

Ștefan Pavel

Propunere de dezvoltare a carierei universitare

Și iată, tocmai pentru a fi martor al acestui început veșnic viu,
irepetabil, care se naște în fiecare seară, «sămânța» artei teatrale,
pentru asta vine spectatorul la teatru.” (E.B. Vahtangov)

„Căutați întotdeauna adevărul real și nu concepția populară a adevărului. Utilizați propriile
voastre experiențe, intime și specifice. Aceasta presupune că veți da adesea impresia că sunteți
lipsiți de tact. Tindeți întotdeauna către autenticitate.”

(Jerzy Grotowski – *Spre un teatru sărac*)

„Căci cea mai mică unitate socială nu e omul, ci doi oameni. Și în viață ne construim reciproc.”

(Bertolt Brecht – *Scrieri despre teatru*)

Nu am fost niciodată de părere că o descoperire nouă presupune în mod absolut ruinele uneia vechi. Expresii de genul „aici trebuie dat foc și să început totul de la zero” mă înfioară. O astfel de atitudine mi se pare o impietate față de munca celor de dinaintea noastră, o nonșalantă anulare a tot ceea ce au descoperit ei. Cred, mai degrabă, că suntem unde suntem pe drumul cunoașterii tocmai pentru că alții de dinaintea noastră ne-au călăuzit spre acest punct, la fel cum și noi avem datoria să bătătorim noi cărări pentru cei care vor veni de după noi. O construcție nouă nu implică dărâmarea a tot ce a fost până la ea. Cred că mult mai util să nu ne sfiim să folosim absolut tot ce e valoros din frământările altora și să punem erorile sistemelor lor de gândire pe seama realităților sociale, politice, culturale și științifice din perioada în care aceste sisteme au fost concepute.

Descrierea pe care o face în 1699 poetul de teatru și regizorul *Andrea Perucci* (1651-1704) artei teatrale ne poate părea amuzantă: „Arta reprezentației (osebind-o de Compoziția făcută de poezi pentru a fi jucată) este o imitație pe viu – cu vocea și cu gestul – în teatru, a unei acțiuni în întregul ei, fie istorică, fie fantasmagorică, fie cu cântec, fie cu vorba, de Poet scrisă în întregime, ori în parte închipuită de el în subiectul compoziției, iar vorbele născocite de cei care joacă; jucată ca să desfete cu un folos oarecare.”¹ Dar descoperirile sale, pentru acea epocă în care *histrionii* nu erau văzuți deloc bine în societate, au fost uluitoare, au fost un pas enorm dinspre *diletantism* înspre *profesionalism*, dinspre comedii pline de „spuse scârnavă, apucături necinstite și gesturi josnice, cu care mare parte din actori le murdăresc, făcându-le să pară nedemne în ochii lumii creștine”² înspre teatrul făcut „cu virtute și nu pentru prea josnic câștig”³.

În același sens, actrița și profesoara de artă dramatică *Aristizza Romanescu* (1854 – 1918) afirma că: „mâinile nu trebuiesc nici ridicate mai sus de umeri, cu excepție în pasiuni puternice, – nici coborâte mai jos de cingătoare, atunci când stai jos; să se evite mișcările perpendiculare ale mâinilor, adică de sus în jos; rare ori sunt frumoase.”⁴, reguli care pe noi, cei de astăzi, ne fac să zâmbim. Dar tot marea actriță făcea în cartea sa o interesantă distincție între *actor* și *comedian* (primul poate să joace doar rolurile potrivite temperamentului său, cel de-al doilea poate să joace orice personaj) sau atrăgea atenția asupra faptului că „afectarea și exagerarea sunt cele dintâi defecte, contra cărora e dator să lupte un actor”⁵.

Au existat numeroși oameni de teatru care au reușit să disloce tot procesul creator al actorului în fragmente disparate pe care să le supună observației și să le definească în cel mai concis mod cu putință. Drumul a fost deschis, în epoca modernă, de către K.S. Stanislavski. El a fost primul care a pus întrebările corecte și, prin ele, a reușit să formuleze un sistem care să ridice cu adevărat arta actorului la rangul de Artă. Vahtangov, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Lee Strasberg, Stella Adler, Augusto Boal, Declan Donnellan, David Mamet, Viola Spolin, Michael Chekov, Keith Johnstone sunt doar câțiva dintre cei care, completând, sau, din contră, negând sistemul stanislavskian, au creat metode importante de predare a actorului. Întrebarea care se ridică aici este: *Cum este posibil ca fiecare dintre aceste metode, deși teoriile unora aparent intră în opoziție cu postulatele altora, să creeze totuși un anumit tip de teatru veritabil?* Cum e posibil ca, privind problema din unghiuri atât de diferite, fiecare dintre ele să ajungă totuși la un rezultat care

¹ *Andrea Perucci, Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, Ed. Meridiane, București, 1982 p. 39.

² *Ibidem*, p. 36.

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ *Aristizza Romanescu, Arta dramatică*, Tipografia „G.A. Lazareanu”, București, 1906, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

să poată fi catalogat drept un act artistic? Cum se poate descurca studentul printre toate aceste concepții despre arta actorului, fiecare valabilă în felul ei?

Toate metodele de predare menționate mai sus încearcă să aducă lumina în obscuritatea în care este aruncat actorul la începutul oricăror repetiții pentru un nou spectacol. Mai mult decât atât, meseria sa îl pune tot timpul sub privirile celorlalți, ceea ce deseori îl poate speria pe actor. Treaba sa e să îmblânzească toate aceste frici și să pășească pe scenă dezinvolt, deschis și relaxat, în pofida oricăror constrângeri la care l-ar supune subconștientul. Pentru că subconștientul este acela care trebuie îmblânzit în primul rând. El este acela care îi amintește actorului că omul din fața lui nu este prințul Danemarcei, ci un coleg sau că în mână nu ține o scrisoare de amor dintre Zoe și Ștefan Tipătescu, ci o simplă bucată de hârtie. Subconștientul este mereu acolo să-i reamintească faptul că totul e un joc, o iluzie. Și chiar așa este. Teatrul este o iluzie, pentru că nu poate avea pretenția că aparține vieții adevărate, acolo unde lacrimile au cauze reale și despărțirile de cei dragi sunt ireversibile. În teatru o bombă nu explodează niciodată cu adevărat. Teatrul este iluzia vieții, iar actorul este acea ființă care, prin arta sa, poate face iluzia să pară reală.

Cum poate face acest lucru? Cum pot niște simple și banale obiecte recuzită, care în culise nu au nicio semnificație, să se transforme pe scenă în coroana regatului, în toiagul cu care Lear înfruntă furtuna sau în cartea pe care Miroiu o așteaptă de atâta timp? Prin valoarea prin care actorul le-o conferă, prin felul în care reacționează la ele, prin *atitudinea* pe care o are *în raport cu* ele. El este ființa vie care, prin atitudinea sa asupra lumii scenice, o legitimează. E.B. Vahtangov a spus-o cum nu se poate mai simplu: „Ce înseamnă a crede? Odată ce actorul vede cu ochii lui că are în mână un caiet, el nu poate crede că acel caiet e o ciocolată, dar se poate convinge pe sine să se poarte cu acel caiet ca și cum ar fi o cutie de ciocolată. Și numai de acest lucru este nevoie pentru a face din adevărul scenic adevărul propriu.”⁶ Afirmția lui Vahtangov te câștigă prin adevărul simplu și palpabil pe care îl conține. El risipește astfel tot travaliul inutil al actorului care se îndârjește să-și îndese în minte tot felul de asociații de idei, de imagini, de emoții, toate de-a valma, în speranța că va ajunge la temperatura potrivită pentru scena pe care o are de jucat. Dacă actorul face aceste lucruri și uită să *reacționeze viu* la ce se întâmplă real în jurul lui, atunci el este deja cu un pas enorm în teritoriul teatrului sterp, pentru că mintea lui are tot felul de alte ocupații în afara singurului lucru de care ar trebui să se preocupe, și anume partenerul viu de lângă el. „«Credeți că pe aceste scaune goale stau oameni», asta nu înseamnă: «vedeți aici oameni». Această din urmă cerință ar fi să aveți halucinații, nu credință actoricească. Trebuie spus: «Îndrăzniți să aveți față de aceste scaune atitudinea pe care ați avea-o dacă pe ele ar sta niște oameni.»”⁷

Vahtangov a fost unul dintre elevii lui Stanislavski care i-au înțeles metoda. A înțeles-o atât de bine încât a reușit să o aplice atât de personal încât să-și creeze, pornind de la ea, o stilistică proprie. După vizionarea spectacolului *Prințesa Turandot*, însuși Nemirovici-Dancenko a declarat că Vahtangov, fără a se desprinde de preceptele după care funcționa *Teatrul de Artă*, s-a desprins totuși de acel „naturalism sobru, plictisitor, obositor” în care aluneca uneori. Grotowski afirmă chiar că singurii elevi adevărați ai lui Stanislavski au fost Vahtangov și Meyerhold, pentru că aceștia au fost singurii care au trecut prin filtrul lor personal toate ideile maestrului lor, primul negându-le vehement, cel din urmă continuându-le respectuos. Prin această afirmație, Grotowski încearcă să atragă atenția asupra acelor *continuatori ai sistemului* stanislavskian care, prin înțelegerea defectuoasă și prin propagarea eronată a conceptelor acestuia, au dus la o degradare a sensului inițial pe care l-a avut în minte creatorul lui. Acest tip de derapaje erau întâlnite, culmea,

⁶ Nikolai Mihailovici Gorceakov, *Leccióni de regie ale lui Vahtangov*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, ed. Nemira, București, 2017, p. 320-321.

⁷ Ibidem.

chiar și în timpul vieții lui Stanislavski, în multe din *Studiourile* de teatru apărute cu duiumul odată cu succesul nemaîntâlnit al *Metodei*. N.M.Gorceakov descrie felul în care decurgeau cursurile unui astfel de studio: „...am făcut cunoștință cu unii dintre acești profesori și am luat destul de multe lecții particulare. Dar ceea ce ne prezentau pedagogii noștri, care, evident, nu erau cea mai fericită alegere, era cumva neclar, incredibil de complicat, aproape mistic. Am studiat, de exemplu, *prana*, emiterea de raze din vârful degetelor cu mâna întinsă. Trebuia ca partenerul tău, spre care îți îndreptai cele cinci degete, să simtă semnalele emise. Înainte să înceapă lecția, ne înțelegeam între noi: «Să nu mă lași baltă, dacă Aleksandr Aleksandrovici mă pune să îndrept *prana* spre tine.» Colegul respectiv accepta, cu condiția să am, la rândul meu, aceeași reacție. Și «emiterea de raze» ne ieșea foarte bine.”⁸

Într-adevăr, este incredibil cum niște concepte atât de limpezi, atât de precise și impregnate cu atâta dragoste de teatru ca cele pe care Stanislavski ni le-a lăsat, au putut fi deformate de-a lungul timpului. Problema cu aceste deformări este că ele răspândesc *confuzie*. Ele îl îndrumă pe student pe un drum greșit, la capătul căruia munca nu se concretizează în bucurie. Mergând pe un astfel de drum, studentul poate căpăta repulsie pentru procesul de repetiții, ceea ce este total greșit. *Sucesiunea logică a acțiunilor fizice, magicul dacă* sunt niște instrumente cărora orice actor le recunoaște valoarea incontestabilă. Stanislavski atenționează de la bun început că cercetările sale au o valoare exclusiv *practică* și că întreaga sa metodă se bazează pe atragerea *subconștientului prin conștient*: „Nu poți forța sentimentele, pentru că asta duce la cel mai dezgustător joc actoricesc, superficial și fals. De aceea, atunci când alegeți acțiunea, lăsați sentimentul în pace. Apare el singur din ceva ce ați făcut deja, care a provocat gelozia, dragostea, suferința. Asupra acestui lucru trebuie să vă concentrați și pe el să-l creați în jurul vostru. Iar la rezultat nu vă gândiți deloc!”⁹

Așadar, Stanislavski propunea onest, pentru prima oară formulat atât de simplu, ca actorul să admită că nu poate să-și supună la comandă subconștientul la cele mai teribile contorsionări și să se limiteze doar la a-l atrage cu niște *momeli*¹⁰, pe care le-a numit *stimuli ai memoriei emoționale*. Ajungem la termenul care a răspândit cea mai mare confuzie, care împarte constant lumea teatrală în două și care mănâncă zilele oricărui student la actorie. Este cunoscută disputa pe care a generat-o acest termen între Lee Strasberg și Stella Adler, inițial colegi în interiorul *The Group Theatre* (trupă care a revoluționat teatrul american tocmai pentru că folosea principiile lui Stanislavski). Se pare însă că Lee Strasberg a început treptat să acorde o atenție prea mare exercițiilor de stimulare a memoriei emoționale, lucru neagreat de Adler. Câțeva zeci ani mai târziu, David Mamet (îngrozit probabil de multitudinea și de șarlatanismul școlilor de actorie care nu ofereau decât un lung șir de exerciții teoretice, dar nu și o bază practică elementară), face un apel către întoarcerea la o abordare mult mai practică a meseriei de actor, o abordare care se desprinde de tot academismul nefolositor, care în opinia autorului îl îndepărtează pe actor de esența artei sale: „It will not help you in the boxing ring to know the history of boxing, and it will not help you onstage to know the history of Denmark. It's just lines on a page, people. All the knowledge in the world of the Elizabethan era will not help you play Mary Stuart. You have to learn the lines, look at the script *simply* to find a simple action for each scene, and then go out there and do your best to accomplish that action, and while you do, simply open up your mouth and let

⁸ Nikolai Mihailovici Gorceakov, *op. cit.*, p. 9.

⁹ Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, ed. a treia, traducere și note de Raluca Rădulescu, Nemira, București, 2021, p. 99.

¹⁰ „prin psihotehnica noastră conștientă se construiește creația subconștientă a actorului.” (Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, p. 590)

the words come out however they will – as if they were gibberish, if you will. For you, to the actor, it is not the words which carry the meaning – it is the actions. [...] *It doesn't matter how you say the lines.* What matters is what you mean. What comes from the heart goes to the heart. The rest is Funny Voices.”¹¹

Personal, nu sunt în totalitate de acord cu ce spune Mamet. Eu cred că orice fel de documentare a actorului despre rolul pe care îl are de jucat aduce numai efecte benefice interpretării. În toată activitatea mea ca actor, nicio muncă nu a fost niciodată în zadar și niciun travaliu nu a rămas vreodată fără aplicabilitate, chiar dacă nu imediat. Mamet are totuși dreptate atunci când spune că actoria nu este despre text. Același lucru îl afirmă și marele profesor Ion Cojar, când descria actul teatral ca un *sistem dinamic VIU*¹². Opiniile celor doi coincid și în stigmatul aruncat de fiecare din ei asupra oricărui fel de dogmatism. Ceea ce este însă cu adevărat paradoxal este că însuși Stanislavski a atras atenția asupra acestui pericol, ca și asupra cazului și mai nefericit, acela când dogmatismul vine la pachet și cu remarci tendențioase despre munca studentului: „Nu există ceva mai stupid și mai periculos pentru artă decât «sistemul» de dragul «sistemului» în sine. Nu se poate să facem din el un scop în sine, nu se poate să transformăm mijlocul în scop. Asta ar fi cea mai mare minciună. [...] Cei care monitorizează creația altcuiva să se limiteze la rolul de oglindă și să spună cinstit, fără răutăți: cred sau nu cred în ce văd sau aud și să arate care sunt acele momente care i-au convins. Mai mult nici nu li se cere.”¹³

Un proces similar se poate observa și în caz celebrei teorii a *distanțării* a lui Bertolt Brecht, care a apărut ca o reacție personală a autorului ei împotriva unui tip de șarjare emoțională care se practica pe scenele germane ale acelor timpuri. Brecht lupta, de fapt, împotriva unui tip de teatru lipsit de viață, care miza doar pe efecte melodramatice servite forțat spectatorilor, și împotriva unui tip de actor care se credea mai deștept decât personajul¹⁴. Brecht însă nu a spus niciodată că ar dori evacuarea completă a emoției din teatru. Această nuanță greșită aparține celor care au făcut, după dispariția sa, teatru brechtian fără să înțeleagă sensul profund al schimbării de paradigmă propuse de Brecht. Așa se face că astăzi vedem o mulțime de spectacole brechtiene de la care plecăm absolut indiferenți, pentru că tot ce a rămas brechtian în ele este faptul că actorii nu se adresează unii altora, ci publicului, chiar când textul impune ca ei să vorbească unul cu altul, și faptul că orice emoție este extirpată. Nimic mai steril și mai departe de adevăr, căci Brecht spunea altceva: „Nici participarea afectivă a publicului, nici cea a actorului nu trebuie împiedicată, nici înfățișarea unor sentimente nu trebuie împiedicată, nici folosirea de sentimente de către actor nu trebuie zădărnicită. Doar una singură dintre multele surse posibile ale afectului, intropatia, ar trebui să rămână nefolosită sau cel puțin să devină o sursă secundară.”¹⁵

În opinia mea, toate metodele amintite până aici sunt valoroase, pentru că ele sunt creatoare de *principii*, nu de *reguli*. Diferența este esențială în pedagogia teatrală, întrucât înțelegerea corespunzătoare a unui *principiu* generează în mod organic în student capacitatea de a-l aplica singur pe viitor, pe când aplicarea mecanică a unei *reguli* produce, eventual, doar rezultate de moment. De aceea este o mare greșeală pentru un pedagog de teatru să-și încurajeze studenții să-i

¹¹ David Mamet, *True and False: heresy and common sense for the Actor*, Vintage Books – a division of Random House, inc., New York, 1999, p. 78.

¹² Cf. Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, ed. Paideia, București, 1999, p. 62.

¹³ Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, p. 326-327.

¹⁴ „Să-i arăți [personajului] bunăvoința pe care și-o arată el însuși, părerile tale despre părerile lui având o importanță secundară. În orice caz, ele nu fac parte din caracterizarea personajului.” (Bertolt Brecht, *Scrisori despre teatru*, ed. Univers, București, 1977, p. 63.)

¹⁵ *Ibidem*, p. 122.

imite stilul de joc, fără a-i învăța cum să-și creeze propriul stil. Teatrul nu se poate face după reguli pe care să le aplici cu ochii închiși. Este nevoie ca actorul să *refacă* drumul de fiecare dată, viu și irepetabil: „Fiecare secundă din orice spectacol este irepetabilă. Măine, în același spectacol, cu aceleași personaje, în aceleași decoruri va veni același moment, aceeași secundă, cu aceleași cuvinte și acțiuni și, totuși, nu va mai fi cea care a fost ieri, cea de ieri deja nu se va mai repeta niciodată, niciodată!”¹⁶

Tocmai de aceea, consider că studentul la actorie trebuie să plece din facultate cu o metodă proprie. Cred că datoria lectorului universitar este nu să impună studentului său un singur și imobil mod de a vedea actoria, ci de a-i prezenta principii solide din care studentul să-și poată forma, la sfârșitul anilor de studii, o *tehnică* proprie. „Dacă elevul își presimte propria tehnică, el mă va părăsi, pe mine și imperativele mele, pe care mi le duc la îndeplinire în felul meu, printr-un proces care este doar al meu. El va fi altul. Se îndepărtează. Consider că singura tehnică importantă e aceea de a-ți forma propria tehnică. Orice altă tehnică sau metodă e sterilă.”¹⁷



Modul de predare al artei actorului trebuie să fie unul personal. Un pedagog de teatru trebuie să fie capabil să comunice diferit cu fiecare student în parte. Fiecare student care trece de examenul de admitere are în el ceva special, ceva numai al lui, ceva ce a reușit să scoată la iveală, mai mult sau mai puțin, în fața comisiilor de admitere. Fiecare vine în facultate cu modul său propriu de a gândi și de a vedea lumea, cu propriile sale cunoștințe și experiențe. Mediul social din care provine, tipul de educație teatrală avută înainte de intrarea în facultate (sau, din contră, absența ei), bagajul cultural sau emoțional, îl pot face pe un student să înțeleagă mai repede anumite concepte, și pe altul dimpotrivă, să nu le poată asimila decât cu foarte mare greutate. Unul are o mare expresivitate corporală, dar are o voce prea plâpândă, în vreme ce altul dovedește o capacitate nativă de a acționa coerent în spațiul scenic, însă corpul său este total inexpresiv. Unul excelează în bucățile comice, altul dovedește o mare sensibilitate în cele de dramă. Toate exercițiile predate trebuie, în consecință, adaptate nevoilor fiecărui student în parte.

Lectorul universitar trebuie, în consecință, să poată deduce care sunt cauzele din spatele fiecărui deficit al studentului și să alcătuiască, plecând de la structura psihologică unică a studentului respectiv, o cale de a le ameliora. Spre exemplu, fiecare defect de vorbire are de cele mai multe ori, o cauză psihologică specifică. Exercițiile de vorbire trebuie așadar modificate în funcție de defectul care trebuie corectat în cazul fiecărui student în parte. Antrenamentul colectiv (în care toți cursanții învață să conștientizeze și să folosească în mod corect aparatul vocal) trebuie suplimentat cu exerciții specifice pentru fiecare în parte, deoarece s-ar putea ca sursa să fie, de exemplu, o timiditate excesivă a studentului, o teamă de a susține o opinie în fața altor oameni, lucru care se transformă în livrarea incoerentă a textului scenei respective, într-o frică de orice sarcină scenică, frică ce-i alterează, în cele din urmă, și vorbirea. Lectorul trebuie deci să poată parcurge drumul corect de la efect către cauză și să găsească o cale de a elimina cât mai multe din blocajele interioare ale studentului.

Dacă teatrul este acea clipă de comunicare irepetabilă între doi oameni, atunci și colaborarea dintre un profesor de teatru și fiecare student al său trebuie să fie irepetabilă. Profesorul trebuie să înțeleagă că, mai mult decât oricare alt student dintr-o facultate cu profil artistic, studentul de la facultatea de teatru e mult mai vulnerabil, pentru că își deschide sufletul, cu toate fricile și rănilile sale, în fața tuturor. De aceea consider că este greșit atunci când profesorul livrează

¹⁶ Nikolai Mihailovici Gorceakov, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷ Jerzy Grotowski, *Răspuns lui Stanislavski*, traducere de Vasile Moga, apud. K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. II, traducere de Raluca Rădulescu, ed. Nemira, București, 2021, p. 716.

studentului soluții scenice exact în forma în care le-a mai livrat și altora înainte. Chiar dacă, de-a lungul timpului, mai mulți studenți au neclarități și blocaje similare, ele necesită metode de rezolvare unice pentru fiecare în parte. Doar în felul acesta se pot găsi soluții eficiente și doar așa studentul va putea vedea în profesorul său un prieten care îl ascultă cu atenție neprefăcută și în care poate avea încredere. Doar în felul acesta cei doi pot crește împreună. Regizorul Jerzy Grotowski spunea că este mai deștept *după* ce a terminat de făcut spectacolul, nu *înainte*. Respectând același principiu, am credința că, menținând viu procesul de predare și având toată atenția îndreptată către student, profesorul va putea fi mai deștept după terminarea cursului decât la începutul său și va putea să se apropie de ceea ce tot regizorul polonez amintit mai devreme declara: „Există ceva de necomparat, intim și productiv, în munca cu actorul care mi-a acordat încrederea sa. El trebuie să fie atent, încrezător și liber, căci munca noastră consistă în a explora posibilitățile sale până la extrem. Îi urmăresc dezvoltarea cu minuție, uimit și doritor de a-i veni în ajutor; dezvoltarea mea se proiectează în el, sau mai degrabă *se regăsește în el* – și creșterea noastră devine revelație. Nu este vorba de instruirea unui elev, ci de descoperirea unei alte persoane, în cursul căreia devine posibil fenomenul unei «a doua nașteri, împărtășite». Actorul renaște – nu numai ca actor, dar deasemenea ca ființă umană – și eu renasc împreună cu el. Este un mod destul de stângaci de a se exprima, dar ce se împlinește este o acceptare totală a unei ființe omenești de către alta.”¹⁸



„*Ce trebuie și ce nu trebuie să facă un lector universitar de la catedra de arta actorului?*”

În primul rând, să nu intelectualizeze prea mult procesul de predare. Actoria este o meserie *practică*. În consecință, și predarea ei trebuie să-și găsească bazele în practică. Nu fiecare indicație trebuie să se transforme într-o prelegere publică. Lectorul nu trebuie să vorbească decât atât cât e necesar ca studentul să înțeleagă ce se cere de la el. Nici mai mult, nici mai puțin. În caz contrar, există marele pericol ca studentul să înceapă să privească arta actorului ca o modalitate de *a vorbi despre*, și nu de *a face*, ceea ce este un punct de plecare complet eronat, deoarece îl îndepărtează pe student de însăși inima procesului teatral, care este *acțiunea*. Procesul de predare trebuie să fie la fel de viu ca cel care se cere de la studenți în spațiul scenic.

O mare parte din studenții anului întâi vin direct de pe băncile liceelor. De foarte multe ori, ei trebuie să treacă printr-o perioadă de destructurare a modului în care au fost *învățați să învețe* până la intrarea în facultate. Trebuie să înțeleagă cât mai repede că fiecare curs la care nu sunt atenți (sau prezenți) e o ocazie pierdută de a înțelege puțin mai bine meseria pentru care se pregătesc. Ei trebuie să înțeleagă cât mai repede că anii de studiu sunt limitați și că trec repede, iar la finalul lor este important să fie foarte bine pregătiți. Pentru asta, studentul trebuie să conștientizeze cât mai repede că este *parte din proces*.

În acest proces, profesorul trebuie să se întâlnească la mijloc cu studentul. Unul, atent la cel pe care trebuie să-l îndrume, gata oricând să-i vină în ajutor cu indicații *oneste, clare și bazate pe nevoile individuale* ale acestuia, celălalt, *disponibil și dornic de cunoaștere*. Foarte mulți dintre cei admiși la o facultate de teatru nu știu exact *ce înseamnă* să fie disponibili. Înscrierea la această facultate este, de multe ori, un act de curaj din partea adolescentului. El are de înfruntat, deseori, scepticismul familiei, prietenilor, cunoscuților etc. cu privire la meseria de actor. Până să spună prima poezie la admitere, candidatul are de dat niște bătălii grele. Câștigarea acestor bătălii, admiterea în anul întâi îi dau studentului aripile mult visate. Și are tot dreptul. Doar că de aici încolo trebuie să înceapă munca adevărată. Iar mulți dintre ei sunt speriați că, dacă vor greși, vor

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, ed. Unitext, București, 1998, p. 16.

scădea în ochii colegilor, în ochii profesorilor, în propriii lor ochi. Tocmai de aceea sunt prudenți, circumspecți, timorați. Teatrul nu e prudent și nici politic. Teatrul înseamnă oameni obișnuiți în situații excepționale. A aborda o situație excepțională după canoane și tipare deja stabilite înseamnă să o transformi într-una plictisitoare. De aceea, lectorul universitar de la catedra de arta actorului trebuie, în primul și în primul rând, să instituie în grupă un mediu propice studiului teatral, care să faciliteze *libertatea de creație*. Studenții trebuie să înțeleagă cât mai repede că în acest laborator teatral nimeni nu judecă pe nimeni cu asprime, nimeni nu râde de nimeni cu răutate, nimeni nu ironizează erorile colegului său. Actoria este un miraj pentru atât de mulți oameni (și) pentru că e locul unde defectele pot deveni calități. Lectorul trebuie să explice studenților această noțiune și să le asigure un climat de studiu în care fiecare dintre ei să se simtă în siguranță. Niciun tânăr actor nu ar trebui să ajungă la un tip de conflict interior asemănător cu cel al tânărului pictor Van Gogh: „Dacă Siberdt¹⁹ începe din nou, îi voi răspunde cu voce tare, în clasă: *Accept să fac în mod mecanic tot ceea ce-mi veți spune să fac, deoarece, la rigoare, vreau să vă dau ceea ce vi se cuvine, dacă țineți la asta, dar, dacă e vorba să mă transformați într-o mașină de desenat așa cum îi transformați pe ceilalți, vă asigur că o asemenea atitudine n-are nici cea mai mică putere asupra mea. De altfel, ați început prin a-mi spune cu totul altceva, cu alte cuvinte, mi-ați spus următoarele: lucrează așa cum dorești!*”²⁰

Lectorul trebuie să fie și el unul dintre oamenii din facultatea de teatru care să ridice povara de pe umerii studentului. Asta nu implică tolerarea unui comportament impertinent, ci, dimpotrivă, asigurarea unui regim de lucru bazat pe rigoare, eficiență și, cel mai important, creativitate. Actorul trebuie să-și pună imaginația la încercare în cele mai diverse feluri cu putință. Acest proces este în strânsă legătură cu încrederea în sine, pe care nu o poate dobândi într-un mediu unde simte că nu se poate expune. „Problema esențială consistă în a acorda actorului posibilitatea de a lucra «în siguranță». Munca actorului este în pericol: el este observat și supus unui control continuu. Trebuie creată o atmosferă, un sistem de lucru în care actorul să simtă că poate să facă absolut orice, care va fi înțeles și acceptat. Atunci, când actorul înțelege toate acestea, se produce adesea revelația. El trebuie să realizeze că poate face tot ce vrea și că chiar dacă până la sfârșit sugestiile sale nu sunt acceptate, ele nu vor fi niciodată folosite împotriva lui.”²¹

Lectorul universitar de la catedra de actorie trebuie să fie omul care încurajează studentul să caute cât mai mult, cât mai variat. El trebuie să fie capabil să evalueze obiectiv calitățile și defectele studentului și să-l îndrume, pe toata perioada facultății, pe drumul către conștientizarea primelor și corijarea, pe cât posibil, a celor din urmă. Personal, sunt atras de un tip de pedagogie teatrală care pleacă întotdeauna de la calitățile studentului, pentru că știu că acest tip de predare m-a ajutat cel mai mult în perioada facultății. Profesorii care încercau să găsească în scena pe care o lucram cea secundă de adevăr pe care doar eu însumi o puteam plăsmui și care porneau lucrul cu mine plecând de la acea mică sclipire, îmi erau cei mai dragi. Simțeam că, deși încă nu rezolvasem scena, era totuși o mică posibilitate să găsesc drumul spre ea. Astfel de profesori îți dau încredere că hăul cel negru al deschiderii scenei poate fi împlânzit și te aduc mai aproape de felul cel mai inspirat de a face teatru, și anume *din plăcere*. Teatrul nu trebuie să fie o angoasă continuă, ci o bucurie continuă. Dacă profesorul reușește să te implice activ în cursul de teatru, să te facă să-ți placă în sine procesul de a repeta, să te pună în situația de a nu te speria de nicio situație scenică, atunci cursul respectiv e unul reușit. Pe un astfel de profesor îl vei urma întotdeauna cu încredere.

¹⁹ Profesorul său de desen după mulaje antice.

²⁰ Vincent Van Gogh, *Dragă Theo – scrisori către fratele său*, Editura Nemira, București, 2012, p. 448.

²¹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 112.



Cel mai mare pericol pentru un student la secția de arta actorului este să-și trateze meseria într-un mod superficial. Uneori din lipsa înțelegerii exacte a ce anume trebuie să muncească, alții dintr-o prea timpurie relaxare a studentului care se întâlnește cu aparenta boemie a vieții de actor, deseori îmbătat de primele sale succese care îi transmit falsa impresie că nu mai are nimic de descoperit, studentul la actorie adoptă nu de puține ori o atitudine autosuficientă față de meseria sa, atitudine care îi va deturna grav mersul firesc al carierei. În acest sens, consider că parteneriatele academice între UNATC și alte universități cu profil artistic din București sau, de ce nu, din țară, nu pot avea decât efecte benefice.

De multe ori, studentul percepe ideea greșită că antrenamentul actorului constă numai în prezența la cursuri. Dacă este adevărat că actorul este propriul său instrument, atunci poate că ar fi indicat ca studenții la actorie să aibă posibilitatea de a asista la antrenamentul unui instrumentist în adevăratul sens al cuvântului. O colaborare dintre o grupă de actorie și o alta de la Universitatea Națională de muzică îi poate familiariza pe primii cu rigoarea și volumul de muncă imens care se cer de la un muzician, iar pe cei din urmă cu spontaneitatea și creativitatea necesare unui actor. Viitorii actori pot învăța de la colegii lor muzicieni ce înseamnă tușa personală a artistului în contextul partiturii muzicale (un sistem grafic mult mai strict decât ceea ce se numește *partitură actoricească*), iar viitorii muzicieni pot învăța cum să fie mai liberi în interpretare. ”Partitura muzicianului este făcută din note. Teatrul este o întâlnire. Partitura actorului constă în elemente ale contactului uman: «A da și a lua». Procesul este repetat, dar întotdeauna *hic et nunc*: adică el nu este niciodată absolut același.”²²

O altă colaborare care mi s-ar părea extrem de potrivită ar fi cea cu Studioul Experimental de Operă din cadrul Operei Naționale din București. Artiștii lirici au mare nevoie de o minimă pregătire actoricească adecvată, opera fiind un domeniu spectacular în care clișeele și convenționalismul se instalează chiar mai repede decât în teatru. De cealaltă parte, artiștii dramatici au nevoie să vadă cum integrează colegii lor elementele de ritm și tehnică vocală în actul artistic. În fapt, antrenamentul celor două categorii coincide în multe aspecte. De exemplu, prima lecție pe care artiștii lirici o primesc în facultate este aceea că nu se cântă din gât, ci prin folosirea corectă a coloanei de aer. Pentru asta ei fac exerciții de *coborâre a laringelui*. Sunt învățați că doar așa pot elimina tensiunile inutile din aparatul vocal și doar așa pot susține vocal extrem de dificilele pasaje ale ariilor de studiu. Exerciții similare fac și studenții la actorie. De altfel, chiar Grotowski insistă asupra antrenamentului laringelui, precum și asupra exercițiilor prin care actorii explorează diferenții rezonatori din propriul corp.

Tinerii artiști dramatici ar putea face aceste exerciții împreună cu tinerii artiști lirici, în cadrul acestui Studio Experimental care chiar asta își propune, descoperirea unor noi forme de expresie în teatrul de operă. Colaborarea ar fi, astfel, avantajoasă pentru ambele tabere. De altfel, până la cel de-la Doilea Război Mondial, arta teatrului și arta cântului se studiau sub cupola aceluiași Conservator...

²²²² Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 113.



Cred cu tărie că, pe lângă activitatea efectivă de la clasă, ce privește strict actorul și arta sa, lectorul universitar are obligația de a îndruma studenții către cunoașterea Artei într-un sens mai larg. El trebuie să îi încurajeze pe aceștia să frecventeze, pe lângă spectacole de teatru, și concerte de muzică clasică, expoziții de pictură sau sculptură. Trebuie să îi încurajeze, de asemenea, și să citească multă literatură, nu numai de specialitate. De multe ori studenții scapă din vedere că un actor poate deveni extrem de sărac în exprimare dacă își cunoaște *numai* arta sa. Lectorul trebuie să fie tot timpul acolo și să le reamintească acest lucru. Să depună toate eforturile necesare ca studenții să-și lărgească aria de interes cultural.

Tocmai de aceea găsesc de bun augur colaborarea între secția de actorie a Facultății de Teatru și anumite departamente ale Muzeului Municipiului București, în special cele care administrează casele memoriale din București. Apartamentele scriitorilor *Ion Minulescu* și *Liviu Rebreanu* din Blocul Profesorilor de lângă Palatul Cotroceni, Casa „*Frederick și Cecilia-Cuțescu Storck*”, Muzeul „*Theodor Aman*”, Colecția de Artă „*Ligia și Pompiliu Macovei*” sunt doar câteva din așezămintele culturale ale capitalei care adăpostesc reale comori. Din nefericire, publicul contemporan (îndeosebi cel tânăr) își îndreaptă prea puțin atenția către ele. Cred că studenții de la clasele de actorie pot determina o schimbare în această percepție.

Prin frecventarea acestor case memoriale, studenții observă particularitățile procesului creator în cazul artiștilor respectivi, făcând paralele cu propriul lor mecanism de creație. Pornind de la operele literare/memoriile/jurnalele artiștilor enumerați mai sus, se pot imagina diferite proiecte artistice (documentare/conferințe/spectacole de poezie etc.) pe care studenții să le prezinte în cadrul acestor muzee. Pe de o parte, studenții învață cum să întreprindă o *muncă de cercetare* și își exersează abilitățile în fața unui public, pe de altă parte muzeele pot utiliza aceste experimente artistice pentru a-și promova propriul produs cultural (de foarte multe ori, din păcate, asemenea instituții de cultură sunt aproape inexistente în mediul online).

Studenții-actori pot învăța foarte mult de la un pictor, de exemplu. Tocmai de aceea cred că (cel puțin) o vizită anuală la Muzeul Colecțiilor de Artă din București este la fel de necesară ca exercițiile de dicție de dinaintea unui spectacol. În primii ani de actorie, unii studenți resimt o disproporție acută între ce simt că au înlăuntrul lor și ceea ce reușesc să exprime pe scenă. Încă nu au *sentimentul adevărului*, încă nu simt că au *dreptul să fie pe scenă*, încă nu reușesc să mențină prea mult timp acea *singurătate în public* despre care vorbea Stanislavski. Observarea călătoriei altora îi poate ajuta să-și descopere propriul lor drum. „Ce înseamnă, oare, să desenezi? Cum ajungi la un rezultat? Trebuie să treci printr-un zid invizibil de fier ce pare să se ridice între ceea ce simți și ceea ce ești în stare să redai. Părerea mea este că, pentru a trece prin zidul acesta – fiindcă nu-ți folosește la nimic să te năpustești asupra lui –, trebuie să-l distrugi, pilindu-l și fărâmițându-l încetul cu încetul și cu răbdare.”²³



Mi-aș dori să încep un proiect de cercetare științifică cu tema „Ritmul în teatru”. Sunt fascinat de ritm, pentru că sunt fascinat de Timp, iar ritmul este o modalitate prin care ne putem juca cu această dimensiune greu de înțeles care este timpul. Nu de puține ori auzim în teatre replici din familia: „scena nu are ritm”, „nu ai găsit încă ritmul interior al personajului”, „aici trebuie să te miști în alt ritm” ș.a. Ritmul se află mai degrabă pe lista preocupărilor de ordin secund ale artei

²³ Vincent Van Gogh, *op. cit.*, p. 218.

actorului pentru că, într-adevăr, el nu poate constitui un punct de plecare. El este o rezultată. Gândirea trebuie să modeleze ritmul. În caz contrar, spectatorul va simți că ceva e în neregulă, că are în față doar o formă ritmică lipsită de conținut interior, și nu va crede în parcursul scenic. Dar la finalul procesului de repetiții, spectacolul își găsește ceea ce se numește un *ritm propriu*, o formă bine definită care, în cazurile fericite, acoperă în totalitate fondul. Tocmai de aceea mi-aș dori să experimentez în ce fel forma ritmică a unei scene ajută studentul la *refacerea* ei și în ce fel anume pot ajuta exercițiile ritmice *concentrarea, precizia și imaginația* studentului. Câteva teme de cercetare ar putea fi următoarele: „Tempo-ritmul la Stanislavski și Vahtangov”, „Ritmul și râsul în filmele lui Charlie Chaplin”, „Ritmul în spectacolele lui James Thiérée”, „Opera din Peking și ritmul acțiunii fizice”, „Ritm și sânge în filmele lui Quentin Tarantino și Guy Ritchie”.



Numele meu este Ștefan Pavel și am terminat Facultatea de Teatru din cadrul UNATC, secția Arta Actorului, fix acum 10 ani. Datorz acestei facultăți un *mod specific de gândire*. Am simțit întotdeauna în profesorii mei niște profesioniști desăvârșiți, mereu atenți la posibilitățile mele și mereu îndrumându-mă să nu optez pentru ce e facil. Am fost norocos să pot studia cu ei. Am devenit un actor foarte serios (și) pentru că facultatea m-a învățat că munca este întotdeauna răsplătită. Profesorii acestei facultăți mi-au oferit, la admiterea în facultate, nota 10 și, după terminarea masteratului, premiul pentru cel mai bun actor în rol principal. Pot spune, cu toată onestitatea, că m-am simțit întotdeauna protejat sub cupola universitară a UNATC.

Poate și de aceea am ales să încep o cercetare doctorală tot aici. Simțeam că, preocupat exclusiv de partea practică a meseriei mele, am omis niște aspecte teoretice importante, care m-ar putea ajuta la înțelegerea mai profundă a artei actorului. Aveam dreptate. Școala doctorală a deschis pentru mine o lume pe care n-o credeam atât de fascinantă: lumea cărților și a cercetării științifice. Am luat lucrurile cât mai în serios și am reușit să aduc în forma finală studiul meu doctoral intitulat „Tipologii și destine în dramaturgia lui Mihail Sebastian”.

Știam însă că cercetarea științifică în domeniul artei actorului nu se poate lipsi de partea în care cunoștințele sunt puse practică. Am avut marele noroc ca în cei 10 ani de la terminarea facultății să nu am mari pauze de inactivitate. Actoria este o meserie care se practică cu intermitențe. Am avut șansa ca acestea să nu fie prea îndelungate. Mi-am dat destul de repede seama că singura posibilitate să scap de frici și să capăt încredere în mine era să joc cât mai mult. Și asta am făcut. În acești 10 ani am jucat Cehov, Molière, Shakespeare, Caragiale, Sebastian, Teodor Mazilu, Eugen Ionesco, Tudor Mușatescu, Matei Vișniec, Alecsandri, Delavrancea, Feydeau, Joseph Kesslerling, Robert Thomas, dar și autori contemporani mai puțin cunoscuți. Am jucat și pentru opt sute de oameni, și pentru doi. Am jucat și în săli cu rezonanță istorică, dar și în apartamente, pub-uri, saline, uzine de apă, autobuze. Am colaborat și cu teatre de stat din București sau din provincie, dar și cu o mulțime de companii independente. Am jucat comedii clasice, bulevardiere, polițiste, drame istorice, teatru pentru copii, teatru de animație, teatru de stradă, teatru de apartament sau seriale de televiziune. În perioada facultății am jucat în engleză sau franceză în Franța, Statele Unite, Rusia, Ungaria. Am acceptat orice mă putea ajuta să mai fac un pas cât de mic spre idealul meu: o actorie bazată pe *comunicarea vie* dintre actor și partener, o actorie serioasă și infinit-creatoare în același timp.

Știu care sunt problemele tinerei generații de actori, pentru că și eu m-am luptat cu ele și sunt în continuare în prima linie a acestei lupte de uzură care este viața actorului după terminarea facultății. Aș fi onorat dacă aș putea transmite și altora ce am învățat eu în acești 10 ani.

BIBLIOGRAFIE

1. ALEXANDRESCU, Sică, *Caiete de regie (pentru O Noapte Furtunoasă, D-ale Carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea de I. L. Caragiale)*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
2. BANU, George, *Teatrul memoriei*, editura Univers, București, 1993
3. BARTHES, Roland, *Plăcerea textului*, Cartier, București, 2006.
4. BERGSON, Henri, *Teoria râsului*, Institutul European, Iași, 1992.
5. BOAL, Augusto, *Teatrul oprimaților și alte poetici politice*, Editura Nemira, București, 2017
6. BRECHT, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977.
7. BROOK, Peter, *Împreună cu Grotowski*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin editura Cheiron, București, 2009.
8. BROOK, Peter, *Spațiul gol*, editura Nemira, București, 2014
9. CARAGIALE, I. L., *Opere*, vol. V (Articole politice și cronici dramatice), ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă ”Regele Carol II”, București, 1938.
10. CHEKHOV, Michael, *To the actor – on the Technique of Acting*, Martino Publishing, Mainsfield Center, 2014.
11. COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*. Editura Paideea, București, 1999.
12. CRAIG, Edward Gordon, *Despre Arta Teatrului*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin editura Cheiron, București, 2012.
13. DARIE, Bogdana, *Curs de Arta Actorului – Improvizarea*, UNATC Press, 2015.
14. DIDEROT, Denis, *Paradox despre actor*, Editura Nemira, București 2010.
15. DONELLAN, Declan, *The actor and his target*, Nick Hern Books, 2005.
16. ESSLIN, Martin, *Teatrul Absurdului*, Nemira, București, 2018.
17. GORCEAKOV, N., *Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski – convorbiri și note de la repetiții*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.
18. GORCEAKOV, Nikolai Mihailovici, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*, Editura Nemira, București, 2017.
19. GROTOWSKY, Jerszy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998.
20. HAGEN, Uta, *Respect for Acting*, Wiley Publishing inc., 1973.
21. IONESCO, Eugène, *Între viață și vis – convorbiri cu Claude Bonnefoy*, editura Humanitas, București, 2017
22. KANTOR, Tadeusz, *Scrieri despre teatru*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin editura Cheiron, București, 2014.
23. LUCACI, Liviu, *Nașterea actorului*, UNATC Press, 2017.

24. MAMET, David, *True and False: heresy and common sense for the Actor*, Vintage Books – a division of Random House, inc., New York, 1999.
25. MEISNER, Sanford, *On acting*, Vintage Books, New York, 1987.
26. MUNTEANU, Elisabeta, *Amintirile Casandrei*, Editura Athena, București, 1997.
27. OSTERMEIER, Thomas, *Teatrul și frica*, editura Nemira, București, 2016.
28. PAPINI, Giovanni, *Un om sfârșit*, editura Polirom, București, 2011
29. PERUCCI, Andrea, *Despre arta improvizației dinainte gândite și despre improvizație*, Editura Meridiane, București, 2012.
30. PETRESCU, Camil, *Documente literare - din laboratorul de creație al scriitorului*, editura Minerva, București, 1979
31. PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului – principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor*, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", București, 1937.
32. PINTILIE, Lucian, *Bricabrac – de la coșmarul real la realismul magic*, prefață de George Banu, postfață de Bertrand Tavernier, Nemira, București, 2017.
33. POPA, Victor Ion, *Mic îndreptar de teatru*, Editura Eminescu, București, 1977
34. POPA, Victor Ion, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969
35. ROMANESCU, Aristizza, *Arta dramatică – noțiuni*, Tipografia G. A. Lăzăreanu, București, 1906.
36. SPOLIN, Viola, *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001.
37. SPOLIN, Viola, *Theater games for rehearsal – A director's Handbook*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2010.
38. SPOLIN, Viola, *Theater Games for the Lone Actor*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001
39. STANISLAVSKI, *Konstantin*, Vol I și II, Editura Nemira, București, 2021.
40. STRASBERG, Lee, *At The Actors Studio*, Theater Communication Group, New York, 2005.
41. STREHLER, Giorgio, *Scrieri despre teatru*, editura Nemira, București, 2015
42. VAN GOGH, Vincent, *Dragă Theo – scrisori către fratele său*, editura Art, București, 2012.