta este „ *conectat la ceva din exteriorul său”* [9].

Originalitatea unui actor nu survine din modul în care acesta interpretează o emoție, ci atunci când acesta simte emoția în mod real, implicându-se activ în tot ceea ce se desfășoară în vecinătatea sa, această realitate fiind departe de a fi o simulare, provenind mai degrabă din autenticitatea interacțiunilor și conexiunea profundă cu cei din jur.

Un exercițiu important dezvoltat de Meisner ce contribuie la ceea ce va fi în viitor conduita riguroasă a actorului, este repetiția mecanică, urmată apoi de repetiția din perspectiva personală. În procesul de formare, repetiția este un aspect important, ce implică mai mult decât o simplă repetare a replicilor, cât și explorarea emoțiilor personajelor și relațiile acestora cu celelalte personaje. Rigurozitatea dezvoltată prin intermediul exercițiilor contribuie la formarea unei tehnici solide, actorii devenind relaxați în „trăirea” momentelor din scenă, nefiind siliți să se gândească la interpretarea din punct de vedere tehnic. Prin repetiția constantă, actorul învață să se adapteze la posibilele schimbări din scenă și să își regleze reacțiile.

„ Fiecare piesă se bazează pe realitatea de a face.” [10]

Un fundament relevant în tehnica Meisner îl reprezintă emoția, fiind resursa principală în comunicarea experienței umane. Prin accesarea propriilor emoții și utilizarea lor în facilitarea conexiunii cu publicul, emoția devine motorul central al acțiunii, îmbogățind experiența teatrală.

Realitatea de a face și emoția sunt corelate, la bază fiind convingerea că emoția nu poate fi simulată în cadrul actului artistic pentru a fi transmisă publicului, din contră, aceasta trebuie trăită în momentul respectiv.

Ideea conform căreia emoția autentică rezultă în urma unor acțiuni reale, iar modalitatea în care interpetul acționează este rezultatul modului în care acesta se simte în momentul respectiv, reprezintă principiul acestei tehnici. Conectarea cu propriile emoții prin intermediul exercițiilor specifice este esențială felului în care actorul răspunde la stimulii din jur într-o manieră cât mai sinceră cu putință.

Sursa imaginației noastre sălășluiește în experiențele reale, însă o calitate a acesteia o reprezintă faptul că poate spori experiențele personale, creând unele imaginare. Experiențele reale aduc cu ele bagaje adiționale, emoții, amintiri, informații legate despre anumite evenimente, obiecte, iar cele

[9] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 24
[10] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 25

noi pot fi explorate prin cadrul improvizației. Exercițiile de improvizație pot sprijini înțelegerea profundă a trăirilor interioare ale actorilor, ceea ce va aduce un plus valoare autenticității și expresivității emoționale a acestora.

„ Dacă eşti neutru, vei dobândi un soi de flexibilitate emoţională.”[11]

Felul în care actorii sunt pregătiți pentru a răspunde la diverși stimuli emoționali în modalități imprevizibile conturează o elasticitate emoțională, crucială într-o interpretare autentică. Prin detașarea de preconcepții și arhetipuri, modalități de reacție, actorii acceptă emoțiile ce se nasc în clipa respectivă. Capacitatea de a rămâne ancorat în momentul prezent permite actorului crearea unor legături profunde cu personajul și publicul său.

Un joc convingător este o urmare a mijlocului prin care actorul reușește să integreze emoția cu realitatea de a face, publicul fiind atras de unicitatea actului artistic, facilitând astfel o mai bună înțelegere a personajului și a poveștii.

„ Când faci ceva, mai degrabă o faci cu adevărat, decât să te prefaci că o faci.”[12]

Emoția nu este numai o parte a jocului actorului, ci o reflecție a realității umane în toate variațiile ei simplificând comunicarea emoțională și eficientă cu publicul.

Totodată, emoția este amplificată prin prisma relațiilor dintre personaje și reacțiile acestora. O reacție și o emoție ce se generează sincer, spontan, au posibilitatea de a aduce o schimbare semnificativă în scenă.

„ Pregătirea este impulsul pe care îl dai emoției tale. ”[13]

Metoda dezvoltată de Meisner nu se limitează doar la cele menționate mai sus, realitatea de a face, elasticitatea emoțională, neutralitate, ci se focusează și pe importanța trupului în raport cu elementele tehnicii interpretative – voce, emoție, gând.

Cunoașterea felului în care corpul se comportă în spațiul scenic, asimilarea controlului mișcărilor, posibilitatea exprimării emoțiilor prin

[11] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 69
[12] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 24
[13] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 74

mișcări, gesturi, sunt efectul antrenamentelor riguroase în urma cărora coordonarea motorie și flexibilitatea se dezvoltă.

Actorul investește un anumit tip de energie personajului său, un corp bine controlat va susține respectivul nivel energetic, contribuind așadar la o interpretare autentică. În cadrul exercițiilor de improvizație, actorii învață să asculte activ și să răspundă impulsurilor partenerilor de scenă, descoperind felul în care trupul lor comunică și reacționează în fața stimulilor exteriori.

Rigoarea la care face Meisner apel prin cadrul exercițiilor este indispensabilă în dezvoltarea unei discipline a actorului în procesul de lucru. Prin repetiție, pregătire, practică sistematică, actorul își dezvoltă posibilitățile fizice și reziliența mentală, fiind capabil de a-și gestiona limitele fizice și de a se autodepăși constant. Acest eveniment nu numai că sporește încrederea în sine, ci dezvoltă un simț al responsabilității actorului în cadrul actului artistic.

„ Cum te simți în legătură cu ceea ce vezi se regăsește în tine încă din momentul în care stai acolo, citind scenariul. ”[14]

Fiecare exercițiu este centrat pe realitatea de a face, punctul de vedere și adevărul actorului. Scopul este de a dezvolta instinctul acestuia într-un cadru de reguli menite să elimine răspunsurile pregătite și să dezvolte reacții veridice, echilibrate în raport cu realitatea scenică. Aceste exerciții reprezintă primii pași în pregătirea unui actor mult mai ancorat în situațiile scenice, mai comunicativ.

Repetiția mecanică

Pornind de la conversația de bază, actorul poate merge în profunzimea emoțiilor care stau la baza reacțiilor, prin repetarea mecanică. Aceasta începe cu observarea fizică și repetarea directă a acestei observații, pornind de la premisa că actorul este capabil să asculte și să reproducă ceea ce aude. Prin această repetiție, în baza unor replici scurte se naște un dialog. În concepția lui Meisner, acest exercițiu reprezinta fundamentul dialogului emoțional.

„Părul tău este strălucitor,” spune John.

„Părul tău este strălucitor,” repetă Rose Marie.

[14] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 74

,,Părul tău este strălucitor.”

,,Părul tău este strălucitor.”

,,Părul tău este strălucitor.”

,,Părul tău este strălucitor.” [15]

Rostul acestui exercițiu îl reprezintă ideea de a repeta fără ca actorul să-și mute atenția de la ceea ce spune. Când partenerul schimbă modalitatea în care repetă afirmația respectivă – intonație, modificarea sensului afirmației –, înseamnă că acesta și-a schimbat atenția de la partener.

Variații ale acestui exercițiu încurajează actorii să-și urmeze instinctul atunci când ajung să aleagă ceea ce îi interesează pentru ca mai apoi să înceapă procesul de repetiție.

Repetiția din perspectiva personală

În următoarea etapă, pornind de la repetiția mecanică, actorul este încurajat să aibă încredere în instinctul său scenic, care va determina schimbări atât în comportamentul său, cât și în dialogul cu partenerul de scenă.

,, Mă holbez la tine.”

,, Te holbezi la mine.”

,, Mă holbez la tine.”

,, Recunoști?”

,, Recunosc.”

,, Nu îmi place.”

,, Nu îți place?”

,, Nu îți pasă?”

,, Nu îmi pasă.”

,, Nu îți pasă?”

[15] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 21

,, Nu îmi pasă.” [16]

Actorii pot explora în acest exercițiu inclusiv modul în care se simt cu adevărat în momentul respectiv, nu numai afirmația de bază, parcursul lor interior pornind de la partener către observațiile fizice, pentru ca mai apoi să aducă observații comportamentului acelui partener.

,,Ascultați, vă sugerez să continuați cu repetiția, doar să lucrați unul cu celălalt și cu cât vă gândiți mai puțin la ce spuneți, cu atât mai bine va fi. Este o chestiune de a repeta ceea ce auzi.[17]

Pe măsură ce avansează cu exercițiul, actorii pot integra reacții și emoții personale, nefiind obligați să dezvolte doar în baza afirmației inițiale ci și bazat pe modalitatea în care se simt în acea situație.

În momentul în care un actor este disciplinat în procesul de creație, se poate concentra pe amănunte concrete la momentul prezentului, ascultă activ partenerul răspunzând la stimulii pe care îi primește din partea acestuia, reușind totodată să elimine gândirea excesivă, o abordare intelectuală a ceea ce face în scenă, permițând emoțiilor să se dezvolte organic, va reuși să își perfecționeze tehnica, autenticitatea interpretării și modalitatea în care publicul răspunde la acțiunile sale din scenă.

Studiind metode precum cea a lui Stanislavski sau Meisner, rigoarea se îmbină cu emoția în mod organic, îmbunătățind calitatea actului artistic prin elementele de autenticitate și spontaneitate dobândite în interpretare.

Procesul creativ în arta actorului este profund, complex și se bazează pe disciplina actorului, pe tehnici însușite care, într-un cadru riguros contribuie la reușita fiecărei reprezentații.

Emoția și rigoarea sunt fundamentale pregătirii în arta actorului, întrucât emoția permite actorului să pătrundă în universul interior al personajului, determinând o interpretare sinceră, originală a trăirilor interioare, contribuind la o conexiune puternică cu publicul. În lipsa unei emoții autentice în interpretare, actul artistic tinde să devină fad, fără a declanșa reacții privitorilor, eficiența actului artistic riscând să fie diminuată.

Pe de altă parte, rigoarea este fundamentală în pregătirea actorului pregătindu-l pentru un studiu aprofundat al personajului și dezvoltarea unei discipline fiecărei tehnici de lucru. Un mod de lucru riguros crește valoarea

[16]Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 23

[17] Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sanford Meisner on Acting, Editura Vintage Books, New York, 1987, pag. 44

actului artistic, colaborarea dintre actori și contribuie la crearea unei conexiuni cu publicul. Succesul actului artistic poate fi declanșat în urma fuzionării dintre emoție și rigoare, dezvoltând un act artistic memorabil atât pentru profesioniști cât și pentru spectatori.

Bibliografie

Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens – Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Editura Hardcourt Brace & Company, 2000

Esper, William, DiMarco, Damon, *The Actor's Art And Craft*, New York, Editura Anchor Books, 2008

Kolk, van der, Bessel, *Corpul Nu Uită Niciodată*, Brașov, Traducere Cristian Hanu, Editura Adevăr Divin, 2018

McLaren, Karla, *Limbajul Emoțiilor*, București, Traducere Ana-Maria Diana Scarlat, Editura Herald, 2024

Meisner, Sanford, Longwell, Dennis, Sanford Meisner on Acting, New York, Editura Vintage Books, 1987

Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, București, Traducerea Mihaela Bețiu, Editura UNATC Press, 2008

Stanislavski, Konstantin, *Munca Actorului cu Sine Însuși*, București, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, 2021

Stanislavski, Konstantin, *An Actor Prepares*, New York, Editura Routledge, 2003

Șerban, Andrei, *Călătoriile Mele*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2008

Platforme web

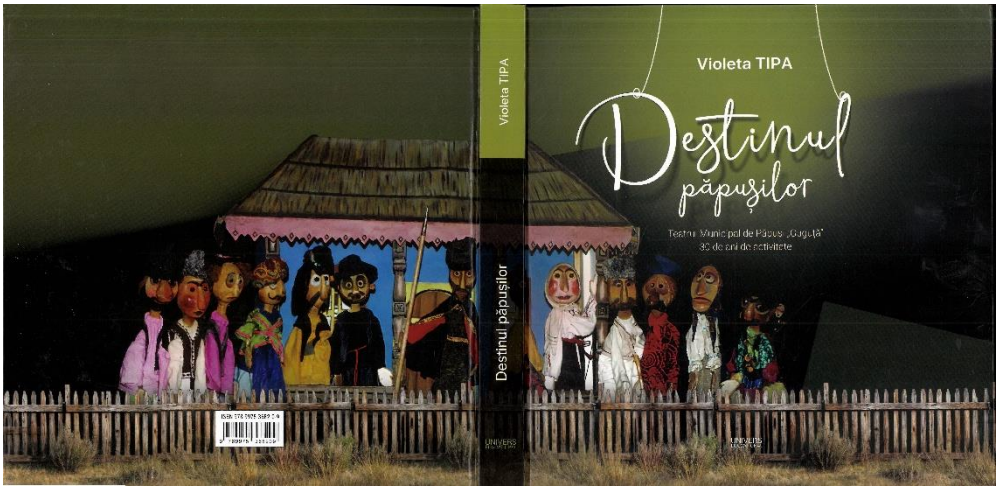
https://www.ziarulmetropolis.ro/andrei-serban-daca-nu-afirma-ceva-arta-care-provoaca-este-mediocra-sau-submediocra/

https://brill.com/display/book/9789042032422/B9789042032422-s006.xml

RECENZIE DE CARTE

Destinul păpușilor – o poveste necesară

Anca Doina CIOBOTARU•



Rezumat: Într-o lume dominată de calcule financiare, virtual și eficiență, monografiile dedicate teatrelor de păpuși se încadrează (teoretic) în acel tip de carte de nișă, cu speranță de glorie atașată ... redusă. Și totuși, Violeta Tipa, cercetător științific cu experiență, își asumă riscul de a urmări (în mod constant) „destinul păpușilor" – protagoniste ale Teatrului Municipal „Guguță", din Chișinău – și de a-l transforma într-o poveste necesară despre pasiune, implicare și perseverență, prin intermediul cărora un teatru-vis poate deveni o realitate culturală bine definită; o poveste în interiorul căreia pot fi identificate trei persective, plasate în trecut, prezent și viitor, fapt ce permite împletirea abordării istorice, cu cea a structurilor spectaculare și a artiștilor care au împlinit *destinul păpușilor*. Volumul *Destinul păpușilor* constituie o lectură necesară nu doar pentru informațiile cuprinse, ci (mai ales) pentru lecția cuprinsă printre rânduri, despre identitate profesională, pasiune și arta teatrului de păpuși.

Cuvinte cheie: teatru de păpuși, Guguță, monografie

• Anca Doina Ciobotaru – prof. univ. dr. habil, la UNAGE Iași, autor a numeroase articole și studii, realizator de proiecte de teatru aplicat

Într-o lume dominată de calcule financiare, virtual și eficiență, monografiile dedicate teatrelor de păpuși se încadrează (teoretic) în acel tip de carte de nișă, cu speranță de glorie atașată ... redusă. Și totuși, Violeta Tipa[1], cercetător științific cu experiență, își asumă riscul de a urmări (în mod constant) „destinul păpușilor" – protagoniste ale Teatrului Municipal „Guguță", din Chișinău – și de a-l transforma într-o poveste necesară despre pasiune, implicare și perseverență, prin intermediul cărora un teatru-vis poate deveni o realitate culturală bine definită; o poveste în interiorul căreia pot fi identificate trei persective, plasate în trecut, prezent și viitor, fapt ce permite împletirea abordării istorice, cu cea a structurilor spectaculare și a artiștilor care au împlinit *destinul păpușilor.*

Momentul înființării Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță" (din Chișinău) – 27noiembrie 1992 – reprezintă, în fapt, un punct de intersecție al celor trei dimensiuni temporale invocate. Cele cinci capitole ale volumului *Destinul Păuşilor*[2] - însoțite de Prefață, Argument, Postfață, Bibliografie și Anexe -, generează doar aparent o structură lineară; în fapt, cuprind informații care aduc în atenție rădăcinile, prezentul și proiectele de viitor, aspect manifest încă din *Argument*, prin intermediul căruia autoarea formulează o istorie sintetică a artei teatrului de păpuși, într-o încercare de definire a domeniului, fără limite spațio-temporale, dar și de integrare a evoluției Teatrului „Guguță" în contextul acesteia, ca într-un joc de cercuri concentrice, în centrul cărora se află teatrul de păpuși Republica Moldova, cu linii de conectare în spațiul ex/sovietic și românesc, din care se extind alte reverberații, generate de zbuciumata istorie postbelică..

Paginile se transformă în pași metamorfozați ai unei călătorii artistice, aflată în plină desfășurare. Autoarea se apropie de subiectul abordat cu o anume sfială declarată: „A scrie despre teatru și, mai ales, despre teatrul de păpuși este foarte dificil. Deși totul pare cunoscut, acest miracol plin de

[1] Violeta Tipa, cercetător șiiințific și director al Centrului Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural; conferențiar universitar, AMTAP din Chișinău, Departamentul Multimedia.

[2] Violeta Tipa - D*estinul Păpușilor, Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță" 30 de ani de activitate,* Univers Educațional, Chișinău

semnificații, ascunse într-un înveliș simbolic și conceptual complex, nu poate fi cucerit atât de ușor. (...)

Destinul unui teatru depinde într-o mare măsură de condițiile social-politice ale epocii în care activează. Un rol aparte îl au și diriguitorii lui , care îi prefigurează conceptul artistico-estetic și tendințele de evoluție... Or semințele plantate cu multă grijă de Victor Ștefaniuc în *solul* estetico-artistic al teatrului au prins rădăcini puternice și au dat lăstari viguroși, capabili să-și mențină echilibrul și verticalitatea în peisajul cultural al țării în pofida oricăror crize politice, materiale și culturale."[3]

Lectura volumului poate fi echivalată cu parcurgerea unui album (monografic) al familiei profesionale, în care amintirile sunt, însă, conturate prin întâlnirea dintre contexte și oameni, de reacțiile artiștilor „provocați de schimbările din societate". Scriitura, cu influențe moldave, dă căldură frazei și conturează dimensiunea vie a lucrării, apropiind lectorul de prețul împlinirii destinului păpușilor și păpușarilor, deopotrivă: „Format în anii dificili ai mișcării de renaștere națională, atunci când idei erau mai multe decât posibilități, teatrul reușește să-și deschidă ușile pentru publicul dornic de producții naționale și să supraviețuiască, în pofida fluctuației de cadre și în condițiile unei crize economice interminabile. (...) Supraviețuirea teatrului îl va consta pe Ștefaniuc mulți nervi și sănătate. În condiții drastice, de austeritate, se forma și colectivul, și repertoriul teatrului."[4] Portretele regizorilor, păpușarilor, scenografilor și muzicienilor sunt corelate cu direcțiile estetice specifice școlilor în care s-au format, devenind o invitație la descifrarea tehnicilor de transpunere scenică, semn al căutărilor și al împlinirilor spectaculare. Capitolul 5, dedicat prezentului, aduce în atenție un aspect relevant pentru Teatrul „Guguță": implicarea în viața comunității și a breslei, în egală măsură; în acest sens, pot fi remarcate proiectele desfășurate în Biblioteci, instituțiile școlare din municipiul Chișinău sau cele destinate „copiilor cu dizabilități, din familii vulnerabile și din orfelinate".[5] Astfel, Teatrul își împlinește menirea.

Toate acestea ne ajută să înțelegem cum visul lui Victor Ștefaniuc s-a transformat într-o victorie a unei trupe, concretizată intr-o instituție în care se

[3] idem, p. 24

[4] Idem, p. 31

[5] Idem, p. 213

formează caractere, se spun și se trăiesc povești, se împlinesc destine. Ștafeta a fost preluată de către actrița Gabriela Lungu, „directorul artistic care depune eforturi considerabile pentru a menține colectivul în formă, a-l pasiona cu noi proiecte, a-l motiva să exceleze în creativitate, dânsa este cea care trăiește în teatru și pentru teatru.”[6] Și astfel... povestea merge mai departe. Volumul *Destinul păpușilor* constituie o lectură necesară nu doar pentru informațiile cuprinse, ci (mai ales) pentru lecția cuprinsă printre rânduri, despre identitate profesională, pasiune și arta teatrului de păpuși.

[6] Idem, p. 237

Contents

COLOCVII TEATRALE III

ARTA SPECTACOLULUI - EMOȚIE ȘI RIGOARE III

STUDII IV

Întoarcerea la storytelling în teatrul mileniului trei V

Diana COZMA V

Biomecanica lui Meyerhold şi importanta ei în arta actorului XIII

Otilia HUZUM XIII

Rigoarea prezentului, promisiunea viitorului: perspective asupra viitorului teatrului românesc XXV

Sorin-Dan BOLDEA, Diana ALDEA XXV

Vieți distruse în dramele românești despre războiul recent din Ucraina. *Manicura rosie* de Erica Moldovan – piesă lectură în adaptare scenică XXXVI

Ana-Magdalena PETRARU XXXVI

Actorul între rigoare și emoție XLV

Laura BILIC XLV

„ Am o problemă în a exista fără a crea, deci soluția mea pentru a exista e să creez.” -Dimitris Papaioannou- LII

Lorette ENACHE LII

START CERCETARE LIX

Reprezentări queer în teatrele publice din România de astăzi. Perspectivele regiei tinere de teatru: Catinca Drăgănescu, Eugen Jebeleanu, Leta Popescu LX

George-Albert COSTEA LX

Pedagogia teatrală în sfera creațiilor de amatori LXXXI

Claudiu DOGARU LXXXI

Arta actorului între rigoare și libertate XCII

Simona PUSTIANU XCII

Teatrul radiofonic – de la rigoarea construcției, la emoția „spectacolului sonor” CI

Ioana (SOREANU)ANTONICĂ CI

Parcursul unui spectacol (nu doar) pentru copii. *Tărâmul fermecat* pe scena „Luceafărului” din Iași - o privre din interior CX

Ileana OCNEANU CX
Perspective asupra emoției și a acțiunii scenice în arta actorului CXXI
Ionuț-Florin NICULAE CXXI
Către eul creator prin creativitate corporală CXXVIII
Gabriel HRIȚCU CXXVIII
Limitele libertății teatrale. Simbolurile, o amenințare la adresa religiei CXL
Alexandra-Sorana EȘANU CXL
Arta actorului la intersecția dintre emoție și rigoare CLII
Anca Ofelia MARKOS CLII
RECENZIE DE CARTE CLXV
Destinul păpușilor – o poveste necesară CLXVI
Anca Doina CIOBOTARU CLXVI