

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

TEZĂ DE DOCTORAT

REZUMAT

COMPUNEREA SCENICĂ A PERSONAJULUI, CU
APLICARE ÎN TEATRUL SHAKESPEARIAN

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. BOGDAN ULMU

DOCTORAND:

ASIST. UNIV. DORU AFTANASIU

I. COMPUNEREA SCENICĂ A PERSONAJULUI CU APLICARE ÎN TEATRUL SHAKESPEARIAN

1. Introducere

Se impune, înainte de toate, să facem o serie de precizări în legătură cu conținutul acestei lucrări, cu căutările și propunerile ei, cu scopurile pe care urmărește să le atingă. Merită să subliniem faptul că nu vom căuta cu orice preț să contrazicem opiniile unor mari teoreticieni ai artei teatrale, folosind argumente mai mult sau mai puțin lipsite de substanță doar din dorința de a crea impresia originalității. Ne vom adresa, așadar, în special tinerilor actori și chiar studenților din anii terminali, adică celor care abia pășesc în teatrul profesionist și pentru care există întotdeauna o serie de riscuri datorate lipsei de experiență, pe de o parte, iar pe de altă parte, din pricina unor posibile greșeli care le aparțin lor sau celorlalți artiști. Vom încerca pe parcursul lucrării să efectuăm un studiu al tehnicii de interpretare actoricești, analizând puncte de vedere ale unor mari teoreticieni, însă făcând apel și la experiența profesională. Vom încerca, de asemenea, să propunem și o tactică pedagogică probabil puțin diferită în sensul elementelor de studiu predate. Trebuie să recunoaștem că există, la ora actuală, o oarecare stereotipie în procesul de predare a artei actorului. Există chiar și tentația unor profesori de a vedea lucrurile în mod denaturat, punând mai mult preț pe propria viziune artistică asupra unui text, decât pe faptul că acel text trebuie să folosească studiului. De aceea ne vom centra cu studiul asupra **rolului de compoziție**, ca pretext și ca element de lucru în studiul unor particularități ale artei actorului, particularități impuse în primul rând de relația cu regizorul, dar și de cea a actorului cu publicul. În felul acesta sperăm să găsim o cale de a crea unele deprinderi pe care actorul le poate dobândi și singur, dar într-un timp mai îndelungat, odată cu anii de teatru, cu experiența profesională, care depinde de noroc nepermis de mult. Nu se întâmplă des ca un tânăr actor să fie distribuit în rolurile de care ar avea nevoie pentru a-și explora unele zone de care nu a avut când și cum să afle în facultate, iar dacă se întâmplă uneori ca acest lucru să aibă loc, nu există siguranța că a nimerit și regizorul de care ar avea nevoie. Dar chiar și într-un caz fericit, un singur rol nu ar fi de ajuns, iar următoarea ocazie s-ar ivi cu greu, dacă s-ar

mai ivi. Acest lucru are, de obicei, ca rezultat o stângăcie și o dezorientare care pot deforma imaginea actorului, ducându-l la crispări și la falsitate.

Din această cauză considerăm necesară crearea și aplicarea unor exerciții de improvizație pe text dat. Exercițiile de improvizație care nu apelează la un text scris sunt întotdeauna binevenite, ele contribuind decisiv la conștientizarea propriei puteri de creație, la stimularea imaginației, la deprinderea studentului de a-și asculta propriile simțuri și de a le folosi eficient. Dar nu sunt de ajuns. Atât timp cât în teatrul profesionist se cer o sumedenie de lucruri ce duc la compunere scenică, trebuie să fim de acord cu ideea că studiul compoziției scenice este foarte important, un interpret trebuind să facă față cerințelor de acest gen mai mult decât s-ar crede. În momentul în care nu reușește să se achite de unele sarcini, este acuzat de incapacitate sau lipsă de implicare, neîncredere în relația cu partenerul, cu regizorul sau chiar cu publicul. Cu toate că există cazuri în care regizorul chiar dă dovadă de stângăcie în lucrul cu actorul, nu toate indicațiile care îi pun în încurcătură pe actori sunt lipsite de fundament. Credem, într-adevăr, că ei cer uneori lucruri care nu pot fi rezolvate prin mijloace simple, când se apelează doar la simțuri. Bineînțeles, există așa numita „tehnică de interpretare” pe care orice actor trebuie să o posede, dar care uneori nu-l ajută prea mult, din cauze pe care o să le cercetăm pe parcursul lucrării.

2. Conflictul actorului cu regizorul

În lucrarea intitulată *Arta regiei teatrale*, Horia Deleanu declară plin de siguranță că între actori și regizori nu se pune problema unui conflict. Această afirmație ar părea justificată atâta timp cât nu ar exista o serie de probleme create de lipsa de experiență a unora dintre partenerii actului de creație. Putem considera, totuși, că această idee e oarecum de suprafață. Poate nu există neapărat un conflict declarat, înțelegând prin cuvântul „conflict” „ceartă” sau „scandal”. Este adevărat că se întâlnesc destul de rar asemenea gălcevi, iar ele se soluționează, de obicei, destul de repede, și foarte rar au consecințe grave asupra spectacolului. Dar oare în scenă apar numai astfel de situații? Există momente în timpul repetițiilor când regizorul pare a se contrazice singur. Îl ghidează pe actor după anumite repere, apoi brusc evoluția spectacolului, deci și a unui anumit personaj, ia o cu totul altă cale, anulând, în aparență (asta într-un caz

fericit) tot ce s-a construit până atunci. Aceasta este de natură să deruteze profund. Chestiunile rămân, totuși, rezolvabile într-o mai mică sau mai mare măsură dacă gestul regizorului este încadrat într-o idee coerentă iar el se abate numai în aparență de la linia logică propusă. Lucrurile se agravează atunci când regizorul pune piedici în evoluția unui personaj din nepricepere sau din superficialitate. Există regizori care, ca și unii dintre actori, se lasă seduși de un simplu efect de scenă, sau care sunt gata să sacrifice orice logică de dragul simbolurilor variate. Întâlnim tendința la unii regizori de a trăi o adevărată febră a originalității cu orice preț, chiar cu prețul non-adevărului scenic, ceea ce poate să aibă consecințe nefaste asupra jocului actorilor, mai ales când e vorba de cei fără experiență. Nu putem să nu menționăm și faptul că de multe ori regizorii fac apel numai la efectul de suprafață, uneori chiar fără să-si dea seama. Nu este neapărat condamnat acest act. Un spectacol presupune mai multe elemente, chiar dacă baza rămâne jocul actorilor. Dar nu sunt rare cazurile în care pentru regizor par să conteze mai mult artificiile decât interpretarea actoricească. Mai există și regizorii care înțeleg să solicite fizic și psihic actorul uneori mult peste limite și absolut nejustificat, încercând fie să emită gratuit postulate noi, fanteziste, asupra regiei teatrale, fie să arate ca niște continuatori ai unor mari teoreticieni teatrali. Se naște un conflict destul de serios între actori și regizor, și el la rândul său nedeclarat. În momentul în care tânărul actor, se confruntă cu astfel de tensiuni, există pericolul ca el să nu găsească în timp util soluția optimă de a nu-si distruge prin momente de fals scenic propria creație. Pentru că, trebuie să fim de acord, capacitatea de a soluționa o problemă de acest gen depinde foarte mult de experiența individului respectiv.

Merită să vorbim aici și de un conflict interior al actorului. Este vorba de marea dilemă a imitației, înțelegând prin cuvântul „imitație” chiar sensul lui propriu. Orice actor este îngrozit de perspectiva „plagiaturii” și atunci când cade în acest păcat este blamat pe bună dreptate. Camil Petrescu are perfectă dreptate atunci când îi anatemizează. Însă nu întotdeauna imitația este dăunătoare și chiar dacă duce la o aparentă distrugere a creației dramatice a autorului, nu întotdeauna trebuie învinovățit actorul. Este posibil ca în scenă să fie jucat textul unui autor care a încetat din viață, deci nu putem decât să presupunem reacția pe care ar avea-o în cazul unor schimbări datorate jocului manierist. Nu trebuie să confundăm însă jocul găunos-șablonard al unor actori deprofesionalizați cu exercițiul imitativ care există oricum în scenă și actorii îl cultivă foarte des, conștienți sau nu de asta. Uneori însuși regizorul îi cere actorului să facă ce-a mai făcut.

Ce-i mai rămâne de făcut actorului? Pentru că, să fim obiectivi, el nu poate să găsească resurse la nesfârșit, mai ales dacă e distribuit cu o frecvență mare. Mai are încă o posibilitate: aceea de a imita efecte folosite de alți actori în alte spectacole, încercând cât mai mult să le adapteze rolului său. Cu cât e mai tânăr și mai crud în meserie, cu atât mai anevoios se va achita de sarcinile ce-i revin. Vom încerca, pe parcursul lucrării, să găsim o posibilă definiție a **rolului de compoziție**, cât mai cuprinzătoare. De asemenea vom căuta să concepem o serie de exerciții, pornind de la unele deja existente, dar dezvoltându-le și adaptându-le în vederea unei noi aplicații, din convingerea că s-ar putea găsi unele soluții la problemele legate de **compunerea scenică a personajului**.

Dacă imitația este folosită inteligent, ca punct de plecare uneori, se poate ajunge la creație originală și la trăire interioară adevărată. Nu trebuie condamnată nici imitarea, ca punct de pornire în studiul artei actorului, a unor elemente observate la alți actori. Pentru a nu ajunge la erori, se pot găsi exerciții ajutătoare tocmai în acest sens, având în vedere că, la urma urmelor, toată lumea manifestă această pornire, conștient sau nu. Mai este acuzată de Camil Petrescu și „vânătoarea” de efecte practică de unii actori, descriind unele simptome ale jocului șablon, joc la care mulți actori, în lipsa inspirației, sau poate chiar în lipsa talentului, îl abordează și astăzi, trăind cu convingerea că au găsit „piatra filozofală” a artei actorului. Dar nu-i o noutate că sunt regizori care pretind exagerarea în jocul actoricesc, cum nu-i o noutate nici că unii, așa cum am mai arătat, se arată a fi adepți înfocați ai artificiilor scenice, mai mult sau mai puțin gratuite, care duc inevitabil la accente grosiere, ce n-au de-a face cu adevărul scenic și, implicit, cu adevărul actoricesc.

Nu putem să nu zăbovim cu studiul asupra unor puncte de vedere emise de regizorul polonez Jerzy Grotowski. El găsește un termen special pentru actorul adept al clișeului: *actorul curtezan*, posesor al unei tehnici deductive, înțelegând prin aceasta o acumulare de trucuri, situat în opoziție totală cu *actorul sfânt*, adept al unei tehnici inductive, adică o tehnică de eliminare. Se declară partizan înfocat al celei de-a doua categorii, arătându-se profund disprețuitor cu actorul curtezan. Grotowski cere eliminarea oricărui accent care stă în calea adevărului actoricesc, demonstrând inutilitatea oricărui „bagaj” al experienței care, după părerea lui, nu poate decât să creeze falsitate, oprind interpretul să-și descopere și să-și exploreze până în străfunduri propriul univers interior. Pe de altă parte încearcă să-l plaseze în centrul atenției pe cel pe care el îl numește *actorul sfânt*. Metoda acestuia este, cum

aminteam, una inductivă, adică o metodă ce are menirea de a-l ajuta pe actor să elimine absolut toate artificiile ce stau în calea realei trăiri. Pentru a se putea realiza ceea ce cere el, este nevoie ca actorul să nu-și dorească decât împlinirea artistică supremă, uitând de sine. Pe de altă parte, nu se poate pune problema existenței *actorului sfânt*, decât – în cel mai bun caz – pentru o foarte scurtă durată de timp, pentru că lucrurile nu depind numai de el, ci și de regizor. Puțini sunt aceia care ar putea să urmeze calea regizorală deschisă de Grotowski, iar preținșii „continuatori” ai lui de cele mai multe ori nu fac altceva decât să urmeze tot o cale a imitației, apelând doar la unele aspecte de suprafață. Oare în câte spectacole poate juca un actor în felul acesta? Grotowski afirmă că se poate la nesfârșit, actorul găsind în el permanent resursele necesare cu ajutorul tehnicii *actorului sfânt*. Probabil că este așa. Dar oare câți actori pot face asta la nesfârșit, fără să dea semne de oboseală? Există, așadar, și aici pericolul conflictului tacit cu regizorul, iar *actorul curtezan*, identificat și condamnat de Grotowski poate să ia cu ușurință și pe nevăzute locul *actorului sfânt*.

Dar de ce ar trebui să condamnăm neapărat *actorul curtezan*? Nu putem trece cu vederea faptul că actorul are și el un psihic care trebuie protejat. Nu trebuie disprețuită nici ideea jocului tehnic. Atunci când bagajul experienței scenice este limitat datorită vârstei teatrale mici, actorului îi trebuie, credem, alte mijloace de lucru cu elementul exterior la care trebuie să se raporteze și de la care trebuie, de fapt, să pornească în propria lui descoperire, în propria lui exploatare interioară.

Această idee intră, oarecum, în contradicție și cu gândirea lui Stanislavski, care respinge posibilitatea de a crea un rol pornind de la elementele de suprafață. Definește actorul pentru roluri de caracter ca pe un actor ce evită să-și arate personalitatea, preferând să se îndepărteze de la el însuși, de la tot ce-l caracterizează, apelând la elemente exterioare (mască, grimă, costum) pentru a-și depăși propriile inhibiții scenice. Pare a fi adeptul interiorului ca punct de plecare în căutările actoricești, dar observă în *Viața mea în artă* și faptul că exteriorul nu trebuie neglijat, ci se impune o exploatare a sa tot spre folosul trăirii lăuntrice. Regizorul rus observă că interiorul se oprește la un moment dat, limitând posibilitățile de creație.

În capitolul intitulat „Tendințe spre simbolism și impresionism” din *Viața mea în artă* el își amintește cât de greu le-a venit lui și întregii trupe să se adapteze unor curente ce nu aveau legătură cu realismul. În felul în care pune el problema, există doar o singură rezolvare: pentru asemenea roluri, actorul poate fi ajutat atât de

experiență, cât și de propria inspirație. Nu putem să nu-i recunoaștem meritele, dar nu trebuie să uităm că, invocând – câteodată obsesiv – expresia „textul e un pretext”, o sumedenie de regizori transformă unele sensuri ale piesei (câteodată radical), modificând și personajul, uneori transformându-l complet. Și-atunci se naște o întrebare: oare în studiul artei actorului trebuie să ne orientăm doar asupra îndeplinirii sarcinilor impuse de un personaj așa cum l-a zămislit autorul, sau e nevoie de un studiu care să conțină și elemente ce pot conduce la o mult mai bună cunoaștere a propriei puteri de adaptare în zona abstractului, folosind în sensul acesta chiar personajul ca pretext?

3. Reflecții despre rolul de compoziție

Ce ar trebui să înțelegem, la urma urmei, prin expresia „rol de compoziție”? Este o întrebare la care vom încerca să găsim un răspuns cât mai cuprinzător pe tot parcursul lucrării. ? Sunt, într-adevăr, personaje care presupun în reprezentarea lor elemente ce nu au cum să aparțină omului-actor. Rolul de compoziție nu se limitează numai la câteva repere evidente, care există în text. Unele personaje, analizate mai atent, pot să presupună compunere scenică bazată pe elemente exterioare, chiar dacă în aparență nu se pune această problemă. Însă nu trebuie să înțelegem greșit lucrurile și să ajungem la concluzia că toate rolurile, la o profundă analiză psihologică, devin roluri de compoziție.

Dacă suntem de acord că în compunerea scenică a unui personaj intră foarte multe punctări care țin de manifestarea exterioară, nu putem să pierdem din vedere cazurile – destul de numeroase – în care aceste sugestii pornesc de la regizor. . Dar sunt și piese în care regizorul are neapărat nevoie de efecte. Pe lângă faptul că un spectacol de teatru trebuie să fie adevărat, el trebuie să fie, la drept vorbind, și interesant, să capteze atenția și să placă publicului. Pe lângă asta, un efect poate să vină în acord perfect cu ideea de ansamblu, subliniind-o. Putem accepta termenul „efect” în compoziție în sensul elementului ajutător realizării contrastelor, indispensabile creației scenice, de care vorbea și Michael Cehov în *Către actori*. Stabilește chiar și cele trei legi ale compoziției folosind ca material de studiu piesa lui William Shakespeare *Regele Lear*. Un actor de compoziție va ține cont, chiar

dincolo de colaborarea cu regizorul, de principiile găsite de Michael Cehov, și exercițiile pe care vom încerca să le concepem întru crearea unor deprinderi ale compunerii scenice vor avea ca punct de plecare aceste principii. Alt punct de plecare va fi constituit chiar de unele exerciții menționate în lucrarea *Către actori*. Stabilind în asemenea exerciții ca linie de plecare manifestarea exterioară și o eventuală lipsă de naturalețe a unei situații scenice (dar ținând permanent situația sub un control logic), se poate ajunge, în mod paradoxal, la o stăpânire lăuntrică a acestor date.

4. Posibile neajunsuri în pedagogia teatrală

Ne vom referi acum cu precădere la fenomenul pedagogic din școlile românești de teatru, asta din cauza faptului că cel mai mult aici ne interesează unele posibile lacune. Ne vom opri atât la fenomene observate în școala ieșeană de teatru, cât și la alte școli din România, povestite de unii studenți de acolo. În primul rând vorbim de studiul insistent al unor personaje din diverși autori cu scopul de a se ajunge la o creație cât mai reușită strict în sensul lăsat de autor. De multe ori studiul devine stereotip. Din opera fiecărui autor se studiază de regulă doar câteva personaje. . Studenților li se induce, la rândul lor, o idee nu tocmai sănătoasă, a creației scenice cu orice preț. Este anormală dorința de afirmare artistică în interiorul facultății, pierzând din vedere chiar țelul principal: acela de a dobândi cunoștințe și deprinderi în vederea interpretării scenice a unui personaj. În afară de asta, mai există și tendința unor pedagogi teatrali de a căuta să se apropie cât mai mult în construcția scenică de ceea ce a conceput autorul, adică de a ajunge cât mai aproape de ceea ce cred ei că se numește perfecțiune. De obicei există tendința profesorului de a neglija contactul viitorului actor pe care-l va forma cu regizorul. Dar și ideea de a pune studentul în temă referitor la această relație este deseori fals înțeleasă. Nu sunt puțini profesorii de teatru seduși de ideea de a face ei înșiși regie în orice situație. Uneori scopul se reduce la o spectaculozitate cu orice preț care nu poate să folosească nimănui, în nici un caz tânărului viitor actor, care va fi dezorientat dacă se pierde firul logic al predării.

Unii profesori de teatru, atunci când grupa de care răspund avansează cu studiul la un anumit autor (Cehov, de pildă), își aduc aminte că în urmă cu vreo trei-patru ani

(deci când predau arta actorului altei generații) au realizat un spectacol izbutit cu autorul respectiv după ce au selectat anumite scene din opera acestuia, legându-le într-un așa numit scenariu (pe care, bineînțeles, l-au păstrat) și montându-le remarcabil, drept care învățăceii de atunci au fost la mare înălțime în fața publicului.

Este de multe ori înțeleasă greșit și abordarea în predare a *contre-emploi-ului*. Dorința de a lărgi „paleta de culori”, aria de interpretare a unui student este justificată, dar numai atunci când studentul are realmente nevoie de așa ceva. În exercițiile pe care vom încerca să le elaborăm va exista, fără îndoială, și un set ce ține de *contre-emploi*, dar ele nu vor fi folosite haotic și, într-o eventuală aplicare a lor, va trebui să se țină cont și de **persoană**, de ce și cât anume are nevoie din acele exerciții.

Greșelile pedagogice menționate până acum nu sunt singurele, dar au frecvența cea mai mare și putem considera că sunt cele mai nocive. Este însă firesc ca, odată ce criticăm ceva, să facem și propuneri, în speranța unei îmbunătățiri a fenomenului pedagogic. Studentul trebuie să-și cunoască resursele interioare cât mai bine cu putință. Compoziția presupune în primul rând **să fii altcineva**, să apelezi la mijloace și reflexe care nu-ți aparțin. Cum poate un om să devină altcineva în scenă, dacă nu știe cum să fie **el însuși**?

Un fapt demn de menționat este acela că exercițiile nu vor fi aplicate oricui la întâmplare. Cu toate că vom căuta ca ele să fie cât mai cuprinzătoare, încercând să acopere o arie cât mai largă, trebuie luat în considerare faptul că nu toți studenții au aceleași nevoi, aceleași neajunsuri. Vom folosi și texte, încercând să combinăm improvizația de mișcare cu cea aplicată pe un text dat, în ideea de a crea deprinderi reale ale viitorului actor în compoziția rolului, de orice natură ar fi aceasta.

Mai există o greșeală, din păcate des întâlnită, în școlile de teatru: se întâmplă foarte frecvent ca studiul în improvizație să fie pus destul de defectuos (sau chiar să nu fie pus deloc) în legătură cu studiul în actorie. Când cursurile de improvizație sunt separate de cele de actorie există riscul ca cele două discipline să pară complet diferite, cel puțin în ochii studentului.

5. De ce textele lui Shakespeare?

Atâta vreme cât în exercițiile de care vorbim vom apela la texte, este necesar să existe o unitate de metodă. Pe de altă parte, este nevoie de un autor a cărui operă să fie cât mai generoasă din acest punct de vedere, oferind o foarte largă gamă de tipuri. Găsim în dramaturgia shakespeariană bătrâni de tot soiul, nebuni, asasini, bețivi, trădători, travestiuri, cruzime, lașitate, multe roluri de forță, personaje tragice, comice, scene violente, dar și scene de mare sensibilitate. Personajele sunt foarte diverse, de la slugi până la stăpâni. Poate că nu există piesă scrisă de Shakespeare în care să nu găsim personaje care necesită un efort de compoziție scenică. O particularitate demnă de luat în seamă și pe care o vom folosi în studiul care urmează este stilul variat de exprimare. În piesele lui Shakespeare nu se vorbește numai în proză, ci și în versuri, ceea ce oferă studentului – de exemplu – posibilitatea de a învăța să se comporte firesc abordând un text scris din capul locului nefiresc. Fără a-l considera pe Shakespeare un autor facil, ușor de jucat, tocmai datorită maleabilității personajelor lui putem să-l privim ca pe un dramaturg extrem de îngăduitor cu actorul (el însuși părând a fi un foarte fin cunoscător al artei actorului, așa cum o demonstrează în *Hamlet*), care pune probleme de interpretare, dar lasă loc și soluțiilor rapide și eficiente, deci putem fi convinși de faptul că este cel mai potrivit acestui tip de studiu.

Ne vom îndrepta atenția în acest capitol asupra studiului unor teorii ce privesc arta actorului și asupra unor exerciții de improvizație elaborate de unii cercetători și pedagogi ai artei teatrale, în scopul de a porni de la anumite puncte de vedere în căutarea și elaborarea exercițiilor de improvizație pe text scris la care ne refeream în referatul anterior. Aceste exerciții, așa cum am mai amintit, își propun ca scop însușirea unor cunoștințe și deprinderi ale viitorilor actori în compunerea scenică a personajului, precum și o bună stăpânire a tehnicii de compunere scenică a personajului, în atenuarea și chiar rezolvarea *conflictului dintre actor și regizor*. A avea o altă viziune și deci un punct de vedere ce diferă de cel al actorului, constituie o situație normală și nu este deloc de acuzat. Și totuși, în momentul în care apare conflictul real, nu toți actorii sunt pregătiți să rezolve problema comunicării în relația cu regizorul, rezultând uneori un joc scenic fals, fără credință, alteori o interpretare nu neapărat lipsită de adevăr, dar monotonă, fadă, parcă fără culoare, efortul fiind vizibil și mai ales existând pericolul real ca această interpretare să nu ajungă la public. Considerăm

că este necesar un antrenament bazat pe exerciții de improvizație care să ajute actorul să descopere în el resurse ale compoziției scenice. Aceste resurse se pot găsi în fiecare actor.

Dar, pentru a crea aceste exerciții, care trebuie să fie cât mai cuprinzătoare și – paradoxal – să acopere cât mai multe detalii în conflictul actor-regizor, trebuie să pornim de la studii teoretice ale cercetătorilor teatrali și de la unele exerciții de improvizație deja elaborate de unii pedagogii ai artei teatrale. Va fi necesar și un studiu teoretic, având ca temă antropologia teatrală, considerând că și aici se pot găsi resurse și repere importante, care pot fi exploatate în practica pedagogiei teatrale, mai exact în improvizația scenică și în arta actorului.

Actorul trebuie să găsească o modalitate de a face posibil transferul respectiv cât mai repede și cât mai eficient, pentru a ajunge la adevăr într-un timp cât mai scurt cu putință. Exercițiile pe care vom încerca să le dezvoltăm tocmai asta își vor propune ca scop. Ne propunem deci, pornind de la studiul unui anumit segment al teoriei teatrale și studiul anumitor exerciții de improvizație, să găsim o metodă de soluționare a problemelor ridicate de un rol (și când spunem asta, nu ne referim numai la personajul dat de autorul dramatic, ci și la sarcina scenică dată de regizor, care uneori diferă radical de viziunea autorului), probleme ce țin de asumarea și susținerea interioară, la nivel organic, a creației actricești, de îmbinarea cât mai armonioasă a punctelor de vedere care nu au cum să nu difere la actor și la regizor, dar toate acestea pe cât se poate într-un timp scurt, actorul urmând să devină cât mai eficient în montarea rapidă a unui spectacol de teatru, indiferent de gradul de dificultate ridicat de sarcinile impuse de către regie.

II. IMPROVIZAȚIA LA EUGENIO BARBA ȘI VIOLA

SPOLIN

1. Eugenio Barba și Viola Spolin. Referiri de ordin general

În cercetarea pe care urmează s-o efectuăm este necesar un studiu asupra lucrărilor teoretice ale lui Eugenio Barba și ale Violei Spolin. Unele descoperiri realizate de Eugenio Barba în materie de antropologie teatrală pot fi de mare ajutor în demersul ce urmează să-l

efectuăm. Se pot extrage unele exerciții pornind de la proceduri ale actorilor japonezi din teatrul *No* sau din teatrul tradițional indian, însuși autorul sugerând pe parcursul întregii lucrări că o cunoaștere a diverselor practici și tehnici teatrale, ce se regăsesc în alte culturi decât cele cu care ne-am obișnuit, nu poate aduce decât o înprospătare a mijloacelor de lucru specifice artei actorului.

Pe de altă parte, în crearea unei metode de lucru și în elaborarea unor exerciții de compunere scenică, putem folosi ca punct de plecare unele exerciții de improvizație concepute de Viola Spolin. Aceste exerciții, folosind și unele repere din tehnicile teatrului oriental menționate de Eugenio Barba, pot fi dezvoltate cu aplicație pe texte, combinând exprimarea fizică *non-verbală*, cu exprimarea *verbală* și particularități ale acesteia, căutând crearea unor deprinderi mai eficiente în pornirea de la elementul absolut exterior cerut în scenă actorului la interiorizare, deci susținere organică.

2. Puncte de referință oferite de Eugenio Barba în *O canoe de hârtie*

Definind termenul de „antropologie teatrală” ca fiind studiul comportamentului scenic pre-expresiv, ce stă la baza diferitelor genuri, stiluri, roluri, tradiții personale sau colective, Eugenio Barba face o precizare: prin cuvântul „actor” el înțelege și „dansator”, deci prin „teatru” se va înțelege și „dans”. Prin „tehnică” el înțelege folosirea extra-cotidiană a corpului și a minții, aceste tehnici fiind diferite, conștiente și codificate, sau inconștiente, în ele fiind reperate așa numitele *principii-care-revin*. Există o distincție clară făcută de Barba între Antropologia Teatrală și cea Culturală, prima desemnând studiul comportamentului pre-expresiv al ființei umane într-o situație de reprezentare pre-organizată. Barba stabilește un mod propriu de a deosebi actorii: *Actorii de la Polul Nord* și *Actorii de la Polul Sud*. În accepția lui, *Actorii de la Polul Nord* sunt cei ce se încadrează într-o rețea bine definită de reguli, aparținând unui gen teatral codificat, părând mai puțin liberi în comparație cu *Actorii de la Polul Sud*, care nu sunt constrânși de reguli. În continuare, Barba face o diferențiere între tehnicile cotidiene și cele extra-cotidiene, sesizând diferențe majore între felul cum e utilizat corpul în viața cotidiană și în situațiile de reprezentare. În pledoaria sa pentru reducerea diferențierii între dans și teatru, autorul îi amintește pe Gordon Craig și pe Vsevolod Meyerhold, creatori de teatru care reușesc să descopere că esența mișcării scenice este atribuită atât baletului, cât și teatrului. Spre

deosebire de actorii de la Polul Nord, care recurg la un sistem codificat de reprezentare, actorii de la Polul Sud (e vorba de cei experimentați) reduc blocajele impuse de situația artificială a scenei, introducând în joc procesele guvernate de automatismele cotidiene.

Dacă **principiul opoziției** este legat de **principiul simplificării** – adică omiterea anumitor elemente pentru a pune în valoare altele – putem să avansăm cu aceste exerciții cu scopul de a crea o abilitate a sintetizării actului actoricesc, răspunzând în felul acesta foarte multor cerințe regizorale, având convingerea că prin puterea de a sintetiza actul artistic se dezvoltă puterea de adaptare a actorului la factorii externi impuși în lucrul scenic.

Atunci când vorbește despre **corpul decis**, Eugenio Barba caută un exemplu din teatrul japonez: găsirea propriului *jo-ha-kyu*. Pornind de la acest principiu explicat de Barba, se poate construi un exercițiu de mișcare pe un text dat, care are rolul de a dezvolta capacitatea actorului de a executa cu multă siguranță și într-un timp scurt sarcinile scenice pe care le are de îndeplinit.

În conceperea unor exerciții de improvizație cu text scris merită să ținem cont și de o precizare a lui Barba referitoare la Arta Improvizației. Nu trebuie confundat termenul „improvizație” cu termenul „imprecizie”.

Ni se mai oferă un reper extrem de important de către autorul lucrării în studiul efectuat asupra exercițiilor lui Michael Cehov, mai precis atunci când acesta vorbește de **gestul psihologic**: ritmul scenic nu face deosebirea între variantele lui exterioare și interioare, ritmul interior și cel exterior putând fi folosite simultan, prin urmare se poate extrage un exercițiu de improvizație pe text, folosind tocmai această diferență de ritmuri.

Găsim foarte multe puncte de sprijin în conceperea unei metode de lucru pornind de la cercetarea antropologică efectuată de Eugenio Barba, ele constituind o bază reală pentru studiul compunerii scenice a personajului, studiu ce își propune ca scop găsirea de către viitorii actori de metode și soluții cât mai rapide și mai eficiente în relația cu partenerul, cu publicul și cu regizorul, încercând o atenuare și poate chiar o rezolvare a ceea ce numim **conflictul cu regizorul**.

3. Repere oferite de jocurile de improvizație ale Violei Spolin

În momentul în care avem o bază de pornire în concepție, plecând de la principiile oferite de Eugenio Barba în cercetarea sa, este necesar să căutăm puncte de referință și pentru viitoarea construcție a exercițiilor. Trebuie, înainte de toate, să specificăm motivul

pentru care este de preferat cercetarea manualului de tehnici pedagogice și regizorale, care cuprinde principiile de bază ale metodei, plus jocuri și exerciții organizate evolutiv, de la simplu la complex. Viola Spolin își întemeiază întreaga metodă de predare pe ideea de joc. Pornind de la joc putem ajunge la dezinhibare, la relaxare și la siguranță. Dar, adoptând regula tranziției progresive de la simplu la complex (recomandată și de Stanislavski), vom încerca să progresăm în așa fel încât exercițiile de improvizație, chiar dacă la bază vor avea ca punct de plecare jocul, să devină din ce în ce mai greu de rezolvat, conținând din ce în ce mai multe capcane, care trebuie văzute ca niște adevărate provocări. Nu trebuie trecut la alt nivel decât atunci când există rezultate reale, altminteri tehnica de compunere scenică a personajului va fi una defectuoasă.

Viola Spolin pledează pentru un nou sistem, în care profesorul va avea tot o poziție centrală, numai că va fi una mascată, toate descoperirile și reușitele aparținând studentului.

Jocurile de improvizație ale Virolei Spolin constituie un foarte bun punct de plecare în căutarea altor exerciții, e drept, ceva mai complexe, care pot servi la compunerea scenică a personajului. Exemplele prezentate în acest capitol demonstrează și susțin acest lucru. Faptul că nu ne putem limita doar la aceste jocuri în crearea dexterității viitorului actor de a compune personajul, ci se impune și lucrul cu un text dat (considerăm textele lui William Shakespeare ca fiind cele mai adecvate acestei teme), vine dintr-o cerință majoră impusă în teatru: în cele mai multe cazuri, actorul de teatru lucrează cu un text, trebuind să compună scenic un personaj.

Putem, deci, să tragem concluzia că, pornind de la unele coordonate oferite de Antropologia Teatrală (ne referim aici la căutările lui Eugenio Barba) și de la puncte de referință în improvizația scenică pe care le aflăm în metoda de lucru concepută de Viola Spolin, avem posibilitatea de a da naștere la teme noi de lucru, aplicate pe text shakespearian, cu sau fără mișcare, urmărind înlăturarea piedicilor de comunicare între regizor și actor și o mai mare abilitate a viitorului actor de a găsi soluții cât mai eficiente și – pe cât posibil – cât mai rapide în tehnica de compunere scenică a personajului.

III. EXERCIȚII DE COMPUNERE SCENICĂ A PERSONAJULUI

1. Considerații generale

Înainte de a încerca elaborarea unor exerciții de improvizație pe text scris, exerciții care vor avea drept scop crearea unor deprinderi ale studentului în compunerea scenică a personajului, sunt necesare câteva considerații generale referitoare la ceea ce vom numi **unitatea de interpretare** în arta actorului, aceste considerații având rolul de a sugera niște coordonate de bază în compoziția scenică. Trebuie să avem aici în vedere faptul că actorul, în dorința de a nu se repeta de la un rol la altul, va porni de la premiza că nu se va juca pe sine în scenă. Atâta vreme cât nu există pe lume două persoane identice, actorul pornește în primul rând de la diferența dintre el însuși și personajul pe care trebuie să-l interpreteze în scenă. Dar, odată ce a găsit această diferență, el trebuie să nu se abată de la linia generală a personajului creat, să intuiască și să selecteze cu grijă mijloacele cu care va reda în scenă amănunțele caracteristice *acelui* personaj, concentrându-se asupra unității, unitatea urmând să confere veridicitate.

Să analizăm acum procesul de gândire: dacă există o unitate de interpretare la nivelul unui rol întreg, înseamnă că putem vorbi de această unitate la nivelul oricărui fragment de text, de pildă în cazul unui monolog. Textul, în acest caz, devine ideea generală (din nou putem recurge la comparația cu un tablou). Subideile pe care le conține alcătuiesc, de fapt, întregul, adică ideea generală. Pentru a interpreta un text, trebuie ca ideile conținute de acesta să-și facă un impact emoțional asupra noastră, iar imaginile personale, fie ele cât de estompate, care stau la baza gândului creator de emoție nu trebuie neglijate. Ele vor da naștere vizualizării, iar aceasta considerăm că este o condiție de bază a întruchipării scenice a unui personaj, ducând în mod firesc la asocierea textului cu mișcarea în spațiul scenic. Poate în felul acesta actorul va reuși să evite falsul în interpretare și situațiile de dezorientare.

2. Spaima de greșeală: principala greșeală în lucrul la rol

O problemă acută care poate fi observată la foarte mulți studenți la teatru, ca și la foarte mulți actori ne-experimentați, este teama de a nu greși, ea fiind principala sursă a crispării în scenă. În complexul proces de elaborare a unui rol, sau chiar când e vorba chiar și de un simplu fragment de text, de multe ori apare nesiguranța și frica de propriile simțuri. Mișcările corporale ale actorului pot fi dominate de inhibiție în diverse momente ale interpretării, pentru simplul fapt că, la nivel rațional, uneori nu se poate integra în acea interpretare, nefiind capabil să transfere o emoție la nivel exterior, deci manifestându-se stângaci, fără a atinge credibilul. Multora dintre studenți, în momentul în care se confruntă cu primul text, le revine dezorientarea și crisparea, pentru faptul că, de cele mai multe ori, se pune foarte puțin accent pe **improvizația cu text**. Desigur, aici lucrurile depind foarte mult și de tactul pedagogic, nefiind exclus ca frica de greșeală să-și aibă sorginea într-o exagerată autoritate a profesorului de teatru. O altă cauză a crispării o poate constitui, în cazul actorului lipsit de experiență scenică, autoritatea, uneori mult prea exagerată a regizorului. Unul din scopurile principale ale improvizației ar trebui să fie tocmai acesta: depășirea prudenței. Greșeala în munca actorului cu sine însuși ar trebui să fie binevenită. Numai acceptând greșeala ne putem da seama ce anume nu am acoperit ca trăire interioară și ca materializare a intențiilor actoricești la nivel exterior. Poate că o cauză ar constitui-o tocmai granița mult prea bine conturată uneori între improvizația scenică și arta actorului. De aceea considerăm ca fiind necesară, printre altele, alcătuirea unor exerciții de improvizație, cu aplicare pe un text prestabilit, exerciții de natură să dezvăluie tânărului actor propria putere de adaptare la diversele situații impuse de text, capacitatea de joc în corelarea textului cu mișcarea și libertatea de acțiune în compunerea scenică a personajului, în asociere cu indicația regizorală, care nu trebuie să fie de natură a-l dezorienta și a-l duce la crispare, ci dimpotrivă, trebuie să aibă un caracter constructiv.

Pornind de la vizualizarea imaginilor care nasc ideile ce sunt emise verbal, deci de la mecanismul intenției, exercițiile își propun, în mod firesc, și o dezinhibare corporală, în acțiunea scenică. Vom recurge la fragmente din opera unui singur autor dramatic, pe care, din motive ce vor fi expuse mai jos, îl putem considera ideal pentru exercițiile de adaptabilitate și compunere scenică a personajului: William Shakespeare.

3. Textul shakespeareian – un bun pretext în exercițiile de compoziție

Datorită complexității psihologice a personajelor, a adevărului scenic incontestabil, datorită lirismului de neegalat, a forței, a personalităților puternice care se conturează și evoluează în orice piesă, putem considera opera dramatică a marelui autor englez ca fiind cea mai potrivită pentru aplicarea exercițiilor de compunere scenică a personajului. Găsim în teatrul shakespeareian personaje reale, nume din istoria Angliei, a Romei, dar tot Shakespeare aduce în scenă plâsmuiri ale imaginației, ale poveștilor, care nu au legătură cu lumea muritorilor, cum ar fi Oberon, Titania, Puck, Ariel. Actorul va presta o interpretare scenică aparte, datorită stilului de exprimare shakespeareian. Acesta este un avantaj net, deoarece autorul englez, încearcă permanent să cuprindă cât mai multe detalii de caracter, precum și o cât mai largă problematică umană în toate personajele sale. Poate mai mult decât în cazul altor autori dramatici, Shakespeare scoate în evidență această condiție a actorului de teatru: faptul că el trebuie să reprezinte în scenă de fiecare dată, pe altcineva; faptul că acel altcineva trebuie să fie reprezentat intuitiv-emoțional, dar și cu controlul rațiunii, fără ca acest joc de-a altcineva să degenereze în patologic, în confundarea realității, în pierdere a identității personale. Universalitatea ce caracterizează opera shakespeareiană face te textele autorului din Stratford-upon-Avon să fie extraordinar de permissive oricărei viziuni artistice și oricărui punct de vedere regizoral.

Știm că în piesele shakespeareiene întâlnim atât text în versuri cât și în proză, în funcție de personaje și de calitatea, ponderea și importanța pe care o au în piese. Atât în cazul personajelor care vorbesc în versuri, cât și în cazul celor care vorbesc în proză, regizorul care montează un spectacol cu o piesă de William Shakespeare trebuie să-și spună cuvântul, având dreptul la propria viziune, deci punând sau nu accent pe mișcarea scenică, ținând cont sau nu de diferența dintre personajele ce se exprimă în versuri și cele ce o fac în proză. Dar va fi nevoie, în exercițiile de compunere scenică a personajului, să avem acest aspect în vedere, fiind un element ce poate fi exploatat în însușirea tehnicii de interpretare de către tinerii actori.

4. Exemple de exerciții de compunere scenică a personajului, aplicate pe texte shakespeareiene

În elaborarea exercițiilor de improvizație bazate pe un text scris (dramaturgie shakespeareiană) am ales, ca punct de plecare unele jocuri concepute de regizoarea americană Viola Spolin, considerând că aici găsim niște repere foarte bune în demersul pe care îl efectuăm. Ca în orice exercițiu de improvizație, ar trebui pornit de la ideea de joc, jocul dând o mai mare siguranță, el existând, practic, în natura oricărui individ, oferind libertate, imaginație, dar impunând și reguli, reguli care, în cazul acestor exerciții, vor deservi la căutarea tehnicilor de compunere scenică. Deosebit de important în aceste exerciții este faptul că pedagogul teatral va rămâne pe o poziție centrală în desfășurarea exercițiilor, dar rolul său va fi acela de a coordona doar aceste exerciții, de a trasa sarcinile și de a avea grijă ca ele să fie duse la îndeplinire. Dar evaluarea trebuie să aparțină aproape exclusiv studentului, exercițiile având în primul rând menirea de a-l face pe acesta să fie sincer cu el însuși, înainte de a fi sincer cu cei din jur. Acest lucru trebuie explicat studenților încă de la bun început, demonstrându-li-se cât mai clar inutilitatea unui act nesincer. Nu se poate trece mai departe, atâta vreme cât studentul nu a dobândit cunoștințele și deprinderile vizate de acel exercițiu.

IV. MASCA ÎN EXERCITIILE DE COMPUNERE SCENICĂ A PERSONAJULUI, CU APLICARE ÎN TEATRUL SHAKESPEARIAN

Orice creație scenică a unui actor, fie că este vorba de interpretarea unui personaj dintr-o operă dramatică sau nu, trebuie să aibă credibilitate, să stea sub semnul adevărului. Pentru ca jocul actorului să fie veridic, el trebuie să trăiască, să simtă lăuntric orice acțiune întreprinsă în scenă, fie această acțiune însoțită sau nu de un text prestabilit. Simțirea lăuntrică și manifestările exterioare vor fi într-o permanentă legătură, conlucrând la interpretarea artistică a rolului, actorul trebuind să atingă performanța de a fi cât mai real în execuția partiturii date. Pentru aceasta el trebuie să

ajungă la un anumit echilibru între fizic și psihic. În studiul individual asupra rolului, actorul trebuie să-și găsească motivațiile interioare, declicurile psihologice care duc la manifestările exterioare, suportul intern al oricărei acțiuni, pentru ca actul actoricesc să fie unul real, cât mai natural și mai firesc. Michael Cehov insistă pe abilitatea actorului de a-și acorda puterea de expresie corporală pe strunele simțirii interioare. Fizicul, cu tot ce presupune el, trebuie sensibilizat, trebuie antrenat să vibreze la simțirea interioară. Toate exercițiile lui Michael Cehov sunt deosebit de benefice atunci când sunt bine făcute, datorită lor actorul învățând să-și asculte simțurile, transformându-și energiile de la nivel interior în manifestări exterioare firești și realizând astfel **adevărul scenic**. Acest adevăr este receptat și simțit de spectator care, la rândul său, participă chiar și fără să-și dea seama la actul creator, prin simplul fapt că îl crede pe actor, acceptând iluzia, trăind momentul artistic și lăsându-se purtat de fluxul energetic pe care îl degajă actorul. Toate aceste lucruri le cunoaște orice actor. Dar tot orice actor este familiarizat și cu ideea că datele personajului sunt furnizate și de regizor, uneori el fiind cel care stabilește noi coordonate de evoluție a aceluia personaj în scenă, coordonate ce diferă – parțial sau chiar total – de datele oferite de textul dramatic. . Deși e vorba de construcția veridică a unui personaj, el trebuie să evolueze într-un anumit context, diferit de contextul lăsat de autorul textului dramatic: **contextul regizoral**.

Ne propunem să elaborăm câteva exerciții care să dezvolte capacitatea actorului de a asimila, de a-și asuma la nivel interior cât mai mult din datele furnizate de regizor prin crearea altui context. Fiind exerciții de improvizație cu text prestabilit, vom avea în vedere pasaje din piese shakespeariene, atât pentru păstrarea unei unități de lucru cât și datorită inegalabilei teatralități, a ofertei dramatice de care dau dovadă aceste texte. Pornim următorul demers cu studiul personajului în concordanță cu linia regizorală. Ne vom referi aici în special la spectacolul cu text prestabilit în contextul unei regii. Nu constituie o noutate faptul că pentru interpretarea rolului, pentru asumarea datelor, actorul trebuie să procedeze întâi la o profundă analiză a textului dramatic. Dar știm că citirea oricărui text (și a unui text shakespearian, desigur) este diferită fundamental de „citirea” regizorului de către actor. Actorul va trebui să fie capabil în a descifra aceste coordonate regizorale, uneori aceasta contând mai mult chiar decât descifrarea datelor personajului oferite de textul dramatic. Nu întotdeauna actorului îi este ușor să realizeze asta. Un motiv principal ar fi receptarea diferită a realității, care creează, în mod firesc, diferența de viziune. Un alt motiv al diferenței între datele oferite de autor și cele primite de la regizor (diferențe ce creează uneori dificultăți majore în munca la rol)

constă în faptul că „puzzle-ul” de elemente ale compunerii scenice a personajului este des modificat de regizor.

Intervenția regizorală în jocul actorului constituie un factor extern ce poate să aibă uneori un efect negativ asupra intuiției – important instrument de lucru în compunerea scenică a personajului. Rareori se ivește ocazia în scenă, atunci când actorul trebuie să conlucreze cu regizorul, de a construi un personaj exact așa cum îl simte. Chiar dacă elementele exterioare ce compun personajul, asociate cu contextul scenic de moment conduc într-o anumită direcție intuitivă, este posibil ca acea direcție să fie refuzată de regizor. De obicei fără a refuza actorului dreptul la o părere, din motive bine întemeiate, acesta ar putea dori să imprime o cu totul altă linie personajului respectiv, urmând întregul context al spectacolului. Pentru a nu contrazice viziunea de ansamblu, actorul este nevoit să renunțe la ceea ce i-a dat până atunci intuiția și va căuta să se adapteze conform cerințelor regizorului.

Odată simțită o direcție, este destul de dificilă căutarea alteia. Sigur, dacă este dificil nu este neapărat și imposibil. Dar cu cât experiența scenică e mai puțină și cu cât data premierei este mai apropiată, cu atât este mai mare pericolul ca rolul să rămână doar gândit rațional, doar ceva propus, însă nu și ceva realizat în adevăratul sens al cuvântului. Probabil că acest lucru l-a determinat cândva pe Gordon Craig să nege rolul emoției în arta actorului. Parcă furios pe lipsa controlului rațional asupra emoției, el ajunge să-și dorească, ca o barieră menită să stăvilească Haosul ce se opune Artei, o sintetizare a artei actorului: **supramarioneta**. Trebuie să fim, totuși, de acord că aceasta soluție, rămâne una extremistă și greu de realizat. Nu este necesară o negare a artei actorului, pentru că, la urma urmelor, spectatorii asta vor să vadă în primul rând la teatru. Actorul trebuie să se lase dus în scenă de valul emoției, iar rațiunea trebuie folosită ca o vâslă care-l ferește să se izbească de stâncile **illogicului**, creator de haos. Cel mai nimerit ar fi să căutăm căi de antrenare a actorului, pentru ca acesta să fie capabil de a crea viață cu ajutorul emoției, așa cum este și firesc, dar fără a o scăpa de sub un control rațional.

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

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

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

Neajunsul actorului de a recurge la afișarea facială, la căderea în șablon, de fapt, este denunțat de regizorul Ion Sava în *Teatralitatea teatrului*. Sigur, Ion Sava înfierează mai mult comoditatea actorului (sau a unora dintre ei) și poate se referă mai puțin la actorii care chiar ajung la dezorientarea interioară datorată conflictului de viziune dintre regizor și actor. Ajunge să ceară, mânat de neîncrederea în capacitățile de trăire autentică ale actorului modern, eliberat de mască, o întoarcere la originile teatrului. Nu se poate renunța definitiv la expresia facială a actorului. Însă putem fi de acord cu faptul că o mască poate fi folositoare în studiul interiorului, pentru dezvoltarea simțirii lăuntrice, a capacității de ascultare a tuturor simțurilor și crearea unei armonii a corpului cu psihicul, așa cum ne sugerează chiar maestrul Ion Sava atunci când își argumentează propria concepție de montare a spectacolului *Macbeth cu măști*. Admițând că numai actorii foarte înzestrați pot purta o mască în scenă, Ion Sava demonstrează că nu neagă arta actorului (așa cum pare să facă Gordon Craig), ci dimpotrivă, demonstrează că masca nu poate fi decât în slujba actorului autentic stăpân desăvârșit al emoției scenice. În acest caz, de ce să nu încercăm să folosim masca în **formarea** actorului?

Jerzy Grotowski preferă și el idealizarea figurii actorului, dar folosind alt gen de mască, situându-se la un pol opus. El respinge ideea de mască aplicată, fie ea și din machiaj, impunând uneori actorului o mască născută din propria grimasă. Dar ideea de grimasă care să constituie însăși masca actorului este respinsă de Ion Sava. Ambii regizori propun, în scopuri și cu mijloace diferite, o stilizare a personajelor, ceea ce duce la o esențializare și o idealizare a artei actorului. Ce este demn de reținut este că ideea de mască poate să conducă la o modalitate de desăvârșire a auto-explorării interioare a actorului, deci la o desăvârșire a compunerii scenice a personajului în

deplină concordanță cu ideea regizorală despre acel personaj, iar conflictul de viziuni poate fi aplanat.

Prin conștientizarea interiorului se poate obține o „dezautomatizare” a sa, pentru a fi capabil să-și asume automatismele personajului pe care actorul îl are de interpretat. Aceste automatisme pot fi altele decât cele din textul inițial, conceput de autorul dramatic. . Capacitatea enormă a simțurilor de a înregistra, selecționa și, în final, de a ierarhiza senzațiile, are darul de a crea un anumit schematism al corpului uman, inclusiv al actorului.

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

Despre problema neglijării interiorului printr-o supralicitare a fizicului vorbește Michael Cehov. Acest lucru duce în timp, în mod firesc, la abordarea clișeeilor de interpretare – o adevărată sugrumare a artei actorului. Dacă actorul riscă să afișeze, să simuleze fizic o stare emoțională, fără să o simtă în profunzimea sa lăuntrică, este de la sine înțeles că cel mai la îndemână instrument al simulării este cel facial. Vom „confisca” deci fața studentului, apelând în exerciții la **jocul cu mască aplicată**.

Masca nu va trebui să fie neapărat una specială, a vreunui personaj, sau vreo mască tip, cum sunt cele din Commedia dell’ Arte. Dimpotrivă, ar fi de preferat ca masca să fie cât mai neutră, chiar lipsită de expresie. Ea trebuie doar să acopere fața, nicidecum să ducă cu gândul la un personaj anume. Odată aplicată masca pe față, apar o serie de senzații noi, de care va trebui să ținem cont, pentru că este imposibil ca ele să nu influențeze jocul. Poate constitui un bun exercițiu împotriva crispării corporale. . De asemenea, este posibil ca studentul să mai fie încercat – uneori chiar la modul cel mai neplăcut – de senzația că lipsește ceva în puterea lui de exprimare. Este foarte posibil (dar depinde de la caz la caz) să mai apară o nevoie: aceea de a renunța, odată cu aplicarea măștii, parțial sau total la jocul facial, existând, într-o măsură mai mare sau mai mică tendința de a nu folosi în scenă ceea ce nu este la vedere, masca rămânând, în orice caz, un corp străin ce acoperă fața, deci un element exterior indiscutabil. Dacă până acum acest lucru era considerat un neajuns, acum recomandarea va fi să se dea curs acestei tendințe, orientarea principală fiind spre observarea reacțiilor interioare, deci nașterea emoției autentice și creatoare care trebuie să genereze manifestarea fizică a actorului în relația sa cu textul, cu regia, cu partenerii de scenă și, nu în ultimul rând,

cu spectatorul. În acest scop vom încerca să concepem o serie de exerciții cu mască, aplicate pe texte shakespeariene.

V. COMPOZIȚIA PSIHICĂ

Atunci când vorbim de rol de compoziție, trebuie să înțelegem, în primul rând un mod specific de gândire al personajului, altul decât cel obișnuit al actorului. Pornind de la acest punct, actorul trebuie să intuiească și să realizeze scenic un anumit comportament – cel al personajului. Nu este de ajuns să fie în scenă doar „el însuși”. El trebuie să fie el însuși, în situația lui „altcineva”. Să fie *el* și totuși să fie *diferit*. Având în vedere că orice personaj are propriul său fel de a gândi (care vine din trecut, din experiențele proprii, din educație, din mediul în care trăiește, etc.), actorul trebuie să-și părăsească în evoluția scenică propriul său fel de a fi. Pot fi întâmpinate însă dificultăți majore în această reîncarnare. Doi oameni pot reacționa absolut diferit în aceeași situație. Orice comportament are niște cauze, însă ele nu pot fi asumate numai dacă au fost stabilite doar la nivel rațional. Actorul trebuie să le și simtă. Nu poți impresiona pe nimeni, atâta vreme cât tu însuși nu ești impresionat. Dar pentru a ajunge la acest lucru nu trebuie uitată latura psihică a compoziției scenice. El are nevoie incontestabil de o putere de a filtra procese psihice și de a trăi gândurile și sentimentele altui om – fie că este vorba de autorul dramatic, fie că este vorba de directorul de scenă. Prin puterea sa de procesare a emoțiilor sugerate de alții el trebuie să facă credibile ipostazele pe care le întruchipează. Lucrurile nu merg însă întotdeauna la modul ideal. Chiar și atunci când înțelege logic cerințele ce vin din exteriorul său, există momente când ele nu reușesc să se nască intuitiv. Prin urmare, actorul va fi tentat de afișare. . Această afișare se „întinde” apoi în tot corpul, stăpânind toate manifestările scenice și ducând inevitabil la clișeu. Atunci poate că ar trebui încercată o altă cale: transformarea dezavantajului în avantaj. Cu alte cuvinte, afișarea facială ar putea fi privită ca o sursă de exerciții menite a cunoaște și stăpâni trăirea interioară și reacțiile psihice ale personajului interpretat. Pe lângă exercițiile cu mască aplicată, pe care le considerăm folositoare în studiul trăirii interioare – exerciții descrise în capitolul anterior – ar putea fi construite o serie de exerciții ce au ca punct de plecare masca facială (aparenta emoție afișată printr-o

grimasă). Cu ajutorul grimasei, efectuând exerciții într-un anume fel, actorul își poate descoperi, de fapt, **masca interioară**, pe care trebuie să o exploateze ca centru intern de plecare în compoziția scenică. Înțelegem prin **mască interioară** acel **eu interior** care, modificându-se în funcție de substanța ce animă existența unui personaj (deci a unei alte personalități), devine forța motoare a reprezentării în compunerea scenică a personajului. Componenta psihică a rolului considerăm că se află la baza compunerii scenice care îl ajută pe actor (histrion, cum îl numește Mihai Măniuțiu) să se extragă din strânsoarea cotidianului pentru a crea autentic. Și se poate porni cu studiul tocmai de al considerentul că masca facială ar putea deveni, în cazul exercițiilor pe care urmează să le construim, principalul element al rolului, adică al măștii generale abordate, histrionul are nevoie să-si cunoască toată puterea interioară de trăire, iar pentru a compune o nouă mască el trebuie să ajungă a gândi efectiv cu mintea acelei măști, adică a pătrunde în modul de gândire al personajului. Și nu ne referim aici doar la personajul dat de autorul dramatic, ci la cel creat de către regizor, pornind de la textul prestabilit. . Dar poate el întotdeauna să facă asta? Sigur, el trebuie permanent să facă apel la imaginație, acolo unde nu este posibilă experiența. . Această mască internă rămâne una imaterială, actorul dându-i trupul său fizic, împrumutându-i uneltele exterioare. Prin conștientizarea ei, prin studiul componentei psihice, prin asumarea **minții** personajului, nu numai a **emoțiilor** lui, considerăm că masca interioară va fi mult mai bine stăpânită și transmisă spectatorului care, la rândul său, este avid de preluarea măștilor și de trăirea lor.

Este necesar să distingem între mimare (afișare) și jocul asumat, adevărata creație actoricească. Mimesisul nu presupune trăire, deci nu presupune creație. Așadar nu putem vorbi în acest caz de compunere scenică a personajului. Suportul interior este inexistent, deci nu avem masca interioară. Și mai trebuie să realizăm încă o diferență: aceea între trăirea imaginativă a rolului și realitatea imediată de care actorul nu trebuie să uite, deci trebuie ca histrionul să sesizeze, în orice moment al evoluției scenice diferența între real și imaginar. De aceea în compunerea măștii este important să urmărim, prin intermediul exercițiilor cu mască facială, cum ia naștere și cum poate fi stăpânită doar în folosul actului artistic și nu în detrimentul integrității psihice a actorului, **componenta psihică a personajului**.

Vom face astfel din nou apel la roluri shakespeariene, de această dată căutând pentru studiul compoziției scenice personajele în care dramaturgul elisabetan prezintă în fața spectatorilor aspecte ale **tulburărilor psihice**. . Dramaturgul englez oferă o gamă extrem de variată de personaje ce pot fi analizate din punct de vedere patologic de către

specialiști în domeniul neuropsihiatriei, opera sa putând fi considerată un teren foarte fertil în studierea fenomenului psihiatric. De asemenea, găsim în teatrul shakespearian și o fericită îmbinare a științei medicale cu arta. În același timp însă, se dovedește extrem de abil încât să facă lucrul acesta absolut ca un artist, textele păstrând savoarea poetică și teatralitatea. A trăi artistic și a reda scenic, la nivel emoțional, senzația de pierdere a rațiunii, de pășire pe tărâmul nebuniei, de explorare și exploatare a conștiinței personajului compus scenic, fără ca actorul să-și piardă propria luciditate și controlul asupra acțiunii scenice, este scopul exercițiilor.

Totuși, nu se poate să nu ia naștere o întrebare: cum de a reușit Shakespeare să aducă în scenă atâtea exemple de boli psihice? Cum reușește oare autorul englez să redea dramatic, cu atâta rigurozitate, senzațiile trăite de unele personaje atinse de aripa demonică a nebuniei, atâta vreme cât el personal se pare că nu a cunoscut astfel de stări niciodată? Dacă despre Cehov – un alt mare autor care a știut să surprindă și să prezinte în unele din creațiile sale stările de nebunie – s-ar putea spune că ar stăpâni oarecum „terenul” din punct de vedere științific, dată fiind pregătirea medicală pe care o avea, nu se poate considera același lucru și în cazul lui Shakespeare, cel care a trăit într-o epocă în care „suferința psihică nu era considerată o « boală » propriu-zisă, ci o perversiune a sufletului, sălaș al demonilor, ce impulsiona suferindul să exteriorizeze îndemnurile lor răutăcioase. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Jan Kott, am ajunge la concluzia că Shakespeare ar fi chiar un mare ignorant. Dar mai mult ca sigur că nu trebuie să interpretăm ad-litteram aceste afirmații. Putem fi convinși că Jan Kott este conștient de faptul că Shakespeare comite mai degrabă deliberat aceste erori. Dimpotrivă, Alexandru Olaru găsește în biografia lui Shakespeare o importantă pregătire, înainte ca acesta să pășească în viață. Cercetătorul român oferă și un răspuns la întrebarea care se ridică în legătură cu rigurozitatea de care Shakespeare dă dovadă în descrierea stărilor patologice ale psihicului omenesc: aceste cunoștințe psihiatrice foarte precise mai mult ca sigur dramaturgul elisabetan le-a dobândit în primul rând din experiența nemijlocită a vieții. O altă sursă ar fi reprezentată de clasicii greci și romani, citați de dramaturg uneori în piesele sale, precum și de clasici ai medicinei (ca Hipocrat, Galen, Celsus, Dioscoride), așa cum arată autorul cărții *Shakespeare și psihiatria dramatică*. Aflăm tot din lucrarea lui Alexandru Olaru și de o altă sursă din care Shakespeare își extrăgea informațiile: folclorul și medicina populară engleză – reușind totuși să distingă elementul absurd al credințelor și superstițiilor de **practica** medicală. Și mai este necesar un răspuns la încă o întrebare: de ce William Shakespeare se arată atât de pasionat în zugrăvirea bolilor

mentale? Să nu uităm de gustul publicului elisabetan. Trebuie să recunoaștem că nebunia – cel puțin atunci când e prezentată în scenă – nu este lipsită de spectaculozitate și bineînțeles că va atrage întotdeauna orice fel de public. Demnă de remarcat este o observație a lui Alexandru Olaru referitoare la alt izvor de inspirație: ceilalți dramaturgi, predecesori sau contemporani. Vom parcurge, în consecință, studii științifice aparținând unor psihiatri (Alexandru Olaru, Constantin Romanescu, Karl Leonhard), încercând să ajungem la o explicație a compoziției psihice, oarecum o direcție a acesteia, precum și unele căi de a o atinge și a o stăpâni cât mai eficient. Facem acest lucru pentru că exercițiile de actorie pe care ne propunem să le construim în continuare vor fi aplicate tot pe texte scrise de marele dramaturg englez.

VI. CĂUTAREA MĂȘTII INTERNE. EXEMPLE DE EXERCITII

Lecturând *Puterea actorului* scrisă de profesoara americană Ivana Chubbuck, putem concluziona că, în linii generale, metoda propusă de aceasta este absolut binevenită în formarea actorului. Aproximarea de actor a rolului – cu toate problemele pe care le implică – în vederea unei interpretări realiste, pline de naturalețe, recurgând la aducerea în plan emotiv a trăirilor personale, reprezintă – așa cum demonstrează prin exemple autoarea cărții – o cale de succes în pregătirea interpretului. Dar, odată ce ne îndepărtăm de acest joc realist al actorului, condus de regizor spre alte forme de exprimare scenică, în care acest tip de firesc nu își mai are locul, impunându-se alt mod de a simți și de a evolua pe strunele unei alte trăiri interioare, este îndoielnic că metoda propusă de Ivana Chubbuck ar putea să mai fie la fel de eficientă.

Acel „a fi eu însumi în situația dată” nu poate să aibă în teatru mereu același înțeles. Depinde foarte mult și de „cheia” montării, dar și de personajul pe care actorul îl are de interpretat (personaj care, bineînțeles, trebuie să se armonizeze cu întregul spectacolului, să fie parte integrantă dintr-un tot). Vorbim așadar de nevoia interpretului scenic de schimbare internă, el neputând practic același înlăuntrul său atâta timp cât trebuie să trăiască și să reprezinte un rol ce presupune **compoziție**. Există însă în

lucrarea autoarei americane unele aspecte pe care le vom studia și vom încerca să le prelucrăm, folosindu-le ca puncte de pornire în căutarea măștii interne ca motor al compoziției scenice, prin intermediul unor exerciții.

Masca interioară (înțelegând prin ea chiar **sufletul** personajului interpretat) reprezintă practic mobilul intern, centrul motivațiilor lăuntrice, al impulsurilor care determină acțiunea, ea schimbându-și caracteristicile de la un rol la altul. Pentru a o găsi în interiorul său, actorul trebuie să știe să-și asculte simțurile, dar aici este necesară imaginația, puterea de a vedea dincolo de cuvânt, să simtă și să se folosească de acel limbaj concret al scenei de care pomenește Artaud. Cu toate că Artaud disprețuiește în aparență limbajul vorbit (textul, cuvântul), el propune un limbaj teatral, un limbaj artistic care nu exclude neapărat cuvântul, dar orice acțiune, chiar și cea verbală trebuie să aibă sens, să exprime într-adevăr gândul care generează emoție. Naturalul bazat pe simțurile interne cerut de Artaud nu se poate materializa decât folosind și cuvântul, deci nu ne putem lipsi în studiul artei actorului de text.

Poate că este mai puțin important pentru spectatorul de teatru cum a fost jucat *cândva* în scenă *Hamlet* pe vremea lui Shakespeare. Nu știe nimeni, am putea cel mult să bănuim. Acest lucru este sesizat și de Peter Brook. Ar fi greșită calea imitației, a așa-zisei interpretări tradiționale, pentru că această cale nu duce nicăieri. Un joc afișat, imitativ, nu poate să ducă decât la ideea de manierism, de falsă compoziție, actorul nereușind decât să recite fără sens, spunând cuvinte, dar nu emițând gânduri. Conexiunile psihice între diversele gânduri care dau naștere acțiunii scenice (verbale sau non-verbale) trebuiesc stabilite în primul rând. De aceea un personaj trebuie studiat și asumat psihologic, și nu trebuie să pornim de la ideea că psihologia ar anula autenticul și energia creatoare, așa cum consideră Artaud.

Este firesc ca regizorul să conducă actorul în construcția rolului și este normal ca tot regizorul să regândească uneori personajul, să îl reinventeze pentru a servi unei anumite idei desprinse din text și oferite publicului. Actorul simte permanent nevoia de a fi în relație cu această călăuză. Aceasta lansează de multe ori provocări de interpretare la adresa actorului, cerând de multe ori lucruri care par să nu stea în picioare, par să nu fie vii. Iar datoria actorului este aceea de a le da viață, de a face ca acele lucruri să existe. Toate acțiunile sale scenice trebuie să fie rezultatul unor procese sufletești, cum menționează de altfel și Artaud. Tocmai în ideea că actorul poate fi comparat cu un atlet al emoției, acesta are nevoie de un antrenament al intuiției și al simțului compozițional, găsind în acest mod acel impuls interior ce are ca punct de sprijin masca internă. Artaud

este convins că interpretul scenic are nevoie pentru a fi creator, de credința într-un spirit materializat, real, nu unul metafizic. Am putea recurge la o paralelă vorbind de un suflet fluid, material, atunci când ne gândim la masca internă ca la un suflet al personajului care trebuie să se instaureze în actor în momentul compunerii rolului, fără a înlocui totuși conștiința de sine a interpretului, propria sa personalitate.

Este neîndoielnic faptul că un rol compus scenic se bazează și pe multă manifestare exterioară. Dar trebuie să simțim totul organic, să evităm falsitatea interpretării. Impulsurile interioare trebuie să existe, să iasă la suprafață, să se materializeze. În consecință, trebuie cunoscută foarte bine **forma exterioară** la care actorul tinde să ajungă, deci s-ar putea ca inițial, în primii pași ai compunerii rolului, să abordăm uneori doar manifestarea exterioară, acțiunea, neglijând pentru început (dar numai aparent) susținerea interioară, încercând apoi să o construim treptat, ajungând în final la o cât mai bună coordonare interior-exterior (mască interioară-exterioară). Fără această coordonare nu poate exista comunicarea între parteneri. Dar ceea ce este și mai grav, nu va exista comunicare cu spectatorul, el nepreluând la nivel emoțional mesajul partiturii interpretate.

Pentru a se ajunge la performanța legăturii cu spectatorul, rolul trebuie asumat la nivel intern. Am putea să numim totalitatea acțiunilor exterioare drept **mască exterioară**, adică afișarea, care se sprijină pe suportul acțiunilor interioare – **masca interioară**.

Credința în **viața** măștii interne ca o entitate invizibilă, imaterială, ar putea duce la asumarea ei, ca atunci când trupul este posedat de un spirit. Acest spirit extrem de sensibil va putea controla și va putea fi controlat, actorul doar împrumutându-i corpul, mintea și sentimentele sale, toate acestea mișcându-se în funcție de impulsurile măștii interioare, dar și controlând-o în același timp. Atunci poate că ar trebui să pornim în unele cazuri tocmai de la formă, pentru a ajunge la credința interioară creatoare de impulsuri organice. Actorul se mișcă în scenă, vorbește, uneori aleargă, strigă etc., adică se manifestă exterior.

Chiar dacă actorul ar fi convins că regizorul comite o eroare în construcția spectacolului (situație pe care el oricum nu o poate proba nici înainte, nici după premieră, pentru simplul fapt că se află în interiorul spectacolului ca parte integrantă) el este obligat să rezolve problema, să răspundă provocării regizorale și să fie creator, nu executant. Poate fi tentat, doar să afișeze o mască. Masca îi aruncă execuția în fals și în banal. Dar masca aceasta facială ar putea-o folosi tocmai în găsirea impulsului interior,

al măștii interne, ca în cazul exercițiilor cu mască aplicată, însă folosind o cale puțin diferită. **Masca facială** este o grimasă, mai mult sau mai puțin pronunțată, ea putând să conducă intențiile interioare și legăturile dintre gânduri. Cu ajutorul ei se poate ajunge la conștientizarea și asumarea măștii interne, aceasta din urma fiind cea care-l conduce pe actor în acțiunea scenică. Iar această conștientizare ar putea să se dezvolte printr-o serie de exerciții de compunere a măștii interioare.

VII. CONCLUZII

Am încercat pe tot parcursul lucrării să înțelegem – inclusiv prin intermediul exemplurilor de exerciții prezentate – ideea de compoziție scenică, realizând o aprofundare, o cât mai mare apropiere de această idee. Considerăm că apelul la studiul compoziției scenice poate rezolva ceea ce numim *conflictul actorului cu regizorul*. Analiza rolului din acest punct de vedere constituie un antrenament real al viitorului actor în interacțiunea sa cu regizorul, rezultând în acest fel o topire a diferenței de percepție, de viziune, prin adaptarea internă a celui dintâi pe datele externe oferite de cel din urmă. Am mai încercat să dovedim (dacă mai era nevoie) pe parcursul întregului demers faptul că William Shakespeare se dovedește a fi o inepuizabilă sursă de studiu în arta actorului. Cât privește exemplele de exerciții descrise, textele sale sunt deosebit de folositoare, prin diversitatea rolurilor, prin complexitatea lor, fiind extrem de ofertante în studiul compoziției scenice la care facem apel atunci când încercăm o dezvoltare a resurselor interne, a capacității de creație artistică.

În ceea ce privește gândirea în imagini, pe care am explicat-o pe larg în capitolul intitulat *Exerciții de compunere scenică a personajului*, trebuie să venim cu următoarele precizări: nu intenționăm să facem o regulă și este neîndoielnic faptul că lucrurile nu stau în realitate așa cum le-am descris. Însă în practica pedagogică, folosind această explicație tot ca un punct de pornire, am reuși o stimulare a atenției studentului la propriile sale gânduri care trebuiau să creeze emoție, deci energie. O serie de puncte de plecare am încercat să oferim și în descrierea unor exemple de exerciții cu mască aplicată. Acestea pot fi combinate, dezvoltate sau pot fi create chiar altele noi.

Am mai încercat să demonstrăm în lucrare și necesitatea studiului din punct de vedere psihic al personajului atunci când se recurge la compoziția scenică. Considerăm vitală conștientizarea și asumarea laturii psihice a personajului în studiul compoziției.

Exercițiile sunt deci destinate formării viitorului actor, propunându-și să dezvolte deprinderea de a combina analiza rațional-rece cu intuiția, adaptându-se mai ușor în viitoarea relație cu regizorul. Ele nu suplinesc orele de actorie. Putem admite că ajută, aplicate fiind pe fragmentele de text, la o mai bună cultivare a cunoștințelor și deprinderilor dobândite la cursurile de vorbire, improvizație sau mișcare scenică, rezultând o mai bună corelare a acestora, dar nu putem afirma că aceste exerciții ar putea înlocui în vreun fel respectivele cursuri. Mai pot fi folosite în rezolvarea unor probleme apărute în lucrul la clasă, la un rol sau mai multe, ca exerciții ajutătoare.

Descrierea exercițiilor nu a fost efectuată cu tot luxul de amănunte tocmai pentru a lăsa libertate imaginației studenților și profesorilor, exercițiile respective trebuind să fie aplicabile pe stilul personal de predare al oricărui profesor. Trebuie să fim de acord și cu ideea că orice profesor de arta actorului are un anumit fel de a privi lucrurile și de a le aplica în interacțiunea cu studenții.

În concluzie, prin apelul la compoziție considerăm că putem face încă un pas în modelarea **tinerilor actori**.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Artaud , Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 1997;
2. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie*, Editura Unitext, București, 2003;
3. Cehov, Michael, *Către actori*, Ediție internă U.N.A.T.C., București;
4. Chubbuck, Ivana, *Puterea Actorului*, Quality Books, 2007;
5. Deleanu, Horia, *Arta regiei teatrale*, București, Editura Litera, 1987;
6. Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Editura Meridiane, București, 1994;
7. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998;
8. Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969;
9. Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață și literatură*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972;
10. Măniuțiu, Mihai, *Cercul de aur (eseuri teatrale)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” (Revista „Teatrul azi” – supliment), București, 2003;
11. Olaru, Alexandru, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1976;
12. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971;
13. Petrovici, Virgil, *Macbeth cu măști*, Editura Tehnică, București, 1997;
14. Romanescu, Constantin, *Roza canina*, Editura Apollonia, Iași, 2002;
15. Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981;
16. Shakespeare, William, *Henric al VIII-lea*, Opere Complete, vol. 8, Editura Univers, București, 1990;
17. Shakespeare, William, *Macbeth*, Opere Esențiale, Editura Fortuna, Râmnicu Vâlcea, 2006;
18. Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, U.N.A.T.C. Press, București, 2008;
19. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951;
20. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea Rusă, 1950;
21. Tonitza-Iordache, Michaela, Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira 2004;
22. Tonitza Iordache, Michaela, Banu, George, *Arta teatrului*, ediția a II-a , Editura Nemira, București, 2007;
23. Vișniec, Matei, *Omul cu o singură aripă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006;
24. *Atelier*, Facultatea de Teatru, Catedra de Arta Actorului, U.N.A.T.C., București;

