

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

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

**CLIPA DE INSPIRAȚIE CARE SE NAȘTE DIN
PARCURSUL RIGUROS PREGĂTIT**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Conf. univ. dr. Paul CHIRIBUȚĂ

DOCTORAND:

Alexandru-Vasile PAPADOPOL

2022

CUPRINS

| | |
|--|-----------|
| ARGUMENT | 4 |
| CAPITOLUL I. Procesul creator | 11 |
| I.1. Mecanismele procesului creator | 11 |
| I.2. Mecanismul actoricesc specific | 13 |
| CAPITOLUL II. Mecanismul psiho-emoțional dezvoltat în metoda Cojar | 26 |
| II.1. Surse stanislavskiene în metoda Cojar | 26 |
| II.2. Particularitățile metodei Cojar | 28 |
| II.3. Clasic, modern, contemporan în metoda Cojar | 32 |
| CAPITOLUL III. Personalitatea și influența partenerilor de creație asupra artei actorului | 35 |
| III.1. Teatrul și școala de teatru din România | 35 |
| III.2. Actorul experimentat ca mentor-profesor | 39 |
| III.3. Regizorul ca mentor-profesor..... | 49 |
| III.3.1. Mecanismele relației regizor-actor | 56 |
| III.3.2. Eliminarea preconcepțiilor artistului-actor în relația cu regizorul | 72 |
| III.3.3. Actorul și regizorul său în dialoguri cu personalități ale teatrului românesc | 79 |
| III.4. Dinamica echipei și interacțiunea cu partenerul..... | 85 |
| III.4.1. Dinamica echipei | 85 |
| III.4.2. Racordarea totală la partener | 89 |

| | |
|---|------------|
| CAPITOLUL IV. Munca actorului cu sine însuși | 108 |
| IV.1. Întâlnirea actorului cu un moment intim care ține de istoria personală | 108 |
| IV.2. Concepția proprie legată de personaj sau calea solitară a actorului | 133 |
| IV.3. Relația de empatie cu personajul | 138 |
| IV.4. Problematika globală socio-politico-culturală și crezurile extraprofesionale ale actorului..... | 154 |
| CAPITOLUL V. | |
| Clipa de inspirație care se naște din parcursul riguros pregătit | 161 |
| V.1. Elemente caracteristice ale parcursului pregătit | 161 |
| V.2. Întrebarea care naște esențialul și clipa de inspirație | 168 |
| V.3. Unde se întâlnește parcursul pregătit cu clipa de inspirație | 172 |
| V.4. Întâlnirea actorului cu publicul care îl conduce către clipa de inspirație | 186 |
| CAPITOLUL VI. Clipa de inspirație generată de mijloace tehnice specifice diferite ale teatrului și filmului..... | 199 |
| CONCLUZII | 204 |
| BIBLIOGRAFIE..... | 209 |
| ANEXE..... | 213 |

CLIPA DE INSPIRAȚIE CARE SE NAȘTE DIN PARCURSUL RIGUROS PREGĂTIT

Cuvinte cheie: clipă de inspirație, mecanismele procesului creator, mecanismul psiho-emoțional, personalitatea și influența partenerilor de creație, actorul experimentat ca mentor-profesor, regizorul ca mentor-profesor, mecanismele relației regizor-actor, interacțiunea cu partenerul, dinamica echipei, relația de empatie cu personajul, moment intim din istoria personală, angajarea publicului, parcursul riguros pregătit.

ARGUMENT

Inițial, această temă a izvorât dintr-o pură curiozitate profesională reprezentată de elemente ale propriului parcurs, realizat prin roluri, multe dintre ele principale, în teatru, filme sau seriale de televiziune, pentru ca, mai apoi, să transleze spre o zonă mai puțin pregnantă a propriei individualități, pentru a fi regăsită cu ajutorul întregului aparat senzorial și al imaginației în timpul proceselor creatoare. Întâlnirea cu opera cinematografică a lui Ingmar Bergman m-a condus, bineînțeles, alături de practicarea asiduă a eforturilor de cuprindere a unor principii deprinse în școala de teatru, la încercarea autoreglării proceselor naturale proprii și descoperirea propriei naturi contradictorii și dinamice, care își făcea loc sau ieșea la suprafață în timpul lucrului efectiv.

Clipa de inspirație poate fi definită și prin transformarea realului, angajarea psihică variind în funcție și de asumarea etapelor de lucru și auto-evaluarea propriei ființe omenești. Rememorând, deci, indiciile după care ne-am condus în schițarea clipei de inspirație se pot evidenția următoarele:

- Necesitatea angajării psiho-fizice prin crearea unui parcurs propriu, autonom și care să conțină mecanisme și legi specifice creației scenice.
- Forțarea limitelor actorului prin crearea unor stimuli comunicaționali specifici.
- Conferirea unui ritm vital propriu, dar, mai ales, integrarea personajului într-un plan concret.

Actoria presupune, pe lângă necesitatea acceptării unei alte realități sau a unui set de reguli sau regulamente specifice jocului, și anumite mecanisme de funcționare oferite doar de simțire și aparatul senzorial, independente de conceptualizare, dar bine integrate în întunericul procesului creator, mecanisme care presupun internalizarea experimentelor valabile proprii, cauzând o impresie individuală de percepere a realității. Cu alte cuvinte, la nivel personal, actorul e interesat de multitudinea conținuturilor dramaturgice, de evaluarea și îndeplinirea lor profesională, de utilizarea cât mai spectaculoasă a mijloacelor de expresie, dar prea puțin de modificările esențial-umane pe care le poate produce actorul,

creând autosubstanțialități proprii individualități prin jocul lui sau printr-un moment superior apărut pe parcursul procesului creator.

Ca argument, la nivelul practicii teatrale, clipa de inspirație, ca și parcursul riguros pregătit, se leagă într-un fel paradoxal și de scopul investigării sensului vieții ca și de înțelegerea prin intermediul căutărilor specifice artei actorului, a sensurilor profunde pe care le implică libertatea și alegerile scenice individuale și integrarea lor într-un context lărgit care să depășească limitele impuse de arta spectacolului sau de prezența directă în fața camerei de filmat. Clipa de inspirație, privită ca element distinctiv poate constitui o senzație psiho-senzorială prin care pot fi transmise emoții care transcend formele sensibile sau culturale, creând o congruență între perspectiva subiectivă proprie și modul universal de înțelegere al vieții, specific categoriilor umane. Parcursul riguros pregătit este, pe de altă parte, tot un concept propriu, ce nu poate fi cosmetizat sau transmis senzorial și care poate amplifica și întrebări adiacente care pot fi identificate nu numai în context teatral sau cinematografic, ci pot propune fundamente general-valabile revelatoare.

Un alt argument, în afara celui personal, pentru alegerea acestei teme a fost și acela care presupune interogația conform căreia clipa de inspirație poate fi punctual definită ca și concept sau, mai precis, dacă poate fi considerată la nivel creațional-spiritual o parte integrantă a procesului actoricesc specific sau parte a procesului teatral ori cinematografic. Cu siguranță că orice fel de concept spiritual nu poate fi definit în termeni stricți, cu atât mai mult unul ce presupune inefabilitatea interogațională, el având în interiorul său elemente subordonate care îl pot, într-un fel sau altul, contura *a priori*. Abstractizarea conceptuală a cauzalităților imediate și căutarea definițiilor corecte fără utilizarea întregului aparat psiho-senzorial pus în practică prin rol și, de asemenea, întâlnirea cu spectatorul ar putea deveni chiar o capcană, clipa de inspirație, de exemplu, în cadrul unei duble de film stârnind semnificații și în afara proceselor spectaculare sau convenționale clasice. Cu toate acestea, clipa de inspirație se poate contura mai pregnant doar prin accesarea unui efect emoțional direct al universului afectiv al celuilalt participant, căpătând semnificații prin schimbarea componentelor naturale și biologice esențiale proprii oricărei ființe umane, deci, cu alte cuvinte, parcursul riguros pregătit poate fi un dat, dar clipa de inspirație nu poate fi punctual definită, ci doar simțită sau imaginată. Desfășurat, însă, într-un context de învățare controlată și rațională, parcursul riguros pregătit nu poate denomina

clipa de inspirație în sine, modul construirii structurilor dramatice în interiorul cărora actorul acționează sau interacționează cu totalitatea proceselor afective proprii, transformă drumul temeinic construit cel puțin într-un vehicul care poate genera cunoaștere, acumulare de cunoștințe sau îmbunătățește puterea de comunicare, presupunând o contextualizare interogativă care poate separa componentele raționale de cele emoționale. În mod evident, am considerat, într-o primă instanță, parcursul pregătit ca fiind relevant ca mod de explorare estetic sau cultural, ca mai apoi să continui să simt că zonele de manifestare a propriei mele individualități de practician augmentează, în funcție de cerințele exterioare, un fel de descompunere ființială aflată, însă, într-o subordonare distinctă față de instrumentele dramaturgice pe de o parte, dar și față de emoționalitate dată de prezența naturală, pe de altă parte.

În consecință, argumentul cercetării ar mai trebui reținut și în urma realizării personale imaginative a clipei de inspirație, ea având un caracter provizoriu, nepalpabil, incertitudinea apariției ei conferind drumului cu rigoare construit un aspect aparent șubred. Cu siguranță, orice parcurs presupune repetiții, prezențe, atât în viziunea teatrală, cât și în cea cinematografică, finalitatea spectaculară implicând, cu siguranță, definirea unei structuri, dar, cu toate acestea, în teatru multiplele reprezentații nu pot constitui garanția apariției unui moment superior. Demersul cinematografic, fixarea momentului pe un suport tehnic, captarea lui, pot fi marcate, dublele cerute actorilor, ca și încadraturile, nesuferind transformări semnificative, pot totuși reclama recompunerea filigranată, iar consolidarea identitară unică a momentului va putea fi surprinsă și imprimată pentru totdeauna, extinzând astfel modalitățile apariției unui moment unic. Cu toate acestea, pe scenă sau la repetiții, generarea emoțiilor favorabile, proiectarea mentală, asumarea, pot naște transformări irepetabile, dar memorabile prin transferul din planul realității și găsirea unei forțe care să emoționeze în cadrul fenomenului convențional spectacular.

CAPITOLUL I. PROCESUL CREATOR

I.1. Mecanismele procesului creator

Principalul element reliefat de majoritatea actorilor, dar mai ales al pedagogilor artei actorului, se pare că nu se leagă neapărat de „creație” în sens socio-artistic, ci mai degrabă de disciplina profesională, lucru trebuincios și necesar creării unui laborator propriu necesar oricărei forme de artă adoptată de un student-creator aflat la început de drum. Sinceritatea, dar mai ales nevoia de libertate individuală, duc la descoperirea potențialului creator al fiecărei ființe umane conștiente, numai în felul acesta noțiunile teoretice atingându-și sensul sau valoarea practică imediată. Se poate spune că o așa-zisă abordare plenară trebuie să cuprindă toate componentele omului-actor care va fi necesar să își ofere libertatea interioară atât de folositoare metamorfozei exterioare neplanificate.

Deci, mecanismele principiului creator țin în mare măsură de reguli care se vor preface în principii călăuzitoare pentru orice fel de joc care poate presupune creație și găsirea unor soluții contextuale specifice situațiilor favorabile și favorizante ale proceselor creatoare.

Sondarea procesului creațional în relație cu logica gândirii și a comportamentului va ajunge să facă, deci, apel la experiență și realitatea formatoare, dar mai ales la comportamentul uman care acordă timpul necesar parcurgerii etapelor naturale ale procesului de creație artistică. Majoritatea cercetătorilor au ajuns invariabil la concluzia că orice om poate fi creativ și, cu precădere, s-au exprimat asupra unui scop mai înalt, purtător de valoare morală, și anume că ceea ce ține de creativitate, de fecund, asigură, de fapt, evoluția umanității și, pe cale de consecință directă, transformarea sistemică a societății umane.

Mecanismele procesului creator nu ar putea fi, însă, depistate sau clasificate fără definirea unui concept esențial, și anume inteligența emoțională, care se pare că poate depăși în anumite circumstanțe chiar și inteligența umană înăscută.

I.2. Mecanismul actoricesc specific

Întruchiparea, într-un sens mai larg, se poate traduce în „întrupare”, „personificare”, „reprezentare”. Într-un sens structural, teatral, se poate porni aleatoriu de la premisa că „masca”, adică reprezentarea rolului se poate referi la actor și în niciun caz la personajul schițat de autorul dramatic. Aproape toată arta actorului și, poate, chiar a spectacolului, la un moment dat s-a raportat la acest concept al întruchipării, personajul teatral distingându-se tocmai prin elementele de personalitate specifice ale actorului, „întruchipat” de acesta, devenind un element cu conținut de sine stătător, asemănător celor care îl privesc sau care se raportează la creația lui, producându-se în felul acesta, de ambele părți, un demers firesc de identificare. În felul acesta, procesul creator de trăire și de întruchipare scenică s-a învecinat mai mult nu cu mai vechiul „persona”, devenind un generator de „rol”, iar ceea ce este numit ca rezultat al întruchipării – „personaj”, se referă mai mult la eroul textului dramatic definit sau încadrat socio-psihologic, dar mai ales, comportamental de autorul textului dramatic. Personajul piesei, deci, nu poate avea un hotar comun, decât livresc cu întruchiparea și procesul creator, care sunt unice și țin de aparatul psihosenzorial al actorului, de propria lui natură și de unicitatea trăirilor lui. Personajul este un individ cu istorie personală proprie, cu trăsături conturate, dar reprezintă, în fond, o schemă mai bine sau mai puțin bine articulată, dar întotdeauna, materialul de lucru al procesului creator este „viul”, „omenescul” care reușește prin creație să transforme niște „neadevăruri” așternute pe hârtie în adevăruri umane individuale.

Reguli, norme sau sistem pentru metoda Stanislavski

Regizorul Stanislavski, creatorul de școală, a construit un teatru al vremii lui care emana intensitate deoarece corespundea cerințelor naturaliste ale marilor autori ruși, surprinzând elemente cheie ale acelei realități, estetica respectivelor spectacole fiind, eminentamente, produsul țării sale, a mentalității colective și a climatului politic semitotalitar din Rusia. Prin urmare, el s-a manifestat și și-a gândit enunțurile în funcție de perioada, colectivitatea și timpurile în care a viețuit. La începutul anilor 20, când printr-un miracol, teatrul din Moscova a plecat într-un turneu în Statele Unite, metoda Stanislavskiană a reușit

să impună o școală admirabilă, dar care s-a adaptat rapid cerințelor epocii și mentalității și economiei americane.

Marele și incontestabilul merit al lui Stanislavski, dincolo de profesorat și atât de contestata sau adulata „metodă” este acela de ordin regizoral. El este, se pare, primul dintre regizori, care și-a dat seama că literatura dramatică poate doar să descrie un eveniment, permițând accesul la lumea interioară pe care vrea să o prezinte dramaturgul. Teatrul, însă, în viziunea marelui creator rus, trebuia să utilizeze elemente specifice imparțiale și neideologice, găsind prin intermediul spectacolelor sale un limbaj intermediar senzorial, individual și vital, bazat, în principal, pe căutările organice ale actorilor.

Totuși, în ciuda meritelor sale incontestabile ca profesor, creator de teatru, regizor, creator de sisteme, Stanislavski a rămas în conștiința breslei drept cel care a schimbat din temelii arta actorului propunând o viziune cu totul nouă, extrem de folositoare actorilor-creatori. Chiar dacă el însuși își descria cu modestie capodopera „Munca actorului cu sine însuși” o încercare practică de a evita o lucrare științifică, ea constituie cea mai amplă operă dedicată actorilor de pretutindeni.

În afara multiplelor inovații structurale puse pe tapet și oferite artei actorului, Stanislavski a formulat ca efect necesitatea muncii, fie ca cercetare științifică, fie ca repetiții, în cadrul unui proces creator generator de mecanisme emoționale, integrând conceptul antrenamentului, chiar și obligativitatea antrenamentului pentru actor, ca un catalizator al unui act de potențială sinceritate personală.

Se pot desprinde câteva idei succinte asupra cărora poate exista mai multă aplecare referitor la munca acestui mare regizor și creator de școală și metodă.

Necesitatea muncii actorului ca proces creațional fără spectatori – dincolo de „magicul dacă”, de „atenția scenică”, de „memoria emoțională”, Stanislavski a impus conceptul de „profesionalizare”, creând din teatru un loc îndepărtat de amatorismul cultural plin de clișee și transformându-l într-o necesitate creațională importantă.

Accesarea memoriei emoționale generatoare a procesului creator de trăire – presupune unificarea emoțiilor actricești, umane, acel centru unic al creativității omenești prezent prin intermediul actorului, cu sistemul semiotic, prezent în textul dramatic, text reprezentat de replicile și acțiunile fizice ale personajului scris.

CAPITOLUL II. MECANISMUL PSIHO-EMOȚIONAL DEZVOLTAT ÎN METODA COJAR

II.1. Surse stanislavskiene în metoda Cojar

Stanislavski propunea un set de întrebări descriptive, specifice narațiunii epice și genului dramatic, însă metodei profesorului Cojar îi corespund alte seturi de elemente interogaționale care pot fi devoalate numai prin intermediul întrebărilor „ce” și ”de ce” caracterizând la nivel senzorial realitatea scenică considerată doar ca fiind fictivă, dar care se transformă prin acțiunile actorilor generate de întrebări corecte și coerente, în realități obiective, dezvăluind în felul acesta esența concreteții unui act artistic autentic nemijlocit. Astfel, dacă la baza teoriei stanislavskiene sentimentul își are un rol principal bine-determinat, la profesorul Cojar funcția fondatoare este relevată prin necesitatea observării perspectivei duale de rațiune și simțire, întreaga problematică a artei actorului identificându-se cu un alt mod de gândire diferit de logica clasică binară, creând o mentalitate psiho-procesuală specifică care depășește conștientizările și explicitările superficiale. În felul acesta, calea de studiere a proceselor și metodelor, a reproducerilor dinamice, creează principiul valid al reproducerii și asumării unor teme convenționale, care doar prin psihologia actoricească pot căpăta valențe obiective, acțiunile specifice delimitând declanșarea proceselor de actualizare și conlucrând cu mesajul dramaturgului, incluzând în felul acesta, prin omul viu, prin individualitatea lui, sistemul semiotic literar. Doar în acest fel realitatea abstractă poate fi transpusă în simboluri conceptuale creatoare de artă recognoscibilă și generatoare de logică afectivă.

II.2. Particularitățile metodei Cojar

Pentru a determina o terminologie comună determinată de profesionalizare și pentru a înlătura eventualele păreri subiective ale amatorului, profesorul Ion Cojar

definește omul ca fiind atât subiect, cât și obiect al artei actorului ca parte integrantă a actului scenic. În acest fel, este desprinsă cu ușurință ideea că omul în totalitatea sa nu poate fi scindat sau despărțit de propria sa individualitate în timpul derulării proceselor specifice și în timpul metabolizării noii situații date, existența sa obiectivă fiind legată în mod direct de procesualitatea organică proprie unei ființe vii. Ființa, aflată prin natura ei intrinsecă în relație cu natura, nu se poate reprezenta pe sine însuși doar prin raportare biologică sau determinări intelectuale sociale și culturale, ci se poate defini în totalitatea ei omenească doar din punct de vedere biologic, psihologic sau spiritual. Deci, substituirea termenului OM din cadrul doctrinei creatoare care cuprinde conceptul de actor-om contestă chiar elementul primordial de unitate totală umană, lăsând loc de multe ori interpretărilor toxice și diletantiste.

Ion Cojar plasează, la originea acestui principiu, principiul totalității umane indivizibile, dinamice și contradictorii, pentru el actul scenic fiind în același timp mai multe lucruri deodată, adică și rațiune și simțire în mod simultan, și autenticitate și convenționalism, dar, mai ales, adevăr și ficțiune.

Mecanismul logic specific

Ion Cojar este de părere că, de fapt, dintotdeauna actorul s-a condus după alt tip de logică, altul decât cel clasic, adică el poate reprezenta două sau chiar mai multe lucruri deodată, el și altcineva. Concluzia la care ajunge, care postulează faptul că în fiecare lucru există un prizonier, este fundamentală pentru arta actorului, artă care poate fi considerată ca fiind singura ce poate descătușa acest arheu. Cu alte cuvinte, jocul actorului determinat de metodă poate exclude imitația, clarificând scopurile meseriei și semnalând căile greșite, proprii doar diletantului. Astfel, de aici decurge în mod firesc, întregul adevăr care vizează manifestarea creației specifice actoricești, care prin practică a căpătat valoare autentică, creând premisele exercitării funcționale și stabilirea unor puncte-cheie devenite repere, și anume: arta actorului este un mod de a gândi. „Arta actorului este, în primul rând, un mecanism logic specific. Abia în ordine secundă, arta actorului este un mod «de a face»”¹.

¹ **Ion Cojar**, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, București, 1998, p.39

Potențialul de vulnerabilitate

Este un element vital pentru realizarea performanței actoricești în totalitatea ei. Activarea de către omul-actor al acestui potențial poate crea cauzalități realiste ce pot determina adevărul, imprevizibilul și paradoxurile ființei umane, reprezentările imaginative, actorii pornind de la ei înșiși, de la propria lor identitate și străduindu-se prin conștiință și conștiință să judece și să proiecteze esențe fundamentale ale propriilor repere umane intime, în limitele parcursului firesc propus de autor. Prin intermediul acestei maniere, slujindu-se implicit de propriile trăiri, actorul adevărat, în marea majoritate a cazurilor, va putea să auto-determine propriile resorturi umane intime, să le descopere, dezvoltând în felul acesta propria sa individualitate paradoxală, proteică, indivizibilă. „Prin propria sa ființă, actorul pune la încercare capacitatea omului de a experimenta situații de viață și, prin urmare, capacitatea de a suporta tensiunile înălțării și decăderii, testează comportamente de eroi și monștri, titani și pigmei, puși în situații limită, pentru cunoașterea naturii umane în toată complexitatea ei contradictorie și în diversitatea ei imprevizibilă”².

II.3. Clasic, modern, contemporan în metoda Cojar

Ion Cojar a potențat ideile pe care le-a preluat de la înaintașii lui din interiorul domeniului teatral. Anvergura personalității sale a oferit studenților și actorilor o metodă și o perspectivă nouă, construind instrumente de lucru solide, generatoare de proceduri teatrale specifice și artei spectacolului, de menționat fiind și faptul că Ion Cojar, pe lângă geniul profesoral unanim cunoscut, a fost considerat și unul dintre regizorii cheie ai generației sale și, de asemenea, a fost socotit un excelent manager de teatru. Pentru arta actorului, terminologia specifică cojariană a schimbat mentalități impunând principii de bază pentru învățământul teatral modern, cum ar fi: principiul unității organice, potențialul de vulnerabilitate, actualizarea, principiul unității în diversitate, mecanismele logice specifice, și altele. Obiectivul regizorului Cojar nu a fost inițial, probabil, acela de a înființa o metodă sau de a scrie un curs despre teatru cu implicații fondatoare robuste, ci o „poetică”

² **Ion Cojar**, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, București, 1998, p. 48

a artei actorului. Cu toate acestea, prin amplitudinea principiilor enunțate, prin spiritul nou și, mai ales, prin dezvoltarea metodologiei predecesorilor săi și păstrarea specificului de „artă” a actorului, prin sublinierea autenticității actului scenic și procesualitățile realiste, cartea sa a devenit un manual, generând în mod firesc o metodă în sine. „Principiile ori sunt definite corect și atunci operează în toate direcțiile și în toate momentele proceselor și fenomenelor, și totul decurge coerent, logic ori sunt greșite, înțelese eronat și atunci obiectele devin altceva”³. Prin urmare, metoda, oricare ar fi ea, trebuie să asigure regularitatea performanței și profesionalizării. Cu toate că diversitatea punctelor de vedere privitoare la arta spectacolului motivează într-o măsură destul de însemnată și modalitățile de formare profesională, profesorul Cojar consideră, prin metoda lui autentică, instruirea actoricească baza informativă creatoare culturală și estetică a artei spectacolului, îndepărtând însă, în aceeași măsură, abundența sterilă a teoretizărilor ce pot duce la solidificarea proceselor naturale și autocenzurarea emoțională.

³ **Ion Cojar**, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, București, 1998, p. 86

CAPITOLUL III. PERSONALITATEA ȘI INFLUENȚA PARTENERILOR DE CREAȚIE ASUPRA ARTEI ACTORULUI

III.1. Teatrul și școala de teatru din România

„Obiectul teatrului este opera finită, spectacolul.”⁴

Școala de teatru pune accentul pe descoperire, pe eliberarea de preconcepții, urmând înfăptuirea unui act pedagogic și axându-se mai mult pe mijloace, căi și procedee și metode, concentrându-se și pe esența teatrului ca artă prin trasarea direcțiilor formatoare actoricești. Se creează distincția fundamentală dintre adevărurile universale valabile ale relației actor-spectator din teatru și procesele intime specifice omenești, tehnicile, artificiile și amatorismele devenind astfel un obstacol în descoperirea propriilor subiectivități creatoare ale actorului. Școala de teatru confirmă totodată convingerea că actorul care a acumulat deja experiența spectacolului de teatru, și-a format o sumă de mijloace tehnico-artistice, utilizându-le într-un număr finit de combinații, căpătând astfel o serie de abilități expresionale. Performanța școlilor de teatru se sprijină tocmai pe cunoașterea regulilor teatrale generale, dar situează în centrul preocupărilor lor procesele și manifestările specifice creativității umane. Dintr-o perspectivă pur sistematică, arta actorului este considerată o componentă vitală, poate cea mai importantă, chiar a spectacolului de teatru, actualizarea permanentă și întruchiparea ca efect având semnificații esențiale, nu numai la nivel de metodă, dar mai ales la nivelul esteticii teatrale. Astfel, un mod solid de înțelegere, dar mai ales de aplicare a practicii creaționale, fără a-și istovi substanța intrinsecă poate fi definit numai printr-o abordare sistemică-pedagogică a imperativelor spirituale ale cunoașterii și creativității, școala de teatru vizând în sensul acesta „omenescul” ca produs specific al creației actoricești și potențând căutările și asocierile proprii, în detrimentul

⁴ **Ion Cojar**, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, București, 1998, p. 87

acumulării de mijloace tehnico-culturale pe care, uneori, spectacolele de teatru, prin natura lor, le permit, din cauza unor necesități exterioare deviate.

III.2. Actorul experimentat ca mentor-profesor

Întotdeauna, relația mentor-actor va fi într-o continuă modificare, influențată de personalitățile celor doi. Este o relație care, mai mereu, va abandona un drum vechi pentru a merge spre necunoscut. Poate colaborarea este mai importantă decât orice proiect teatral concret. Descoperirea și puterea de investigare a propriei implicări reprezintă o sumă de lucruri care solicită atenție, particularizare și nuanță. Căutarea duce la adâncirea tipului propriu de atitudine și cultivarea lui. În felul acesta, se va produce o auto-certificare și o dezvoltare a personalității și imprimarea unei anumite etici. Permanentă căutare naște, invariabil, cunoaștere de sine și va duce, fără dubiu, la o evoluție psihologică. Eugenio Barba spunea că doar în urma unei căutări reale putem să trecem peste teama de noi înșine, ajungând la celălalt.

Profesorul (și în anumite cazuri – regizorul) își pot folosi experiența pentru a oferi revelații și a pune relația cu studentul sau actorul sub auspiciile normalității, necreând direcții false de concentrare. Planul profesional se poate contopi cu cel existențial pentru a reda esența comuniunii în creație. Studentul sau actorul vor putea crea într-o atmosferă calmă, fără a pune accentul pe propriul ego, ci pe deslușirea obstacolelor întâlnite în drumul spre creație. Comuniunea se realizează prin parcurgerea în prezent a unui act creativ care solicită atenție maximă și înțelegerea unicității oricărei personalități, creându-se competențe și noi perspective pentru student, respectiv pentru actorii unui spectacol. În felul acesta, de exemplu, un om neinstruit nu va mai vrea să dovedească cu orice preț că are dreptate în fața autorității, reprezentată de conducător, oricare ar fi el, ci punctul lui de concentrare va fi pus sub semnul normalității creatoare. Relația mentor – regizor, de o parte și student – actor, pe de altă parte, se bazează, în principiu, pe marile întrebări universale de teatru, personaje, arta actorului, filozofia actorului, dar, în ultimă instanță, presupune și reflexia asupra efemerității condiției umane și îmbogățirea vieții prin cultivarea neartificială a prezentului.

III.3. Regizorul ca mentor-profesor

Relația de mentor-regizor, având la dispoziție un actor care să se despartă de bunăvoie de propriul eu, autentic, și stăpân pe propriile mijloace, propria-i tehnică, poate duce la cele mai bune rezultate și în film, dar mai ales în teatru – în fața spectatorilor – unde sentimentele și emoțiile pot evolua în mod natural fără constrângeri și unde un adevăr corect exprimat poate genera alte adevăruri, deschizând drumul altor emoții. Se știe că, meseriile artistice (în măsura în care pot fi numite „meserii”) oscilează permanent între dăruire și egocentrism sau între ostentație și a nu face nimic. Într-o relație fertilă regizor – actor, relație prin care regizorul, în timp, ar putea influența personalitatea artistică a actorului, procentele înclină mult, foarte mult, înspre ceea ce se numește generozitate. Despre dăruire. C.I. Nottara, de exemplu, în memoriile sale despre Caragiale spunea: „Despre actor, în general, Caragiale credea că este factorul indispensabil care, numai prin el, se poate a se reliefa opera unui autor dramatic. Avea mare admirație pentru actori”⁵.

III.3.1. Mecanismele relației regizor-actor

Orice regizor poate fi la un moment dat, profesor-mentor, dar nu se știe dacă un profesor de actorie poate avea robustețe regizorală, putând constitui un reper în acest sens pentru un actor la început de drum sau un elev-actor. Un răspuns ferm nu poate fi dat, deocamdată, chiar Ion Cojar, spunând că „orice școală de artă dramatică este un teritoriu minat cu capcane, amenințat în permanență de mari pericole”⁶. Regia presupune și prezența unei anumite doze de hazard sau de improvizație. A lucra, în sens profesoral, cu un elev-actor înseamnă a planifica o iluzie până în cel mai mic detaliu, existând reflectarea unei realități care, cu cât mai mult este trăită de cel care învață, cu atât pare mai puțin iluzorie. Una dintre capcane, poate cea mai mare, dar cu certitudine, nu singura, este aceea prin care „teatrul” acționează doar asupra creierului, nu a sentimentului. Poate aici, doar aici, se poate produce transformarea regizorului în profesor și invers. Cu siguranță, prin

⁵ Ștefan Cazimir, *Amintiri despre Caragiale*, editura Humanitas, 2013, p. 153

⁶ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, 1996, p. 56

imprimarea cu modestie a unor principii înglobate într-un „sistem”, este posibil ca un profesor să se transforme în regizor, punându-și elevii în postura de a se raporta, mai întâi, la niște idei studiate și, mai apoi, să exerseze aceste idei care pot prinde viață în funcție de trăire, partener, context sau talent. Stanislavski îndemna, încă de la începutul secolului trecut, actorii, chiar actorii cu experiență care își exercitau profesia în mod constant, să revină, din când în când, „la școală”. Această noțiune presupunea, în concepția marelui regizor și profesor rus, nu reînceperea unei noi școli sau a unui ciclu complet de învățare, ci o re poziționare corectă față de profesie.

III.3.2. Eliminarea preconcepțiilor artistului-actor în relația cu regizorul

Multe lucruri bune vin în teatru, de fapt, ca în orice alt domeniu artistic, din suprimarea egoului, dar în primul rând, din ceea ce numea Aureliu Manea iubirea pură față de om. Contează întotdeauna individul. Personalitatea lui primează. Actorul este o individualitate, așa cum și spectatorul este o persoană diferită de ceea ce numesc anumiți creatori, „vocea maselor”. Se spune că „public” este doar o vorbă abstractă. Dar dacă cineva se aproprie, dacă se dă jos din avion (metaforic vorbind) descoperă că ceea ce numea public, înseamnă o sumă de indivizi cu nume, prenume și, mai ales, cu opinii. Prin urmare, regizorul se situează obiectiv în mijlocul cercului, gestionând relația complicată actor-public și actor-actor. Mentoratul devine, în acest caz, doar un simplu efect... este adevărat – unul bun. În acest sens, Aureliu Manea pune în lumină următoarele: „Urmărind o relație educativă cu marele public, regizorul ca un înțelept pedagog se preocupă, totodată, și de trupa sa de actori. El trebuie să înnoiască formele spectaculare și pentru aceasta, el își va pregăti actorii în vederea întâlnirii cu noi substanțe psihologice care vor răscoli rațional și visceral sufletele. Nu văd o comparație mai aproape de adevăr, decât aceea dintre regizor și dirijor. Oricum, dacă aflăm de un concert celebru, ne interesăm imediat cine îl dirijează. La fel a devenit și arta teatrală. Nu ne este indiferent cine a regizat ultimul Macbeth după W. Shakespeare”⁷.

⁷ Aureliu Manea, *Spectacole imaginare*, editura Eikon, 2018, p. 168

III.3.3. Actorul și regizorul său în dialoguri cu personalități ale teatrului românesc

Acest personaj misterios a căpătat treptat, de la începutul secolului trecut, o aură de „supra-om” care unește prin autoritate, carismă, cultură, toate departamentele care conlucrează pentru realizarea unui spectacol. În Grecia Antică, scriitorul purta povara punerii în scenă a pieselor. Regizorul se ocupa mai mult de bunul mers al corului și de funcționarea optimă a producției. În zilele noastre, spre exemplu, la un film, un first assistant director se ocupă de buna funcționare a acestor elemente.

Un actor poate face regie cu succes, un operator de film poate face regie cu succes, un absolvent de Arte Plastice poate face regie cu succes. Chiar și un amator (din păcate) poate face regie de mare clasă. Exemplele sunt destul de multe. Deci, este regizorul necesar? Această întrebare pusă în alți termeni se poate referi la creațiile care durează în timp, încât să fie necesare fenomenului teatral. Prin asta, se poate înțelege, dintr-un anumit punct de vedere, utilitatea existenței unui regizor.

III.4. Dinamica echipei și interacțiunea cu partenerul

III.4.1. Dinamica echipei

Teatrul se face în grup, cu toate că de cele mai multe ori, ideile și concepțiile structurale privind profesia nu sunt unanime, ci de cele mai multe ori relative. Dinamica echipei ca punct forte, al atingerii unei potențiale clipe de inspirație, presupune, de fapt, integrarea unor noi elemente interșanjabile și implică o legătură formată mai lent sau mai rapid constituită în funcție de identitatea specifică a fiecăruia. Astfel, elementele intime integratoare ale actului creator sunt determinate aproape în totalitatea lor de un grup.

Acceptarea în mod voit și intenționat a lucrului într-o echipă, fie ea ca trupă de teatru sau echipă de filmare, constă, de fapt, într-un angajament personal solid de a experimenta viața, omenescul și procesele umane individuale în speranța de a obține revelația personală dincolo de confort sau alte avantaje.

Dinamica echipei este vitală pe platoul de filmare, unde timpul trebuie valorificat, iar relațiile dintre departamente își pot atinge potențialul maxim.

III.4.2. Racordarea totală la partener

Autenticitatea actorului nu apare doar din sinceritatea cu care el se raportează la scenă și partener, folosind emoții reale, ci tehnic vorbind, din alegeri directe care să vizeze și modul lui de a juca, astfel încât totul să ducă la consecințe și fapte palpitate.

Esența relației este una complexă, care va trebui, poate, să cuprindă mai multe segmente de spațiu, tempo, atmosferă sau topografia locului. Textul este punctul central pe baza căruia lucrează actorul. Lucrul în comun îi aproprie pe protagoniști ca echipă, ba chiar mai mult, îi impulsionează să investească în text și situația dramatică.

Procesul acesta presupune o bună transmisibilitate energetică și, nu în ultimul rând, va trezi foarte posibil un mod propriu și direct, adevărat pentru toți actorii de a se raporta la situație, putând afla într-un mod nemijlocit de existența multor nuanțe care, în marea majoritate a cazurilor, într-o piesă de teatru se află în spatele cuvintelor scrise de autor, provocând, în felul acesta, o accesare a unui sistem „informațional” mai amplu și mai limpede oglindit. Decodând împreună cu „celălalt”, comunicând cu el, un actor poate descoperi sensuri care îl pot ghida în afara motivațiilor sau a scopurilor personajelor pe care le interpretează.

Măiestria unui actor care joacă pentru sine, dar prin partenerul lui, ține exclusiv de inteligența emoțională a acestuia, ducând inevitabil și la abordarea unei atitudini creativo-instinctive din partea partenerului de scenă care poate găsi, în mod natural, rezolvări noi, practice și, mai ales, eficiente pentru actul teatral aflat în desfășurare. Încredințarea conflictului de regizor creativității actricești activează și potențează resorturile primordiale care pot scoate o relație la lumină și o pot propune cu succes spectatorilor pentru a-i emoționa. Creativitatea și colaborarea dintre actorii care joacă unul pentru celălalt poate naște alcătuirea de bază a unui bun spectacol, transformându-l într-o experiență comună sau, cum scria Giorgio Strehler, unei trupe de actori, „oricare ar fi rezultatul lui, este un lucru care aparține unei comunități de ființe umane care au câștigat bătălia lor, tocmai pentru că sunt o comunitate și nu niște singurătăți adunate laolaltă, întâmplător, ca să facă pentru o seară sau mai multe, un spectacol de teatru”⁸.

⁸ **Giorgio Strehler**, *Scrisori despre teatru*, editura Nemira, 2015, p. 161

CAPITOLUL IV. MUNCA ACTORULUI CU SINE ÎNSUȘI

IV.1. Întâlnirea actorului cu un moment intim care ține de istoria personală

Pentru a înțelege mai exact această temă vastă, dar pe alocuri vagă, fără adânci implicații practice, ar fi, probabil, oportună o conturare a definițiilor pentru a stăpâni mai bine operarea cu termenii propuși. Constantin Noica oferă o definiție mult mai simplă scriind într-un jurnal că filosofia este o știință care îți dă înțelesuri, în timp ce toate celelalte științe îți oferă doar cunoștințe.

Cu toate acestea, realitatea și concepțiile generale sau specifice care privesc aspecte ale vieții sau ale sensului ei nu provin din scrieri sau tratate trecute sau prezente, ci chiar din mințile oamenilor care nu au citit neapărat ceva despre ele sau nu au reflectat la sensul lor.

Un aspect important ține și de metoda de perfecționare a actorului pentru a se concentra pe ideea de eficacitate, de direcționare cu precizie a mesajului pe care vrea să îl transmită spectatorului. Aproape toate tipurile de teatru sunt legate, într-o mare măsură, de vechi ritualuri și își păstrează dimensiunea sacră. Există, încă, mesaje teatrale și actoricești care se adresează zeilor sau Creatorului și care implică o desăvârșită cunoaștere a mijloacelor creative specifice pentru asigurarea comunicării cu forțele superioare la care se raportează. În esență, actorul se caracterizează ca fiind mijlocitorul cel mai potrivit pentru conversația cu divinul, iar împlinirea artei sale se suprapune cu această predispoziție.

Procesul actoricesc, ca și elementele teatrale, nu pot fi înțelese cu „sufletul”, fără a include în propria înțelegere cunoașterea sau examinarea „finalității”. Religia dezleagă într-un mod bizar lucrurile, transferând autoritățile rațiunii de a exista sferei divine, iar știința aduce, de puține ori, clarificări caracteristicilor emoționale de bază. Importantă este, în ultimă instanță, năzuința umană de a consta și „din afară”. Dacă viața fiecărui om, în ansamblul ei, pare a nu avea un rost, și o infimă parte se va simți nesatisfăcută, aceea va avea tendința firească de a se uita „peste umăr”.

Arta actorului poate împlini sensul vieții și poate dobândi valențe mântuitoare doar dacă transcende sentimentele convenționale și nu se auto-plasează, situându-se pe sine însuși în interiorul limitelor morale comune și lăsând să se topească în mijlocul lui modelul și creația. Ea tinde să găsească motivații superioare, împlinirea legii morale ducând și la restabilirea adevărului. Un act de creație ideal nu are nimic de a face cu comoditatea sau convenționalismul, orice simulare fiind inadmisibilă.

IV.2. Concepția proprie legată de personaj sau calea solitară a actorului

Direcția în care este solicitată atenția și, mai ales, puterea de a fi prezent a actorului este una aflată sub amprenta concursului de împrejurări „agreat”, prin care celui de pe scenă i se cere să rezoneze în perfectă congruență cu relația, situația și scopul. Dar... mai ales cu partenerul.

Dar, poate, nu numai un orgoliu exacerbă sau o personalitate supra excitată conduc la etalări sau, din contră, la izolări nejustificate în rândul multor actori, ci poate, și judecata sau opinia subiectivă pot bloca procesul creator comun. Judecata, sau mai bine spus, autoanaliza, poate declanșa o „divizare” a sinelui creator. Monolitul „sentiment-corp”, „psiho-fizicul” se poate scinda în frânturi de gândire autodistructivă. Partenerul sau atmosfera sau chiar rolul, personajul, vor trece în plan secund și atenția se va muta în mod natural pe sine însuși, în loc să se concentreze pe obiectivul care trebuie îndeplinit, și anume, situația scenică care generează, de fapt, un raport corect față de celălalt: „Ați jucat bine pentru că fantezia voastră și relațiile dintre voi au fost introduse în procesul de creație”⁹.

Actorul intuitiv se dezvăluie pe sine însuși, sacrificându-și partea, dezvăluind părțile lăuntrice ale sufletului propriu, trebuind să fie capabil să provoace prin sunet și mișcare acei stimuli care se balansează instabil la granița între realitate și iluzie. Deci, el ca individ, ca ființă umană, adresându-se partenerilor și, implicit, publicului care îl urmărește, trebuie să fie apt „să sădească” în celălalt sentimente, construind un limbaj

⁹ Nicolai Mihailovici Gorceakov, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*, editura Nemira, 2017, p. 96

propriu psiho-fizic de sunete și comportamente, tot așa cum un mare scriitor crează o avalanșă de cuvinte care sunt, în fapt, profund „personalizate”. În felul acesta, în majoritatea cazurilor, doar așa, actorul poate fi un stimulent și poate avea efect asupra colegilor și ambianței.

Analiza, lucrul de unul singur, nu trebuie neglijate în complicatul proces relațional, ba chiar cultivate cu atenție, ele reprezentând un fel de pistă de decolare care presupune un spațiu imaginativ puternic la care se referea, cu precădere, marele regizor Lucian Pintilie.

IV.3. Relația de empatie cu personajul

Un personaj nu poate reprezenta un ideal de umanitate sau o normă ideală a unei categorii psihologice sau sociale din care acesta face parte. Conceptul mental, deci, asumat de actor poate fi considerat principiul de bază al comportamentului personajului integrat în interiorul evoluției lăuntrice. Filosoful și traducătorul Andrei Cornea, spunea următoarele: „înaintea tribunalului umanității – dincolo de care nu mai întrevăd o alta instanță – voi invoca mereu, în apărare, umanitatea mea individualizată, pesemne inevitabil deficientă. Caligula a fost un om nefericit în copilărie din cauza asasinării tatălui său, Germanicus, și a pericolului continuu în care a crescut, Eichmann a fost un om mediocru, frustrat, aruncat într-un context politic totalitar. Hitler a pierdut de două ori examenul de admitere la Academia de Arte din Viena, ceea ce se spune, i-ar fi creat o stare de ură împotriva celorlalți, mai ales al evreilor. Stalin, în copilărie, a fost tratat cu brutalitate de tatăl său, de unde, zice-se, tendințe de a-i brutaliza pe ceilalți”¹⁰.

Deci, privit cu o anumită empatie niciun personaj nu este până la sfârșit blamabil sau lipsit de circumstanțe atenuante pe măsură ce devine inferențial din instabila și precara natură umană, indiferent dacă este rezultatul unei transformări naturale firești sau o justificare pentru crime sau contradicții imorale.

¹⁰ **Andrei Cornea**, *Excepția - o încercare de antropologie filozofică*, editura Humanitas, București, 2021, p. 15

IV.4. Problematika globală socio-politico-culturală și crezurile extraprofesionale ale actorului.

Arta teatrală, în mod special, este determinată de globalitate și trendul cultural, mult mai mult decât toate celelalte arte, dat fiind contactul nemijlocit cu spectatorul și, mai ales, marea putere de manifestare a unei misiuni considerate sacră și mobilizatoare.

Actorii din toate timpurile au încercat să depisteze, influențați, bineînțeles, și de contextul epocii lor sau al manifestărilor culturale din proximitate, acele linii secrete care au existat între generații, făcând legătura între trecut și viitor, trăind împreună cu comunitățile în care se găseau și încercând instinctiv să le influențeze. Dialogul adevărat, însă, dintre artist și spectator, are loc la timpul prezent, ambele părți ajungând la același nivel de înțelegere a problematicii socio-culturale, acceptând, de multe ori de la sine, mesajul pe care artistul îl impune, prin accesarea propriilor emoții și devoalarea propriilor îndoieli și încercări.

În accepțiunea generală însă, crezurile extraprofesionale ale actorului au fost influențate, uneori în mare măsură, de perspectiva ideologică și culturală, dar mai ales de cea economică, în care un anumit pol de putere stabilea sau încerca să stabilească liniile directoare ale creației acestuia din urmă. Astfel, actorii erau forțați să aleagă varianta obediență sau cea a dizidenței pentru a putea răspândi mesajul profesional semnificativ.

Actul de creație, în ciuda pasiunilor extraprofesionale, pare, deci, să nu aibă nimic de a face cu confortul din afara ființei actorului, cu structura sa moleculară. Ideile sau preocupările personale pot, eventual, potența vocația profesională, sarcinile făuririi unui rol și, mai apoi, ale unui personaj, presupunând ordine și respect față de spiritul de lucru.

Fiecare ființă omenească, deci, reprezintă o „excepție” individuală bine determinată, supusă presiunii socio-politice, având o istorie personală singulară, irepetabilă și, mai ales, profund subiectivă. Ceea ce în logica normală este prezentat drept viață extraprofesională, hobby, pasiuni, definește, în fapt, adevărul intim al oricărei ființe omenești care aspiră la necesitatea căutării sinelui, cunoașterea componentelor umane și proceselor subconștientului la nivelul profesiei creând o inter-subiectivitate de succes, în marea majoritate a cazurilor, transformând actorul atât în obiect, cât și în subiect sub toate aspectele lui particulare sau generale.

CAPITOLUL V. CLIPA DE INSPIRAȚIE CARE SE NAȘTE DIN PARCURSUL RIGUROS PREGĂTIT

V.1. Elemente caracteristice ale parcursului pregătit

Caracterizarea unui parcurs actoricesc pentru un rol sau pentru parcursul actoricesc în cadrul unui spectacol presupune, cel puțin în teorie, eliberarea elementelor specifice fiecărei personalități în parte, acesta fiind un subiect individual de sine stătător, care este specific fiecărui actor în parte, fiecărei individualități umane în totalitatea ei. Elementele caracteristice pot avea, deci, doar un rol formator numai în parte, totul depinzând într-o mare măsură de instanțele decizionale proprii ale fiecăruia. Depistarea noțiunilor unui parcurs pregătit presupune, pe lângă un climat ambiental specific, și un fenomen de redobândire a unei exhaustivități umane, vitale fiind atât asociațiile cu modul de raportare al actorului la actul scenic, cât și meticulozitatea participantului la evenimentele aflate la baza poveștii în sine. Astfel, Victor Rebengiuc, actor-lemnă de teatru și film, nota că: „Liviu Ciulei mă punea să caut în interior, să găsesc tot ceea ce motiva un personaj, tot ceea ce îi explica transformările. Un personaj trebuie privit întâi omogen și abia apoi disecat. Liviu mă ajuta să caut toate articulațiile din adâncul unui personaj, să-l găsesc numai după ce înțeleg în tot ce îi este dat”¹¹.

Iată cum parcursul riguros capătă nuanțe proprii reliefate de termeni generali, dar totodată, legați conceptual de instrumente unice și individuale aflate în strânsă relație cu aparatul senzorial și psiho-emoțional și cu segmente specifice ale unui traseu al unui anumit personaj, asumat în timpul procesului creator unic.

Dintre noțiunile de bază, tehnic vorbind, se pot distinge în termeni, însă nu tocmai concreți și exclusivi, următoarele:

Repetiția – doar atunci când materialul actorului este viu, actorul va putea fi prezent în mod concret, utilizându-și inteligența emoțională pentru a înțelege prin repetiție

¹¹ **Simona Chițan și Mihaela Michailov**, *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Editura Publishing, București, 2004, p. 35

structura asociativă a lucrului interpersonal, dar și pentru a studia mental relația cu publicul. Bineînțeles că repetiția este un proces intim care presupune variațiuni individuale notabile și susținute. Cu toate acestea, în ciuda unor repetiții bine realizate, a unor refaceri deloc stereotipe, poate apărea pe tapet, în virtutea parcursului pregătit, o dilemă care se ramifică în două posibilități majore.

Forma de prezentare a personajului – teatrul este o convenție, un artificiu. Aceasta este părerea unanimă a profesorilor de teatru, a majorității actorilor, dar, mai ales, a regizorilor de spectacol. Situațiile dramaturgice propuse sunt ficțiuni, dar prin arta actorului și procesele lui specifice de creație, ele sunt prefăcute în adevăruri reale semnificative.

V.2. Întrebarea care naște esențialul și clipa de inspirație

În ciuda enunțului direct, nu poate fi delimitată sau scoasă la suprafață o singură întrebare decisă, pentru că procesul artei actorului ca parte integrantă a artei spectacolului, poate naște un set de întrebări cheie, care, din fericire, se pot întrepătrunde, determinând formarea unei concepții literar-teatral-regizorale care să reconstituie viața cu toate contradicțiile și paradoxurile care se află în interiorul ei. Datoria oricărei întrebări este tocmai aceea de a nu ține nimic ascuns în adevărul pe care răspunsul l-ar putea proiecta și de a transmite imagini și metafore ca rezultat al suprimării barierei psihologice dintre spectatori și actori.

Întrebarea esențială care poate conduce la nașterea unei clipe de inspirație poate fi extrasă doar dintr-un set de întrebări bazate pe credințe profesionale, pe condiționalități ale vieții contemporane, dar, mai ales, prin angajarea totală a întregii ființe umane actoricești în angrenajul spectacolului teatral și ea ar putea fi formulată, subiectiv, desigur, astfel: **„Poate actorul să reproducă realitatea vieții lui sufletești și proiecțiile individuale regăsite în arta sa prin intermediul unui personaj al unui text dramatic?”**

Este dificil de depistat un traseu universal-valabil, în condițiile în care nicio întrebare nu poate oferi răspunsuri fundamentale până la capăt. Opera artistului își are sălașul în cele mai ascunse profunzimi ale eului său molecular. Ea nu poate fi impusă de

niște criterii practice exterioare ființei lui. Interogația nu poate exista independent de psihicul lui, de propria lui conștiință, de legile morale care îl guvernează, ci apare ca o rezultată a atitudinii lui față de viață. Neîmplinirea realității proprii vieți creatoare va naște conceptul de purtător, realizator al unor idei împrumutate schematic, lucru prin însăși ne-substanțialitatea lui nevaloros.

Realitatea vieții sufletești intermediată de un personaj dramatic, cu toate întrebările auxiliare care se nasc firesc din acest concept interogativ, este posibil să nască o clipă de inspirație și să stabilească raporturi valabile atât pentru realitatea concretă, cât și pentru cea presupusă, înlăturându-se astfel preconcepțiile sau antepronunțările. Actorul creator, prin intermediul întrebării esențiale, poate prefigura doar apariția unei clipe de inspirație, condiția fundamental acceptată unanim atât de către practicieni, cât și de teoreticienii școlilor de teatru, fiind aceea că personajul sălășluiește în chiar interiorul identității proprii a actorului, acesta exprimându-se pe sine printr-un caracter dramatic, și nu invers.

V.3. Unde se întâlnește parcursul pregătit cu clipa de inspirație

Clipa de inspirație rezidată din complexitatea proceselor specifice unice își face apariția din cadrul aceluia principiu divin autonom și singular, care nu presupune urmărirea propriilor sentimente egoiste interesate și idolatre, ci însuflețește dăruirea către celălalt, nu ca rezultat a filozofiei sau raționalizării, ci ca rod al iubirii. Pentru asta este nevoie de conștientizarea rațională a propriilor emoții, situarea imaginației într-o poziție privilegiată, dar, mai mult decât orice, întâlnire inefabilă dintre aceste două concepte, relativ abstracte, parcursul riguros pregătit și clipa de inspirație, se poate realiza prin conștientizarea adevărului că propriul „eu”, poate atinge un nivel material aspirând către desăvârșire spirituală, pierzându-și mai întâi de toate năzuințele egocentrice. „Divinul „eu” este acel „eu” care are conștiință de sine. Mâna, piciorul, nasul, stomacul, creierul nu au conștiință de sine. Nu are conștiință de sine nici uniunea tuturor, care e asemenea unui trup mort. Are conștiință de sine ceva indefinit, liber, atotputernic în domeniul său spiritual”¹².

¹² **Lev Tolstoi**, *Despre Dumnezeu și om*, editura Humanitas, București, 2017, p. 59

Punctul de întâlnire al unui parcurs riguros pregătit cu o eventuală clipă de inspirație, poate fi, deci, foarte greu de scos la iveală prin folosirea strictă a terminologiei tehnice, pentru că majoritatea proceselor specifice aparținând artei actorului depind într-o măsură covârșitoare de vericiditatea interioară a fiecărei individualități mult mai mult decât de raționamentele teoreticianului. Gândirea cultural estetică, oricât de spectaculoasă ar fi, din păcate, nu se va putea constitui ca un drum de pregătire, arta actorului, dar mai ales inefabilul unei clipe în care actorul își face prezența simțită prin accesarea propriei ființe superioare, divine, este caracterizată de necesitatea accesării unor iluzii.

Poate punctul de întâlnire al celor două elemente primordiale se găsește, de fapt, în cristalizarea celor trei etape caracteristice ale oricărei arte, și anume: cunoaștere, descoperire și, mai apoi, într-un final, creația.

Cunoașterea – Cunoașterea actoricească presupune parcurgerea unor procese specifice, practicianul resimțind mai mereu nevoia cunoașterii proceselor psihice necesare nașterii artei lui, dincolo de alte ierarhizări academice de stil, de estetică, de teză sau de documentare punctuală.

Descoperirea – Într-un anume fel, descoperirea poate fi consemnată ca o etapă a cunoașterii, dar mult mai mult a conștientizării, care presupune capacitatea de a transforma în mod practic obiectivele abordate, dar și înțelegerea problematicii profesiei prin exerciții și încercări individuale. Ea presupune atât cunoaștere, cât și cercetare spre auto-cunoaștere.

Creația – Singura componentă care poate asigura în mod real apariția clipei de inspirație este reprezentată de creația autentică actoricească, care urmărește un fel de potrivire a tuturor ideilor cultural-estetice știute la nivel individual cu concretizarea lor practică. Teoriile dramaturgice sau regizorale pot căpăta, în felul acesta, coerență prin actul scenic actoricesc și aplicarea metodică a proceselor individuale specifice, își poate găsi drumul către o clipă de prezență totală, îndeplinind dezvoltarea unui sistem material viu și valabil.

V.4. Întâlnirea actorului cu publicul care îl conduce către clipa de inspirație

Esența teatrului rămâne, în ultimă instanță, întâlnirea cu spectatorul și prezentarea unei alte realități în cadrul spectacular, textul autorului fiind doar un pretext pentru inițierea unui act de asociere convențională cu ceilalți, câmpul de luptă „actoricesc” nefiind interpretarea poveștii sau detectarea vreunei surse de știință sau mesaj, ci creația teatrală prin definirea proceselor autentice omenești și crearea legăturilor cu personajul literar într-o convenție dată și acceptată de ambele părți. Ceea ce a constituit dintotdeauna o substanțialitate reală a teatrului, nu este doar multitudinea esențelor dramaturgice, a mijloacelor și a tiparelor de expresie, ce se pot lesne defini ca atare pe baza metodologiilor, școlilor, trendurilor la modă, ci și ca o mare diversitate de prestații actoricești valabile. Procesele umane actoricești nu se mulțumesc, deci, cu ilustrarea textului dramatic, arta actorului ca parte integrantă a unui spectacol fiind o artă creatoare în sine, purtătoare de emoție, atingând ceva sensibil-esențial, și anume acțiunea provocatoare pentru spectator, declașându-i acestuia din urmă, în cele mai multe cazuri, impulsul inițierii unui proces de auto-cunoaștere autentică și robustă.

Întâlnirea cu publicul poartă în interiorul ei potențialul abstract în alte forme de artă de a înlocui un punct de vedere singular cu o multitudine de viziuni variate, spectacolul de teatru putând să prezinte în același timp o lume cu mai multe dimensiuni, dar cuprinsă și surprinsă prin puncte de vedere actoricești precise, publicul spectator având menirea conceptual-spirituală de a încuraja și ocroti toate punctele de vedere pe care textul și actorii le prezintă. Deci, în afara proceselor intrinseci specifice, doar spectatorul îl poate ajuta în mod real pe actor să devină el însuși și, mai mult, să pășească dincolo de el însuși, depășind, în felul acesta, proiecțiile proprii care vizează realitatea subiectivă, deci să poată accesa mijloacele obținerii unei clipe de inspirație.

CAPITOLUL VI. CLIPA DE INSPIRAȚIE GENERATĂ DE MIJLOACE TEHNICE SPECIFICE DIFERITE ALE TEATRULUI ȘI FILMULUI

Teatru este sugestie, nu realitate, mari teoreticieni sau cercetători ai fenomenului scenico-dramatic fiind de acord că teatrul pornește de la „ce ar fi, dacă ar fi”. Acest „dacă” de filiație stanislavskiană, trebuie să însemne pentru un actor un adevăr de neclintit care trebuie să sălășluiașcă în cel căruia i se adresează, un adevăr expulzat, nu interiorizat sau ținut prizonier, un adevăr al unor procese interioare general valabile care nu pot fi repetabile.

În pictură totul se „limpezește” destul de repede în ochii unui bun privitor. Contează tema, contează întâmplarea, dar ceea ce emoționează cel mai puternic este, se pare, modul în care sunt aranjate, definite, puse la punct, elementele de expresie care alcătuiesc tabloul, chiar dacă compunând o pictură, ele constituie implicit și „narațiunea” din tablou. O operă de artă care ajunge să emoționeze se găsește, totuși, dincolo de povestea din respectivul tablou sau de isprava din interiorul unei rame. La teatru, povestea este spusă, de cele mai multe ori, prin actori și de către actori. Povestitorul poate exista doar prin actori. Doar comunicarea dintre aceștia poate transforma ceva care nu este decât un sistem semiotic, într-un sistem material viu despre care profesorul Ion Cojar vorbea că trebuie adus în actualitate, deci trebuie realizat, actualizat. În principiu, de cele mai multe ori, nu simpla apariție a actorilor, ci comunicarea dintre ei poate conduce la emoție.

Atât actorii de teatru, cât și, mai ales, actorii care joacă în film, trebuie să realizeze că există o mare diferență între „durata spectacolului” și „durata cadrului”. Atenția nu trebuie să fie orientată înspre temporal, ci înspre intensitatea comunicării cu partenerul care poate fi condensată sau, pe alocuri, ușor dispersată.

Teatrul prin relația dintre actori ajunge să fie, în mare parte, un declanșator. Valeriu Moisescu evoca personalitatea marelui profesor de actorie Nicolae Bălțățeanu care „folosea ca pedagog o metodă de lucru total neobișnuită. Repetând cu studenții săi [...] maestrul se strecura printre cei doi interpreți șoptindu-le, din când în când, la ureche, fiecăruia în parte, intenții, subtexte, acțiuni. Așa încât, cel ce nu auzea indicația, luat prin

surprindere și neștiind niciodată cum va reacționa partenerul, era obligat la o stare de pândă și de adaptare, reacționând spontan și viu. Punerea în scenă devenea, astfel, o punere la cale și nu o simplă sau ingenioasă deplasare a actorilor într-un spațiu dat”¹³.

Filmele, pe de altă parte, presupun o relație „nestatornică” a adevărului artistic comun, din cauza faptului că în sala de cinema, legătura directă dintre public și actor este întreruptă, discontinuă. Aranjamentul fizic este unul permanent blocat și nu se poate deschide nici măcar dacă interpretul se adresează în mod direct spectatorilor sau dacă aceștia din urmă nici nu mai urmăresc relația dintre actori, care, de fapt, compune povestea. Bariera de netrecut a ecranului favorizează, însă, un anumit stil de interpretare care ține mai mult de „ogîndire”. În același timp, pentru spectator, actorul este direct acolo, într-o imagine, într-un cadru, dar, paradoxal, nu și acolo în încăperea, familiar, dar și inaccesibil în același timp.

Camera de filmat, însă, augmentează senzația de artificialitate a interpretării actoricești, a reacției directe, nemijlocită, vizavi de partener. Actorii în film relaționează, paradoxal, mai „de aproape”, dar în multe privințe sunt mai îndepărtați, jucând câteodată, izolați, ghidați doar de propriile instincte naturale. Relația cu partenerul există, fluxul energetic principal se crează, dar izolarea și jocul „ca pentru sine însuși”, părăsirea relației se poate produce și din cauza unui comportament prin care actorul este obligat să înfrunte „posibilitatea” de a face vizibilă o anumită expresie, un anumit gest sau de a se armoniza, nu cu colegul actor, ci cu un anumit tip de distanță, unghi de filmare, încadratură sau ustensile tehnice specifice doar filmului.

¹³ Valeriu Moisescu, *Însemnări contradictorii*, editura Unitext, 1999, p. 144

CONCLUZII

Clipa de inspirație poate fi considerată gestul suprem de iubire și încredere, care poate provoca actorul și doar prin el poate deoala mecanismele emoționale intime ale întregii specii umane. Este un mod profund de reprezentare a idealurilor teatrale, rămânând, însă, cu toate acestea, o noțiune relativ „exotică”. Abordarea conceptuală a acestui element presupune, în primul rând, studiul teoretic amănunțit al conceptului în sine și, mai apoi, urmărirea liniilor directe ale unei viziuni specifice întemeiate și pe principii fondate pentru a se putea stabili atât obiectul, cât mai ales limita parcursului riguros pregătit. În general, înțelegerea oricărei ființe umane este delimitată de propria istorie personală, de foarte puține ori, ea putând fi pusă în cuvinte sau acțiuni funcționale viabile. Tocmai de aceea, momentul scenic superior va putea fi constituit doar ca o promisiune reprezentatorie, în timp ce parcursul riguros pregătit poate fi, în sine, împlinit, constituindu-se ca o realitate vie care poate fi definită prin moduri de cunoaștere omogene ordonate în funcție de repere diverse, structurate în funcție de metode, școli sau personalitatea și formarea inițială a conducătorului, fie el regizor sau profesor.

Chiar dacă actorul reușește să își găsească propriile resorturi intime, emoționale și o face cu onestitate, chiar dacă accesează corect informații din zona realului, individualizându-le, el nu va putea întrezări în miezul propriei ființe fragmente de adevăr, decât dacă se raportează la ceva ce poate fi considerat viabil doar ca adevăr situat în afara minții lui și neîncorporat întru-totul în cadrul vreunei teorii care este legată de arta actorului. Cu alte cuvinte, depășirea limitelor materiei este de sorginte spirituală, poate chiar simbolic-umană.

O clipă de inspirație, un moment poate fi definit ca fiind atât de adânc și de singular chiar și celui care își întemeiază creația pe găsirea lui. Cu siguranță, nici măcar credința, considerată ca fiind actul suprem de îngemănare a spontaneității cu elaborarea individualizată semnificativă, ci simțirea dă naștere momentului superior, o simțire poate neatinsă de neajunsurile intelectului, ci doar de un sentiment dominant regăsit aleatoriu în interiorul granițelor „artificiale” impuse de arta actorului ca o componentă a unei convenții teatrale.

Participarea tehnică și creativă pe care o oferă parcursul riguros pregătit presupune gândire, documentare, informație specifică, dar, mai ales, adaptabilitate și prezență concretă, tocmai pentru dobândirea unei vieți creative, senzoriale, paradoxul fiind acela că, doar prin imparțialitatea adevărilor propriei gândiri, clipa de inspirație poate oferi valențe scopurilor sinelui, cuprinzând pentru un moment întregul spirit al existenței și esenței creaționale, oferind exclusivitate reacțiilor infinite care odată cu „aici-acum” vor putea include, în majoritatea cazurilor și „eu”, adică vor livra adevărul ființial doar prin prezență necenzurată.

Întâlnirea clipei de inspirație cu parcursul riguros pregătit, din punct de vedere conceptual, poate fi greu definită, deoarece evoluează și se schimbă odată cu evoluția celui care prioritizează valorile obiective ale propriei realități situându-se într-un permanent raport dinamic cu exteriorul, dar, mai ales, își găsește reprezentări proprii și noi criterii care sunt legate de specificul artei sale. Datoria parcursului este aceea de augmentare a proceselor vii, specific omenești, eterne, până la obținerea particulei elementare, de fapt, singurul moment de inspirație obținut de actor pentru scurt timp prin renunțarea la poziționări ce pot fi controlate și conștientizarea, uneori ulterioară, a inteligibilității limbajului artei sale. Deci, paradoxul fundamental care guvernează legătura dintre cei doi termeni, pe care se întemeiază, de fapt, manifestarea ființială plenară, este tocmai contradicția dintre elementele limitative pragmatice și libertatea spiritului, clipa de inspirație apărând ca o dezvoltare spiritual biologică, dar debutând ca potențialitate sau consecință a unui act artificial, convențional, cu limite și margini clar delimitate, creând în felul acesta, structuri identitare complexe și contradictorii. Poate doar în felul acesta, „partea divină din om nu îi cere lumii să se conformeze unui model”¹⁴, prin urmare actorul, cunoscându-și și asumându-și ființial nu profesia, ci menirea, se va putea transforma prin intermediul proceselor creative specifice artei sale într-un element de siguranță al comunicării cu forțele superioare la care se raportează instinctiv, intersectând acțiunile sale exterioare cu o experiență unică și imprevizibilă capabilă să îi activeze subconștientul și să suprapună realități obiective asupra unor unicități omenești legate de propria sa viață.

¹⁴ **Bertrand Russel**, *Viața fără frică*, editura Vellante, București, 2009, p. 177

BIBLIOGRAFIE

1. **Andre, Christoph**, *Vremea meditației*, editura Trei, București, 2021
2. **Aristotel**, *Metafizica*, editura Paideia, București, 2019
3. **Aristotel**, *Opere - Despre suflet*, editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2015
4. **Aristotel**, *Poetica*, Editura Științifică, București, 2000
5. **Banu, George**, *Convorbiri teatrale*, editura Nemira, București, 2016
6. **Banu, George**, *Pagini alese (studii)*, editura Nemira, București, 2018
7. **Banu, George**, *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, editura Nemira, București, 2009
8. **Banu, George**, *Scena modernă*, editura Nemira, București 2014
9. **Banu, George**, *Teatrul memoriei*, editura Univers, București, 1993
10. **Barba, Eugenio**, *Casa în flăcări*, editura Nemira, București, 2013
11. **Barba, Eugenio**, *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*, editura Nemira, București, 2013
12. **Beligan, Radu**, *Între acte*, editura Allfa, București, 2013
13. **Bergman, Ingmar**, *Lanternă magică*, editura Meridiane, București, 1994
14. **Boal, Augusto**, *Teatrul primărilor*, editura Nemira, București, 2017
15. **Brando, Marlon**, *Cântece învățate de la mama*, editura Class, București, 2007
16. **Brecht, Bertolt**, *Scrisori despre teatru*, Biblioteca UNATC, București
17. **Brialy, Jean-Claude**, *Cele mai amuzante vorbe de duh ale actorilor*, editura Humanitas, București, 2015
18. **Brook, Peter**, *Punct și de la capăt*, editura Nemira, București, 2018
19. **Brook, Peter**, *Spațiul gol*, editura Nemira, București, 2014
20. **Campbell, Joseph**, *Eroul cu o mie de chipuri*, editura Herald, București, 2021
21. **Campbell, Joseph**, *Puterea mitului*, editura Trei, București, 2020
22. **Caragiale, I.L.**, *Despre teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957
23. **Cazimir, Ștefan**, *Amintiri despre caragiale*, editura Humanitas, București, 2013

24. **Cehov, Anton Pavlovici**, *O viață în scrisori*, editura Polirom, București, 2018
25. **Cehov, Michael**, *Către actori*, Biblioteca U.N.A.T.C., București
26. **Chekhov, Michael**, *Gânduri pentru actor*, editura Nemira, București, 2017
27. **Chiribuță, Paul**, „Pledoarie pentru evoluția binomului om-artist”, în revista *CONCEPT* 1/2010, Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru, UNATC Press, București, pp. 7-13
28. **Chițan, Simona; Michailov, Mihaela**, *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Editura Publishing, București, 2004
29. **Chubbuck, Ivana**, *Puterea actorului*, editura Quality Books, București, 2007
30. **Cojar, Ion**, *O poetică a artei actorului*, editura Paideia, București, 1998
31. **Cornea, Andrei**, *Excepția - o încercare de antropologie filozofică*, editura Humanitas, București, 2021
32. **Deleuze, Gillez; Guattari, Felix**, *Ce este filosofia*, editura Hecate, București, 2020
33. **Diderot, Denis**, *Paradox despre actor*, Biblioteca U.N.A.T.C.
34. **Einstein, Albert**, *Cuvinte memorabile*, editura Humanitas, București, 2012
35. **Eliade, Mircea**, *Sacrul și profanul*, editura Humanitas, București, 2017
36. **Freud, Sigmund**, *Psihologia inconștientului*, editura Trei, București, 2000
37. **Goleman, Daniel**, *Creierul și inteligența emoțională. Noi perspective*, editura Curtea Veche, București, 2016
38. **Graziano, Michael S.A.**, *Conștiința dintr-o nouă perspectivă*, editura Humanitas, București, 2021
39. **Grotowski, Jerzy**, *Spre un teatru sărac*, editura Unitext, București, 1998
40. **Grotowski, Jerzy**, *Teatrul și ritual*, editura Nemira, București, 2014
41. **Heidegger, Martin**, *Conceptele fundamentale ale metafizicii*, editura Humanitas, București, 2019
42. **Huizinga, Johan**, *Homo Ludens*, editura Humanitas, București, 2018
43. **Huxley, Aldous**, *Filosofia perenă*, editura Polirom, București, 2019
44. **Ionesco, Eugen**, *Sub semnul întrebării*, editura Humanitaas, București, 1994
45. **Ioniță, Adelina**, *Comunicarea non-verbală*, editura Cartea Românească, Iași, 2020
46. **Jung, Carl Gustav**, *Tipuri psihologice*, editura Trei, București, 2004
47. **Mamet, David**, *Teatrul*, editura Curtea Veche, București, 2013

48. **Mandache, Rodica**, *O carte atipica despre un actor atipic*, editura Oscar Print, Bucuresti, 2010
49. **Manea, Aureliu**, *Spectacole imaginare*, editura Eikon, Cluj, 2018
50. **Măniuțiu, Mihai**, *Redescoperirea actorului*, editura Meridiane, București, 1985
51. **Mihailovici Gorceakov, Nicolai**, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*, editura Nemira, București, 2017
52. **Mitter, Shomit; Shetsova, Maria**, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, editura Unitext, București, 2010
53. **Moiescu, Valeriu**, *Însemnări contradictorii*, editura Unitext, București, 1999
54. **Moiescu, Valeriu**, *Persistența memoriei*, editura Teatrul Azi, București, 2007
55. **Moraru, Marin**, *Suntem ce sunt amintirile noastre*, editura Allfa, București, 2013
56. **Motoi, George**, *Sub masca actorului*, editura Eminescu, București, 1989
57. **Naremore, James**, *Actoria în cinema*, editura Tact, Cluj-Napoca, 2018
58. **Neumann, Erich**, *Psihologia abisală și noua etică*, editura Nemira, București, 2018
59. **Nietzsche, Friedrich**, *Amurgul idolilor*, editura Humanitas, București, 2019
60. **Nietzsche, Friedrich**, *Nașterea tragediei*, editura Cartex, București, 2018
61. **Noica, Constantin**, *Jurnal de idei*, editura Humanitas, București, 2017
62. **Pang, Camilla**, *Explicandu-i pe oameni*, editura Trei, București, 2021
63. **Patlanjoglu, Ludmila**, *La vie en rose*, editura Humanitas, Bucuresti, 1997
64. **Patlanjoglu, Ludmila**, *Regele scamator*, editura Nemira, Bucuresti, 2004
65. **Pintilie, Lucian**, *Bricabrac*, editura Nemira, București, 2017
66. **Platon**, *Phaidon sau Despre suflet*, editura Humanitas, București, 2018
67. **Pleșu, Andrei**, *Despre inimă și alte eseuri*, editura Humanitas, București, 2017
68. **Pleșu, Andrei; Liiceanu, Gabriel**, *Despre destin*, editura Humanitas, București, 2020
69. **Redgrave, Michael**, *Căile de realizare actoricească*, Biblioteca U.N.A.T.C., București
70. **Rousseau, Jean-Jaques**, *Contractul social*, editura MondoRo, București, 2016
71. **Russell, Bertrand**, *Viața fără frică*, editura Vellant, București, 2019
72. **Saiu, Octavian**, *În căutarea spațiului pierdut*, editura Nemira, București, 2008
73. **Schopenhauer, Arthur**, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, editura MondoRo, București, 2014

74. **Schopenhauer, Arthur**, *Viața, amorul, moartea*, editura Antet, București, 1994
75. **Șerban, Andrei**, *Cartea atelierelor*, editura Nemira, Bucuresti 2013
76. **Sfântul Augustin**, *Despre minciună*, editura Humanitas, București, 2016
77. **Stanislavki, K.S.**, *Munca actorului cu sine însuși*, editura Nemira, București, 2018
78. **Steinhardt, Nicolae**, *Primejdia mărturisirii*, editura Polirom, București, 2009
79. **Strehler, Giorgio**, *Scrisori despre teatru*, editura Nemira, București, 2015
80. **Sturdza Bulandra, Lucia**, *Amintiri - Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatura și Arta, București, 1956
81. **Tarkovski, Andrei**, *Sculptand in timp*, editura Nemira, Bucuresti, 2015
82. **Tatos, Alexandru**, *Pagini de jurnal*, editura Nemira, București, 2010
83. **Thaupson, David; Christie, Ian**, *Scorsese despre Scorsese*, editura Alfa, București, 2001
84. **Tolstoi, Lev**, *Despre Dumnezeu și om*, editura Humanitas, București, 2017
85. **Wilson, Edward O.**, *Originile creativității umane*, editura Humanitas, București, 2017
86. **Zamfirescu, Florin**, *Actorie sau magie*, editura Privirea, București, 2003