

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI  
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

**REZUMAT  
TEZĂ DE DOCTORAT**

Cehov – psihismul trecutului continuu

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:**  
Prof.univ.dr. Gheorghe Colceag  
Prof.univ.dr. Dan Vasiliu

**DOCTORAND:**

Iulia Lumânare

**2017**

## CUPRINSUL TEZEI:

Cuvânt de început .....	5
Partea I: Psihanaliza comuniunii ființă-creator-creat .....	16
1. Ființa .....	17
2. Timpul .....	23
3. Trecutul, unicitatea vie a ființei .....	27
4. Dincolo de înțeles, adevăr .....	33
5. Căutarea, act ireversibil creator .....	42
6. Animus și Anima dincolo de abstract .....	48
7. Drama contorsionată a Animei.....	71
8. Redimensionarea trecutului în creație .....	87
9. Întâlnirea cu Umbra: Sahalin .....	100
10.Trecutul știut se vrea înțeles continuu .....	114
Partea a-II-a: Sudiu de caz: Platonov, întâiul vis diurn cehovian .....	140
11.Drama, compulsie eliberatoare .....	141
12.Universul fără tată al lui Platonov .....	145
13.Natura intrinsecă de alter-ego a lui Platonov .....	155
14.Platonov, alteritate de ego .....	162

Partea a-III-a: Rolul psihanalizei în procesul de devenire al actorului...

184

15. Actul născut din necesitatea trecutului .....	185
16. Sistemul Stanialavki - o nouă conștientizare .....	290
17. Drumul spre adevăr are sens unic .....	200
18. Celălalt .....	214
19. Gândul .....	222
20. Gândirea .....	230
21. Imaginația - idiotipul Universului .....	243
22. Cuvânt de un mereu alt început .....	250
Bibliografie.....	253

Scopul acestei cercetări este de infirma prejudecata conform căreia universul cehovian este consecința capacității mitologice a autorului de a fi fost altceva, mai presus de el însuși, ci că este, în fapt, contrariul: o coborâre în Sine. O căutare a Umbrei. Că forța acestui univers rezidă din lupta creatorului lui de a-și accepta Umbra și, astfel, de a se trăi ca Sine. Că ne aflăm în plin univers psihanalitic, pe marginea psihologiei abisale a creatorului de teatru, de unde „Platonov”, „Ivanov”, „Pescărușul”, „Trei surori”, „Unchiul Vanea”, „Livada de vișini” se văd ca vise diurne, ca manifeste ale latenței conținute înconștient. Pentru că Anton Pavlovici s-a trăit ca Sine în fiecare dintre ele, imaginându-și piesele de teatru conform principiului freudian de formare a viselor: conținutul latent și resturile diurne, supuse travaliului oniric, nasc conținutul manifest, adică visul. Pentru a înțelege manifestul universului lui Cehov, e nevoie să descoperim conținutul latent. Iar aceste conținuturi latente nu sunt nicidecum interpretări literare, concepte estetice, sau referințe culturale, ci chiar ceea ce a fost lăsat întotdeauna deoparte: misterele biografiei visătorului.

Cercetarea își începe travaliul cu încercarea de a defini trecutul ca singurul timp existent. Trecutul este o continuă devenire, un perpetuu născător de prezent: geografic, istoric, social, emoțional. Timpul nu se dezvăluie, ci trebuie dezvăluit. El nu există în afara omului, pentru că timpul nu are nevoie de timp. Timpul a avut nevoie de conștiința omului pentru a fi numit. Din ea s-a născut. Timpul devine și el odată cu omul,

se traversează pe sine din așteptarea lui *apoi*, prin cel devenit odată cu omul pentru o frântură insesizabilă de conștiință *acum*, în șirul de imuabile *adineauri*. E o formă de reciprocitate sublimă, în care omul și timpul se reconfirmă unul pe celălalt.

Există niște *fenomene-nevralgii* în biografia lui Cehov care își redimensionează semnificațiile în dramaturgie, nevralgii legate între ele și explicabile prin teoria lui Edward Lorenz, teoria haosului, care spune că un sistem complex - așa cum este și omul - comportă un fenomen de detracare, numit sensibilitate față de condițiile inițiale, și care justifică comportamentul aparent eratic al sistemului la un moment dat. Tatăl. Dumnezeu. Șerbia. Mama. Casa. Taganrog. Sunt toate nevralgii de cauză, născătoare de traume, asupra cărora cercetarea revine, aparent eratic, atunci când noi înțelesuri se cer revelate. Există, apoi, și nevralgii de efect, remedii fantomă pentru nevralgiile cauzale. Bolile. Maria Pavlovna. Moscova. Frații. Medicina. Femeile. Rămân nevralgii și ele, pentru că nu tratează cauza, ci doar o suplinesc. Și scrisul. Panaceul-psihoză.

Cercetarea nu este una pur teoretică, nici una pur filosofică. Cercetarea aspiră la a deveni o teorie, și caută să se explice filosofic pe sine. Cehov nu a scris puțină dramă pentru că a iubit mai mult literatura, ci pentru că a refuzat să interpreteze. Iar ca să nu interpreteze a avut nevoie de timp ca să înțeleagă. Cehov a scris doar despre ceea ce a trăit, doar despre ceea ce a înțeles. Cu toate că a declarat asta de-a lungul întregii sale vieți, a fost mai ușor să fie inventat decât să-i fie înțeleasă năzdrăvănia de a-și numi dramele comedii. Drama trebuie înțeleasă, nu interpretată, pentru că viața nu poate fi interpretată, dar poate fi înțeleasă. Iar ca să înțelegi viața dramei lui Cehov trebuie mai întâi să înțelegi drama vieții lui Cehov, pentru că din ea s-a născut.

Acum mai bine de un secol, contemporan cu Sigmund Freud și Carl Gustav Jung, ceea ce făceau cei doi în domeniul medicinei, Cehov făcea pentru teatru. Au simțit același imbold. Sufocați de cutume, au plonjat în abisul propriului sine pentru a afla adevărul. Pentru că, ceea ce e cu adevărat adevăr, trebuie să fie astfel pentru fiecare individ în parte, nu pentru un procent, o categorie socială sau o nație și, dacă astfel stau lucrurile, atunci adevărul din el însuși e adevăr. Atunci când scria, Cehov știa cu precizie, poate empirică, ce mișcare a psihicului personajului determină fiecare replică sau gest în parte. Iar dacă este într-adevăr empirică, atunci empirismul lui Cehov are valoare de știință. Și cu ce știință poți înrudi realismul psihologic dacă nu cu psihanaliza?!

Psihanaliza, analizând iraționalul, te ajută să-l înțelegi și să-l controlezi. Încearcă să dea un sens pentru tot ceea ce pare lipsit de orice sens, ajutându-te să-ți descoperi identitatea cea adevărată cu toate nevoile și neputințele ei, și învățându-te să le accepți și să trăiești cu ele dincolo de bine și de rău, în absența unui for care să te judece pentru ele. Și ce altceva a făcut Cehov în dramaturgia lui, cu personajele lui, chiar cu cele mai josnice dintre ele? Materialul cu care lucrează psihanaliza sunt amintirile, visele și fanteziile, considerate toate ca părți din care se constituie realitatea emoțională și incontestabilă a ființei.

Știm că Cehov se folosea în scris de amintiri, ca material de bază, pentru că a declarat-o chiar el. Poate că visele, povestite ca atare de un personaj, constituie un procent foarte mic în dramaturgia cehoviană, dar nu putem ignora declarația făcută chiar de el și care nu poate să nu te ducă cu gândul la calea regească a lui Freud: „eu, unul, judec totul după visurile mele, care sunt destul de frecvente”<sup>1</sup>. Fanteziile nu sunt altceva

---

<sup>1</sup> Scrisoare a lui A.P. Cehov către D.V. Grigorovici – “Opere, vol. XII, scrisori”, Ed. Pentru Literatura Universală, 1962, pag. 75

decât vise diurne, iar literatura este un produs al fanteziei. Așa că putem considera piesele lui Cehov ca fiind propriile lui vise diurne. Inconștient, sau poate că nu, dramaturgul Cehov îl psihanalizează pe omul Cehov.

„În început este deja ascuns sfârșitul.”<sup>2</sup> Și ce exemplu mai bun decât momentul în care prima piesă de teatru scrisă e distrusă de însuși autorul ei? Pentru că Cehov nu se va mai putea desprinde niciodată în totalitate de gestul ultimativ prin care se recuză din funcția de creator de teatru. Prin el, Anton Pavlovici Cehov încetează să fie creator de teatru, devenind creator de viață. A creat, în afara lui, acel loc în care s-a trăit pe sine. „Fără tată” a fost prima întâlnire cu Umbra. Înfricoșătoare, prin neînțeles. În universul dramaturgic al lui Cehov, această funcție a ființei - paternitatea - se va atrofia până la dispariție și, o dată cu ea, și figura paternă în existența lui Cehov. Tatăl va deveni personajul absent în opera lui A. P. Cehov, pentru că omul Cehov și-a dat lui însuși posibilitatea de a-și nega tatăl, de a-l abandona, așa cum tatăl l-a abandonat pe el. E o formă de exorcizare, de defulare, de purificare, de renaștere în absența tatălui ca într-o nouă și imaculată concepțiune.

Nu e greu să recunoaștem arhetipul Animei în opera lui Cehov. Dar care să fie momentul în care mama a încetat să mai fie numinoasă? Sau poate că tatăl este cel pe care Cehov nu l-a acceptat ca nefiind descendent al divinității? Neantizarea figurii paterne în piesele de teatru, devine lesne de anticipat, chiar și fără să le parcurgi. E una dintre situațiile în care paradigma logică funcționează. Cele două premise adevărate - dramaturgia e o formă de abreacție, și Cehov vrea să ia locul tatălui - conduc la o concluzie adevărată: în dramaturgia lui Cehov tatăl fie nu există - ca urmare a decesului sau a abandonului - fie, atunci când există, nu face decât să confirme futilitatea lui. Tatăl nu dispăre ca

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger – „Originea operei de artă”, Ed. Univers 1982, pag. 90

personaj, ci ca funcție: Animus, logicul, cel de descifrează, explică, dă stabilitate, ajunge în umbra Animei, copleșit de propria-i incapacitate. Dacă „Platonov” abundă în figuri pseudo-paterne, fie schematice (Glagoliev, Trilețki, Vengherovici), fie în absență (Vonițev), fie neputincioase (Platonov), până la „Livada de vișini” universul lui Cehov ajunge să își manifeste plener autoimunitatea pentru acest organ și îl rejectează, restul organelor preluându-i funcția.

Vinderea casei părintești, de care este lăsat să se ocupe singur în Taganrog, la vârsta adolescenței, va deveni unul din leitmotivele dramaturgiei, și nu trebuie să ne oprim la evidențe, doar la „Livada de vișini”. Începutul, „Fără tată” (sau, așa cum va rămâne în conștiința urmașilor, „Platonov”), se învârte în jurul aceluiași eveniment traumatic: vânzarea moșiei Vonițevilor cauzată de datoriile lăsate în urmă de tatăl defunct. În „Unchiul Vanea”, Serebriakov vrea să vândă moșia. Lui Ivanov îi este jefuită moșia. În „Trei surori”, într-un raport inversat dar cu aceeași semnificație, Andrei este cel care preia prerogativele rolului de tată și el e cel care ipotechează casa la bancă. Dorința de a pleca la Moscova a Irinei e tot o reminiscență a perioadei în care Anton Pavlovici studia singur, și aproape muritor de foame, în Taganrog, visând la Moscova. Într-un fel sau altul, acest moment critic în existența lui Cehov își va căuta vindecarea prin rememorare. Și ce altceva este asta decât un procedeu psihanalitic? Scrisul ia locul simptomului nevrotic, prin el reușește Anton Pavlovici să își conserve intact Eul, nefiind necesară lupta cu morala Supraeului, pentru că tot ceea ce defulează aparține unui univers creat, fictiv. E posibilitatea de a crea o lume în care personajele se pot simți așa cum el, autorul, nu își dă voie să simtă.

Există în viața dramaturgului un moment de cumpănă și pe care, din lipsa unei alte înțelegeri, biografia tinde să o menționeze doar prin



narațiune, fără însă a-i găsi o valoare intrinsecă. „Mania sahalineză”<sup>3</sup>, după cum o numește chiar autorul. Opera mare a lui Cehov a fost concepută în integralitate după această călătorie, în urma căreia se produce nu o schimbare de optică, nu ceva radical și inteligibil, nu o răsturnare spectaculoasă, ci o formă de recalibrare subtilă. Pe drumul Siberiei, Cehov își întâlnește Umbra. O călătorie itinerantă, în care fiecare aspect al psihismului lui Cehov își întâlnește reflexia. Nonsensul lipsei de morală - nu personală, ci capacitatea lui de a o înțelege pe oricare alta - se transformă în sens unic. Își dă voie să disprețuiască esteticul și să aleagă adevărul în detrimentul artei. Personajele lui pot trăi conform cu propria lor etimologie fără încărcătura supra-conștiinței auctoriale, dornică să educe societatea.

Ce-și dorește această descindere în viața emoțională, de dincolo de planul conștient al dramaturgului, e să găsească sensurile de dincolo de sens ale vieții emoționale a personajelor lui. Pentru că Cehov e creator de Univers și nu poți înțelege natura celor care populează Universul dacă n-o înțelegi pe cea a creatorului lui. Moralitatea indicibilă cu care ne împărtășește Cehov e înțelegerea neputinței ființei de a-și depăși ființarea. Odată cu eradicarea moralei, dincolo de bine și de rău, creatorul de teatru își poate începe zbaterea. S-a vorbit mult despre hegemonia nepotului de șerb. Și a fost combătută la fel de mult. Până când subiectul a devenit un loc comun pentru care, cei care îl speculează, devin invariabil detractori, iar cei care aleg să nu îl menționeze, sau să susțină că Cehov s-a înălțat deasupra lui, iubitori. Ambele ipoteze sunt eronate prin simpla abatere de la regula adevărului, cauzată de nevoia morală a celui care combate de a califica genealogia scriitorului ca fiind bună sau rea. Cehov nu s-a ridicat deasupra obârșiei

---

<sup>3</sup> Philip Callow – „Chekhov - The Hidden Ground”, Ed. Ivan R. Dee, Chicago 1998, pag. 139 (t.a.), în orig. – “Mania Sakhalinosa”

sale, ci a acceptat-o ca făcând parte indisolubilă din ființă. Obligația cercetătorului este de a se dezice de morala proprie, pentru că scopul lui este de a înțelege o alta fără a o judeca. Moștenirea emoțională a fiului de mujic a funcționat ca un catalizator, accelerând sau încetinind procesele emoționale ale personajelor sale, ținându-le astfel departe de idealismul simptomatic de care Cehov îl acuza pe Tolstoi că le apăra pe ale lui.

Există, însă, un aspect pe care Cehov l-a lăsat să capete dimensiuni acromegalice prin neclarificare, și care a colectat cu stoicism refulările tuturor nevralgiilor. Maria Pavlovna Cehov. Pentru că ea încetează să mai existe ca simplu om, ci devine un simptom. Dependența de ea se intensifică și se complică. Condepenența devine simbioză. Nu întâmplător Maria/Mașa este unul dintre cel mai des întâlnite nume în dramaturgia lui Anton Pavlovici. Dându-i, pe rând, toate funcțiile posibile ale femeii, Cehov trăiește în scris manifestarea necenzurată a tuturor posibilităților relaționale cu sora lui. E căutarea de a o reduce la o definiție unică pentru a-și înțelege nevoia simbiotică de ea, căutare care eșuează câtă vreme refuză să își admită dependența de ea. Și Cehov nu va admite niciodată asta. Nu întâlnim niciun cuplu de frați de același sex în drama lui Cehov pentru că, în concurență pentru seducerea mamei, fiul nu intră doar cu tatăl, ci și cu frații. Frații-fii sunt închiși cu toții în Tartar, sau înghițiți, iar în dramaturgia cehoviană vor apărea doar cupluri frate-soră: Sorin - Arkadina, Andrei - Mașa - Irina - Olga, Vanea - mama Soniei și Gaev - Ranevskaia. Toți - frații câte unei surori mereu aceeași, și mereu alterată de împrumutul funcțional pe care dramaturgul i l-a imprimat, conștient sau nu, Mariei. Fantezia de a fi fost fiu unic nu lasă loc decât existenței Mariei Pavlovna, și asta pentru că Maria își decică existența lui, preluând funcția de mamă pentru Anton

Pavlovici. Nicio soră nu e doar soră în dramaturgia lui Cehov, ci și mamă. Psihanaliza concluzionează că e mai de acceptat incestul cu sora, decât cel cu mama. Cele două complexe sexuale, Electra și Oedip, își demonstrează apriorismul. Maria-Electra detronează, prin Anton-Oreste, pe mama-Clytemnestra. Anton-Oedip își satisface benign, prin Maria-Antigona, atracția originară pentru locasta.

Mențiunea rar întâlnită în biografii, că mama ar fi fost cea care și-a dorit ca Cehov să devină medic, devine de o importanță colosală. Mama l-a părăsit în Taganrog sub pretextul că trebuia să își termine studiile, iar Anton trebuia să creadă în importanța menirii lui Clotho că va fi nobil. Altfel cum să își fi iertat mama, dacă abandonul n-ar fi putut fi înțeles ca un act de iubire? Cât timp va stăruii în iertare, va exista și nevoia confirmării că iertarea lui e meritată, iar Cehov nu va conțeni să își ierte mama, ca într-un perpetuum mobile pentru că, emoțional, nu a iertat-o niciodată. De fiecare dată când se va simți trădat de adevărata-i natură, scrisul, sau când aceasta se va revolta, făcându-l să se simtă părăsit, Cehov va căuta alinarea în răsturnarea adevărului - nu e scriitor, e medic - și va încerca să vindece în alții ceea ce nu reușea să vindece în el. Să salveze lumea, dacă pe sine nu îi era cu putință. Cercetarea reface traseul emoțional al creatorului de teatru, de la abandon, la împlinirea dorinței utopice: „vreau o soție ca luna: una care să nu apară pe cerul meu în fiecare zi.”<sup>4</sup> Olga Knipper. Luna după care ajungea să tânjească, care întârzia sau uita să îi răspundă la scrisori, ale cărei tăceri lungi, atunci când erau împreună, nu-i dădeau timp și spațiu să își mai dorească să fie în altă parte. Olga a fost femeia lucidă care a știut să își stăpânească natura binară - cea înspăimântătoare și cea mângâietoare - , a fost luna care, chiar dacă nu apare pe cerul niciunei zile, are

---

<sup>4</sup> Philip Callow – „Chekhov-The Hidden Ground”, Ed. Ivan R. Dee, Chicago 1998, pag. 169 (t.a.), în orig. – “Give me a wife like the moon: one that won’t appear on my sky every day.”

luciditatea de a-și calcula rotațiile, creând iluzia că, într-o bună zi, va putea face și asta. Iar cercetarea se întoarce la ea cu aceeași ciclicitate cu care se întorc, în cea mai firească devălmășie, toate elementele haosului din care a purces dramaturgia lui Cehov.

### *Cehov și jocul realist psihologic*

Cehov e cel care a creat necesitatea instituirii jocului realist psihologic. Stanislavski nu a făcut decât să transforme necesitatea în funcție cuantificabilă. Cercetarea de față aspiră, prin degrevarea psihanalizei de funcția ei primordial terapeutică, să descifreze și să cuantifice necesitatea actorului de a crea, pentru a oferi actorului soluția de a-și putea transforma actul creator în funcție oricând repetabilă. Pentru ca actul scenic să nu rămână portalul defulării inconștiente - și prin asta imposibil de repetat -, ci actul la fel și de fiecare dată creator. Iar asta nu se poate produce decât ca urmare a unei conștientizări cât mai aproape de cea imposibil totală, dar oricând mai adevărată decât mistica căreia îi este încredințat actul de creație. Și, pentru că de la Cehov a început lupta conștientă de cucerire a creatorului de teatru asupra inconștientului, de la el și prin el va căuta cercetarea să își demonstreze teza ca fiind adevăr: trecutul e viul ființei, e ființarea însăși.

Cehov a deschis drumul unei noi forme de samsara. Pentru că actorul nu mai putea doar să joace, ci trebuia să fie. Să fie altul, iar drumul până la *el ca altul* nu se poate face decât prin *el ca Sinele* în care zac ascunse toate posibilitățile latente ale ființării. Dar, cu fiecare renaștere, renaște un alt infinit, ceea ce înseamnă că restul de *infinit minus una* de variante rămân variante *pentru nimeni de trăit*. Stanislavski va fi cel care va desțeleni drumul indicat de Cehov. Deși Stanislavski a

ajuns să fie considerat părintele realismului psihologic, fără Cehov, demersul lui s-ar fi soldat, cel mai probabil, cu un eșec. Teatrul nu fusese scris până la acel moment pentru ca actorul să muncească cu sine. Cehov a închis toate ieșirile și a transformat scena într-o închidere de maximă siguranță, cu patru pereți, din care singura ieșire a actorului e prin sine. Iar dramaturgia lui n-a fost nimic mai puțin decât cartografierea polifoniei tuturor alter ego-urilor autorului și a transferurilor, a tarelor și a spaimelor, a celor trăite și a celor pe care nu și-a permis să le trăiască, a iubirilor și a fugilor pe care le-a transformat în realitate ce nu mai putea fi imitată, mimată sau interpretată.

1878. „Fără tată”. „Piesă fără titlu”. „Platonov”. Opera princeps, „prin carele toate s-au făcut”<sup>5</sup>. Necesitatea de a face din „Platonov” un caz particular în această lucrare, se naște din însăși particularitatea acestei piese de a fi fost prima. Sinecdocal, definirea părții prin întreg nu e posibilă fără cea a întregului prin parte. Și ce altă parte poate conține întregul pe de-a-ntregul decât aceea din care, și prin care, s-a născut întregul? „Fără tată” a eliberat pe toate nevragliile: casa, mama, tata, Alexander, Mașa, Moscova, talentul, banii, medicul, boala, frica, credința, lenea, lașitatea. Textul devine pretext pentru subtext.

„Oedip rege”, „Hamlet”, „Platonov”. O incursiune în psihologia abisală a ființei. Încodarea de-a lungul secolelor a aceluiași complex: fiului Oedip îi e dat să se împreuneze cu mama, să-și înlocuiască tatăl ca funcție și chiar să se întoarcă în pântecul mamei prin procreare de frați-fii. Întâiul. Adamul lui Cehov. Exordiul literaturii lui dramatice. Cel prin care Anton Pavlovici cere atenția și bunăvoința auditoriului. Alteritatea propriului Eu, prin trăirea fanstasmată de Sine. Refracția neperversă a non-conștientului Universului. Platonov este poate cea mai fidelă

---

<sup>5</sup> Citat din simbolul credinței, sau Crezul

descendență de alter-ego cehovian. Stă ascunsă în ea confuzia emoțională dintre mângâiere și pedeapsă, dintre iubire și durere, iar contiguitatea acestei labilități cu cea de aceeași natură a lui Cehov, nu mai are nevoie de demonstrație.

Cercetarea propune pedagogului și actorului o nouă abordare: aceea că actorul trebuie să învețe să construiască trecut psihologic. Trecut emoțional. Pentru că a apăra personajul nu înseamnă a căuta acel ceva bun în el, acel ceva care compensează, măcar parțial, negația, acel ceva care contrabalansează ponderând și făcând negativul din personaj, acceptabil. A apăra, pentru actor, trebuie să însemne a reconcepe negația. A o renaște prin reînțelegere și reimaginare. Orice negație a fost mai întâi afirmație. Când afirmația a devenit dorință, imposibilitatea de a fi trăită, a transformat-o în neputință. În ceea ce nu poate fi. Asta e negația. A apăra negația personajului înseamnă a reface drumul către dorința din care s-a născut și a descoperi, sau imagina, evenimentul traumatic care a transformat-o în neputință. Iar din neputința aceea, din conflictul între „vreau” și „nu pot”, se va naște și personajul.

Viața psihică nu e doar realism și prin asta îl depășește Cehov pe Stanislavski. Pentru că adevărul nu e sinonim cu nevoia psihologică. Sufletul nu e alcătuit numai din conținuturi logice, reale, cuantificabile, descriptibile, calificabile, pertinente, conforme, comparabile, explicabile, plauzibile, exprimabile. Pentru că nu conflictul de idei îi pune pe oameni în conflict. Putem coexista în afara unui acord în idei. Conflictul inconștient e cel care aprinde spiritele, prin transferul responsabilității pentru tulburarea emoțională în care se află individul, asupra partenerului. De-asta nu i se întâmplă nimic în mod real actorului pe scenă, pentru că el nu cercetează decât conflictul verbal, rațional dintre personaje. Și asta e invitația pe care Cehov a făcut-o actorului: să își

poarte căutările îndărătul cuvintelor, în trecutul care le-a făcut necesare și pe care niciun prezent nu le poate imagina.

*Pentru ce?* Aceasta-i întrebarea pe care trebuie să o satisfacă în permanență actorul. Care e lucrul acela pe care, ființa, pentru că e socială, nu îl poate admite despre sine, dar care se vrea satisfăcut în ciuda oricărei rațiuni? Singura cale de a-i păstra personajului dimensiunea umană este aceea de a-i înțelege fricile, fugile și apărările. Iar asta nu e posibil decât ca urmare firească a aceluiași proces făcut de actor, mai întâi, cu sine însuși. Pentru actor, trecutul trebuie să înceteze a fi un concept filosofic. Actorul trebuie să conștientizeze procesul pe care ființa îl face fără s-o știe, doar pentru că îi e natură să-l facă: acomodarea la ceea ce tocmai s-a întâmplat și lupta de a controla ceea ce, în consecință, continuă să se întâmple. Să îl conștientizeze pentru a-l putea transforma în gând. În gând care să poată deveni decizie. Pentru actor trecutul e tot ceea ce are, e plămada din care, dacă e evaluată just, poate face să rodească viața. E cea mai importată învățatură pe care Cehov i-a lăsat-o moștenire. Actorul trebuie să înțeleagă că, în afara cercetării neostoite a trecutului, el e cel care devine un concept. Iar ceea ce face conceptul e să traducă, să reducă, să interpreteze totul conform cu doar ceea ce el însuși se definește a fi, dar încetând să mai fie.

Psihanaliza spune că neacceptarea unei pierderi e o formă de nebunie. Prima pierdere prin care actorul are nevoie să treacă e cea a judecății de sine. Doar așa poate ajunge în locul acela întunecat în care ființează toate acele *infini minus una de posibilități*, personajele. Terminologia implementată de sistemul lui Stanislavski, și de toate metodele derivate din el, va deveni instrumentar sterilizator dacă nu e în permanență racordată la ceea ce afectează, iar afectul există doar pentru că există memorie. Memoria, pentru că există trecut. Doar din

acest punct putem pune problema unei situații în care așteptăm ceva de la viitor. *Situația de-aici și-acum* nu poate să existe în afara sumei de situații trecute.

Stanislavski a devenit o sintagmă demitizată. Școala de actorie de pretutindeni îi face o reverență formală de fiecare dată când se prezintă pe sine, pentru că de la el și-a luat atributul de realism psihologic prin care se definește. Dar a încetat de mult să îl mai considere altceva decât patronul ei, în sens pur mitologic. Au fost acceptate, în cea mai aleatorie dintre ordini, toate cele de înțeles: *atenția, cercurile de concentrare, magicul dacă, imaginația, adevărul*, și a fost remistificat ceea ce Stanislavski a așezat la chiar trecerea dintre „Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică” și „Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de întruchipare”, cele două părți pe care le-a considerat indisolubile în munca actorului cu sine însuși: *inconștientul*. „Munca actorului cu sine însuși” abundă de substrat psihanalitic, chiar dacă estropiat. Fuga de inconștient provoacă nevralgia sistemului stanislavskian, pentru că cedează puterea forței obscure numite talent. Și, talentul, are puterea de a contesta, până la infirmare, sistemul. Pentru că talentul nu e altceva decât dorința, incomprehensibilă pentru conștiință, a naturii de a se trăi ca ceea ce e. E puterea, devenită imposibil pentru cenzor de stăpânit, a inconștientului. Stanislavski descoperă și validează importanța inconștientului, dar nu are curajul de a-i admite necesitatea explorării, pentru că nu poți deveni psihanalist decât în urma unei psihanalize personale. Și prima întrebare la care studentul-actor trebuie să caute să îi afle răspunsul e: “de ce vrea să fie actor?”. Iar cercetarea caută să descifreze acel răspuns unic, unic pentru că e al fiecărui actor în parte.



Teatrul se definește, chiar și etimologic, ca fiind ceva ce se vede. Ca ceva să fie văzut, ceva trebuie să se arate și altcineva să vadă. Ca ceva să se poată arăta, trebuie mai întâi să fie. Iar ca altcineva să vadă, trebuie mai întâi să se uite. În teatru, amândouă sunt acte conștiente. Nu se întâmplă pur și simplu, de la sine. E un act împotriva naturii, o siluire a ei, pentru că cele două jumătăți validează ceva ce nu este natură. Actorul pretinde că e ceva ce nu e, spectatorul pretinde că îl crede. Dar cine e spectatorul, de fapt?

Indiferent de felul în care actorul își argumentează alegerea acestei meserii, însăși meseria spune despre el că se vrea văzut. E condiția sine qua non. Poate tocmai de aceea nu i se dă importanță în procesul pedagogic al deprinderii ei. Și, poate, din această omisiune a apărut, cu aproape un secol în urmă, nevoia de a crea artificii celui de-*al patrulea perete* frânge condiția fără de care teatrul n-ar exista - cineva e și altcineva se uită - reducând-o la doar cineva e. A cere actorului să uite că e privit, e cea mai absurdă dintre regulile cu care arta actorului s-a căpătuit. Pentru că a uita este un act exclusiv inconștient, nu poate fi impus de nici un for exterior.

Arta actorului e arta seducției. Ca orice altă formă de artă. Nevoia de a fi privit e nevoia de a fi iubit. Și ea are nevoie să fie cultivată, nu condamnată. Spre deosebire de orice altă expresie a artei, obiectul pe care actorul îl transformă în artă e el însuși. Actorul nu se poate disocia de creatul lui. El e creatul lui și doar acceptându-și nevoia de a fi iubit poate explora și găsi calea de a trăi conform nevoii lui.

Necesitatea celui de-*al patrulea perete* al lui Stanislavski s-a născut din aceeași necesitate pe care a avut-o și Freud de a-și așeza analizandul pe divan, așa încât să nu își poată vedea analistul: pentru a-l feri de teama că e judecat, teamă care pune analizandul în situația de a

se contraface, de a se apăra - fie prin fugă, fie prin atac. Conștientizarea de sine este cel dintâi lucru spre care trebuie îndrumată căutarea studentului. Nu din rațiuni terapeutice, ci din înțelegerea necesității cunoașterii materialului din care se plămădește adevărul. Actorul trebuie să își conștientizeze întreg arsenalul de mecanisme de apărare, să descopere ce le declanșează, să învețe să le recunoască, pentru ca, din descifrarea acestei matematici fine a ființării, să poată încifra necunoscutul ecuației scenice în ființă.

Arma pe care actorul o are împotriva oricărei disfuncții este gândul. Acțiunea minții. Mințitul. Ceea ce poate ocoli prin by-pass emoția sau morala, memoria sau conștiința, adevărul sau credința, pentru că e mesagerul cu aripi al ființei, al tuturor celor pe care le poate ignora sau conține. Gândul e cea mai intensă acțiune a ființei. Pe el trebuie actorul să învețe să îl dirijeze. Cu el să se joace. De el să fugă. Pe el să îl dezvolte. Cu el să se lupte. Pe el să îl înțeleagă. Pe el să îl pună în cuvinte. În el să se ascundă. Gândul are puterea de a deveni orice. Traduce. Provoacă. Inspiră. Schimbă. Trădează. Augmentează. Interpretează. Colorează. Emoționează. Și-i face plăcere să se lase manipulat, pentru că se manipulează pe sine.

Inconștientul nu trebuie ademenit, pentru că ceea ce va fi ademenit - dacă exercițiul reușește să ademenească ceva - va fi inconștientul personal al actorului. Și, oricât de talentat, acesta e drumul către o nouă formă de manierism, în care toate personajele vor fi, de fapt, unul singur: însuși actorul. Inconștientul personal al actorului trebuie explorat, descoperit, înțeles și acceptat. Dacă vrea ca performanța lui să nu fie doar întâmplarea miraculoasă în care, fără să știe cum, i s-a întâmplat să simtă în mod real că a fost în situație, dacă nu vrea să urce sisific bolovanul frustrării că nu poate repeta creația - care nici n-a fost creație,

ci întâmplare inconștientă - atunci trebuie să treacă prin procesul dureros al conștientizării de sine, al suprimării inconștientului personal și al transformării lui în material conștient din care personajele pot lua, prin gând, ființă. Pentru că poți înțelege rațional pe Platonov dar, cât timp nu-i poți cuprinde Umbra, n-ai să-l poți conține pe Platonov, pentru că nu știi ce anume din Platonov conții. Pentru ca jocul să nu fie o manifestare maniacală pe care să o confunde cu cea a unui talent supradimensionat, actorul trebuie să traverseze iadul propriului Sahalin, al propriei călătorii în Sine.

Călătoria în Sine despre care vorbește psihanaliza, nu este de natură ocultă, ci una cât se poate de concretă, prin libertatea dată gândului să se asocieze. Nici Umbra personală care se ascunde în inconștient nu este o entitate de natură demonică, ci doar ceea ce individul refuză să fie, pentru că nu i s-a permis și/sau pentru că a ajuns el însuși să nu își dea voie. Gândul e cel care face posibilă călătoria în Sine, călătoria în Sinele lui Platonov, călătoria în scena devenită o altă realitate a Eului. Ca să poți da semnificații, trebuie mai întâi să cunoști potențialul de semnificații al obiectului, sau subiectului, care trebuie să semnifice. Suficiența existenței ființei fuge de ceea ce poate să semnifice, căutând limitarea certitudinilor. Actorul trebuie să fugă de gândul care stă pe loc, și să caute ceea ce se mișcă, iar atunci când nimic nu pare să se miște, să se gândească că poate nu știe ce-i mișcarea. Să nu se oprească niciodată din a căuta să înțeleagă semnificația mișcării. Iar atunci când înțelege, să înceapă din nou să se îndoiască. Ca să aspire la un viitor, trebuie mai întâi să creeze trecut. Doar așa se putea iluziona că există în prezent, așa cum o face și în viață.

Imaginația e procesul în care imaginea - născutul spontan din întâlnirea cu ceea ce ființa definește ca fiind prezent - trăiește conform cu ființa însăși, dincolo de orice legi și conformă cu oricare dintre ele. Imaginația e procesul prin care ceea ce e cunoscut devine altfel cunoscut. Imaginația e alteritatea realității obiective. E manifestarea necuprinsului universului prins în cuprinsul ființei. E transformare, interpretare, reducere, augmentație, comparație, amestec, schimbare de sens. E înțelegere nespecifică raționalului, nu neapărat antagonică lui, și posibil traductibilă prin el.

Indiferent de calea pe care a luat-o oricare dintre încercările de a defini actul artistic, *imaginația* a rămas cea cu neputință de imaginat ca nefiind măcar parte din posibilitatea lui de manifestare. Cu neputință de imaginat că nu din ea s-a născut, că nu prin ea s-a modelat în formă. Schingiuită în mii de definiții pe care nimeni nu le poate infirma, pentru că ea e propria-și sursă, propriul torționar și propria-și fortăreață, imaginația rămâne dumnezeirea din ființă. Din ea s-a născut teismul, cu toate fantezmele lui, poli și mono, și tot ea e cea care îl ține în viață. Imaginația e ceea ce vine de dincolo și prin care ființa se apără de ea însăși, trăindu-se ca ea însăși. Prin care poate să accepte tot ceea ce nu are puterea să înțeleagă, pentru că imaginația are și ea morala ei: credința. Credința e piatra filosofală a imaginației, cea care transformă totul în aur pur. Tot ce atinge credința se contaminează cu adevăr, prin emoție. Imaginația e emoția prin care ființa se pictează, se cântă, se scrie, sau se joacă pe sine. Uitând de înțelepciune, se lasă-n zbor adânc, să-și afle Paradisul din Abis.

Atât de mult nespuse rămâne, încât tot ce s-a spus pare că ar fi fost altfel spus dacă s-ar fi spus tot ce nu s-a spus. Și altfel înseamnă nu doar altfel, ci și altceva. Dar cercetarea nu s-a vrut a fi exhaustivă, nu-și

propune utopic să ajungă la capătul înțelegerii, ci doar să le facă pe cele descoperite subiect pentru altele, din dorința de a provoca pe creatorul de teatru să își însușească moștenirea de natură *psihosofică* a lui Cehov. Pentru că „până când sufletul nu va putea fi reprodus în eprubetă, psihicul rămâne un factor sui generis”<sup>6</sup>, iar creatorul își rămâne dator, dacă nu lui Cehov, atunci măcar sieși. Dacă nu cu iubirea, atunci cu măcar căutarea.

---

<sup>6</sup> Carl Gustav Jung – „Opere, Vol. 1, Despre arhetipurile inconștientului colectiv”, Ed. Trei , 2014, pag.

## BIBLIOGRAFIE

- Adler, Alfred – “Înțelegerea vieții”, Ed. Trei, București 2009
- Adler, Stella – „On Ibsen, Strindberg and Chekhov”, Ed. Vintage Books a division of Random House, Inc, New York 2000
- Alexander, Franz – “Medicina psihosomatică”, Ed. Trei 2008
- Aristotel – “Poetica”, Ed. Univers enciclopedic Gold, 2011
- Boal, Augusto – “The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy”, Ed. Rutledge, 1994
- Borney, Geoffrey – “Interpreting Chekhov”, Ed. ANU E Press, Australia 2006
- Brook, Peter – “Spațiul gol”, Ed. Unitext, 1997
- Brooks, Peter – „Reading for the plot”, Ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1992
- Callow, Philip – „Chekhov – the hidden ground”, Ed. Ivan R. Dee, Chicago 1998
- Cehov, Anton Pavlovici – „Pescărușul”, Ed. Biblioteca pentru toți, București 1967
- Cehov, Anton Pavlovici – „Opere, Vol. XII, Scrisori”, Editura pentru Literatura Universală, București 1963
- Cehov, Anton Pavlovici – „Teatru – Piesă fără titlu”, Ed. Univers, 1970
- Cehov, Anton Pavlovici – Operele complete, vol. I-IX, Ed. Univers, București 1986
- Chekhov, Michael – “On the technique of acting”, Ed. Quill - A HarperResource Book, New York 1991
- Cioran, Emil – “Lacrimi și sfinți”, Ed. Humanitas 1991
- Dolan, Jill – “Theatre and sexuality”, Ed. Palgrave Macmillan, London 2010

- Ermilov, Vladimir – „Cehov”, Ed. Forum, 1942
- Freud, Sigmund – „Despre vis”, Ed. Trei, București 2011
- Freud, Sigmund – “Interpretarea viselor”, Ed. Trei, București 2010
- Freud, Sigmund - „Opere, Vol. 10 – Introducere în psihanaliză”, Ed. Trei, București 2004
- Freud, Sigmund – “Studii despre sexualitate”, Ed. Trei 2001
- Freud, Sigmund – “Viața mea și psihanaliza”, Ed. Herald 2016
- Gillman, Richard – „Chekhov’s plays” , Ed. Yale University Press New Heaven and London 1995
- Goethe, J.W. – „Faust”, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1955
- Grof, Stanislav – “Dincolo de rațiune”, Ed. Curtea Veche 2009
- Hagen, Uta (with Frankel, Haskel)– “Respect for acting”, Ed. John Wiley and Sons, Inc., New Jersey 2008
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – “Fenomenologia spiritului”, Ed. IRI, București 1995
- Heidegger, Martin – „Originea operei de artă” , Ed. Univers, 1982
- Heidegger, Martin – „Problemele fundamentale ale fenomenologiei”, Ed. Humanitas 2006
- Jung, Carl Gustav – “Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu”, Ed. Teora, București 1997
- Jung, Carl Gustav – „Opere complete, Vol. 1, Arhetipurile și inconștientul colectiv”, ed. Trei, București 2003
- Jung, Carl Gustav. – „Opere complete, Vol. 15, Despre fenomenul spiritului în artă”, Ed. Trei, București 2007
- Jung, Carl Gustav – “Opere complete, Vol. 18, Viața simbolică”, Ed. Trei, București 2014
- Kubler-Ross, Elisabeth – “Despre moarte și a muri”, Ed. Elena Francisc Publishing, 2010
- Mamet, David – “Teatrul”, Ed. Curtea Veche, București 2013
- Malcolm, Janet – „Reading Chekhov: a critical journey”, Ed. Granta, London 2012

- Mann, Thomas – “Alesul”, Ed. Humanitas Fiction, 2014
- Muschamp, Herbert – “Hearts of the city – the selected works”, Ed. Knopf 2009
- Nietzsche, Friedrich – “Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul”, Ed. Humanitas, 1994
- Nietzsche, Friedrich - ”Dincolo de bine și de rău”, Ed. Humanitas, 1992
- Nuță, Adrian – “Inter-realitatea, psihoterapie și spectacol dramatic”, Ed. SPER, București 2011
- Samuels, Andrew; Shorter, Bani; Plaut, Fred – „Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene”, Ed. Humanitas, București 2005
- Săvulescu, Monica – „Monografii – Anton Pavlovici Cehov”, Ed. Albatros, București 1981
- Schopenhauer, Arthur – “Lumea ca voință și reprezentare”, Ed. Moldova, Iași 1995
- Stanislavski, Konstantin – „An actor’s work”, Ed. Routledge, USA 2008
- Stanislavski, Constantin – “Viața mea în artă”, Ed. Cartea rusă, 1958
- Strasberg, Lee – “At the actors studio – tape recorded sessions”, Ed. Robert H. Hethmon, 1993
- Troyat, Henry – „Cehov”, Ed. Albatros, București 2006
- Zamfirescu, Vasile Dem. – “Între logica inimii și logica minții”, Ed. Cartea Românească 1985



## LISTA DE CUVINTE:

Cehov, Stanislavski, Jung, Freud, dramă, teatru, psihanaliză, psihic, trecut, timp, ființare, ființă, Sine, Eu, Supraeu, Animus, Anima, conștient, inconștient, rațiune, cenzor, morală, actor, creator, personaj, adevăr, gând, Umbră, vis diurn, biografie, reflexie, emoțional, dependență, transfer, mecanism de apărare, realism, al patrulea perete, iubire, viu, creație, înțeleș, imaginație, natură, mit, divinitate, mandală, numinos, univers, abis, subiectiv, frică, abandon, social, refulare, defulare, dorință, nevoie, destinal, nevralgie, nevroză, mințire, oedipian, conflict, identificare, surogat, pulsiune, vină, maternitate, paternitate, neputință, negare, judecată, memorie.