

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ I.L. CARAGIALE
FACULTATEA DE TEATRU**

REZUMAT

TEZA DE DOCTORAT

**VALOAREA FORMATIVĂ A TEXTULUI DOSTOIEVSKIAN
PENTRU PROCESUL CREATOR AL ACTORULUI**

Conducător științific

Conf. univ. dr. Paul Chiribuță

Doctorand

Gina (Pitulea) Nica

București 2018

Cuprins

Introducere	3
I. Actorul și monologul interior în munca sa	6
I.1. Ce este monologul interior?	6
I.2. Monologul interior și <i>magicul dacă</i>	7
I.3. Acțiunea și monologul interior în munca de creație	7
I.4. Monolog interior. Studiu de rol Maria Timofeevna	8
II. Caracterul polifonic al procesului creator al actorului modern	10
II.1. Analiza Mecanismului logic specific din punct de vedere al actorului	10
II.2. Arta actorului și personajul	11
III. Caracterul dialogal al gândirii personajului dostoievskian	13
III.1. Analiza mecanismului logic specific în cazul lui Dostoievski	13
III.1.1. Concept de personaj	13
III.1.2. Rolul personajului dostoievskian	14
III.1.3. Contradicția - motor al dezvoltării personajului	16
III.2. Procesul de asumare a celeilalte realități	17
III.3. Carnavalescul și personajul dostoievskian	19
IV. Contrastul și paradoxul personajului dostoievskian	20
V. Polifonia personajului și dimensiunea sa formativă pentru actor	21
Concluzii	23
Bibliografie	25

Introducere

"(...)Pentru că nevoia de frumos se dezvoltă cel mai mult atunci când omul se află în divergență cu realitatea, în dezacord, în luptă, adică atunci când trăiește cel mai intens, fiindcă omul trăiește extrem de intens tocmai atunci când caută și vrea să obțină ceva; așadar, atunci în el se manifestă cea mai firească dorință de armonie, de liniște, iar în frumos există și armonie și liniște."

F.M. Dostoievski

Lucrarea are drept punct de plecare ideea că prin complexitatea sa și mecanismul prin care a fost creat, personajul dostoievskian are valoare formativă pentru creația actorului. Aprofundând particularitățile distinctive ale mecanismului de creație al marelui scriitor, am observat faptul că este șocant de apropiat de mecanismul de creație al actorului și prin aceasta se pot descoperi în funcționalitatea personajului dostoievskian dimensiuni ale existenței care, folosite de către actor, îi dezvoltă potențialul de creație. Demersul meu se va axa pe a descoperi cât mai multe și mai diverse aspecte legate de ființarea personajului formator și de a le pune în acord cu necesarul actorului. Aria "căutărilor" mele se extinde asupra mecanismului logic specific de gândire și de creație al lui Dostoievski și al personajelor sale, asupra conceptului, rolului și rostului personajului dostoievskian.

De asemenea, voi acorda atenție modului în care personajul din scrierile lui Dostoievski își asumă situațiile, dialogismului, contrastelor și naturii carnavalești care dau complexitatea și ineditul acestuia. Ceea ce este impresionant însă, este că omul, cu toată complexitatea sa, se află în centrul preocupărilor scriitorului. Într-o scrisoare către fratele său Mihail, cu mulți ani înainte de debut (la 16 august 1839), scria despre menirea sa legată de destinul omului. "Trebuie să aduci acest mister la lumina zilei, și chiar dacă am să-mi dedic toată viața acestui țel, n-am să consider că am pierdut timpul degeaba: eu mă concentrez asupra acestui mister pentru că vreau să fiu om."¹ Avea 18 ani, zece ani mai târziu era înculpat în mod abuziv într-un proces politic, arestat și condamnat la moarte. Scos în piața publică alături de alți condamnați trăiește moartea și învierea într-un răstimp extrem de scurt. Pedepsa cu moartea ce tocmai fusese anunțată se preschimbă în detenție în Siberia. Trauma pe care a suferit-o i-a influențat și determinat întreaga creație. Acest moment încărcat de trăiri autentice, în prag, reprezintă în principal, viziunea prin parametrii căreia voi încerca analiza.

¹ Apud Albert Kovacs, *Poetica lui Dostoievski*, Editura Leda, București, 2007, pag 11

Aspectarea dimensiunii teoretice a artei actorului o voi pune în evidență cu ajutorul a două metode distincte de analiză și principii de lucru pentru actor, cea a lui C.S. Stanislavski și cea a lui Ion Cojar.

Primul capitol este rezervat monologului interior. În abordarea lucrului la rol, actorul pleacă de la gândurile sale proprii, care în linii mari, pe baza unei analize, după ce au fost efectuate primele lecturi pot să se apropie de cele ale personajului. Aproximarea de personaj și în final asumarea în totalitate a rolului presupun o cât mai mare absorbție din partea mentalului actorului a gândurilor personajului. Antrenamentul și repetiția întăresc încrederea conștientului în straturile subconștiente pentru a le permite să se manifeste. Arta actorului folosește exerciții și jocuri multiple în această direcție. Studiul personajului dostoievskian poate fi utilizat ca un exercițiu valoros de îmbunătățire a dialogismului gândului actorului. Monologul interior în cazul muncii actorului are două dimensiuni, cea care îl privește strict pe actor și se distinge sub forma gândurilor proprii (acestea sunt în funcție de deschiderea și de dezvoltarea fiecăruia) și cea cu care vine personajul și care va fi procesată și în final asimilată de către actor. Ceea ce desprindem este ideea că actorul are nevoie de personaje complicate, speciale și complexe care să-i îmbunătățească funcționarea. Personajele lui Dostoievski vin cu un aport substanțial atât prin extraordinar, și diversitate cât și prin particularitățile dialogismului la nivel mental. Personajul dostoievskian provoacă, prin cuvintele pe care le folosește, prin ideile și gândurile sale și nu în ultimul rând prin natura extraordinară a situațiilor în care se implică, gândurile și capacitatea dialogală a mentalului actorului.

Monologul, ca acțiune a gândurilor, este instrument important pentru actor; cu ajutorul său actorul poate să-și organizeze gândurile și să evalueze situațiile personajului. În subcapitolul referitor la lucrul asupra personajului Maria Timofeevna, voi prezenta etapele pe care le-am parcurs cu studiul și asumarea rolului din momentul lecturii și cu repetițiile în care m-am apropiat de rol. Personajul Maria Timofeevna este ofertant tocmai prin calitățile personajului dostoievskian. Are o doză mare de ambiguitate, acțiunile și gândurile sale sunt contradictorii, psihologia sa este schimbătoare și prin toate acestea dezvoltă o lume paralelă a ei proprie în care dispoziția spre fantasmare crește odată cu necazurile sale și cu înțelegerea situației.

Capitolul doi al lucrării, cel cu privire la Caracterul polifonic al artei actorului va avea un fundament teoretic și se va dezvolta, în principal cu ajutorul profesorului Cojar în demersul unei analize a mecanismului logic specific de gândire al actorului. Scopul capitolului este acela de a afla ce presupune mecanismul logic specific de gândire al

personajului și cum acesta devine propriu actorului pentru a utiliza aceste instrumente în capitolul următor când voi încerca să identific aceste elemente de creație în universul dostoievskian. Vor fi dezbătute pe larg elemente de artă a actorului: concept de personaj, mecanism logic specific, asumare substituie, emoție, imaginație.

În capitolul al treilea al lucrării, atenția va fi concentrată pe descoperirea mecanismului de gândire și creație al lui Dostoievski și al personajelor sale, modalitatea în care acestea își asumă situația, pe dialogismul și polifonia personajului. De asemenea voi încerca să descopăr elemente ale carnavalescului în situații și în viața personajului.

Codul genetic al personajului dostoievskian se naște din modalitatea autorului de înțelegere a lumii. Punctul de plecare va fi momentul aflării sale pe eșafod în piața publică în care i se citește sentința condamnării la moarte și într-un răstimp de numai câteva minute, celălalt document cu privire la grațiere. Mecanismul său de gândire se află sub semnul trăirii vieții și morții în același timp.

Cine este personajul dostoievskian? Identitatea acestuia se naște sub apanajul conceptului. Care este mecanismul logic de gândire al acestuia? Am spus mai devreme că există o legătură strânsă între gândirea lui Dostoievski și cea a personajelor sale. Pentru actor este fundamental să descopere felul în care gândește personajul. Cum se raportează personajul dostoievskian la realitate.

Lărgimea personajului are proporții în care putem identifica mai multe concepte care hrănesc și susțin manifestările personajului prin contradicție. Contrastele și contradicțiile fac să găsim credințe ale personajului în funcție de momentele de existență. Munca actorului pune în evidență necesitatea extragerii conceptului sau a conceptelor din funcționalitatea personajului. Prin caracteristica lor de a avea mai multe concepte personajele lui Dostoievski devin obiect de studiu formator pentru actor.

În subcapitolul referitor la asumarea celeilalte realități voi dezvolta o analiză privind modul în care personajul dostoievskian își asumă situațiile extraordinare, penibile, groțesti pe care le are de traversat. Având bine stabilite rolurile, personajele parcurg traseul de la cei care sunt la cei care înfăptuiesc.

În subcapitolul privind carnavalescul personajului dostoievskian, plecând de la *dialogul socratic* și *satira menippe* voi identifica elementele comicului în scrierile autorului. Sunt situații în care, folosind *anacriza* Dostoievski își provoacă la cuvânt personajele. Cuvântul lor devine important în descoperirea adevărului. Precum Socrate, Dostoievski a fost un mare maestru al *anacrizei*. Precum Dostoievski, actorul este un mare maestru al *anacrizei* pentru gândurile sale și potențialitățile sale.

În capitolul următor, ”Contrastul și paradoxul personajului dostoievskian” voi arăta cum autorul în scopul de a pune diversitatea laolaltă și a da o dimensiune cât mai completă și complexă omului, s-a folosit de contrast și interacțiune. Personajul lui Dostoievski nu este unilateral. I-a dat forța de a descoperi și auzi, în el și în celelalte, toate vocile care se nasc în om și-l pun în mișcare.

Fără a avea intenția de a spune că lucrarea își propune descoperirea importanței dialogului în munca actorului (acest aspect este arhicunoscut), aș vrea să pun în lumină forța pe care o are procesul dialogal în căutarea adevărului actoricesc pe scenă. Elementele de noutate pe care vreau să le aduc vor fi punerea în evidență a mecanismului de gândire și creație al lui Dostoievski și cel al personajelor sale precum și legătura dintre acestea și principiul de funcționare a mentalului actorului în momentele sale de creație. De asemenea, instrumentarul actorului ar putea să fie îmbunătățit prin studiul personajelor lui Dostoievski.

I. Actorul și monologul interior în munca sa

I.1. Ce este monologul interior?

Monologul interior al unui actor, această vorbire de unul singur (monos = singur; logos = vorbire) presupune înainte de toate acțiunea gândului. Procesul de gândire este o acțiune psihică dinamică, are ca rezultat replica și implică dialogul mental bazat pe întrebare și răspuns.

Acțiunea, pentru actor este un instrument de bază în activitatea sa creatoare. Acțiunea interioară vizează mișcarea gândurilor care se va transfera în exterior în expresie și mișcare a corpului. La rândul său, acțiunea fizică impulsionează activitatea mentală. Monologul interior al actorului devine la un moment dat, monologul interior al personajului și aceasta se va întâmpla atunci când, în urma repetițiilor, gândurile proprii parazitare pentru personaj vor fi excluse din mentalul actorului. Actorul inițiază apropierea de rol prin exersarea unui dialog bazat pe gândurile sale personale care nu au în acest moment legătură cu gândurile personajului dar au legătură cu o amintire, întâmplare din viața proprie a căror structură este asemănătoare situației. Cunoscând tot mai bine psihologia personajului și implicit gândurile acestuia, monologul interior al actorului se va apropia de cel al personajului. Aceasta este tehnica apropierii de personaj prin analogii, pe care o conține și metoda Dicteului dezvoltată de către Doamna profesor Adriana Popovici. Dicteul se bazează pe apropierea de personaj în procesul muncii cu sine, ”pe cont propriu”, cu ajutorul lecturii și practicii prin ”metoda

asociațiilor libere folosite în psihanaliză de Freud și mai ales de Jung”.² Putem vorbi despre o pregătire la nivel mental a actorului, așa încât acesta să poată să evalueze cu sinceritate situația în care se află și de câtă cunoaștere în direcția personajului mai are nevoie, dar și să ajungă la o spontaneitate a gândurilor. Totdeauna este nevoie de acea evaluare a nivelului, a gradului de așezare a personajului în mentalul actorului. Mai târziu vom vorbi despre asumare și magicul ”dacă” introdus de sistemul lui Stanislavski.

I. 2. Monologul interior și *magicul dacă*

O metodă pe care Stanislavski o propune actorului pentru a-și păstra jocul viu este *experimentarea*. În procesul de creație pe scenă actorul este și trebuie să fie sub imperiul lui *ACUM*. Aceasta presupune ca actorul să rămână deschis improvizației.

Monologul interior are ca expresie exterioară acțiunea. Experimentarea este comparată de către Stanislavski cu existența intensă, cu trăirea interioară intensă. ”*Acum este eu sunt*”. Acțiunea actorului în situația dată de dramaturg are ca punct de plecare ceea ce a fost numit ”*magicul DACĂ*”. Acest DACĂ provoacă în actor o activare a gândurilor și psihicului care influențează acțiunea și expresia conform cu situația propusă.

Magical Dacă este un imbold, un excitant al mentalului și imaginației care va transforma (cu ajutorul gândului și al sentimentelor) acțiunea din situația propusă în creație artistică. Întotdeauna Stanislavski a susținut că acțiunea fizică este drumul cel mai sigur către scopul final și anume realizarea deplină a unui personaj pe scenă.

I.3. Acțiunea și monologul interior în munca de creație

În a doua perioadă a activității sale, când a ”întregit” sistemul cu metoda acțiunii fizice, nu a renunțat la metoda memoriei afective ci a suplimentat-o cu o metodă stimulatorie. Corect spus este că sistemul a fost reîntregit și nu schimbat.

Este interesant cum Stanislavski explica actorilor cum poate fi construit traseul pe care îl au ideile unui rol și cum, prin acțiunea verbală actorul poate să transmită partenerului imaginile sale și logica sa. În acest scop actorul trebuie să dispună de o calitate desăvârșită a mentalului și psihicului astfel încât să aprecieze limpede ceea ce-și imaginează și spune și să transmită corect și fidel partenerului; să-l facă pe acesta să vadă imaginea pe care el o descrie.

² *Adriana Marina Popovici, Interviu Revista Concept, 1.5.2010, Revistă editată de Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru*

Logica, consecvența și intensitatea acțiunilor conștiente și în mod special a gândului îl vor propulsa pe actor într-o ”zonă” în care ”imposibilul devine posibil”, în care subconștientul³ începe să se manifeste. Viziunea interioară a ceea ce gândește actorul este cumva motorul imaginației dinamice care îl implică în situația scenică și-l convinge să nu mai fie propriul spectator.

Înlănțuirile din viața rolului trebuie și ele văzute cu gândul așa cum facem în cazul amintirilor. Viața reală creează singură, în mod firesc fluxul viziunilor în momentul în care mintea îi cere s-o facă, în cazul vieții imaginare a rolului, actorul trebuie să intre în viața imaginată și să facă el acest flux al viziunilor interioare. Imaginile se stabilizează mai ușor și mai bine în memoria noastră vizuală și actorul poate să le activeze mai ușor în momentul reprezentării. Cum facem să impulsionăm imaginația și s-o dezvoltăm? Înmulțirea imaginilor din imaginație și creșterea puterii de închipuire pot fi realizate prin creșterea dorinței sincere de a ști cât mai multe despre sine, actor în situația propusă. Întrebările: când, unde, de ce, pentru ce, ce? sunt necesare atât ca imbold al fantasmelor dar și ca dezvoltare a acestora.

I.4. Monolog interior. Studiu de rol Maria Timofeevna

Lucrând la rolul Maria Timofeevna din dramatizarea „Trei zile din viața lui Stavroghin”⁴, după romanul Demonii de F. M. Dostoievski, deși caracterizat de complexitate, am avut certitudinea unui real ajutor din partea personajului din scriitură. Variațiile multiple și intense ale psihicului Mariei Timofeevna o făceau să aparțină realității. Stările de însuflețire exterioară care alternau cu cele de îndoială, de deziluzie, de suferință, de neîmplinire pentru ca apoi să se transforme în bucurie, conturau suficient de consistent o ființare cât se poate de adevărată

În prima scenă, când Maria Timofeevna îi primește în vizită pe Șatov și Daria, sora lui (în roman Șatov este însoțit de cronicarul romanului), este veselă, are o privire blândă, radioasă. Ochii îi sunt calzi și emană o ”lumină visătoare plină de bucurie naivă”. De asemenea, și zâmbetul ei exprimă bucurie calmă și lină. Este ca o candelă care luminează. Are, totuși, o solemnitate pe care o manifestă cu stăruință doar față de musafirul necunoscut, pe ”Șatușca” nu-l mai consideră un străin. Ea spune: ”Musafirul să fie binevenit! Nu știu pe

³ *”Rămân inconștiente în primul rând toate aptitudinile și predispozițiile noastre ereditare, subcorticale, gusturile, înclinările, reacțiile la stimulentele mediului sunt dominate de predispoziții pe care nu le cunoaștem” Mihai Ralea, Scrieri din trecut, Editura E.S.P.L.A., pag 21*

⁴ *Trei zile din viața lui Stavroghin, adaptare după romanul Demonii, Dostoievski, Adriana Marina Popovici*

cine mi-ai adus! Nu-mi amintesc să ne mai fi văzut!” În creația actorului, acțiunea este cea care creează expresia sau altfel spus actorul caută să aducă în expresie acțiunile identificate ca fiind specifice situației de joc . În cadrul fiecărei acțiuni am urmărit să identific scopul și punctul culminant în evoluție. Acțiunile odată stabilite, ajută la observarea și structurarea unor elemente care le înlănțuie și definesc firul logic și just al jocului.

Dacă, acțiunile fizice, le-am identificat cercetând textul, pe cele interioare le voi cunoaște prin studiul și înțelegerea personajului. Va trebui să arăt cum înțeleg, eu actor, ce se întâmplă în psihicul și mentalul ei, va trebui să înțeleg ce gândește și cum gândește. Care sunt mijloacele prin care voi reuși să descopăr trăirile ei interioare? Să creez înăuntrul meu, cu ajutorul imaginației, viziunea succesiunii momentelor din viața Mariei Timofeevna care să reflecte situațiile propuse și magicul ”dacă” al scenei.

Situațiile conforme cu tema se succed în evoluția dialogului cu Șatov dar și în dialogul cu sine. Situația în care-și arată veselia și buna dispoziție aparentă la primirea musafirilor, care, am arătat mai sus, contrastează cu starea sa interioară, se continuă cu cea în care este nevoită să nege afirmația lui Șatov cum că fratele ei ar fi lovit-o, deși ea știe foarte bine cât de violent este acesta.

Odată stabilite tema scenei și situațiile propuse de aceasta, procesul de creație a actorului continuă bazându-se pe forța de a imagina în conformitate cu cele stabilite anterior, pe gândurile care apar și pe libertatea de a acționa.

Știind tema scenei și având în minte situațiile propuse de aceasta, în timpul unei repetiții – considerată a fi bună – am pășit în gând prin camera Mariei Timofeevna adică prin camera mea. Dacă actorul are foarte bine precizate în conștient tema de jucat și situațiile propuse, gândul și imaginația nasc elemente de viață, întâmplări în compoziția cărora apar momente neașteptate care-l surprind și-l provoacă.

Ceea ce este de remarcat din acest experiment – rolul Mariei Timofeevna- este că, întreaga succesiune a gândurilor care susțin imaginația și cea a imaginilor care susțin gândul, adică monologul interior al actorului în timpul jocului pe scenă, provoacă și întrețin o pasiune interioară care-l mută pe actor într-o nouă poziție în care el consideră că se simte mai confortabil.

Adevărul, credința și ”eu sunt” funcționează ca niște portaluri spre manifestarea naturii organice și a subconștientului. Atunci se va produce ceea ce am stabilit că este încununarea creației pe scenă și anume ”contopirea cu rolul”. În exemplul rolului Mariei Timofeevna, pentru mine a funcționat ca stimul pentru subconștient, viziunea cu privire la înfățișarea lui Lebeadchin sub influența beției și imaginea privitoare la mâinile lui în gestul

de a mă lovi, sentimentul de umilință pe care-l aveam ori de câte ori mă lovea și nevoia mea de a căpăta curaj și a-l înfrunta.

Activitatea conștientului în munca actorului cuprinde procesul de stabilire a stării scenice interioare, a supratemei (cu ajutorul temelor mari care cuprind o mulțime de teme mai mici) și acțiunea principală. Toate aceste trepte pentru realizarea rolului sunt îndeplinite cu ajutorul monologului interior al actorului și reprezintă instrumentul principal de creare a condițiilor pentru stimularea naturii creatoare a subconștientului.

II. Caracterul polifonic al procesului creator al actorului modern

II.1. Analiza Mecanismului logic specific din punct de vedere al actorului

Conform viziunii profesorului Cojar, creația actorului, cu întreaga sa activitate de cercetare, descoperire, cunoaștere și autocunoaștere, se află sub incidența paradoxalității. Munca actorului implică simultaneitate în manifestarea raționalității și cea a afectivității. Coexistența gândirii și a emoției în exprimarea artistică cere de la procesul de formare a actorului metode și instrumente specifice care să permită recuperarea și activarea întregului potențial uman, formarea de noi deprinderi conform unei performanțe atât la nivel spiritual cât și fizic și psihic care să depășească limita de existență a omului obișnuit. Conversia temei, pe care o are de jucat actorul, în realitate psihică este marea provocare pentru actor și se constituie într-un proces psihic, un proces al creației ale cărui componente și aspecte sunt dificil de sondat și identificat având la îndemână doar cunoașterea exercitată de conștiință.

Actualizarea reprezintă acțiunea specifică a actorului, ceea ce se întâmplă atunci când își creează dublul, când el, actorul este și altcineva decât el însuși. Actualizarea este un procedeu care îl aduce în starea de a funcționa pe celălalt, cel ascuns. Rostul actorului pe scenă este tocmai această actualizare, adică aducere din identitatea sa, în situația scenică, din totalul de posibilități, tocmai a arheului potrivit rolului. Arheul, posibilitate latentă, așteaptă condiții favorabile pentru a-și face apariția în sfera realului. Munca actorului constă și în această pregătire, aranjare a condițiilor propice apariției.

După cum am spus anterior, actorul surprinde prin ceea ce imaginează, descoperă și aduce pe scenă, o realitate vie cu totul nouă, un arheu încă nerealizat. Dezintegrarea textului dramatic și devenirea în cu totul altceva se produc în actul scenic și sunt un proces paradoxal complex, profund care are sprijin în capacitatea actorului de a ființa autentic pe scenă. Actorul autentic pornește în creația actricească de la propria sa identitate, pe care urmărește să o păstreze cât mai mult timp pentru a afla cu simțurile sale și cu mentalul său, cu întreaga

sa vulnerabilitate ceea ce se întâmplă în propunerea textului. Astfel, actorul va afla și va dezvolta propriul său subiect.

Profesorul Cojar numește această incursiune ”paradoxul de adâncime al artei actorului”. Având în vedere munca pe care actorul o face pentru a ajunge la personaj, drumul trece prin structura actorului. Numai fiind el însuși, poate fi și ”ceilalți posibili” din el. Experimentarea altor existențe, pe durata trăirii situațiilor personajelor propuse de autor îl pune pe actorul autentic în postura de a dezvălui, cu calm și fără a se cenzura, toate manifestările psihice, somatice și fizice ale asumării totale.

Trecerea de la actor la personaj se realizează în trei etape distincte. Primul stadiu îl reprezintă actorul aflat în situația dată, cel de-al doilea privește descoperirea rolului actorului și rostului său în convenția scenică, iar cel final – asumarea conceptului, a mecanismului logic al personajului, substituirea, adică actorul devenit personaj prin substituire după asumarea rolului. Pe scurt aceste trepte le putem numi în succesiunea procesualităților lor : actorul, rolul și personajul. Odată cunoscut mecanismul logic specific al personajului, actorul va vedea personajul în funcție de propria sa reprezentare bazată pe personalitatea sa, astfel încât conceptul își va face loc în actor plinându-se pe potențialități în stare latentă, trezite prin asumare. Se trezesc arheii care comportă contradicții și nasc dualitatea și polifonia actorului. Conceptul personajului este dinamic și diferit pentru fiecare potențialitate activată.

II.2.Arta actorului și personajul

Indiferent care este forma sa, teatrul lucrează cu resursele psihologice ale actorului; creatorul de teatru folosește un instrumentar de natură psihologică, afectivă, intuitivă. Fizicalizarea gândului, trăirii și simțirii este esențială oricare ar fi forma de teatru. Actorul, în orice formă de abordare a artei actorului, trebuie să lucreze și să descopere el singur un mod de însușire a rolului pentru că rolul devine necesar să se ”așeze” pe structura sa proprie. Actorul, în procesul său creator percepe importanța creației sale la care vrea să-l facă participant pe spectator, autenticitatea devenind astfel, un scop necesar trezirii interesului și chiar al comuniunii cu acesta.

Pentru Grotowski arta actorului are o semnificație aparte; acesta devine o cale de explorare a ceea ce este omul în adâncurile sale. ”...este un vehicul, un mijloc de a te cerceta și de a te explora pe tine însuși, o posibilitate de mântuire. Actorul se are pe sine însuși ca obiect de activitate. Acest câmp este mai bogat decât cel al pictorului, mai bogat decât cel al

muzicianului, deoarece, pentru explorarea lui, actorul trebuie să zăbovească asupra tuturor aspectelor care îl constituie.”⁵

Grotowski a cercetat profund și temeinic jocului actorului ca fenomen. ”... de la bun început – am putea spune, chiar din ziua când a plecat la Moscova și a început să lucreze pe sistemul lui Stanislavski -, Grotovski era preocupat de dezvoltarea lăuntrică a ființei umane.”⁶ Metoda folosită în laboratorul de teatru al lui Grotowski consideră jocul actorului ca fiind un vehicul, pe calea descoperirii sinelui și a dezvoltării personalității. ”Dimpotrivă . Pentru Jerzy Grotowski, a juca este un vehicul. Oare cum aş putea să fiu mai limpede? Teatrul nu este o evadare, un refugiu, un mod de viață. Este o cale spre viață. ”⁷

Actorul, numai printr-un proces de autocunoaștere și de revelare a adevăratei sale naturi, poate să intre în lumea personajului, să o asimileze pentru ca apoi să o poată reda în timpul jocului. Nu este nicicum vorba despre un proces de imitație ci de descoperirea în natura sa a naturii personajului, este o ființare laolaltă. Această trecere spre natura personajului care îl va locui pe actor este de fapt o suprapunere firească, este ca o punere în umbră a naturii aparente a actorului; asumarea conduce spre ceea ce se numește substituirea personajului. Actorul și personajul sunt cele două fețe ale medaliei: se suprapun dar își păstrează identitatea.

Pentru Grotowski teatrul era ”marea întâlnire”: întâlnirea dintre actor și personaj, dintre actor și potențialitatea sa. Aceste întâlniri se petrec într-un plan subtil, pe tărâmul comun al ființării. Dea lungul vieții sale Jung a urmărit să inițieze și să păstreze contactul cu inconștientul dorind să crească puterea conștiinței, să acceseze lumea ideilor și să urmeze calea individuației. Propunându-și această experimentare a învățat să facă diferența între conștiință și conținuturile inconștientului. În inconștient se află vestigii ale unor experiențe vechi care nu sunt nici moarte și nici consumate ci aparțin psihicului viu. Inconștientul în accepțiunea lui Jung este ”necunoscutul universului lăuntric. ”

⁵ Peter Brook – *Împreună cu Grotovski*, Fundația Culturală ”Camil Petrescu” Revista Teatrul azi prin Editura Cheiron, București, 2009, pag 13

⁶ Ibidem, pag 35

⁷ Ibidem

III. Caracterul dialogal al gândirii personajului dostoievskian

III.1. Analiza mecanismului logic specific în cazul lui Dostoievski

Scriitorul rus, F. M. Dostoievski, s-a născut la data de 30 octombrie 1821, la Moscova și avea să aibă primele contacte cu literatura în fragedă pruncie când mama sa îi citea basme și legende rusești. Rămâne orfan de mamă la vârsta de 15 ani când, îndemnat de tatăl său, s-a înscris și a fost admis la Institutul de Inginerie Militară din Sankt Petersburg. La vârsta de 25 de ani a scris primul său roman, "Oameni Sărmani" cu care a înregistrat un mare succes de public dar și de critică.

În 1849 este arestat și condamnat la moarte urmare a participării la întâlnirile grupului de liberali din "Cercul Petrașevski". După întreaga perioadă de ispășire a pedepsei, anul 1862 va fi un an de cotitură pentru că reușește să finalizeze romanul "Amintiri din casa morților" în care tratează poziția și destinul tragic al omului încarcerat, și-l conduce spre realizarea romanelor considerate capodopere. Toate cele patru romane : Crimă și Pedepsă (1866), Idiotul (1868-1869), Demonii (1871 – 1872) și Frații Karamazov (1879 – 1880) reflectă contradicțiile spirituale și sociale și caracteristicile antinomice ale omului din Rusia țaristă a secolului XIX.

III.1.1. Concept de personaj

Personajele scrierilor sale sunt complexe, structurate inegal și variat cu voci contradictorii marcate de nevoia atingerii armoniei sufletești. Experimentarea *trăirilor în prag* i-a furnizat o susținere pentru percepția eului său ca fiind diferit de lumea nouă în care începea să retrăiască. Îmbolnăvirea produsă în urma puternicei zguduiri lăuntrice a ființei sale și ea i-a afectat evoluția scriitoricească. Conștiința sa a trăit într-un interval de timp extrem de scurt sentimente profunde și dureroase într-un ambitus de la "minus infinit la plus infinit". Este posibil ca experimentarea acestei situații teribile să-l fi propulsat într-o zonă a cunoașterii dincolo de cea a conștiinței, în zona subconștientului, a posibilităților multiple de viețuire, tărâm care odată accesat îmbogățește și schimbă percepția. Studiul personajului lui Dostoievski este important pentru actor pentru că acesta pune la dispoziție un potențial de ambiguitate și inedit. Nivelul de complexitate și ambiguitate se concretizează, pe lângă situația excepțională, în doza de libertate și în puterea de asumare puse la dispoziția eroilor. Paradoxul constă în modalitatea în care complexitatea și ambiguitatea conceptelor puse la

dispoziție nasc în personaje mai multe posibilități de existență, sau activează mai multe potențialități, astfel, procesualitatea de continuități și discontinuități contradictorii devine manifestă și se va vedea ca o luptă a contrariilor.

În opera lui Dostoievski nu ființează caractere și destine care trăiesc într-un univers obiectiv comun și care să fie create de aceeași conștiință. Sunt prezente ”o pluralitate de conștiințe” aflate pe același palier de evoluție cu universurile lor. Eroii nu sunt obiecte ale creației, devin subiecte afirmându-și identitatea plener, direct, iar cuvântul rostit de ei nu caracterizează și nu exprimă ideea autorului ci motivează viața pe care și-o trăiesc. În romanul tradițional, eroul are o imagine obiectivată pe când în romanul dostoievskian își afirmă și-și poartă într-un fel subiectiv caracterul.

Atunci când prezenta un caracter, începea prin a-i descifra atitudinile pozitive și imediat trecea la însușiri în totală contradicție cu primele. Capacitatea de a surprinde mai multe aspecte ale aceluiași fenomen simultan și mai multe voci ale aceluiași glas și a le înțelege în funcționalitatea lor independentă și totodată la unison i-a conferit forța creației polifonice. Mecanismul de gândire creativă a lui Dostoievski se formează în primul rând din propriul său mecanism de cunoaștere și înțelegere a contrastului prezent în psihologia subiectului. În momentul în care, condamnat la moarte și prezent în fața plutonului de execuție prin împușcare, i se comută pedeapsa în detenție în Siberia, el trăiește profund realitatea desemnată de această întâmplare. Realitatea morții și cea a salvării sunt prezente simultan în conștiința sa.

Conceptul personajului dostoievskian, într-o primă etapă, este cel din realitatea înconjurătoare dar nu are caracteristici individuale fix definite, nu este complet figurat și univoc; la baza unui concept stau de multe ori un gest, o privire sau o mișcare a corpului surprinse în realitate. Trecând, într-un moment oarecare al zilei, pe stradă și văzând un om oarecare ținându-și copilul de mână, se concentrează vizual pe chipul acestuia, îi urmărește poziția corpului, acțiunile, grimasele, privirea, și se oprește mai atent asupra felului în care mâna copilului era ghemuită în mâna cea mare a tatălui.

III.1.2. Rolul personajului dostoievskian

Eroul lui Dostoievski este omul cu toată complexitatea trăirilor sale și contradicțiile gândurilor sale. Dostoievski este cel care a creat un concept de personaj inedit tocmai prin

aceste conflicte și contradicții care se manifestă pe mai multe planuri; personajul capătă personalitate prin sincronicitatea acțiunilor contrastante.

Contradicțiile și contrazicerile care apar între punctele de vedere ale personajelor din romanul *Demonii*, dar și în raport cu doctrina, angajează conflicte teribile și crime. Neaceaev, prototipul din viața reală pentru Verhovenski, nu are o biografie bine conturată, el nu este socialist, nici reprezentant al burgheziei, el este un răzvrătit la modul general, el are o dispoziție demonică pentru a distruge și a ucide. Verhovenski are o evoluție dramatică; având la început poziția de erou, a venit un moment, când Dostoievski i-a oferit lui Stavroghin statutul de protagonist. Scriitorul, prin conceptul folosit urmărește să creeze personaje cu conștiință care dezvoltă o opinie distinctă asupra lor și asupra vieții, o conștiință care apreciază și evaluează realitatea și celelalte conștiințe cu care relaționează și pentru care lumea în care ființează este importantă. Mecanismul de gândire al scriitorului este unul care dispune de forța creării unor personaje cu viziune asupra lumii și cu credințe consistente cu ajutorul cărora își pot modifica singure soarta. Pentru că, modul de viață precis și înfățișarea, în marea majoritate a cazurilor, nu sunt suficient dezvăluite ci mai degrabă este vizibil un status al cunoașterii de sine, cum apare lumea în viziunea lor, conceperea unor asemenea personaje este una neobișnuită și este de la sine înțeles, așa cum am mai spus, că Dostoievski dispune de un mecanism propriu de gândire și de creație. Primele idei ale autorului despre Stavroghin sunt în legătură cu o personalitate luminoasă, simpatcă și mai mult decât atât, timidă. Mai apoi, Prințul se metamorfozează într-o persoană demonică și sumbră. În cazul lui Stavroghin conceptul personajului este echivoc prin abundența de ipostaze în care funcționează. Cu biografia sa lipsită de organizare și continuitate își dezvoltă o personalitate frământată, constituită din componente autonome și independente. Stavroghin, la fel ca Verhovenski, are conștiința faptelor sale dar spre deosebire de acesta din urmă, el își recunoaște vina și se condamnă fără milă. Omorul său nu a fost niciodată direct, el nu și-a murdărit la propriu mâinile de sânge, dar a știut, și nu i-a împiedicat pe ucigași. Și Raskolnikov, în procesul dedublării sale, are conștiința interioară asupra faptei și-și asumă rolul de aspru judecător, diferența apare însă atunci când observăm că uciderea Aleonei Ivanovna, în conștiința sa este justificată cel puțin aparent (adevărata motivație a lui Raskolnikov este cea a tuturor eroilor lui Dostoievski și anume aceea de a transcende planul comun de ființare, de a testa limitele omului, de a nu fi un *păduche*, așa cum în conștiința sa erau oamenii *obișnuiți*), de suferința mamei și a surorii sale, de mizeria în care trăiește familia Marmeladov și de chinul nemeritat în care se zbate Sonia. În cazul lui Stavroghin lipsește cu desăvârșire justificarea morală iar procesul de conștiință pe care încearcă să-l

facă, simte că nu este suficient pentru pedepsirea sa, respectiv pentru salvarea sa. Elementele componente ale personalității lui Raskolnikov nu sunt chiar atât de haotice, pare să existe o direcție comună, cel puțin în anumite momente când acestea au ceva raporturi cu unitatea conștiinței sale.⁸

La Stavroghin, scindarea și contradicția par a fi pentru totdeauna, existând numai efortul acestuia de a da o coerență prin care să poată merge mai departe. Întreg comportamentul său ulterior este legat de preocuparea construcției unei unități a direcțiilor de ființare. Își vede la propriu dedublarea, răutatea și urâtenia apar sub forma diavolului care-l vizitează de mai multe ori. El vrea ca lumea să se raporteze la el ca și cum aceasta ar cunoaște monstruoziitatea înfăptuită.

III.1.3. Contradicția - motor al dezvoltării personajului

Am stabilit anterior că personajul lui Dostoievski este structurat într-un mod contradictoriu. Dacă în lucrările clasice, eroii sunt prezentați ca psihologii unitare condiționate de voința autorului, ceea ce nu reflectă viața în adevărul său, în cazul lui Dostoievski, acestea funcționează sub acțiunea impulsurilor naturale fără a fi coordonate. Astfel eroul dostoievskian dezvoltă o personalitate principală în jurul căreia se vor naște altele în funcție de voința celei dintâi. Aici funcționează dualități. În viziunea lui Andre Gide, personalitățile personajelor lui Dostoievski nu se cunosc, se neglijează sau se desconsideră. Andre Gide stabilește o contradicție primă din care se nasc celelalte și aceasta se referă la opoziția dintre *umilitate* și *orgoliu*. Vorbeam în capitolul anterior despre sentimentele de umilință și orgoliu care l-au încercat pe Dostoievski în perioada relației sale cu cei de la *Contemporanul* când era atât de conștient de valoarea sa și despre cele din perioada detenției. Nu este întâmplător că antinomia psihicului său este transpusă în cel al personajelor; de multe ori, conceptul pentru personajele sale fiind esența conștiinței sale. Starea de umilință a personajelor sale se naște din capacitatea ieșită din comun a acestora de a se apleca în fața a ceea ce ele consideră că le este superior. Orgoliul există simultan cu simțământul de umilință și se manifestă prin punerea excesivă în valoare a personalității. În cazul lui Stavroghin, să se fi născut orgoliul său accentuat din controlul excesiv al Varvarei Petrovna în adolescența sa și

⁸ *Potrivit concepției estetice a lui R.F. Moritz o totalitate este indestructibilă dacă elementele sale constitutive sunt într-un anumit raport cu întregul și între ele. Tzvetan Todorov îl citează în lucrarea sa "Teorii ale simbolului", Editura Univers, București, 1983, pag. 228 : "Cu cât părțile unui lucru frumos au raporturi cu ansamblul lor, adică chiar cu acest lucru, cu atât el este mai frumos".*

în prima tinerețe, chiar dacă trăiau la distanță, pe care îl percepea ca pe o somare la supunere? Andre Gide dă o semnificație metafizică contradicției *umilință – orgoliu*, așa încât în concepția sa prin orgoliu, personajul ar dori să se opună ”împărăției lui Dumnezeu” iar prin umilință, să trăiască ”în sentimentul unei solidarități indistincte” cu mediul ajungând, în acest mod, la ”o beatitudine în afară de timp.”⁹ Stavroghin se opune împărăției lui Dumnezeu în fiecare clipă a vieții sale. Drama în care se zvârcolește, declanșată prin atitudinea sa dezmeasureată și prin crima față de un copil și apoi prin neputința de a simți rușinea și de a-și purta crucea îl va conduce pe drumul altei crime pentru a o acoperi pe prima. Aflarea veștii morții Lebeadkini-lor, fiind în compania Lizei îl determină să își mărturisească implicarea, dar cu prețul vieții iubitei sale pe care o condamnă la moarte. ”N-am omorât eu, și chiar am fost împotriva, dar am știut că ei vor fi uciși și nu i-am împiedicat pe asasini. Pleacă de la mine Liza ...”¹⁰ Dar cine îl ajută pe Stavroghin să-și conștientizeze dimensiunea vinei ca el să se poată condamna? Nimeni. Sau poate, doar într-o anumită măsură, părintele Tihon (care are comportamentul lui Aleoșa în relație cu fratele său Ivan sau al Soniei cu Raskolnikov), Liza, Maria Timofeevna și Șatov. Într-o anumită măsură, pentru că Spovedania lui Stavroghin a putut chiar lipsi din roman, pentru că Șatov are o anumită nehotărâre în a tranșa lucrurile (și el la rândul său dorește să scape de păcat), Maria, personaj mistic, nu poate fi convingătoare, și nicidecum nu are forța etică a Soniei, iar Liza realizează o funcție secundară fiind ea însăși victimă. Stavroghin trece prin iadul conștientizării singur. Își recunoaște condamnarea singur, fără ajutorul celor din jurul său care nu-i opun nici un obstacol în calea fărădelegilor pe care le face.

III.2. Procesul de asumare a celeilalte realități

Potrivit lui M. Bahtin, adevărul la care vrea să ajungă personajul lui Dostoievski, și la care va ajunge până la urmă, este adevărul conștiinței sale despre sine și despre mediul în care ființează. Cunoscându-se pe sine și mediul și lămurindu-și faptele, capătă dreptul la cuvânt despre sine.” (...) adevărul la care eroul trebuie să ajungă și în cele din urmă ajunge, lămurindu-și întâmplările, în concepția lui Dostoievski nu poate fi decât adevărul propriei conștiințe. El nu poate fi neutru în raport cu conștiința de sine. Același cuvânt, identic în conținut, aceeași determinare ar dobândi în gura altuia un sens diferit, un ton diferit și n-ar mai fi adevăr.”¹¹

⁹ Andre Gide, *Dostoievski*, pag. 180

¹⁰ F.M. Dostoievski, *Demonii*

¹¹ M. Bahtin, *Problemele Poeticii lui Dostoievski*, editura Univers 1970, pag 77

Oamenii lui Dostoievski nu sunt fericiți, ei au ca deziderat să-și cucerească fericea; își construiesc situații teribile care le aduc suferința și pe care le trăiesc cu cea mai mare intensitate, liniștea putând s-o dobândească abia în final. Procesul de asumare la Dostoievski este modalitatea prin care personajele se autoclădesc și funcționează în direcția câștigării echilibrului. Asumarea în cazul personajelor dostoievskiene are două componente majore în jurul cărora se afirmă elemente ajutătoare. Acestea sunt cunoașterea și conștiința. Raskolnikov, pentru a deveni criminal, chiar dacă acest moment se produce foarte curând în poveste, trăiește o perioadă frământată în care condiția de viață prezentă, a sa și a familiei sale, îl nemulțumește profund. Această nemulțumire este terenul fertil care naște necesitatea de a-și verifica puterea de a fi om pe de-a întregul. Dorința de a nu fi un *păduche* pare că este atât de puternică încât orice acțiune pe care ar putea să o îndeplinească pentru a-și dovedi superioritatea i se pare posibilă și mai mult decât atât în acord cu morala. Acesta este conținutul esențial al articolului pe care l-a publicat după ce a renunțat la cursuri și despre care aflăm puțin mai târziu în evoluția evenimentelor. Dostoievski nu are nevoie în scrierea sa de un personaj așa cum pare să fie Raskolnikov și cum îl cunoaște lumea în primele momente ale romanului.

Comparând condiția protagonistului în cazul tragediei antice și cea a eroului dostoievskian, avem dimensiunea complexității creației marelui scriitor în sfera asumării celeilalte realități. În Poetica sa, Aristotel se referă la tragedie ca la o situație care transformă întotdeauna starea de fericire într-o nenorocire și asta numai dintr-o greșeală a eroului. Greșeala apare, de cele mai multe ori, ca o întâmplare a destinului, ca un dat al sorții care schimbă viața personajului, acesta rămânând la dispoziția consecințelor acțiunii. În cazul când este conștientizată o vină, și nu se manifestă o disculpare prin argumentarea constrângerilor din partea destinului, se acceptă pedeapsa fără a se pune accent pe renașterea și evoluția personajului. Procesul asumării este mai puțin vizibil și nu face parte din conștiința personajului. La Dostoievski, personajele pornesc dintr-un punct caracterizat de obișnuit, de firesc, adică personajul este bun și rău sau foarte bun și foarte rău dar în limitele normalității. La un moment dat, când își conștientizează situația, apare în erou, ca o necesitate absolută, dorința de a-și transcende condiția ”de a nu fi păduche, de a se comporta ca un om în toată puterea cuvântului, ca o personalitate cu drepturi nelimitate, de a verifica dacă într-adevăr ele nu au limite.”¹² Personajele acționează cu scopul de a cunoaște, de a înțelege și a

¹² Ion Ianoși, *Prezentări și comentarii, Dostoievski, Crimă și Pedeapsă, editura Cartea Românească 1982, pag. 648*

identifica granițele ființării lor. Nenorocirile care vin sunt provocate, deci sunt conștiente și asumate.

III.3.Carnavalescul și personajul dostoievskian

Dostoievski, prin exagerările cu care își fundamentează noul său tip de roman, pune în evidență dispoziția tuturor aspectelor (personaje, întâmplări, evenimente, calități, trăiri, caractere) către schimbare, nimic nu este fix pentru că totul se întâmplă în prezentul caracterizat de imperfecțiune. Cumva Dostoievski sancționează prezentarea eroului într-un mod nenatural și pretențios. Personajele sale coboară din lumea elevată și interferează cu oamenii comuni, simpli, după cum și oamenii comuni acced către zonele înalte ale ființării; oamenii lui Dostoievski conțin în mentalitatea lor capacitatea de a se modifica, sunt croiți să fie liberi, să-și descopere laturi ale ființării în contradicție cu cele pe care le cunoșteau deja. Discutând despre mecanismul lui Dostoievski de a-și crea personajele avem în vedere și acest aspect : oamenii lui au în codul lor genetic schimbarea. Convenționalismul fix și rigid este aspru sancționat. Numai așa putem explica pumnul pe care ”prințul” îl încasează de la Șatov tocmai în salonul plin de convențional (în care Maria Timofeevna, intimidată, aproape că nu poate să respire și să stea pe picioare) al Varvarei Petrovna.

E adevărat că viața interioară a personajului dostoievskian nu este prezentată dintr-o perspectivă direct comică, ci mai degrabă prin intermediul introspecției psihologice în care este implicată viziunea carnavalescului. Râsul, ca energie purificatoare cu scopul eliberării omului din sfera răului, la Dostoievski ia forma ironiei, a penibilului, a burlescului sau a comicului serios.

Am văzut că, actul creației care se folosește de dimensiunea viziunii carnavalescă prin a acționa în prezentul imperfect și a dezvolta relații apropiate și familiare este caracterizat de o anume naturalețe și spontaneitate. Prezentul dobândește valoare prin puterea sa de relativizare cu acțiunile eroului. În conformitate cu această accepție a valorizării timpului prezent, personajele lui Dostoievski relaționează cu trecutul numai prin forța acțiunilor al căror efect îl experimentează în prezent. Prezentul este immanent vieții personajului dostoievskian prin deschiderea pe care o oferă către o succesiune a alternanței experimentării și conștientizării.

Personajele din scrierile lui Dostoievski dezvoltă abilitatea de a ridiculiza contemporaneitatea. Aspectele carnavalescului transpar din scrierile lui Dostoievski chiar sub forma exagerărilor și excentricităților personajelor. Stavroghin, așa cum apare, educat,

manierat și în relație cu trecutul său nu ar putea să devină Stavroghin cel care violează decât sub acoperământul măștii. Libertatea pe care și-o ia departe de locul unde s-a născut și printre străini este analogă libertății de acțiune la adăpostul măștii. Și Rascolnicov poartă masca în momentul crimei. Și aici purtarea măștii este asociată procesului de asumare a rolului. Ivan Karamazov este personajul care trăiește aproape continuu sub mască. El funcționează în pielea celuilalt. Asumarea rolului celui care poartă înținericul trebuie să se fi întâmplat demult. Spovedania începe atunci când personajul a renunțat să mai poarte mască. Acțiunea extraordinară pe care trebuie să o întreprindă și care declanșează funcționalitatea personajului prin ineditul sau imoralitatea profundă, forțează personajul să poarte masca devenind alteritatea sa. Contradicția între Raskolnikov – fiul, fratele, studentul, prietenul - și cel care înfăptuiește crima este atât de mare încât își va găsi forța de a acționa numai recurgând la mască. Cunoașterea de sine și înțelegerea mediului sunt singurele ținte ale personajului. Drumul până acolo este lung și greu. Raskolnikov va ajunge să ”înțeleagă” la mult timp după ce va pleca în Siberia. În cazul omului lui Dostoievski, funcționarea în prezent îl face să fie de nedefinit, între aparența sa și cine este el în mod real există o totală nepotrivire. El nu a devenit încă ceea ce va putea să fie. Nu este întrutotul exteriorizat, de aceea opinia sa despre sine este cu totul alta decât a celorlalți. Spovedania devine necesară pentru a întregi aparența. Omul lui Dostoievski este încărcat de inițiative ideologice, concepția sa despre lume este în formare, procesul începe să se deruleze din momentul în care se produce acțiunea ieșită din comun.

IV. Contrastul și paradoxul personajului dostoievskian

La Dostoievski figurarea contrastului se realizează prin cuvânt și prin idee sub formă dialogizată. Când autorul vorbește cu personajul, dialogul este direct și activ, cere reacție și implicare, este cuvântul rostit către o persoană prezentă care ascultă și răspunde. Personajul poartă cuvântul atât în relația cu sine sub formă de monolog cât și în relație cu partenerul de dialog al cărui cuvânt îl provoacă prin cuvântul său. Există o concepție a cuvântului potrivit căreia cuvântul într-un dialog nu este altceva decât un cuvânt despre cuvântul partenerului de dialog. Această formulă face ca adresabilitatea să fie fermă și clară, neexistând situații în care cuvântul să povestească despre ceva. Cuvântul nu are dimensiunea povestirii ci pe aceea a dialogului plinar. Personajele sunt deschise dialogal spre partenerii de conversație, țin seama de cuvântul celuilalt și îl acceptă ca pe o expresie a unui punct de vedere. ”Conștiința de sine ca dominantă a construirii figurii eroului impune crearea unei atmosfere artistice, care să îngăduie cuvântului său să se dezvăluie și să se autoexplice. Nici unul din elementele proprii

unei astfel de atmosfere nu poate fi neutru; dimpotrivă, toate trebuie să-l stârnească pe erou, să-l provoace, să-l iscodească, ba chiar să polemizeze cu dânsul și să-l batjocorească, toate trebuie să se adreseze direct eroului, să fie îndreptate spre el, să dea impresia că alcătuiesc un cuvânt rostit despre o persoană prezentă, și nu absentă, cuvântul unei a doua și nu terțe persoane.”¹³ Efervescența și avalanșa de gânduri contradictorii, permanenta pendulare între lumină și întuneric țin eroul dostoievskian în poziția de prizonier al stării de suspendare, de căutare la nesfârșit, de epuizare psihică și mentală și, nu de puține ori de disoluție de sine. Aversiunea pe care o au pentru a alege ”normalitatea” îi propulsează mereu în condiția de exploratori ai nesfârșitelor posibilități de existență și ființare umană despre a căror manifestare sunt conștienți și de la care pretind trăiri netrăite și un consistent ajutor în pătrunderea secretelor modului de funcționare a omului. Pe acest fundal al aspirației spre orizonturi necunoscute și greu accesibile se declanșează un atac al vocilor interioare care nu de puține ori vor produce haos dar și stări de ambiguitate plină de sens, înțelegeri profunde și adevăruri cutremurătoare, clare și înduioșătoare care vor satisface conștiința și vor diminua neliniștile care păreau fără sfârșit. Dostoievski și-a lăsat libere personajele în a dobândi această putere de a se autoprovoca la dialog interior, de a-și confrunta propria conștiință cu adâncurile nerelevante vreodată, conștiente fiind de putința lor de a intui un adevăr distinct de cele considerate știute și de a încerca să-l pătrundă cu ființa lor. Eroii lui Dostoievski nu se înscriu în nici o tipologie de caracter, nu urmează niciodată o conduită care să-i facă previzibili și de recunoscut. Acțiunile lor sunt pe cât de neașteptate pe atât de îndreptate către o deschidere de noi drumuri în explorarea și cunoașterea de sine. Dostoievski nu zugrăvește chipul eroului său, îl lasă pe acesta liber să și-l construiască contemplându-l în oglinda conștiinței. Ceea ce se reflectă în oglindă este ceea ce vedem noi. Noi cititorii nu știm niciodată cine este el cu adevărat, ci cum se consideră el pe sine, putem să vedem ceea ce-i spune conștiința sa de sine despre sine pentru că aceste aspecte sunt cele care transpar în comportament.

V. Polifonia personajului și dimensiunea sa formativă pentru actor

Am vorbit în introducere despre necesitatea unei lucrări care să evalueze valoarea cunoștințelor obținute în urma studiului personajului și a textului dostoievskian și posibilitatea transferului acestora în domeniul artei actorului. Geniul lui Dostoievski a apărut și s-a dezvoltat sub semnul dualității și nu al uneia oarecare ci al celei care asociază sau mai

¹³ Mihail Bahtin, *Problemele Poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers 1970, pag 90.

bine spus contrastează viața și moartea. Natura actorului este profund duală. Dualitatea se detașează, astfel, ca univers de creație pentru creatorul Karamazovilor dar și pentru cel care are menirea unei creații efemere dar profund transformatoare pentru om.”Dedublarea și polaritatea naturii umane, mișcare tragică ce are loc în profunzimea spirituală, în ultimele straturi ale acesteia, sunt descoperiri ale lui Dostoievski.”¹⁴

Câtă forță și înțelegere capătă un actor care studiază și descoperă un mecanism de creație a personajului folosit de Dostoievski?!! Câtă cunoaștere și autocunoaștere se pot instala în psihicul actorului care descoperă sincronicitatea și coexistența în trăirile personajelor dostoievskiene? Câtă profunzime și deschidere dobândește un actor care înțelege importanța vulnerabilității pentru momentele de ajutor magic din partea subconștientului? Cât de bogat în cunoaștere poate deveni un actor care descoperă valențele realității, ale întâmplării din viața reală și a mecanismului prin care acest adevăr al vieții se insinuează în psihicul omului creator? Câtă autenticitate poate dezvolta un actor care descoperă analogia între trăirile sale proprii și cele ale personajului, analogie de care Dostoievski s-a folosit în înzestrarea personajelor sale? Câtă libertate de creație capătă un actor și ce personaje libere de controlul său poate crea un actor care cunoaște libertatea personajelor lui Dostoievski? Ce înțelegere a fenomenului paradoxalității actorului poate găsi un actor în funcționarea paradoxală a personajului marelui scriitor? Cât de real și adevărat poate crea un actor personaje dacă descoperă contrapunctul și puterea de dialog și controversă a personajului lui Dostoievski? Câtă libertate de acțiune și creație capătă un actor dacă reușește să vadă și să se folosească de echivocul unui concept de personaj, de ambiguitatea personajului din scriitură?

Cât adevăr și putere de a vieții poate aduce un actor pe scenă când dispune de înțelegerea unui mecanism de creare a unei conștiințe de sine? Personajele, funcționând sub puterea conștiinței de sine, devin subiecte, adică ele fac ceva, sunt vii și își construiesc și-și determină singure o dinamică a lor proprie. Actorul, în munca sa de cunoaștere a personajului de jucat, va fi interesat de semnificația pe care o are lumea în care trăiește acesta pentru conștiința sa. Această semnificație trebuie s-o înțeleagă cu adevărat pentru că numai atunci va ști ce are de jucat. Actorul va cunoaște psihicul personajului prin cum apare lumea în ochii celui pe care îl va întruchipa. Ceea ce crede personajul despre lume îl face să fie cine este. Nu cine este el pentru lume pentru simplul fapt pentru că lumea nu știe cine este el cu adevărat. Actorul nu va reuși niciodată să-și cunoască personajul dacă are în vedere ce spune lumea despre el. Înțelegând cum vede personajul lumea, actorul va înțelege ceea ce va avea de jucat.

¹⁴ Nicolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Institutul European, pag. 37

Concluzii

Luând în considerare mecanismul de gândire al lui Dostoievski ca fenomen ce i-a determinat creația, am descoperit și am pus în evidență legătura între viața psihică și întâmplările din realitatea psihică a actorului și mecanismul său de creație. Conceptul echivoc al personajului dostoievskian care-i asigură o libertate mai mare de acțiune poate fi transferat în domeniul de creație al actorului. Textul lui Dostoievski funcționează ca o sursă de elemente dramatice care odată identificate, actorul le poate integra în activitatea sa. Prezența în sincron a mai multor voci în gândirea personajelor și încheierea unui dialog al acestora funcționează pe principiul relației dintre actor și personaj sau chiar al relației între partenerii de scenă. Acțiunea, ascultarea, procesarea și răspunsul la nivel de gând al personajului creează dinamismul interior cu ajutorul căruia lucrează și actorul. Descoperiri interesante vin și din zona capitolului privind carnavalescul personajului dostoievskian. Dialogul și contradicția care-l creează în situațiile de tip carnavalesc devin mijloace de pătrundere și sondare a straturilor de sub-conștiință. Personajele angrenate într-un asemenea dialog trec dincolo de limită în cunoașterea de sine și a celorlalți.

Bibliografie

1. Acterian, Haig – *Scrieri despre teatru*, Ed. Muzeul Literaturii Române, Buc.1998
2. Almosnino, Eleonora; Danțiș, Gabriela; Pandele, Rodica – *Scriitori străini*, Ed.Științifică și enciclopedică, Buc.1981
3. Anzieu, Didier – *Psihanaliza travaliului creator*, Ed.Trei, Buc.2004
4. Appia, Adolphe – *Opera de artă vie*, Unitext, Buc. 2000
5. Aristotel – *Poetica* , Ed. Academiei, Buc.1965
6. Aristotel – *Parva naturalia*, Ed.Științifică, Buc.1972
7. Aristotel – *Despre suflet*, Ed.Științifică, Buc.1969
8. Aristotel – *Etica nicomahică*, Ed.Antet, Buc.
9. Artaud, Artaud - *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
10. Banu, George – *Livada de vișini, teatrul nostru*, Ed.Allfa, Buc. 2000
11. Banu, George – *Iubire și ne iubire de teatru*, Ed.Polirom, Buc.2013
12. Banu, George - *Reformele teatrului in secolul reinnoirii*, Ed. Nemira, Buc., 2011
13. Banu, George; Michaela Toniza-Iordache – *Arta teatrului*, Ed.Nemira, Buc.2004
14. Barba, Eugenio - *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, Ed. Nemira, Buc. 2012
15. Barthes, Roland – *Eseuri critice*, Ed.Cartier, Buc. 2006
16. Baumgarten, Alexander – *7 idei înrăuritoare ale lui Aristotel*, Ed.Humanitas, Buc.2002
17. Băleanu, Andrei și Doina Dragnea – *Actorul în căutarea personajului*, Ed.Meridiane, Buc.1981
18. Berdiaev, Nikolai – *Filosofia lui Dostoievski*, Ed.Institutul European, Iași.1992
19. Berdiaev, Nikolai – *Sensul creației*, Ed.Humanitas, Buc.1992
20. Berlogea, Ileana – *Teatrul și societatea contemporană*, Ed.Meridiane, Buc.1985
21. Biberi, Ion – *Eseuri literare, filosofice și artistice* – Ed. Cartea Românească, Buc.1982
22. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Ed.pt. Literatură Universală, Buc.1969
23. Blaga, Lucian – *Zări și etape*, Ed.Minerva, Buc.1990
24. Borges, Luis, Jorge – *Cartea de nisip*, Ed.Univers, Buc.1983
25. Brecht, Bertolt – *Arta teatrului*, Ed.Nemira, buc.2004

26. Brook, Peter – *Spațiul gol*, Ed.Unitext, Buc.1997
27. Bruckner, Pascal – *Melancolia democrației*, Ed.Antet 2000
28. Bulai, Alfred – *Fundamentele sociale ale cunoașterii*, Ed.Trei, Buc.2017
29. Burcescu, G. – *Sensuri și virtuți expresive în opere literare*, Soc. Relief românesc, Buc.1982
30. Ceașu, Gheorghe – *9 discipline plus 3 domenii*, Ed.Unatic press, Buc.2011
31. Cehov, Mihail – *Către actori. Despre tehnica artei dramatice*, Caietele bibliotecii UNATC
32. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. Paidea, Buc. 1998
33. Crainic, Nichifor – *Nostalgia paradisului*, Ed.Moldova, Iași.1994
34. Creția, Petru – *Epos și logos*, Ed.Univers, Buc.1981
35. Cristea, Mircea – *Teatrul experimental contemporan*, E.D.P., Buc.1996
36. Cristea, Valeriu – *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ed.Carte Românească, Buc1983
37. Cristea, Valeriu – *Tînărul Dostoievski*, Ed.Carte Românească, buc.1971
38. Croyden, Margaret - *Conversations With Peter Brook, 1970-2000*, Ed. Faber And Faber, 2003
39. Darie, Bogdana – *Personajul extins*, Ed. EstFalia, Buc.2011
40. Darie, Bogdana – *Curs de Arta Actorului. Improvizația*, UNATC Press, Buc.2015
41. De Micheli, Mario – *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed.Meridiane, Buc.1968
42. Diderot, Denis – *Paradoxul despre actor*, Ed.Nemira, Buc. 2010
43. Donnellan, Declan - *Actorul și ținta*, Ed. UNITEXT, Buc.2006
44. Dostoievski, Feodor – *Adolescentul*, Ed.Polirom, Buc.2011
45. Dostoievski, Feodor – *Crimă și pedeapsă*, Ed.Carte Românească, Buc.1957
46. Dostoievski, Feodor – *Demonii*, Ed.Polirom, Buc.2007
47. Dostoievski, Feodor – *Despre literatură și artă*, Ed.Carte Românească, Buc.1989
48. Dostoievski, Feodor – *Frații Karamazov*, Ed.Victoria, Buc.1993
49. Dostoievski, Feodor – *Idiotul*, Ed.Ego, Iași.1998
50. Dostoievski, Feodor – *Jurnal de scriitor*, Ed.Polirom, Buc.2008
51. Dostoievski, Feodor – *Însemnări din subterană și alte microromane*, Ed.Polirom, Buc.2007
52. Dragomirescu, Mihail – *Critică* vol II, f.e., 1925
53. Drimba, Ovidiu – *Istoria teatrului universal*, Ed.Vestala, Buc.2007
54. Enko, T. – *Viața intimă a lui Dostoievski*, Ed.Paideia, Buc.2003

55. Ermilov, V.V. – *F.M. Dostoevski*, Ed.Cartea rusa, Buc.1957
56. Francois, Cavallier; Jean-Paul, Ferrand; Phillippe, Ducat; Pierre Magnard – *Omul*, Ed.Antet, Oradea.1999
57. Freud, Sigmund – *Scieri despre literatură și artă*, Ed.Univers, Buc.1980
58. Flacks, Niki – *Acting With Passion*, Ed.Bloomsbury, London.2015
59. Florian, Mircea – *Arta de a suferi*, Ed.Garamond, Buc.1978
60. Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, Ed.Meridiane, Buc.1972
61. Goethe, J.W. – *Poezie și adevăr*, Ed.pt.Literatură, Buc.1967
62. Gorceakov, N. – *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, ESPLA 1955
63. Hartmann, Nicolai – *Estetica*, Ed.Univers, Buc.1974
64. Hegel, G.W.F – *Despre artă și poezie*, Ed.Minerva, Buc.1979
65. Herseni, Traian – *Literatură și civilizație*, Ed.Univers, Buc.1976
66. Ianoși, Ion – *Dostoevski „tragedia subteranei”*, Ed.Literatură universală, Buc.1968
67. Ionescu, Nae – *Neliniștea metafizică*, Ed.Fundația culturală română, Buc.1993
68. Ionescu, Nae – *Roza vînturilor*, Ed.Roza vînturilor, Buc.1990
69. Iorgulescu, Adrian; Doina Pungă; Ghe. Stroia – *Estetica*, E.D.P., Buc.1997
70. Iosif, Mira – *Teatrul nostru cel de toate zilele*, Ed.Eminescu, Buc.1979
71. Julia, Didier - *Dicționar de filosofie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.1999
72. Jung, C.G. – *Amintiri vise reflecții*, Ed.Humanitas, Buc.2010
73. Jung, C.G. – *Dezvoltarea personalității*, Ed.Trei, Buc.2006
74. Jung, C.G. – *Omul și simbolurile sale*, Ed.Trei, Buc.2017
75. Kovacs, Albert – *Poetica lui Dostoevski*, Ed.Leda, Buc.2007
76. Lucaci, Liviu – *Nașterea actorului*, Ed.Untac press, Buc.2017
77. Lupasco, Stephane – *Logica dinamică a contradictoriului*, Ed.Politică, Buc.1982
78. Malancioiu, Ileana – *Vina tragică*, Ed.Cartea Românească, Buc.1978
79. Manda, Nicolae – *Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, 2006
80. Mărgineanu, Nicolae – *Psihologia persoanei*, Ed. Institutului de Psihologie al Universității din Cluj la Sibiu, 1941
81. Meisner, Sanford – *On Acting*, Ed.Random House, New York.1987
82. Moderwell, Hiram - *The Theatre of Today*, Harcourt, Brace & Co., New York 1945
83. Morar, Vasile – *Estetica. Interpretări și texte*, Ed.Universității, Buc.2003
84. Nardini, Bruno – *Portrait of a Master: Leonardo*, Ed.Giunti, Florence.2015
85. Nemirovici-Dancenko, Vladimir – *Viața mea în teatrul rus*, Ed.Cartea rusă, Buc.1962
86. Nicolescu, Basarab – *De la isarlîk la valea uimirii*, Ed.Cartea veche, Buc.2011

87. Nicoară, Eugen, Virgil – *Teoria teatrului de-a lungul timpului*, Ed.Fundația România de mâine, Buc.2004
88. Nietzsche, Friedrich – *Dincolo de bine și de rău*, Ed.Humanitas, Buc.2011
89. Nietzsche, Friedrich – *Genealogia moralei*, Ed.Contemporanul, Buc.2016
90. Noica, Constantin – *Modelul cultural European*, Ed.Humanitas, Buc.1993
91. Noica, Constantin – *Cum e cu puțință ceva nou*, Ed.Moldova, Iași.
92. Ortega, Jose – *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Ed.Humanitas, Buc.2000
93. Papini Giovanni – *Chipuri de oameni*, Ed.Corint, Buc.1995
94. Pascal, Blaise - *Cugetări*, Ed. Univers, Buc. 1978
95. Petrescu, Camil – *Documente literare*, Ed. Minerva, Buc.1979
96. Petrescu, Liviu – *Dostoievski*, Ed.Dacia, Cluj.1971
97. Petrovici, I. – *Introducere în metafizica*, Ed.Agora, Iași.1992
98. Pillat, Dinu – *Dostoievski în conștiința literară românească*, Ed.Humanitas, Buc.2015
99. Pintilie, Lucian – *Bricabrac*, Ed.Nemira, Buc.2017
100. Pleșu, Andrei – *Despre îngeri*, Ed.Humanitas, Buc.2003
101. Popovici, Adriana Marina – *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed.Anima, Buc.2000
102. Prut, Constantin – *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, Buc.1982
103. Ralea, Mihai – *Scrieri din trecut*, Ed.De stat pentru literatura și artă, Buc.1957
104. Ralea, Mihai – *Prelegeri de estetică*, Ed.Științifică, Buc.1972
105. Read, Herbert – *Semnificația artei*, Ed.Meridiane, Buc.1969
106. Ribot, Théodule – *Logica sentimentelor*, Ed.Științifică și enciclopedică, Buc.1988
107. Roudinesco, Elisabeth și Michel Plon – *Dicționar de psihanaliză*, Ed. Trei, Buc. 2002
108. Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*, Ed.Univers, Buc.1981
109. Sillamy, Norbert – *Dicționar de psihologie*, Ed.Univers Enciclopedic, Buc.2000
110. Spolin, Viola - *Improvizație pentru Teatru*, Unatc Press, Buc.2008
111. Smotunovski, Innokenti – *Vremea speranțelor*, Ed. Meridiane, Buc. 1983
112. Stanislavski, K.S. – *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, Buc.1955
113. Stanislavski, K.S. – *Viața mea în artă*, Ed. Cartea rusă, Buc. 1958
114. Steiner, George – *Moartea tragediei*, Ed Humanitas, Buc.2008

115. Strihan, Andrei – *Contururi scenice*, Ed. Eminescu, Buc.1975
116. Șestov, Lev – *Începuturi și sfârșituri*, Institutul European Iași, 1993
117. Șevțova, Maria – *Calea spre performanță. Dodin și Teatrul Malâi*, Fundația Camil Petrescu, Buc.2008
118. Tonitza-Iordache, Mihaela și George Banu – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, Buc.2004
119. Toporkov, Vasili - *Stanislavski la repetiție*, Ed. Cartea rusă, Buc.1951
120. Vianu, Tudor – *Gîndirea estetică*, Ed.Minerva, Buc.1986
121. Vianu, Tudor – *Estetica*, Ed.pt. Literatură, Buc.1968
122. Vianu, Tudor – *Arta actorului*, Ed. Vreamea, Buc.1932
123. Vianu, Tudor – *Studii și portrete literare*, Ed.Ramuri, Craiova.1938
124. Vidamski, Florin – *Drumul spre spectacol prin metoda David Esrig*, Ed.Charmides, Buc.2015
125. Voinescu, Alice – *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, Ed. Eminescu, Buc. 1983
126. xxx *Artă și comunicare. Studii de estetică*, Coord. Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Buc.1971
127. xxx *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, Vol I și II, Ed. Minerva, Buc.1973
128. xxx *Dicționar de filosofie* - Larousse, Ed. Univers Enciclopedic, Buc.1999
129. xxx *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, Buc.1972
130. xxx *Maeștri ai teatrului românesc. Ion Cojar*, UNATC Press, Buc.2006
131. Turea, Larisa – *Arta ca vehicul al schimbării și îmblânzitorii de lei ai teatrului basarabean*, în Rev.Teatrul azi, www.teatrulazi.ro