

UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE , PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI
TEATRU
DEPARTAMENTUL TEATRU

**Construcție și dezvoltare scenică a personajului feminin în
dramaturgia cehoviană.**

Teză de doctorat

Rezumat

COORDONATOR:
Prof. Univ. Dr. Bogdan Ulmu

DOCTORAND:
Lector. Univ.drd. Tatiana Ionesi

Cuprins

Construcție și dezvoltare scenică a personajului feminin în dramaturgia cehoviană.....	1
Teză de doctorat.....	1
Rezumat.....	1
Cuprins	2
Premise	3
Capitolul I.....	5
Capitolul II. Teatrul lui Cehov	5
II.1. Observația ca premisă.....	5
II.2. Importanța întâlnirii cu trupa lui Stanislavski.....	6
II.3. Legea teatrului nou	6
II.4. Caracteristicile școlii de teatru Stanislavskiene.....	6
II.5. Pescărușul – istorie	7
II.6. Dezbateri	7
II.7. Proiecție	8
II.8. O Arkadină așa cum am studiat	8
II.9. O Arkadină așa cum predau.....	8
II.10. Charlotta și Polina – experiența a două dezvoltări scenice.....	8
Capitolul III. Personaje cehoviene. Teatrul stărilor de spirit.....	9
III.1. Emoția – poarta de intrare în lumea personajului feminin cehovian.....	9
III.1.a. Lumea emoției – dimensiuni teoretice.....	9
III.2. Între comic și tragic	9
III.3. <i>Livada de vișini</i> - Necesitatea jocului la personajul cehovian.....	11
III.4. <i>Trei surori</i> - Dialogul ca pretext.....	12
III.5. Încercări de încadrare ale operei cehoviene	12
Capitolul IV. Ora de teatru	13
IV.1. Câteva povești pentru Trezire.....	14
IV.2. Raportul text-actor-regizor	14
IV.3. Studenții care s-au angajat să joace Cehov	17
IV.4. <i>Ursul</i> , observații de lectură	17
IV.5. <i>Ursul</i> - Cu studenții, după orele de lectură.....	17
Concluzii.....	18
Bibliografie:.....	22
Activitate artistică și pedagogică.....	25
Activitate pedagogică:	29

Premise

Motivația acestei lucrări stă în preocuparea pe care o avem în calitate de pedagog, de a forma și educa pe tânărul interesat de studii teatrale prin prisma unei metode considerată *depășită* cu fiecare altă metodă apărută în istoria teatrului. E drept că entuziasmul redescoperirii lumii cehoviene via ultima teorie în vogă ne face deseori să fugim de metoda Stanislavskiană ca de ceva învechit. Cehov nu mai este prizonierul nimănuși, spune George Banu: "Azi niciunde - doar în referințele unor critici «întârziați» - referința obligatorie la Stanislavski ca model inatacabil nu mai funcționează. Te poți inspira deliberat, ca Stein mai demult sau Françon mai recent - dar Cehov nu mai e prizonierul nimănuși, nici al Rusiei, nici al teatrului de Artă din Moscova și, astfel «liberat» el a devenit un bun comun al Europei, al lumii." ¹

Fără pretenția că drumul pe care îl trasăm înapoi, în istorie are valoarea ultimului cuvânt în materie de credibilitate a construcției personajului, noi totuși vom înainta doar pe această linie, considerând-o cea mai completă pentru educarea intelectuală și afectivă a tânărului doritor de studii teatrale, ce are la dispoziție o perioadă atât de scurtă (trei ani, în sistemul universitar Bologna) pentru formare.

Demarăm lucrarea de față cu un parcurs biografic și selectiv al lui Cehov. În patru subcapitole vom reconfigura trăsăturile esențiale ale personalității lui Anton Pavlovici Cehov, astfel încât acestea să ne susțină în construirea bazei personajelor cehoviene. Conform spuselor dramaturgului, credem că aceasta este o cale de a surprinde faimosul principiu cehovian de *fotografiere* a realității pornind de la anumite adevăruri biografice: "Se putea oare să scrii cu accente de adevăr fără să fii, mai mult sau mai puțin, un jefuitor de epave?"²

Ne-am gândit de multe ori la atmosfera din clasa lui Stanislavski, în condițiile în care și noi la rândul nostru, după multe zeci de ani, ne-am aflat în aceeași sferă de căutări.

De aceea, ne propunem să urmărim întâlnirea dintre trupa de teatru a lui Stanislavski și dramaturgia lui Cehov, evidențiind anumite aspecte din timpul acestei colaborări, adevăruri teatrale pe care dramaturgul le promova în timpul vieții în legătură cu veridicitatea scenică a personajelor cehoviene. Astfel, detaliile favorizate și încurajate de autor privind construcția scenică a personajelor sale reprezintă, credem noi, unul dintre motivele care îndreptățesc promovarea

¹ George Banu, "Cehov nu mai e prizonierul nimănuși", în "Yorik", revistă săptămânală de teatru, 8 februarie, 2010, <http://yorick.ro/>

² Anton Pavlovici Cehov, *Opere (Scrisori, vol.12)*, traducere Otilia Cazimir, Nicolae Gumă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p.118

școlii de teatru Stanislavskiene în interpretarea scenică a dramaturgiei cehoviene. Considerăm că analiza atentă a acestor aspecte ne deschide o cale de înțelegere pentru construcția actoricească a oricărui personaj cehovian, din orice timp și cultură.

Vom vedea așadar, în ce constă perenitatea legii "teatrului nou" apărut în Rusia, la sfârșitul secolului XIX. Ne interesează, de asemenea, caracteristicile școlii de teatru Stanislavskiene și vom demara inițierea în lumea personajului feminin cehovian cu *Pescărușul*. Încercăm valorificări pedagogice contemporane pornind de la prima experiență de creație scenică prilejuită de întâlnirea cu personajul Arkadina, studiat de noi cu cea mai mare atenție la începutul carierei în calitate de studentă, iar mai apoi predat ani de-a rândul la cursul de actorie, în cadrul Universității de Arte "George Enescu".

Cum cariera de actriță mi-a îngăduit să joc Cehov doar de două ori, voi menționa ambele experiențe, urmărind câteva aspecte care m-au marcat în mod particular în relația actor-regizor. Scopul acestei abordări este, evident, unul dublu: pedagogic și de creație scenică.

Cu experiențele scenice prezentate, precum și cu cele de predare, vom purcede la cea de-a treia parte a lucrării. Sub auspiciul ideii că emoția este poarta de intrare în universul personajelor feminine cehoviene, vom face o analiză a spectacolelor *Trei surori*, regia Tompa Gabor, *Unchiul Vania*, regia Andrei Șerban, de unde rezultă că dacă nu am vorbi despre lumea lui Cehov ca fiind una a eșecului, am putea spune că este lumea emoției. Analiza de spectacole este însoțită de teoria lui Jean Paul Sartre, care demonstrează că lumea este recreată de om prin emoție. Considerăm că centrarea pe gest și emoție favorizează din plin opțiunea pentru particularitățile școlii lui Stanislavski.

Intrăm în nuanțe ale jocului scenic al personajelor cehoviene, ținând măsura între câteva spectacole de referință și câțiva teoreticieni ai teatrului sau filosofi care s-au preocupat de teatru. Astfel, vom vorbi despre *Livada de vișini* și necesitatea jocului la personajul cehovian, despre *Trei surori* și dialogul ca pretext, încercând la finalul acestei părți o tentativă de încadrare a operei cehoviene într-un curent literar, fapt ce ne-ar sluji mult în aflarea "cheii de joc", atunci când ne aflăm în situația de a construi un spectacol Cehov în cadrul facultății de teatru.

Ultima parte a lucrării este prin excelență rodul dialogului cu studenții anului III, de la Departamentul Teatru, secția Actorie. Mai precis este vorba despre echipa care a ales să prezinte *Ursul* la spectacolul de licență.

Capitolul I

(I.1. Austeritatea stilului, I.2. Jocul care a devenit o chestiune serioasă, I.3. 10 copeici ideea, 20 copeici planul sau idei gratis, I.4. Femeile lui Cehov sau escadronul amiralului)

În patru subcapitole am reconfigurat trăsăturile esențiale ale biografiei lui Anton Pavlovici Cehov, astfel încât acestea să ne susțină în construirea bazei personajelor cehoviene. Disciplina, munca, plictisul, speranța de schimbare sunt coordonatele care au edificat capodopera dramatică universală a acestui autor.

Femeile, o sursă de inspirație pe cât de puternică, pe atât de periculoasă, în accepția dramaturgului, au avut întotdeauna un loc special în existența acestuia fără să scape însă de sub control, din câmpul auster al autodisciplinii cehoviene.

Ca trăsătură de temperament, Cehov dispunea de o timiditate accentuată, însă, prin inteligență, a reușit să o convertească în antrenament pentru observație. Minuția observatorului a coincis în timp cu minuția omului de știință.

Ca trăsături de caracter am sesizat în mod particular modestia și entuziasmul. A iubi lumea coincide, la Cehov cu entuziasmul observării ei. În același timp, prin consecvență și perseverență, munca sistematică și responsabilitatea familiei l-au modelat drept o natură pragmatică.

Capitolul II. Teatrul lui Cehov

II.1. Observația ca premisă

Autorul dezvoltă încă de la începuturi stilul fotografic, adică are darul de a surprinde acțiunile personajelor conform interiorității acestora și nu subordonându-le unor construcții, unor scheme de gândire personală. Această capacitate de a întrevădea intențiile unor personaje observate presupune, credem noi, înainte de toate abilitatea autoobservării proprii interiorități. Dacă nu ar fi fost așa, "personajul" Cehov nici nu ar fi putut avea controlul atât de ferm asupra propriei persoane. Este așadar, un bun cunoscător al naturii umane. Practic, tocmai în această capacitate consistă geniul operei sale dramatice: evocarea unor stări umane în foarte puține cuvinte și cu o economie maximă de gesturi. Cehov nu gândește în structuri lingvistice – motiv pentru care contemporanii s-au ferit multă vreme să spună despre el că ar fi un mare scriitor -, ci în imagini.

II.2. Importanța întâlnirii cu trupa lui Stanislavski

În urma întâlnirii dintre Cehov și Stanislavski s-au creat două direcții de căutare a adevărului în artă: pe linie dramaturgică și pe linie interpretativă. Cum Stanislavski s-a axat în mod particular pe arta interpretării actoricești în obținerea unei capodopere scenice, reiese că prin întâlnirea celor doi s-a cristalizat un mod de a juca teatrul cehovian confirmat la vremea respectivă de însuși autorul operei dramatice. Pe de altă parte, exigența textului dramatic a scos la lumină tot ce se putea în materie de artă teatrală prin sinteza cuvânt-gest-interioritate.

II.3. Legea teatrului nou

În căutarea unei formule noi de expresie compatibilă cu profunzimea textului cehovian, trupa lui Stanislavski a înțeles că nu se poate raporta intelectual la un text al cărui principiu de creație nu se află într-o matriță intelectuală, ci într-un for mai subtil, al intuiției. Actorii s-au văzut așadar nevoiți să renunțe la orice schemă și să urmeze pas cu pas o cale nouă și lipsită de perspectivă tocmai prin noutatea ei dar și prin aceea că se deschidea doar *în interiorul* actorului; cale pe care au și denumit-o de altfel calea intuiției și a sentimentului.

Stanislavski mărturisește că tocmai în descoperirea acestei căi a constat contribuția esențială adusă artei dramatice. Rezultatul la care trebuie să ajungă metoda de interpretare actoricească este stăpânirea adevărului exterior (expresia scenică), cât și a celui interior. Actorului i se cere să dezvolte un drum personal de căutare, devenind astfel pentru prima dată perfect responsabil de arta sa, altminteri nerecunoscută de niciun alt teoretician ca atare. Conștient fiind că munca explorării de sine este un drum dificil, de inițiere, Stanislavski a acceptat că eforturile în această zonă se pot face pe mai multe căi, cu alte cuvinte, că nu stăpânește un drum unic de căutare: pe cale literară, plastică, muncă personală cu sine însuși. Ideal ar fi fost, din punctul său de vedere ca cele trei căi să se conjuge în configurația unui actor.

II.4. Caracteristicile școlii de teatru Stanislavskiene

Depășirea artificialității prin spiritualizarea manierei de joc.

Crearea unei tehnici lăuntrice care să declanșeze starea de spirit creatoare.

Dezvoltarea voinței ca motor al dezvoltării tehnicii lăuntrice.

Explorându-și propriile amintiri, actorul nu se joacă pe sine, nici nu servește drept rădăcină unui personaj fictiv, ci dezvoltă atent și pornind de la sine o viață paralelă, a altcuiva.

Procesul de creație are legătură cu subconștientul, iar actorul trebuie să dezvolte abilitatea atenției pe această frecvență. Procesul se numește defapt, INSPIRAȚIE și, atunci când acționează, blochează celelalte șabloane mentale.

Ratarea de către actor a acestei metode – ceea ce se întâmplă în mod curent oricărui actor lipsit de antrenament individual – constă în folosirea meșteșugului. Actorul, în acest caz, va avea un joc corect din punct de vedere exterior, însă va fi lipsit cu desăvârșire de o bază interioară. Ar putea de asemenea să imite un sentiment interior folosindu-se de mimică, glas, mișcări exterioare.

II.5. Pescărușul – istorie

Cum obiectivul nostru este de a o analiza pe Arkadina, la capitolul *Teatrul lui Cehov* ne vom ocupa în mod deosebit de *Pescărușul*. Anunțăm, în legătură cu subiectul, obiceiul lui Cehov de a prelua mici situații din anturajul său, precum și faptul că nimeni nu-i dădea șanse de succes cu o piesă ce își propunea să urce pe scenă dezbateri interioare în loc de acțiuni. În subcapitolele următoare urmează dezvoltarea acestui subiect.

II.6. Dezbateri

O dezbateri asupra problematicii piesei a ideii că fiecare personaj simbolizează o breaslă, o categorie profesională, astfel încât relația și tensiunile dintre personaje să dezvolte o problematică a condiției artistului.

Bogdan Ulmu sugerează că subiectul piesei nu are nimic a face cu problematizarea artei pentru simplul motiv că Cehov nu este radiograful oamenilor de excepție. Cătălina Buzoianu consideră însă că în *Pescărușul* este prezentat conflictul între două tipuri de artă: pe de o parte Treplev, pe de cealaltă parte Arkadina și Trigorin. Nina, în viziunea regizoarei, este de partea lui Treplev și străbate un drum cu o evoluție dramatică.

Din punctul nostru de vedere, care parcurgem timpuri istorice în care este tot mai stringentă diferența dintre vechi și nou, ni se pare mai lesne să înțelegem conflictele dintre Arkadina și Treplev prin prisma luptei dintre vechi și nou, fără ca această dispută să sărăcească în vreun fel compoziția personajelor. Credem așadar că disputa de idei există, ea fiind totuși secundară în raport cu relațiile umane dintre personaje.

II.7. Proiecție

Admițând așadar faptul că există mai multe chei de descifrare a personajelor în *Pescărușul* și ținând cont de nevoia și de curiozitatea actorului de a merge mai departe de text în trasarea imaginărilor a destinelor personajelor interpretate, ne-am oprit asupra textului *Mașinăria lui Cehov*, piesă scrisă de Matei Vișniec, la cererea unor actori. Considerăm că orice abatere de la textul original prin rescrierea lui – deși poate aduce noutăți fabuloase în materie de interpretare a personajelor – are mai degrabă valoare de eseu. Apoi, pe o treaptă inferioară rescrierii operei dramatice, s-ar afla traducerile.

II.8. O Arkadină așa cum am studiat

Deoarece, în calitate de pedagog sunt pusă constant în situația de a monta și de a lucra Cehov, încep scanarea personajelor feminine din *Pescărușul* prin prisma primei experiențe pe care am avut-o, la rândul meu, ca studentă în facultate.

II.9. O Arkadină așa cum predau

În capitolul următor am dezvoltat câteva principii și direcții de viață ale acestui personaj, așa cum îl predau în facultate: viața ca un joc de șah; strategie de luptă (Arkadina-Treplev; Arkadina-Trigorin); Nina, rivala din oglindă; Nina, cea care trece râul (unde cele două ar putea fi ipostaze ale una și aceleiași actrițe, una aflată la începutul carierei sale, iar cealaltă la sfârșit.) Pe Arkadina nu au blocat-o timpurile istorice, cât propriile alegeri.

II.10. Charlotta și Polina – experiența a două dezvoltări scenice

Cum cariera de actriță mi-a îngăduit să joc Cehov doar de două ori, în capitolul de față le voi menționa pe ambele, urmărind câteva aspecte care m-au marcat în mod particular în relația actor-regizor. Scopul acestei abordări este, evident, unul pedagogic.

După cum pentru Stanislavski un regizor era mare în măsura în care avea capacitatea de a mobiliza voința actorului, fără nicio pretenție de a da verdicte - relatez aici experiențele actriței care eram la începutul carierei și apoi mai spre maturitate, în raport cu recreatorul operei dramatice, regizorul. Experiențele relatate se vor drept un spațiu de meditație pentru viitorii actori, pentru ca aceștia să înțeleagă cât de importantă este munca actorului cu sine însuși în construirea rolului.

Capitolul III. Personaje cehoviene. Teatrul stărilor de spirit

III.1. Emoția – poarta de intrare în lumea personajului feminin cehovian

O analiză a spectacolelor *Trei surori*, regia Tompa Gabor, *Unchiul Vania*, regia Andrei Șerban, de unde rezultă că dacă nu am vorbi despre lumea lui Cehov ca fiind una a eșecului, am putea spune că este lumea emoției prin excelență.

III.1.a. Lumea emoției – dimensiuni teoretice

Prezentăm în acest capitol câteva aspecte generale ale teoriei asupra emoției, unde Jean Paul Sartre urmărește dinamica acțiunilor interioare ale individului în *așteptare*. Cum starea ca atare o regăsim la toate personajele feminine cehoviene, ne interesează în mod particular relația dintre conștiință și emoție pe care o evidențiază gânditorul francez, și care pretinde că în emoție conștiința se degradează transformând realitatea înconjurătoare într-o lume magică. Ceea ce rezultă din această perspectivă ar fi că așteptarea ca stare de spirit este o formă de adormire a conștiinței. Iar ceea ce numim în mod curent *eșec* în lumea personajelor feminine cehoviene este în mod subtil o recreere a universului prin prisma emoțiilor pe care le trăiesc.

A ne folosi de lumea emoției ca sursă centrală a vieții personajelor cehoviene, aduce la lumină prin gest sensuri care scapă cu desăvârșire încadrării comic-tragic

III.2. Între comic și tragic

Tragedie, partitură muzicală sau comedie? Flancați de opiniile diferite a doi teoreticieni, purcedem la construirea unui fundament teoretic pe care să putem edifica stilul jocului actoricesc.

Ceea ce identifică Steiner drept tragedie în sens radical este reprezentarea dramatică a unei concepții despre realitate în care omul este considerat un musafir nedorit în această lume. Excluderea lui poate avea cauze diferite. Ea poate fi o consecință reală sau metaforică a unei *căderi a omului* sau a unei pedepse

originare. Sursa ei se poate afla într-o fatalitate a excesului sau a automutilării inseparabilă de natura umană.

Să ne gândim, de pildă, aplicând la Cehov, ce face Matei Vișniec prin continuarea unor piese cehoviene? Unde duce dramaturgul toate ratările umane? Spre mecanism, mașinărie, cum îi place să spună.³ Dar Cehov e mai mult în teatrul său. Ajunge la indefinibilul uman, și chiar dacă acest indefinibil poate fi reperat, preluat, continuat pe linia acțiunii personajelor, prin starea de spirit a acestora, rămâne inclasabil. Actorii, ca și dramaturgii, au nevoie să dezvolte mecanisme, dar jocul actorilor, capodoperele dramatice, ca și destinele ființelor umane conservă ceva mai mult decât mecanismele reperate, dezvoltate, ruinate, reparate.

Nici măcar dramele lui Shakespeare nu reprezintă, după Steiner o renaștere sau o variantă umanistă a modelului tragic absolut. De fapt, ele chiar repudiază acest model pe baza criteriilor tragicomice sau "realiste". Ceea ce vrea să spună Steiner este că Cehov nu aparține nici tradiției clasice, nici celei shakespeariene, și nu încearcă să unească aceste tradiții în sinteza artificială a unei forme totale.

Teatrul lui Cehov tinde întotdeauna către condiția muzicii. O piesă cehoviană nu este orientată cu precădere spre reprezentarea unui conflict sau a unei controverse; ea caută să exteriorizeze, să facă senzorial perceptibile anumite crize ale vieții interioare. Personajele se mișcă la o atmosferă sensibilă la cele mai ușoare schimbări de intonație. Trecând parcă printr-un câmp magnetic, fiecare cuvânt sau gest al lor provoacă o complexă dezorganizare și regrupare a forțelor psihologice. Drama de acest tip este greu de jucat, deoarece mijloacele prin care este realizată au o calitate aproape muzicală. Un dialog cehovian este o partitură scrisă pentru a fi "vorbită". El alternează între accelerare și încetinire. Intensitatea și timbrul sunt adesea tot atât de semnificative ca și sensul explicit. În plus, structura intrigii este polifonică. Mai multe acțiuni și niveluri de conștiință distincte se dezvoltă simultan.

Pe linia comediei, Leonida Teodorescu dezvoltă teoria lumii lui Cehov ca farsă.⁴ Cehov descrie o lume în care totul e inutil și pe care scurgerea neconținută a timpului o face să alunece fără regrete și fără durere în neant. Este o comedie în care ni se propune un comentariu despre ceea ce se poate întâmpla cu marile adevăruri, când marile adevăruri devin niște baloane care se sparg, după care începe căutarea unor alte mari adevăruri, care devin la rândul lor niște baloane care se sparg. Apelul la farsă, adică la un tip de comedie neconsacrat, constituie una din manifestările de seamă ale intuiției cehoviene. Cu alte cuvinte, Cehov a deplasat o formă de la periferia literaturii spre centrul ei, a realizat un act de consacrare a unui tip de expresie sublitară. După unii cercetători, aceasta ar și constitui dinamica apariției și a lansării formelor noi în sfera marii literaturi.

³ Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov*, editura Humanitas, București, 2008

⁴ Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, editura Univers, București, 1972, p. 190

III. 3. *Livada de vișini* - Necesitatea jocului la personajul cehovian

Capitolul argumentează prin observații pe texte și spectacole⁵ teoria psihologiei emoției a lui Jean Paul Sartre susținută mai înainte.⁶

În capitolul prezent vom urmări ipostaze ale *jocului* în dramaturgia cehoviană, știut fiind că ultima valoare pe care ar putea-o avea aici ar fi într-adevăr cea ludică. Bogdan Ulmu o sesizează o valoare a jocului ca antrenament pentru spleen. Dacă, pe linia ideilor, jocul în dramaturgia cehoviană se prezintă ca o regenerare continuă a morții, pe linia interpretativă actoricească sesizăm permanent pregnanța gestului, a emoției, în raport cu textul. Cu alte cuvinte, se joacă mai mult emoția, decât cuvântul. Personajul este purtat înainte de ceea ce simte și nu de ceea ce spune. Fuge din acțiune prin cuvânt și din cuvânt prin emoție, reușind în felul acesta o *absență* totală din realitate. Există o teorie despre psihologia emoției, a lui Jean Paul Sartre, care se întâlnește de minune cu exercițiul dramatic al lui Vișniec în *Mașinăria Cehov* și unde, pentru Ranevskaia jocul devine *caruselul* în care se refugiază pentru a se amăgi că *acționează*. Imaginea caruselului este evocată de jocul de ruletă. Scena despre care vorbim, a IX-a, începe cu obișnuitul - pentru jucătorii de ruletă - *Faites vos jeux!*⁷

Credem că în piesa lui Cehov personajele feminine nu trăiesc niciodată mari pasiuni, căci aceasta ni se pare că presupune și edificarea vieții lor, însă ceea ce ne interesează strict în textul lui Vișniec ar fi ideea jocului, a caruselului în care se învâрте personajul. Ranevskaia rămâne absorbită de mișcarea bilei, după cum cele trei surori, în montarea lui Tompa Gabor⁸ rămân în contemplație timp de trei minute în fața unui titirez uriaș pe care Irina l-a primit cadou la aniversarea ei, până la oprirea totală a acestuia.

Reperăm un alt tip de fugă din fața realității, de data aceasta pe coordonatele inconfundabile ale filmului rusesc, în zâmbetul Ranevskaiei, interpretată de Tatiana Lavranova, care cade epuizată de dans pe un scaun. Balul Ranevskaiei combină aici imagini ale fericirii primordiale, cu imagini de circ.

Destinul tragic al personajelor constă în alegerea lor de a nu acționa, de a trăi în lumi paralele, de a prefera căderea definitivă, decât trezirea. Este ceea ce

⁵ Observații pe text: *Pescărușul, Trei surori*; Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov*, editura Humanitas, București, 2008

Pescărușul, Regia: Petre Sava Băleanu, 1974, distribuție: Gina Patrichi, Victor Rebeniuc, Valeria Seciu, Dan Nuțu, Mihaela Murgu, Virgil Ogăsanu, Doina Tutescu, Octavian Cotescu, Dan Nasta, Cornel Coman. *Trei surori*, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2009

⁶ Jean Paul Sartre, *Psihologia emoției*, traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu, București, 1997

⁷ Matei Vișniec, *op.cit.*, p. 91, 93

⁸ *Trei surori*, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 2009

vom dezvolta la sfârșitul capitolului și Jean Paul Sartre numește drept *adormirea voită a conștiinței*.

III.4. *Trei surori* - Dialogul ca pretext

Pentru toți creatorii de teatru cehovian e limpede că există o funcție a dialogului ca pretext, fie că aceasta se referă la palierul muzicalității, al rostirii și interpretării actoricești, la palierul analizei dramatice sau la cel al montărilor scenice.

Leonida Teodorescu scrie despre expedierea conflictului în categoria pretextelor pentru dialog. În piesele lui Cehov asistăm nu la o absență a conflictului (și, prin urmare, și a fabulației) și nici la prezența unui conflict, ci la un proces permanent de destrămare a acestuia, care are drept rezultat expedierea obiectului conflictului în categoria pretextelor pentru dialog.

Însăși această destrămare a conflictului devine una din sursele fundamentale ale procesului de farsă, prin aceasta transformându-se în pretext pentru dialog chiar existența sensului ei.

Avem a face, așadar, în absența conflictului, cu acțiuni stufoase pe de o parte - marcate în lucrarea noastră prin intrările și ieșirile trepidante ale personajelor - și cu discursuri lungi, impetuoase și nenumărate, pe de cealaltă parte. Se creează astfel un spațiu generos de interpretare a sensurilor acestor discursuri.

De la sensul estetic al dialogului și până la dialogul nearticulat nu mai este decât un pas. Leonida Teodorescu vede în dialog instrumentul care realizează sinteza între fapte și stări de spirit și care le creează acea valoare relativă, care este în ultimă instanță sursa caracterului particular al teatrului cehovian.

Renunțând, însă, la accident și la toate consecințele accidentului (ideea de episod, sentimentul de reparabilitate), Cehov a lansat o comedie totală, a cărei sursă a devenit existența răsturnată prin transformarea ei într-un pretext pentru dialog. Prin aceasta, însă, Cehov a schimbat și vechiul raport estetic al comediei. Comedia clasică reprezenta o dramă răsturnată, fiind o comedie a unui episod; comedia cehoviană, fiind o comedie totală, o comedie insolubilă, reprezintă o tragedie răsturnată și prin aceasta discuția despre condiția umană capătă nu numai amploare, dar și valoare.

III.5. Încercări de încadrare ale operei cehoviene

În afara aspectelor generale ale studiului dramaturgiei, opera dramatică a lui Anton Pavlovici Cehov prezintă un evident aspect special. Dincolo de unele

eforturi critice de a defini opera lui Cehov, se simte mai mult poate efortul de a o plasa într-o anume tendință literară, de a o atașa unui curent literar.

O altă perspectivă de încadrare a dramaturgiei cehoviene, pentru noi, cei care o jucăm sau o predăm este cea a spectacologiei. Când vorbim despre condiția spectacolului și încă într-o altă limbă decât cea rusă, și la mai bine de un secol de când textele au fost scrise, un prim element cheie în estetica spectacolului ar fi textul, mai precis, traducerea lui.

Capitolul IV. Ora de teatru

Ceea ce ne propunem în această ultimă parte a lucrării este mai ales de a scoate la lumină procesul creației actoricești în raport cu mecanismele personajelor cehoviene. În condițiile în care este tot mai obișnuit ca studentul, viitorul absolvent și tânărul actor să se raporteze la personaj aducându-l la sine, acest principiu acționând ca o suveică în întreg mentalul societății moderne, noi credem că, departe de a fi de modă veche, abordarea de tip Stanislavski aduce o reîmprospătare în peisajul teatral a relației dintre actor și personaj. Cumva, are valoarea unei forme realiste, într-un peisaj suprarealist. Nu întâmplător am creat un spațiu dedicat întâlnirii dintre teatrul cehovian și trupa lui Stanislavski la începutul lucrării noastre, considerând că prin "decodarea" dramaturgului de către trupa rusească s-a creat un mod de înțelegere și de abordare scenică fără vârstă, în istoria școlilor de teatru.

Scopul acestei abordări este în primul rând unul pedagogic și capătă sens în condițiile în care se vor împlini curând două decenii de când, într-un fel sau altul suntem puși în situația de a preda Cehov.

Sunt numeroase ocaziile în care ne cuprinde frica Arkadinei în fața teatrului noilor forme, căci de la generație la generație, devine tot mai dificil procesul *explicării*, al căutării și al găsirii unui Cehov autentic. Dificultatea se datorează diferenței de cultură, bagajului de cunoștințe destul de limitat pe care îl are de obicei un student, și nu în ultimul rând, vârstei, care nu cuprinde experiențele de viață ale personajelor cehoviene decât parțial. De aceea, singurul liant care se poate crea între un student din secolul XXI și personajele ce au trăit la sfârșitul secolului al XIX-lea, stă, până la urmă, în dialog cu studentul și în căutarea omenescului cu O mare, dincolo de replicile cehoviene: "Fiecare joc, spune Stanislavski, al un același rol chiar și de câteva sute de ori, îi trezește noi sentimente care îi mijloceau descoperirea unor noi adâncimi sau subtilități, neobservate mai înainte în tiparul însuși al operei. Explicația omului de teatru pentru textul cehovian ca izvor nesecat, este că, deși înfățișează fapte aparent obișnuite, Cehov împărtășește, în leit-motivul spiritual de bază al piesei, nu lucruri întâmplătoare, oarecare, izolate, ci pe cele Omenesci, cu literă mare.⁹ Înaintăm la curs, împărtășind din plin realismul observațiilor din teatrul rus. Pe de altă parte,

⁹ C. Stanislavski, *Viața mea în artă*, editura Cartea Rusă, București, 1950, p. 223

teatrul lui Cehov este o ocazie fundamentală pentru student de a-și dezvolta atenția interioară, dat fiind că în spatele fiecărei replici se ascund alte stări și conținuturi decât acelea pe care le aduc la lumină cuvintele textului.

IV.1. Câteva povești pentru Trezire

Marii artiști nu au vârstă, de aceea vom scoate la lumină câteva exemple de gândire și lucru ale unor mari actori români, pe care i-am ales în mod voit din timpuri vechi și grele (imediat următoare primului război mondial), pentru o posibilă identificare cu ei a studentului din timpurile noi, dar la fel de grele, în a exercita meseria de actor. Pe de altă parte, mai mult decât teoreticienii, cei care au parcurs un drum – ne referim aici la actori în calitate de coautori ai personajelor – au capacitatea de a formula experiența acumulată aproape aforistic.

În lipsa de timp specifică noilor formule din sistemul de învățământ universitar, deseori, în lipsa de disponibilitate a studentului de a aprofunda anumite aspecte ale studiului de rol și la nivel teoretic, de lectură, considerăm că principiul povestirii despre mari actori, poate fi un instrument eficient. Fiecare povestire are ca pornire o întrebare, o nedumerire ori un entuziasm neacoperit al unui student.

IV.2. Raportul text-actor-regizor

Sarcina noastră, a anului III, de la secția Arta actorului, este de a juca Cehov ca examen pentru licență. Cum de-a lungul acestei lucrări, vorbind despre diferite aspecte privind construcția personajului cehovian ne-am oprit deseori la coordonatele: *observație, emoție, gest*, toate trei fiind fundamentale în metoda lui Stanislavski, înainte de a le aplica practic în studiul nostru despre Cehov, le vom trece, pe rând, prin întreaga filieră a inițiatorilor de școală de teatru rusească formată și reformată de colaboratorii de la Teatrul de Artă. Aceasta, întrucât obiectivul fundamental al lui Stanislavski era de a rafina calea interpretării actoricești prin acceptarea tuturor modalităților posibile, câtă vreme ele erau coerente și consecvente.

Trecând la "bucătăria" construcției de personaj, întâlnim mai întâi și întâi textul. Ce reprezintă textul pentru actor și mai ales pentru un actor în formare?

Dacă ar fi să îl ascultăm pe Adolphe Appia¹⁰, om de teatru al secolului XX, textul ar reprezenta pentru actor ceea ce reprezintă partitura pentru interpretul vocal.

¹⁰ Adolphe Appia (1862-1928) Om de teatru elvețian. A realizat un mare număr de proiecte de decoruri și spectacole cu opere wagneriene, urmărind obținerea concordanței între noutatea lor muzicală și aceea a reprezentării lor scenice. A fost preocupat de descoperirea unui sistem de scriere care să asigure dramaturgului controlul asupra spectacolului, asemeni compozitorului asupra partiturii. Transformă scena utilizând-o cu scări, cuburi, planuri înclinate, suprimă rampa, urmărind includerea spectatorului în atmosfera spectacolului. Autor al unor importante lucrări teoretice: *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (1895), *Muzică și înscenare* (1899) și *Opera de artă vie* (1921).

Ideea că singur, textul dramatic nu are posibilitatea de a oferi măsura unei opere dramatice (care este spectacolul de teatru) o întâlnim în egală măsură și la Gordon Craig, inovatorul în teatru care nu considera ca fiind important în teatru niciun element în sine, cu excepția persoanei regizorului. În timp ce Appia spunea despre șeful de orchestră că "posedă în partitură, și în afara voinței sale proprii tot ce este necesar pentru a înscrie semnele într-un timp de execuție", iar nerespectarea acestuia de către executanți însemna nesupunerea și încetarea lor de a mai executa partitura dată¹¹, Gordon Craig, în dialogurile sale imaginare dintre un profesionist și un amator de teatru, considera că regizorul este măsura tuturor lucrurilor. Pentru că, spunea teoreticianul, "Arta teatrului nu este nici jocul actorilor, nici piesa, nici regia, nici dansul; ea este formată din elementele care o compun, din gest, care este sufletul jocului, din cuvinte, care sunt corpul piesei, din linii și culori, care sunt însăși existența decorului; din ritm, care este esența dansului."¹² Până la urmă - și aici este diferența din Appia și Craig – când omul vine la teatru, el vine mai mult ca *să vadă*, decât *să audă*, căci "ochii sunt curioși și avizi".

În consecință, regizorul este pentru actor ceea ce este dirijorul pentru cântăreți.

Admițând că gestul și emoția actorului par să fie punctul cel mai vulnerabil al artei spectacolului – actorul fiind singurul semn schimbabil în contextul artei unui spectacol, ni se pare momentul cel mai potrivit pentru a ne apleca asupra sensului muncii actorului cu el însuși. Stanislavski a elaborat mai mult și, în același timp ceva cu mult mai simplu decât o metodă – el a creat un *instrument de măsură* pentru expresia sensibilității, deci a capacității de creație a unui actor. Instrumentul lui Stanislavski, departe de a putea fi rezumat pe hârtie, intră în acțiune doar pe măsură ce actorul lucrează într-adevăr asupra lui însuși - și ce presupune a lucra asupra ta însuși dacă nu atenție, obiectivitate, luciditate, într-un cuvânt, conștiință de sine - asupra interiorității și asupra mijloacelor prin care se exprimă. În fond, necesitatea creerii acestui instrument s-a născut din lupta împotriva patetismului, a declamatoriului, bazându-se pe adevărul reacțiilor umane, a autenticității relațiilor dintre personaje, pe reconstituirea veridică a mediului.

Disponibilitatea lăuntrică nu se creează pe analiză rațională asupra textului la masă, ci prin meditarea actorului asupra personajului, meditare ce se execută mai ales în absența textului. "(...)La început, eu nu dau actorului nici cartea, nici rolul și îl rog insistent să nu le folosească acasă ca să nu denatureze concepția mea. Înconjuțați-vă deci de împrejurările date în piesă și răspundeți sincer: ce ați fi făcut voi (iar nu o ființă necunoscută vouă pentru a scăpa dintr-o situație fără ieșire...) ce ați fi făcut în viața reală, aici, astăzi, acum, cum ați fi ieșit din situația în care v-a pus... Cehov?"

¹¹ idem, p.231

¹² idem, p.235

Meyerhold, care a fost inițial ucenicul lui Stanislavski și care a construit apoi o altă viziune asupra artei spectacolului¹³, este atât de preocupat de estetica jocului scenic, încât, preluând de la maestru obiceiul filtrării realității prin text, stilizează și mai mult jocul actorului, până când depășește valoarea cuvântului (a textului dramatic) prin gest. Practic, ceea ce obține Meyerhold, este o teatralizare până la simbol a actorului: "Dramaturgii noștri ignoră legile adevăratului teatru. Pentru a transforma un prozator în dramaturg ar fi bine să i se ceară să scrie mai multe pantomime. Să nu i se permită să dea cuvântul actorului decât după ce a creat un scenariu de mișcări.(...) La teatru cuvintele nu sunt decât desene pentru canavaua mișcărilor."¹⁴

Deci ce aflăm? Că textul dramatic, atât de discutabil ca valoare teatrală în sine (dar în fond, nici un semn în arta dramatică nu este valabil în sine, ci într-o dinamică împreună cu celelalte), este tot atât de puțin precis în a oferi soluția justă pentru interpretare actoricească pe cât este actorul care intră în dinamica textului. Mai aflăm apoi că emoția actorului este în egală măsură sursa eșecului și a succesului, funcție de antrenamentul actorului cu sine însuși, dar și în funcție de capacitatea regizorului de a-l motiva... Multe variabile care se hrănesc din emoție. Până la urmă, în loc de a fi distrusă, ea trebuie să genereze universuri. Cea care generează universuri se numește emoție scenică. "Datorită antrenamentului interior, emoția scenică nu-și are rădăcinile în viața adevărată a actorului, ci în acea viață pe care actorul trebuie să o creeze....Creația scenică este sinteza emoției și a formei născută prin creația fantastică a actorului."¹⁵ Și, dincolo de toate acestea, un regizor care a trecut prin experiența actoricească, inventează un instrument de lucru pentru cea mai subtilă și mișcătoare forță de reprezentare într-un spectacol – fie că e recunoscută astfel, fie că nu – actorul.

În concluzie, instrumentul pe care ni-l oferă Stanislavski despre cunoașterea de sine trece testul timpurilor fiind în egală măsură un instrument de autocunoaștere pentru actor.

Ca exemplificare a ideii că valoarea unui spectacol stă în echilibrul elementelor acestora (text, actor, regizor), întâi am descifrat un text chehovian în cheie realistă, am avut discuții cu studenții asupra dificultăților întâmpinate în interpretare, apoi am schimbat centrul de greutate pe actor și am adus textul la aceeași interpretare realistă a studentului pe care a asimilat-o în prima descifrare. Rezultatul obținut a fost o mai mare ancorare a actorului student în realismul situației din text, căci nu mai avea de trecut bariera reconstituirii timpului, epocii, culturii respective, ci doar tabloul emoțiilor unor personaje vii așa cum erau ele construite în text. să spunem că am fost Stanislavskieni în prima parte, iar în a doua, am folosit metoda pentru a ne apropia de student pur și simplu...câștigându-i

¹³ Regizor rus. Debutează alături de Stanislavski, de a cărui estetică se desparte ulterior. Parcurge mai mult etape: stilizarea, grotescul, convenționalitatea, constructivismul. Meyerhold afirmă caracterul convențional al spectacolului, combătând identificarea lui cu viața.

¹⁴ idem, p.251

¹⁵ idem, p.257

prin acesta un reper în abordarea interioară, pe cale emoțională a personajelor sale de mai târziu.

IV.3. Studenții care s-au angajat să joace Cehov

Purcedem la lucru aplicat, cu o descriere a studenților care s-au angajat să joace Cehov.

IV.4. *Ursul*, observații de lectură

Dialoguri și frământări în perioada de *lectură* a piesei.

IV.5. *Ursul* - Cu studenții, după orele de lectură

Dialoguri cu studenții în perioada ridicării spectacolului la scenă.

Concluzii

Pornind de la premisele dezvoltate în cele patru părți ale lucrării cu titlul *Construcție și dezvoltare scenică a personajului feminin în dramaturgia cehoviană*, am construit cu fiecare capitol un instrument ce poate servi oricărui actor în descifrarea personajului său, atunci când se află față în față cu un text cehovian.

Primul capitol ne-a oferit date asupra naturii, asupra *umorii* dramaturgului. Practic, cunoașterea autorului este primul pas pe care îl putem face în detectarea epocii, a timpului în care se petrece acțiunea. Acest pas impregnează atmosfera de căutare în echipă, atmosfera de lucru. Am descoperit astfel că disciplina, munca, plictisul, speranța de schimbare sunt coordonatele care au edificat capodopera dramatică universală a acestui autor.

Femeile, o sursă de inspirație pe cât de puternică, pe atât de periculoasă, în accepția dramaturgului, au avut întotdeauna un loc special în existența acestuia fără să scape însă de sub control, din câmpul auster al autodisciplinii cehoviene.

Ca trăsătură de temperament, Cehov dispunea de o timiditate accentuată, însă, prin inteligență, a reușit să o convertească în antrenament pentru observație. Minuția observatorului a coincis în timp cu minuția omului de știință.

Ca trăsături de caracter am sesizat în mod particular modestia și entuziasmul. A iubi lumea coincide, la Cehov cu entuziasmul observării ei. În același timp, prin consecvență și perseverență, munca sistematică și responsabilitatea familiei l-au modelat drept o natură pragmatică.

Pentru a înțelege cât de importantă a fost observația în studiul personajelor sale și, conștienți fiind de importanța ei în studiul nostru, am încercat să urmărim dinamica acestei calități în laboratorul de scriitor al lui Cehov. Autorul dezvoltă încă de la începuturi stilul fotografic, adică are darul de a surprinde acțiunile personajelor conform interiorității acestora și nu subordonându-le unor construcții, unor scheme de gândire personală. Această capacitate de a întrevădea intențiile unor personaje observate presupune, credem noi, înainte de toate abilitatea autoobservării propriiei interiorități. Dacă nu ar fi fost așa, "personajul" Cehov nici nu ar fi putut avea controlul atât de ferm asupra propriei persoane. Este așadar, un bun cunoscător al naturii umane. Practic, tocmai în această capacitate consistă geniul operei sale dramatice: evocarea unor stări umane în foarte puține cuvinte și cu o economie maximă de gesturi. Cehov nu gândește în structuri lingvistice – motiv pentru care contemporanii s-au ferit multă vreme să spună despre el că ar fi un mare scriitor – ci în imagini. Aceasta este cea mai importantă informație pentru noi, ca actori, căci ne atarge atenția în mod constant asupra relativizării textului și a primatului gestului înaintea cuvântului.

Cât privește o traiectorie bazată pe repere critice consacrate, ne-am propus din start un slalom creativ între abordările unor critici și gânditori, urmărind să

scoatem la lumină ideea că avem a face cu un teatru indefinibil, care scapă în mod constant clasificărilor, deși ele sunt făcute cu tenacitate și chiar cu lux de argumente.

Scăpând clasificării *tragedie – comedie*, Steiner este de părere că teatrul cehovian tinde către condiția muzicii, atingând indefinibilul. Acesta este motivul pentru care am denumit întreaga parte a lucrării *Teatrul stărilor de spirit* scoțând totuși la interval elementele de suprafață ca: aglomerația de evenimente, febra mișcării personajelor reprezentată prin freneticele intrări și ieșiri din scenă, superflu – *ul* dialogului în raportul comunicării dintre personaje, toate acestea pentru a descoperi ochiului actorului că are a face cu o singură stare de spirit centrală, comună tuturor personajelor: așteptarea.

Trecând pas cu pas, replică după replică, prin psihologia Arkadinei, precum și prin aceea a personajelor din *Ursul*, credem că este esențial a surprinde, a desena și a reda starea de spirit a personajului feminin cehovian, dincolo de acțiunile și cuvintele sale. Practic, intenționăm să ajungem la ceea ce Steiner denumea drept condiție a muzicii. Este rezonanța superioară a lumii emoției, așa cum o prezenta Jean Paul Sartre în teoria sa: creatoare de univers.

Abordarea teoretică oarecum compulsivă la un moment dat, precum și numeroasele observații personale din perspectivă actricească au avut menirea de a scoate la iveală diferite nivele de lectură și înțelegere a personajelor feminine cehoviene, însă aceasta doar pentru a stabili că nu există reguli infailibile de descifrare și că dincolo de orice încadrare a dramaturgului universal există o *imponderabilă* care îl păstrează mereu *la prima vedere*.

În urma întâlnirii dintre Cehov și Stanislavski s-au creat două direcții de căutare a adevărului în artă: pe linie dramaturgică și pe linie interpretativă. Cum Stanislavski s-a axat în mod particular pe arta interpretării actricești în obținerea unei capodopere scenice, reiese că prin întâlnirea celor doi s-a cristalizat un mod de a juca teatrul cehovian confirmat la vremea respectivă de însuși autorul operei dramatice. Pe de altă parte, exigența textului dramatic a scos la lumină tot ce se putea în materie de artă teatrală prin sinteza cuvânt-gest-interioritate.

În căutarea unei formule noi de expresie compatibilă cu profunzimea textului cehovian, trupa lui Stanislavski a înțeles că nu se poate raporta intelectual la un text al cărui principiu de creație nu se află într-o matrită intelectuală, ci într-un for mai subtil, al intuiției. Actorii s-au văzut așadar nevoiți să renunțe la orice schemă și să urmeze pas cu pas o cale nouă și lipsită de perspectivă tocmai prin noutatea ei dar și prin aceea că se deschidea doar *în interiorul* actorului; cale pe care au și denumit-o de altfel calea intuiției și a sentimentului. Stanislavski mărturisește că tocmai în descoperirea acestei căi a constatat contribuția esențială adusă artei dramatice. Rezultatul la care trebuie să ajungă metoda de interpretare actricească este stăpânirea adevărului exterior (expresia scenică), cât și a celui interior. Actorului i se cere să dezvolte un drum personal de căutare, devenind astfel pentru prima dată perfect responsabil de arta sa, altminteri nerecunoscută de niciun alt teoretician ca atare. Conștient fiind că munca explorării de sine este un

drum dificil, de inițiere, Stanislavski a acceptat că eforturile în această zonă se pot face pe mai multe căi, cu alte cuvinte, că nu stăpânește un drum unic de căutare: pe cale literară, plastică, muncă personală cu sine însuși. Ideal ar fi fost, din punctul său de vedere ca cele trei căi să se conjuge în configurația unui actor.

Ceea ce reținem ca și caracteristică a școlii lui Stanislavski pentru a aplica în lucrul cu studentul din prezent, sunt următoarele elemente: depășirea artificialității prin spiritualizarea manierei de joc, crearea unei tehnici lăuntrice care să declanșeze starea de spirit creatoare, dezvoltarea voinței ca motor al dezvoltării tehnicii lăuntrice.

Explorându-și propriile amintiri, actorul nu se joacă pe sine, nici nu servește drept rădăcină unui personaj fictiv, ci dezvoltă atent și pornind de la sine o viață paralelă, a altcuiva. Procesul de creație are legătură cu subconștientul, iar actorul trebuie să dezvolte abilitatea atenției pe această frecvență. Procesul se numește defapt, **INSPIRAȚIE** și, atunci când acționează, blochează celelalte șabloane mentale.

Ratarea de către actor a acestei metode – ceea ce se întâmplă în mod curent oricărui actor lipsit de antrenament individual – constă în folosirea meșteșugului. Actorul, în acest caz, va avea un joc corect din punct de vedere exterior, însă va fi lipsit cu desăvârșire de o bază interioară. Ar putea de asemenea să imite un sentiment interior folosindu-se de mimică, glas, mișcări exterioare.

În ultima parte a lucrării am adăugat un subcapitol intitulat *Raportul text-actor-regizor*, care s-a vrut o trecere și o atenționare, în egală măsură, prin câteva teorii asupra acestui raport. Scopul este prin excelență de a pregăti pe viitorul actor pentru realitatea unor întâlniri în care acest raport se va schimba continuu.

Apoi, oprirea asupra propriilor experiențe, precum și analiza de spectacole vizionate sunt instrumente extrem de importante, în absența cărora un actor – spiritualizat după cum îl visa Stanislavski – nu ar putea evolua niciunde, oricât de sigur sau nesigur i-ar fi viitorul în cariera teatrală.

Nu în ultimul rând am utilizat dialogul profesor – student ca instrument de formare. Am spune - și nu suntem noi primii care afirmă asta – că utilizarea dialogului este un instrument vital de formare atât pentru student cât și pentru profesor.

Iată șadar, că prin lectură, vizionare de spectacole, dialog cu oamenii de teatru ai epocii sau cu cel mai apropiat profesor de teatru, pe marginea unui text dramatic, lucrul propriuzis la text, și prezentarea lui la public, însoțită de o altă serie de reflecții s-ar putea ajunge la ceea ce numește deschiderea actorului către un autor dramatic.

Lucrarea noastră s-a vrut un exercițiu de inițiere în arta actorului, pentru prototipul studentului la teatru în 2011. Caracteristicile acestui prototip sunt date, la rândul lor, de timpul istoric în care trăim.

Instrumentele de lucru la care am apelat – fără pretenția de a le fi epuizat, dar cu bucuria de a le fi purtat unite, așa cum au și fost la rândul lor, în epoca în care au trăit – sunt Cehov și Stanislavski. Probabil că niciunui profesor de teatru

nu îi este străin entuziasmul studentului de astăzi de a experimenta ceva *nemaiîncercat* până atunci în facultate.

Cu îndărătnicia unuia care a trecut mai multe etape în dezvoltarea teatrului în România, noi susținem, mai mult decât metoda lui Stanislavski, modul său de a privi. În sensul că, dintre toți teoreticienii de teatru, doar acesta îl motivează pe actor suficient de mult, cât să îl facă responsabil de propria sa artă.

Bibliografie:

Opere:

1. Cehov, Anton Pavlovici, *Teatru (Pescărușul, Unchiul Vania, Trei surori, Livada de vișini)*, Editura de stat pentru Literatură și Artă, București, 1954
2. Cehov, Anton Pavlovici, *Piese într-un act (Ursul, Jubileul, Cererea în căsătorie)*, editura Casa Centrală a Creației Populare, București, 1956
3. Cehov, Anton Pavlovici, *Opere (Teatru, vol. 10)*, editura Cartea Rusă, București, 1960
4. Cehov, Anton Pavlovici, *Opere (vol 11, Insula Sahalin. Însemnări din Siberia. Caiete de însemnări. Fragmente din jurnal)*, traducere Alice Gabrielescu, Tatiana Panaitescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1961
5. Cehov, Anton Pavlovici, *Opere (Un duel; Salonul nr.6; Zvăpăiata; Călugărul Negru; Alte povestiri)*, traducere Otilia Cazimir, Nicolae Gumă, Ana Boldur, editura Cartea Rusă, București, 1963
6. Cehov, Anton Pavlovici, *Opere (Scrisori, vol.12)*, traducere Otilia Cazimir, Nicolae Gumă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963
7. Cehov, Anton Pavlovici, *Ivanov (Dramă în patru acte)*, traducere Mihail Sevastos, Mihail Calmâcu, editura Univers, București, 1973
8. Cehov, Anton Pavlovici, *Opere (5 vol, proză) ediție îngrijită, repere de istorie literară și note de Sorina Bălănescu, Val Munteanu*, editura Univers, București, 1986-1995
9. Cehov, Anton Pavlovici, *Teatru*, prefață Nicolae Bârnă, traducere V. Jianu, R. Teculescu, Moni Ghelerter, editura Gramar, București, 2004

Periodice:

1. Ulmu, Bogdan, "Cehov, personajul lui Troyat" (I), (II), "Convorbiri Literare" 2009, ian.-feb., nr.1; 2, p.169;173
2. Stupu, Bianca, "Succesul lui Radu Afrim", (*Trei surori*, de Cehov, o adaptare a regizorului Radu Afrim), "Observator cultural", 2005 sep 29-oct 5, nr. 31, p. 23
3. Luban, Luana, "Cehov, doctorul sufletelor omenesti" (I,II), "Tomis", nr. 471, iunie, iulie, p.76-78, 82-84,
4. Bazavan, Cristina, "Pescărușul, traducerea și adaptarea Maria Dinescu și Andrei Șerban, cu un jurnal de repetiții", Liternet, 2007
5. Banu, George, "Cehov nu mai e prizonierul nimănui", "Yorik", revistă săptămânală de teatru, 8 februarie, 2010, <http://yorick.ro/>
6. Lupu, Gabriela, "Tompă Gabor : *Trei surori* este *sfânta Treime* în variantă feminină", în "Arte&Popcult", 13 aprilie 2009 www.Cotidianul.ro,

Referințe critice:

1. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, editura Iri, București, 1998
2. Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru-jurnal de spectator*, editura Alfa, București, 2000
3. Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia Cehoviană, simbol și teatralitate*, editura Junimea, Iași, 1983
4. Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Institutul European, Iași, 1992
5. Călinescu, George, *Scriitori străini*, prefață de A. Marino, ELU, București, 1967
6. Gorki, Maxim, *Cehov în amintirea contemporanilor*, traducere Constantin Toria, E. Mircea, editura Cartea Rusă, București, 1960
7. Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, editura Humanitas, București, 2003
8. Popovici, Iulia, *O lună cu Andrei Șerban, note fragmentare de repetiție, 2008*
9. Raab-Guțui, Natașa, *Tipologie feminină în dramaturgia lui Cehov*, editura Aius, Craiova, 2004
10. Sartre, Jean Paul, *Psihologia emoției*, traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, editura IRI, București, 1997
11. Sartre, Jean Paul, *Teatru, (Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și Bunul Dumnezeu)*, editura RAO, București, 2009
12. Sf. Augustin, *Confesiuni*, traducere de Eugen Munteanu, editura Nemira, 2009

13. Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, editura Meridiane, București, 1966
14. Stanislavski, C. , *Viața mea în artă*, editura Cartea Rusă, București, 1950
15. Stanislavski, C., *Munca actorului cu sine însuși*, editura Espla, București, 1956
16. Steiner, George, *Moartea tragediei*, editura Humanitas, București, 2008
17. Șerban, Andrei, *Călătoriile mele. Teatru*, editura Institutul Cultural Român, București, 2008
18. Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, editura Univers, București, 1972
19. Troyat, Henri, *Cehov*, traducere Marina Vazaca, editura Albatros, București, 2006
20. Vișniec, Matei, *Mașinăria Cehov*, editura Humanitas, București, 2008
21. Vișniec, Matei, *Teatru(Caii la fereastră, Ultimul Godot)*, editura Aula, București, 2009
22. Ulmu, Bogdan, *Caiet de regie*, editura Princeps Edit, Iași, 2007

Spectacole vizionate:

1. *The seagull*, regia: Sidney Lumet, cu: James Mason, Vanessa Redgrave, Simone Signoret, 1968
2. *Three sisters*, regia: Laurence Olivier and John Sichel, 1970
3. *Three sisters*, regia: Cedric Messina, seria BBC, 1970
4. *Pescărușul*, regia: Petre Sava Băleanu, 1974, colecția TVR Media
5. *Tăticul*, cu: Octavian Cotescu, Mariella Popescu, Virgil Ogășanu, Rodica Popescu Bitănescu, TVR1, 1974
6. *Livada de vișini*, regia: Cornel Todea, TVR, 1975
7. *Livada cu vișini*, regia: Gheorghe Harag, Teatrul Național Târgu Mureș, 1985
8. *The Cherry Orchard*, regia: Anna Tchernakova, cu: Tatiana Lavrova, 1993
9. *Mașinăria Cehov*, regia: Cristian Ioan, Teatrul Național, București, 2003
10. *Trei surori*, regia: Radu Afrim, Teatrul "Andrei Mureșanu", sf. Gheorghe, 2003
11. *Poiana Boilor*, regia: Horațiu Mălăieles, Teatrul de Comedie, București, 2003
12. *Trei surori*, regia : Ada Lupu, Teatrul "Mihai Eminescu" Timișoara, 2005
13. *Cum gândește Amy*, de David Hare, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic, noiembrie, 2005
14. *Trei surori*, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de stat, Cluj, 2009
15. *Unchiul Vania*, regia: Andrei Șerban, Teatrul Maghiar de stat, Cluj, 2009

16. *Cântecul lebedei*, Regia: Mihai Mănuțiu, Teatrul Clasic "Ioan Slavici", Arad, 2010
17. *Experiment inițiat de George Banu – Monologul lui Hamlet în 6 limbi – Sibiu*, 2007

Activitate artistică și pedagogică

Tatiana Ionesi

Data și locul nașterii: 26 septembrie 1955, Arad

În 1982 a absolvit Institutul de Teatru din Târgu Mureș la clasa prof. Constantin Codrescu.

1982 - 1989 a fost actriță la Teatrul „Tineretului” din Piatra Neamț.

1989 -1991 a făcut parte din trupa Teatrului „George Bacovia” din Bacău.

1991-2011 este actrița Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, Iași.

Roluri la Teatrul Tineretului, Piatra Neamț

Camerista – *Răfuiala* de Philip Massinger, regia: Alexandru Dabija – 1976

Timp în doi (Lapte de pasăre) de Dumitru Radu Popescu, regia: Emil Mandric – 1976

Un băiat – *Băiatul de aur* de Clifford Odets, regia: Eduard Covali – 1976

Geta – *Muntele* de Dumitru Radu Popescu, regia: Emil Mandric – 1977

Fata de la han – *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare, regia: Alexandru Tocilescu – 1978

Polia – *Micii burghezi* de Maxim Gorki, regia: Constantin Codrescu – 1980

Marina – *Anecdote provinciale* de Alexandr Vampilov, regia: Adrian Mazarache – 1981

Irina Arkadina Nicolaevna – *Pescărușul* de A. P. Cehov, regia: Kinces Elemer – 1982

Alison – *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, regia: Kovacs Levente – 1982

Elite Satene – *Zât, moarte, zât ... !* de Saulius Saltenis, regia: Irena Buciene – 1982

Stăvăroaia – *Idolul și Ion Anapoda* de George Zamfirescu, regia: Eduard Covali – 1983

Baroneasa – *Pragul albastru* de Ioan Sârbu, regia: Mircea Cornișteanu – 1983

O deținută – *Piticul din grădina de vară* de Dumitru Radu Popescu, regia: Nicolae Scarlat – 1984

Nuța – *Milionarul sărac* de Tudor Popescu, regia: Vasile Paraschiv – 1994

Polina – *Peșcărușul* de A. P. Cehov, regia: Nicolae Scarlat – 1984

Delia – *Îndrăgostiții din Tessalia* de George Peele, regia: Dan Mănescu – 1985

Marica – *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, regia: Andrei Mihalache – 1986

Lucietta – *Piațeta* de Carlo Goldoni, regia: Silviu Purcărete – 1986

Mândica – *Arvinte și Pepelea* de Vasile Alecsandri, regia: Paul Chiribuță – 1987

Lena – *Șapte hohote de râs* de Tudor Popescu, regia: Alexandru Dabija – 1987

Magda – *Puterea și adevărul* de Titus Popovici de Dan Alexandrescu – 1988

Angela Frâncu – *Omul nu-i supus mașinii* de Tudor Popescu, regia: Ștefan Iordănescu – 1989

Roluri la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" Iași

Ea – *Delir în doi* de Eugen Ionescu, regia: Eugen Mercus – 1992

Ortansa – *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, regia: Ovidiu Lazăr – 1992

Anita – *Cu cărțile ascunse* de Antonio Buero Vallejo, regia: Mircea Marin – 1992

Cleopatra - *Sinucigașul* de N. Erdman, regia: Mircea Marin – 1993

Actorul – *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* de Tom Stoppard, regia: Ovidiu Lazăr – 1993

Trude – *Exercițiu pentru soț și soție* de Martin Walser, regia: Mihai Lungeanu – 1994

Soția guvernatorului – *Suflete moarte* de Bulgakov după Nikolai Vasilievici Gogol, regia: Alexandru Dabija – 1994

Baba Rada – *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, regia: Mihai Lungeanu – 1994

Marina, Vasiuta – *Anecdote provinciale* de Alexandr Vampilov, regia: Ion Sapdaru – 1994

Doamna – *Iarba amăgirilor* de Jean Variot, regia: Teodor Corban – 1995

Silvia – *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu, regia: Mircea Marin – 1995

Maica Justine – *O rugăciune de prisos* de George Astaloș, regia: Ovidiu Lazăr – 1996

Fiocla Ivanovna – *Căsătoria* de Nikolai Vasilievici Gogol, regia: Dan Victor – 1996

Anghelușa Doftoroaie – *Cânticele comice* de Vasile Alecsandri, regia: Irina Popescu Boieru – 1996

Safta – *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, regia: Ion Sapdaru – 1997

Cvașnia – *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, regia: Cristian Hadji-Culea – 1997

Nada Stefanovici – *Doamna ministru* de Branislav Nușici, regia: Horea Popescu – 1998

Mama – *Neînțelegerea* de Albert Camus, regia: Irina Popescu Boieru – 1998

Maria – *Lecția* de Eugen Ionescu, regia: Ion Sapdaru – 1998

Mătușa Libera – *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, regia: Alexandru Dabija – 1999

Hipolita – *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, regia: Ion Sapdaru – 1998

Mama, Patroana de bordel – *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes, regia: Alexander Hausvater – 1999

Doamna Pernelle – *Tartuffe* de Molière, regia: Petru Vutcărău – 2000

Charlotta – *Livada de vișini* de A. P. Cehov, regia: Alexander Hausvater – 2000

Paulina Salas – *Fecioara și moartea* de Ariel Dorfman, regia: Petru Vutcărău – 2001

Adepta lui Mishima, Secretara, Jitsuko Honda – *Nō Cinci povești de dragoste* de Yukio Mishima, regia: Alexander Hausvater – 2002

Secretara – *Iudita* de Howard Barker, regia: Moshe Yassur – 2003

Doamna II – *Ivona, principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz, regia: Ovidiu Lazăr – 2004

Ase – *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, regia: Cristian Ioan – 2005

Farfarella – *Peșitoarele* după A. Tzagareli, regia: Ion Sapdaru – 2006

Tamara Bok – *Audiția* de Alexandr Galin, regia: Claudiu Goga – 2007

Lady Macbeth – *Macbeth* de William Shakespeare, regia: Mihai Măniuțiu – 2007

Păpușa, Arătare - *Uriasii muntilor* de Luigi Pirandello, regia: Silviu Purcărete - 2009

Premii:

1991 Premiul II la Gala recitalurilor dramatice "George Bacovia" Bacău

1994 Nominalizare pentru rolul Ortansa din "Proștii sub clar de lună" de Teodor Mazilu la Festivalul Internațional de Teatru Contemporan, Brașov

1994 Nominalizare pentru rolul Trude din "Exercițiu pentru soț și soție" de Martin Walser la Festivalul de teatru Atelier, Sf. Gheorghe

2004 Selecționare în cadrul Festivalului de Teatru „I. L. Caragiale” București pentru rolul Paulina Salas din piesa "Fecioara și moartea" de Ariel Dorfman

2004 – Medalia "Meritul Cultural" cl. a II-a, Categ. "Arta Spectacolului" conferit de Președenția României

Activitate pedagogică:

1975 profesor suplinitor în învățământul școlar cl. I - IV; V - VIII – comuna Cleja, județul Bacău

1996 – 1998 Universitatea "Mihail Kogălniceanu" Iași: asis. univ. - specialitatea Actorie

1998 – 2005 Universitatea de Arte "George Enescu" Iași: asis. univ., lect. univ., lect univ. drd. specialitatea: Actorie, Improvizație scenică, Tehnica vorbirii scenice - Secția Păpuși - Marionete

2006-2011 Lector universitar drd. secția Artă teatrală (asistență la anul II Actorie, clasa prof. Emil Coșeru)

A colaborat din anul 1979 cu Radio și Televiziunea la Tg.-Mureș, Piatra-Neamț, Bacău, Iași și București.

Între 1983 și 2005 a produs spectacole independente de divertisment și ateliere de

teatru cu participarea elevilor de liceu.

Spectacole de teatru realizate cu studenții

de la Actorie între anii 1997 – 2004:

1997 “Moartea lui Gonzago” – spectacol realizat cu studenții de la secția de actorie a Universității „Mihail Kogălniceanu” Iași; scenariu alcătuit după textele dramatice ale lui William Shakespeare. Reprezentațiile au avut loc la Sala Studio a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași.

2000 “La vot” – spectacol realizat cu promoția 2000, în cadrul secției Păpuși-Marionete; scenariu realizat după textele dramatice ale lui I. L. Caragiale. Reprezentațiile au avut loc la Sala Studio a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași.

2003 “A' La Mitica” – scenariul realizat după textele dramatice ale lui I. L. Caragiale. Reprezentațiile au avut loc la Sala Studio a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași și la Sala Pogor Iași.

2003 “Cum vă place” – colaj după texte din piesele lui William Shakespeare, spectacol reprezentat la Sala Studio a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași.

2004 – Spectacole de licență ale anului IV, Secția Păpuși-Marionete prezentate la Sala Studio a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași: “O întâmplare” de Horia Lovinescu, “Ursul” de A. P. Cehov, “Visul” de D. R. Popescu.

A realizat caseta audio "Crăiasa Zăpezii" de Anderson (regia).