

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



CENTRUL DE CERCETARE  
„ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE“

# COLOCVII TEATRALE

Editura ARTES Iași

Colectivul de redacție:

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu – redactor coordonator

Conf. univ. dr. Anca Ciobotaru

Drd. Alina Trache

Prep. univ. Cristina Misievici

Asist. univ. drd. Anca Zavalichi

Consultanți:

Prof. univ. dr. Natalia Dănăilă

Prof. univ. dr. Constantin Paiu

Prof. univ. dr. asociat Ștefan Oprea

Prof. univ. dr. Florin Faifer

Tehnoredactare:

Drd. Florin-Gheorghe Luchian

**Editura „ARTES“ Iași**

**2008**

**ISSN 1584-4927**

**UNIVERSUL TEATRAL - DE LA STUDIU LA SUCCES -  
(METODICA PREDĂRII ARTELOR SPECTACOLULUI -  
TEORII ȘI SISTEME APLICATIVE)**



## STAREA DE GRAȚIE A CUVÂNTULUI

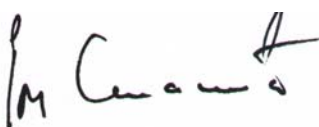
*Ion CARAMITRU*

Întreaga existență artistică pe care am parcurs-o până acum a stat, mai mult sau mai puțin, sub semnul poeziei: ca gen pe de o parte, ca șansă pe de alta. Meseria de actor e o meserie care presupune, întâi de toate, observarea vieții - cu toate detaliile ei. Ea se exprimă însă, se finalizează, prin rostirea unor replici sau versuri care nu-ți aparțin și care sunt proprietatea absolută a unui autor. La Shakespeare spre exemplu, autorul a hotărât ca personajele să vorbească când în proză când în versuri. E un balans care presupune vagi cunoașteri muzicale, dar sigur o temeinică cultură a contrastelor, a paradoxului, și desigur un autentic simț al umorului.

Poezia este un miracol al folosirii limbii, a limbii literare în speță, și nu numai pentru că face economie de spațiu tipografic dar și pentru că într-un spațiu minimal ascunde adânci semnificații. În poezie ceea ce se citește este mai puțin semnificativ decât ceea ce trebuie subînțeles din misterele metaforei. Poezia atașează unui cuvânt un altul de o manieră care, într-o logica directă, în limba vorbită sau a prozei literare nu se petrece. Asocierile de cuvinte care creează metaforă sau simbol poetic sunt surprinzătoare, paradoxale de cele mai multe ori. În descifrarea și înțelegerea unei poezii sunt parcurse mai multe trepte. Prima ar fi lectura intimă, în singurătate. Când citești pur și simplu și citind te apropii nemijlocit de text. Apoi când, tot singur fiind, o citești cu glas tare și te apropii de ea și din perspective sonore. Se mai poate întâmpla apoi ca după ce ai citit-o să încerci s-o „povestești” cuiva. Aceasta intenție adaugă lecturii tale un fel de a traduce textul din substanța lui în limba interlocutorului. Următoarea treaptă de apropiere, de percepere ar fi cea a memorării mai mult sau mai puțin spontane. O înveți pentru tine însuși și o rostești cu vocea gândului. Urmează apoi - hai să-i spunem - momentul culminant (în cazul meu, al nostru, al

actorilor): când urci pe scenă și spui poezia de acolo. În situația asta poezia capătă valori aparte. Să le spunem valori de folosință neașteptate. Rostirea care mă interesează pe mine este una a semnificațiilor. Într-o poezie trebuie descoperit momentul fierbinte al inspirației poetului și care a dictat mâinii să scrie. Poetul transmite un bun, un bun finit, încremenit în pagină. Eu îl preiau ca atare și-l trec prin filtrul sensibilității mele. Sunt fascinat de valoarea estetică și de lumea pe care o descopăr în spatele metaforei. Poezia a devenit și a mea și mă simt atras - mă văd silit - s-o rostesc. Pornesc la drum spre înapoi, spre unde poetul caută, în singurătate, să stăpânească vorbele. Simt fierbințeala momentului de grație, sunt partener nemijlocit, poezia devine și a mea. Mi-o însușesc cu voluptate și adaug discursul meu metodei. Urc pe scena și pretind drept de autor.

În ceea ce mă privește sunt îndrăgostit de limba română prin Eminescu. Despre marea noastră poezie, creatoarea limbii literare moderne, putem vorbi de la Eminescu încoace. Lumile poeziei sunt lumile visurilor noastre și Eminescu știa asta cel mai bine. Iată de ce visul și misterele lui stau la originea preocupărilor mele.



Mihai Cămin

(ca) 20 oct. 2008

## LAUDATIO

Constantin POPA

Stimate Domnule Ion Caramitru, mai înainte de toate, vă mărturisim onoarea și bucuria de a vă ști, oaspetele nostru - a Universității de Arte „George Enescu”, a lașului universitar și teatral.

Prezența dumneavoastră aici este considerată un eveniment cultural, și suntem flatați de a-l fi provocat oarecum, spunem oarecum, pentru că Senatul Universității noastre a hotărât să deveniți Doctor Honoris Causa, însă numai după ce acea hotărâre fusese luată de un alt Senat, acela format din personajele de teatru și film, interpretate de dumneavoastră de-a lungul a aproape 45 de ani de creație actoricească, dând spațiului spiritual românesc un plus de prestigiu și strălucire.

Dacă actoriei îi adăugăm și calitatea de regizor, de teatru și film, dar și pe aceea de profesor de arta actorului, de director de teatru, de ministru al culturii sau președinte UNITER, înțelegem, instantaneu, că ne aflăm în preajma unei autentice instituții care se numește Ion Caramitru.

În consecință, Universitatea noastră ia act de hotărârea acestei instituții și nu face altceva decât s-o contrasemneze, și să v-o împărtășească și dumneavoastră.

Așadar, Domnule Caramitru, uitându-ne în acest act vă comunicăm că v-ați născut pe data de 9 martie 1942, că sunteți macedo-român, că ați fost elev, apoi student la I.A.T.C. Ați devenit actor, și în această calitate ați început o lungă, prodigioasă, carieră artistică - actor de teatru și film, regizor de teatru — ipostaze în care ați interpretat un foarte mare număr de roluri, peste 60, în piese semnate de mari dramaturgi - Shakespeare, adică *Romeo*, *Hamlet*, *Octavius* sau *Eduard al III-lea* - apoi Cehov, Pirandelo, Buchner, Bernard Show, Alfred de Musset, adică, respectiv, *Cotrone*, *Leonce*, *Perdican*, *Richardo Fontana*.

Mai aflăm din argumentele senatorilor domnului Ion Caramitru că actorul lor favorit, colaborând cu diverși producători - România Film, BBC 1-TV, Channel 4, Paramount, Granada Manchester - a interpretat 40 de roluri principale, în filmele românești, americane, britanice... Un palmares care poate stârni invidia oricărui actor. Menționăm doar câteva filme - rolul *Ion* din **Comoara de la vîpedul vechi**, **La porțile albastre ale orașului**, **Luchian**, **Stejar - extremă urgență**, **Punga cu libelule**, **Liceenii**, **Extemporal la dirigenție**, **Întunecare**, **Jude City** serial BBC 1-TV, **An exchange of Fire** Channel 4, **Misiune imposibilă** Paramount, regia - Brian de Palma, **Two deaths** - BBC1 - regia Nicholas Roeg; **Deep Secrets**, Granada Manchester TV **Amfin** - regia Costa Gavras.

Domnule Ion Caramitru, cu toată spaima noastră de o eșuare în inventar, în prea mari opriri asupra cantitativului, nu am rezistat tentației de a face câteva exemplificări, dar am crezut că doar câteva puncte de lumină puse pe opera actoricească - pe scenă și pe ecran - ne ajută să vă cunoaștem mai bine și să vă putem aprecia, mai în cunoștință de cauză, evaluările făcute de public, de critica de specialitate, de regizori, scenografi și colegi actori, adică alți membri ai Senatului ce vă poartă numele.

Încurajați de acest gând, ne face plăcere să punem în evidență cealaltă componentă artistică a dumneavoastră, aceea de regizor.

Cu o carieră de excepție în ipostază actoricească, pasul către regie a fost unul cum nu se poate mai natural. Cu un joc modern, bazat pe inteligență și pe o tehnică actoricească în centrul căreia se află măsura, măsura și iar măsura, cu o capacitate intelectuală de a descifra corect textele, cu știința de a-și înțelege regizorul și colegii, Domnul Ion Caramitru, i-a pregătit, în fapt, abordarea regiei de teatru.

Întâlnirea cu scena, de data asta din scaunul regizoral, s-a petrecut la Teatrul Bulandra, unde ați montat: **Amintiri**, de Alexei Abuzov; **Neînsemnați**, de Terry Johnson; **A treia țepă** de Marin Sorescu; **Forma mesei** de David Edgar; **Acasă** de David Storey.



În Japonia: **Othello** de William Shakespeare, **Negustorul din Veneția** de William Shakespeare, **Macbett** Eugen Ionescu

Ca orice artist care vrea să-și depășească limitele, ați abordat spectacolul muzical. Ceea ce, pentru un om de teatru - în proză - nu e chiar simplu dacă ținem cont de diferențele de stil între cele două tipuri de spectacol, diferențe ce vizează cadrul scenografic, costumele și, în primul rând tipul de mișcare în scenă și interpretare actoricească.

Se pare că dumneavoastră ați învins aceste dificultăți, pentru că altfel nu s-ar putea explica de ce **Micul coșar** de Benjamin Britten și Eminescu, muzica Petru Hurmuzescu, la Opera din București, nu a fost o încercare izolată.

Așa se face că vă regăsim pe afișul Teatrului Muzical din Constanța cu **My Fair Lady** de Loewe; la Opera din Belfast cu Evghenii Oneghin de Ceaikovski, și în sfârșit culminând cu **Tragedia lui Carmen** - după Bizet, într-o versiune a lui Peter Brook și Marius Constant în capitala europeană a culturii - Sibiu -, spectacol care, prin calitățile muzicale și actoricești, dar și printr-o viziune regizorală ce face legătura între un clasicism, bine temperat, ca să spunem așa, și tendințele novatoare în arta spectacolului, s-a dovedit a fi un adevărat eveniment cultural, un spectacol modern - ca o morală estetică - așa cum scrie unul dintre cronicari. De altfel spectacolul a mai fost montat la Paris și la Belfast.

Maestre Ion Caramitru, știm că v-ați iubit personajele, și mai știm și că personajele v-au iubit pe dumneavoastră. Mai știm că ați iubit și ați respectat publicul printr-o calitate superioară a interpretării actoricești și a discursurilor regizorale limpezi și consistente, netributare nici unui curent, sau perisabilelor mode. De asemenea, știm că aplauzele adică admirația spectatorilor au determinat aplauzele criticii teatrale din țară și din străinătate. Aplauze convertite în cuvinte, adică în aprecieri unanime ce au consacrat, în mod definitiv, un mare actor al scenei și al ecranului.

De fapt, criticii au meritul de a fi știut să asculte vocea personajelor care, în chip pirandellian, v-au oferit lumii cu toate câte vi le-a dat Dumnezeu în grijă, și pe care dumneavoastră le-ați lucrat cu perseverență, cu seriozitate și conștiința că vă aflați în misiune. Iar personajele le-au șoptit criticilor, și nouă, că sunteți inteligent, că aveți sensibilitate, umor și tragism, că aveți datele fizice și intelectuale necesare pentru a fi un artist de excepție.

Personajele mai spun că le-ați tratat ca pe niște buni prieteni, ca pe niște parteneri în spectacol, că sunteți discret și cu măsură în interpretare, că încă de la început ați dovedit o mare maturitate artistică.

*Hamlet și Eminescu*, sau *Eduard al III-lea* sunt, printre alte personaje cele mai mândre că au fost interpretate de dumneavoastră. Și de asta i-au șoptit lui Alice Georgescu să spună despre dumneavoastră că sunteți sortit să jucați regi. Și asta ați și făcut: începând cu prințul *Leonce* din ***Leonce și Lena***, de Georg Buchner, și continuând cu prințul *Ferdinand* din ***Furtuna*** de Shakespeare, cu *Eduard al III-lea* și *Hamlet*.

Monica Lovinescu, vizionând spectacolul lui Tocilescu cu Ion Caramitru în rolul titular, a văzut un ***Hamlet*** care i-a spus ca Ion Caramitru nu-l interpreteaza pe *Hamlet* ci devine un dublu al său, printr-o deplină confundare a actorului cu personajul.

Dar șoapta lui *Hamlet* despre Caramitru a auzit-o și Michael Boyd, directorul artistic de la Royal Shakespeare Company, iar acesta, preluând șoapta a fost de părere că Ion Caramitru se clasează printre primii cinci interpreți ai *Prințului* din toate timpurile.

Aici spun în paranteză ca poate ar trebui să luăm o mică pauză pentru reglarea respirației.

Domnule Ion Caramitru, printre membrii Senatului Dumneavoastră am dat și de student!... Așadar, domnule profesor, să vă spunem și ce șoptesc studenții ... : că sunteți fermecător, ușor adaptabil la vârsta lor, că sunteți bun - adică nu le puneți absente, că dumneavoastră i-ați făcut să înțeleagă

și să creadă, că în centrul artei care se numește Actorie, sta MĂSURA, adică ADEVĂRUL, fără de care nu există AUTENTICITATEA și EMOȚIA.

Domnule Ion Caramitru, deși vă distribuiți în diverse spații - spectacolul de teatru și de film, regie, catedra universitară, spațiul politic și social sau administrativ, reușiți, totuși, să deveniți din ce în ce mai adunat, mai esențializat din punct de vedere estetic, filosofic și moral; astfel, vă putem recupera de prin toate personajele, de prin toate imaginile de pe scenă sau ecran, de prin toate episoadele civile - ministru, profesor, șef al UNITER, director de teatru, sau susținătorul unor societăți culturale – Casa Artiștilor, Fundația de Arte si Meserii „Floarea Albastră” - societăți având ca program activități sociale, educaționale și culturale în domeniul protecției copiilor - și să vă recompunem, să vă câștigăm ca pe o personalitate unitară și unică.

Sper să rezistați, încă, la acest dulce bombardament cu vorbe fondante, pe care, însă, le-am vrea cuvinte pline doar de Ion Caramitru.

N-ar fi pentru prima dată dacă ținem cont ca ați mai rezistat, lăudabil, cu ocazia celor patru premii teatrale pentru interpretare. Au urmat apoi premiile pentru film :

- Premiul revistei „Cinema” - pentru interpretare.
- Premiul Asociației Cineaștilor.
- Premiul Special al juriului pentru rolul Luchian la **Festivalul Național al Filmului - Costinești 1984.**

Apoi pe panoplia cu distincții s-au creat câteva spații goale, și care timp de câțiva ani au rămas așa... Și tocmai când ne întrebam de ce, câteva mari distincții au ocupat acele spații anonime :

- 1995 - Cavaler al Ordinului Imperiului Britanic - OBE, decorat de către Regina Marii Britanii.
- 1997 - Cavaler al Ordinului Literelor si Artelor din Franța.
- 2000 - Ordinul pentru Merit al României in grad de Mare Cruce

În CV-ul dumneavoastră, Domnule Ion Caramitru, există o rubrică în care este punctată activitatea politică, activitate care începe pe data de 22 decembrie 1989.

Dar astăzi n-am vrea să ne oprim prea mult asupra faptului că ați deținut funcții în noile structuri politice - membru al Biroului Executiv al Consiliului Frontului Salvării, sau Președinte al Comisiei pentru Cultură - poziții, desigur, importante în organismele înființate ca o consecință a revoluției dar care nu ne spun ce anume v-a determinat să vă urcați pe TAB-ul acela, sau de ce erați în balconul de unde ați strigat:

„Nu mai trageți !”

Au vreo legătură aceste comportamente cu artistul, cu omul de până atunci? Noi credem că da, și asta pentru că ați jucat *Hamlet*, pentru că ați trăit cu toată ființa sensul lui a fi, și cutremurarea ce ne așteaptă la celălalt capăt al acestei supreme întrebări - A fi sau a nu fi?

Dumneavoastră ați ales să fiți, pentru că a fi înseamnă a fi și o ființă morală, înseamnă nu numai a gândi ci și a face. Pe dumneavoastră cel care trăise interdicția de a fi, revoluția a însemnat trecerea din planul meditației în cel al acțiunii.

Fără obsesia lui a fi sau a nu fi, sau fără „te-ntreabă și socoate ce e rău și ce e bine”, nu ați fi putut urca pe balconul de unde strigați să nu se mai sărăcească oamenii de viață.

Mai târziu, în calitate de ministru al culturii, din birou ați strigat pentru salvarea vieții statuilor, a bisericilor și clădirilor, adică ceea ce este amprenta spirituală a oamenilor, fără de care nu au nici o identitate.

Maestre Ion Caramitru, pentru că ați avut privilegiul de a fi definitiv contaminat de asprimea și gravitatea supremei întrebări, credem că pentru dumneavoastră, cel mai potrivit loc din care să priviți lumea și pe dumneavoastră înșivă, este acela între a fi și a nu fi, adică locul în care puteți fi sigur că ... SUNTEȚI.

# TEMA



## PROIECTUL ACADEMIEI DE LA SUCEAVA AL LUI DESPOT VODĂ

- un proiect cultural european -

Valentin TĂLPĂLARU

În perioadele premergătoare venirii la domnie a lui Despot, se conturau în mod natural nuclee de oameni de artă, grupări de înalți clerici, care ar putea sugera o ipoteză – destul de palidă, a unei tradiții locale. Anvergura lor era însă simbolică, deoarece erau compuse din personalități autohtone, exceptând prezența la Curtea lui Alexandru cel Bun a lui Grigore Țamblac, emisarul Patriarhiei de la Constantinopole, din rațiuni pe care le-am explicat.

Atmosfera de confuzie în jurul proiectului de Academie a fost întreținută prin excesul de zel patriotic al unor cercetări superficiale care confundau proiectul cu locație certă la Suceava, cu *Schola latina* de la Cotnari. Confuzia aparține unor nume ca Gh. Asachi, Prale, Alexandru Hasdeu. Cronicarii moldoveni, între care Nicolae Costin, Grigore Ureche, Miron Costin, dar și istoricii străini Isthvanfti, Wallaszky, Wolf, Sulzer, pentru care distanța cronologică nu estompase informațiile, n-au menționat niciodată termenul de academie, limitându-se să consemneze biografia realistă sau decorativă a *Scholei latina* de la Cotnari. Sigur că o legătură, cel puțin în intenție, cu situații similare din Europa nu este fortuită. Despot Vodă avusese prilejul și contactele necesare pentru a aprecia importanța și anvergura imagistică pe care o dădeau curților regale vizitate, asemenea grupări de personalități. Principatele italiene erau un exemplu elocvent în acest sens. În secolele XV-XVI, Florența, Veneția, Padova, Bologna, Napoli, Padua, Verona se bucurau de una sau două asemenea academii, care însemnau grupuri libere de studiu și cercetare. Aspectul instituțional a fost consecutiv reuniunilor, dictat de rațiuni economice, religioase sau

statale. Desigur că sunt și excepții, cum este cazul Academiei din Cracovia întemeiată în 1364, care nu a eșuat într-o asemenea academie, ci a urmat un traseu instituționalizat încă din start. Universitățile mari ale epocii au avut însă un traseu clasic, așa cum este cazul celor de la Wittenberg sau Rostock, inițiate de grupările academice în sensul epocii.

În Moldova, eforturile lui Alexandru Lăpușneanu, predecesorul și consecutorul lui Despot Vodă, în privința dezvoltării învățământului, nu trebuie neglijate. Am menționat cererea de carte de la Kiev, dovadă că școlile de la Neamț și Putna erau active, iar tipărițiile aveau un standard ridicat, apreciat de Curtea regală de la Kiev, școlile erau și ele sprijinite – reamintim episodul celui de la Hârlău, de a cărui incendiere este acuzat Despot Vodă, dar și de subvențiile acordate celor care studiau peste hotare. Dar aceste eforturi nu trebuie nici idealizate, nici generalizate. Între implicarea lui Alexandru Lăpușneanu și proiectele lui Despot Vodă este o distanță apreciabilă de concepție, de atitudine, de viziune.

Termenul de academie a cunoscut o nuanțare abia în secolul XVII, când anumite gymnasium-uri și-au diversificat oferta educativă, incluzând noțiuni care țineau de „*facultas artium*“ și căpătând denumirea hibridă de „*gymnasia academica*“, sau, prin contragere, academii. Despot Vodă se dovedește a fi tributar periplului său universitar, orientându-se spre personalități legate de spațiile academice ale Wittenbergului, Cracoviei, dar și Chiosului, unde primise primele informații de la dascălul său grec. Amprenta religioasă este vizibilă dar nu și relevantă, pentru că, pe lângă Gaspar Peucer ori Lismaninus, de orientare protestantă, va fi invitat și Hermodoros Lestarchos, venit din inima ortodoxiei – Grecia. Opțiunile lui Despot Vodă în privința înalților invitați sunt cunoscute: Hermodoros Lestarchos, Gaspar Peucer, Georg Ioachim Rhaeticus, Lismaninus. Fiecare o somitate în domeniul său, exceptându-l pe Hermodoros Lestachos, despre care informațiile sunt minime și care reprezenta, pentru Despot Vodă, contactul cu lumea elenă de care era legat spiritual.



**Johannes Lusinski** (Lusinius) a fost invitat din Polonia pentru a ocupa o funcție ecleziastică importantă, dar, mai ales, pentru a impune o legislație fermă în rândul populației de confesiune calvină. În 1562 primește invitația lui Despot Vodă de a veni la Suceava. Lusinski era o personalitate binecunoscută și cu relații întinse. Vestea despre invitația sa la Curtea domnului moldav este imediat popularizată de Cristoph Tretius, unul dintre prietenii săi. Johann Wolph, preot la Zürich, se grăbește să-l felicite printre primii pe Lusinski. Orientarea calvină a cântărit mult în alegerea sa. Înainte de a scala în Polonia, petrecuse o perioadă bună de timp în Elveția, care, în 1558, data prezenței sale acolo, era unul dintre centrele importante ale calvinismului. Lusinski avusese chiar o corespondență amplă cu Calvin. În 1562, Belsius semnalează, într-un raport, prezența sa la Suceava, unde, prin hotărârea domnului, este numit „episcopus nationis Saxoni set Hungaricae“. Deși titulatura preciza fără dubiu zona sa de activitate, sosirea sa a fost interpretată ca o dorință malefică a domnului de a deturna credința ortodoxă pe un traiect occidental, eretic. În realitate, Despot Vodă, care nu intervenise în structura și ierarhia bisericii ortodoxe tradiționale, avea nevoie de o personalitate ecumenică în rândul alogenilor sași și unguri, unde lucrurile scăpaseră de sub control. Libertatea și nonșalanța cu care erau repudiate soțiile, de exemplu, era atât de mare, încât, la un moment dat, un cuplu ajunsese la a treia sau a patra legătură matrimonială într-un timp record, având copii din toate căsătoriile. Un simplu anunț și o taxă simbolică erau de ajuns pentru a pune capăt unei relații familiale. Despot Vodă se arată foarte intransigent în privința moralității, ordonând chiar execuții în cazuri grave, conform informațiilor oferite de Sommer. Antipatia cu care noul episcop fusese întâmpinat era accentuată de faptul că acesta era căsătorit, contrar cutumei ortodoxe. Sommer va urmări cu atenție activitatea lui Lusinski, cu solidară atitudine morală, deplângând soarta sa tragică. Se știe că bunul episcop a fost otrăvit în condiții neelucidate, iar soția a fost ștrangulată la numai trei luni de la moartea sa. Despot Vodă nu

va face nicio anchetă în privința morții lui Lusinski, cu atât mai puțin a soției acestuia, întrucât, în luna august, când se petrec evenimentele, era deja asediat la Suceava, în cetatea sa de scaun. Johann Lusinski nu făcea parte dintre personalitățile universitare vizate de Despot Vodă pentru nucleul său academic, de aceea nu poate fi asociat cu acest proiect. El nu este decât un nume din galeria personajelor tragice care l-au urmat pe domn și proiectele sale utopice. Tragismul este tonul dominant al întregii perioade cuprinse între bătălia de la Verbia și decapitarea lui Despot Vodă. Fatalitatea, hybris-ul îl vor urmări cu o diabolică insistență. Amânarea căsătoriei salvatoare cu frumoasa Christina, fiica nobilului polon Martin Zborowski, întârzierea intervenției solilor trimiși de sultan, capcana grosieră întinsă de Tomșa, trădarea lui Farkas, căpitanul gărzii sale, naivitatea încrederii într-o judecată dreaptă din partea lui Tomșa, sunt elementele care recompun un traseu tragic.

Lusinski fusese desemnat să-și exercite prerogativele în Cotnari și nu la Curtea domnească de la Suceava, adică într-un spațiu în care ponderea populației erau alogenii. Este încă un argument care-l îndepărtează de grupul erudiților.

Un alt teolog fusese vizat pentru acest rol – **Lismaninus**. Un personaj cunoscut, temut dar controversat, implicat în scandaluri la vârf, ajungând chiar în vizorul Sfântului Scaun ca unul care tulbura apele în zona fierbinte a influențelor luterane și calvine. Născut în Corfu, obține doctoratul în teologie și se stabilește în Polonia, sub augusta protecție a reginei mamă, Buona Sforza, căreia îi va fi confesor și predicator. În această calitate va fi emisarul ei personal la Roma, cu prilejul înscăunării noului papă, Iuliu al IV-lea. Episcopul de Cracovia va avertiza Sfântul Scaun că Lismaninus ar avea înclinații eretice și și-ar tăinau apartenența la protestantism. Ieșirea lui din scenă va fi însoțită de sancțiunea papei. Cu această aură va fi primit la Curtea lui Sigismund August, ale cărui afinități pentru noua religie erau notorii. Din acest moment devine un zelos susținător al protestantismului,

ceea ce îi atrage dizgrația regelui polon. Lismaninus va participa în condiții de clandestinitate la primul sinod al protestanților care a avut loc în Polonia în 1556. Prezența la Curtea lui Despot Vodă este sub semnul incertitudinii. Niciunul dintre martorii evenimentelor, inclusiv biografii lui Despot Vodă nu consemnează numele său în anturajul domnului. Era practic imposibil ca Sommer, cel care era unul dintre susținătorii protestantismului, să nu fi semnalat prezența acestui notoriu personaj. Oricum, nu autoritatea în teologie era argumentul lui Despot.

**Justus Jonas** era o mai veche cunoștință a lui Despot Vodă, din perioada în care domnul moldav se aflase la Wittenberg. Aici, Justus Jonas era profesor de drept, dar era și implicat în afaceri comerciale. Legătura sa cu luteranismul era de tradiție, întrucât tatăl său se numărase printre prietenii lui Luther. Un accident biografic îl apropie de Marchetti, numele pe care și-l luase Despot Vodă în perioada studenției. În urma unui conflict cu prințul de Saxa, este condamnat la moarte. În privința implicării sale în proiectul academic, datele sunt mai generoase și anume scrisoarea datată martie 1563, conform căreia, Justus Jonas primise invitația de a veni în Moldova. Scrisoarea de recomandare a acestuia este publicată de N. Iorga<sup>44</sup>: „Când cinstitul și învățatul bărbat, doctorul Justus Jonas, profesor la Academia din Wittenberg, fiind gata să plece pentru unele treburi în Valahia și în Moldova, ne-a rugat cu stăruință ca să-l onorăm cu recomandarea noastră (...) noi l-am socotit foarte demn de această bunăvoință a noastră din cauza spiritului lui distins, a situației sale deosebite și a devotamentului său.“ Demersul lui Despot Vodă a fost făcut în luna martie, dar în august era deja blocat de asediatori în Suceava. Ștefan Bârsănescu apreciază, luând în calcul viteza cu care circula corespondența, că Justus Jonas nu a avut timpul fizic necesar de a răspunde invitației domnului moldav.

Lovitura de imagine o reprezenta cu certitudine prezența lui **Gaspar Peucer**. Ambiția lui Despot Vodă de a-l vedea la Suceava era, desigur,

pură utopie, având în vedere poziția lui Peucer în lumea universitară, dar și în mediile în care pătrunsese noua religie. Biografia sa începe la Bautzen, unde se naște, în 1525. Ascensiunea sa este legată în întregime de Wittenberg, unde își va continua studiile și va cunoaște o ascensiune universitară până la rangul de rector. Personalitate de factură renașcentistă, va aborda cu egală deschidere matematica, medicina (a se înțelege anatomia și botanica farmaceutică), artele liberale, teologia și filosofia. Performanțele sale sunt însă legate de matematică și medicină, discipline pe care le studiasse cu succes și Despot Vodă, dacă luăm în calcul cele două informații ale epocii, conform cărora ar fi predat cursuri de matematică la Rostock. Gaspar Peucer devine profesor de matematică în 1554, iar la 34 de ani, rector al Universității din Wittenberg. El va succede la conducere instituției unui alt ilustru personaj, Philip Melanchton, cu a cărui fiică se va căsători. Partizan declarat al doctrinei protestante, va continua strategia socrului său, favorizându-i deschis pe adepții acesteia. Atitudinea sa nuanțată față de doctrina luterană îi atrage dizgrația luteranilor, care văd în creștinismul relaționist al lui Peucer o abatere gravă de la preceptele lui Luther. Urmează delatarea la Curtea de la Dresda și inevitabila sancțiune, înlăturarea sa de la rectorat și reclusiunea de aproape 11 ani. Sunt represalii pe care, probabil, le anticipa și Despot Vodă în alt plan, de aici posibila sa afișare de adept necondiționat al protestantismului. Gaspar Peucer este creditat cu lucrări științifice de notorietate, dintre care se disting ***Elementa doctrinae de circulis coelestibus et primo motu***, scrisă la Wittenberg, în 1551 – cunoscută, desigur, de Despot Vodă, ***De dimensionae terrae*** în același an și ***Hypotheses Astronomicae***, 1571.

„Pleiada“ suceveană era compleată în viziunea lui Despot cu un alt erudit, ***Georg Joachim Rhaeticus***, născut la Rhaetica, de unde cognomenul, cu studii aplicate la Zürich și la Wittenberg, sub îndrumarea unor magiștri renumiți ca Oswald Myconius și Johann Volmar. Talentul său

de matematician atrage atenția rectorului Melchior Fend și Johannes Schoner.

La 22 de ani este solicitat să predea în locul fostului său profesor, Johann Volmar. Matematicianul este dublat de astronomul și geograful Rhaeticus, care va sesiza lacunele sistemului ptolemeic, fiind îndemnat să-l contacteze pe însuși Copernic. Întâlnirea cu celebrul profesor îi va deschide ușile persoanelor influente din Prusia. În 1542 revine la Wittenberg, după care este tentat de noi experiențe la Leipzig, Praga și Cracovia. Influența lui Copernic va fi hotărâtoare în cariera lui Ioachim Rhaeticus, care va consacra o bună parte din scrierile sale promovării sistemului cosmografic al magistrului. În această notă va scrie ***Narratio prima de libris revolutiorum Copernici*** (1540), ***Ephemeris ex fundamentis Copernici*** (1550) ori ***Chronographie des Joachim Rhaeticus***. Într-o scrisoare adresată lui Pavel Eber, la 20 august 1563, Rhaeticus îi scrie despre invitația primită de la Despot Vodă: „mă invită în Moldova, oferindu-mi plata de 400 taleri și locuință gratis, însă nu voi pleca acolo.“

Rectori și universitari de renume, de confesiune luterană sau calvină, dar și ortodoxă, de cea mai pură extracție umanistă, preponderent științifică, erau vizați pentru a constitui Academia de la Suceava. Despot Vodă nu folosește nicăieri în corespondența sa un titlu generic, convențional pentru invitații săi, dar acest proiect nu poate fi conceput și circumscris altui termen.

Dacă adăugăm etapa preliminară a umanismului filologic practicat de Johann Sommer, celui științific sau teologic aferent profilului lui Rhaeticus, Peucer, Lismaninus, intenția lui Despot Vodă capătă alte conotații și dimensiuni distonând cu contextul istoric și social al Moldovei secolului al XVI-lea. Implantul matematicii, al astronomiei, al noului punct de vedere teologic, conform căruia omul începe să fie creditat cu un rol în propriul destin, într-un mediu ostil prin tradiție și religie, foarte puțin pregătit pentru mutații de această anvergură, avea doza sa de utopie și risc.

Folosind un exemplu la îndemână, din lucrarea lui Eudoxiu Hurmuzacki<sup>45</sup>, iată cum se preda aritmetica în timpul lui Petru Șchiopul: „De la Adam până la potop 2262 ai, de la Adam până la Avram 3322; de la Avram până au ieșit Jidovii de în Egiptet 505, iar de la Adam până atunci 3837; de la ieșitul Jidovilor până la Saul, întâiul împărat jidovesc, 547; iar de la Adam până au născut Hristos, 5500; iar până au pus pe Hristos pe cruce 5533; de la învierea lui Hristos până la Constandin împărat 285; iar de la Adam până la Constandin 5843 (...)“, căreia noul val îi opunea, de exemplu, **De anni ratione** a lui Melanchton, sau **De sphaera** a lui Johannes de Sacro Busto, lucrări de un nivel superior incontestabil.<sup>46</sup>

Despot Vodă nu aducea nimic nou în intenția sa academică. Cristian al Danemarcei, după vizita la Bologna (1474), a conturat nucleul viitoarei universități din Copenhaga, ducele de Mecklenburg a întemeiat-o în mod similar pe cea din Rostock, electorul de Brandenburg pe cea din Frankfurt an der Oder, afirmând premonitoriu că a făcut-o „din intenția de a aduce această regiune necivilizată, barbară, la o viață intelectuală“<sup>47</sup>, afirmație pe care, mutatis mutandi, o putem asocia lui Despot Vodă.

Eșecul proiectului a fost provocat de motive interne, religioase, politice, datorate, în ultimă instanță, și lipsei de fermitate în susținere din partea auguștilor suzerani europeni și orientali. Obtuzitatea boierimii moldave, închisă într-o carapace dogmatică, supralicitarea tradiției bizantine, gafele impardonabile pentru un autor de tratate militare au contribuit din plin la dezastrul acestui proiect cultural. Pe pereții bisericii parohiale din Brașov a apărut înscrisul „Despota misere interit in Moldova“<sup>48</sup>, Balthasar Marci îi relatează fratelui său, student la Wittenberg, în termeni plini de compasiune, sfârșitul lui Despot, iar Zacharias Orthus îi dedică postum o istorie a împăraților romani. Regrete tardive vor afișa și susținătorii săi regali. A fost ratată, astfel, șansa nesperată a unui proiect din secolul al XVI-lea de a aduce pentru Moldova un loc la masa aristocrației elitelor universitare europene.

## SUCCEUL ACTORULUI – O ÎNTÎMLARE?

*Ruxandra BUCESCU BĂLĂIȚĂ*

Pur și simplu, teatrul depinde de om. Pentru că actorul e om, personajul e om, regizorul e om, scriitorul e om, cel din public e om și a fi om înseamnă, printre altele, și a trăi și a conștientiza condiționările generale și particulare proprii omului. Căutarea succesului. Condiționări interioare și exterioare. Subiective și obiective. EMOȚII. Cum poate fi înțeles un om? Și cum poate fi transpus în univers teatral un personaj, care e tot un om, ca și actorul? Doar că e un om diferit de actor! Și să mai aibă și succes! Personajul a trăit în altă epocă... are alt nivel cultural... alt standard economic... altă situație familială... altă capacitate de afecție... altă profesie... alte emoții... altă personalitate... Aici lucrurile devin ARTĂ... ȘI UNDE ESTE ARTĂ, în teatru, ESTE ȘI SUCCEUL. Artă a actorului, care poate fi abordată și printr-o combinație a valorilor și argumentelor teoretice cu experimentarea, cunoașterea și înțelegerea zonei emoționale de funcționare a ființei umane. Actorul poate folosi un mijloc stabil și eficient de a se apropia cu succes de orice personaj de teatru, indiferent de epocă sau stilul teatral căruia îi aparține. În acest fel, se evită capcana repetării de sine la fiecare rol, sau panica de a nu mai ști ce să inventezi pentru următorul personaj sau multe alte pericole ce pândesc interpretul pe parcursul creării unui personaj în teatru. Drumul de la lectura dramatică până la dăruirea personajului, în contextul spectacolului teatral, publicului, cu mai mult sau mai puțin succes, parcurge multe sinuozități pe care doar actorul le cunoaște, le trăiește și trebuie să le depășească. Drumul acesta, niciodată drept, e ca o cărare de munte, cu serpentine, cu urcușuri și coborâșuri, soare arzător, furtuni, zăpezi și răgazuri înseninate

de triful păsărilor ce zboară în înalturile cerului. Și uneori *foarte multe flori...*

Sunt câteva trepte esențiale de parcurs către succesul scenic al unui actor. Prima treaptă este bogăția textului dramatic și armonizarea lui cu echipa de realizatori, lucru care depinde, în cea mai mare măsură, de regizorul spectacolului. Apoi urmează demersul autonom al actorului, în relație cu echipa, pentru descifrarea personajului. Pare paradoxală alăturarea termenilor „autonom” și „echipă”, dar vom reveni cu lămuriri. După descifrarea personajului începe întruchiparea lui, cu adecvarea mijloacelor de expresie actricească în funcție de contextul scenic. Treapta următoare este cea în care actorul se pliază și intră în acord cu cerințele de ansamblu ale spectacolului - muzică, lumini, decoruri, costume, construcție regizorală. Pe treapta finală, odată cu seara premierei, se naște ... sau nu?...succesul!

Actorul este un instrument care, la fel ca într-o formație muzicală, are un rol unic, esențial și dependent de ansamblu totodată. Iarăși paradoxal? Deloc! Pentru că acel demers autonom al actorului, în relație cu sine însuși și cu personajul său, este cheia succesului, poate, pentru întregul ansamblu! Pentru toată echipa... poate...! Nu vom detalia aici partea de tehnică a dezvoltării mijloacelor de expresie, întrucât în acest domeniu sunt necesare abilități ce se pot dezvolta cel mai bine prin antrenament practic permanent. Dar vom face o scurtă incursiune în laboratorul interior al actorului.

În unul dintre serialele care au fost în mare vogă cu mai bine de un deceniu în urmă, **Star Trek**, exista un personaj foarte interesant, numit Data, care era android, deci un robot cu înfățișare de om. Era mai deștept, mai informat, mai eficient, mai prompt și mai util decât toate celelalte personaje. Dar nu era om. Îi lipseau *emoțiile!* Iar caracteristica fundamentală, inefabilă, a teatrului este EMOȚIA. Când actorul



emoționează publicul, creația sa are succes. Fără emoție în teatru, oricâtă instruire și antrenament ar fi, nu există succes real.

Ce relație este între actor și emoție? Emoția lui personală? Emoția personajului? Emoția colegilor? Emoția publicului? Cum se descurcă actorul cu atâtea emoții? Aici intervine măiestria, studiul aplicat al inteligenței emoționale, pe care actorul trebuie să o stăpânească cu înalt profesionalism. Nu ne ocupăm de definirea acestui domeniu, pentru că există specialiști care o fac la nivel de foarte mare competență, ci vom privi puțin spre aplicația inteligenței emoționale în teatru. În *Arta Actorului*. Capacitatea de a conștientiza propriile emoții. De a le cunoaște. De a le înțelege. Apoi, capacitatea de a controla propriile emoții. Teoretic sună simplu. Practic însă, acest lucru presupune foarte mult studiu, atenție, delicatețe, bunăvoință și mai ales sete. Sete de cunoaștere. Și, în final, aplicație permanentă. În viața personală. **Pentru actor este esențială înțelegerea și folosirea conștientă a sistemului de ghidaj emoțional**, pe care toți oamenii îl au, dar majoritatea îl folosesc în mod inconștient. În vederea creării unui personaj dramatic, actorul are nevoie să cunoască, să își asume în mod conștient și să transmită publicului emoțiile personajului. Și cum poți întruchipa emoțiile altei ființe umane – personajul -, dacă nici pe ale tale nu le-ai conștientizat și nu le poți controla? Deseori se întâmplă în viața actorului, ca în viețile tuturor, să apară probleme personale, de familie, de sănătate sau orice altceva. Ca și în medicină sau sport, actorul nu are voie să-și poarte problemele la vedere, să le transfere asupra activității profesionale. Cum ar fi dacă un chirurg, la operație pe cord deschis, s-ar gândi la cearta avută cu soacra dis de dimineață și ar apuca bisturiul vizualizând limba soacrei lui? Sau dacă fotbalistul pe teren, în toiul meciului din Campionatul European, s-ar gândi la vecinul de la etajul 8 care îi inundă săptămânal baia nouă cu jacuzzi și îl vizualizează pe vecin în poarta echipei proprii? Dacă la mijlocul replicii dintr-o comedie de Moliere actorul își amintește de înmormântarea mamei lui, petrecută alaltăieri ? Sau

la finalul zguduitoare al unei tragedii antice, actorului i se inundă mintea cu bancurile excelente spuse de un prieten la ultima petrecere aniversară? Actorul are nevoie, poate mai mult decât oricine altcineva, de disciplină emoțională. Puterea, știința și îndemânarea de a-și lăsa deoparte emoțiile și problemele personale. Cu atât mai mult cu cât, în locul emoțiilor și problemelor personale, interpretul unui rol pe scenă are de așezat – cu maximă onestitate, profunzime și talent!– emoțiile și problemele personajului pe care, apoi, trebuie să le coreleze cu reacțiile celorlalte personaje și a partenerilor de scenă. Ca echipă, împreună, au de parcurs o sincronizare și o armonizare cu contextul regizoral. Și, în final, realizarea apoteotică a întâlnirii cu publicul, care este și scopul final al creației teatrale.

Repetițiile în teatru cer actorului o permanentă atenție sensibilă la orice mișcare interioară a personajului, pentru întruchiparea fiecărei priviri, reacții, relații pe scenă. **Creație artistică prin ghidaj emoțional inteligent și sensibil.** Cu atât mai mult în timpul unui spectacol la care sute de oameni cumiți și receptivi stau în întineric și absorb, ca un burete infinit cu mii de ochi noi, fiecare respirație a actorului în spectacol. E o răspundere foarte mare. Impresionantă. Pe care e bine ca actorul să o conștientizeze de fiecare dată. Și să o respecte. Doar așa își poate construi, prin creația teatrală, succesul de durată și de calitate.

## STATE DRAGOMIR, ELEV AL CONSERVATORULUI DIN IAȘI – 1886-1891

Irina SCUTARIU

“Era un bărbat cu obraz colțuros și voce profundă, baritonală, cu inflexiuni aspre. Intimida. În orice caz, eu, când m-am aflat prima dată sub privirea lui, în localul din strada Toma Cozma, n-am avut glas nici să spun cum mă cheamă. (...) State Dragomir m-a lăsat, la început, în apele mele. Știa că urmez canto și că vreau să devin cântăreață. Probabil se gândea că privesc cursul său ca pe ceva secundar, pentru a-mi perfecționa jocul de scenă, nu pentru actorie. (...) Poate că maestrul a intuit cu cine are de-a face și mi-a îngăduit... adaptarea la mediu. Căci, neîndoielnic, State Dragomir știa să vadă în sufletul oamenilor și avea ceva prevenitor în comportare, ca și cum mereu s-ar fi supravegheat să nu jignească datorită asprimilor intempestive din fire și glas”<sup>1</sup>.

Această succintă caracterizare a lui State Dragomir aparține uneia dintre figurile marcante ale scenei ieșene, eleva sa, actrița Anny Braeski, cea care a dorit să lase o mărturie scrisă, sub forma unor amintiri, despre personalitățile pe care le-a cunoscut sau cu care a lucrat, în Conservator sau în teatru, profesori și actori care i-au marcat existența pe parcursul celor cincizeci de ani petrecuți alături de colectivul Teatrului Național din Iași.

State Dragomir s-a născut în anul 1870, în orașul Constangalia, din Basarabia. După o scurtă perioadă petrecută aici, se mută împreună cu familia sa în Iași, unde își începe studiile secundare. Concentrându-și atenția, încă din această perioadă, asupra obiectelor umaniste, se hotărăște să urmeze la încheierea primei etape de studii, cursurile Facultății de Litere și Filosofie. La finalul acesteia, obține două licențe, una în Litere și

---

<sup>1</sup> Anny Braesky, *Cu grimonul pe oglindă*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 23.

alta în Filosofie, făcând astfel dovada unor capacități intelectuale remarcabile. Urmează apoi cursurile Școlii Normale Superioare, pe care o termină cu rezultate deosebite, obținând și diploma de profesor. Pe parcursul acestei a doua specializări îl are coleg pe Garabet Ibrăileanu. Diploma de profesor îi permite să predea filosofia la Liceul Național din Iași.

Toate aceste studii și specializări îi consolidează la o vârstă foarte fragedă reperele necesare pentru formarea sa intelectuală de mai târziu. Își întemeiază o amplă cultură, bazată pe filosofie și literatură pe care le studiază și după terminarea facultății. De la literatură la dramaturgie nu a fost decât un pas. Orizontul artistic înfățișat sieși prin lecturile pieselor de teatru exercită o atracție aparte pentru tânărul profesor de liceu. Probabil că viitorul actor, interpretul de mai târziu al lui Hamlet, este sensibilizat de replicile citite pe care le declamă în momentul lecturii. Motivăm cele spuse prin simplul fapt că State Dragomir este, în această perioadă a vieții sale, un împătimit spectator de teatru.

Această atracție față de lumea teatrului îi va modifica destinul profesional. Atras de mirajul scenei, State Dragomir își dorește din ce în ce mai mult să se afle lângă actori. Își formează repere actoricești în cei pe care-i admiră, ca spectator. Este realmente fascinat de jocul a doi mari actori, considerați, la finele secolului XIX, reprezentativi pentru arta scenică românească: Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu. Aceștia îi vor influența, indirect, destinul, conducându-i pașii spre marea întâlnire cu lumea teatrului. Artist emblematic al epocii, Grigore Manolescu este cel în care tânărul profesor de filosofie își descoperise un idol. După ce Manolescu îl va întruchipa pe Hamlet, din piesa omonimă de William Shakespeare, peste ani, va veni rândul lui State Dragomir să strălucească în acest rol.

Cuplul pe care îl formaseră în teatrul ieșean Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu avea să prefațeze un alt mare duo actoricesc, apărut mai târziu pe aceeași scenă: State Dragomir și Aglae Pruteanu.

Aglae Pruteanu definea frumos și adevărat arta scenică printr-o metaforă expresivă: „fantoma ademenitoare a gloriei de teatru – glorie care nu aduce fericire”<sup>2</sup>. Din păcate, de această nefericire va fi atins și State Dragomir. Peste ani, nerecunoașterea talentului actoricesc i-a pricinuit numeroase neplăceri.

Totuși, datorită personalității sale extrem de sensibile și dornice de frumos, State Dragomir va alege să se facă actor. Istoricii îl clasifică ca pe o personalitate artistică importantă în epocă<sup>3</sup>, dar cel mai adesea numele său este legat de implicarea directă în evoluția calitativă a Teatrului din Iași. State Dragomir și întreaga generație de actori pe care i-a avut scena românească în perioada de consolidare a ideii de teatru la noi sunt responsabili de impactul benefic asupra publicului spectator, care se va simți atras din ce în ce mai mult de spectacolele românești.

Mare iubitor de artă, prezent la mai toate premierele teatrale ieșene, State Dragomir este în anul 1886 un tânăr de 16 ani, cu o înzestrare culturală deosebită. În acea perioadă, vârsta celor care urmau să se înscrie la cursurile de artă dramatică era precizată foarte exact: „pentru clasa de Declamație: etatea pentru eleve - 15 ani împliniți, iar pentru elevi - 16 ani împliniți; să aibă cel puțin 3 clase gimnaziale; în final se cere ca cei dornici să devină studenți aici să aibă terminate cel puțin două clase primare”<sup>4</sup>. Aceste exigențe erau îndeplinite de State Dragomir.

Încrezător în propriile aptitudini artistice, ambițios cu sine, având deseori tendința de a încerca, în meseria de actor, tot ce părea mai greu de realizat, State Dragomir se consideră apt pentru a-și confrunta pasiunea nespus de mare pentru teatru, cu adevăratele cerințe ale unui candidat la cursurile de artă dramatică.

---

<sup>2</sup> Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, „Viața românească”, 1935, p. 74.

<sup>3</sup> Ionel Maftei, *Personalități ieșene*, vol. I, Iași, Comitetului de Cultură Județean, 1972, pp. 224-225.

<sup>4</sup> Arh. St. Iași, Fondul *Academia de muzică și artă dramatică*, dos. 1/1886, f. 2.

Se implică definitiv în viața teatrului românesc, când se decide să urmeze școala ieșeană de profil. Așa că, între 1886 și 1890 este elevul lui Mihail Galino la Conservatorul Dramatic. Într-un catalog din anul 1886, luna septembrie, îi descoperim la clasa de Declamație ca elevi, alături de Dragomir State, pe: Ionescu Ecaterina, Derescu Sofia, Ionescu Maria, Șubă Maria, Benolti Beneria.<sup>5</sup>

Această generație a avut norocul să-l aibă profesor pe Mihail Galino, care se distinsese ca un actor de aleasă ținută, înainte de a le fi devenit lor profesor la Clasa de Mimică și Declamație.

State Dragomir a fost un elev deosebit. S-a impus în printre colegi, dar și față de profesori, prin seriozitatea cu care își îndeplinea obligațiile, prin calitățile sale intelectuale deosebite și prin devotament. Conștiincios, el și-a însușit multe din sfaturile date de profesorul său. Astfel, la absolvirea Conservatorului, deținea un bagaj de cunoștințe actricești ce l-au recomandat imediat scenei profesioniste. Avea ușurință în construcția personajului, în interpretarea monologurilor și în recitarea versurilor, toate acestea fiind ajutate și de un timbru vocal puternic și totodată plin de sensibilitate. Pe parcursul anilor de studii, se formează în spiritul, impus de Mihail Galino, al expresivității naturale care îl ferește de exagerările unei declamații patetice, metodă mult uzitată de contemporanii săi, și îl ajută să-și definească repede un stil interpretativ propriu.

Numeroasele realizări în plan artistic ce au urmat angajării sale ca actor la Teatrul Național din Iași, dar și vocația sa de pedagog, exercitată deja în lucrul cu elevii Liceului Național, îl vor recomanda mai târziu, în anul 1896, când se stinge din viață profesorul său, drept cel mai nimerit pentru a prelua Catedra de Declamație din cadrul Conservatorului ieșean. Atât Mihail Galino, cât și State Dragomir au fost continuatori ai unui curent

---

<sup>5</sup> Arh. St. Iași, Fondul *Academia de muzică și artă dramatică*, dos. 2/1886, f.12.

naturalist în pedagogia dramatică, inițiat cu mult înainte, de marele actor și pedagog Matei Millo.

Revenind la anii de studiu actoricesc, trebuie menționat interesul pe care îl manifestau colegii lui de clasă, dar și actorii teatrului pentru distinsul aspirant la arta scenică. Convocat la multe serate poetice, State Dragomir se distinge prin calitățile vocii sale. Promptitudinea și seriozitatea cu care se prezintă în public îl vor recomanda ca pe un actor deja format încă din al treilea an de studiu. În Conservator joacă în piesele **Paul Jones** de Al. Dumas-fiul, în **Luiza Miller** de Fr. Schiller, în **Moartea civilă** de Giacometti și în **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri.

Prezența sa se va face simțită pe scenele ieșene, cu un an înainte angajării în Teatru. El se alătură unui grup de elevi-actori, colegi de clasă, Petrache Liciu, Constantin Penel și Petre Sturdza, cu care va purta o prietenie de lungă durată. Acești tineri erau foarte activi și se implicau în multe proiecte în afara stagiunii teatrale curente, proiecte care aveau mare căutare, ori la finalul acesteia ori pe perioada verii, când se dădeau reprezentații în beneficiul actorilor. State Dragomir, ca și colegii săi, punea mult suflet în organizarea acestor manifestări culturale.

Așa se face că cei patru tineri vor organiza un spectacol în beneficiul unui artist pensionar, pe nume Botez, la 28 februarie 1890. Această solicitare venea din partea unui actor mai în vârstă, cunoscutul Gheorghe Cârjă. Astfel că s-au ales două piese în câte un act, **Vincenetta** și **Căsătoria silită** (*Căsătorie cu de-a sila* n.n.) de Molière, pe care State Dragomir și cei trei colegi ai lui le vor traduce într-o singură noapte. Despre asta ne povestește în amănunt unul dintre cei patru colegi, Petre Sturdza, în cartea sa: „fiecare își scria partea, în timp ce ceilalți se odihneau și așa pe rând până dimineață piesa a fost tradusă”<sup>6</sup>. Din mărturia acestuia, reiese

---

<sup>6</sup> Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru.*, București, Editura Meridiane, 1966, p. 38.

faptul că State Dragomir a jucat în piesa **Căsătoria silită**, alături de Penel, Liciu, Gâdei, Sturdza și Marcela Efimov.

Cu toate că mulți contemporani de-ai săi îl socoteau nepotrivit carierei alese, susținând că are o înfățișare nefirească unui actor, „un cap poate prea mare în raport cu trupul”<sup>7</sup>, tânărul, care era deja aplaudat pe scenele Iașului, va face curând parte din colectivul Teatrului Național, onorând cu prezența sa această instituție. Harul său actoricesc, copleșește până la anulare pseudo-deficiențele fizice reclamate de vocile vremii. Leșind din Conservator cu aprecieri deosebite din partea profesorilor săi, lui State Dragomir îi vor fi remarcate de public generozitatea cu care joacă alături de colegii săi și dragostea pentru teatru și poezie, răsplătindu-i-se din plin cu aplauze remarcabilele prestații actoricești.

#### **Bibliografie:**

- Arh. St. Iași, Fondul *Academia de muzică și artă dramatică*, dos. 1/1886  
Arh. St. Iași, Fondul *Academia de muzică și artă dramatică*, dos. 2/1886  
BRAESKY, ANNY, *Cu grimonul pe oglindă*, Iași, Editura Junimea, 1978  
BRĂDĂȚEANU, VIRGIL, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, vol. II, 1979  
MAFTEI, IONEL, *Personalități ieșene*, vol. I, Iași, Comitetului de Cultură Județean, 1972  
PRUTEANU, AGLAE, *Amintiri din teatru*, „Viața românească”, Iași, 1935  
STURDZA, PETRE, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, Editura Meridiane, 1966

---

<sup>7</sup> Apud, Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, vol. II, 1979, p. 168.



## ÎN CĂUTAREA METODEI IDEALE

Anca Doina CIOBOTARU

Preocupați de căutarea *metodei ideale* de pregătire a viitorilor păpușari, aproape fără voie, structurăm și restructurăm formulele de abordare a ceea ce, oficial și constrictiv, numim act didactic. Orice metodă, oricât de sofisticată sau simplă, este generată, însă, de realizarea unui anume obiectiv. În acest veac, în care valorile sunt răsturnate, ritmul fiecărei zile amețitor și dorințele tot mai multe, obiectivul nostru ar putea fi numit, sintetic, *succes*. Astfel, apar cel puțin trei întrebări: ce înseamnă/presupune succesul unui actor păpușar și cine cunoaște soluția optimă ce poate garanta obținerea succesului? Trebuie el asimilat atingerii unui nivel de top în creație?

Atingerea *idealului* pare un demers utopic și halucinant dar care, totuși, a preocupat, de-a lungul timpului, pe toți cei supuși dorinței de a crea sau implicați în structurarea școlilor de teatru, de oriunde ar fi fost ele. *Actorul sacru* sau cel *supramarionetă*, *histrionul*, *păpușarul* din piața publică sau din teatrele regale – toți au reprezentat la un moment dat o imagine a ideii despre cum trebuie să fie cel ce slujește scenei unui anume veac. Doar formele exterioare au fost diferite; cu fiecare spectacol au visat să atingă starea de grație. Vegheați de aripa unui înger păzitor, păpușarii râvnesc să stăpânească visele copiilor și să îmblânzească nostalgiile adulților.

Asemenea lor, mereu neliniștiți, ne căutăm propriul drum spre ceea ce ne imaginăm că reprezintă *miezul* lumii plăsmuite din forme, ritmuri și culoare. În fond, prin spectacol, nu facem decât să ne exprimăm metaforic reacția față de o situație sau idee enunțată. Apariția reacției implică însă **STUDIU** proiectat în două direcții diferite, dar complementare: spre universul exterior și cel interior. Explorarea micro sau macrouniversului

exterior nouă implică analiza conflictelor din jur, înțelegerea comportamentelor, mecanismelor psiho-afective sau a relațiilor interumane. Bucurii/spaime – mitice sau cotidiene - sunt receptate, filtrate prin propria personalitate și oglindite printr-o anumită formă de expresie teatrală. Relația dintre realitate și forma de transpunere capătă forță estetică și expresivitate scenică într-o măsură egală cu atenția pe care păpușarul o acordă tehnicii respective dar și cu modul de percepere a temei reflectate. Păpușă-actor va avea acea formă care va corespunde cel mai bine simbolisticii pe care creatorul o asociază mesajului transmis și, în același timp, permite realizarea acelor mișcări prin intermediul cărora spectatorul va avea acces la sensurile comunicate. Imaginea va păstra mereu ceva din realitatea reflectată dar și din zbulciumul interior al creatorului care face, prin intermediul fiecărui rol, o călătorie în lumea gândurilor cele mai tainice, nerostite dar prezente. Amintirile sau visele se topesc și întrepătrund supradimensionându-se în oglinda emoțiilor generatoare de emoții. Astfel, imaginea scenică devine punte între gândurile păpușarului și cele ale spectatorului; păpușă își află menirea: barierele, inhibițiile dispar și căile de dialog între scenă și sală se deschid.

Această stare se conturează doar atunci când alegerea reflectă o cunoaștere și înțelegere a sinelui, o compatibilitate a păpușarului cu tehnica utilizată. Compatibilitatea trebuie înțeleasă ca o realitate, adesea ignorată, prin intermediul căreia fiecare păpușar manifestă o apropiere accentuată (și aproape instinctivă) față de o anumite tehnică/sistem de animare. Conștientizarea sa poate determina alegerea celor mai expresive formule de spectacol și, implicit, captivarea spectatorului, bazându-se pe o relație cu patru laturi: păpușar - păpușă/tehnică de animare – tema spectacolului – spectator, coordonatele de determinare fiind rezultate din interacțiunea contextelor socio-culturale proprii fiecărui element al ecuației, de modul lor de armonizare. Ea nu poate exista, însă, în afara cunoașterii unei game cât mai variate de tehnici teatrale.

Latura cognitivă are rolul de a consolida pregătirea umanistă și stimula o mai bună percepere a realității prin: clarificarea opțiunilor studenților (estetice și ideatice), deschiderea către *celălalt* (prin dezvoltarea capacităților empatice), ținerea sub control a propriei cariere, inculcarea unei imagini pozitive despre sine. Astfel, programul de studii își va atinge menirea fundamentală, aceea de a-l asigura pe student că are toate șansele să devină un profesionist valoros, că depinde foarte mult de el să-și valorifice aceste șanse. Nivelul conștientizării acestei stări de fapt este însă determinată de **ATITUDINE**, manifestă prin adoptarea unei reacții față de tema și tehnica abordată, actul pregătirii profesionale în sine. Astfel, *inteligenta* și *emoția* devin rădăcinile spectacolului prin intermediul căruia păpușarului se exprimă, provoacă spectatorul, generează fluxului de energii ce leagă receptorul de scenă. Spectacolul prinde viață, captează și restructurează viziunea tuturor celor implicați doar atunci când prin el sunt transmise nu idei fără fond ci *atitudini* care obligă la implicarea în comunicarea teatrală, excluzând inerția, impostura, indiferența și estetismele gratuite. Creatorul, mereu cu gândul la publicul său, își proiectează curgerea scenelor în așa fel încât să-l poată „prinde”, pentru a-l face adept al ideilor și atitudinilor sale. Totul se dorește a se transforma într-un joc de coîmpărtășire a emoțiilor necondiționate; diferența dintre succes și insucces este dată doar de modul în care păpușarul se implică în acest joc. Atitudinea adoptată la începutul carierei va marca, în fapt, întregul parcurs mai mult decât orice altceva, transformând problemele în provocări a căror rezolvare pot determina succesul.

Doar **LUDICUL** poate face posibile relațiile din care sunt excluși termenii de negociere. Acestui concept îi acordăm, fără rezerve, sensurile teoriei huizinganiene, ea aducându-ne în atenție atât dimensiunea antropoculturală cât psihologică a acestuia. „În formele lui mai dezvoltate, jocul este strâns împletit cu ritmul și armonia, cele mai nobile manifestări ale capacității de percepție estetică din câte i-au fost dăruite omului. Legăturile

dinte joc și frumusețe sunt solide și multiple.”<sup>8</sup> O astfel de viziune ne poate apropia de o mai bună înțelegere a faptului că orice program de pregătire trebuie să stea sub semnul echilibrului și al complexității. „Propunem să ne imaginăm păpușarul ca fiind o însumare fericită dintre *Homo sapiens*, *Homo faber* și *Homo ludens*; astfel avem perspectiva unei personalități creatoare cu, ipotetic egale, disponibilități analitice, abilități practice și predispoziții ludice.”<sup>9</sup> Dar niciodată cele trei laturi nu vor avea ponderi egale; pentru a nu transforma actorul în savant sau în meșteșugar, trebuie să acceptăm importanța dimensiunii ludice a personalității acestuia. Relația dintre joc și teatrul de păpuși este una profundă și incontestabilă, ea conține fermentul necesar actului animării (și receptării acestui act), al depășirii statutului material și banal propriu obiectelor și investirii lor cu un statut spiritualizat, restructurat în conceptul de *personaj*. Purtați de prejudecăți, asociem ideea de joc, în exclusivitate, cu vârsta copilăriei, eludând faptul că jocul înseamnă, în egală măsură, bucuria comunicării, depășirea propriilor limite, deschidere către nou, căutarea unei alte soluții, interactivitate. Aproximarea de joc echivalează, în acest context, cu apropierea de o stare de grație, creativă și tonică.

Voluptatea jocului se cere însă a fi antrenată. Formulele sunt diverse, proprii fiecărei școli, cu denumiri mai mult sau mai puțin sofisticate. Indiferent de formă, denumire sau proveniență în miezul lor va sta puțința de a **IMPROVIZA** a păpușarului. Dezvoltarea unui program coerent orientat în această direcție îl poate ajuta pe student să își structureze personalitatea artistică într-un mod fundamentat, să își mărească viteza de reacție la propunerile partenerilor (și, de ce nu, ale publicului), să răspundă partenerului și să îi propună acestuia dezvoltarea scenei dramatice într-un mod adaptat situației. Corelarea acestor trei elemente: *creativitate*, *viteză*

---

<sup>8</sup> Johan Huizinga – *Homo Ludens*, trad. H. R. Radian, Editura Humanitas, București, 1998, pag. 47

<sup>9</sup> Anca Doina Ciobotaru – *Teatrul de păpuși între magie și artă*, Editura Princeps Edit, Iași, 2006, pag. 193

*de reacție, adaptare la contextul dramatic*, trebuie trecută de la faza incompetenței inconștiente (proprie oricărui debut) la cea a competenței conștiente (proprie oricărui profesionist), drum ce implică o îndelungă exersare a unui număr cât mai variat de tehnici de animare și ipostaze scenice care să pună probleme diferite studentului. Astfel, acesta va fi orientat să învețe să gândească în termeni de *soluții* și, drept urmare, va fi pregătit să răspundă cu deschidere propunerilor scenice făcute de regizori, scenografi sau parteneri. Adaptarea trebuie să vizeze însă și expectanțele și frământările spectatorului, aspect ce implică ca înțelegerea acestora să îmbrace o formă estetică, proprie tipului de spectacol abordat.

Acumulând toate elementele anterior enunțate, stăpânirea **TEHNICII DE ANIMARE** poate fi privită ca o condiție, absolut necesară, acestora. Studiul individual implică o atitudine pozitivă, deschisă spre toți din echipă și (mai ales) spre acceptarea prețului de efort necesar și a ideii că abordarea unui rol poate fi asemănată cu transformarea cărbunelui în diamant: implică metamorfoze, restructurări și șlefuire. Formele, culorile, volumele și sunetele vor renunța la natura lor primară, banală, pentru a accede la o nouă identitate de natură estetică, generatoare de emoții.

Apropierea de un anumit tip de păpușă implică nu doar actul de studiu al tehnicii de animare ci și *transferul emoțional* care se realizează între cel care predă informațiile și cel care preia informațiile. În spatele fiecărei păpuși există o posibilitate specială de comunicare cu spectatorul care, odată descoperită, îl va ajuta pe student să treacă orice barieră de natură fizică rezultată din efort, nesiguranță, lipsă de încredere în forțele proprii, insuficiență autocunoaștere sau informare. În actul didactic din învățământul artistic, vocațional, compatibilitatea/incompatibilitatea emoțională dintre stările profesorului și cele ale studentului poate fi determinantă, putând determina:

- accentuarea sau diminuarea ritmului de dezvoltare profesională, de achiziție a informațiilor de specialitate;

- acceptarea/neacceptarea travaliului solitar și colectiv necesar antrenării;

- diminuarea/creșterea distanței afective dintre formator și student;
- formarea unui fals sistem de valori.

Profesorul nu-și poate permite luxul de a se detașa de succesul/insuccesul studenților săi: „În fuga și superficialitatea noastră psihologică, în teama noastră de propriul blam, nu ne dăm seama că și noi, educatorii, am contribuit la *pierderea* lui în marea masă anonimă (și uneori, periculoasă) a celor fără un sens (uman constructiv, fundamental) în viață. Ajungem, astfel de cele mai multe ori, cu mare ușurință, la concluzia că generația tânără este incompetentă, incapabilă, pierdută în nimicuri sau kitsch-uri, că este dezorientată, că nu reține decât ce are negativ, mai facil și mai distructiv lumea asta.”<sup>10</sup>

Din această perspectivă, cele cinci căi enunțate: STUDIU, ATITUDINE, LUDIC, IMPROVIZAȚIE, TEHNICĂ – pot determina nu doar o metodă de lucru, fie ea și ideală, ci, mai ales, vor duce toate către o finalitate, definibilă prin termenul generic de SUCCES.

---

<sup>10</sup> Gabriel Albu – *În căutarea educației autentice*, Editura Polirom, Iași, 2002

## RECITALUL PĂPUȘĂRESC

- o modalitate scenică cu specific complex -

Anca ZAVALICHI

Cine poate spune, cu exactitate, unde este marginea recitalului în teatrul de animație? Cât din lumea artelor poate cuprinde? Un lucru este sigur: faptul că recitalul nu este numai reflexia personalității artistice a actorului, de a se manifesta altfel decât supus rigorilor artei interpretative și tehnicilor cunoscute de mână, în munca lui de valorificare scenică a unui text sau a unei idei, transpusă în scenariu. Recitalul este și un semn al nivelului de cultură al păpușarului/actorului, al puterii lui de investigație, al capacității de selecție, de armonizare a artelor în slujba reprezentației, dar mai ales al posedării unei viziunii globale asupra propriului spectacol. Recitalul se naște din dorința actorului, prin stăruința lui, în ceasurile lui de nesomn, într-o îndârjită muncă de cercetare a cărților, de căutare a modalităților de construcție sau de combinare a diferite tipuri de păpuși pentru a fi cât mai expresive, a sensurilor luminii și a muzicii celei mai sugestive.

Apar tot mai multe forme de spectacol care se autoîncadrează în recitaluri păpușărești. Există festivaluri de gen chiar la noi în țară (***Gala recitalurilor păpușărești*** de la Botoșani). Școala își propune să ofere viitorilor absolvenți un bagaj de cunoștințe și deprinderi care să le permită oricând să poată susține cu succes o asemenea reprezentație. Înaltul grad de profesionalizare pe care îl presupune recitalul în arta teatrului de animație îl demonstrează și faptul că examenul de absolvire, pentru studenții încadrați în sistemul Bologna, nu mai este un spectacol colectiv, în regia și *responsabilitatea* profesorului de an, ci un recital păpușăresc. Cu toate acestea, în arta încă proaspăt profesionalizată a teatrului de animație, nimeni nu a încercat să stabilească câteva coordonate teoretice pentru

această formă de spectacol. Din păcate, probabil tot din această cauză, și exemplele de recitaluri de acest gen sunt cu totul altceva decât ne-am aștepta conform tradiției recitalului în muzică și arta dramatică, de unde-i provine denumirea. Acesta nu ar fi un lucru rău (caracteristicile limbajului teatrului de păpuși fiind cu totul altele decât în muzică sau în teatrul dramatic), dacă reprezentațiile ar atinge un înalt grad de profesionalism și s-ar încadra în specificul artei păpușărești.

Recitalul este *esența* artei teatrului de animație. Cine nu înțelege caracterul special al recitalului în teatrul de păpuși, nu înțelege nici limbajul autonom, specific artei la care ne referim. O cercetare a recitalului din punct de vedere teoretic poate fi extrem de *alunecoasă*.

Dicționarele se mărginesc să dea o explicație săracă acestei forme de spectacol. Definiția, în toate sursele pe care le-am consultat, vorbește despre recital, ca prim sens, în legătură cu muzica. De-a lungul timpului, dicționarele extind această explicație la nivelul oricărei *manifestări artistice* și chiar o potențează, fără a ajunge însă la specificul acestui tip de reprezentație aflat el însuși în continuă evoluție, recitalul în teatrul de animație.

În 1966, ***Dicționarul enciclopedic român*** explica termenul exclusiv din punct de vedere muzical: „recital = (muz.) concert susținut de un singur solist (ex.: recital de pian, de vioară, de orgă)”<sup>1</sup>. Ediția a treia a *Micului dicționar enciclopedic*, din 1986 (ediție revăzută și adăugită după ediția I din 1972 și ediția a II-a din 1978), adaugă, prin extensiune, următorul sens: „manifestare artistică susținută de un singur interpret”<sup>2</sup>. La prima vedere, acesta s-ar referi la evoluția scenică a unui singur actor/mânuitor, care interpretează un text. Am extins definiția, înțelegând prin *manifestare artistică* nu doar spectacolul în sine, prezentat publicului, ci și procesul de creare a acestuia, iar *interpretul* nu doar din ipostaza de actor sau

---

<sup>1</sup> *Dicționar enciclopedic român*, București, Editura Politică, 1966, p. 136.

<sup>2</sup> *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 122.



mânuiitor, ci și ca interpret al spectacolului (regizorul), al decorului, al tipurilor de păpuși folosite, al textului, al muzicii, al luminilor.

După zece ani, în 1996, **Dicționarul explicativ al limbii române** aduce acestui sens o completare deosebit de valoroasă pentru specificul reprezentației păpușărești: „p. ext. (adesea fig.) manifestare artistică susținută de un singur interpret (sau de câțiva) (subl. n.)”<sup>3</sup>. În teatrul dramatic, precizarea din paranteză nu contrazice definiția dată recitalului, care presupune existența unui *solist*, a unui *protagonist* care *susține* reprezentația, ci faptul că în crearea acestui monospectacol el poate primi ajutorul unui dramaturg, al unui regizor, al unui scenograf, al unui maestru de sunet, de lumini. În teatrul de animație, dat fiind specificul acestei arte (care spre deosebire de teatrul dramatic se bazează mai mult pe elementul vizual decât pe cuvânt), faptul că animarea unor tipuri de păpuși extrem de expresive (cum ar fi păpușile *Bunraku*) cer aportul mai multor mânuiitori, dar și pentru a lărgi sfera spectacolelor de acest fel la diverse competiții (**Gala recitalurilor păpușărești** de la Botoșani), au existat interpretări conform cărora un recital poate fi *susținut* nu doar de unul, ci și de doi, trei, până la patru mânuiitori.

Cel mai recent apărut dicționar consultat, **Micul dicționar enciclopedic** (vol. IV), din 2003, adaugă acestui cuvânt, tot prin extensiune, un al treilea înțeles (care ar putea fi atribuit recitalurilor formate din numere păpușărești, cum este cazul celui susținut de Serghei Obrazțov): „recital = 1 Concert al cărui program este executat de un singur solist; 2 (Pex.) Manifestare artistică susținută de un singur interpret; 3 (Pex.) Manifestare artistică în cursul căreia se prezintă același gen de spectacol”<sup>11</sup>.

---

<sup>3</sup> *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 205.

<sup>11</sup> *Micul dicționar enciclopedic*, vol. IV, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003, p. 197.

Iată ce concluzii putem trage în urma acestei expuneri cronologice a evoluției, în dicționare, a termenului *recital*: își are rădăcinile în sfera muzicală (poate de aceea s-a manifestat la început, în teatru, ca recital de poezie); permite existența mai multor persoane care să participe la *susținerea* recitalului și este necesar ca această manifestare artistică să prezinte *unitate de spectacol*. Ceea ce dicționarele nu consemnează, deși experiențele recitalurilor care au avut loc de-a lungul timpului (atât în domeniul muzicii, cât și a teatrului) a făcut din această calitate o condiție sine qua non pentru cel care oferă un astfel de spectacol, este nevoia de *excelență, performanță, virtuozitate* de care trebuie să dea dovadă interpretul mănător, atât în privința darurilor înnăscute, cât și a măiestriei dobândite de-a lungul unei anevoioase ucenicii, care nu se sfârșește niciodată pentru un adevărat profesionist.

Este cunoscut faptul că arta păpușarilor presupune un scenariu (text, personaje, situații), ceea ce o apropie de teatrul dramatic. De multe ori (uneori justificat, alteori nu) teatrul de animație și-a luat ca model *teatrul mare*.

Într-un articol scris pe marginea ediției a VIII-a a ***Galei recitalurilor tinerilor actori*** de la Costinești, Valentin Silvestru oferă o *sugestie* despre ceea ce s-a abilitat prin tradiție, prin galele de recitaluri de la noi, ca fiind o formulă convingătoare și relevantă a recitalului dramatic: „Recitalul e un spectacol cu un singur actor, în care acesta, cu ajutorul unui regizor (eventual), al unui scenograf (eventual), al unui muzician (eventual), al unor colegi care să dea replică (eventual) și cu oarecare aparat scenic dezvoltă interpretarea unui text (integral sau fragmentar) aparținând unui unic personaj. Evident, actorul singur își poate asigura scenografia, aparatul scenic, pentru constituirea acestui monospectacol ce urmează a-i releva

virtuțile. Și polivalența”<sup>12</sup>. Autorul articolului insistă asupra faptului că aceasta nu este o definiție și că variațiile în cadrul formulei pot fi nenumărate.

O abordare a recitalului în teatrul de animație din punctul de vedere al artei dramatice ar fi o greșeală. Dacă în teatrul dramatic esențial este cuvântul, în arta de animație instrumentul prin care se comunică este păpușa, masca, marioneta, obiectul însuflețit. De aceea, deși recitaluri pornind de la poezie, monolog sau chiar monodramă (principalele tipuri de recitaluri dramatice) putem întâlni și în arta teatrului de animație, configurația textului dramatic ales pentru spectacolul de animație trebuie să respecte anumite caracteristici pentru a servi *forma* (păpușa) De asemenea, cuvântul rostit trebuie folosit doar pentru a marca acțiunea și poate fi tradus prin mișcări, atitudini, sunete. Este de preferat să se recurgă în special la reacții gestuale, nonverbale, onomatopice.

Față de teatrul dramatic, teatrul de animație prezintă avantajul faptului că un singur animator poate însufleți mai multe păpuși, astfel încât textul scris pentru un recital nu trebuie să vizeze un singur personaj, ci doar un singur mânuitor. Mai mult decât atât, nu actorul trebuie să caute personajul care să se potrivească trăsăturilor și posibilităților sale fizice, ca în teatrul dramatic, ci păpușa va fi construită în funcție de caracterizarea personajului de către autor. Așadar, orice text scris sau care poate fi adaptat pentru teatrul de animație poate constitui suport pentru un eventual recital. Atenția celui care își propune să realizeze un recital păpușaresc se va concentra asupra sistemelor de mână pe care le va folosi animatorul pentru a obține *expresia cea mai sugestivă* și a interpreta mai multe personaje prezente în scenă simultan. De aceea, considerăm că o clasificare a recitalurilor ar trebui făcută nu numai în funcție de textul de la

---

<sup>12</sup> Valentin Silvestru, *Gala tinerilor actori ca modul cultural și experiență artistică*, „Teatrul azi”, XXXV (1990), iulie-august, nr. 7-8, p. 38.

care se pornește, ci mai ales după tipul de păpușă, mască, marionetă, obiect animat pe care îl folosește mânătorul.

Dacă ar trebui să stabilim anumite granițe imaginare ale recitalului în teatrul de animație, în comparație cu recitalul dramatic, acestea ar decurge din faptul că personajul este o creație plastică și nu un om viu, din felul în care sunt sau nu respectate principiile fundamentale ale acestei arte. Natalia Dănăilă punctează ideea printr-un exemplu sugestiv: „Într-un spectacol de marionete, important nu este faptul că pe lângă păpuși sunt integrați și actori în carne și oase (aceștia manifestându-se la vedere). Important este ca modalitățile de expresie ale actorilor să slujească limbajul păpușăresc, să pună în valoare păpușile prin specificul lor, prin misterul lor”<sup>13</sup>. Un recital de acest gen trebuie să fie un *regal*, să atingă cele mai înalte culmi de virtuozitate nu numai din punct de vedere al interpretării și mânătorii, dar și al adaptării celorlalte componente ale spectacolului la *ideea* și la specificul recitalului de animație.

---

<sup>13</sup> Natalia Dănăilă, *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Iași, Editura Junimea, 2003, p. 35.

## **REFLECȚII ȘI REFLECTĂRI**



## N. V. GOGOL – UN AUTOR PE NEDREPT NEGLIJAT DE CĂTRE PĂPUȘARI

Bogdan ULMU

Am montat, în viață, de trei ori, Gogol. Și mi-am dat seama că e nu numai genial autor de teatru dramatic, ci și un surprinzător dramaturg pentru păpușari și marionetiști! Mă mir că regizorii teatrelor pentru copii (și nu numai), cei care zămislesc mirifice montări cu sfori și *wayanguri*, nu se gândesc la marele dramaturg rus!

Nu vreau să reamintesc colegilor mei întru spectacole că ***Nasul, Mantaua, Jurnalul unui nebun, Nevski Prospect, Serile în cătunul de lângă Dikanka*** ș.a. sunt excepționale pretexte păpușărești; nu cred că ideea unei montări cu marionete a ***Sufletelor moarte*** ar putea părea bizară; dar, ca regizor al ***Căsătoriei*** (pe care am realizat-o în două rânduri), vreau să propun succint câteva sugestii de... *păpușerizare* a comediei lui Gogol.

Nu sunt primul care vorbește despre *absurdul* lui Gogol; nici despre *anxietate*. Dar cred că am întâietate în declararea eroului capodoperei, Podkolesin, burlac de vocație, funcționar de gradul al șaptelea, un suicidal virtual, speriat de... *ideea fericirii personale*. Toți – gogolieni de pe scândură, ori gogolieni iliciți, din scaunul de spectator - suntem obișnuiți cu eșecul; ce ne facem însă când perversa fericire vine spre noi? Oare i-om putea face față?

De aceea, în montarea mea viitoare, cred că pețitorii piesei trebuie să-i stimuleze fantezia burlacului cu *concretizări* păpușărești: o nevastă este o abstracție; dar o femeie, în miniatură, *concretă*, pempantă, te poate stimula!...Deci, pețitorii îl momesc pe celibatar cu *mostre* de neveste, păpuși deloc inhibante, care stau cumiți în poala ta. De asemenea, când vorbește despre viitorii copii ai burlacului, pețitorul îi aduce-n scenă lui

Podkolesin și păpuși mai mici, drăgălașe, buclate, cu care eroul se va juca în voie, începând să prindă gustul căsătoriei; dacă la început el nu vroia să audă de însurătoare, pe la mijlocul comediei, după ce-și cunoaște mireasa, declară cu un patos înduioșător: "... Dacă aș fi eu rege undeva, aș da poruncă să se-nsoare toată lumea!"...

Dar nici viitoarea mireasă, Agafia, nu e mai sigură pe ea: drept care, atunci când i se prezintă pretendenții, eu cred că trebuie să folosim în scenă... *tot* păpuși! Dacă mirii vor fi jucați, obligatoriu, de actori, dacă peștorii *musai* să fie și ei jucați de actori (în fond, ei *trag sforile*, la figurat: de ce nu ar face-o și la propriu?), ceilalți pretendenți la mâna Agafiei nu ar fi rău să fie marionete! Cu atât mai mult cu cât autorul îi caricaturizează – unul e foarte gras, altul e foarte fragil, un al treilea e marinar scăpătat... Chiar marele regizor Efros spunea, într-un interviu, că Agafia ar putea fi „o păpușă prostuță”: noi ne mulțumim să descoperim că *celelalte* personaje sunt păpuși! Păpuși reale, care joacă în piesa lui Gogol și păpuși inventate de regizor, care apar în multele scene de vis (onirice) ale montării. Peștorul, pre numele său Kocikariov, e un *maître de jeu* care are toată recuzita necesară convingerii clientului: baghetă magică, soțioare nostime de jucărie, copilași zulufați de jucărie, dulcețuri și texte afrodisiace și, când clientul se-nfierbântă, magul... le rade pe toate din scenă, cu un gest brutal. Burlacul simte, astfel, frustrarea, mult mai profund! Și vrea urgent să se-nsoare!

Am încercat să pun în pagină câteva sugestii de păpușerizare a celebrei comedii gogoliene. Poate nu vor lăsa indiferenți regizorii teatrelor de păpuși, care, de multă vreme, au înțeles că spectacolul pentru copii nu-i unul infantil, iar teatrul de păpuși nu mai are nevoie de iepurași și ursuleți, ci de idei care *neliniștesc*, precum cele găsite în Marele Will, Moliere, Goethe, Gogol și Kafka.



## „RETEATRALIZAREA TEATRULUI PRIN ARTA MÂNUIRII”

Aurelian BĂLĂIȚĂ

Titlul este îndrăzneța temă a taberei de creație de a cărei desfășurare, între 5-9 mai 2008, s-a făcut „vinovată” Asociația Culturală GAG din Craiova, organizație care are meritul de a fi dus la bun sfârșit - din chiar primul ei an de existență - mai multe proiecte, din ce în ce mai ample și mai valoroase. Asociația operează cu precădere în domeniul artei teatrului de animație, urmărind revigorarea și dezvoltarea acesteia, descoperirea și susținerea tinerelor talente, încurajarea creativității, promovarea valorilor pe plan național și internațional. GAG a luat naștere în toamna anului 2007, din nevoia de a crea alternative dinamice și moderne în peisajul cultural craiovean, prin concentrarea pasiunii și forței creatoare a unui grup de profesioniști ai teatrului de păpuși și de animație (fondatorii Eustațiu Gregorian, Adriana și Gusti Teodorescu) și din necesitatea perpetuării acestui gen ca formă sincretică a artelor.

După cum și-a propus, proiectul „Reteatrualizarea teatrului prin arta mânuirii”, inițiat de Asociația GAG ca o tabăra tematică autentică, a avut ca scop promovarea teatrului de animație în rândul copiilor, adolescenților și tinerilor. Proiectul a fost unul câștigător la concursul lansat de Autoritatea Națională pentru Tineret și a reușit să reunească, pentru prima dată în România, secțiile universitare de păpuși-marionete din țară. „Prioritatea sa o constituie stimularea creativității și participarea mai activă a tinerilor la viața culturală contemporană”, după cum se remarcă în „*Cuvântul libertății*” din 6 mai 2008, în articolul amplu ***Pentru a promova teatrul de animație în rândul tinerilor, Gag și marionetiștii din țară fac tabără la Craiova***, semnat de Magda Bratu. Cartierul general a fost la colegiul Național „Gheorghe Chițu” Craiova, unul dintre partenerii proiectului, alături de facultățile participante, Fundația „Shakespeare”, Casa de Cultură a Studenților și Asociația „Enjoy”.

Întâlnirile dintre profesorii și studenții de la cele trei facultăți au fost neașteptat de fructuoase. Am avut ocazia să ne cunoaștem, să ne împărtășim din experiențe, să lucrăm împreună la ateliere, să descoperim puncte comune și diferențe în modalitățile de lucru, în conținutul programelor de pregătire. Am descoperit, cu bucurie, o preocupare comună în a valorifica experiența generațiilor de păpușari mai vârstnici, „clasicii” din teatrele de profil pe lângă care s-au și format secțiile universitare. Unii dintre ei ne-au fost profesori și au format o nouă generație dedicată catedrei. Pe de altă parte, am remarcat și preocuparea febrilă pentru un suflu de prospețime în căutarea unor noi modalități de expresie scenică și în explorarea unor noi metode de predare a artei animației.

Spectacolele demonstrative din cadrul taberei au fost din tipuri de reprezentării diferite. În prima zi cu activități scenice, U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale” București a evoluat cu o prezentare a catedrei păpuși-marionete și cu o lecție deschisă pe tema **Visul unei nopți de vară** după Shakespeare, examen de licență al promoției 2008 cu 4 ani de studii. Profesorii coordonatori au fost Gina Nicolae și Decebal Marin, iar scenograf – Luiza Enescu. Publicul a fost invitat să depășească frontiera rampei, ocupând locuri chiar pe scenă, aproape de marionete și trupă. Crâmpeie din lumea feerică a aventurilor shakespeareane s-au revărsat prin intermediul combinațiilor păpuși – marionete – actori – măști. Energie, efecte comice, joc. În „pielea personajelor” au intrat Adrian Mititelu, Simina Constantin, Roxana Floare, George Simian, Daniel Nițoiu, Lefter Adrian, Vasile Marga, Ionescu Viorel, Silvia Boștină și Ana Cucuta.

Spectacolul nostru (la care am semnat muzica și regia), **Pinocchio**, al Universității de Arte „George Enescu”, tot o lucrare de licență (scenografia – lect. univ. drd. Constantin Siriteanu), s-a bucurat, la Casa Studenților, de o sală umplută de un public avid de povești. Cei cinci studenți au dat viață personajelor inspirate de cartea lui Carlo Collodi într-o reprezentație non-verbală care înmănușiază mai multe tipuri de mânuire: păpuși bunraku,

măști, marionete cu fire scurte. Acestea au prins viață într-un cadru scenografic de tip cabinet negru. Merită să îi amintim pe protagoniști și să urmărim, în viitor, cum vor evolua carierele lor de profesioniști: Elena Axinte, Sandra Prigoreanu, Ana-Maria Ghebuță, Cristina Suflet, Laurențiu Vasilache.

Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureș a adus, tot la Casa de Cultură a Studenților craioveni, spectacolul în limba maghiară ***O călătorie minunată*** după ***Micul Prinț*** de Antoine Saint-Exupery. Adaptarea și regia: Oana Leahu, scenografia: Eustațiu Gregorian. Imaginile din această reprezentație au fost atât de sugestive, încât bariera limbii vorbite a fost depășită cu succes. Personajul Micul Prinț – un bunraku de 30 cm – contrasta cu statura Pilotului în ipostază de actor și cu păpușile supradimensionate (unele compuse la vedere, din elemente separate), care figurau celelalte personaje. Momente de virtuozitate în mânăuire, ajutate de tehnica black-light, au fost cele care înfățișau călătoria în spațiu, printre planete și stele. O adevărată invitație la meditație, pendulări între viziuni cosmice și introspecție.

Participanții la tabără au putut face comparații între spectacolele de licență ale celor trei universități, efectul – pentru studenți și profesori – fiind foarte stimulat. Am observat tendința de a aduce în reprezentațiile de absolvență cât mai multe din tehnicile de mânăuire, în combinații care să pună în valoare abilitățile dobândite în anii de pregătire universitară. O bucurie a reușitelor ne-a însoțit, pe toți, pe întreg parcursul taberei.

Prin temele alese pentru workshop-uri (și aici a funcționat pe deplin colaborarea dintre partenerii proiectului), s-a urmărit un traseu care să reflecte un tablou cât mai amplu al pregătirii în arta animației, în toate etapele ei, cei prezenți beneficiind de o informație bogată, potrivită diferitelor paliere de interes. S-au deschis ușile atelierelor de creație păpușărești și ale pedagogilor de teatru. În sala de festivități a Colegiului Național „Gheorghe Chițu” din Craiova, păpușarii au beneficiat de atelierul

„Tehnica de bază în arta mânăirii marionetei” coordonat de lect. univ. dr. Decebal Marin de la U.N.A.T.C. București. Cei prezenți au putut descoperi mici secrete ale mânăirii personajelor-marionete, unii luând contact pentru prima oară cu acest univers, în timp ce alții au reconsiderat elemente esențiale privind construcția și mânăirea marionetelor cu fire scurte. Al doilea atelier, pe care noi l-am condus, s-a axat pe tema „Tehnici de mânăire în teatrul de păpuși și marionete”, în care am abordat principiul controlului centrului de greutate al păpușilor și marionetelor și valorificarea acestui principiu în expresivitatea dinamică a personajelor, în concordanță cu profilul lor temperamental. Cel de al treilea atelier, cu tema „Regia în teatrul de animație” a fost condus de lect. univ. dr. Oana Leahu, de la Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureș, și a reliefat particularități ale regiei în arta animației, diferențe față de regia teatrului cu actori, elemente specifice drumului de la scenariu la reprezentația păpușărească. La ateliere, participanții au fost din mai multe zone: în afară de studenții păpușari, artiști de la Teatrul „Colibri”, elevi și profesori curioși de la Colegiul Național „Gheorghe Chițu”, tineri de la Centrul de Tineret, spectatori de aiurea au putut lucra împreună. Ba chiar câțiva dintre invitații Festivalului „Shakespeare”.

Spectacolele și atelierelor au fost urmate de discuții și o conferință de presă. Între concluzii, s-a detașat aceea că exercițiile de clasă sunt asemănătoare, se sprijină pe principii de bază ale artei mânăirii și pe aceleași repere pedagogice, beneficiind de colaborarea cu celelalte specializări din cadrul facultăților de teatru.

Televiziunea TVR Craiova a manifestat un interes deosebit pentru eveniment: în zilele premergătoare taberei au fost difuzate anunțuri de promovare, iar în timpul desfășurării ei scurte informări cu pulsul evenimentului. Am fost invitat la un interviu mai amplu, în studioul craiovean, difuzat ulterior, pe parcursul a 40 de minute, în emisiunea **Ora cetății, dimineața devreme**, din data de 28 mai. În afară de întrebările

legate de tabăra organizată de GAG, moderatorul emisiunii, actorul Angel Rababoc de la Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, ca reprezentant al lumii artistice din zonă, s-a arătat foarte interesat de fenomenul artistic formator al teatrului de animație și de școala universitară de profil de la Iași. Aș putea spune că suntem invidiați chiar pentru că la Iași există un pol al mișcării artistice păpușărești, catalizat într-o foarte mare măsură de secția de păpuși-marionete de la Universitatea de Arte „George Enescu”. Teatrul Național „Marin Sorescu” se bucură să aibă în componența trupei artistice doi absolvenți ai secției noastre de la Iași, foarte apreciați, și care își construiesc, fiecare, o carieră remarcabilă: Petronela Zurba și Nicolae Poghiric, a căror nume se poate întâlni pe aproape toate afișele de spectacole aflate în repertoriul Naționalului craiovean.

Un alt mare beneficiu pentru participanții la tabăra tematică organizată de GAG a fost posibilitatea de a participa la o bună parte din manifestările Festivalului Internațional „Shakespeare”, având genericul „mari regizori, mari spectacole, mari teatre ale Europei și ale lumii”. Pentru prima dată, festivalul a avut și o importantă secțiune destinată studenților, pe ariile teatrologie, regie și arta actorului. Am putut beneficia de câteva din numeroasele ateliere pe tema **Romeo și Julieta** susținute de școli reprezentative ale teatrului contemporan. Au fost prezente în festivalul de la Craiova Școala Dramatică „Ludwik Solski” din Cracovia (Polonia), Academia de Dramă din Beijing (China), Universitatea Națională de Teatru, Cinema și Televiziune din Kiev (Ucraina), Academia de Teatru din Sankt Petersburg (Rusia), Academia de Teatru din Shanghai (China), Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București, Academia Națională de Artă Teatrală și Cinematografie din Sofia (Bulgaria), Universitatea „Chung-Ang” din Seoul (Coreea), Școala Națională de Dramă din New Delhi (India), Universitatea din Craiova - Departamentul de Teatru, Colegiul de Muzică și Dramă „Toho Gakuen” din

Tokio (Japonia), Școala Națională Superioară de Artă Dramatică din Lima (Peru).

Ne-am afirmat dorința unui schimb de experiență mai intens între facultățile de teatru, orientat către armonizarea planurilor de învățământ și al programelor de studii. Ne preocupă perfecționarea metodelor de predare a artelor spectacolului și îmborspătarea teoriilor și sistemelor aplicative. Am fost cu toții de acord că, privitor la sistemul tip Bologna, trei ani de studii par a fi prea puțini pentru dobândirea măiestriei și reprezintă doar fereastra deschisă către performanță și succes constant în mânduire. Rămâne în sarcina perioadei de masterat să șlefuiască adevărații profesioniști în arta teatrului de animație.

Pe parcursul taberei s-au cristalizat planuri îndrăznețe de viitor. Mai multe activități, mai mulți beneficiari, mai mulți parteneri de proiect, mai multe resurse de mobilizat. S-a născut, într-un mod firesc, ideea pentru o tabără itinerantă, adică în fiecare an activitatea să se desfășoare în alt centru universitar. Toți participanții și-au arătat dorința de contribui la acest program, pe termen mediu și lung, de promovare a teatrului de animație.

Reproducem, în final, textul scrisorii semnate pentru Asociația Culturală GAG Craiova de președintele asociației, Adriana Teodorescu, din 27.05.2008:

„Către Universitatea de Arte „George Enescu” Iași,

Domnului conf. univ. dr. Aurelian Bălăiță

Prezența dumneavoastră și a școlii pe care o reprezentați în cadrul taberei tematice **Reteatralizarea teatrului prin arta mânduirii**, desfășurată la Craiova în perioada 5-9 mai 2008, constituie un argument solid în demersul cultural pe care dorim să-l realizăm.

Vă mulțumim pentru participare și vă așteptăm cu drag la toate proiectele și manifestările organizației noastre!

Cu speranța unei bune colaborări în continuare, gândurile noastre bune se îndreaptă către dumneavoastră.”

Proiectul „Reteatralizarea teatrului prin arta mânuirii” s-a derulat cu succes, dând speranțe de perenitate și constituind un început de drum plin de perspective pe plan național.

## STILURI DE CÂNT ÎN MUZICA SPECTACOLULUI DRAMATIC ȘI DE PĂPUȘI ROMÂNESC

*Paula Ciochină*

Deși nu a existat în literatura de specialitate o preocupare deosebită pentru analiza fenomenului muzical manifestat în arta dramatică și păpușărească, elementul vocal-muzical în aceste domenii are o importanță deosebită.

De remarcat de la bun început, este faptul că, din punct de vedere al talentului și pregătirii muzicale, actorul păpușar este obligat să posede o disponibilitate mult mai mare, spectacolele pentru copii conținând, de multe ori, partituri ce trebuie cântate, urmărindu-se atragerea celor mici nu numai pentru amuzament, ci și pentru determinarea scopului educativ al spectacolului.

Dacă în ceea ce privește istoria teatrului românesc de dramă se găsesc documente de atestare, materialul documentar privitor la dezvoltarea artei păpușărești din țara noastră este destul de sărac, iar despre muzica acestor spectacole se cunoaște și mai puțin. Se știe însă cu certitudine că teatrul de păpuși reprezintă una dintre primele și cele mai vechi forme de manifestare ale genului dramatic pe pământ românesc, piese pe "scena păpușilor" jucându-se cu mult timp înainte de înființarea primelor teatre în limba română.

La Biblioteca Academiei Române se găsește un document în care se consemnează existența unei piese de teatru cu intenții satirice la adresa boierimii timpului, care "este jucată, nefiind teatru, la păpușării".

Printre primele manifestări cu caracter teatral se remarcă ceremoniile magice și rituale, cum ar fi **Paparudele**. Această formă de provocare a ploii prin intonarea unei linii melodice pe baza intervalului de



terță mică descendentă, pe un ritm simplu, este specifică nu numai țării noastre, ea regăsindu-se și pe teritoriile unor țări vecine.

**Caloianul** și **Drăgaica** sunt de asemenea forme incipiente de spectacol dramatic, având linii melodice într-un interval specific popular.

**Irozii** sau **Vicleimul** reprezintă manifestări teatrale cu specific religios practicate în Moldova, Muntenia și Țara Românească, în preajma Crăciunului, unde apar și imagini din realitatea cotidiană, exprimate în metrică populară, evidențiindu-se astfel importanța producțiilor folclorice cu caracter teatral pentru evoluția artei dramatice românești.

Principalele producții folclorice românești cu caracter teatral au fost create în Evul Mediu. De-a lungul timpului acestea s-au cristalizat ca gen, căpătând trăsături proprii.

**Păpușile** și **Haiducii** s-au afirmat pe teritoriul românesc spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, dar satirizarea moravurilor, element specific acestor manifestări, a rămas valabilă și pentru secolele viitoare, până în zilele noastre.

**Vasilache, Gacița, Ciobanul, Dracul, Turcul**, ș.a. sunt personaje specifice păpușilor, care, alături de multe altele, prin muzică și cuvinte (în proză sau versuri), iau atitudine față de diverse probleme și evenimente din realitatea înconjurătoare. Muzica ce însoțește aceste mici scenete are un ambitus redus, fără o intervalică sofisticată, în stilul muzicii populare și se bazează pe moduri.

Referitor la primele piese de teatru românești, există o bogată bibliografie, ce face o analiză atotcuprinzătoare, fără a se aprofunda însă și partea muzicală a acestora.

Creația lui Matei Millo, **Baba Hârca**, susținută de muzica lui Alexandru Flechtenmacher, s-a bucurat de o apreciere unanimă în epocă, din toate punctele de vedere, inclusiv musical. Astfel, Teodor Burada, în **Istoria teatrului în Moldova**, scria: "Muzica făcută de A. Flechtenmacher,

capelmaistrul orchestrei Teatrului Moldovenesc este încântătoare și cu adevărat românească ."

Deschizător de drumuri și creator cu necontestate merite, Vasile Alecsandri este unul dintre cei mai valoroși creatori de teatru românesc. Ceea ce impresionează în primul rând la creația sa dramatică este varietatea speciilor pe care aceasta le cuprinde: comediile, vodevilurile, operetele, feeriile, dramele istorice și cânticelele comice au fost realizate în premieră în literatura noastră, rămânând o contribuție importantă pentru dezvoltarea dramaturgiei românești. Ajutat de Alexandru Flechtenmacher în crearea liniilor melodice ale cântecelor din piesele sale, Alecsandri a urmărit prelucrarea creatoare a folclorului în muzică.

Melodica din comediile ***Chirița în provincie***, ***Chirița la Iași***, din ***Cânticele comice***, sau din alte operete, vodeviluri și farse este simplă din punct de vedere al intonației și a construcției intervalice, într-un ambitus specific vocii actorilor, fără a-l forța, cu o cantabilitate specifică folclorului nostru.

Al. Flechtenmacher și Ciprian Porumbescu sunt cei care l-au ajutat pe Alecsandri scriind muzica pentru operetele sale: ***Harță răzeșul***, ***Crai Nou***, ***Paracliserul***, sau ***Sânziana și Pepelea***. Aceste operete au toate caracteristicile genului, cu arii și coruri de inspirație folclorică, melodioase și pline de autenticitate, fără ca vocalitatea lor să conțină probleme de tehnică vocală sau intervale dificile.

Stilul cântecelor din creațiile lui Alecsandri presupune o interpretare cu sensibilitatea necesară unui act artistic, mai ales că liniile melodice și ritmul nu sunt complicate, iar ambitusul este specific vocilor care nu au o tehnică vocală sofisticată.

Ulterior, în evoluția dramaturgiei românești, muzica nu mai are același rol important, ea apărând sporadic, atunci când un personaj cântă o romanță, asemeni Vetei din ***O noapte furtunoasă*** de I. L. Caragiale, sau

un vechi cântec "ștetl" precum personajul lanke din **Tache, lanke și Cadâr** de V. I. Popa.

Paralel cu teatrul dramatic, cel de păpuși, deși cu o evoluție instituționalizată mult mai târzie, a avut o activitate prodigioasă.

Teatrele pentru copii, înființate după 1930 și evoluând cu întreruperi și sincope, au avut repertorii în care muzica simplă și melodioasă a deținut un rol important.

Deși preocuparea muzicologilor pentru acest domeniu al artei sunetelor este aproape inexistentă, compozitori români importanți au scris muzică pentru spectacolele de copii. Dintre aceștia s-au remarcat Florin Comișel, Achim Stoia, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Cristian Misievici.

În repertoriul teatrelor de păpuși, stilurile de cânt pornesc de la folclorul național cu melodicitatea sa specifică, de la muzica simplă pentru copii, dar și de la muzica ce prezintă elemente de jazz, ca de exemplu în spectacolul **Bing Bang** de Sabin Păutza.

Piese muzicale din spectacolele pentru copii se caracterizează prin simplitatea liniilor melodice în construcții intervalice primare, cu ritmuri binare și ternare fără complicații, cu ambitusuri mici de maximum o octavă, cu o dinamică și agogică fără evoluții spectaculoase; vocalitatea este bazată în principal pe cantabilitate și pe o tehnică vocală simplă.

O sinteză istorică și o analiză muzicologică a evoluției stilurilor și limbajului muzical folosit în teatrul dramatic și păpușăresc din țara noastră deși deosebit de interesantă și necesară își așteaptă încă autorul.

## **ACORDURI SUBIECTIVE DE CULORI - aportul cromatologiei în definirea personalității artistice**

Gavril SIRITEANU

Culoarea este rezultatul reflectării undelor de energie electromagnetică specifice luminii, proiectate asupra unui obiect. Când lumina cade asupra oricărui obiect colorat, acesta va absorbi doar acele lungimi de undă care corespund structurii sale atomice. Restul lungimilor de undă se vor reflecta, dând obiectelor culoarea pe care noi o vedem. La nivelul retinei undele sunt convertite în impulsuri electrice care vor fi trimise la creier pentru a fi decodificate, făcându-se analiza și sinteza lor.

Numeroși autori s-au ocupat de semnificația culorii în raport cu personalitatea umană, efectele asupra psihicului și înțelesurile asociate culorilor.

Isaac Newton a fost primul care a demonstrat în 1676, cu ajutorul prismelor optice, că lumina este compusă din amestecul culorilor vizibile din spectrul solar. Dispersia luminii este realizată cu ajutorul unei prisme triunghiulare ce reușește să separe cele șapte culori ale curcubeului prin fenomenul de refracție. Refracția este cauzată de schimbările de viteză pe care le suportă o undă luminoasă atunci când schimbă mediul. Lungimile de undă și frecvențele diferite ale culorilor fac ca ele să se separe și să devină vizibile când traversează o prismă.

Celebrul scriitor german, Johann Wolfgang von Goethe a studiat fenomenul culorilor timp de douăzeci de ani înainte de a publica **Teoria culorilor** la dorința Ducesei Luiza și îi mulțumea pentru sprijin într-o scrisoare adresată în ianuarie 1808 și editată doi ani mai târziu. Goethe a identificat cele trei culori principale, primare: roșu, albastru și galben, și a fost primul care a descris efectele psihologice ale culorilor. În prima parte a

cărții abordează din punct de vedere fiziologic culorile după posibilitățile de percepție. O anexă la finalul primei părți abordează patologia în perceperea culorilor, diferite maladii ce se recunosc după modul în care pot vedea unii, un mod considerat abatere de la posibilitățile fiziologice: ca exemplu ar fi daltonismul. Vorbea, de asemenea, despre funcția de apel de tip biologic, de existența unor culori pozitive precum roșul, oranj, galben cu proprietăți de excitare și negative, precum albastrul și purpuriul, care induc anxietate și tristețe

Un naturalist american din India, Ghadiali Dinshah (1873-1966) a cercetat efectele culorii, punând la punct filtre colorate și lămpi, aplicând cunoștințele sale științifice extrase din descoperirile lui Goethe și Newton pentru a putea folosi efectul culorilor în bolile fizice.

Epoca de glorie a cromoterapiei a durat până la descoperirea penicilinei, în 1938, când, prin amplificarea folosiri antibioticelor a căror efecte în vindecare sunt mai rapide decât cele obținute prin cromoterapie, aceasta a pierdut teren

Terapia prin culoare era folosită de vechii egipteni, chinezi și indieni. Ei credeau în cromoterapie. Egiptenii se scăldau și beau apă terapeutică ce fusese expusă îndelung la razele soarelui în vase de sticlă de diverse culori. Chinezii foloseau pictarea feței pentru stabilirea unor diagnostice. Medicina ayurvedică, specifică Indiei, consideră că chakrele acționează ca niște prisme redând și amplificând culorile care ne înconjoară. Preferința pentru culoare este determinată ereditar la om, fiind influențată prea puțin de mediu sau învățare.

Johannes Itten, pictor, profesor, gânditor, este creatorul unui **Curs pregătit** la BAUHAUS în Weimar, unde el a predat între 1919 și 1923. De atunci, principiile revoluționare ale acestui curs au făcut turul lumii. În principal în Europa, Statele Unite, Japonia cât și în alte țări, învățământul de artă se inspiră din ideile dezvoltate de Itten în acest curs și din care **Arta culorilor** reprezintă doar o parte. În 1928, Itten, pentru a putea

evidenția influența subiectivității în cazul armoniilor, și-a supus studenții de la arte plastice unui experiment. Cursul la care tocmai predă acorduri de culori armonioase. Aceștia trebuiau să transpună în planșe pictând pe suprafețe închise prin segmente de cerc de o mărime la alegere. Din prelegerea cursului încă nu dăduse definiție culorilor armonioase. După vreo 20 de minute de lucru o mare zarvă s-a pornit în sala de studiu. Motivul vociferării a fost lămurit de studenți, care tocmai ridicau problema clarificării acordurilor de culoare: „Noi gândim (credem) toți că acordurile predate nu sunt grupări de culori armonioase. Noi avem sentimentul că ele sunt dezagreabile și discordante”. Profesorul din acel moment i-a introdus în experiment: „Bine, atunci fiecare să picteze acorduri pe care le consideră armonioase și agreabile”. Clasa s-a liniștit și toți se străduiau să demonstreze că profesorul s-a înșelat în stabilirea grupurilor de culori din care pot rezulta acorduri armonioase. După ce lucrările au fost terminate le-a cerut să-și etaleze pe podeaua atelierului lucrările obținute. Fiecare student, conform sentimentului propriu, pictase pe planșa sa mai multe acorduri asemănătoare. Dar ansamblul de lucrări se prezenta foarte divers. Desigur se poate constata cu stupefacție chiar că fiecare avea o concepție diferită asupra posibilităților de a structura același spațiu prin alte posibile acorduri de culori armonioase.

Ascultând de o inspirație subită, profesorul a luat o lucrare și a întrebat pe unul din studenți dacă el a pictat aceste acorduri. Răspunsul a fost: „Da”. A ales o a doua, o a treia și a patra foaie și le plasa în fața autorilor săi. Trebuie specificat că în timpul confecționării lucrărilor profesorul nu intrase în atelier, deci nu putea ști ce a pictat fiecare. Apoi le-a ținut studenților lucrările în față, în așa fel încât să se poată vedea simultan fețele lor cu acordul lor de culori. Uimirii îi succeda ilaritatea, căci toți studenții percepură o concordanță stranie între expresia, coloratura fețelor, și acordul de culori corespondent pictat.

La sfârșitul acestui experiment agitat s-a ajuns la concluzia că fiecare a realizat că grupurile de culori armonioase sunt impresii subiective și individuale. Sunt culori subiective alese de fiecare personalitate. Acestei prime tentative îi vor succeda multe altele în anii care urmează în pregătirea studenților.

Pentru ca astfel de experiențe să se poată realiza cu succes, trebuie ca persoanele care pictează să fie în primul rând sensibile la culori într-un fel general. Dacă nu suntem familiarizați, intens, cu posibilitățile culorilor, și dacă nu am practicat un exercițiu împinși de pensule și culori, nu vom obține rezultate de care să fim mândri.

Experiențele privind acordurile subiective de culori trebuie să fie făcute cu multă precauție. Trebuie, la începutul exercițiului, să evităm a spune că după acordurile subiective de culori putem deduce caracterul, sensibilitatea și felul de a gândi al autorului. Mulți sunt jenați să se arate așa cum sunt. Cel care prin meseria lui lucrează cu elemente de limbaj plastic, cum ar fi cel al culorii, întâmpină greutăți în a găsi aceste culori subiective. Uneori, subiectele nu realizează decât impresiile pe care ei le doresc, pictează culorile lor complementare sau culori interesante din cauza luminii. În loc să reflecteze ei înșiși, sunt impresionați pe moment de mediu sau de sursa de inspirație .

Acordurile de culori pot, foarte strict, să se limiteze, să apară numai două sau trei culori, ca albastrul - clar, griul - mijlociu, albul și negrul, sau (brun) maroul - roșu închis, maroul – roșu deschis și negrul sau verdele - galben, galbenul și maroul-negru.

Ele pot, de asemenea, îngloba un mare număr de culori: galben, roșu, albastru, în numeroase variante de saturație, și două sau mai multe culori pure cu multe valori de tonuri diversificate.

Între indivizii unde domeniul de culori e uimitor limitat și cei unde domeniul de culori e vast, apar toate intermediarele imaginabile.

Există acorduri subiective unde, în cantitate, o culoare dată domină, fie roșu, galben, albastru, verde sau violet, dând tonul de acord, cum suntem tentați să spunem că un individ sau altul consideră lumea dintr-un punct de vedere roșu, galben sau albastru. El vede toate lucrurile ca prin ochelari colorați și impresiile și gândirile lui sunt într-un fel corespondențe unilaterale.

În cursul cercetărilor asupra culorilor subiective s-a constatat că nu numai alegerea compoziției culorilor, dar și mărimea petelor și felul în care ele sunt orientate pot să fie foarte caracteristice. Există caractere tip care dispun toate petele vertical, altele adoptă dispunerea orizontală sau pe diagonale. Într-un fel corespondent, formele de capete sunt alungite pe verticală sau largi și orizontale. Direcția e o indicație privind maniera de a gândi și de a simți. De aceea structura părului poate să fie foarte expresivă. Părul poate să fie rar, fără suplețe sau ondulat ritmic sau pus în dezordine. De aceea petele de culoare sunt pentru un tip de individ sărace și rigide în dispunerea lor, pentru altul ele se amestecă în dezordine. Pentru cel din urmă va fi greu să gândească clar și simplu. El va fi dominat de dispoziții sentimentale și exaltate.

Dacă vrem să ne facem o idee de semnificația acordurilor de culori subiective, trebuie să observăm cele mai mici particularități și nu numai marile caractere generale de culori și de pete. Pentru a judeca bine, nu numai culoarea părului, a ochilor și a pielii e decisivă: caracterul cel mai important e strălucirea persoanei. Câteva exemple indică aici diverse tipuri de culori posibile.

Pentru o studentă de un blond - deschis specific nordicilor și acordurile sale de culori subiective au o notă comună. Aceste tipuri cu ochi albaștri, blond galben, cu piele roșu roz, au de obicei culori foarte pure și uneori un mare număr de caractere de culori net diferite. Contrastul culorii în ea însăși indică la aceștia caracterul fundamental. Conform vitalității individului, culorile sunt mai pale sau mai luminoase.



Acordurile subiective ale unui student cu păr negru, ten închis și cu ochi maro negri: forța de culori surde și efervescente sunt animate în tonuri sumbre. Negrul are de îndeplinit o funcție importantă în ansamblul de acord și culorile pure sunt rupte de negru. Galbenul se întâlnește în cantitate mică dar el iese în evidență, devine clar în totalitatea ansamblului sumbru, în toată puritatea forței lui. Albastrul - roșu e împins până la violet și contrastează cu galbenul – verde complementar obscur. Acordul obscur e puternic mărturisit de o mulțime de tonuri colorate diverse și indică o personalitate vie și intensă, de o puternică sensibilitate.

O altă studentă emană o puternică colorație. Părul blond roșu și pielea ei roză domină cromatic portretul. În acorduri găsim culorile fundamentale: roșu dominant calitativ sau cantitativ, galben, albastru în suite de contraste foarte puternice. În buchetul de flori, care a fost pictat după ce acordurile subiective au fost găsite, se descoperă o prospețime veselă și o unitate de expresie. Vedem aici cum studenta se trezește când și-a găsit caracterele de culoare și, odată cu acestea, o siguranță obținută prin practica exercitată în structurările compoziției, este astfel câștigată pe mai multe planuri. Este bine a fi sfătuită să nu picteze decât teme care corespund expresiv culorilor sale subiective, căci aceste culori sunt cele pe care ea le poate simți și trăi cel mai puternic. Aceasta viață intensă este condiția decisivă a întregii munci artistice.

Formarea unei personalități artistice trebuie să se facă plecând de la dispozițiile subiective privind culorile și formele, limbajul vizual specific acestora are de obicei și un corespondent în zona auditivului printr-o muzicalitate anume sau în domeniul coregrafiei printr-un gen de mișcare specifică.

Cunoașterea acordurilor de culori subiective e de o mare importanță pentru educație în formarea artistică și nu doar pentru domenii ca: pictura, sculptura, grafica sau arhitectura, adică pentru artele plastice sau

decorative, dar implicit scenografia care le însumează și pe acestea în tot ce ține de artele vizuale puse în slujba unui spectacol.

Un mod de educație natural trebuie să dea la copil posibilitatea sa se dezvolte el însuși, organic și pe măsura vocațiilor încurajate, acestea plecând din zona subiectivului specific personalității chiar dacă este în formare. Aceasta presupune că educatorii pot să-și dea seama de dispozițiile și posibilitățile copiilor, elevilor sau studenților pe care îi au sub îndrumare. Acordurile culorilor subiective sunt o cale spre cunoașterea modurilor individuale date de natură pentru gândire, sentiment și acțiune. A ajuta un student, elev să găsească formele și culorile sale, asta înseamnă a-l revela lui însuși. Dificultățile par la început foarte mari. Dar să avem încredere în geniul personal al fiecăruia. Maestrul nu trebuie sa ajute decât foarte puțin, dar conform naturii, cu înțelegere și prietenie. Cum un grădinar procură plantelor sale pentru creștere condițiile cele mai favorabile, educatorul trebuie sa creeze pentru învățăceii lui (elevi, studenți) condițiile de dezvoltare spirituală și corporală cele mai bune. El se va dezvolta conform ideilor și forțelor care sunt în el. Pentru educația artistică două probleme sunt considerabile: încurajarea dispozițiilor creatoare individuale ale acestora și învățarea legilor generale obiective ale formelor și culorilor, care e completată prin exemple și studii după natură. Dispozițiile individuale sunt stimulate dacă fixăm la începutul unei compoziții, a unei lucrări de creație artistică, câteva pete care să apară în forme și culori subiective. Se va declanșa pofta de creație, de interpretare, practica activităților creative. În domeniile de creație artistică, dacă se ia ca punct de plecare un motiv cu o specificitate chiar și subtil subiectivă, se va stimula și ușura nivelul imaginativ să structureze compoziționalul.

Cazul studentului cu armoniile sumbre trebuie să primească ca teme de lucru compoziții ca : noaptea, lumina într-un local sumbru, furtuni de toamnă, înmormântare, doliu, tânăra melancolică, orchestră de negri etc. El

trebuie sa facă studii după natură în culoare prin tonuri de negru și alb, fără linii nici structuri geometrice.

Studenta blondă trebuie sa primească teme ca: primăvara, grădina pentru copii, botez, sărbători de flori, dimineața, Clara în gradina etc. Studiile sale după natura trebuie sa fie multicolore, fără contraste de clar-obscur.

Nu putem deci să dăm tuturor studenților să studieze aceleași flori sau figuri. Aceste atribuiri de teme diferite sunt necesare pentru că astfel ucenicii pot, urmând ceea ce simt, să găsească soluțiile potrivite, adică unele apropiate puterii de percepție și în ton cu sensibilitatea specifica fiecărei personalități în parte.

Dacă un student primește teme care îi sunt „străine”, el încearcă prin raționament să ajungă la soluții juste. Dar îi vor lipsi cunoștințele obiective, motiv pentru care, în majoritatea cazurilor, rezultatele vor fi îndoielnice și mediocre.

Când studenții vor descoperi propriile lor dispoziții privind culorile, formele, elemente de expresie, atunci vom putea, prin intermediul exercițiilor elementare, să le predăm cele șapte principii ale contrastului specifice culorii, volumelor, limbajului de expresie al artelor vizuale în general. Va fi la fel pentru numeroasele exerciții de învățare a contrastului de forme. Aici se redescoperă că studenții, elevii, au fiecare o preferință pentru anumite contraste, că au un har, talentul, sau acea atracție pentru acesta și că ei nu vor sesiza alte contraste decât cu dificultate. Este necesar ca fiecare student, elev, sa aibă o idee despre principiile fundamentale, chiar dacă acestea îi sunt agreabile sau dezagreabile. Astfel se produc în el tensiuni naturale care incită la noi creații, noi căutări.

E de preferat a face pentru fiecare contrast analize pe lucrări bune, picturi celebre, din diferite perioade sau stiluri de transpunere, atât cele antice cât și moderne. Dacă un student găsește lucrări care-i vorbesc direct și care-l interesează, el poate trage mari foloase. Picturile alese individual

devin maeștri și cel care caută devine conștient de poziția sa clară, de „familia” căreia îi aparține și de ceea ce altul a făcut și de ce a făcut. Unul se va simți atras spre maeștri de clar-obscur, altul spre maeștri culorii sau formei sau al construcției arhitectonice. Violența culorii expresioniștilor sau tendința de a detașa formele de pete vor fi preferate de unii sau de alții.

În primul experiment, ziua de lucru asupra acordurilor subiective de culori, această studentă pictase pete de culoare gri, albastre, albe și puțin roșu. Ea avea păr blond, o carnație deschisă și ochi albaștri. Profesorul i-a zis că se pare că și-a găsit deja culorile ei principale. Dimineața următoare ea începe lucrul său cu oranj, negru și roșu purpuriu. A fost uimit lten pentru că aceste noi acorduri, după părerea lui, nu i se potriveau. A întrebat-o dacă nu-și pierde timpul cu alte căutări pentru că a găsit ieri culorile sale, ea însă considera că și aceste noi culori sunt tot atât de necesare pentru ea ca și cele pictate ieri. Dacă ce susține studenta este adevărat, după părerea profesorului înseamnă că are un bunic mongol sau o bunică mongolă. Ea a recunoscut că are greci, ruși și mongoli printre străbuni. Era născută la Moscova și, după cum demonstrează și culorile subiective, era o ființă extraordinar de dotată în profunzime. Toate culorile principale, atât de bine negrul cât și albul, erau prezentate. Profesorul nu este mirat că interpretarea celor patru anotimpuri sunt foarte net caracterizate de aceasta studentă. Vara și toamna indică, prin corespondent la dispoziția subiectivă, cea mai mare forță și cea mai mare vitalitate în expresie, iar primăvara și iarna se exprimă de asemenea puternic prin culori.

Totalitatea unei ființe umane rar poate găsi asemenea acorduri în toată plenitudinea ei, partea corporală, spirituală și intelectuală se găsesc astfel proiectate, sau încă numeroase combinații ale acestora. Aceasta variază în funcție de temperamentul și accentul pe care le poartă constituția persoanei. Maeștri, medicii, sfătuitoarii, îndrumătorii profesionali și chiar

profioniștii domeniilor artistice pot să tragă multe concluzii utile din posibilele variante ale acordurilor de culori subiective.

Un student avea printre culori subiective violet - deschis, albastru - deschis, griul-albastru, galbenul, albul și puțin negru. Tensiunea sa fundamentală, „tonusul” său, era dur, rece și puțin sec. Când acesta și-a întrebat maestrul, adică pe Johannes Itten, despre o posibilă cariera pe care să o aleagă, acesta i-a spus despre el că are raporturi naturale cu metalul, în particular cu argintul și sticla. „Poate aveți dreptate, dar eu sunt decis să devin creator de mobilă”, adică să se specializeze în designul ambientărilor interioare. Este o specializare secundară la arhitectură, la fel de utilă și pentru scenografie, tâmplari și sculptori în lemn pentru mobilier. Mai târziu el a construit mobile și printre altele el a pus la punct primul scaun ergonomic modern. În final, a devenit unul dintre cei mai renumiți arhitecți în beton și sticlă.

Un alt student avea în acordurile sale de culoare și compoziții subiective brun-oranj, ocru - brun , brun - roșu și puțin negru. Tonurile verzi, albastre, violet și gri le armoniza complet defectuos. Când a fost întrebat de cariera sa, el zise că e creator de mobilă. Tâmplăria o rezolva singur pentru transpunerile machetelor sale. El a găsit veritabilă sa profesie prin instinct natural.

Pentru al treilea student, acordurile de culoare subiective se compuneau din tonuri violet - deschis, gălbui și brun - galben bine acordate. Aceste culori produceau un efect de luciu, o aura de o mare putere de concentrație. Galbenul cald spre violet indica gândirea orientată spre religie. El se ocupa de o mare biserică și era un excelent gravor, miniaturist și bijutier în aur și argint.

Un individ poate avea mari realizări doar în profesia care îi corespunde constituțional și pentru care el e dotat, adică are acele talente necesare.

Dacă Itten a găsit o asociere între aspectul persoanei și preferințele cromatice pe baza determinării ereditare ce se pare că este influențată prea puțin de mediu sau prin cultivarea esteticului specific unei culturi ce necesită de asemenea mult timp, Max Luscher, născut la 9 septembrie 1923 la Basel, creează un sistem interpretativ original al personalității. Forma standard permite evaluarea normalității sau a dezechilibrului între diferite funcții ale personalității. Este unul dintre personajele ce a manifestat o precocitate deosebită, captivat de psihologie de la treisprezece ani citește Freud, Jung, Klages, iar pe la șaisprezece ani frecventează cu aprobare specială cursuri universitare. Un interes dominant se concentrează asupra cunoașterii semnificației culorilor pentru oameni. Din studenție elaborează ceea ce va constitui testul culorilor. La douăzeci și patru de ani prezintă la Conferința Internațională de Psihologie de la Lausanne testul culorilor apreciat ca un act deosebit ce va intra în istoria psihologiei. Experimentează mult culorile pe condiții umane de echilibru și dezechilibru. Studiile experimentale pe pacienți cu patologie organică arată că diferite fundaluri colorate produc efecte comportamentale diferențiale. De exemplu fundalul roșu este trăit ca dezagreabil, neliniștitor, excitant, chiar provocând amețeală. Scenografia, cea care asigură vizualul cromatic în spectacole, se ocupă și de stimularea jocului actoricesc. Prin urmărirea preferențiată a culorilor specifice fiecărei personalități în parte se poate stimula sau chiar trezi interesul studenților noi în domeniul interpretării actoricești. Este cunoscut efectul culorilor îmbrăcămintei, al machiajului și chiar al mediului în care desfășori activități, în cazul nostru spațiul scenic. Costumarea în culorile preferate sau necesare unui tip de activitate va ajuta, stimula psihic, trăirile din timpul interpretării rolului.

Teoria doctorului Max Luscher este că semnificațiile culorilor sunt adânc înrădăcinate în psihicul uman și provin din timpuri imemorabile, pe când strămoșii noștri trăiau în peșteri sau de-abia se coborâseră din copac. Pentru omul de atunci acțiunea avea două forme: atacul sau apărarea.

Lumina zilei, percepută printr-un galben deschis, semnifica un nou început, o nouă zi, spre deosebire de albastrul închis sau negrul nopții, ce aducea cu ea teama de necunoscut și nevoia de a sta ascuns. El considera albastrul închis drept culoarea liniștii și a pasivității iar galbenul deschis culoarea speranței și activității. Roșul, în special tonul mai închis, spre maro, era asociat cu culoarea sângelui, cu vânătoria și agresiunea. Verdele, specific vegetației, reprezenta asigurarea hranei. Era asociat cu apărarea și grija de sine fiind complementar roșului. Aceste patru culori: albastru, galben, roșu și verde sunt culori de bază în testul lui. Culorile auxiliare sunt violetul, maroul, negrul și un gri neutru. Ultimele două nu sunt culori dar reprezintă, mai degrabă, negarea culorii.

## DE LA COMEDIA DESCHISĂ LA COMEDIA APARENTĂ

Mircea GHIȚULESCU

### Criza lecturii modifică formele literare. Literatura viitorului

În plină criză a lecturii tradiționale ce presupune preocupare de sine și comportament reflexiv pentru că, - ce înseamnă a citi altceva decât a testa mai multe destine într-o singură existență ? - o observație ce se impune este virajul scriitorilor către genul dramatic ceea ce ne îndreptățește să întrezărim în dramaturgie o formă de *literatură a viitorului*. Pentru practicianul literaturii nu există, desigur, nici o diferență între genurile literare sau, în orice caz, nu una atât de rigidă cum ne învață teoria literaturii. O parte din poeziile lui Eminescu au fost proiectate în piesele sale de teatru, filozofia lui Blaga apare cu mult înainte în opera sa dramatică, Mario Vargas Llosa, romancier prin excelență, scrie teatru cu aceeași îndemânare.

Cu toate acestea, dramaturgia este o literatură de un tip aparte. Fiind scrisă pentru a fi rostită și, prin urmare, ascultată, drama adică ceea ce înțelegem prin piesa de teatru, a exprimat de-a lungul timpului capacitatea omului de a asculta, totdeauna invers proporțională cu evoluția civilizației. Un spectacol de teatru tradițional japonez durează o zi iar **Hamlet**, jucat în întregime ar dura câteva ore. Astăzi, un spectacol ce depășește două ore cu pauză cu tot te neliniștește. Pauza însăși care, în vremurile bune era mai importantă decât însuși spectacolul fiind menită să pună în valoare prezența socială a individului, și-a pierdut semnificațiile. S-a micșorat și, în cele din urmă, a dispărut cu totul.

Textul dramatic a urmat același traseu. **Furtuna** de Shakespeare este de zece ori mai lungă decât **Scaunele** de Ionesco, deși ambele sunt la fel de acvaticе. Secolul grăbit, al XX-lea, a descoperit piesa într-un act și



amenință cu un laconism extrem. Față de drama shakespeariană, hugoliană, ibseniană și, mai ales, cehoviană, drama modernă a pierdut cel puțin cincizeci la sută din cuvinte, fără a pierde din intensitate. Din explicit și locvace, textul dramatic a devenit implicit și eliptic. Implicit pentru că imită conversația fără a fi conversație, așa cum roata imită mersul fără a semăna cu piciorul. Dar mai ales eliptic pentru că păstrează din presupusa conversație elemente disparate. Drama nu este conversație reală ci epură a acesteia. În replicile unei drame sunt incluse evenimente trecute, ipotetice sau viitoare astfel că textul se transformă într-o șaradă care te silește să ghicești ceea ce nu este explicit în destinele personajelor cum se întâmplă în roman.

Pe de altă parte, comedia propriu zisă sau comedia deschisă cum o numim noi, bună numai pentru a provoca râsul este înlocuită treptat cu comedia aparentă, înșelătoare, chiar mincinoasă care ascunde în subtext mii de capcane. Vă propun să urmărim acest fenomen în domeniul comediei unde dramaturgia română a fost într-un șocant avans față de dramaturgia europeană prin Caragiale, Ionesco, Gellu Naum, Teodor Mazilu și Matei Vișniec.

### **Caragiale reformatorul și Conul Leonida cap de serie**

O să vi se pară absurd din cauza prejudecăților critice bine instalate dar nu **Scrisoarea pierdută** ci **Conul Leonida față cu reacțiunea** este capodopera lui Caragiale. Aș putea merge chiar mai departe ca să vă spun că nu teatrul constituie partea cea mai tare a lui Caragiale ci acele momente și schițe care au deschis drumul laconismului în proza mondială. Dar să rămânem deocamdată la **Conul Leonida**. O versiune intermediară a piesei intitulată **Zavera** sau **O noapte sinistră**, unde conul Leonida și Coana Efimița erau la vârsta a treia având în jur de 70 de ani, trăda reminiscențe din **O noapte furtunoasă**. În ciuda dimensiunii reduse, **Conul**

**Leonida** este textul cel mai exigent al lui Caragiale pentru că este cel mai *complet* și, astfel, ireductibil la una sau alta din temeale criticii de ieri sau de azi. Și sociologii și estetizanii descoperă motive de satisfacție.

Sociologii care cred în arta realistă au și ei mulțumirea lor: o pereche de bătrâni din sud estul Europei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, înfricoșată de orice tulburare a micului lor univers caută explicații politice pentru orice fleac. Ei reprezintă, într-adevăr existența politizată prin presă. Interpretarea politică a accidentelor vieții individuale era o sursă comică încă de pe vremea lui Vasile Alecsandri. **Gură Cască, om politic**, din monologul cu același titlu nu se mai miră că „l-au dat afară din slujbă pe nenea Scarlat de vreme ce Franța s-a retras din Mexic și americanii se ucid ca muștele”.

Dar, pentru mai multă claritate să ascultăm un fragment din acest text modern al literaturii dramatice europene care a inaugurat epoca laconismului și a piesei în două personaje pe care o va prelucra Ionesco și mulți alții.

Este aici, ca și în **Conul Leonida...**, un contrast comic între macro și microcosmos. Leonida este și el un „gură cască om politic” cum spunea Alecsandri . Ca toți consumatorii și comentatorii de presă, el nu mai gândește singur. Sacralitatea gazetei, a cuvântului tipărit, a ajuns la paroxism și Leonida vorbește în stilul bombastic și exclamativ al jurnaliștilor: „Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințipatele Unite!” Dar nu sociologul, ci psihologul descoperă aici cele mai mari satisfacții. Caragiale expune, în parodie, propria metodă psihologică pe care o împrumută lui Leonida.

Să ne amintim celebra sa afirmație *simț enorm și văz monstruos*: exact asta i se întâmplă Efimiței. Leonida/Caragiale îi explică pe-ndelete: “Omul, bunăoară, de par exemplu, dintr-un nu știu ce ori ceva, cum e nevrinos, din curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata;

ei, și după aia, din fandacție cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și *nimica mișcă*”.

Celebra replică poate servi drept motto la întreaga operă a lui Caragiale pentru că acel *nimica mișcă* devine o lege estetică atât pentru proza halucinantă din **Hanul lui Mânjoală** sau **O făclie de Paște**, cât și pentru mecanismele comice din piesele de teatru. Mai în glumă, mai în serios, între Conul Leonida și Coana Efimița se instaurează pentru o noapte conflict filozofic între raționalism (Leonida) și misticism (Efimița). Materialist prin metoda deja enunțată, Leonida trăiește pentru o clipă destrămarea sistemului dialectic pe care l-a asimilat din presă. Efimița este pe cale să învingă cu superstițiile ei. Noroc cu servitoarea Safta care vine și restabilește infailibilitatea presei: „a fost chiar poliția în persoană”. Pentru degustătorii dramaturgiei moderne, importantă este zona „nerealistă” a textului, „partea nevăzută” ce se arată când întrezărim analogii cu perechea ionesciană din **Scaunele**. Coana Efimița seamănă binișor cu Semiramis din piesa lui Ionesco care îl idolatrizează pe Bătrânul ei soț și îl compătimentește pentru că nu a devenit *mareșal-șef, președinte-șef* sau *rege-șef*. Leonida însuși, pe un registru minor, are de comunicat un „mesaj planetar” ca și Oratorul din **Scaunele**. Nu este chiar mut, ca personajul lui Ionesco, dar „mesajul” său nu este mai puțin confuz. Nu vorbim despre o influență, directă ci de o percepție comună a posibilităților dramatice a piesei în două personaje (de obicei un cuplu) dar Ionesco era atât de familiarizat cu literatura lui Caragiale (să nu uităm că a dramatizat schița **Căldură mare** și a semnat, alături de Monica Lovinescu, o versiune franceză a pieselor de teatru) încât anumite coincidențe ne pun pe gânduri. Căci, ce este **Conul Leonida față cu reacțiunea** altceva decât un „delir în doi”? În fond, Caragiale a presimțit viitorul textului dramatic în două personaje care a devenit, prin Beckett, Ionesco și alți autori ai secolului al XX-lea, o *forma fixă* a dramaturgiei moderne, asemenea sonetului din genul liric. Nu avem

decât de regretat că I.L. Caragiale nu a consacrat, prin repetare, o genială intuiție a structurilor dramaturgiei viitorului.

Din păcate anii 1950 aveau să antreneze și un alt tip de ruptură decât aceea politică și aceasta avea să se petreacă pe linia avangardei care ar fi putut propulsa dramaturgia contemporană în zone mai puțin conformiste. Intermitent, ermetismul, incomprehensibilul, componente ale avangardei, cădeau în cea mai neagră dizgrație în viziunea oficială.

Cazul lui Teodor Mazilu care s-a impus prin noutatea dicțiunii satirice și prin viziunea personală asupra existenței absurde, trecând prin serii de grații și dizgrații oficiale, debutat cu întârziere, supralicitat după 1965 și indexat după 1975, reprezintă, poate, cazul cel mai elocvent. O anumită idee despre ce s-ar fi putut întâmpla în dramaturgia română după 1950 (admițând ideea continuității în avangardă) ne putem face examinând acțiunea radicală întreprinsă în Franța de Eugène Ionesco. Abuzăm, poate, din nevoia de staruri a oricărei culturi mici, de apartenența lui Ionesco la literatura română. Totuși, faptul că unul dintre primele texte ale teatrului absurd (***Englezește fără profesor***, devenită, la Paris, ***La Cantatrice chauve***) a fost scris la București, nu poate fi pus la îndoială. Importanța acestui text este că, după ***Cântăreața cheală***, nu se mai putea scrie teatru ca înainte. Opera lui Ionesco nu doar a radicalizat structurile dramei, dar a antrenat și revizuirea artei spectacolului.

Întreruptă în 1950, tradiția avangardistă românească abia înfiripată între cele două războaie, nu va putea fi reluată decât două decenii mai târziu în forme temperate și, europenește vorbind, cam tardive, prin textele generației '60 cu excepția lui Gellu Naum ale cărui drame (*Ceasornicăria Taus*, *Poate Eleonora*, *Insula*), erau sincrone, dacă nu cumva devansau insurgența ionesciană de la Paris.

## Gellu Naum, un alt Ionesco trăind la București

**Ceasornicăria Taus** este primul dintre cele patru texte insurgente alături de Poate **Eleonora**, **Insula** și **Exact în același timp**. Sunt breșe incredibile în unisonul dramaturgiei socialiste a anilor 1960 ce nu puteau fi percepute ca atare pentru că au fost publicate abia în 1979 pierzând, inexplicabil, deschiderea post-dejistă din anii 1965-1970. Totuși, contextul politic nu explică în întregime absența lui Gellu Naum în dinamica teatrului românesc al anilor 1970. Se adaugă cu certitudine discreția autorului, însușire suicidală în lumea artelor. Textul este important numai pentru “voluptatea așezării replicilor în construcții de mare efect” (Laurențiu Ulici, „Teatrul 7-8”, 1979) ci prin ecourile pe care le va avea, după un sfert de secol în dramaturgia lui Matei Vișniec sau în inter-textele lui Horia Gârbea. Nu afirmăm, neapărat, o descendență ci o percepție comună a nevoii de schimbare, resimțită ca ruptură cu literatura, cu logica și rațiunea comună. În locul blocurilor de fraze și cuvinte frumoase, al subiectelor explicite, Gellu Naum preferă, pentru prima dată în dramaturgia română, laconismul, eliptismul și logica informală (ilogicul logic) în locul celei formale, viziunea în locul descrierii, sinteza – analizei. De altfel toate cele trei texte dramatice pe care le-a scris sunt ciudate prelungiri întârziate ale avangardismului interbelic preluate din poezie și placate pe dramă poetul Gellu Naum fiind “singurul dintre suprarealiștii noștri care a încercat și a reușit să rămână fidel unei poetici suprarealiste în direcția visată de Apollinaire”. Motiv în plus pentru a fi privit în lumea teatrului ca un intrus venit din poezie și a fi lăsat să se odihnească în biblioteci. Sigur, între timp (nu știm dacă nu cumva chiar înainte) Eugène Ionesco avansase pe aceeași direcție, ceea ce este ușor de constatat citind **Poate Eleonora...**, cea mai “ionesciană” dintre atitudinile teatrale ale lui Gellu Naum, toate

aceste coincidențe fiind de natură să facă din Gellu Naum un ghinionist predecesor al literaturii absurde plină de sens.

### **Mazilu și mesajele aburite. *Frumos e în septembrie la Veneția***

Nu altfel decât Gellu Naum procedează Teodor Mazilu care ia logica cu asalt prin cele mai ingenioase speculații și raționamente din care țâșnesc cele mai neașteptate înțeleșuri. Un asemenea „viciu de logică” este tautologia care, în cele mai multe cazuri dă conversației un aer ermetic și, doar la o examinare atentă dezvăluie virtuozitatea analizei psihologice: „*lordache*: Extraordinari sunt oamenii...Auzi, Dobrișor, i-am dat o palmă lui Pamfil și pe urmă tot el a susținut că i-am dat o palmă. Mă rog, eu i-am dat o palmă, asta pot să înțeleg, nu sunt un încuiat. Înțeleg că m-am enervat și l-am cârpit. Dar, după ce eu i-am dat o palmă, să susțină că eu i-am dat o palmă, asta e prea de oaie.” (***Acești nebuni fățarnici***).

Din aparenta lipsă de logică a secvenței deducem o trăsătură profundă a personajului: identificarea până la omonimie a cu fondul său de impostor. Funcții reflexive capătă procedeul viciului de logică în ***Frumos e în septembrie la Veneția*** din care vă oferim acum o secvență.

Piesa este construită în întregime pe valorificarea tautologiei. Piesa se desfășoară în întregime ca o convorbire între Domnul (Impostorul galant) și Doamna (Cocheta culturală). Amândoi au aspirat toată viața să vadă Veneția și s-au întâlnit, în sfârșit, la Veneția. "*Doamna*: Ei bine, îmi pare rău că sunt la Veneția. *Domnul*: De ce, doamnă? *Doamna*: Simplu. Dureros de simplu...Fiindcă odată ajunsă la Veneția, nu mai pot să aspir să ajung la Veneția. *Domnul*: Ați câștigat Veneția și ați pierdut nostalgia Veneției. Așa e, doamnă, de când lumea. Pierdem visul și câștigăm, în schimb, realitatea”.

În ciuda aerului burlesc, ***Frumos e în septembrie la Veneția*** este un dialog filozofic despre contrastele încâlcite ale firii. Sceneta comprimă pe un spațiu extrem de restrâns teme filozofice colaterale despre timpul psihologic, amintirea ca tezaur, despre lipsa de semnificație a omului în raport cu marile sale probleme. Toate acestea, prin efect reflectat, leagă teatrul lui Mazilu de o întreagă literatură a deriziunii a cărei sursă este atitudinea cinică față de condiția, dacă nu inferioară, oricum finită a spiritului uman. Este mai multă amărăciune în dramele bufone și în farsele atroce ale lui Teodor Mazilu decât ar părea la prima vedere. O lectură suplă poate percepe sceneta în registru dramatic, despărțit de farsă doar din pudoarea autorului care îl îndeamnă să vorbească în doi peri despre lucruri grave. Lupta pe care o duce Mazilu este, în cele din urmă, o luptă cu morile de vânt ale incoerenței obiective a condiției umane, ale „politropiei” (Gabriel Liiceanu), cu dispersia personalității. Aceasta îi apare ca o jalnică stare de mediocritate și nu ca dovadă de complexitate. De aceea piesele sale nu devin drame ci rămân farse în care dizolvă într-un umor special amărăciunea pentru condiția instabilă, versatilă, incongruentă a omului. „Omul tinde spre armonie și taie toate florile care nu încap în planul armoniei sale. Cu orice preț, numai armonie să fie, chiar cu prețul sângelui” – spune undeva Mazilu pe urmele lui Camil Petrescu (***Patul lui Procust***). Dar, spre deosebire de profesionistul absolutului care a fost Camil Petrescu, pentru Mazilu nimic nu este absolut. De aceea asistăm la serii succesive de afirmații contestate. Nu este, oare, dramatic simplul fapt de a te simți obligat pe cale rațională să asigți, cu fiecare replică, la adevărul concentrat și organizat în propoziția anterioară? Iată un alt nivel al literaturii ce vizează drama creatorului și nu a personajelor sale. Care este calea autentică a omului? Prostia, impostura, ridicolul sunt, firește, respinse. Dar nici absolutul, sublimul sau eroicul nu oferă orizonturi speranței umane.

## **Vișniec și comedia atroce**

Matei Vișniec scrie scurt, mai scurt chiar decât Teodor Mazilu, maestru al genului scurt cu care se înrudește uneori, fie prin parodia “sublimului în caz de forță majoră” din **Acești nebuni fățarnici** (“Ce aer! Ce aer! Ah, aerul..., exclamă un personaj din *Ușa*), fie prin exaltarea bufonă a absolutului negativ: ”Nu-mi luați ultima speranță. Eu sper, vreau, cred că pot să cobor cât mai repede posibil. Pentru că odată aflat la limita cea mai de jos a lașității și rușinii, nu-mi mai rămâne decât să mă înalț” – spune Acuzatorul în **Spectatorul condamnat la moarte**.

Faptul că scrie scurt dar nu concis nu înseamnă că preferă stilul aforistic. Îi displac formulările pretențioase și detestă orice formă de patetism verbal. Cu toate acestea, situațiile dramatice sunt, adesea, patetice iar mesajele au totdeauna reverberații filozofice chiar dacă autorul refuză să filozofeze.

La Matei Vișniec *comedia devine atroce*. Moartea însăși este o sursă de comedie. Suntem printre cei care cred că cele mai bune piese de teatru ale lui Caragiale sunt **Momentele și schițele sale**, viziuni abia supuse convențiilor realului. Are și Vișniec momentele și schițele lui și anume acele monodrame ce alcătuiesc ciclul **Teatrul descompus** (dar nu numai), suită de texte, de obicei narative, un fel de “contes drôlatique” situate între proză și poezie. Parabole, se-nțelege, dar cu mesajul bine camuflat. Ipoteze fantastice, de necrezut, adesea hilare prin modul de a relata monstruozițată cu cea mai mare seninătate. Pare că autorul reia specia “realistă” a *momentelor* din perspectivă suprarealistă, asemenea lui Gellu Naum. Apetitul confesiv al personajelor nu mai vine nici din berăriile bucureștene, nici din bistrourile pariziene ci țâșnește din conștiința acută și din sensibilitatea exasperată a europeanului contemporan. Temele sunt obsesive: senzația de mistuire a corpului însoțită de plăcerea de nedescris de a fi devorat (**Voci în întuneric, Dresorul**), invazia oribilă a organicului:



(fluturi melci, etc.), damnarea individului la solitudine cosmică (***Omul din cerc***), deprecierea ființei umane (***Omul ladă de gunoi***), halucinația morții (***Omul cu calul***), totul pe fondul unui cinism irevocabil al materiei. Oameni singuri sau voci ale unor oameni singuri, eroii lui Vișniec descoperă în monolog ocazia unică a revanșei. Imaginile se nasc parcă dintr-o repulsie minuțioasă, analitică, febrilă față de agresiunea materiei organice inepuizabilă în creații hibride ce declanșează mecanismul unei inteligențe avidă de amănunte ostile. O voluptate a repulsiei ce poate transforma totul în plăcere descoperim în ***Voci în întuneric*** unde cea mai cumplită moarte se transformă în cel mai profund extaz. De aici, prezența unui bestiar compus din vietăți mici dar prolifici, de regulă insecte sau gasteropode, uneori inventate prin împerecherea regnurilor (“ploaia animal”) și a viziunilor carniere terifiant-hilare (“animalul cu patru guri”).

### **Vișniec și comedia atroce *Angajare de clown***

Lumea ca teatru shakespeariană devine la Vișniec *lumea ca circ*. *Histrionul* din deviza de la Teatrul Globe devine *clown*. Bătrânii artiști din ***Angajare de clown***, una dintre cele mai puternice tragedii ale comediei umane scrise de Vișniec, sunt reprezentări sordide ale umanului, epave (pitorești până la un punct), “oameni fără calități” surprinși în ce are vârsta mai respingător. Autorul nu face economie de mijloace: eșecul bătrânilor Niccolo, Filippo și Peppino este marcat prin dejecții glandulare (lacrimi, salivă, mucozități) cu efecte fiziologice grotești, cu efuziuni de un sentimentalism dezgustător ce ascund o rivalitate atroce. Bucuria revederii explodează în exclamații neputincioase și complimentele trec ușor în insulte prin suprasolicitarea emoției: “Hai, vorbește, nenorocitul, spune ce mai faci, chiar nu simți că înnebunești? Eu simt că înnebunesc. Nici nu credeam că te mai văd vreodată!”. Prezenți la un concurs funest pentru un

post de *clown bătrân* ei se consumă într-o competiție ce capătă o amploare bufonă. Epuizând etalarea meritelor, clownii își exhibă defectele, infirmitățile și bolile într-un dialog, nu doar savuros, dar și tragic. Condamnat la eșec pe toate planurile omul clown maimuțărește o glorie de care nu a avut parte, rătăcind după un sens indescifrabil al vieții.

Lectură: Imitația morții în **Angajare de clown**.

Concursul pentru un post de clown nu este unul real, ci transcendent pentru că învingătorul va fi cel ales de moarte. Demonstrând celorlalți care este "adevărata artă", Peppino face pe mortul cu atâta talent încât Niccolo și Filippo îl cred mort de-a binelea. Realitatea ia locul iluziei, convenția se realizează. Dar înșelătoria, fie și artistică, este insuportabilă; spectatorii nu se lasă păcăliți cu una cu două, ca în **Moartea înghițitorului de săbii**, uitata povestire a lui Alexandru Sahia. Unui artist atât de bun care și-a înălțat profesia pe culmile perfecțiunii încât atunci când face pe mortul pare mort cu adevărat, i se cuvine chiar moartea. O moarte bufonă pe care victima însăși o evocase cu puțin înainte într-o iresponsabilă parodie: "Eu sunt acela, loviți în mine, sfârtecați-mă. Călcați-mă în picioare... Nu voi striga, nu voi horcăi, nu voi scoate un singur cuvânt!" Clownii lui Vișniec se află pe malurile Styxului iar cel ce va trece dincolo va fi cel ales. Dialogul lor din *sala de așteptare* dinaintea concursului este, așadar o veselă agonie iar oamenii-clowni nu au altă semnificație decât ca versiuni ale morții. Tot versiuni ale morții sunt și cele trei tablouri din **Caii la fereastră** unde autorul se apropie de Brecht, fără a se îndepărta prea tare de Beckett. Piesa începe ca un **Mutter Courage** în miniatură și rămâne până la capăt o viziune în triptic asupra stării de beligeranță și a stupidității militariste. Fiul, Tatăl și Soțul chemați la arme de-a lungul timpului sub diferite pretexte, vor avea parte de o moarte lipsită de glorie. Aceași moarte bufonă ce încheie destinul grotesc al omului clown. Fiul va fi lovit cu copita de un cal care îl obsedează încă de la recrutare (un frumos simbol al morții ce va reveni în **Omul cu calul** din **Teatru descompus**). Tatăl care trăiește

din amintiri eroice sfârșește în scaunul său de infirm strivit de un buldozer iar Soțul va încheia belicoasele sale campanii de cameră într-un război real, călcat în picioare de tovarășii de luptă. “Simțind enorm și văzând monstruos” asemenea predecesorului său, Caragiale, Vișniec comentează cu cinismul său vesel că tot ce a mai rămas din Soțul belicos se află pe tălpile bocancilor camarazilor săi, motiv pentru care văduva primește un vraf de încălțăminte în loc de cadavru. Moartea nu poate fi, în nici un caz, eroică ci doar grotescă și insultătoare.

## TEATRO DELLA FAMA\*

Giuliano TRAVERSINI

Scurtă istorie...

Asociația culturală „Teatro della Fama” s-a constituit în 1985 datorită unui numeros grup de oameni pe care îi unea pasiunea pentru dramaturgie și dorința de a o împărtăși unui public pe care îl simțeau pregătit pentru planurile lor. Având diferite experiențe culturale și artistice și-au propus să abordeze forme de teatru cât mai libere pentru a oferi tuturor posibilitatea de a se exprima prin diverse limbaje teatrale. Câțiva dintre ei se întâlniseră în spectacolele de teatru dialectal, sau la cursurile de pantomimă, de dans, de actorie, de dicție și de regie, ținute în 1982 și 1983 de românii Dana și Emil Coșeru. Aceste cursuri s-au finalizat cu un spectacol de poezie și pantomimă Marin Sorescu, care a reprezentat suma reflecțiilor culturale, sociale și umane, adică sinteza teatrului.

Grupul format dorea să întreprindă un drum constant de cercetare și experimentare. De-a lungul vremii a pus în scenă spectacole de genuri diferite, de la teatrul clasic la teatru absurd, de la dramă la comedie. A reușit să evite rutina și, mai ales, suprema satisfacție, a reușit să atragă numeroși tineri cărora le-a transmis pasiunea pentru teatru.

Vom trece în revistă câteva dintre cele mai semnificative spectacole ale companiei:

- **1985** - debutul asociației - spectacol de cabaret ***Eugubinii la atac***, urmat de vodevilul ***Croitor pentru doamna*** de Georges Feydeau;

- **1986** - o binecunoscută piesă de Agatha Christie, ***Cursa de șoareci***, prezentată la Teatrul Comunal, redeschis după ani de renovare;

---

\* Traducere de Emil Coșeru

confruntarea cu teatrul absurdului - **Noul chiriaș** de Eugen Ionescu, **Farsa pentru clown** sau **Zugravii nu au memorie** - Dario Fo;

- **1987** - o nouă provocare cu drama **Epistolar Aspern** de Henry James, **Slujnicile** de Carlo Goldoni, comedie descoperită la mulți ani de la ultima reprezentare, **Asonanțe** - primul spectacol de poezie dintr-o lungă serie care va urma;

- **1988** - **Cu sânge rece**, dramatizare după romanul cu același titlu de Truman

Capote; **Bolnavul închipuit** de Moliere;

- **1989** - o experiență inedită pentru companie - **În Albis** - spectacol sacru; **Vis** - piesă într-un act de Luigi Pirandello, cu participarea școlilor superioare eugubine; **Hangița** de Carlo Goldoni; **Păcat ca era o târfă** de John Ford, compania se confruntă pentru prima dată cu o tragedie; **Mănâncă-mă cu coajă - farsă pentru mere și șapte pitici**; **Trei surori** de Cehov, spectacol creat la sfârșitul laboratorului cu Antonio Raffaele Addamo; **Ecce homo**, spectacol sacru care are drept cadru biserica San Giovanni;

- **1990** - debutează cu un nou laborator teatral, de data aceasta se abordează teatrul lui Brecht - **Mutter Courage**; **In caelis** – spectacol-lectură în biserica San Giovanni, despre patimile lui Isus; **Importanța de a te chema Ernesto** - Oscar Wilde;

- **1991** - **Regele Cerb** - Carlo Gozzi; **Peșitoarea** - farsă în 4 acte;

- **1992** - **Amfitrion** de Plaut, un clasic al lumii antice, spectacol jucat pe scena

Teatrului roman;

- **1993** - **Nu poți să le porți imediat**, comedie de Kauffman și Hart; **Hangița** de Goldoni;

- **1994** - **Păcat că a fost o târfă** de John Ford;

• **1995** - *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais; *Mănâncă-mă cu coajă - farsă pentru mere și spiriduși* de Alessandro Campanella;

• **1996** - *Surprizele divorțului* - vodevil de Alexandre Bisson;

• **1997** - începe colaborarea cu Asociația „Pastorale giovanile” pentru pregătirea unor lucrări teatrale și muzicale care vor fi puse în scena în următorii ani. Primul rezultat va fi *Alarma de foc* în care se dezbate tragedia războiului din Balcani;

• **1998** - *Spiritul vesel* de Noel Coward; *Ca Julieta și Romeo*, spectacol de S. Vispi și Alessandro Campanella;

• **1999** - *Puricele în ureche*, comedie de G. Feydeau - cel mai important spectacol al acestui an;

• **2000** - *Cenușăreasa underground*, o cercetare expresivă a teatrului lui Alessandro Campanella, vizitând cu un ochi atent lumea poveștilor și învățămintele lor;

• **2001** - începutul laboratoarelor teatrale „Actorii în acțiune” cu Emil și Dana Coșeru (improvizație, actorie, expresivitate corporală). Înfruntăm pentru prima dată marile personaje ale lui Shakespeare (Romeo și Julieta, Macbeth, Othello, Richard III), ne întâlnim cu Moliere (*Improvizație la Versailles, Prețioasele ridicule*) sau cu teatrul absurd prin Ionescu (*Cântăreața cheală*) și Beckett (*Așteptându-l pe Godot*). Deasemenea vom cunoaște teatrul românesc prin I. L. Caragiale (*O scrisoare pierdută*);

• **2002** - Continuă colaborarea cu diverse forme teatrale care au loc în teritoriu, multi dintre noi participând la serialul de televiziune *Don Matteo*, ca și la spectacole de poezie cu lucrările unor poeți italieni;

• **2003** - *Aproape Pinocchio* - spectacol despre influența mass-media asupra colectivității. În aceeași vară, încă un laborator cu Dana și Emil Coșeru finalizat cu trei spectacole pe scena din parcul Ranghiasci (*Omul cu floarea în gură* - Pirandello, *Zece istorii în doar una* - Nicolo Favaro și *Muzică și poezie* - colaj de versuri din poeți italieni);

- **2004** - se continuă experiența cu Dana și Emil Coșeru, de data asta ne confruntăm cu teatrul lui Cehov. La Teatrul Comunal se va prezenta ***Până când vei avea o poveste de spus***, dramatizare după romanul lui Alessandro Barrico;

- **2005** - un an sălbatic care atestă multe colaborări cu alte realități teatrale, cu organisme instituționale pentru activități teatrale dedicate persoanelor cu handicap, intervenții în spectacole tematice ca ***Viața lui Sant' Ubaldo la Gubbio***;

- **2006** - cu școlile elementare se creează un proiect de sunet și lumină, ***Întâlnirea lui San Francesco cu lupul***, după care se va face un DVD. Capacitățile creative ale copiilor se vor uni cu capacitățile tehnice ale filmărilor, montajului, analizelor muzicale, dublajului, ca intrare în lumea virtuală a televiziunii;

- **2007 - *Patru pași în Infern***, în regia lui Alessandro Campanella, care utilizează capacitățile actorilor implicându-i în totalitate, de la scrierea textului până la a împlini viața personajelor inventate cu întâmplări din viața reală, scoțând în evidență binele și răul din fiecare dintre noi.

Au trecut 23 de ani. Amintirile începutului sunt încă proaspete, iar greutățile întâmpinate, sacrificiile, au reușit să ne unească sub semnul pasiunii pentru scenă. Au fost spectacole mai reușite sau mai puțin reușite, dar fiecare dintre ele ne-a dăruit câte ceva, ne-a îmbogățit mintea și sufletul. Fie că am fost pe scena Teatrului Comunal sau pe cea a Teatrului roman, fie că am fost pe stradă la diversele manifestări ale orașului, am simțit publicul aproape și am știut că în acel îndepărtat 1985 cineva (Thalia, poate...) a vegheat asupra noastră.

## MATEI VIȘNIEC vs. IOAN GROȘAN – AFINITĂȚI TEMATICE

Octavian JIGHIRGIU

Samuel Beckett pare a fi autorul care a abordat pentru prima dată, cu autoritate, în prim-plan, problematica *vieții ca așteptare*. În ***Așteptându-l pe Godot***, cele două personaje așteaptă ceva, sau pe cineva, care nu își face niciodată apariția. Acea entitate misterioasă capătă în dramaturgia lui Vișniec conotații suplimentare legate de puterea mistificatoare a iluziei. Personajul inexistent, dar *omniprezent*, din ***Trei nopți cu Madox*** le susține celorlalți cinci „eroi” ai piesei interesul treaz pentru ceva. Viața lor, altfel banală, capătă sens atunci când își descoperă acest punct comun al existenței lor – întâlnirea cu Madox. Personajul-cheie, descris de ceilalți, provoacă surescitări, surprinde și tensionează viețile acestora prin nefirescul său. Modul în care apare „el” în orizontul fiecăruia, caracterul ubicuu și dependența pe care o instalează în fiecare face din Madox un fel de Godot *revizuit*. Bruno, Clara și toți ceilalți așteaptă un personaj despre care vorbesc și pe care îl comentează, deci l-au întâlnit – măcar în imaginație. După ce l-au cunoscut și s-au încărcat de „nevoia de el”, acest spectru dispare lăsând în urmă o adevărată degingoladă a părerilor, supozițiilor și neputințelor. Această entitate care îi bânuie și îi înrâurește pe non-eroii piesei este doar o fantasmă a închipuirii lor sau poate că ea reprezintă o metaforă a fatalității sub a cărei zodie trăiește omul scrierilor lui Vișniec. Apariția imaginată de personaje declanșează în acestea un permanent ritual al jocului – ca un element necesar al vieții.

La fel se întâmplă și în ***Trenul de noapte*** al lui Ioan Groșan unde nivelul speculațiilor celor doi „locatari” ai gării atinge cote burlești. Conexiunile ce se pot face între Groșan și Vișniec conduc la concluzia că



ambii scriitori, aparținând valului *optzecist*, au fost „contaminați” de maestrul esteticii absurdului. În cazul lui Vișniec se poate merge chiar mai departe: „Avem de a face aici cu o intertextualitate asumată, intenționată”<sup>1</sup>. Maniera postmodernă a scriiturii celor doi autori deschide o primă perspectivă a tangențialității textelor lor.

Degringolada, deriva zădărniceii, eșecul speciei, confruntată cu propria neputință, se înșiruiesc pe traiectoria textelor dramatice ale lui Matei Vișniec, dar transpar și din unele dintre nuvelele lui Ioan Groșan (***Marea amărăciune, Spovedania, Insula***).

În cazul ambilor scriitori se impune o concluzie de ordin mai general: postmodernismul poate fi socotit o formă de luciditate a celor ce au reușit, măcar într-o anumită măsură, detașarea de plutonul gregar al semenilor. Aceștia încearcă să le semnalizeze celorlalți efectele vicierii logicii: *înstrăinarea, alienarea* ireversibilă. „Individul se află într-o nesfârșită stare de expectativă, tânjește după orice reper palpabil, concret, simte nevoia unui eveniment exterior, care să-l smulgă din starea sa de letargie. Timpul devine astfel marele inamic.”<sup>2</sup>

În nuvela ***Trenul de noapte***, dorința de a avea repere palpabile îl împinge pe acar la un gest extrem: nerespectarea ordinului și oprirea garniturii feroviare. Este evident un semn al alienării care urmează și aici și la Vișniec un traseu previzibil, pornind de la banala așteptare și evoluând, într-un crescendo permanent al tensiunii, spre inevitabila damnare. Diferența dintre cei doi autori este dată de neliniștea ce survine în mod diferit. La Groșan motivul este ceva mai concret: trenul despre care Fotiade îi povestește acarului chiar apare. Acest fapt pare a dilua gravitatea situației, dar nu pentru mult timp.

---

<sup>1</sup> Bogdan Crețu, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2005, p. 135.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 127.

„Ploaia îndesată, continuă”<sup>3</sup> prezentă în ***Caravana cinematografică*** a lui Groșan, care îl face pe unul dintre personaje să exclame: „ce de apă, Doamne, ce de apă”<sup>4</sup> devine în ***Trei nopți cu Madox*** o „vreme de rahat”, „potop”, „nebulie”, o diluviune care li se „varsă în creier”<sup>5</sup> personajelor. Acestea observă cu neliniște că „de câțiva ani buni plouă numai duminica?”<sup>6</sup>

De asemenea, într-o altă piesă a lui Vișniec, ***Călătorul prin ploaie***, ca și în ***Trenul de noapte***, gara în care se întâmplă întreaga acțiune devine un spațiu al ratării, un popas înaintea aneantizării.

În acest loc deprimant, intervine uneori, parcă spre a tulbura monotonia, câte un element discordant. O întâmplare care poate da impresia că... se trăiește. Călătorul prin ploaie devine un astfel de factor necesar. La fel și Madox. Trenul din nuvela lui Groșan se înscrie în această linie a senzației iluzorii că „viața are un rost”.

Despre Madox se spune că are darul ubicuității. Din conversația care are loc reiese această capacitate nefirească a ciudatului personaj de a fi prezent în mai multe locuri simultan:

„Grubi: Te-a dus și pe tine, gata...

Sezar (*Tot mai furios.*): Cine m-a dus?

Grubi: Te-a fraierit, Sezar... Clientul tău. Madox acela...

Bruno: Madox! Asta e!

Sezar: Ce vrei să spui?

Bruno: Vrea să zică pur și simplu că tipu' ăsta apare în trei locuri deodată... și în același timp. (*Râs sardonice.*)”<sup>14</sup>

---

<sup>3</sup> Ioan Groșan, *Caravana cinematografică*, în volumul *Povestiri alese*, București, Editura Allfa, 1999, p. 40.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>5</sup> Matei Vișniec, *Trei nopți cu Madox* în volumul *Păianjenul în rană*, București, Editura Cartea Românească, 2007, pp. 139, 151, 153.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 158.

În *Trenul de noapte*, apariția garniturii feroviare nocturne se întâmplă în mai multe stații de călători în aceleași nopți, la aceeași oră.

„- Culmea e altceva, spuse el cu glas tăragănat. N-ai observat?

- Nu, răspunse acarul.

- Culmea e că vine tot la trei și șapte minute, ca dincolo.

Acarul făcu ochii mari:

- Cum dracu?!

- Așa bine. Aici e culmea: la trei și șapte minute.”<sup>15</sup>

Analiza comparativă a celor două texte scoate la iveală și alte puncte comune, proiectându-l pe Ioan Groșan în ambianța esteticii absurdului în care Matei Vișniec fusese încadrat încă de la primele piese de teatru. Monotonia vieții personajelor ambilor autori se reflectă în dialogurile dintre ele. Conversațiile sunt pline de clișee, dovedind lipsă de consistență. Un fel de a omorî timpul, de a-l face să treacă. Comunicarea este inexistentă, sensurile s-au diluat până la dispariție, s-au devalorizat prin repetare. Acest fenomen, criza comunicării, declanșează inevitabil *înstrăinarea*.

Bizarul tren stârnește, aidoma personajului Madox, multe semne de întrebare. Nu are o identitate precisă:

„- Bine, da' ce e, personal, accelerat, expres? N-are un număr?

- N-are. Am întrebat. E o garnitură feroviară.”<sup>16</sup>

La Vișniec se vorbește în permanență de un posibil complot. Din frânturi de dialoguri, din replici sporadice se înfiripă o teorie a conspirației în care o grupare necunoscută – „ăștia” sau „ăia” – se transformă în niște entități abstracte pe seama cărora se pun de regulă necunoscutele *ecuațiilor existențiale* în care înoată personajele. De obicei, despre acești „alții”, personajele se tem să comenteze prea mult, neintrând în detalii și păstrând distanță, făcând doar aluzii. „Ah, fir-ar să fie! Cu vântu' ăsta al

---

<sup>15</sup> Ioan Groșan, *Trenul de noapte*, în volumul *Povestiri alese*, ed. cit., p. 228.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 229.

lor... Mi-au răsturnat toate tomberoanele...”<sup>17</sup> spune Gunoierul, care a petrecut noaptea alături de Madox. Și în textul lui Groșan există acel pâlț de indivizi misterioși care îi pomenesc domnului Fotiade, șeful gării de la capătul pământului, despre fantomaticul tren: „Nici ei nu știau mai mult sau nu voiau să-mi spună.”<sup>18</sup> Neînțelegând ce se întâmplă, personajele nu insistă, abia dacă mai ating subiectul. Din teamă? Din superficialitate?

Și la Groșan și la Vișniec ciudățeniile se petrec, după cum reiese și din titluri, noaptea. Nu este deloc întâmplător. Noaptea se împânzește universul oniric, realul fiind absorbit în suprareal. Oamenii nu mai sunt siguri de ceea ce văd. Se întreabă dacă visează sau trăiesc aievea anumite situații care sfidează logica elementară. Iar acolo unde logica încă își menține vigoarea, intervin chiar ei pentru a o demonta. O fac cu o stupefiantă inocență. Naivitatea interlocutorilor creează senzația că asistăm la o scenă dintr-un sanatoriu de bolnavi mintal:

„Bruno: Tu nu pricepi că tipu’ ăsta apare-n trei locuri deodată?

(...)

Sezar: Da’ ce, e interzis s-apari în trei locuri deodată? (...)

Grubi: Legea nu zice nimic.

Sezar: Vezi? Tipu’ n-a făcut nici un rău.”<sup>19</sup>

Există încă un element care apropie cele două texte pe care le comparăm, și anume fascinația pe care o exercită misteriosul personaj, respectiv misteriosul tren. Despre Madox se fac bune aprecieri, chiar dacă are ciudățeniile: „E un tip de treabă. Numai că apare-n mai multe locuri deodată.”<sup>20</sup> Fiecare în parte îl prezintă ca pe un om deschis, norocos (câștigă mereu la toate jocurile la care participă, cu toate că nu joacă de dragul câștigului), se pune în slujba celorlalți. Trenul lui Groșan este descris o singură dată, de către Fotiade, cel care l-a văzut și în altă gară, unde a

---

<sup>17</sup> Matei Vișniec, op. cit., p. 177.

<sup>18</sup> Ioan Groșan, în *Ibidem*.

<sup>19</sup> Matei Vișniec, op. cit., p. 162.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 175.

lucrat înainte, iar relatarea accentuează misterul: „...E cel mai frumos tren pe care l-am văzut în viața mea... (...) Culoarea aia a lui... și cum lucea... (...) Plus că n-avea nici o lumină. (...) Și mai era ceva... (...) ...trenul ăsta mirosea, mă-nțelegi?... (...) Mirosea extraordinar a trandafiri.”<sup>21</sup>

Deznodământul care survine prin apariția mult-comentatului tren nocturn s-ar potrivi și la Vișniec. Pornind de la ideea de joc (biliard cu Bruno, zaruri cu Grubi, poker cu Miciurin și șeptic american cu Sezar), iluzoriul Madox ajunge să joace un joc adevărat, un joc de-a existența cu cea mai credulă, pare-se, dintre personajele piesei: Clara. Aceasta declară, copleșită, că urmează să plece cu misteriosul individ: „Clara: Păi... luăm trenul de noapte și plecăm. (...) A zis că este un tren de noapte care ajunge aici la miezul nopții... și se oprește un minut... și apoi pleacă mai departe... (...) Trenul acesta are linia lui, care o ia drept spre dunele de nisip și spre mare... și coboară ușor în mare... și continuă tot așa... până când traversează marea...”<sup>22</sup> Această utopie este, pentru personajul prins în mrejele unui vis provocat, un joc cu sine sau tocmai jocul cu forțe aflate deasupra oricărei înțelegeri. Clara, spre deosebire de ceilalți, intră într-o turnură a fatalității. În nuvela lui Groșan, acarul nu rezistă tentației de a opri ciudata apariție feroviară, spre a o cerceta mai bine. Atras precum fluturele de scânteierea becului ce până la urmă îl va mistui el urcă pe scara trenului de noapte încercând ușa: „... ușa se deschise, trăgându-l înăuntru, și-n clipa aceea simți, izbindu-l greu, mirosul de trandafiri.”<sup>23</sup> Evident, senzația olfactivă de aici trimite la ritualul îngropăciunii, întotdeauna însoțit de mirosul jerbilor de flori. Parcursul asemănător cu al lui Vișniec de la *așteptare* prin *alienare* spre *aneantizare*, conferă nuvelei lui Ioan Groșan statut de episod al poeziei absurdului.

---

<sup>21</sup> Ioan Groșan, op. cit., pp. 232-233.

<sup>22</sup> Matei Vișniec, op. cit., pp. 172-173.

<sup>23</sup> Ioan Groșan, op. cit., p. 247.

Particularitatea lui Vișniec în acest spațiu al neliniștii, al stranieții: „... în timp ce jucam poker cu el... (...) A trecut el pe acolo...”<sup>24</sup>, rezidă din soluția neașteptată, șocantă de finalizare: „... Mai bine îl omorâm decât să-l lăsăm să plece.”<sup>25</sup> Soluție extremă, ivită ca o consecință a scăpării situației de sub control. Depășiți de evenimente, personajele aleg soluția extremă: uciderea demonului care le bânuie conștiința. În consonanță cu soluția acestora, acarul din **Trenul de noapte** hotărăște, cu de la sine putere, să oprească garnitura întunecată.

Intenția finală a personajelor ambilor autori, inițial plasabilă în zona nesupunerii, se dovedește de fapt a fi o formă de suicid, alimentând ideea degradării ireversibile a speciei. Alienarea nu are, nici la Vișniec și nici la Groșan, un antidot și nici nu se poate vorbi de forme de profilaxie.

Fiorul fatalității substituit ideii de *tren* se întrezărea și în unele creații poetice timpurii ale lui Vișniec: „Trenul cu o singură fereastră și cu o singură trecere prin univers se apropie”<sup>26</sup>. *Trenul* reprezintă în opera sa un simbol al pătrunderii *dincolo* – „un tren uriaș / ne-a ajuns din urmă”<sup>27</sup>. Autorul simte în ceafă suflarea rece a neființei, aidoma personajului imaginat de Groșan în **Trenul de noapte**.

De altfel, legătura celor doi scriitori pare a fi chiar mai strânsă. În poezia **Încă puțin**, Vișniec îl invocă pe colegul său de generație relevându-ne prietenia cu el: „acum stau în cofetărie la corso și-l / aștept pe groșan”<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Matei Vișniec, op. cit., 179.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>26</sup> *Plimbări prin fața secunde. Dorința de a călători*, în volumul *Orașul cu un singur locuitor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, pp. 33-34.

<sup>27</sup> *Apariția Maktei. Câteva întâmplări cu preafrumoasa Makta*, în volumul *Orașul cu un singur locuitor* ed. cit., p. 50.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 146.

# **ABSOLVENŢA**





## SFÂRȘIT ȘI ÎNCEPUT DE DR      *TREAPTA A NOUA*

Constantin PAIU

Anul al IV-lea, Secția *Actori mânuitori de păpuși și marionete* din Departamentul *Teatru* al Universității de Arte „George Enescu” Iași, își încheie frumos perioada de căutări întru actorie dramatică: ieșirea în arenă cu premiera ***Treapta a noua*** de Tom Ziegler.<sup>1</sup> Echipa distribuită se va prezenta cu acest spectacol și la examenul de licență; dar momentul de maximă emoție este cel al întâlnirii de început cu publicul.

Se cuvin consemnate niște repere semnificative ale acestei prime încercări severe la care s-au supus cele trei studente-actrițe:

- *debut profesional*: în replică directă cu maestra lor, ea însăși nu doar profesor, ci, înainte de orice, actriță cu prețuită carieră scenică;

- *locul ales*: Sala Studio „Teofil Vâlcu”, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, adică un spațiu privilegiat, care obligă la performanță;

- *textul dramatic abordat*: inteligent scris (din păcate, nu ni s-a spus numele traducătorului), propunând un spațiu de viață incomod prin adevărurile scoase la vedere; o piesă tristă, uneori gravă, locuită de oameni îngândurați.

Calitatea indiscutabilă a lecturii regizorale și, mai departe, a interpretării ni s-a părut a se situa în eleganța cu care a fost ocolită capcana pretextului propus, la prima vedere, în discursul dramatic: alcoolismul și seismele existențiale care îl însoțesc. Dacă montarea ar fi fost doar o ilustrare a poveștii în sine, am fi asistat la un spectacol de drept comun, corect, fără îndoială, pe care-l privești cu bunăvoință, pentru a-l

---

<sup>1</sup> Data premierei – 21 ianuarie 2008

lăsa apoi să lunece lejer în uitare. S-a întâmplat însă altfel, și s-a întâmplat foarte bine: regizoarea, adică doamna conf. univ. dr. Ruxandra Bucescu, a trecut dincolo de învelișul înșelător al poveștii, descoperind însă nu o „țară a minunilor”, ca altădată Alice, ci un univers al singurătății, un univers al oamenilor care se caută fără ca mâinile lor întinse să se întâlnească; te zbați în mijlocul singurătății ca în adâncul unui cristal.

Regizoarea a înțeles și a văzut cum, dincolo de concretețea existenței lor diurne, acești oameni suferă mai ales de singurătatea sentimentelor. Și, împreună cu elevele ei, alese pentru a purta printre noi, privitorii, niște oameni triști, a căutat (și a găsit?) posibile căi de ieșire din singurătate.

Așa ne-a apărut nouă, participând la spectacol, decodarea scenică a piesei ***Treapta a noua***.

Întâmplarea dramatică are patru personaje: *Joanna* (Ruxandra Bucescu), femeie aflată în zona alunecoasă a trecerii spre o tinerețe autumnală, alcoolică, revenită între oamenii obișnuiți după o cură prelungă de dezalcoolizare, divorțată; *Melissa* (Elena Axinte), fiica ei, care tocmai a împlinit 16 ani, rămasă în casa tatălui recăsătorit și revăzându-și mama adevărată după șase ani; *Eleanor* (Cristina Suflet) și *Tracy* (Sandra Prigoreanu), martore și părtașe venind din aceeași lume a incertitudinilor din care abia s-a desprins Joanna, una ilustrând tristețea consolatoare, cealaltă, tristețea-frondă, calul pursânge care, simțind că a ajuns la capătul puterilor, irumpe în galop. Din motive diferite și pe căi diferite, cele patru se caută, încearcă, ezitant, găsirea unor cărări către epicentrul unei zone a echilibrului interior și către propria lor regăsire. Sunt, fără a părea, prudente, temătoare chiar, dar solidare în perseverența lor; pentru că nimic nu-i apropie mai mult pe oameni decât o teamă împărtășită. Aici, ea poartă numele „teamă de singurătate”.

Cele patru interprete – trei studente și profesoara lor – și-au asumat bucuria (și riscul) de a întrupa, în acest fel, patru ființe care n-au existat, devenind biografi ai destinului lor. Și au înțeles un adevăr decisiv pentru

reușita unei asemenea cutezanțe: au înțeles că un personaj nu-i un portret, ci fapte, participări.

Pentru a accede la acel amintit „epicentru al echilibrului”, Joanna proclamă, pentru sine, pentru Melissa și pentru întreaga lume, imperativul respectării unui dodecalog al conștiinței; douăsprezece trepte către poarta prin care se iese din singurătate. Pe această scară a penitenței, Joanna și fiica sa au ajuns la *treapta a noua*: a împăcării întregi cu ceilalți prin împăcare cu tine însuși. Gestul e necesar și obligatoriu pentru continuarea urcușului. Firește, e nevoie de un compromis. De fapt, ni se spune în subsidiarul pledoariei scenice, morala umană însăși nu e decât un uriaș compromis.

Acesta este spectacolul. Un spectacol frumos, corect articulat în componentele sale definitorii, adevărat în substanța sa omenească.

Într-un cadru scenografic posibil, coordonat de Rodica Arghir, interpretele conferă poveștii tensiunea dramatică necesară transformării ei în dialog participant scenă-sală.

Așteptată cu înfrigurare de Joanna, revederea dintre mamă și fiică se dovedește a fi, la început, un fiasco atent elaborat regizoral și interpretativ. *Melissa* își face intrarea cu crispări și stângăcii adolescente, într-un registru controlat cu siguranță de Elena Axinte. Treptata, și dorita, așezare într-o zonă a normalității în comunicarea dintre cele două existențe despărțite nu doar de timp, ci, mai ales, de prelungi și mereu adâncite dezamăgiri (adică însuși miezul principalului conflict dramatic la care asistăm) a reprezentat proba hotărâtoare, susținută aproape rotund, pentru demonstrația de profesionalitate artistică a duetului Joanna-Melissa, firesc împlinită de experiența scenică a Ruxandrei Bucescu, echilibrat rezolvată de elanul bine temperat al Elenei Axinte. Studenta (încă)-actriță (de pe acum) s-a apropiat cu sensibilitate și tandrețe de personaj, izbutind să parcurgă (în esență) fără greș drumul dintre fireștile reticențe ale reîntâlnirii

și bucuria eliberatoare a regăsirii; un început de drum care anunță continuări demne de toată atenția.

Zâmbitoare și îndatoritor-ocrotitoare, *Eleanor*, în varianta aleasă de Cristina Suflet, aduce unda necesară de respiro în tumultul neliniștilor și așteptărilor celorlalți. Interpreta (căreia îi recomandăm o mai riguroasă concentrare asupra rostirii) își poartă cu discretă delicatețe personajul al cărui destin pare a fi unul de perpetuă situație într-un plan al contemplării nemărturisit măhnite.

La polul opus al participării, *Tracy*, imaginată exploziv de Sandra Prigoreanu, se structurează din ritmuri și din ostentații provocatoare, suficient de explicite pentru a îndemna privitorul atent spre posibile suspiciuni. Este, credem noi, o mască perfectă, a cărei reușită nu prea stă la îndemâna oricui. Interpretarea Sandrei Prigoreanu este înșelător liniară; episodul dialog privind rochia pe care o poartă deschide o fereastră sfioasă către unghere necunoscute ale sufletului acestei sfidătoare rebele.

Cvartetul ajuns pe „treapta a noua” este întregit reconfortant de *Joanna*, personaj complex, propus atenției noastre de Ruxandra Bucescu. Sigur că alegerea textului, decodarea lui, găsirea și cultivarea celor mai potrivite rezolvări în jocul elevilor sale vorbesc, împreună, despre prezența salutară a profesorului. Participarea directă la exprimarea artistică propriuzisă a celor de mai sus aparține însă, în totalitate, actriței, pe care, spre părerea noastră de rău, n-am mai întâlnit-o de cam prea multă vreme pe scenă. Ruxandra Bucescu reconfirmă calități interpretative consemnate de noi în mai vechi comentarii critice; calități hotărâtoare în profesie. Ne îngăduim să numim, dintre cele arătate în spectacolul de licență al elevilor sale, una revelatoare: vădita știință a mânăuirii nuanțelor, nu doar în modularea replicii, în desemnarea savantă a gestului larg sau frânt, ci, lucru cu deosebire demn de prețuire, în intensitatea elocventă a privirii și a tăcerii; să nuanțezi tăcerea face parte din superlativul artei actoricești.

***Treapta a noua*** este un spectacol profesionist în sensul cel mai exact al cuvântului. Încă nu știm cum vor trece proba de maturitate a scenei și ceilalți doi componenți ai clasei care s-a pregătit, la disciplina *actorie*, sub îndrumarea doamnei Ruxandra Bucescu. Avem toate temeiurile să credem că va fi, din nou, bine.

## ABSOLVENȚA – CRIZA UNUI NOU ÎNCEPUT

Mihai MARDARE

În România există o idee preconcepută, frecvent întâlnită în rândul studenților, al tinerilor absolvenți, dar mai ales în rândul părinților, conform căreia meseria practică trebuie să fie o consecință a facultății absolvite.

Adică, dacă ți-ai ales să urmezi facultatea de teatru, ești sortit să urmezi o carieră de *actor, regizor de teatru, teatrolog* sau ceva asemănător. De asemenea, mai există și prejudecata care spune că absolvirea unei facultăți este similară cu învățarea unei meserii, sau că statutul de absolvent este egal cu cel de profesionist. Acest lucru nu este tocmai adevărat. De exemplu, dacă ai terminat facultatea de filosofie, nu înseamnă că ești filosof; sau dacă ai terminat teatrologie nu înseamnă că ești *critic de teatru*.

Terminarea unei facultăți îți acordă strict statutul de absolvent al acelei facultăți, nu și de practicant al acelei meserii. Pentru a putea considera că ai o profesie, și că ești profesionist într-un anumit domeniu, nu este suficient să urmezi o facultate. Pentru acest lucru este nevoie să fi lucrat în acel domeniu, să ai experiență. Mai mult decât atât, terminarea unei facultăți nu înseamnă în mod necesar acumularea tuturor cunoștințelor necesare pentru a te numi profesionist într-un anumit domeniu. Este foarte important de menționat că facultatea te pregătește doar fundamental, îți stabilește o bază de la care să pornești în viață, îți dă o oarecare direcție. Însă, pentru a deveni profesionist într-un anumit domeniu este nevoie de o pregătire continuă, temeinică și susținută, nu doar teoretică, ci - mai ales – practică. Astfel, se poate conchide că terminarea unei facultăți nu trebuie

să hotărască într-o manieră liniară viitorul unei persoane, nu trebuie să limiteze opțiunile profesionale ale acesteia strict la specializarea urmată.

Tânărul absolvent se poate orienta oricând spre altceva, fie ceva asemănător ca arie de activitate, fie ceva cu totul diferit. Trebuie să recunoaștem că există domenii de activitate care nu au o reprezentare clară în organizarea studiilor.

Personal consider că pentru a absolvi o facultate în domeniul artistic trebuie să ai niște aptitudini, poate chiar să fi ocupat o funcție similară cu ceea ce vrei să urmezi, să fii pasionat dar în același timp să conștientizezi că nu vei avea câștiguri substanțiale. Mulți tineri dau admitere la teatru pentru că nu se simt pregătiți în alte domenii (matematică, informatică etc.) considerând că e mult mai ușor să te strecuri și, poate chiar peste noapte, să devii celebru. E nevoie de foarte multă muncă, perseverență și un pic de noroc ca să reușești. Însă, există, desigur, și anumite meserii care nu pot fi practicate fără a fi urmat o facultate în acel domeniu. Aceste meserii necesită o pregătire specială, profundă și amănunțită, formată dintr-o bază solidă, dar insuficientă, construită în timpul facultății, care urmează să susțină cunoștințele teoretice viitoare precum și cele practice pe care un absolvent le va acumula de-a lungul carierei sale. Astfel de exemple sunt medicina, dreptul, dar și alte facultăți în urma cărora doar absolvenții lor primesc permisiunea de a urma o carieră în acea direcție.

Un absolvent de teatru nu va putea niciodată să practice o meserie în medicină fără să urmeze o facultate în acest sens. Dar și în cazul acestor meserii, simpla absolvire a facultății nu este suficientă.

Este adevărat că, în România, foarte mulți angajatori doresc să primească într-un anumit post doar persoane care au terminat o facultate în concordanță cu acel post. Există prezumția că astfel de persoane sunt mai buni profesioniști în comparație cu cei care au practicat meseria dar nu au la bază o pregătire dobândită în timpul unei facultăți. În unele cazuri acest lucru poate fi adevărat, însă nu se aplică întotdeauna. Facultățile, în

România și în lume, nu pregătesc studenții strict pentru un domeniu, ci le oferă mai degrabă cunoștințe generale despre acel domeniu dar și cunoștințe despre domenii conexe. De exemplu, în cadrul facultății de psihologie vei urma cursuri de managementul resurselor umane, dar și de psihoterapie sau de logopedie, ori aceasta nu înseamnă că la finele facultății vei fi specialist în vreunul din aceste domenii. Nu vei deveni specialist în urma acestor cursuri, dar vei putea urma o carieră în acel domeniu dacă te vei angaja într-un proces de formare specific acelei profesii, acelei meserii. Vei avea cunoștințele de bază, vei ști într-o oarecare măsură ce presupune acel domeniu și vei putea pune în balanță cele două activități pentru a decide care este cea mai potrivită pentru o viitoare carieră.

Ceea ce se știe cu certitudine este faptul că un absolvent de studii superioare are mult mai multe șanse de a obține o funcție importantă într-o companie, instituție, și de a avansa profesional decât o persoană care nu are aceeași pregătire.

Acest lucru se bazează pe prezumția potrivit căreia în timpul facultății studentul se familiarizează cu un limbaj și învață instrumente de culegere de informații și de prelucrare a lor în scopuri bine definite. Practic, facultatea oferă studentului o deschidere spre anumite orizonturi profesionale și o plajă mai restrânsă sau mai largă de opțiuni, dar nu-i garantează o carieră de succes.

Nu-mi rămâne decât să sper...



## STELE CARE ÎȘI CAUTĂ NUMELE\*

Cristina PREUTU

Deși toamna se numără bobocii... noi o facem mai devreme, motivați de spectacolul de licență **Steaua fără nume**, de Mihail Sebastian, pe care l-a susținut clasa profesorului univ. dr. Dionisie Vitcu - conf. univ. Gh.Marinca pe 23 iunie. La ora 18 fără câteva minute, sala Studio a Naționalului ieșean era neîncăpătoare pentru publicul format din profesori, colegi și prieteni ai tinerilor actori care urmau să intre în scenă. Cu ochii mari, gura încordată ușor și cu mâinile așezate cuminiți pe genunchi aștept ca întinericul să șoptească și... chiar a șoptit, sau, mai bine spus, a șuierat, șuieratul unui tren dintr-o gară de provincie. Pe același ton se aude vocea Șefului gării (Horia Verives) care are grijă ca toate lucrurile să fie în regulă în „gara sa”. Urmează apoi o scenă dinamică între el și un țăran (Marius Vrânceanu), care vine să cumpere un bilet, scenă ce preconizează deja evoluția foarte bună a lui Horia Verives. Deși, în rol secundar, acest actor a cumulat în jurul său toată energia, dinamismul și comicul piesei, reușind ca printr-o singură grimasă să stârnească aplauze în sală. La aceeași înălțime s-a ridicat și domnișoara Cucu (Roxana Mârza), care a reușit să facă dintr-un personaj fad (văzut în alte reprezentații ca o domnișoară profesoară, trecută de mult de vremea măritatului, dar care încă mai are orgolilul că frumusețea și „onoarea” ei merită întreg respectul comunității profesionale), un personaj puternic, o adevărată voce și ureche a comunității, un reprezentant al legii morale, ce își permite să dea buzna seara, fără nici cea mai mică discreție sau respect, în apartamentul unui coleg de catedră doar pentru a „dumiri” dacă bârfa ce a ajuns la urechile ei este adevărată.

---

\* Cronică dramatică pentru clasa prof.univ.dr. Dionisie Vitcu, spectacolul de licență *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian

Voluptoasă, energică, încrezătoare, actrița Roxana Mârza și colegul său, Horia Verives, au reușit ca prin personajele întruchipate să aducă dinamism piesei. La intrarea lor în scenă se simțeau vibrațiile publicului, care aștepta nerăbdător o singură grimasă, un singur gest, pentru a se amuza. De altfel, cei doi tineri actori au putut fi văzuți și în alte spectacole, cum ar fi în **Cerere în căsătorie** de A.P.Cehov, în rolul lui Ivan Vasilievici (Horia Verives) și în spectacolul **D'ale carnavalului**, în rolul Miței Baston (Roxana Mârza), unde, la fel ca și în spectacolul de licență, ei au fost cei care au dominat scena. De asemenea, au mai putut fi văzuți în **Iov și salubritatea**, jucând alături de Dionisie Vitcu și Petru Ciubotaru.

Revenind la spectacolul **Steaua fără nume**, aș vrea să salut jocul implicat și mult mai atent studiat decât la ultima vizionare a profesorului Miroiu (George Corodeanu). Datorită timbrului său melodios și a vocii calme, rolul îi vine ca o mânășă. Uneori pare, însă, că se grăbește să-și termine replica și nu-ți lasă destul timp să captezi emoția, gândul transmis. Agitația lui, mult prea exteriorizată uneori, și chipul său mereu încordat, vin bine, însă, scenei în care îi dezvăluie Necunoscutei secretul său. Putem spune că acela este momentul său, moment pe care a reușit să-l valorifice. Apreciem, de asemenea, evoluția și flexibilitatea sa emoțională, reușind să redea foarte bine schimbarea sufletească ce a avut loc după noaptea în care și-a întâlnit dragostea. George Corodeanu a mai jucat alături de colegii săi în **D'ale carnavalului**, interpretând un Nae Girimea, puțin prea discret și simțit, dar dinamic și energic, așa cum ar trebui să fie, și în spectacolul **Iov și salubritatea**, în rolul unuia dintre salubritatori.

Apariția Necunoscutei (Andreea Cojocariu), din spectacolul **Steaua fără nume**, aduce un moment de vrajă în scenă, dar păcat că evoluția sa nu este decât una statică, rolul fiind salvat doar de partener. De aceea, scena din apartamentul profesorului, în care acesta îi dezvăluie marele său secret, pierde mult din profunzime, Andreea Cojocariu nefiind pe aceeași lungime de undă cu George Corodeanu, care se chinuie să realizeze o

sincronie pe plan sentimental. Abia în scena despărțirii, Mona reușește să schițeze o grimasă tragică, iar în ochi chiar îi licărește o lacrimă. Dramatismul acestei tinere actrițe există, se lasă dezvăluit atunci când actrița își permite să se lase dusă de emoția momentului, cum s-a întâmplat în scena finală. Dar păcat că acest lucru nu este stabil și nici durabil. Noi, spectatorii, așteptăm de la un actor să aibă curajul să facă ceea ce noi adesea nu ne permitem, să fim liberi în sentimente, în manifestări. Niciodată un actor nu a fost ridicol, decât dacă el însuși se simte așa. Dar noi avem încredere că experiența îi va acorda acestei tinere debutante curajul de care are nevoie. Ucenică a gândurilor fragile, ca de altfel întreaga sa făptură, renăscută într-o noapte în camera unui profesor modest de „matematici”, Necunoscuta a rupt din vraja stelelor mai mult decât ar fi sperat că poate, că are voie... și acest lucru a costat-o revenirea la viața sa plictisitoare alături de Grig (Dan Narcis, actor al Teatrului „V.I.Popa” din Bârlad). Maturitatea scenică este mult vizibilă la acest actor. De aceea el reușește să intre foarte bine în pielea personajului, un bărbat de lume bună, realist, deloc sensibilizat și prea superficial pentru a înțelege miracolul pe care l-a trăit Mona în noaptea precedentă. Cu toate acestea, el este un om care o iubește și îi cunoaște slăbiciunile, dar și atuurile, mai mult ca oricine. Gestul prin care acesta o cheamă la el, atunci când o vede ascunsă în sala de baie, are o semnificație mult mai mare. El o cheamă cu un simplu gest al degetului arătător, fără să îi spună nimic, ca unui copil care a greșit și căruia ești dispus să îi aplici doar o ușoară mustrare.

O prezență discretă în spectacol este Eleva (Ana Hegyi). Deși dispune de o mimică foarte expresivă și o dicție bună, pare totuși... puțin teatrală, poate mult prea atentă la cum se vede din exterior rolul și prea grăbită uneori. Recomandarea mea ar fi puțin mai multă atenție la partenerul de joc pentru realizarea unui dialog eficient, dar, cu toate acestea, salutăm implicarea sa și utilizarea eficientă a gesticulației, mimicii și inflexiunilor vocii. Actrița poate fi văzută și în spectacolul *lov și salubritatea*, în rolul

Îngerului, un rol pe care l-a realizat cu excelență: sensibilitate, discreție, armonie...

Disponând de un timbru al vocii foarte puternic și de o puternică stăpânire de sine, actorul Marius Vrânceanu, în rolul lui Pascu dar și al Țăranului, din **Steaua fără nume**, realizează o comunicare eficientă cu partenerul de joc, aducând armonie și tărie jocului. În piesa **lov și salubrizarea**, în rolul locatarului tipic superficial, needucat și „jmecher”, dar și în rolul lui lordache din **D'ale carnavalului**, Marius Vrânceanu reușește să-și impună personajul în scenele în care joacă, deși pentru ultimul rol amintit poate că o doză de supunere și de cuminenție nu i-ar fi stricat. Tânărul Marius Vrânceanu este genul de actor care își adaptează rolul după propria persoană și nu se pliază el după rol. Acest lucru poate aduce avantajul originalității dar și al superficialității atunci când personajul îți cere mai mult decât poți tu da.

O prezență interesantă în spectacolul nostru este Udrea (Bogdan Spiridon), care face un tandem reușit cu domnișoara Cucu: supusul și dominatorul. Cei doi sunt în armonie perfectă în scena din apartamentul profesorului Miroiu. Atitudinea sa zeflemistă merge perfect și pentru rolul Conducătorului pe care l-a făcut în același spectacol și pentru Salubrizatorul din **lov și salubrizarea**. De asemenea, el a putut fi văzut în **Cerere în căsătorie**, în rolul lui Stepan Stepanovici, dar prea supus și cuminte, linie emoțională de care abuzează cam mult.

Să nu uităm de Ichim (Iulian Costea) în care vedem tipul perfect al angajatului, plafonat, ascultător, ce își face datoria cu o lehamite aproape contagioasă. La fel de bine a interpretat și rolul Locatarului neinteresat de ceea ce se întâmplă în blocul său, needucat după cămașa descheiată la costum și lanțul gros de aur purtat la vedere, ocupat cu afaceri de serviciu dubioase, din **lov și salubrizarea**.

În spectacol nu apare Diana Toader, care a putut fi văzută, însă, în **Cerere în căsătorie**, în rolul Nataliei Stepanovna și în **lov și salubrizarea**,

interpretând una dintre gospodine. Primul dintre roluri îi pune în evidență stăpânirea de sine și atenția acordată partenerului. Avem speranța că pe viitor o putem vedea în mai multe roluri mari.

Realizat într-un decor tradițional, spectacolul de licență al clasei domnului Vitcu, regizat de dumnealui, ne aduce în față o serie de tineri actori talentați, plini de încredere și pasionați de ceea ce fac. Spectacolul armonios și foarte bine nuanțat de către fiecare actor ne dă încrederea că magia și forța teatrului vor fi bine păstrate și înmulțite în anii ce vin. Chiar și printre spectacolele jucate de actori ai Naționalului, greu le găsim pe cele care să-ți mențină trează atenția pe tot parcursul spectacolului și care să emoționeze într-atât încât după ce ieșim de la spectacol să ne simțim mai înalți, mai sensibili, mai deschiși, mai curioși, mai entuziasmați. Dar câți dintre cei care au fost la spectacol au puterea de a le asigura un viitor la Naționalul ieșean, sau la oricare alt teatru din țară? Și câți dintre cei care stau după perdelele puterii știu ce suflete, ce minți pasionate, așteaptă pe cineva să ridice cortina. Dar să sperăm că, măcar o dată, zâmbetul arlechinului să nu fie unul ce preconizează o tragedie, ci unul care aduce speranța. În mâinile acestor tineri actori ne încredințăm speranțele, gândurile și visele noastre cele mai tainice... Rămâne ca noi să le oferim șansa să ne încânte viețile.



## **REZUMATE**





## STAREA DE GRAȚIE A CUVÂNTULUI

*Ion CARAMITRU*

„Întreaga existență artistică pe care am parcurs-o până acum a stat, mai mult sau mai puțin, sub semnul poeziei: ca gen pe de o parte, ca șansă pe de alta. Meseria de actor e o meserie care presupune, întâi de toate, observarea vieții - cu toate detaliile ei. Ea se exprimă însă, se finalizează, prin rostirea unor replici sau versuri care nu-ți aparțin și care sunt proprietatea absolută a unui autor. La Shakespeare spre exemplu, autorul a hotărât ca personajele să vorbească când în proză când în versuri. E un balans care presupune vagi cunoașteri musicale, dar sigur o temeinică cultură a contrastelor, a paradoxului, și desigur un autentic simț al umorului”.

## PROIECTUL DE ACADEMIE ȘI SCHOLA LATINA DE LA COTNARI

*Valentin TĂLPĂLARU*

Ultimul capitol al lucrării este destinat celui mai mediatizat dintre proiectele lui Despot Vodă, cel care ar fi trebuit să completeze triumfal o domnie umanistă. Studiul care rămâne un reper de cercetare meticuloasă, dusă până la o pedanterie academică, este cel al lui Ștefan Bârsănescu.

Așa cum am nuanțat și în introducerea prezentei lucrări, studiul are și unele zone care țin de istoria culturii și de antropologie culturală, neabordate ori omise, în favoarea unei aplicate cercetări a istoriei învățământului și pedagogiei în România. Direcționarea restrictivă cercetării este explicabilă prin cenzura severă a perioadei când este publicată lucrarea (1957).

Am făcut demersul nostru critic începând cu o scurtă argumentare istorică pentru a preciza caracterul virtualei Academiei. Am concluzionat că nu poate fi vorba de o formă instituționalizată, plecând de la afirmațiile conținute în literatura epistolară, afirmații făcute de posibillii „academicieni” sau de însuși inițiatorul proiectului. Au existat unele supoziții privind un calc după model bizantin încă din perioada domniei lui Alexandru cel Bun. Supozițiile au fost alimentate de nume cu aură de erudit din anturajul domnului, precum și de prezența la curte a unui emisar ilustru al Patriarhiei, Grigore Țamblac.

Am dezvoltat ipoteza amintită plecând de la termenii uzitați de instituțiile similare din Bizanț și am ajuns la concluzia că o eventuală structură academică pe profil teologic sau juridic în Moldova la acea dată este o utopie. Proiectul de Academie s-a născut din contactele universitare ale viitorului domn, el însuși predând temporar matematica la Universitatea din Rostock. Modelul pe care l-a gândit are proiecții istorice, în egală

măsură în Elada lui Platon, dar și în performanța lui Alcuin de la curtea lui Charlemagne. Grupul de erudiți care urma să se reunească la curtea domnească de la Suceava , era constituit pe profil umanist dar și științific. Nume onore ale universităților occidentale urmau să dea liniile directoare ale unei politici culturale, cu nimic mai prejos decât cele ale elitei universitare occidentale.

Schola latina de la Cotnari a fost mai mult decât proiectul de Academie, sursa unor confuzii care s-au perpetuat în egală măsură în scrierile fără pretenție dar și în lucrările științifice girate de nume importante. Lungul și sinuosul traseu al unei imagini corecte a ceea ce s-a petrecut la Cotnari, a fost deformat de lipsa de traduceri, sau de traduceri parțiale ale documentelor din limba latină sau germană.

Informațiile pe care le deținem conduc la imaginea unui colegiu, sau gimnaziu cum începuse să fie numit în epocă, cu o condiție materială și perspective avantajoase, în care, pe lângă fiii alogenilor fuseseră primiți și cei ai băștinașilor. Ceea ce este foarte important de subliniat și constituie una dintre mizele lucrării este caracterul unitar al celor două proiecte, legătura lor logică și de perspectivă. Nu se urmărea consolidarea unei simple surse de cărturari necesari administrației și cancelariei domnești, ci materia primă care urma să fie prelucrată în distileria spirituală a viitoarei Academii. Care ar fi fost consecințele ? Este o întrebare la care cercetătorul riguros nu își permite să avanseze utopic și descoperit, un răspuns. Cert este că finalul tragic al domniei lui Despot Vodă a însemnat și finalul unui proiect cultural de anvergură europeană care ne-ar fi adus în aristocrația elitelor culturale europene.

## SUCCESUL ACTORULUI – O ÎNTÎMPLARE?

*Ruxandra BĂLĂIȚĂ*

Căutarea succesului. Condiționări interioare și exterioare. Subiective și obiective. EMOȚII. Cum poate fi înțeles un om ? Și cum poate fi transpus în univers teatral un personaj, care e tot un om, ca și actorul ? Doar că e un om diferit de actor ! Și să mai aibă și succes !

Actorul poate folosi un mijloc stabil și eficient de a se apropia cu succes de orice personaj de teatru, indiferent de epoca sau stilul teatral căruia îi aparține. În acest fel, se evită capcana repetării de sine la fiecare rol, sau panica de a nu mai ști ce să inventezi pentru următorul personaj sau multe alte pericole ce pândesc interpretul pe parcursul creerii unui personaj în teatru. Actorul este un instrument care, la fel ca într-o formație muzicală, are un rol unic, esențial și dependent de ansamblu totodată.

Caracteristica fundamentală, inefabilă, a teatrului este EMOȚIA. Când actorul emoționează publicul, creația sa are succes. Fără emoție în teatru, oricâtă instruire și antrenament ar fi, nu există succes real. Capacitatea de a conștientiza propriile emoții. De a le cunoaște. De a le înțelege. Apoi, capacitatea de a controla propriile emoții. Teoretic sună simplu. Practic însă, acest lucru presupune foarte mult studiu, atenție, delicatețe, bunăvoință și mai ales sete. Sete de cunoaștere. Și în final, aplicație permanentă. **Pentru actor este esențială înțelegerea și folosirea conștientă a sistemului de ghidaj emoțional**, pe care toți oamenii îl au, dar majoritatea îl folosesc în mod inconștient. Repetițiile în teatru cer actorului o permanentă atenție sensibilă la orice mișcare interioară a personajului, pentru întruchiparea fiecărei priviri, reacții, relații pe scenă. Creație artistică prin ghidaj emoțional inteligent și sensibil. Este o mare și frumoasă responsabilitate. Față de sutele de perechi de ochi care stau seară de seară în întuneric, iar când se aprind luminile în sală, prin intensitatea aplauzelor lor declară...sau nu ?... **succesul actorului !**

## **STATE DRAGOMIR, ELEV AL CONSERVATORULUI DIN IAȘI**

**1886-1891**

*Irina SCUTARIU*

Figură emblematică a scenei și școlii ieșene de Teatru, artist recunoscut pentru sensibilitatea și talentul său, State Dragomir va alege să se facă actor, după ce în prealabil obținuse o dublă licență în litere și în filosofie. Istoricii îl integrează în rândul personalităților artistice importantă în epocă, dar cel mai adesea numele său este legat de implicarea directă în evoluția calitativă a Teatrului din Iași. State Dragomir și întreaga generație de actori pe care i-a avut scena românească în perioada de consolidare a ideii de teatru la noi sunt responsabili de impactul benefic asupra publicului spectator, care se va simți atras din ce în ce mai mult de spectacolele românești.

Elev al lui Mihail Galino la Conservatorul Dramatic, el va fi considerat drept cel mai nimerit pentru a prelua Catedra de Declamație din cadrul Conservatorului ieșean, atunci când dascălul său se stinge din viață. Atât Mihail Galino, cât și State Dragomir au fost continuatori ai unui curent naturalist în pedagogia dramatică, inițiat cu mult înainte, de marele actor și pedagog Matei Millo.

## ÎN CĂUTAREA METODEI IDEALE

Anca CIOBOTARU

Preocupați de căutarea *metodei ideale* de pregătire a viitorilor păpușari, aproape fără voie, structurăm și restructurăm formulele de abordare a ceea ce, oficial și constrictiv, numim act didactic. Orice metodă, oricât de sofisticată sau simplă, este generată, însă, de realizarea unui anume obiectiv. În acest veac, în care valorile sunt răsturnate, ritmul fiecărei zile amețitor și dorințele tot mai multe, obiectivul nostru ar putea fi numit, sintetic, *succes*. Astfel, apar cel puțin trei întrebări: ce înseamnă/presupune succesul unui actor păpușar și cine cunoaște soluția optimă ce poate garanta obținerea succesului? Trebuie el asimilat atingerii unui nivel de top în creație?

Din această perspectivă, prezentul studiu se dorește a fi un punct de pornire pentru o posibilă dezbatere pe această temă.

## RECITALUL PĂPUȘĂRESC

- o modalitate scenică cu specific complex –

Anca ZAVALICHI

Recitalul este *esența* artei teatrului de animație. Cine nu înțelege caracterul special al recitalului în teatrul de păpuși, nu înțelege nici limbajul autonom, specific artei la care ne referim.

O abordare a recitalului în teatrul de animație din punctul de vedere al artei dramatice ar fi o greșeală. Dacă în teatrul dramatic esențial este cuvântul, în arta de animație instrumentul prin care se comunică este păpușa, masca, marioneta, obiectul însuflețit.

Atenția celui care își propune să realizeze un recital păpușăresc se va concentra asupra sistemelor de mânăuire pe care le va folosi animatorul pentru a obține *expresia cea mai sugestivă* și a interpreta mai multe personaje prezente în scenă simultan. De aceea, considerăm că o clasificare a recitalurilor ar trebui făcută nu numai în funcție de textul de la care se pornește, ci mai ales după tipul de păpușă, mască, marionetă, obiect animat pe care îl folosește mânăuitorul.

## **N.V.GOGOL – UN AUTOR PE NEDREPT NEGLIJAT DE CĂTRE PĂPUȘARI...**

*Bogdan ULMU*

“Am montat, în viață, de trei ori, Gogol. Și mi-am dat seama că e nu numai genial autor de teatru dramatic, ci și un surprinzător dramaturg pentru păpușari & marionetiști! Mă mir că regizorii teatrelor pentru copii (și nu numai), cei care zămislesc mirifice montări cu sfori & *wayanguri*, nu se gândesc la marele dramaturg rus!”

## **RETEATRALIZAREA TEATRULUI PRIN ARTA MÂNUIRII**

*Aurelian BĂLĂIȚĂ*

Proiectul „Reteatrualizarea teatrului prin arta mânuirii”, inițiat de Asociația GAG, s-a desfășurat la Craiova, între 5 și 9 mai 2008, ca o tabăra de creație autentică și a avut ca scop promovarea teatrului de animație în rândul copiilor, adolescenților și tinerilor. Proiectul a fost câștigător la concursul lansat de Autoritatea Națională pentru Tineret și a reușit să reunească, pentru prima dată în România, secțiile universitare de păpuși-marionete din țară, de la București, Iași și Târgu Mureș.

Spectacolele demonstrative din cadrul taberei au fost din tipuri de reprezentații diferite, având titluri semnificative: „*Visul unei nopți de vară*” după Shakespeare, „*Pinocchio*” după Carlo Collodi, „*O călătorie minunată*” după „*Micul Prinț*” de Antoine Saint-Exupery. Participanții la tabără au putut face comparații între spectacolele de licență ale celor trei universități, efectul – pentru studenți și profesori – fiind foarte stimulat.



Un alt pol al taberei a fost constituit de atelierele conduse profesorii (care au semnat și regia pentru spectacolele de mai sus). Temele atelierelor au fost următoarele: „Tehnica de bază în arta mânării marionetei” coordonat de lect. univ. dr. Decebal Marin de la U.N.A.T.C. București; „Tehnici de mânărire în teatrul de păpuși și marionete”, sub îndrumarea conf. univ. dr. Aurelian Bălăiță de la Universitatea de Arte „George Enescu” Iași; „Regia în teatrul de animație” a fost condus de lect. Univ. dr. Oana Leahu, de la Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureș. Spectacolele și atelierele au fost urmate de discuții și o conferință de presă. Între concluzii, s-a detașat aceea că exercițiile de clasă sunt asemănătoare, se sprijină pe principii de bază ale artei mânării și pe aceleași repere pedagogice, beneficiind de colaborarea cu celelalte specializări din cadrul facultăților de teatru. S-a născut, într-un mod firesc, ideea pentru o tabără itinerantă, adică în fiecare an activitatea să se desfășoare în alt centru universitar. Toți participanții și-au arătat dorința de contribui la acest program, pe termen mediu și lung, de promovare a teatrului de animație.

## **STILURI DE CÂNT ÎN MUZICA SPECTACOLULUI DRAMATIC ȘI DE PĂPUȘI ROMÂNESC**

*Paula Ciochină*

Lucrarea trece în revistă succint evoluția fenomenului muzical manifestat în arta dramatică și păpușărească românească, excurs dificil în absența unei abordări sistematice în literatura muzicologică. Se punctează evoluția fenomenului de la abordările folclorice (Paparudele, Caloianul, Irozii, etc.), până la creațiile lui Matei Millo, Al. Flechtenmacher și Ciprian Porumbescu, pentru ilustrarea creațiilor dramatice ale lui Vasile Alecsandri. Se abordează și muzica din spectacolele pentru copii, subliniindu-se

contribuția unor compozitori reprezentativi ca: Florin Comișel, Achim Stoia, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Cristian Misievici.

## **ACORDURI SUBIECTIVE DE CULORI - aportul cromatologiei în definirea personalității artistice.**

*Gavril SIRITEANU*

Culoarea este rezultatul reflectării undelor de energie electromagnetică specifice luminii, proiectate asupra unui obiect. Când lumina cade asupra oricărui obiect colorat, acesta va absorbi doar acele lungimi de undă care corespund structurii sale atomice. Restul lungimilor de undă se vor reflecta, dând obiectelor culoarea pe care noi o vedem.

La nivelul retinei undele sunt convertite în impulsuri electrice care vor fi trimise la creier pentru a fi decodificate, făcându-se analiza și sinteza lor. Prezentul articol își propune inventarierea principalelor studii centrate pe semnificația culorii în raport cu personalitatea umană, efectele asupra psihicului de înțelesurile asociate culorilor.

## DE LA COMEDIA DESCHISĂ LA COMEDIA APARENTĂ

*Mircea GHIȚULESCU*

“În plină criză a lecturii tradiționale ce presupune preocupare de sine și comportament reflexiv pentru că, - ce înseamnă a citi altceva decât a testa mai multe destine într-o singură existență? - o observație ce se impune este virajul scriitorilor către genul dramatic ceea ce ne îndreptățește să întrezărim în dramaturgie o formă de *literatură a viitorului*. Pentru practicianul literaturii nu există, desigur, nici o diferență între genurile literare sau, în orice caz, nu una atât de rigidă cum ne învață teoria literaturii.”

## TEATRO DELLA FAMA

*Emil COȘERU*

Asociația culturală „Teatro della Fama” s-a constituit în 1985 datorită unui numeros grup de oameni, pe care îi unea pasiunea pentru dramaturgie și dorința de a o împărtăși unui public pe care îl simțeau pregătit pentru planurile lor. Având diferite experiențe culturale și artistice și-au propus să abordeze forme de teatru cât mai libere, pentru a oferi tuturor posibilitatea de a se exprima prin diverse limbaje teatrale. Câțiva dintre ei se întâlniseră în spectacolele de teatru dialectal, sau la cursurile de pantomimă, de dans, de actorie, de dicție și de regie, ținute în 1982 și 1983 de românii Dana și Emil Coșeru. Aceste cursuri s-au finalizat cu un spectacol de poezie și pantomimă Marin Sorescu, care a reprezentat suma reflecțiilor culturale, sociale și umane, adică sinteza teatrului.

Grupul format dorea să întreprindă un drum constant de cercetare și experimentare. De-a lungul vremii a pus în scena spectacole de genuri diferite, de la teatrul clasic, la teatru absurd, de la dramă, la comedie. A reușit să evite rutina și mai ales, suprema satisfacție, a reușit să atragă numeroși tineri cărora le-a transmis pasiunea pentru teatru.

## MATEI VIȘNIEC VS IOAN GROȘAN – AFINITĂȚI TEMATICE

Octavian JIGHIRGIU

Entități misterioase capătă în dramaturgia lui Vișniec conotații legate de puterea mistificatoare a iluziei. Personajul inexistent, dar *omniprezent* din ***Trei nopți cu Madox*** le susține celorlalți cinci „eroi” ai piesei interesul treaz pentru ceva. La fel se întâmplă și în ***Trenul de noapte*** al lui Ioan Groșan unde nivelul speculațiilor celor doi „locatari” ai gării atinge cote burlești.

Multiplele conexiuni ce se pot face între Groșan și Vișniec conduc la concluzia că ambii scriitori, aparținând valului *optzecist*, au fost „contaminați” de maeștrii esteticii absurdului. Degringolada, deriva zădărniceii, eșecul speciei, confruntată cu propria neputință, se înșiruiesc pe traiectoria textelor dramatice ale lui Matei Vișniec, dar transpar și din unele dintre nuvelele lui Ioan Groșan (***Marea amărăciune***, ***Spovedania***, ***Insula***).

Analiza comparativă a piesei ***Trei nopți cu Madox*** și a nuvelei ***Trenul de noapte*** scoate la iveală o serie de puncte comune, proiectându-l pe Ioan Groșan în ambianța esteticii absurdului în care Matei Vișniec fusese încadrat încă de la primele piese de teatru. Maniera postmodernă a scriiturii, așteptarea, banalul supralicitat, intențiile finale ale personajelor

ambilor autori ce se dovedesc a fi forme de suicid, alimentează pe deplin ideea subscrierii celor doi scriitori aceleiași formule estetice. Alienarea nu are, nici la Vișniec și nici la Groșan, un antidot și nici nu se poate vorbi de forme de profilaxie.

## SFÂRȘIT ȘI ÎNCEPUT DE DRUM: *TREAPTA A NOUA*

Constantin PAIU

„Anul al IV-lea, Secția *Actori mânuitori de păpuși și marionete* din Departamentul *Teatru* al Universității de Arte „George Enescu” Iași, își încheie frumos perioada de căutări întru actorie dramatică: ieșirea în arenă cu premiera *Treapta a noua* de Tom Ziegler.<sup>1</sup> Echipa distribuită se va prezenta cu acest spectacol și la examenul de licență; dar momentul de maximă emoție este cel al întâlnirii de început cu publicul”.

## ABSOLVENȚA – CRIZA UNUI NOU ÎNCEPUT

Mihai MARDARE

“Terminarea unei facultăți îți acordă strict statutul de absolvent al acelei facultăți, nu și de practicant al acelei meserii. Pentru a putea considera că ai o profesie, și că ești profesionist într-un anumit domeniu, nu este suficient să urmezi o facultate. Pentru acest lucru este nevoie să fi lucrat în acel domeniu, să ai experiență. Mai mult decât atât, terminarea unei facultăți nu înseamnă în mod necesar acumularea tuturor cunoștințelor necesare pentru a te numi profesionist într-un anumit domeniu. Este foarte important de

---

<sup>1</sup> Data premierei – 21 ianuarie 2008

menționat că facultatea te pregătește doar fundamental, îți stabilește o bază de la care să pornești în viață, îți dă o oarecare direcție. Însă, pentru a deveni profesionist într-un anumit domeniu este nevoie de o pregătire continuă, temeinică și susținută nu doar teoretică, ci - mai ales – practică. Astfel, se poate trage concluzia că terminarea unei facultăți nu trebuie să hotărască într-o manieră liniară viitorul unei persoane, nu trebuie să limiteze opțiunile profesionale ale acesteia strict la specializarea urmată”.

## **STELE CARE ÎȘI CAUTĂ NUMELE**

*Cristina PREUTU*

„Deși toamna se numără bobocii...noi o facem mai devreme, motivați de spectacolul de licență *Steaua fără nume*, de Mihail Sebastian, pe care l-a susținut clasa profesorului univ. dr. Dionisie Vitcu-conf.univ. Gh.Marinca pe 23 iunie. [...] Spectacolul armonios și foarte bine nuanțat de către fiecare actor, ne dă încrederea că magia și forța teatrului vor fi bine păstrate și înmulțite în anii ce vin. Chiar și printre spectacolele jucate de actori ai Naționalului, greu le găsim pe cele care să-ți mențină trează atenția pe tot parcursul spectacolului și care să emoționeze într-atât încât după ce ieșim de la spectacol să ne simțim mai înalți, mai sensibili, mai deschiși, mai curioși, mai entuziasmați. Dar câți dintre cei care au fost la spectacol au puterea de a le asigura un viitor la Naționalul ieșean, sau la oricare alt teatru din țară? Și câți dintre cei care stau după perdelele puterii știu ce suflă, ce minți pasionate așteaptă ca cineva să ridice cortina. Dar să sperăm ca măcar o dată zâmbetul arlechinului să nu fie unul ce preconizează o tragedie, ci unul care aduce speranța. În mâinile acestor tineri actori ne încredințăm speranțele, gândurile și visele noastre cele mai tainice... rămâne ca noi să le oferim șansa să ne încânte viețile”.

## **ABSTRACTS**





## **THE WORD'S ST OF GRACE**

*Ion CARAMITRU*

“Our own existence so far has been, more or less, under the sign of poetry – on the one hand, poetry as genre, on the other hand, poetry as chance. Being an actor requires, first and foremost, the observing of life in its finest details. At the same time, acting is achieved or completed only by uttering lines or verses which do not belong to the actor, which are the absolute property of a certain author. Shakespeare’s characters, for instance, are provided with an alternate prose – verse speech. These undulations require some musical knowledge on the author’s part, as well as a consummate mastery of contrasts, of paradox, and, naturally, a fine sense of humour.”

## **THE PROJECT FOR ACADEMY AND SCHOLA LATINA FROM COTNARI, IASI**

*Valentin TĂLPĂLARU*

The final chapter of this work focuses on the most controversial project of the Moldavian ruler Despot Vodă, a project that should have been the glorious achievement of an essentially humanist reign. It was Stefan Bârsănescu, the great Romanian academician, who authored the most extensive study on the above-mentioned project. As we have mentioned in the introduction of our work, Barsanescu's study features certain parts which pertain to the history of culture and cultural anthropology; we dared

leave those aspects out or unapproached in favour of Barsanescu's applied research in the Romanian education and pedagogy history. However, the orientation of his research is surprisingly narrow, but this apparent shortcoming is the unfortunate consequence of the drastic censure practiced at the time when his work came out (in 1957).

We started our critical approach with a brief historical argumentation meant to define the nature of that virtual Academy. We have concluded that it could not have been of an institutional type, starting from the statements found in epistolary literature and made by potential 'members' of the Academy or even by its founder. There were certain suppositions regarding a Byzantine calque, even since the reign of Moldavian ruler Alexandru cel Bun. These suppositions were entertained by the presence at the Moldavian Court of several scholars of that time as well as an esteemed representative of the Patriarchal Church, Grigore Tamblac.

We started on the hypothesis above from the terminology in use with similar Byzantine institutions and we have concluded that any potential academic structure of a legal or theological nature would have been utopic in the Moldavia of that epoch. The Academy project originated from the connections that Alexandru cel Bun had established with the university environment – he had taught mathematics, for a short period of time, at the University of Rostock. The model he had thought of has historic correspondences in Plato's Greece as well as in Charlemagne's court (the scholar Alcuin). The group of scholars that should have gathered at the court in Suceava was mainly humanist and science-oriented. The major directions of the Academy's cultural politics were to be set by famous scholars of western-European universities.

The Schola Latina from Cotnari was a source of confusion which repeatedly occurred in lesser writings as well as in scientific works authored by major scholars. Moreover, the true picture of what had really taken place

at Cotnari was distorted by the lack of translations on the subject, or by partial translations of documents from Latin and German.

The information we have gathered leads us to the conclusion that it must have been a college – or a gymnasium, as it used to be called at that time. It held the advantages of a solid financial situation and wide perspectives and among the offspring of the aristocracy there were also admitted students of common lineage.

One of the most important issues of this paper, which we would like to point out once again, is the symbiotic relationship of the two projects; the initiators' main objective was not to merely develop a source of future scholars for the administration and the court's chancery, but to grow 'raw matter' which would later be processed in the Academy's 'spiritual laboratory'. What might the consequences of such an endeavour have been? The scholarly researcher dares not answer that. Nonetheless, it is certain that Despot Voda's tragic demise put a stop to this marvellous intellectual enterprise which might have drawn us forward into the European cultural elite.

## THE ACTOR'S SUCCESS – A MERE CHANCE?

*Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ*

In pursuit of success. Inner and outer constraints. Of a subjective and objective nature. EMOTIONS. How can a person be understood? And how can a character be placed in the world of theatre, a character that is a person to the same extent as the actor? Only it is a different person! And how can they each be successful?

The actor may use a stable and effective means of successfully approaching any character, irrespective of the literary epoch or dramatic genre to which it pertains. The performer thus avoids the danger of self-repetition with each role, or the fear of not knowing anymore what to invent for his next character, or many other dangers that might occur while creating a character onstage. The actor is basically a tool which, just like in a music ensemble, has a unique essential role but which, at the same time, depends upon the larger aggregate.

The fundamental feature of theatre is EMOTION. When the actor reaches it within his audience, his endeavour is successful. If there is no emotion, there is no real success, no matter how much training and practice are laid out. The ability to be aware of one's own emotions. To know them. To understand them. Then, the ability to manage one's own emotions. In theory, nothing could be easier. In practice, however, this implies a great amount of study, focus, care, will, and mainly thirst. Thirst for knowledge. And, finally, constant application. It is essential for an actor to fully understand and employ consciously his emotional steering gear – which, in fact, everyone possesses, but which most people use unawares. Stage rehearsals require a keen attention, on the actor's part, sensitive to the character's slightest inner movement, in order to be able to generate every reaction, every look, every relationship onstage. Artistic creation by means

of clever and sensitive emotional steering. It is an immense and marvellous responsibility. Towards the hundreds of eyes that lie in the dark, every evening, and when the lights go up again the intensity of their applause reveals ... or not ? ... **the actor's success !**

## **STATE DRAGOMIR, THE STUDENT OF THE CONSERVATORY OF IAȘI – 1886-1891**

*Irina SCUTARIU*

An emblematic person of the stage and theatre school of Iași, an artist recognized for his sensibility and talent, State Dragomir shall choose to become an actor, even if he already had a double degree in letters and philosophy. The historians consider him as one of the great artists of that period, but the most often he is known for the involvement he had directly in the evolution of the National Theatre. The truth is that State Dragomir and all the actors of his generation are responsible for the wholesome blow which theatre had that time among the audience, audience which will be more and more attracted to the romanian theater spectacles.

As an ex-student of Mihail Galino at the Dramatic Conservatory, State Dragomir will be considered as being the most apposite person to take over the chair of Drama Teaching from the Conservatory of Iași, when Mihail Galino dies. Both of them were successors of a naturalist current in drama teaching, which was initiated long time before them, by the actor and teacher Matei Millo.

## **THE PURSUIT OF THE IDEAL METHOD**

*Anca Doina CIOBOTARU*

Always busy with pursuing the 'ideal method' of training the future puppeteers, we are structuring and re-structuring, almost unawares, our approach to what we call – officially and constrainingly – the didactic act. However, any method – as sophisticated or simple as it may be – is generated by the taking of an aim. Furthermore, in this century, when values are overthrown, when each day hurries by in a dizzying rhythm and desires grow overwhelming, this aim of ours could be called in a nutshell, *success*. Consequently, there are at least three questions which inherently occur: what exactly means / what is inferred by a successful puppeteer and who is it that knows the recipe for becoming successful? Must success be assimilated to reaching the top level in one's creative activity?

From this viewpoint, our study is meant to be a starting point for a potential debate on this topic.

## **THE PUPPETEER RECITAL**

**- A Performative Method Having a Complex Specific Nature -**

*Anca ZAVALICHI*

The recital is the core of the puppeteer art. Whoever does not understand the special nature of the puppeteer recital cannot understand, either, the autonomous language of the art to which we are referring.

To approach the puppeteer recital in terms of dramatic art would be a mistake. If in the dramatic art the word is the essential tool, in puppetry the instrument through which communication is achieved is the puppet, the mask, the marionette, the animated object.

The focus of the artist who aims to interpret a puppeteer recital will be on the handling systems that will be used by the puppeteer in order to obtain the most meaningful expression possible and to perform several characters onstage simultaneously. Therefore, we believe that a classification of these recitals should be made not only according to the text of departure, but especially to the type of puppet, mask or animated object that the puppeteer employs.

### **N. V. GOGOL - AN AUTHOR OFTEN OMITTED BY PUPPETEERS**

*Bogdan ULMU*

I have directed Gogol for three times and I realised that it's not only a genius of dramatic theatre but also a surprising creator for puppeters, too!

I am wondering that the directors of children theatres (and not only children theatres), the ones that make wonderful plays with ropes and "wayangs" are not thinking about the great russian dramatist.

### **RE-THINKING THEATRE THROUGH THE ART OF PUPPETS AND MARIONETTES**

*Aurelian BĂLĂIȚĂ*

The project entitled "Re-thinking Theatre Through the Art of Puppets and Marionettes" and initiated by GAG Association took place in the city of Craiova (Southwestern Romania) between 5<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> May 2008. It was

conceived as a true creative camp and aimed at promoting animation theatre among children, teenagers and youth. Moreover, it was a winner in the project competition organised by The National Authority for Youth and successfully re-united, for the first time in Romania, the university departments of Puppets and Marionettes from Bucharest, Iasi and Targu-Mures.

The performing shows within the camp approached different topics and styles, i.e. *A Midsummer Night's Dream* (adapted from Shakespeare), *Pinocchio* (adapted from Collodi), *A Wonderful Journey* (adapted from *The Little Prince* by A. de Saint-Exupery). Thus, the participants were able to weigh and draw comparisons between the graduation performances given by the former students of the three universities above-mentioned. They also benefited from three thematic workshops co-ordinated by the following teachers (who also directed the performing shows): Decebal Marin, PhD, Lecturer, The University of Bucharest (UNATC) – ‘Fundamental Techniques in Marionette Handling’;

Aurelian Balaita, PhD, Assistant Professor / Reader, The University of Arts “G. Enescu” Iasi – ‘Handling Techniques in Puppet and Marionette Theatre’;

Oana Leahu, PhD, Lecturer, The University of Targu-Mures – ‘Directing Animation Theatre’. The performances and the workshops were followed by debates and a press conference; some of the most important conclusions drawn from those debates were that classroom practice of all three universities was similar, that it relies on the basic principles and on the same didactic benchmarks, and that it benefits a lot from the collaboration with the other sections in the department of drama & theatre.

This event was so prolific that, naturally, it generated the idea of an annual itinerating camp, that is, one which would ‘migrate’ to a different university every year. Moreover, all the participants expressed their wish to bring their contribution to this programme and promote animation theatre.



**SUBJECTIVE COLOUR AGREEMENT – The Contribution of  
Chromatology  
to the Definition of the Artistic Personality**

*Gavril SIRITEANU*

Colour results from the reflexion of EM energy waves specific to light which are projected onto an object. When light falls on any coloured object, it will only absorb those wavelengths that match its atomic structure. All the other wavelengths will be reflected, thus providing the object with the colour that we perceive. The retina converts the waves into electric impulses which travel to the brain, where they are decoded, analysed and synthesized.

This article aims at reviewing the major studies focusing on the significance of colour with respect to human personality, as well as on the meanings associated to colours and their effect on the human brain.

**CHANT STYLES IN ROMANIAN MUSIC  
FOR DRAMA AND PUPPET PERFORMANCES**

*Paula CIOCHINĂ*

The present paper shows a short version of the evolution of the musical phenomenon expressed in the Romanian theatric art and the puppet shows art, a difficult task considering the absence of a systematic approach from the musical literature. It points out the evolution of this phenomenon from the folkloric approaches (Paparudele, Caloianul, Irozii,

etc.), up to the works of Matei Millo, Al. Flechtenmacher and Ciprian Porumbescu, in order to illustrate the dramaturgical works of Vasile Alecsandri. It also brings into discussion the music from the shows for children, underlining the contribution of some representative composers such as: Florin Comișel, Achim Stoia, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Cristian Misievici.

## **FROM OPEN COMEDY TO APPARENT COMEDY**

*Mircea GHIȚULESCU*

“Amidst a deep crisis of the traditional reading – which implies self-awareness and reflexive behaviour, for what is reading if not testing several destinies in one existence? – there is one fact that needs to be pointed out, namely the writers' turn towards drama, which allows us to consider it a sort of 'literature of the future'. For the practitioner of literature there is, naturally, no difference between literary genres, or, at any rate, none so rigid as preached in the theory of literature.”

## **TEATRO DELLA FAMA**

*Emil COȘERU*

Breve storia di una compagnia nata 25 anni fa, a Gubbio, in Italia, da una grande passione per il teatro. Sono segnalati qui, i momenti più importanti, quelli che parlano di spettacoli, di autori, Compagnia „La Fama” nasce e resiste grazie a un gruppo che con coraggio, speranza, sacrificio, si è dedicato al palcoscenico. Ho avuto l'onore di conoscere e di lavorare con la gente del gruppo ed è stato tra noi un cambio indimenticabile di idee e di energie.

## MATEI VIȘNIEC vs IOAN GROȘAN – THEMATIC AFFINITIES

Octavian JIGHIRGIU

In Vișniec's theatre, mysterious entities get specific connotations linked to the changing power of illusion. The non-existent, but omnipresent, character from ***Three Nights With Madox*** keeps alive the other „heroes” interest in something. The same happens in ***The Night Train***, written by Ioan Groșan, where the level of speculations made by the two „inhabitants” of the railway station reaches burlesque quotations.

The multiple connections that can be made between Groșan și Vișniec lead to the conclusion that both writers, belonging to the eighties, were „contaminated” by the masters of the absurd aesthetics. The turmoil, the useless drifting, the species failure, the impotence of the self, they all appear in Vișniec's plays and some of Groșan's short stories (***The Great Sadness, The Confession, The Isle***).

The compared analysis of the play ***Three Nights With Madox*** with the short story ***The Night Train*** brings to light a series of shared characteristics that send Ioan Groșan to the group of the writers of absurd literature where Matei Vișniec has already been tagged from his first plays. The postmodern manner of the text, the awaiting, the overexposed banality, the final suicidal intentions of the characters of both authors, all of them feed the idea of labeling both writers with the same aesthetic formula. In the view of Vișniec and Groșan, alienation has no cure and cannot be prevented.

## **THE ROAD ENDS, THE ROAD BEGINS : *THE NINTH STEP***

*Constantin PAIU*

“The 4<sup>th</sup> year-students in Puppets and Marionettes from The University of Arts “G. Enescu” Iasi ended beautifully their artistic wandering by a stage performance of Tom Ziegler’s *The Ninth Step* (which premièred on 21<sup>st</sup> January 2008). The cast performed the same play for their graduation practical exam, but it was the former event – the actors’ first meeting with the audience – that brought out their most intense and climactic emotions.”

## **GRADUATION – THE CRISIS OF A NEW BEGINNING**

*Mihai MARDARE*

4<sup>th</sup> year student in Theatrology

“In Romania, there is a frequent misconception among students, new graduates and especially among parents, namely that one's job must strictly follow the lines of one's university study. In other words, if you attended drama school, you are bound to pursue a career as an actor, a stage director, a theatrologist and so on. Furthermore, there is also the misbelief that graduating from university is the same as 'learning a trade', that 'graduate' equals 'professional'. It is not quite so. For instance, graduating from Philosophy does not make you a philosopher; or again, graduating from Theatrology does not make you a theatre critic. (...)

As far as I am concerned, I believe that, in order to graduate from an art-oriented university, you must possess certain skills, and maybe even some work experience in the field. Moreover, you must love what you are doing, you must be fully devoted and passionate, but at the same time, you

have to be aware that you may be underpaid. In a nutshell, it takes a lot of work, endurance and perseverance to become a professional but, with a bit of luck, you will pull through”.

## **STARS IN SEARCH OF A NAME**

*Cristina Preutu*

Staged in traditional setting, the graduation performance directed by Professor Dionisie Vitcu features several of his graduating students who, to our admiration, reveal themselves as talented, self-confident and passionate young artists. Their harmonious and skillful performance strengthens our belief that the magic and power of theatre will be safeguarded and enhanced in the years to come. We have seldom seen – even with professionals from the National Theatre of Iasi – such a captivating performance; it reached our souls so deeply that, after it had ended, we felt more enthusiastic, more curious, more sensitive, more open. But, I wonder, how many people sitting in the audience have the authority to provide these young talents with a position at the National Theatre of Iași or with any other theatre company in the country? Moreover, how many of those who have the proper authority really know what passionate minds are eagerly awaiting for someone to raise the curtain on them?

Nevertheless, we are hoping that Harlequin's grin, for once, will not predict a tragedy, but will bring hope instead. It is in the hands of these young artists that we lay our hopes, our deepest thoughts and our most beautiful dreams ... And it is for us to offer them the chance to bring enchantment into our lives.

## SUMAR:

***Starea de grație a cuvântului***, de Ion CARAMITRU.....p. 1

***Laudatio***, de Constantin POPA.....p. 3

### TEMA

***Proiectul Academiei de la Suceava al lui Despot Vodă - un proiect cultural European***, de Valentin TĂLPĂLARU.....p. 11

***Succesul autorului – o întâmplare?***, de Ruxandra BUCESCU BĂLĂIȚĂ  
.....p. 19

***State Dragomir, elev al Conservatorului din Iași – 1886-1891***, de  
Irina SCUTARIU.....p. 23

***În căutarea metodei ideale***, de Anca Doina CIOBOTARU.....p. 29

***Recitalul păpușăresc – o modalitate scenică cu specific complex***, de  
Anca AVALICHI.....p. 35

### REFLECȚII ȘI REFLECTĂRI

***N. V. Gogol – un autor pe nedrept neglijat de către păpușari***, de  
Bogdan ULMU.....p. 43

***„Reteatralizarea teatrului prin arta mânuirii”***, de Aurelian BĂLĂIȚĂ.p. 45

***Stiluri de cânt în muzica spectacolului dramatic și de păpuși  
românesc***, de Paula CIOCHINĂ.....p. 52

***Acorduri subiective de culori – aportul cromatologiei în definirea  
personalității artistice***, de Gavril SIRITEANU.....p. 56

***De la comedia deschisă la comedia aparentă***, de Mircea  
GHIȚULESCU.....p. 58

***Teatro della Fama***, de Giuliano TRAVERSINI.....p. 80

***Matei Vișniec vs Ioan Groșan – afinități tematice***, de Octavian  
JIGHIRGIU.....p. 84

## **ABSOLVENȚA**

- Sfârșit și început de drum: Treapta a noua***, de Constantin PAIU.....p. 93  
***Absolvența – criza unui nou început***, de Mihai MARDARE.....p. 98  
***Stele care își caută numele***, de Cristina PREUTU.....p. 101

**REZUMATE** .....p. 107

## **CONTENDS :**

- The Word's State of Grace***, by Ion CARAMITRU.....p. 1  
***Laudatio***, by Constantin POPA.....p. 3

## **TOPIC**

- The Project for Academy and Schola Latina from Cotnari, Iasi***, by Valentin TĂLPĂLARU.....p. 11  
***The Actor's Success – A Mere Chance?***, by Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ.....p. 19  
***State Dragomir, the student of the Conservatory of Iași – 1886-1891***, by Irina SCUTARIU.....p. 23  
***The Pursuit of the Ideal Method*** by Anca Doina CIOBOTARU.....p. 29  
***The Puppeteer Recital - A Performative Method Having a Complex Specific Nature*** by Anca ZAVALICHI.....p. 35

## **THOUGHTS AND REFLECTIONS**

- N. V. Gogol - An author often omitted by puppeteers***, by Bogdan ULMU.....p. 43  
***“Re-thinking Theatre Through the Art of Puppets and Marionettes”***, by Aurelian BĂLĂIȚĂ.....p. 52

|  |       |
|--|-------|
| <b><i>Chant Styles in Romanian Music For Drama and Puppet Performances</i></b> , by Paula CIOCHINĂ.....  | p. 56 |
| <b><i>Subjective Colour Agreement – The Contribution of Chromatology to the Definition of the Artistic Personality</i></b> , by Gavril SIRITEANU ..... | p. 58 |
| <b><i>From Open Comedy to Apparent Comedy</i></b> , by Mircea GHITULESCU.....  | p. 60 |
| <b><i>Teatro della Fama</i></b> , by Giuliano TRAVERSINI.....  | p. 80 |
| <b><i>Matei Vişniec vs Ioan Groşan – Thematic Affinities</i></b> , by Octavian JIGHIRGIU.....  | p. 84 |

## **GRADUATION**

|  |        |
|--|--------|
| <b><i>The Road Ends, the Road Begins: The Ninth Step</i></b> , by Constantin PAIU..... | p. 93  |
| <b><i>Graduation – the Crisis of a New Beginning</i></b> , by Mihai MARDARE .....      | p. 98  |
| <b><i>Stars in Search of a Name</i></b> , by Cristina Preutu .....                     | p. 101 |
| <b>ABSTRACTS</b> .....   | p.107  |