

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 11/nr. 3/2012

LABIRINT

Drum spre dispariția actorului de pe scenă

Lucrare de disertație de Alexandru Vlad



UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2012

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
“I.L. Caragiale” București*

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 11/nr. 3/2012

Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu

Editare: Mihaela Bețiu, Irina Lungu & Cornel Huțanu

mihaela.betiu@yahoo.com

alex.v.vlad@yahoo.com



www.unatc.ro

UNATC PRESS

ISSN: 2065 – 7455

C U P R I N S

INDEX

ARGUMENT

importanța actorului de plastilină

CAPITOLUL I: SCHELETUL

ROL ȘI TEXT

Fără semnul egal între rol și personaj

Utilitatea analizei textului dramatic și studiul rolului

Descoperirea secretelor

Obligația de a nu confunda textul cu interpretarea

ÎN SPATELE CORTINEI

Nimeni nu poate garanta perfecțiunea

De unde a apărut personajul meu aici

CE GĂSIM LA BAZA FIRII

Temperament, personalitate, principii și valori

CAPITOLUL II: SUFLETUL

APROPIEREA PERSONAJULUI DE ACTOR

Acceptarea personajului

Adevărul meu e în tine

Limitele mele interioare sunt limitele personajului

Eu în situație

DRUMUL ACTORULUI PRIN PERSONAJ

A vedea prin personaj

Timp real și timp scenic

Cine este personajul

Să repeți și să refaci

Adevărat și fals

Trebuie să uiți

Recuzită, accident și improvizație

Vreau să fiu original

Să joci ce n-ai trăit

CAPITOLUL III: CORPUL

APROPIEREA ACTORULUI DE PERSONAJ

Cunoașterea trupului actorului

Acțiunea mai puternică decât cuvântul

Un alt fel de „Eu în situație”

DRUMUL PERSONAJULUI PRIN ACTOR

Aspectul fizic al actorului

Costumul și masca

Ticuri și gest psihologic

CAPITOLUL IV: LABIRINT

DRUM SPRE DISPARIȚIA ACTORULUI DE PE SCENĂ

Puntea

Blocaj sau încremenirea de moment

Tehnică și rețetă

MUNCA PERSONAJULUI CU ACTORUL

Edek, Mitch și Eu

BIBLIOGRAFIE

INDEX

accident
amator
amintiri
atenție
a acționa
a descoperi
a inventa
a încerca
a judeca
am nevoie
biografie
blocaj
cârjă
concept
convenție
concentrare
costum
cum
curiozitate
cât mă costă
diferit
disimulare
elemente exterioare
extratext
fapte
flux
frică
găselniță
gest psihologic
să refaci
să repeți
șablon
teamă
te faci că
tehnică

identitate
iluzionist
imaginație
improvizație
insuficiență
lumea ideilor
machiaj
mască
mecanism
miză
munca actorului
obligo
persona
personalitate
principii
profesionist
punte
re-acțiune
recuzită
reflex condiționat
replică
rol
rușinea
scenariu
scop
simțuri
sistem
situație scenică
subconștient
temperament
text
ticuri
timpul personajului
valori
vulnerabilitate emoțională

ARGUMENT

- importanța actorului de plastilină -

La început de tot – când abia încercam să-mi explic acest *fenomen* teatral numit arta actorului – în timpul lucrului la un rol, întreaga mea ființă se arunca parcă fără a i se permite, pe un traseu prestabilit și nu vroia să mai iasă de acolo. (Ulterior am realizat cât de nociv poate fi pentru un actor un lucru de acest gen.) Citeam replici sau didascalii și începeam instant să interpretez (având convingerea fermă că tot ce era de înțeles eu știam deja) fără a mai avea răbdare să descopăr povestea piesei până la capăt; fără a mai avea răbdare să ascult indicațiile regizorale care veneau de pe margine. În momentul în care realizam însă că priveam anumite aspecte greșit, îmi venea groaznic de greu să transfer „întregul” pe un alt traseu – cel corect (sau în orice caz acel traseu care se apropia mai mult de cerințele din text ale autorului sau de cerințele regizorului funcție de cheia în care urma să fie montat textul cu pricina). Astfel am descoperit importanța perspectivei (din punct de vedere al regizorului, al înțelegerii textului, al interpretării actoricești, etc.) și am înțeles că *este crucial ca un actor să fie maleabil*.

Trecerea anilor în studiul artei actorului a dus la o perfecționare în acest sens. Dar abia în cadrul celor doi ani de masterat am reușit să aduc o completare – de maximă importanță, cred eu - acestei descoperiri: *actorul nu trebuie să fie maleabil și atât, el trebuie să fie mai mult ca plastilina pentru ca personajele lui să poată căpăta noi forme și sensuri, diferite unele de altele*. Am ajuns la această concluzie treptat, dar aceasta numai datorită faptului că în timpul masteratului m-am ciocnit cu adevărat de ceea ce se poate numi „compoziție” în arta actorului.

Obișnuiam să lucrez în așa manieră, încât *aduceam rolul spre mine*. În alte cuvinte, personajele pe care reușeam să le construiesc poate că de multe ori își pierdeau din „savoare” tocmai pentru că, în anumite situații limită, le „faceam” să reacționeze prea aproape de mine și prea departe de ele. Asta nu însemna că eram „eu în situație” și nici că apropierea personajului de actor este ceva greșit, dar, din păcate, teoretic, aici se oprea munca la rol (deși încercam să dezvolt în amănunt tot ceea ce presupunea apariția pe scenă a personajului X). Urma să descopăr că mai este nevoie de un pas. *Apropierea mea, a actorului, de personaj*. Ori, pentru o astfel de operație, actorul trebuie să fie *de plastilină*. Iar, în clipa în care se întâmplă această operație, lucrurile capătă o cu totul altă dimensiune. În acel moment, tu, actorul, reușești să adaugi coordonate noi personajului tău; elemente despre care înainte nici nu te gândeași că e posibil să existe, elemente care nu au, de fapt, nicio legătură cu actorul, cu omul care lucrează la construirea rolului.

În cazul meu, pentru a fi posibilă această descoperire (fără să-mi dau seama la momentul respectiv), a fost nevoie să lucrez la personajele Edek (din „Tango” de Slawomir Mrozek) și mai târziu la Mitch (din „Un tramvai numit Dorință” de Tennessee Williams). Este clar că marea revelație a venit în timpul lucrului la „Tango”, dar mereu am crezut că, dacă *ceva* se întâmplă o singură dată, poate fi doar o întâmplare; însă atunci când *fenomenul* se întâmplă de două ori, el devine o certitudine – în consecință probabilitatea ca *acel* lucru să se repete pentru a treia oară e foarte mare. Astfel, „Un tramvai numit Dorință” a fost proiectul care, de fapt, a confirmat cele probate pentru prima oară cu personajul Edek.

Principalul motiv care mi-a transformat modul de a privi lucrul asupra rolului a fost *întâlnirea cu Edek* (apoi cu Mitch), unde, atât din didascalii, cât și din indicațiile regizorale, eram aproape forțat să mă debarasez de tot ceea ce însemn; trebuia să ajung să îmi fiu străin, să nu mă mai recunosc eu pe mine, trebuia să *compun* un alt fel de a mă mișca, de a vorbi, etc. E drept că, de-a lungul timpului, mi-a fost dat să interpretez personaje care aveau alte principii și valori, etc. decât ale mele, dar nu eram forțat să *arăt* altfel. Credeam că este suficient să asimilezi problemele unui personaj și doar să vii cu *acel univers* în scenă. Însă marea transformare se întâmplă abia după; după ce ai „câștigat” *acel univers*, pentru că, funcție de coordonatele personajului, se adaugă noi elemente.

La un moment dat am simțit nevoia să reiau tot ceea ce studiasem fie în cadrul facultății, fie de unul singur; am recitat notițele pe care mi le-am făcut de-a lungul timpului, în anii de studiu și am reluat lucrări importante semnate de Stanislavski, Peter Brook, Jerzy Grotowski, etc. De multe ori se întâmplă să vezi *actorul* care pe scenă face un *rol*; îl vezi cum se chinuie să fie altcineva. Ceea ce simt că am reușit să câștig în acești ani de masterat este *pierderea actorului de pe scenă*, dispariția lui. În locul actorului nu mai rămâne decât personajul, singur. Acel personaj care merge altfel, privește altfel, vorbește altfel (nu neapărat ca limbaj, ci mai mult ca inflexiuni vocale, timbru, etc.) decât o face actorul.

Primele semne care mi-au arătat că merg pe un drum ce mă face să devin *altcineva* pe scenă au fost o serie de aprecieri primite de la spectatori (străini mie), cu ocazia spectacolelor „Tango” și/sau „Un tramvai numit Dorință”. După „Tango”, spre exemplu, de multe ori am fost întrebat dacă sunt chiar atât de rău în viața de zi cu zi, iar colegii din spectacol – care mă știau – auzind întrebarea, izbucneau în râs. În timpul anilor de studiu, profesorii, sub o formă sau alta, mi-au tot spus că un mod de a măsura autenticitatea interpretării actricești se poate realiza prin reacțiile oamenilor care mă cunosc. Colegii de an îmi spuneau că nu mă recunosc pe mine, pe Alex Vlad. Vedeau pe scenă un alt om.

Cred acum că apropierea actorului de personaj, care duce la *pierderea actorului de pe scenă*, este cel mai valoros lucru pe care l-am câștigat în tot acest timp acordat studiului artei actorului – lucru care, sunt de părere, că se poate realiza doar atât timp cât actorul este volubil, de plastilină. Totodată, mi s-a reconfirmat faptul că, pentru un actor, mai important decât produsul este *procesul* care a dus la realizarea aceluia lucru. Iată motivele, argumentele pentru care vreau să dedic lucrarea de dizertație acestui fenomen și astfel să dezvolt acea temă care este de cea mai mare importanță pentru un actor: *compunerea personajului*.

CAPITOLUL I: SCHELETUL

– în care aflăm care este distanța de la rol la personaj
sau de la text la replică
și totodată descoperim ce presupune și de ce este obligatorie
munca din spatele cortinei pentru un actor –

ROL ȘI TEXT

– fără semnul de egal între rol și personaj –

Un lucru important cred că este înțelegerea diferențelor dintre rol și personaj. Putem porni la drum prin a spune că rolul este materia brută; este acea parte din personaj lipsită de sentiment, ce se face *simțită* doar prin text și acțiuni. În alte cuvinte, rolul este partea scrisă, alcătuită din replici și scene cu didascalii așezate pe o foaie de hârtie de către un dramaturg. (Există însă și autori care și-au lăsat unele personaje să vorbească doar prin acțiuni, eliminând cuvântul). *Rolul* este de fapt *informația*; e ceva lipsit de *materie* – nu i se poate vorbi și nu poate fi atins. Totuși, autorul oferă pe hârtie trăiri și sentimente reale *rolurilor* pe care le scrie. Acele sentimente însă nu se fac simțite decât prin prisma cititorului, care își imaginează, citind, că este *acel* cineva din carte, *așezându-se* în locul lui. Un rol devine totuși *material* prin actor, care, lucrând, îl transformă în personaj.

„Ca să transmiți sentimentele rolului e necesar să le cunoști și, ca să le cunoști, trebuie să încerci tu însuși trăiri analoge. Nu se poate imita sentimentul însuși, dar se pot imita rezultatele manifestărilor lui exterioare. (...) Cu ajutorul mimicii, glasului, mișcărilor, actorul prezintă, de pe scenă, spectatorilor numai niște șabloane exterioare (...) o mască moartă a sentimentului.”¹

La primul contact cu rolul un actor ar trebui să se comporte precum un cititor care caută să afle povestea cărții. Ulterior, dacă actorul lasă să evolueze pe scenă doar rolul singur (informația), vom asista la o formă moartă a personajului. Asta a fost prima problemă de care m-am ciocnit și eu, studentul-actor. De pe margine mi se spunea „te duci în formă” și nu puteam să înțeleg de ce. Ulterior am realizat că, în loc să *interpretez un personaj* (așa cum credeam că fac), de fapt eu *jucam un rol*. Complet fals! Pentru că, de fapt, întregul meu act artistic se rezuma la a *arăta* ceea ce am înțeles eu că spune și face X.

„Șablonul nu poate înlocui trăirea. Din nenorocire, orice șablon e molipsitor (...) se infiltrează în artist ca rugina. Dacă el găsește o cât de mică crăpătură, pătrunde mai departe, se înmulțește și tinde să cuprindă toate momentele rolului și toate piesele aparatului plastic actoricesc. Șablonul umple orice moment din rol care a rămas gol de sentiment viu și se cuibărește acolo. Mai mult decât atât, el fășnește adesea înainte ca sentimentul să fie deșteptat și

¹ Fragment din „Munca actorului cu sine însuși” de K. S. Stanislavski

îi taie drumul.”² A lucra pe scenă folosind doar șablonul este ca și când cineva ar spune „joacă ura” sau „joacă tristețea”, etc., iar tu, actorul, chiar faci asta. În spatele unei forme, oricare ar fi aceea, trebuie să existe de fapt un trăgaci, un declanșator logic, o problemă care ulterior se poate manifesta prin silă, ură, iubire, etc.. „Există anumite lucruri pe care nu le putem niciodată juca. Un actor nu poate juca niciodată un verb fără obiect. Un exemplu crucial este <a fi>; actorul nu poate <fi> pur și simplu, nu poate juca <sunt fericit>, <sunt trist> sau <sunt furios>.”³

Un actor este nevoit să studieze rolul pentru a descoperi în amănunt problemele pe care acesta le ridică. Totodată, rolul oferă și vorbele, deci trebuie memorat.

Personajul este rolul viu. Adică, altfel spus, personajul este ceva ce poate fi literalmente văzut, simțit, auzit; dar, cel mai important, personajul emoționează și se lasă emoționat prin ceea ce face; *simte* în raport cu el și cu celelalte personaje. Spre deosebire de rol (care este deja construit), personajul *trebuie* clădit, descoperit.

- utilitatea analizei textului dramatic și studiul rolului -

Trebuie mare grijă spre a nu confunda, ca actor, rolul cu personajul. Acest lucru poate fi catastrofal. Rolul scris are însă o importanță extrem de mare. Ne oferă acea bază de unde se pornește în căutarea miezului problemei. În primul rând, avem posibilitatea de a afla toate datele „tehnice” pe care le-a presărat autorul: nume, vârstă, studii, aspect fizic, etc. (dacă vorbim despre cum ar trebui să *arate* sau să *fie* personajul) sau ora la care se petrece acțiunea, anotimpul, dacă afară plouă sau ninge, regim politic, spațiu geografic, etc. (dacă ne referim la mediul în care urmează să se desfășoare acțiunea de pe scenă).

Dar, alături de aceste elemente fixe, clare, tehnice, pentru a depista cum este cu adevărat *acel* rol, trebuie să se facă o analiză a textului dramatic. Astfel se va descoperi *situația scenică* care răspunde întrebărilor: *ce fac, când, unde și de ce fac* ceea ce fac.

Toate aceste informații culese din text arată însă ca niște piese de puzzle ce trebuie lipite între ele organic, natural. O bună analiză a textului duce la o interpretare mai clară, traseul personajului este bine conturat; în acel moment actorul știe *ce are de jucat* - îi sunt definite scopul, dorințele, aspirațiile, hibeles, etc..

Important de observat este că întregul „sac” de informații și elemente nu face decât să contureze scheletul personajului și al mediului. Piesa de teatru scrisă este precum un joc video, atunci când se află în perioada de testare grafică. Informația este tradusă printr-un ecran aproape gol, alb, cu un omuleț desenat doar din puncte negre care se mișcă prin spațiu. Iar cel care joacă știe ce trebuie să facă cu respectivul omuleț - totul întâmplându-se detașat, imparțial. Într-un astfel de joc totul este lipsit de culoare, de substanță, iar obstacolele pe care le-ar avea de traversat omulețul sunt doar schițate, sugerate. Dacă acel omuleț moare, jucătorul nu este emoționat, pur și simplu o ia de la capăt pentru a depista ce funcționează și ce nu. Abia când acest schelet funcționează bine sunt adăugate animații, decor, efecte speciale, etc. În alte vorbe, abia când se știu impecabil dedesubturile textului, se poate porni la construirea unui spectacol și, implicit, a unui personaj.

- descoperirea secretelor -

² Fragment din „Munca actorului cu sine însuși” de K. S. Stanislavski

³ Fragment din „Actorul și țința” de Declan Donnellan

Un lucru de o importanță colosală este luarea în calcul a ceea ce se numește *extratext*. O piesă de teatru, de cele mai multe ori, nu relatează toate evenimentele cronologic și unele elemente se deduc singure, iar altele sunt ascunse. Pentru a descoperi în primul rând ce este ascuns, adică ceea ce se întâmplă în viața personajului, dar nu este arătat pe scenă, trebuie studiate *timpul și faptele* piesei în așa fel încât să se depisteze ceea ce *X face, dar nu se vede*. Spre exemplu, în „Un tramvai numit Dorință”, în tabloul 8 Blanche spune că Mitch *trebuia să vină* la ora 7 seara. Blanche însă se va întâlni cu el abia în tabloul 9, când este trecut de ora 8. Întrebarea care se pune este: „Ce a făcut Mitch în tot acest timp?” (în acest caz nu putem adresa aceeași întrebare și pentru Blanche, deoarece ea a fost pe scenă, adică sub ochii spectatorilor). Informații despre aceste evenimente, pe care spectatorul nu le vede, aflăm abia în tabloul 10, când Stanley îi oferă informații Blanchei despre ce a făcut Mitch și unde. Informațiile care ne sunt furnizate (că bărbații au stat împreună și au băut la bar, că au vorbit despre Stella și Blanche, etc.) aduc nu numai o clarificare a situației din punct de vedere al poveștii, dar completează și rolul în cauză cu noi date.

Unele informații ne sunt oferite de autor doar pe jumătate. În „Tango” se spune într-o didascalie că Edek îl bate pe Eugenius. Dar în scenă spectatorul nu vede niciodată cum Edek îl pocnește literalmente pe Eugenius. Iată un lucru despre care ne putem doar închipui: *Cum decurge încăierarea dintre cei doi?* Autorul mai presară mici indicii: îi atribuie lui Eugenius țipete de ajutor, iar când cele două personaje sunt readuse la rampă, ambele au hainele răvășite.

De multe ori se întâmplă ca regizorul să adauge în spectacol unul sau mai multe extratexte, adică să facă vizibile lucruri invizibile. În consecință, și actorul trebuie să studieze lucruri noi în ceea ce privește rolul său.

Depistarea acestor elemente oferă o nouă perspectivă, atât asupra rolului, cât și asupra textului, dar, totodată, aduc răspunsuri unor întrebări care, dacă ar rămâne nerezolvate, ar putea duce la o rezolvare eronată a unei scene sau chiar la blocarea construirii spectacolului.

- obligația de a nu confunda textul cu interpretarea -

Este clar faptul că textul unei piese de teatru, dacă scoatem didascaliiile din el, este construit doar din dialogul dintre persoane. Ceea ce înseamnă că tot acel text trebuie memorat pentru a fi redat pe scenă. O altă concluzie ar fi că trebuie memorate toate *informațiile* pe care autorul le-a oferit în piesă.

Trebuie ținut cont de faptul că textul pe care actorul X îl rostește este același text din care au fost extrase informațiile care au alcătuit scheletul rolului. Dar, așa cum un *rol* nu poate fi lăsat singur pe scenă și trebuie ajutat de actor pentru a deveni *personaj*, la fel *textul* trebuie să devină *replică*.

Un actor va avea în permanență de rezolvat o problemă în scenă, mereu va fi nevoit să se întrebe „de ce anume am nevoie”. Problema va fi dată de situația scenică, din care reiese conflictul dintre personaje. Niciodată două personaje nu vor avea nevoie în același timp de același lucru unul de la celălalt. Aceasta ar însemna că de fapt nu există un conflict, că nu există o miză. În acest caz personajele nu ar avea pentru ce să lupte și în consecință nu se vor modifica în funcție de ceea ce se petrece în spațiul scenic. Conflictul așează personajele în antiteză. Fiecare reacție din partea unuia îl va modifica pe celălalt, oferindu-i un prag. Astfel, cu fiecare nou pas, scopul fiecărui personaj în parte se va reactualiza. A privi textul nu ca pe o informație,

ci ca pe un conflict, bazat pe încercarea a două personaje de a rezolva o problemă, personalizează textul. Cuvintele nu mai sunt doar niște vorbe pe o foaie de hârtie; cuvintele se transformă în intenții.

În tabloul trei, Mitch o invită pe Blanche să fumeze o țigară împreună cu el. Deși ea îi spune că nu este îmbrăcată corespunzător, replica lui Mitch vine prompt: „în cartierul ăsta nu are nicio importanță”. Informația din această replică ar putea fi *în acest cartier lumea nu se îngrijește*. Dacă minimalizăm, situația scenică s-ar traduce în următorul conflict: Blanche are nevoie să vadă ce se întâmplă cu sora ei, iar Mitch are nevoie să o cunoască mai bine pe Blanche. Astfel, replica lui Mitch poate căpăta intenția de a o face pe Blanche să se simtă confortabil, chiar dacă ea nu este îmbrăcată bine. De aici reiese că scopul lui este de a o face pe Blanche să stea cu el. Putem presupune că Blanche primește această replică ca un compliment și se modifică - apare „pragul”. Personajul este pus în situația de a lua o decizie. Și Blanche hotărăște să petreacă un timp cu Mitch. Reacția ei îi oferă acum lui o modificare, un nou prag. În acest moment, apare o modificare a scopurilor personajelor, ceea ce înseamnă că și conflictul a căpătat un nou traseu.

Pentru ca textul să devină replică, trebuie descoperit conflictul. Iar *conflictul este configurat de praguri*. Fiecare modificare a scopurilor personajului reprezintă o nouă traiectorie a conflictului. Structura astfel obținută este scheletul rolului. Altfel spus, actorul trebuie să creadă cu tărie, să trăiască tot ceea ce spune, pentru ca vorbele să nu iasă la suprafață sub formă de *informație*. Actorul extrage informația din text, o prelucrează și o transferă personajului său sub formă de *problemă* (ce are de rezolvat în scenă, etc.).

Oricare ar fi intenția unui personaj atunci când rostește o replică, cuvintele singure nu vor susține niciodată acea intenție. Cuvântul este doar o etichetă a ceea ce semnifică. Când unui cuvânt i se adaugă însă un substrat, abia atunci el devine replică, abia atunci poate căpăta orice sens dorește actorul, indiferent de ceea ce exprimă acel cuvânt. Astfel, *te iubesc* poate fi spus cu sensul de *te urăsc*.

Cuvintele de fapt nu trebuie să *arate*, ci să *ascundă*. În repetiții textul devine pentru actor un pretext. Pentru personaj, însă, este o necesitate; el vorbește pentru că are „*prea mult*” în interior. Textul devine replică, dar totodată devine și o oglindă a interiorității.

„Să facem cunoștință cu Irina, care o joacă pe Julieta. (...) Unde Irina se teme că emoția ei e prea mică pentru a susține textul, Julieta va simți că emoția ei e cu mult prea uriașă ca să poată fi ținută între strânteale hotare ale cuvintelor. (...) Și iată o deosebire vitală între Irina și Julieta: problema pentru Irina este că textul e prea bun. Problema Julietei este că textul nu e destul de bun. Cu cât lucrurile contează mai mult pentru noi, cu atât mai banale par cuvintele pe care le avem la dispoziție. Știm cât de greu este să ne exprimăm condoleanțele față de cineva căruia i-a murit partenerul sau partenera de viață: «Nu pot găsi cuvintele...»⁴

⁴ Fragment din „Actorul și ținta” de Declan Donnellan

ÎN SPATELE CORTINEI

- nimeni nu poate garanta perfecțiunea -

În primă instanță trebuie să fie destul de bine înțeles faptul că munca asupra unui personaj se oprește numai atunci când spectacolul încetează să mai existe. Astfel, munca actorului este de două faturi: publică și privată. Sau, altfel spus, actorul are parte de spectacole și de repetiții.

Repetițiile se pot și ele împărți în muncă de colectiv și muncă individuală – adică repetițiile cu regizorul, ceilalți actori, etc. și repetițiile cu mine, acasă. Dar, oricât de mult ar munci un actor, el nu poate garanta că, în seara spectacolului, prestația sa va fi impecabilă. E ca atunci când am spune că știm cu siguranță ce jucător de snooker va câștiga următorul campionat. Putem stabili însă – funcție de prestațiile anterioare – cine este jucătorul cu mai multe șanse, cine este favoritul. Dar, cu toate acestea, se poate întâmpla ca un jucător care se antrenează 15 ore din 24 să fie învins de un jucător care, înainte de începerea competiției, a petrecut mai mult timp plimbându-se sau mergând la cinema. Tot ce se poate garanta însă este faptul că un jucător mai bine antrenat are mai multe șanse de a câștiga competiția.

Dacă am transla situația în teatru, putem spune că un actor mai bine pregătit, mai muncitor, care a făcut eforturi mai mari de documentare, etc. are șanse mai bune de a interpreta mai bogat decât un actor care se mulțumește doar cu informațiile primite de la regizor sau doar cu cele oferite de text. Evident, aici ne referim strict la partea tehnică a procesului de muncă, fără a mai pune la socoteală o multitudine de alte coordonate care, la un moment dat, pot face diferența: experiența, talentul, inteligența, emoțiile, etc.

Mi-a venit greu să înțeleg că, înainte de *pregătirea pentru spectacol*, pentru actor trebuie să existe și *pregătirea pentru repetiții*. Cu toate acestea, ele nu pot funcționa separat. La un moment dat se îmbină și se modifică în paralel, având însă un scop comun. Actorului nu i se poate cere să joace genial, dar, având la bază o pregătire solidă, o interpretare vie devine mai posibilă.

- de unde a apărut personajul meu aici -

După înțelegerea poveștii, actorul trebuie să recitească piesa întocmai ca un *reporter* și să afle *cine* a făcut *ce* a făcut, *unde*, *când* și *de ce* a făcut ceea ce a făcut. *Cine* este *personajul* în cauză. *Ce*-ul se traduce de fapt prin *ce trebuie să fac*. *Unde* și *când* au un triplu sens. În primul rând, teatrul, pentru a nu fi mort, trebuie să se desfășoare mereu în prezent. Deci, din punct de vedere al acțiunii scenice, unde și când înseamnă *aici* și *acum*, în fața ochilor mei (fără duble și reluări, ca în film, ci direct, incisiv, viu și o singură dată). Trebuie să se țină cont însă și de *contextul istoric și geografic* în care se desfășoară acțiunea. Aprofundarea în acest sens poate dezvălui noi informații privitoare la rol. Sunt diferențe imense între America anilor '80 și Germania anilor '40. Acesta este cel de al doilea sens al întrebărilor *unde* și *când*. Actorul are obligația de a se documenta cât mai bine, pentru a descoperi elemente ce ajută la înțelegerea epocii în discuție. Iar al treilea sens vorbește de fapt despre timpul și spațiul în care se desfășoară acțiunea piesei, referindu-se la locație (casă, aer liber, etc.) și dată calendaristică (anotimp, moment al zilei, etc.). *De ce* se rezumă la *scop*, motivație, interes. Spre exemplu, dacă am lipi toate aceste probleme la un loc, un posibil răspuns ar fi: Mitch i-a oferit o țigară

Blanchei, acasă la Stella și Stanley, în timpul serii de poker, pentru că așa a putut să se apropie de ea.

Trebuie înțeles însă că au existat o serie de evenimente care au adus personajul în situația în care se află la începutul piesei. Răspunsul la „*Ce a făcut el până acum și de ce?*” nu este obligatoriu de găsit integral în text. *Biografia* poate fi construită de actor astfel încât ea să se plieze perfect cu prima scenă în care personajul X apare în lumina reflectoarelor. Cu toate acestea, biografia nu este decât o înșiruire de evenimente povestite cronologic. Biografia, de fapt, nu are nicio valoare dacă nu se axează pe situații cheie care determină motivul și deci motorul de reacție al personajului în scenă. Trebuie să se lucreze la acele *amintiri* care, de fapt, nu doar umplu timpul, ci *îmbogățesc* provocând *de ce-uri*. Apare aici dificultatea de a construi o lume nouă. Dacă nu încercăm să ne menținem vii, putem ajunge să construim același personaj toată viața, folosind aceleași trucuri și aceleași descoperiri care au funcționat la un moment dat. „După ce ajunge la o anumită poziție, actorul nu-și mai face temele. Luați cazul unui actor tânăr, neformat, nedezvoltat, dar mustind de talent, plin de posibilități latente. El descoperă destul de repede ce poate face (...) dacă ar fi să se dezvolte, următoarea fază e să meargă dincolo de această poziție aparentă și să înceapă să exploreze ceea ce e greu. Dar nimeni nu are timp pentru astfel de probleme. (...) Pe măsură ce avansează în carieră, actorul începe adesea să facă roluri care sunt tot mai asemănătoare.”⁵

Personajul trebuie să aibă la bază un *concept*, care nu este nimic altceva decât reprezentarea mentală a „ceva” conceput de spirit, de Eul nostru. Abstractizarea lucrurilor trebuie să ducă la reflectarea lor pe scenă. Procesul este asemănător cu modul în care Platon își descrie teoria privitoare la „lumea ideilor”, făcând apel la povestea „Mitul peșterii”. Platon vorbește despre o lume a ideilor în care totul este perfect. Aici, în lumea noastră, noi avem, spre exemplu, o multitudine de scaune. În lumea ideilor, există un singur scaun, care este perfect – este de fapt *ideea de scaun*, după care au fost copiate toate celelalte scaune din lumea noastră.

Am putea să înlocuim termenul *idee* cu termenul *concept*. Pentru un actor, însă, diferența o face faptul că *acea lume a ideilor este în mintea lui*, e lumea imaginară. Această „lume de concepte” poate fi exprimată printr-un gest, un cuvânt, o melodie, etc. Ea nu este bună sau greșită, nu este perfectă sau copiată, este pur și simplu a lui, a actorului. Iar fiecare actor este diferit de toți ceilalți, așa cum fiecare dintre noi suntem unici. În cazul unui actor, lumea lui și cea a rolului vor interacționa și vor da naștere personajului. Va trebui doar să se țină cont că actorul are o lume mentală și una materială. Lumea mentală este alcătuită din concepte, pe care actorul le va exterioriza în lumea reală. Astfel, dacă avem, spre exemplu, un personaj ghidat de conceptul „îmi este frig în permanență”, acțiunile nu trebuie să fie ilustrative, ci doar să trimită la acel concept. În alte cuvinte, *nu să joace frigus*, ci să treacă prin acțiuni precum: să pună o haină mai groasă pe el, să închidă geamul, să facă un foc, etc.

Căutările de acest gen fac parte din munca de acasă a actorului. Făcute minuțios, ele clarifică relațiile pe care le au personajele între ele. Mai întâi ca titlu (frate, prieten, nevastă, etc.) apoi marcând *scopul, motivația*.

Clarificarea acestor probleme este obligatorie pentru a putea defini scheletul personajului. Odată știute, apare problema *mizei*. Ceea ce cred că trebuie să se înțeleagă este faptul că un personaj se va afla mereu în *dezechilibru*, va sta în pragul unei schimbări imediate. Lucrând în acest sens, putem spune că următoarea schimbare a lui X poate duce la o situație

⁵ Fragment din „Spațiul Gol” de Peter Brook

mai bună sau la o situație mai rea. Schimbările vor fi vizibile prin ceea ce face personajul, iar personajul va face tot ceea ce-i stă în putință pentru a-și atinge scopul; va fi într-o permanentă căutare *de mai bine*. Asta înseamnă că orice acțiune ar întreprinde X, el va avea *ceva de câștigat și ceva de pierdut*. O miză dublă (dacă fac acțiunea X pot să câștig Z sau pot să pierd Z) oferă un traseu care ajută în cele din urmă la găsirea umanității personajului. Pentru Mitch, Blanche se împarte în femeia pe care își dorește să o cunoască și în femeia pe care nu dorește să o cunoască. Interesant de observat că ceea ce are de câștigat un personaj este la fel de puternic cu ceea ce are de pierdut.

Problema *scopului*, ca analiză, nu trebuie lăsată să lăncezească. După găsirea scopului mare, care funcționează pe întreg parcursul piesei, vom descoperi că există, pentru fiecare scenă a personajului X, scopuri mai mici, subordonate scopului mai mare. Spre exemplu, Edek își dorește să conducă, dar într-o scenă are nevoie să fie plăcut de Artur pentru a putea conduce, în timp ce în altă scenă are nevoie să îl omoare pe Artur pentru a putea conduce. Să descoperi care este interesul personajului pe fiecare scenă este vital. Ulterior, aproape de la sine vor veni gata-gata rezolvate o multitudine de alte scopuri minuscule. Vom afla că, de fapt, fiecare replică are un scop al ei, care se subordonează scopului scenei. Când Mitch îi spune Blanchei, în tabloul 3, „Predai muzică”, replica are scopul de a o face pe Blanche să se simtă plăcută, replica devenind astfel un compliment. Dar asta numai pentru că, de fapt, Mitch, la rândul lui, vrea să fie plăcut de Blanche.

Orice scenă pentru un actor trebuie să aibă 3 piloni de susținere: de unde vin, unde sunt și ce caut aici și unde mă duc. Edek tot vine de la bucătărie, dând buzna în camera în care se află Artur cu Ala pentru că îi place tânăra femeie, și totuși vrea să ajungă în dormitorul Eleonorei. Condițiile de acest gen sunt date mereu de text; trebuie doar căutate și descoperite.

Nu este bine să fie construite însă de acasă povești, scenariii, etc., care pe deasupra mai implică și partenerii de joc. Scheletul personajului trebuie să fie lucrat în așa fel încât să nu implice în construirea lui alți oameni. Altfel spus, munca individuală nu trebuie să fie confundată cu munca de colectiv. Întrebări precum: „Ce-aș putea să fac eu aici ca să fie interesant” sunt dintre cele mai nocive. O astfel de gândire presupune de fapt ca tu, actorul, să nu mai fii viu și să reacționezi normal la tot ceea ce se petrece pe scenă în timpul repetiției, ci să te comporți mecanic, săvârșind acțiuni gândite de acasă. La fel de nocivă este construirea de mici comploturi actoricești: *eu stau aici și tu treci și îmi tragi o palmă și lumea o să râdă*.

Partea de lucru asupra scheletului personajului se oprește în momentul în care se ajunge la interpretare, joc scenic, etc. Tot aici se află și problema „cum”-ului. „Cum fac aici”, „cum rezolv asta”, cum, cum, cum? Este doar un mod prin care se omoară curiozitatea și viața. „Cum” nu trebuie să existe pentru un actor ca temă, „cum” trebuie de fapt descoperit prin alăturarea temei; „cum” se descoperă. „Trebuie să fie clar pentru toată lumea, chiar de la prima oră de studiu practic, că modul Cum este rezolvată o problemă trebuie să se dezvolte din relațiile scenice (...) El trebuie să apară în momentul actual al realității scenice (Chiar acum!) și nu printr-o planificare prealabilă.”⁶

Confruntarea cu ceea ce se numește *cârjă și găselniță*. Deși nu se află departe una de alta, există o diferență extrem de importantă între ele. Găselnița – dacă generalizăm – nu e nimic altceva decât un truc teatral care a fost descoperit în urma lucrului *viu* asupra textului sau mai târziu, în timpul repetițiilor cu mișcare. O *cârjă* însă (care poate funcționa tot având funcția de

⁶ Fragment din „Improvizație pentru teatru” de Viola Spolin

truc) nu este descoperită, ea este adăugată pentru a face posibilă o anumită interpretare. Cârja face trimitere la șablon și nu este cel mai bun lucru. Cel mai des întâlnit exemplu este *fumatul pe scenă* – o cârjă care ajută actorul să-și țină mâinile ocupate. Un truc prin care se umple acțiunea scenică, pentru a nu se vedea cât de mare este *goliciunea* interioară.

Nu poți să fii actor doar de la 7 la 9 seara – atât cât ține spectacolul, așa cum un individ în halat alb nu este doctor doar atât cât ține operația. Arta actorului, înainte de a fi o meserie, trebuie înțeleasă ca un mod de viață. Și atunci, de la 7 la 9, în timpul spectacolului, pe scenă se va afla de fapt personajul. Așa că tu, actorul, unde ești?

CE GĂSIM LA BAZA FIRII

Trebuie să știm încă de la început că personajul nu este ca o cârpă de care ne folosim și pe care, după spectacol, o putem arunca la gunoi. Va trebui să căutăm esența și, pe măsură ce repetăm, să încercăm să mergem în paralel cu două tipuri de aprofundare. Întregul mecanism de prelucrare a informațiilor nu poate fi traversat de personaj bucată cu bucată. Dacă cineva este întrebat „cine ești”, acel om poate răspunde *sunt soțul ei*, sau *sunt tatăl lui* sau *sunt șomer*, sau pur și simplu *sunt Marius*, etc.. Toate răspunsurile sunt adevărate, dar nu se pot separa unul de altul, ele trebuie să funcționeze împreună, pentru a da ca rezultat *acea* persoană.

Privind lucrurile în acest sens, pe măsură ce încercăm să descoperim toate elementele despre care am vorbit anterior, va trebui să știm și ce anume formează *baza firii personajului*, parcurgând în paralel și acest traseu. Munca devine dublă. Din simbioza dintre povestea piesei și conceptul regizoral putem extrage ceea ce se numește *firea personajului*, care se definește prin temperament, personalitate, principii și valori. Iată ce ne interesează în acest moment cel mai mult.

- temperament, personalitate, principii și valori -

Există patru tipuri de temperament: coleric, sangvinic, flegmatic și melancolic. Fiecare are caracteristici diferite. Spre exemplu, *colericul* este impulsiv, irascibil, nerăbdător, încăpățânat, vorbește repede și mult, are o mimică bogată, ia decizii rapide, gesturile îi sunt repezi și bruște, etc., pe când *sangvinicul* este caracterizat prin alte elemente, fiind o persoană veselă, voioasă, energică, activă, asimilează repede tot ce e nou, vorbește tare și articulat, gesticulează mult și, fiind o fire sociabilă, trece ușor peste un eșec, etc.. Pe de altă parte, pe *flegmatic* îl găsim într-o zonă diametral opusă, fiind calm, cu sânge rece, prudent, tăcut, vorbește liniștit, este răbdător și are gesturi discrete și mici. În fine, *melancolicul*, dă dovadă de timiditate, e neîncrezător în sine, eșecurile îl copleșesc, se închide în el, vorbește încet, de parcă nu ar vrea să deranjeze, se emoționează ușor, este exigent, suspicios, etc.

Privind din acest unghi, putem descoperi temperamentul personajului nostru. E clar că foarte rar întâlnim o persoană care să fie 100% flegmatică sau colerică, etc. Dar, în orice caz, unul dintre temperamente primează în omul respectiv. La fel se întâmplă și cu personajul.

Caracteristicile de bază ale personalității se împart și ele în câteva categorii bine definite. Extrovertirea și introvertirea (care sunt strâns legate de preferințele față de lumea exterioară, respectiv interioară), funcția senzorială și cea intuitivă (care vorbesc despre modul în care asimilăm informațiile despre lumea înconjurătoare), reflexivitatea și afectivitatea (care vizează

modul în care luăm decizii), precum și funcția judicativă și cea perceptivă (care definesc preferința noastră pentru un stil de viață mai organizat sau mai flexibil). Funcție de schelet, putem depista unde se încadrează personajul nostru și care sunt caracteristicile sale.

Va trebui totuși – alături de aceste generalități – să ținem cont de câteva elemente definitorii. *Extrovertitul* este impulsiv, vorbește cu ușurință despre el însuși și își exprimă părerea fără rețineri; își dorește să fie înconjurat de oameni și să se afle în centrul atenției. *Introvertitul* este la polul opus, având tendința să își economisească energia pentru introspecție, având dificultăți de comunicare.

Senzorialul este realist, cu simț practic, e cu *picioarele pe pământ* și dă mare importanță trecutului, pe când *intuitivul* nu e atent la detalii, îi plac schimbările și, pentru că nu are un simț de observație dezvoltat, nu vede mereu întregul.

Reflexivul ia decizii condus de rațiune, nu se exteriorizează, e de neclintit, rămâne ferm pe poziție și e capabil să facă față unei situații fără a se implica emoțional. Opusul său, *afectivul*, privește lucrurile din unghiul nevoilor umane, fiind subiectiv, el ia decizii sub influența sentimentelor.

Când totul este organizat și bine pus la punct e clar vorba de *judicativ*, care preferă mereu să ducă lucrurile la bun sfârșit, se impulsionează prin termene limită, nu se relaxează și se simte presat de timp atunci când are ceva de făcut. Inversul monedei îl găsim la *perceptiv*, care preferă să lase lucrurile să curgă firesc, fiind mai leneș; se adaptează ușor la orice schimbare și de cele mai multe ori amână luarea unei decizii.

Toate aceste caracteristici formează mai multe combinații. Spre exemplu, o persoană melancolică poate fi totodată introvertită și intuitivă, afectivă și perceptivă. Din acest punct de vedere, trebuie descoperită schema conform căreia se modifică personajul nostru.

În căutarea noastră trebuie să mai atribuim personajului o listă de principii și valori. Munca noastră presupune acum să descoperim convingerile personale ale personajului, ce e important pentru el, să vedem în ce crede și ce anume nu are forța de a-i schimba o decizie.

Foarte important de reținut este faptul că, în timpul vieții, principiile unui om se clădesc, dar nu se schimbă. Valorile se modifică în timp, funcție de experiențele pe care le are, de situațiile prin care trece. Principiile se zidesc în om și sunt într-un raport direct cu omul (eu cu mine), valorile se definesc în raport cu ceilalți (eu cu mediul înconjurător).

„Principiu, principii, s. n. – Element fundamental, idee, lege de bază pe care se întemeiază o teorie științifică, (...) o normă de conduită.

Valoare, valori, s. f. – Însușire a unor lucruri, fapte, idei, fenomene de a corespunde necesităților sociale și idealurilor generate de acestea; suma calităților care dau preț unei ființe, unui fenomen, etc.”⁷

⁷ Definițiile au fost extrase de pe dexonline.ro

CAPITOLUL II: SUFLETUL

- în care descoperim personajul,
munca fiind săvârșită de la interior la exterior -

APROPIEREA PERSONAJULUI DE ACTOR

- acceptarea personajului -

Trebuie să fie clar că viața personajului este diferită de cea a actorului. Nu este de ajuns să vrei să interpretezi un rol, nu este destul să îți placă o poveste anume, un actor trebuie să ajungă să își dorească cu toată ființa lui, să trăiască viața aceluia personaj. Asta înseamnă că, în tot procesul de descoperire, critica nu are ce căuta. Primul pas este să îl judeci pe X, al doilea este să spui că ai terminat căutarea; în acel moment, fără nicio urmă de îndoială, personajul tău a murit. Așadar, actorul trebuie să îmbrățișeze tot ceea ce înseamnă scheletul personajului.

Un lucru extrem de important: un actor nu se poate transforma în personaj. Noi rămânem tot actorul A sau actorul B, indiferent de câte ori jucăm spectacolul. Dacă cineva îl interpretează pe Napoleon, niciodată după spectacol acel actor nu va fi chiar Napoleon. Napoleon, în acest caz, este mort. Privind din alt unghi, acceptarea personajului înseamnă de fapt și că nu putem să devenim literalmente altcineva.

Mai trebuie înțeles că pe scenă apare personajul, nu actorul. Dar, după ce a căzut cortina, *acel* personaj se evaporă. Rămâne actorul cu rolul în cap. Trebuie să existe o diferență clară între actor și personaj. De la gesturi și fel de a fi până la gândire și mod de exprimare. Dar spectatorul nu trebuie să vadă niciodată pe scenă actorul. Pe actor, după discuțiile la masă, îl vede doar regizorul în repetițiile proaste sau tehnice. Astfel, acceptarea personajului înseamnă ca tu, actor, să-i permiți personajului să existe pentru o perioadă de timp prin tine.

Personajul are o viață a lui, care este în continuă schimbare. Dar Edek nu se poate schimba de unul singur. Actorul nu poate schimba personajul. El este așa cum este. Dar actorul poate să vadă însă prin ochii personajului toate lucrurile care se modifică în jurul lui. Spre exemplu, jocul de poker se schimbă de-a lungul piesei, fiind mereu altfel. Actorul este mai bine să lase jocul să se schimbe, decât să forțeze o transformare în Mitch. Dar pe actor îl va ajuta faptul că Mitch vede, observă aceste schimbări. „Nici actorul, nici regizorul, nici autorul, nu pot controla total percepția publicului. Toți trei pot încerca să demonstreze o schimbare, să arate cum a fost un personaj transformat. Dar această ilustrare e falsă în ultimă instanță. Tot ce putem face este să vedem lucrurile mai clar, mai atent, să fim prezenți. Atunci ni se poate întâmpla chiar nouă schimbarea. Totuși ea rămâne în afara capacității noastre de control.”⁸

În ultimă instanță, trebuie reamintit faptul că niciodată publicul nu va merge la teatru să-l vadă pe Edek sau pe Mitch – publicul a venit să îl vadă pe actor. Sau, cu alte cuvinte, nimeni nu vine să vadă personajul, lumea vine să vadă ce vede și simte actorul.

⁸ Fragment din „Actorul și finta” de Declan Donnellan

- adevărul meu e în tine -

Actorul care încearcă să *etaleze*, să explice ceea ce simte, devine un actor *artificial*, care se chinuie să fabrice emoții. Actorul trebuie să lase personajul să *facă*, nu să se facă. Actorul trebuie să îl lase pe Mitch să se emoționeze când o vede pe Blanche îmbrăcată sublim, pregătită să iasă în oraș, nu să se facă și să *fabrice* faptul că se emoționează.

Dar, oricine ai fi, nu poți juca în gol. Am stabilit că personajul nu se poate schimba de unul singur. Unica opțiune este să caute un sprijin în ceea ce se află în jurul lui, pentru a avea loc o modificare. În fața publicului, personajul *reacționează*. O reacțiune vine imediat după o acțiune săvârșită. Orice am face, este de fapt o reacție la ceva ce a avut deja loc. Reacțiunea este consecința unei acțiuni. Astfel, funcție de întreg scheletul personajului, fără a ieși din concept, o acțiune realizată este de fapt un răspuns. Logic, răspunsul lui Mitch este o reacție la ceva ce a făcut Blanche; răspuns care devine, la rândul său, motor de reacțiune. Blanche s-a îmbrăcat provocator – Mitch se înroșește.

Când spunem că cineva este „fabulos”, de fapt noi alegem să îl vedem așa și, în consecință, să fie fabulos pentru noi. Poate o altă persoană spune despre același *cineva* că este „ridicol”. Spre exemplu, Mitch o iubește pe Blanche, iar Stanley o detestă. Sau Edek - ajunge să îl disprețuiască pe Eugenius, iar Artur ajunge să îl placă. Opțiunile se pot schimba în orice moment. Eu sunt pregătit să încasez, să prelucrez informația primită, optez pentru ceva și, în cele din urmă, să dau curs unei reacțiuni. Dar, pentru ca alegerea mea să fie tot mai puternică, trebuie să-mi imaginez că îmi este imposibil să reacționez altfel decât așa. Cu cât devine mai puternică și mai importantă alegerea, numărul de posibilități scade.

Alegerea tinde să alunece spre atingerea scopului. Ori scopul se poate traduce în *ce vreau*. Actorul trebuie să joace de parcă ar fi în interiorul personajului privind în afară. Dar ceea ce *vrea personajul* poate fi stabilit cu exactitate doar dacă îl cunoști personal pe acel personaj. Ori personajul fără actor nu este decât imaginație și cuvinte pe hârtie. Personajul e jucat de parcă actorul ar privi cu ochii personajului. Prin urmare, „ce vreau” denotă o alegere personală a cuiva – eu aleg, deci controlez ceea ce vreau. Tragem de aici concluzia că un actor, pe scenă, dacă *vrea* ceva, se referă *doar la el însuși*, ori personajul reacționează prin ceilalți. Apare astfel ruptura.

Atingerea scopului vine însă dintr-o *lipsă*. Mie îmi *lipsește* confortul unui cămin. Am nevoie de bani pentru a-mi cumpăra un apartament. *Scopul este achiziția apartamentului*. Deci, scopul se poate traduce și prin *ce am nevoie*. A avea nevoie nu mai este ceva egoist. Nevoia îl implică și pe celălalt. Scopul lui Edek este să îi conducă pe toți din jurul lui. Chiar dacă, inițial, scopul e gândit „vreau să conduc”, descoperim că o astfel de formulare și gândire în primul rând îngrădește și omoară comunicarea. Pentru că, dacă Edek *vrea* să conducă – foarte bine. N-are decât. Dar dacă Edek are nevoie de un asemenea lucru, atunci scopul devine „am nevoie să conduc”. În acest mod putem săpa în trecutul și în sufletul acestui personaj pentru a afla *cauza* - ceea ce este crucial de depistat. Mai mult, *a avea nevoie* înseamnă că-i vizează în mod direct și pe ceilalți prezenți în universul lui Edek: Artur, Eleonora, etc.

Așteptarea joacă un rol important (*la ce mă aștept?*). Este vital ca *așteptarea* să nu fie confundată cu *miza*. În primul rând *miza este dată de text*. Ori *așteptarea este descoperită în spațiul scenic*. În povestea scrisă, autorul spune că Mitch *vrea* să o sărute pe Blanche. Putem gândi că, dacă o sărută, ea îl refuză sau că îl acceptă. În spațiul scenic, *așteptarea* se referă la *cum îmi*

închipui eu că va fi personajul înainte de a face eu ceva. Transpus aici, Mitch își închipuie că Blanche e veselă și o sărută, iar ea îl refuză sau îl acceptă.

În urma repetițiilor, anumite coordonate rămân fixe. Actorul trebuie să le cunoască impecabil, dar personajul său să nu le știe. În acest sens, *așteptarea poate fi utilă*. Mitch își închipuie că Blanche e veselă, dar o descoperă mâhnită - ceea ce stârnește o reacție în Mitch, iar acțiunea de a o săruta este amânată. Miza și scopul rămân însă acolo. Actorul are nevoie să vadă ce face Blanche. Pentru că ceea ce face Blanche îl determină pe Mitch să acționeze altfel. Mitch vede ce face Blanche și va încerca să schimbe ceea ce face ea.

Astfel, alegerea mea, a actorului, care privesc prin ochii personajului, nu numai că devine unicul lucru pe care îl pot face în acest moment al existenței mele scenice, dar îl pot realiza numai prin celălalt. Adevărul meu este în tine. Ceea ce înseamnă că adevărul tău, care ești partenerul meu, este în mine.

- limitele mele interioare sunt limitele personajului -

Lumea interioară a personajului nu poate fi construită. Acest lucru este imposibil. Tot ce putem face este să probăm lucruri și, în urma efectuării probei, să descoperim interioritatea personajului.

Trebuie pornit de la atenție. Abilitatea actorului de a exista natural se dezvoltă și se antrenează prin atenție. A învăța să fii viu pe scenă este imposibil; a învăța să nu te blochezi, adică să nu te auto-controlezi se poate înțelege, cultiva și învăța. Atenția ajută practic actorul să fie viu. Când atenția se transformă în concentrare, atunci actorul devine o bucată de material mort în lumina rampei. Dacă actorul spune că se concentrează asupra unui lucru sau asupra unei persoane, de fapt toată energia lui se aruncă asupra propriei ființe și începe să controleze modul în care vede, simte, vorbește și se mișcă personajul său. Concentrarea este egoistă și implică o singură ființă: pe cel care propagă acest fenomen. Atenția, însă, pornește de la actorul X, se reflectă în partenerul de scenă și se întoarce la același actor de la care a pornit. Are loc un flux perpetuu. Acest lucru presupune de fapt că X este mai interesat de ce face celălalt, uitând în acest timp de sine. *Uitarea de sine se activează prin atenție*. Să îl văd pe celălalt este mult mai incitant decât să mă văd pe mine. Este un alt fel de a spune că eu devin adevărat prin tine și tu prin mine. Înțelegem de aici că orice formă de concentrare trebuie eliminată. Atenția însă trebuie să fie permanentă.

Prin atenție, actorul câștigă acel „ceva” pe care animalele și copiii îl au natural: lipsa de rușine. Rușinea este un element perturbator, care îngreșește actorul; este sursa principală de la care provin gândurile parazitare. Practic, un gând parazit presupune ca X să gândească ceva pe lângă situația scenică. Este ca atunci când vrei să vorbești despre mers la film, dar îți amintești că i-ai promis fratelui că îl suni. Pentru un timp devii absent, iar viul din ochi moare. Din astfel de situații se naște și replica: „Nu mai privi în gol”. Omul este prezent fizic, dar absent din toate celelalte puncte de vedere, născându-se astfel un gol la mijloc. Pe scenă, rușinea are acest efect pentru că decuplează actorul de personaj: „dacă mă fac de râs”, „dacă mi se face observație”, „dacă se râde de mine”, „dacă X este mai bun decât mine”, „dacă nu descopăr la timp”, etc. Deși, în primă instanță, poate părea că este vorba de orice altceva, la bază se va ascunde mereu rușinea. Un alt efect pe care îl are rușinea este să țină actorul în cutie. O posibilă formă de a explica arta actorului este că X apare cu sufletul în fundul gol în fața publicului. Primul lucru care intervine este disconfortul, care se transformă în rușine. Iată, deci, un alt element care trebuie

pus la coșul de gunoi, alături de „concentrare”. Și când, în cele din urmă, crezi că totul începe să meargă bine și actorul nu mai încremenește, își face apariția cel mai mare inamic: *frica*. De fiecare dată când este rezolvată rușinea și actorul îndrăznește să apară cu sufletul dezbrăcat la rampă câteva secunde, mai rămâne un pas de făcut: să existe, să fie pe tot parcursul reprezentației sau repetiției cu sufletul nud. În calea acestui fenomen se așează frica. „Teama face foarte dificilă discuția deschisă despre un conflict. Din teamă, ne simțim obligați să cădem de acord. O atmosferă de lucru sănătoasă, unde putem risca și greși, este indispensabilă. Teama ne uzurpă încrederea în noi înșine și ne blochează procesul de lucru.”⁹ Deși are un efect asemănător, teama (frica) nu trebuie să fie confundată cu rușinea. Marea diferență constă în faptul că rușinea se referă la nesiguranța actorului când nu îmbracă datele personajului – îi este rușine să se apropie cu interioritatea lui de o altă lume lăuntrică; iar frica dezvoltă o nesiguranță în momentul în care actorul probează sentimente, acțiuni, etc. prin personaj. Rușinea este mai acută la *eu în situație*, iar frica la *eu în personaj*. Frica ne face să gândim irațional.

Ne rămâne deci doar atenția care stârnește acel *flux* de du-te-vino dintre doi actori aflați pe scenă simultan. Fluxul creat de atenție ne face *vulnerabili* din punct de vedere *emoțional*, ne trezește *simțurile* și pornește motoarele *imaginației*. Devenim deschiși, gata să primim orice. În acel moment schimbările de orice natură se fac simțite și observate atât din scenă, cât și din afara spațiului scenic.

Suntem dependenți de simțurile noastre. Aici se află și primul contact cu exteriorul: vedem, mirosim, gustăm, atingem, auzim. Simțurile actorului se acutizează direct proporțional cu miza care este în joc. Cu cât miza este mai mare, cu atât contactul cu lumea exterioară este mai puternic. Trebuie înțeles însă că un actor nu poate aduce în real 100% autenticitatea simțurilor unui personaj. La finalul piesei „Tango”, Edek îl omoară pe Artur. Ce a simțit cu adevărat Edek sau ce a simțit Artur nu poate fi redat la același nivel. Dar, prin muncă, ne putem apropia tot mai mult de ceea ce ar trebui să fie. Edek va percepe lumea exterioară prin simțurile actorului care i le împrumută, deci maximul lui X va fi și maximul lui Edek.

Imaginația ne ajută să ne creăm imagini; ne ajută să percepem și să interpretăm, să traducem ceea ce simțurile transmit corpului. În imaginație este ascunsă conceptualizarea lumii. Ceea ce înseamnă că, fără a crea imagini în mintea noastră, nu ne putem ancora în realitate. Nu există nimic din tot ceea ce nu am perceput încă de-a lungul vieții. Simțurile oferă senzații, iar imaginația le transformă în imagini și alocă înțelesuri pentru fiecare imagine în parte. Lumea este, în felul acesta, reinventată de fiecare în parte, prin filtrul personal.

Vulnerabilitatea emoțională păstrează lumea interioară a actorului precum o rană mereu deschisă. Cea mai mică atingere stârnește o reacție imediată. Emoția sau sentimentele nu pot fi *făcute* sau *arătate*. Nu pot fi *controlate*, ci doar *ignorate*. Simt că iubesc, dar hotărâsc să-mi ignor sentimentul, să trec mai departe. Sentimentele se manifestă prin ceea ce facem. Și, deși nu putem controla sentimentele, emoțiile, putem controla *ceea ce facem, modul în care le manifestăm*. Problema care se ridică este următoarea: ca reacția să nu fie mai mare decât interioritatea. Dacă bucuria din suflet este mică, atunci încercarea noastră de a descrie prin gesturi și vorbe o bucurie mare ne va duce în fals. Falsul se observă imediat. Ceea ce trebuie să se întâmple însă este ca, în exterior, gesturile și vorbele să fie mai mici decât bucuria interioară. Aici se ascunde autenticitatea. Mai mult, actorul trebuie să separe ceea ce simte personajul de ceea ce face. Pentru că, dacă personajul *simte bucurie*, el nu va putea *face bucurie*. În altă ordine de idei,

⁹ Fragment din „Actorul și ținta” de Declan Donnellan

actorul nu face ceea ce personajul lui simte. Mereu personajul va încerca să controleze ceea ce simte personajul. Faptul că cineva a câștigat la loterie o sumă fabuloasă îl face pe acel om să țipe și să dea telefoane în stânga și dreapta. Prin aceste acțiuni încearcă să își controleze bucuria. Nimic nu poate exprima exact starea lui, dar altceva nu știe să facă. Gestul va fi mereu mai mic.

Ca și în cazul simțurilor sau al imaginației, actorul împrumută vulnerabilitatea lui emoțională personajului¹⁰. Ceea ce le separă pe toate trei însă este faptul că vulnerabilitatea poate fi stăpânită. Simțurile funcționează de la sine. Atingi un scaun, miroși o mâncare, etc.. Totul se petrece aproape instantaneu. Imaginația se deplasează în paralel cu simțurile. Căci imaginația este cea care ne dictează ce vedem cu ochii minții, funcție de ceea ce simțim. Vulnerabilitatea emoțională, poate fi însă estompată și astfel să nu se mai manifeste. Orice om are o anumită doză de vulnerabilitate și, lăsată liberă, ea se poate manifesta asemeni simțurilor sau imaginației: instantaneu. Dar, în viața de zi cu zi, societatea ne-a învățat să ne controlăm sentimentele, să ni le ținem în frâu și atunci ne este rușine să plângem la birou dacă ne-a murit cineva drag, ne gândim că nu este politicos, etc.; pur și simplu, pe măsură ce înaintăm în vârstă, ne cenzurăm tot mai mult. Actorul însă trebuie să știe să își modeleze sentimentele în funcție de situația scenică; actorul este obligat să nu se cenzureze în nicio situație. Dar, înainte de a fi capabil de așa ceva, trebuie să redescopere vulnerabilitatea din el, precum un bebeluș care află pentru întâia oară ce înseamnă durerea sau iubirea și nu stă pe gânduri înainte de a se manifesta; căci copiii sunt cei care au cel mai bine dezvoltată această latură. Iar atunci când actorul simte că un anumit sentiment se naște nu trebuie să îl blocheze, ci să îl lase să se manifeste. Vulnerabilitatea emoțională devine însă, în adevăratul sens al cuvântului, o unealtă pentru actor abia în momentul în care acesta reușește să gestioneze intensitatea unui sentiment. Pentru un actor a fi vulnerabil înseamnă de fapt să se lase în voie și să reacționeze în mod firesc la tot ceea ce i se oferă în scenă.

Mereu va exista problema *insuficienței*: simțurile nu ajută atât cât ar trebui să ajute; actorul nu simte suficient, adică personajul *cere* mai mult. Mai întâi trebuie înțeles că nu putem simți la comandă. Toate sentimentele actorilor sunt generate de ceea ce ei văd, căci sentimentul nu se naște singur. Încercarea de a naște de unul singur un sentiment este onanie și trimite în fals. Actorul nu trebuie să controleze modul în care este văzut, înțeles, perceput; dar Mitch trebuie să încerce să controleze cum e înțeles, văzut, perceput de Blanche, spre exemplu. Aceasta înseamnă că, atunci când simți prea puțin, cu cât verifici mai îndeaproape ceea ce face personajul, cu atât Mitch va simți mai mult. Și evident, cu cât miza este mai mare, și deci lupta lăuntrică este mai acerbă, cu atât se face mai puternică și mai simțită reacția exterioară.

Contează cât de mult avem de câștigat sau de pierdut. Lupta lăuntrică ce se dă între a alege o direcție sau alta va fi, ca forță, direct proporțională cu miza de joc. Când avem de pierdut sau de câștigat mult, atunci alegerea ne macină și ne trimite mereu în nesiguranță, în dezechilibru. Balansul interior se traduce în *cât mă costă* pe mine acest lucru dacă îl fac, precum și cât mă costă dacă nu îl fac. Altfel spus, în ecuație apare *consecința*, urmarea și totodată se naște întrebarea cea mai importantă: „Pot să îmi asum?”

Asumarea trebuie să fie privită înainte de toate ca ceva care ține de actor. Dacă X se lasă în voie, uită de rușine și de frică, dacă nu se chinuie să se concentreze sau să obțină un lucru fix, mort, atunci, încet, încet, procesul de asumare poate avea loc. Actorul își asumă faptul că pe Mitch îl doare că mama lui e bolnavă și începe să vadă prin ochii lui Mitch acest lucru. Dar

¹⁰ Vulnerabilitatea (la fel ca și simțirea sau imaginația) trebuie să fie înțeleasă ca unealtă de lucru, ca aparat. Căci vulnerabilitatea personajului este cu totul alta decât este vulnerabilitatea actorului.

actorul nu va simți niciodată suferința așa cum o simte Mitch. Actorul poate să îl lase pe Mitch să verifice în el dacă o faptă săvârșită îl va face să sufere mai mult sau mai puțin.

Cât mă costă ține direct de personaj. Faptul că Blanche îl minte pe Mitch, îl costă doar pe Mitch – nu și pe actorul care vede prin ochii lui. Actorul din Mitch nu are o relație cu Blanche. Lupta care se dă pentru o alegere are loc doar în Mitch. Aici se poate ascunde și un alt mod în care putem privi *asumarea*. Mitch poate lua o decizie care duce la fapta X și e de urmărit dacă își asumă sau nu consecințele în urma faptei. Aici actorul nu poate lua o decizie. Numai Mitch este capabil de așa ceva.

Încă odată facem apel la imaginație. Personajul suferă, râde, glumește, etc., direct proporțional cu forța imaginației actorului. Problema apare în momentul în care regizorul își închipuie mult mai mult decât actorul. E foarte important ca în astfel de momente să nu ne blocăm. Escaladarea are loc lent, dar ea se va întâmpla oricine ai fi. Nu poți spune că doi gunoieri, să zicem (și ne fie iertată exprimarea discriminatorie), nu știu ce este iubirea. Ei știu foarte bine, numai că modul lor de a o simți și de a o exprima este diferit de modul în care ar face-o un avocat. Actorul trebuie numai să iasă din carcasă.

Dar ce se întâmplă dacă înțelegem, dar nu reușim să aplicăm imediat? Înainte de a fi personaj, am stabilit că actorul este un cititor oarecare, apoi un reporter. Următorul pas este să înțeleagă ce se petrece în personaj. Prima etapă este acceptarea personajului. A doua etapă este să existe prin partener fără a-i fi frică sau rușine să simtă. Pentru a merge mai departe, actorul trebuie să încerce să se întrebe: „eu ce-aș face dacă aș fi însuși personajul?”.

- eu în situație -

„Ca să învingem toate greutățile care ne stau în față trebuie, înainte de toate, să avem îndrăzneala de a recunoaște că, din foarte multe pricini, atunci când ieșim pe scenă, în fața spectatorilor, (...) noi pierdem complet senzația vieții reale. Uităm tot. Și cum umblăm în viață, și cum stăm jos, cum mâncăm, cum bem, dormim, discutăm, privim, ascultăm, într-un cuvânt, cum acționăm interior și exterior în viață. Noi trebuie să învățăm toate astea din nou pe scenă, așa cum învață un copil să umble, să vorbească. Să privească și să asculte.”¹¹

Orice am face și oricum am pune problema, *primele repetiții* cu mișcare nu vor fi niciodată cu personaje, ci cu actori. Pe scenă se va repeta cu actorii care fac parte din distribuție. Este imposibil ca personajele să apară de la bun început. Personajul trebuie căutat în text și descoperit pe scenă. Cel mai rău lucru care se poate întâmpla cu un actor este să *inventeze* personajul. Asta înseamnă că îi *pune cu mâna* sentimente și trăiri în suflet, accente și interpretări în voce și simțiri. Ori toate aceste lucruri trebuie să se nască de la sine, să fie dezvăluite treptat.

Dacă reușim să eliminăm gândul că suntem priviți și luăm scena drept un spațiu familiar (dormitorul de acasă, spre exemplu), atunci, cu oricine am interacționa, ar fi ca și când ne-am afla în intimitatea locuinței noastre. Ceea ce presupune că putem reacționa interior și exterior așa cum dorim, așa cum suntem.

Gândul parazit cel mai des întâlnit – alimentat de rușine – care ne face să fim *altfel* pe scenă, este „Dacă nu fac bine?”. Trebuie să se înțeleagă că nimic nu este greșit sau bun, ci mereu diferit. Atât. Acționând normal într-un spațiu, treptat *acel* spațiul se poate schimba. Și din „la mine acasă” să devină „acasă la altcineva”, un bar, un cimitir, etc..

¹¹ Fragment din „Munca actorului cu sine însuși” de K. S. Stanislavski

Înainte de a merge spre miezul problemei, trebuie rezolvate posibilele blocaje care apar: „nu știu ce să fac aici”, „nu știu ce joc”, „nu știu ce simt”, etc.. Aceste întreruperi există în primul rând datorită concentrării prea mari asupra propriei persoane. Deci trebuie recalibrate atenția, imaginația, simțurile pentru a se putea dezvolta pe scenă *relația*. Fluxul face relația, iar relația face ca fluxul să nu se oprească.

Se începe prin a observa doar situațiile în care este pus personajul. Obiectivul este de a parcurge scenele așa cum ar face actorul, dacă ar ajunge în viața reală în aceleași situații în care e așezat personajul. Putem observa în felul acesta care sunt diferențele majore dintre actor și personaj. Când o vede pe Ala pentru prima oară, Edek începe să saliveze și să-și dorească să o pipăie fără a mai ține cont de cei din jur. Actorul care va ajunge să privească prin ochii lui Edek va rămâne locului și își va dori să pornească o discuție respectuoasă sau se va apropia de femeie și-i va oferi un ceai, etc. Iată deci o rotire de 180 de grade. Problema apare atunci când actorul spune „eu în situația asta nu aș face nimic” sau „eu aș pleca”.

Pasul care urmează este adăugarea *obligo-ului*. Actorul este tot *el* în situație, dar de data aceasta *are obligația* de a transforma cu orice preț reacțiile sale din scena 1, în motor de activare a scenei următoare. Asta înseamnă că el, actorul, este forțat să nu fie pasiv și/sau indiferent față de ceea ce se întâmplă. Mai mult, nu are voie să își aleagă ca variantă de acțiune părăsirea scenei.

Treptat, se adaugă toate informațiile care țin de scheletul personajului. Odată câștigate aceste lucruri, ne putem pune problema „cu ce se confruntă personajul, ce are de urmărit?”, „care este *ținta*¹² lui?”. Vom descoperi că, de fapt, actorul nu poate face nimic fără țintă. „De exemplu, actorul nu poate juca <eu mor> pentru că nu există o țintă. Totuși, actorul poate juca <primesc moartea cu brațele deschise>, <mă lupt cu moartea>, <îmi bat joc de moarte>, <mă lupt pentru propria viață>.”¹³ Altfel spus, actorul nu poate juca decât verbe care conțin o țintă precisă, fiind astfel imposibil să joace un verb *fără obiect*. Ținta actorului va fi în permanență activă, în continuă schimbare și mereu prezentă.

Prin săpături efectuate în același loc se pot așeza ca niște cărămizi, una peste alta, toate aceste elemente care vor ajuta actorul treptat să descopere personajul. Dar, oricum am pune problema, este imposibil ca actorul să evite jocul de-a „eu în situație”. Și, oricât ar părea de banal sau de stupid, deși poate lăsa senzația că este o întoarcere la primul an de studiu în arta actorului, încercarea de a arde această etapă de *eu în situație* trimite actorul în fals, lăsându-l să alerge pe o pistă încărcată de erori.

¹² Termenul de „țintă” a fost preluat din lucrarea „Actorul și ținta”.

¹³ Fragment din „Actorul și ținta” de Declan Donnellan

DRUMUL ACTORULUI PRIN PERSONAJ

Deși poate părea ciudat că vorbim de interioritate și totuși ne referim la *drumul actorului prin personaj* și nu invers, acest lucru are o explicație cât se poate de logică. Personajul, în esența lui, nu înseamnă nimic altceva decât flux, adică mișcare, adică viu. Tot ce nu se mișcă este mort. Personajul se mișcă prin sentiment. Putem spune deci că vorbim despre *drumul actorului prin sentiment*.

- a vedea prin personaj -

Dacă cineva încearcă să facă ordine în casă pentru că a uitat de întâlnire și nu mai sunt decât 5 minute până la momentul X, ceea ce face acel om se petrece cu o viteză haotică, fără o ordine anume. Așezatul cărților în raft și a pernelor pe canapea, golirea scrumierei, etc., această stare emoțională nu poate fi jucată. Dar ceea ce poate fi jucată este reacția tipului la ceea ce vede. Și tot ceea ce vede este o lume pornită împotriva lui. E vina scrumierei că e mică și s-a umplut, e vina menajerei, e vina numărului mare de perne care trebuie așezate individual, etc. Acest set de acțiuni poate părea activ, obositor. Dar este nociv să gândești, ca actor, că „aici trebuie să mă grăbesc, fiindcă personajul meu este agitat”. E mai practic pentru un actor să vadă prin ochii personajului. Așezarea în fugă a obiectelor nu este o acțiune care s-a autodeclanșat, ci un răspuns la un set foarte activ de ținte.

Astfel, orice ar face personajul nostru, nu numai că nu trebuie să-l judecăm sau să ne pripim cu o concluzie sau alta, dar trebuie să încercăm cu toată ființa noastră să vedem lumea prin ochii personajului. Atunci vom putea înțelege mult mai bine cauza, motivul pentru care vedem personajul făcând ceva într-un fel anume.

Actorul trebuie să capete fluxul personajului. În primul rând, actorul va trebui să transfere miza de la ceea ce vede actorul la ceea ce vede personajul. Miza lui Mitch nu este ascunsă în Mitch, ci în ceea ce vede Mitch. Actorul parcurge un drum în interiorul personajului pentru a vedea de fapt ceea ce vede personajul în lumea de afară. Actorul, deci, nu trebuie să privească în personaj, ci prin personaj.

- timp real și timp scenic -

Actorul trebuie să simtă *timpul real* scurs în scenă și să îl controleze, chiar dacă pentru personajul lui în același timp se scurg ore, zile sau ani. Timpul personajului nu poate fi controlat de către actor.

Este imposibil pentru cineva să îmbătrânească într-o oră atât cât ar îmbătrâni, spre exemplu, în două ore – ca să nu mai vorbim dacă ar fi vorba despre o perioadă mai mare de timp. Cu toate acestea, sunt momente în care personajul trece uneori chiar și de la o vârstă la alta. E clar însă că *timpul personajului* nu este și timpul nostru. Problema care pare că a ieșit în fața noastră și ne blochează se poate rezolva prin *acumulare*. Nu am cum să adun în mine timpul fizic al personajului, dar pot să observ prin personaj ce efecte a avut trecerea timpului asupra lui.

De notat faptul că timpul scenic, spre deosebire de cel real, are în permanență cel puțin o problemă activă care își caută rezolvarea. Fiecare rezolvare se răsfrânge asupra unui personaj,

rezolvarea fiind de fapt încheierea unei mici lupte. Cel învins este diferit de cel care a condus și a câștigat. Acumularea acestor *lupte* câștigate sau pierdute se reflectă în personaj. Ele lasă în urma lor o cicatrice interioară, adăugându-se la colecția de amintiri ale personajului, amintiri ce pot fi frumoase sau urâte.

Amintirile devin unealta prin care se face marcată trecerea timpului. Este vital însă ca un actor să cunoască amintirile personajului său.

Spre exemplu, Mitch, în tabloul 9, face referire la tot ceea ce s-a întâmplat între el și Blanche cu luni în urmă – unele fapte fiind regăsite în tablourile 3 și 6, altele fiind ascunse în extratextele piesei. Mitch se schimbă în timpul real (în acele câteva zeci de minute de care are nevoie spectacolul să se consume), dar numai datorită întâmplărilor care au loc în timpul scenic (care, în acest caz, înseamnă câteva luni de zile).

- cine este personajul -

De multe ori se pune întrebarea „cine sunt eu” făcându-se referire la personaj. Căutarea unui răspuns poate dura ani de zile. În primul rând că răspunsurile ar putea fi nenumărate: Edek, un servitor dintr-o casă, un partener la jocurile de cărți ale lui Eugenius și ale Eugeniei, amantul Eleonorei sau ucigașul lui Artur. În plus, eu, personajul, sunt deja acum, așa cum sunt. Felul meu de a fi e dat de păreriile celorlalte personaje: unele mă înțeleg, altele nu, unele mă îndrăgesc, altele mă urăsc, etc..

În al doilea rând, pentru că o astfel de descriere – deși adevărată – nu oferă actorului un răspuns viu, ci o informație statică, actorul are nevoie de răspunsuri care se pot mișca dintr-o poziție în alta, are nevoie de răspunsuri cu perspectivă.

E foarte important, în acest sens, ca actorul să ridice întrebări personajului precum „cine mi-ar plăcea să fiu?” sau „cine mi-e teamă să fiu?” Lui Mitch i-ar plăcea să fie iubitul Blanchei, așa cum lui Mitch i-ar fi teamă să fie amantul Blanchei. Acum el nu ocupă nici una dintre cele două posibile poziții. Acest lucru presupune un *drum* de la „unde mă aflu” la „unde pot ajunge”.

- să repeți și să refaci -

Actorul nu poate crea viață, nu o poate produce. Acest lucru este imposibil. Viața nu poate fi controlată sau manipulată. Iată de ce actorul trebuie să lase viața să treacă prin el. Tot ceea ce descoperă actorul la personaj devine real pe scenă. Când momentul a luat sfârșit, totul a dispărut. În drumul său prin personaj actorul poate reuși să uimească, să emoționeze, să agaseze, etc. Acest lucru a fost posibil în seara spectacolului, dar nu poate fi refăcut. Pulsul care a pornit reprezentația X moare odată cu tragerea cortinei.

A încerca *să refaci* este ca și cum te-ai arunca în gol. „Să repeți sentimentul trăit întâmplător pe scenă e ca și cum ai încerca să învii o floare veștejită. Nu e oare mai bine să ai grijă de altceva: nu să învii ceea ce este mort, ci să crești ceva nou, în locul a ceea ce s-a veștejit? Ce trebuie făcut pentru asta? Înainte de toate, să nu te gândești la floare în sine, ci să-i stropești rădăcinile sau să arunci în pământ o sămânță nouă și să crești o floare nouă.”¹⁴ *A repeta* este bolnăvicios. Șansa pe care o are actorul este *să refacă* procesul. A relua nu înseamnă a clădi identic cu ce a fost, păstrând matricea; a relua înseamnă a porni de la zero, fără a se mai ține

¹⁴ Fragment din „Munca actorului cu sine însuși” de K. S. Stanislavski

cont de reprezentăția care tocmai s-a încheiat. Spus într-o formă mai dură, actorul reciclează interioritatea și o face nouă. Totul trebuie să fie nou. Deși spectacolul s-a jucat de 200 de ori, în fiecare seară trebuie să fie pentru prima oară, pentru că personajul a ajuns în acest punct pentru prima oară. Mereu e pentru prima oară.

A simți trebuie să fie egal cu a juca. Pentru că *oricine simte*, putem chiar spune că *oricine poate juca*. Și acest lucru nu este departe de adevăr. Trebuie să facem însă diferența între *profesionist* și *amator*. Un diletant nu poate explica *ce a făcut* sau *cum a făcut*, etc., el nu are tehnică. Și, deși termenul de *tehnică* permite „un ocean” de subiectivism, aici se ascunde diferența dintre actor și amator. Într-un cuvânt: profesionalism. Pentru că un diletant nu poate reface procesul. El va fi altfel în fiecare seară când joacă. Însă un actor profesionist trebuie să fie capabil de așa ceva.

Pe de altă parte, un actor profesionist și un diletant pornesc pe picior de egalitate atunci când vorbim de improvizație. „Oricine poate juca. Oricine poate improviza. Oricine vrea poate juca teatru și poate învăța să devină <apt pentru scenă>. Învățăm din experiență și prin experimentare și nimeni nu învață pe nimeni nimic. Acest lucru este adevărat atât pentru copilul care trece de la mișcări dezordonate la mersul în patru labe și apoi la primii pași, cât și pentru omul de știință cu ecuațiile sale. (...) Experimentare înseamnă pătrundere în mediul înconjurător, implicare (relaționare) organică totală în el. Implicare la toate nivelurile: intelectual, fizic și intuitiv. Din cele trei, intuitivul, elementul cel mai vital pentru procesul de învățare, este neglijat.”¹⁵

- adevărat și fals -

Există o diferență foarte clară între a juca și a arăta. Personajul *nu arată că îl ustură degetul* dacă s-a tăiat, pe personaj *chiar îl ustură*. În aceeași măsură, când un actor arată ceva, înseamnă că de fapt demonstrează acel ceva. Asta înseamnă că se prefacă. Și deci este fals. Însă a te prefacă nu este egal cu a juca.

Această afirmație nu este valabilă permanent, pentru că există și lucruri care nu se pot juca; anumite lucruri pot fi doar simulate. Spre exemplu, *stările* nu pot fi jucate. Nu poți să joci o stare de genul deshidratare. Poți doar, și trebuie, s-o simulezi.¹⁶ În schimb poți să joci senzația că te lupți cu setea. De asemenea este dificil să pari pe scenă adormit sau mort.

Adevărul de pe scenă este direct proporțional cu credința ta. Dacă tu crezi în ceea ce faci și spui, fără să te prefaci, atunci acel lucru care este adevărat pentru tine va deveni adevărat și pentru spectator. Jocul actorului devine întru totul fals atunci când lucrurile sunt lăsate la jumătate de măsură. În acel moment nici personajul nu mai este la fel de clar conturat.

Un lucru important este faptul că această luptă între adevărat și fals nu trebuie să fie confundată cu ceea ce se numește *convenție*. Ceea ce se întâmplă pe scenă este ghidat de un set de reguli nescrise pe care spectatorul le-a știut mereu. Spre exemplu, faptul că, la final, Blanche este luată și dusă la un spital pentru persoane cu dizabilități mintale nu înseamnă că și actorul va ajunge acolo. Așa cum spectatorul știe că Artur a murit ucis de Edek în ultimul act, dar actorul lui Artur, nu – căci el se va ridica și va merge în fața cortinei la aplauze. Personajele de pe scenă nu știu că sunt privite; actorul care privește prin personaj știe. Etc.

¹⁵ Fragment din „Improvizație pentru teatru” de Viola Spolin

¹⁶ Unii actori au capacitatea, punându-se în situație, să-și declanșeze schimbări organice. Riscul este însă maxim pebtru sănătatea actorului și, de aceea, el trebuie să învețe să se protejeze. (n.ed.)

Faptul că la un moment dat actorul se oprește din vorbit până când publicul nu mai râde nu înseamnă că ceea ce se întâmplă pe scenă e fals. Pur și simplu publicul acceptă convenția propusă. Nici măcar ruperea convenției nu poate fi definită precum adevărată sau falsă. Fenomenul pur și simplu există.

A fi adevărat poate fi înțeles mai bine prin a fi cinstit cu personajul tău; pe când a fi fals înseamnă a-ți trăda personajul. Esența aici este că, pe scenă, dacă *te faci că*, atunci totul devine o demonstrație greoaie și moartă. Dar în momentul în care pur și simplu *faci*, adică te lași liber, fluxul începe să funcționeze.

- trebuie să uiți -

Tot ce lucrezi trebuie la un moment dat să uiți. Doar actorul *știe*. Personajul *nu știe nimic*. Și atunci, în timpul drumului pe care îl face actorul prin personaj, el trebuie să uite. Textul a fost învățat de actor, dar este rostit de către personaj. Mitch nu poate vorbi pe scenă tot spectacolul, de parcă ceea ce spune nu este ceea ce vrea să spună.

În viață noi nu știm care este următorul lucru pe care îl vom spune. În funcție de impulsurile pe care le primim, reacționăm și descoperim treptat ceea ce vrem să spunem. Într-un mod similar funcționează și personajul pe scenă. Dar cum poate personajul pe scenă să descopere, atunci când actorul știe tot textul? Singura șansă a actorului este să învețe atât de bine vorbele, încât *să și le planteze în propriul subconștient*. În acel moment textul va ieși afară fără a lăsa senzația de „manufacturare”.

Se întâmplă uneori să știm ceva atât de bine, încât să nu ne gândim la ceea ce rostim. Spre exemplu, începi să spui o rugăciune și, pentru că o știi atât de bine, gândul îți zboară în altă parte. Când gândul însă revine asupra rugăciunii te minunezi singur că nu te-ai oprit din rostirea ei; ba chiar mai mult, ești foarte aproape de „amin”. În mod asemănător, textul trebuie asimilat de către actor. Diferența importantă este că pentru nicio clipă legătura actor-personaj nu trebuie să dispară. Actorul devine într-un fel memoria personajului. Se poate construi astfel iluzia că textul se naște în momentul acum.

Același proces trebuie să aibă loc și în ceea ce privește *traseul personajului*. Acțiunile personajului devin inutile și chiar stupide sau penibile dacă sunt telegrafiate cu ceva timp înainte. Acțiunile se nasc. Înaintea acțiunii este decizia și înaintea deciziei este gândul. Înaintea gândului este exteriorul. Dar, oricât de *bătut în cuie* ar fi un traseu, trebuie să existe în permanență o miză dublă. Existența mizei construiește iluzia că acțiunea se naște acum. Actorul trebuie să-și educe capacitatea de a dobândi reflexe condiționate. Să fie viu, să reacționeze normal, dar să nu-și permită să facă orice își dorește. Pentru început putem privi personajul ca pe un copil de câteva luni care abia învață să meargă. În spatele acelui copil, gata să îl prindă în orice moment, trebuie să fie actorul. Dar, într-o astfel de situație, actorul este obligat să meargă pe unde vrea copilul.

Spațiul scenic reprezintă o problemă din aceeași sferă. Actorul trebuie să cunoască în detaliu limitele spațiului, dar personajului trebuie să-i rămână complet străine. Personajul se află într-un permanent conflict cu spațiul. Tot ce poate face personajul este să accepte că se află *aici* sau să nu accepte. Spre exemplu, Edek lovește o serie de pahare și sticle. Actorul știe că paharele și sticlele existau acolo, Edek nu deține această informație.

Pentru actor spațiul este lipsit de natural, el știe că, în fapt, într-o parte sunt culisele și în altă parte e cabina de sunet. Dar actorul trebuie să-l facă pe personaj să creadă că spațiul este autentic. Spațiul nu poate fi inventat de actor sau personaj; spațiul există.

- recuzită, accident și improvizație -

Trebuie plecat de la premisa că un actor nu termină niciodată de rezolvat problemele pe care le are. Pe scenă, o asemenea situație îl trimite pe actor în imposibilitatea de a fi vreodată mulțumit, iar el nu va fi mulțumit pentru că mereu își va dori ceva. Să nu-ți dorești este inactiv și deci mort. A dori înseamnă a avea în permanență o miză. În viață, un asemenea fenomen poate părea chinuitor, pentru un actor însă este o porțiță de evadare, un ajutor. Ideea de reușită trimite la o liniște interioară care oprește motoarele și în consecință fluxul încetează a mai exista.

Munca actorului pe scenă se poate asemăna cu munca meșterului Manole, care se tot chinuie să termine de ridicat zidul. Problema trebuie însă privită din acel unghi în care un asemenea fapt nu este o corvoadă, ci un curs firesc al lucrurilor. Astfel, orice ar face actorul pe scenă trebuie să fie de fapt o încercare de a-l modifica pe celălalt. Putem spune că, într-un fel sau altul, actorul niciodată nu va termina de *urcat această scară*. Pentru că, dacă X nu reușește să-și convingă partenerul, va fi nevoit să încerce din nou. Chiar și atunci când își convinge partenerul de ceva anume. Pentru că, de câte ori reușim ceva, apare o nouă problemă. Dar nu poți și nici nu trebuie să-ți convingi partenerul că nu are probleme. Nu este valabil în nici un caz. În permanență trebuie să existe o problemă. Dacă Mitch o convinge pe Blanche că ei doi ar putea avea o viață minunată împreună, se poate trage cortina. Prin urmare, actorul *încearcă* să facă ceva, încercă să-și convingă partenerul de ceva. Și, pentru că nu reușește, el încearcă iar și iar cu noi variante. Altfel spus, *Mitch încearcă să schimbe ceea ce gândește Blanche și, când vede că nu a reușit, el va încerca din nou cu altceva*. Dacă însă apare ideea că o problemă a fost rezolvată, o nouă situație îi va lua locul. Și mecanismul se repetă la infinit.

Parcurgând acest traseu, actorul viu se poate lovi de o multitudine de lucruri care îi sunt străine. Și atunci, cum să încerci să-l modifice pe X folosind ceva care îți este străin?

Recuzita actorului trebuie luată așa cum este ea: veche, nouă, bună, stricată, etc. Foarte important însă este procesul de separare în: obiecte personale și obiecte la care personajul ajunge doar la un moment dat. Suma de obiecte la care personajul poate ajunge înseamnă de fapt recuzita celorlalți actori, adică obiecte personale ale altor personaje. În funcție de relația pe care o au personajele între ele, apariția anumitor obiecte poate fi un lucru trecut cu vederea sau ceva ieșit din comun. Când Mitch bea o gură de whisky din sticla ascunsă după piciorul mesei, deși *obiectul* este al lui Stanley, faptul că el a folosit sticla nu este o surpriză, așa cum nici apariția sticlei în sine nu poate genera ceva special. Stanley este prietenul lui Mitch, iar sticla de băutură nu poate reprezenta ceva extraordinar în acest caz. Dacă Mitch ar fi băut din sticla cu lapte al lui Stanley, atunci ar fi însemnat altceva.

Obiectele personale trebuie să fie făcute extrem de familiare personajului. În caz contrar poate apărea falsul. Ar fi cel puțin ciudat dacă aș fi rugat să pun muzică la i-pod-ul personal și eu să nu știu să-l deschid. Cea mai la îndemână idee care apare în ochii celui din fața mea este „A, dar nu e i-pod-ul tău?!” O situație asemănătoare se poate naște și pe scenă, dacă personajul nu-și cunoaște recuzita personală. A cunoaște înseamnă a descoperi. Să descoperi un trecut al obiectelor, o utilitate, etc.. De fapt, să descoperi în ce moment poți folosi obiectul X și în ce

moment el nici nu trebuie să-și mai facă apariția. Mitch reușește să se apropie de Blanche arătându-i o inscripție gravată pe tabachera lui. Când știi povestea tabacherii, o ții altfel în mână și lucrezi altfel cu ea. Se poate întâmpla ca Blanche să ia tabachera în mână și să nu știe să o deschidă. Mitch însă trebuie să poată extrage din tabacheră o țigară și cu ochii închiși. În acel moment folosirea tabacherii poate avea o semnificație și un impact direct.

La final de piesă, spre exemplu, când Blanche este lăsată în grija unor specialiști pentru a putea fi tratată din punct de vedere psihologic, Mitch nu mai are niciun motiv să-i arate tabachera Blanchei. Un astfel de gest ar fi complet deplasat și stupid.

Lucrul cu obiecte poate genera însă și *accidente scenice*. În timpul în care se consumă scena jocului de poker din tabloul trei, se poate hotărî în cadrul repetițiilor ca, la un moment dat, Mitch să câștige potul cel mare, să culeagă banii de pe masă și să înceapă să-i numere. Să presupunem că o parte din bani cad pe podea, lucru care nu s-a mai întâmplat în timpul repetițiilor. Iată deci un accident scenic. Un asemenea moment nu trebuie să stârnească panică și haos de genul „Vai, nu! Ce fac? Ce fac? Ce fac?”.

S-a stabilit deja că acțiunile personajului, adică traseul, la fel ca replicile, trebuie să fie uitate, pentru a putea fi descoperite treptat, să se nască. Asta înseamnă că Mitch nu știa că va câștiga potul cel mare (ceea ce s-a hotărât), tot așa cum nu știa nici că va scăpa banii pe jos (accidental). Astfel, singura soluție a lui Mitch este să ridice banii de pe jos cu normalitatea cu care ar face orice altă acțiune. Deși apare o acțiune în plus, acest lucru nu trebuie să se observe. Trebuie să se perceapă doar cursul firesc al lucrurilor.

Orice accident care apare trebuie rezolvat fără a lăsa senzația că „treaba asta nu avea ce să caute aici”. O astfel de reacție ar face ca personajul să se evapore și să începem să vedem pe scenă actorul care pretinde că e personajul. Povestea nu trebuie fisurată sub nici un pretext, convenția făcând posibilă reprezentarea.

Rezolvarea unui accident scenic poate lăsa senzația că face apel la *improvizație*. Dar improvizația este de fapt ceea ce face actorul. Personajul pur și simplu se comportă normal, firesc. Un lucru esențial este acela că „a improviza” nu trebuie să însemne „a inventa”, ci „a descoperi”. Pentru că, de fiecare dată când actorul improvizează, procesul presupune în fapt o încercare a actorului de a descoperi modul în care s-ar comporta personajul său în situația X.

Dacă personajul nostru este Mitch, atunci prin improvizație înțelegem *Mitch în situație*. O astfel de apropiere face ca drumul nostru prin personaj să fie și mai clar pavat. Improvizația trebuie să devină unealta prin care personajul nostru în timpul lucrului capătă *instinct*. În ultimă instanță, când repetițiile iau sfârșit, în locul improvizației actorului, trebuie să rămână personajul care are abilitatea de a fi spontan. A fi spontan însă nu trebuie să se traducă prin *a fi animalic* sau *a se produce de la sine* așa cum se înțelege de cele mai multe ori la modul general în cadrul unei societăți. A fi spontan trebuie să se traducă prin *viu și natural*.

- vreau să fiu original -

Un actor este de neînlocuit. Nimeni nu îl poate juca pe Hamlet așa cum îl joacă X pentru că nimeni nu poate vedea ceea ce vede X prin Hamlet. Fiecare vede altfel. Nu este o problemă de mai bine sau de mai rău, ci o problemă care se traduce în *diferit*. Dacă oferim unui număr de 50 de actori o replică, vom avea pentru aceeași replică 50 de interpretări diferite. Nici una dintre acele interpretări nu va fi originală, ea va fi pur și simplu diferită de toate celelalte 49 de interpretări.

Nu trebuie să inventezi nimic. În teatru nu ai ce să inventezi; poți doar să descoperi. Și nici nu trebuie să faci greșeala de a-ți dori să descoperi ceva nou. În esență, intri într-o lume în care oamenii plimbă sentimente de la unul la altul. Asta e tot. Nu e un secret sau un mister la mijloc. Toată lumea trebuie să știe asta. Când mergi la teatru chiar asta vezi: sentimente ambalate într-o poveste. A fi original este ca și cum ți-ai dori să inventezi sau să descoperi sentimente. Nu-i așa că e caraghios?! Ele deja există. Nu se născuse încă Adam, dar ele țopăiau peste tot, așteptând să fie descoperite.

În situația în care X interpretează un personaj pe care mulți alții l-au interpretat înaintea lui, modul lui X de a rezolva personajul – oricât de mult s-ar chinui – nu este unul nou. Este diferit, este altfel. Pentru că un actor își lasă *amprenta* peste acel rol, iar un personaj își lasă amprenta asupra omului care are meseria de actor. Este o simbioză. „Nou” sau „original” nu mai există din momentul în care a avut loc primul spectacol de teatru. Există doar diferit.

Nu poți spune deci că „X l-a interpretat pe Hamlet într-o manieră nouă”. Poți rosti cuvântul „salut” în mii de feluri, pentru că acel cuvânt poate exprima mii de sentimente (de la rușine și frică până la iubire și dispreț). De ce nu apare cineva care să spună: „Ai auzit cum a spus tipul ăla <salut>!? A sunat atât de nou/original!”?

- să joci ce n-ai trăit -

Ce pot să fac eu, actorul, dacă personajul meu săvârșește o serie de fapte pe care eu nu numai că nu le-am experimentat, dar nu am nici cea mai mică idee despre cum aș putea să ajung să fac așa ceva. Problema cred că își găsește rezolvarea tot în interior.

Faptele pornesc din ceea ce simțim. Dacă trebuie să ajungem pe scenă în stadiul în care avem de comis o faptă groaznică, va trebui să descoperim cauza. Care este trăgaciul ce trimite acel personaj spre săvârșirea unui asemenea act. Spre exemplu, în finalul piesei „Tango”, Edek îl omoară pe Artur. Pornim de la premisa că actorul, fiind în libertate, nu a ucis încă pe nimeni în viața reală. Deci, sentimental, nu știe ce înseamnă o crimă – din acest punct de vedere este analfabet. Primul pas este depistarea originii apariției acestui gest, origine care se găsește în sentiment. Originea trebuie căutată în Edek.

Tot ceea ce săvârșim pornește din *frică* sau *iubire*. De cele mai multe ori suntem tentați să așezăm la origini iubirea și ura. Dar, dacă privim cu grijă, ura, la rândul ei pornește tot din iubire sau din frică, oricât de imposibil ar părea. Urâm pe cineva pentru că iubim și ne-a trădat. Urâm pentru că ne e frică să nu ne concedieze – el are această forță. Exemplele de acest gen sunt infinite.

Astfel trebuie să vedem dacă la bază Edek este motivat de frică sau de iubire. Să presupunem că în cazul lui Edek este vorba de frică.

Crima este o dovadă de instabilitate și lipsă de siguranță. Următorul pas îl vizează în mod direct pe actor, care trebuie să depisteze în el care a fost cea mai intensă reacție pe care a avut-o de-a lungul vieții, reacție care fost condusă de frică și s-a putut traduce prin instabilitate. Redescoperirea acestei reacții nu poate fi pasată personajului, pentru că Edek nu a trăit niciodată ceea ce a trăit actorul. Dar actorul se poate folosi de această descoperire pentru că acum se află pe un teren comun emoțional cu zona în care se află fapta personajului. Diferența este dată de intensitate și deci de miză.

Fuziunea dintre cele două fapte nu poate funcționa. Pornind din acest punct, actorul își poate doar imagina ceea ce simte personajul. Dar, pentru ca scena să fie rezolvată într-un mod just, din nou, actorul trebuie să nu uite să privească prin ochii personajului.

Același procedeu funcționează și atunci când ne ciocnim cu alte fapte de acest gen pe scenă: viol, furt, etc.. O căutare de acest gen trebuie să fie mereu ghidată și de scheletul personajului. Uneori poate să nu fie vorba despre o faptă, ci despre o poziție pe care o ocupă personajul: rege, cerșetor, asasin, etc.. Însă procesul de căutare este același.

Nimeni nu ocupă o poziție de cerșetor dacă nu-și dorește acest lucru. Trebuie doar să fie căutat motorul.

Motorul oferă acel sentiment care se traduce în reacție. Nici un sentiment nu este nou; sentimentul doar așteaptă să fie descoperit de fiecare individ în parte. În cazuri precum cele expuse anterior, diferența nu este dată de *nou*, ci de *intensitate*.

CAPITOLUL III: CORPUL

*- în care construim personajul,
elementele fiind adăugate de la exterior la interior,
dar tot în urma unei munci ce presupune descoperire -*

APROPIEREA ACTORULUI DE PERSONAJ

- cunoașterea trupului actorului -

Am stabilit deja că un actor nu se poate transforma. Adică el nu poate deveni Edek după ce a jucat acest rol. În schimb, un actor poate să își modeleze trupul pentru a semăna mai mult cu trupul lui Edek.

Apropierea personajului de actor înseamnă mai mult căutarea acelor puncte lăuntrice care îl fac pe actor să reacționeze emoțional așa cum reacționează personajul. Și am descoperit că una din cheile esențiale este ca actorul să privească prin ochii personajului. Este un fel de tranzacție: eu, actorul îți arăt mecanismul meu interior, iar tu personajul, pentru a te putea folosi de acest mecanism, trebuie să mă lași să locuiesc în tine ca și când aș străbate un drum. Această simbioză are nevoie de timp pentru a căpăta substanță. Altfel riscăm să vedem pe scenă oameni care se chinuie să fie altcineva. Când sufletul actorului începe să funcționeze prin personaj, nu trebuie să se simtă însă de parcă am avea în față un suflet fără trup. E adevărat că personajul folosește trupul actorului, dar trebuie ca acel trup să devină al lui, al personajului.

Deja nu prea mai putem vorbi despre munca actorului cu personajul, ci mai degrabă despre munca personajului cu actorul. Acum personajul trebuie să învețe să mănuiască acest corp care i-a fost oferit.

Privind din acest unghi putem spune că avem parte de un proces în oglindă. Actorul interpretează mai multe personaje de-a lungul carierei sale, iar un personaj trece prin mai multe corpuri de-a lungul timpului. Numărul de roluri oferite unui actor e condiționat de cariera pe care el o are. Numărul de corpuri folosite de un personaj e condiționat de mutările care se fac asupra textului din care el face parte.

Personajul începe să existe, să fie și, deși am petrecut o mulțime de timp în sala de repetiții, trebuie să învățăm că acesta este momentul în care o luăm aproape de la zero. Spun *aproape* pentru că putem sări o etapă: scheletul. Personajul nu este interesat de trecutul actorului, evenimentele care i-au marcat viața, amintirile, locul nașterii, ș.a.m.d.. Nu. Personajul este interesat doar să manipuleze corpul care i-a fost oferit pentru a se exprima. Nu trebuie însă să credem că personajul deține controlul total. Trebuie doar construită iluzia de control. Pentru aceasta, actorul este bine să-și cunoască limitele. Niciun actor de 80 de ani nu trebuie să-și lase personajul să facă, spre exemplu, 20 de flic-flacuri consecutive cu trupul său. Încercarea unui asemenea gest ar duce la eșec.

- acțiunea mai puternică decât cuvântul -

În orice moment al vieții noastre reușim să observăm mai mult sau mai puțin ceea ce se petrece în jurul nostru, în funcție de capacitatea noastră de a fi atenți la cele înconjurătoare. Suntem emoționați de ceea ce vedem, dar nu reținem emoția niciodată. Ceea ce reținem de fapt este materialitatea. Dacă vedem o mamă care plânge, noi o credem pentru că, așa cum am stabilit, intensitatea, modul ei de a se exprima, este mai slab decât ceea ce simte ea în interior. Și, pentru că o credem, ne emoționăm și noi. Dar nu vom ține minte emoția. Ceea ce vom reține este imaginea mamei. Modul în care ea se schimonosea, forma lacrimilor de pe obrazul ei, reacțiile convulsive, ș.a.m.d..

Când mergem la teatru, foarte rar ni se întâmplă să spunem „ce bine a zis X replica”. De fapt noi ne exprimăm altfel: „ce mult am râs când a căzut în genunchi”, ce tare m-am speriat când a început să îl sugrume”, etc.. Asociem o imagine cu un sentiment. Cuvântul este doar un pretext de a parcurge povestea.

Când Edek îl omoară pe Artur, Eleonora țipă cu forța unei mame disperate, dar nimănui nu i se întipărește pe retină acel țipăt. Spectatorul rămâne șocat de gestul brutal al lui Edek, care sfâșie cu o violență barbară viața din Artur.

Gestul devine extrem de important. Iată de ce materializarea, fizicalizarea nu trebuie să fie forțată, artificială, adăugată doar pentru a fi interesant.

Noi spunem acum că începem să construim personajul, dar de fapt noi trebuie să lăsăm personajul să ne construiască pe noi. Altfel spus, să permitem să ni se implementeze gesturi, expresii, etc., care nu sunt ale noastre. Și totuși adaptarea vine din partea actorului în acest sens, pentru că un personaj în fața actorului nu are forță de convingere sau manipulare. Această transformare se petrece prin acceptare.

- un alt fel de <eu în situație> -

Din punct de vedere fizic, actorul ar trebui să fie în stare să facă tot ceea ce face personajul său. Acest lucru poate presupune uneori un antrenament fizic destul de dificil, cu un

program bine pus la punct. Aici se ascunde o altă coordonată a muncii individuale, private, pe care o face actorul.

Este important să eliminăm din mintea noastră tot ce poate presupune „a construi” sau „a crea” și să încercăm să ne axăm asupra condiției fizice pe care o are personajul nostru literalmente. Putem stabili dacă el este un personaj activ fizic sau nu. Spre exemplu, Mitch joacă bowling și merge la sală, unde înoată și lucrează cu greutate. În plus, Mitch nu deține o mașină, ceea ce înseamnă că drumurile pe care le are de făcut le parcurge fie pe jos, fie cu tramvaiul. Ceea ce putem face noi este să încercăm să ne imaginăm în situația dată. Sau mai bine spus să-l lăsăm pe Mitch să fie.

De data aceasta nu mai vorbim despre actorul care se află în respectiva situație, ci despre personaj în situație. Și, dacă nu mai parcurgem scenele scrise ale piesei pentru a fi în situație, atunci ce putem face? Putem să îl lăsăm pe Mitch să își trăiască viața. În cazul de față, actorul ar trebui să meargă și să joace cel puțin un joc de bowling, să meargă la înot și la o sală de forță, unde ar putea lucra cu greutate. Ar trebui să se plimbe mai mult și să parcurgă distanțele mai lungi cu un mijloc de transport în comun. Gustând un pic din toate aceste lucruri, se înțelege cu totul altfel viața personajului.

Deci a fi în situație, în acest caz, înseamnă să faci ceea ce face personajul. E ca și cum se construiește un extratext imens, în care personajul are rolul principal, dar un extratext care se consumă simultan cu viața actorului.

Înainte de a adăuga trucajul, este util ca personajul să existe. „Am abandonat machiajul, nasurile false, burțile umplute cu câlți, tot ceea ce pune pe el actorul, în mod obișnuit, în cabina sa înainte de spectacol. Am găsit că era mult mai util pentru un actor să se transforme¹⁷ (...) într-o manieră săracă, utilizând doar propriul corp.”¹⁸

Toate aceste lucruri asumate nu numai că ar începe să-i intre actorului în sistem, dar i-ar schimba complet stilul de viață, într-un mod cât se poate de natural. Actorul devine și din acest punct de vedere personajul și, treptat, renunță la viața lui în favoarea personajului său.

Aceste exerciții nu trebuie gândite în așa fel încât ele să ne oblige să construim ceva. Putem să vorbim însă din nou despre descoperire. Pentru că, făcând ceea ce ar face personajul, putem descoperi dacă nouă ne place sau nu, dacă suntem buni și capabili sau dacă eșuăm. Putem, spre exemplu, să descoperim dacă Mitch este bun sau nu la bowling. Cu cât distanța este mai mare în acest sens, cu atât este mai multă muncă la mijloc. Nimic nu este însă imposibil din acest punct de vedere.

O altă coordonată importantă este *curiozitatea*. Actorul trebuie să aibă *curajul* să experimenteze, ori acest curaj este dat, oferit de curiozitate. Un singur drum cu tramvaiul nu poate fi suficient. Pulsul acestei acțiuni se simte abia în momentul în care renunțăm totalmente la orice altă formă de transport în comun. Mersul cu autobuzul, metroul, etc. nu este la fel. Deși există anumite puncte în comun, este diferit: spațiul interior, sunetele care se aud în timpul mersului, atmosfera care se naște, oamenii sunt altfel, ș.a.m.d.. Curiozitatea, practic, în acest sens, ar presupune drumuri cu tramvaiul în diferite situații: când afară plouă, când este caniculă, când este oră de vârf sau în zorii dimineții.

Sufletul și corpul nu pot funcționa separat. Ele se amestecă într-un mod organic. Experimentarea fizică nu face nimic altceva decât să lase simțurile să exploreze. Când un

¹⁷ A se transforma trebuie înțeles aici cu sensul de *modificare fizică* și nu trebuie să se traducă prin *a deveni altcineva*.

¹⁸ Fragment din „Spre un teatru sărac” de Gerzy Grotowski

impuls vine din exterior, el se transformă în sentiment și iese afară din noi sub forma unei reacții. Este un ciclu care se oprește doar când individul moare.

Săvârșirea acțiunilor fizice ale personajului în viața de zi cu zi este suficientă pentru a modifica perspectiva pe care o are actorul asupra vieții personajului.

Ușor, ușor, personajul acaparează actorul și începe să se simtă *acasă*. O condiție esențială, în acest sens, ar fi reluarea tuturor acțiunilor, adăugând și scheletul personajului. Iată primul pas care duce de fapt la dispariția actorului de pe scenă.

DRUMUL PERSONAJULUI PRIN ACTOR

A permite personajului să traverseze un drum prin actor înseamnă de fapt ca actorul să exploreze, să cerceteze prin probare și să descopere ce elemente fizice ale personajului pot fi așezate peste actor. Un asemenea proces poate fi privit, într-un fel, precum primul – și poate cel mai important – costum pe care îl îmbracă actorul, camuflându-se în personaj.

- aspectul fizic al actorului -

De foarte multe ori, așa cum reiese din descriere, un anumit personaj nu arată precum actorul care îl animă. Uneori, elementele pot fi chiar contradictorii. Spre exemplu, în *Richard al III-lea*, personajul Richard este descris de Shakespeare drept un om urât din punct de vedere fizic: „este un cocoșat urât, aspru ștampilat, deformat, neterminat și nu poate merge țanțoș înaintea unei nimfe”¹⁹. Acest lucru nu trebuie să însemne că vom căuta un actor care să fie cocoșat, urât și deformat. Dar înseamnă că actorul trebuie să ajungă să se simtă prin personaj un om cocoșat, urât și deformat.

Există totuși o serie de elemente care se pot adăuga actorului, pentru ca acesta să *arate* cât mai apropiat de personajul său. Trebuie căutat aici în două zone: cum arată personajul din text și care este firea personajului prin aplicarea textului, regiei, conceptului, ș.a.m.d..

În primul rând, încă din timpul repetițiilor, putem adăuga elementele date de autor care completează exterior personajul și intră la categoria *trăsături*. Spre exemplu, Edek este grizonat și poartă mustață. În acest caz actorul – dacă nu are aceste caracteristici - le poate asimila. Actorul își poate lăsa mustața sau își poate aplica o mustață falsă. Cât privește părul, el poate fi albit cu soluții speciale care se găsesc în comerț. O situație similară găsim și la Mitch, care, în descriere, are burtă și transpiră mult. Din nou, actorul își poate aplica o burtă falsă, iar transpirația poate fi câștigată foarte simplu prin aplicarea de apă, pe haine, în zone specifice.

Este nevoie de timp pentru ca aceste elemente să fie aplicate actorului. Personajul se va simți confortabil cu ele, fiind ale lui, dar actorul va avea nevoie de un timp de acomodare. A repeta cu aceste elemente oferite de autor (dacă nu se opune conceptului regizoral) este imperios necesar. Curând, actorul se va ascunde cu propria lui înfățișare. *Se va ascunde*, pentru că, fizic, va arăta altfel chiar și *cu propria lui înfățișare*, pentru că modificările aplicate – pentru întruchiparea fizică a personajului – sunt însușite și de către actor. Iată încă un pas spre dispariția actorului de pe scenă.

¹⁹ Trad. Din eng. / Fragment preluat de pe en.wikipedia.org – pagină destinată piesei de teatru *Richard al III-lea* de William Shakespeare.

„(...) să te ascunzi după propria ta înfățișare (...) Cu mine s-a petrecut un asemenea caz. Am avut o cunoștință apropiată (...) avea părul lung, o barbă mare și mustăți țepoase. O dată, pe neașteptate, s-a tuns și și-a ras barba și mustățile. Atunci i-au ieșit la iveală trăsăturile mici, o bărbie scurtă și urechile clăpăuge. L-am întâlnit, cu această nouă înfățișare, la masă, la niște cunoștințe. Ședeam unul în fața altuia și discutam. <De cine îmi amintește?> mă întrebam eu mereu, bănuind că mi-l amintește chiar pe el. (...) Am stat de vorbă cu el aproape până la sfârșitul mesei, ca și cum ar fi fost o persoană pe care n-o cunoșteam.”²⁰

După ce reușim să reacționăm just în spațiu, ajutați de scheletul personajului, simțuri, emoție, imaginație și de toate elementele exterioare oferite de autor, o re-analizare a *caracteristicilor de bază ale personalității*, precum și a *temperamentului* pe care îl are personajul, poate fi de folos²¹. Acest tip de aprofundare ne va ajuta să re-descoperim atât informații utile despre interioritatea personajului nostru, cât și noi elemente exterioare. Iată deci care este a doua zonă în care putem căuta, căci nimic nu trebuie fabricat, manufacturat. Chiar dacă vorbim despre exterior, esențial este tot *să descoperi*.

Spre exemplu, putem spune despre Edek că are un temperament sangvinic, ceea ce îl face vesel, un om care asimilează repede tot ce e nou și trece ușor peste eșec. Dacă stăm să privim un pic cu grijă, Edek este cel care râde cu femeile, împreună cu bătrânii din casă joacă aproape zilnic cărți, dar miza, în loc să fie în bani, constă în glume porcoase și, după ce îl omoară pe Artur, nu are nici un sentiment de vinovăție. Dar ceea ce ne interesează cu adevărat în acest punct – în care studiem partea exterioară a personajului – e că o persoană cu un temperament sangvinic vorbește tare și articulat și, în plus, gesticulează mult, aproape explicativ.

În consecință, ceea ce putem adăuga, spre exemplu, în acest caz, sunt vorbirea aproape răstită, puternică, directă și gesturile – oricare ar fi acelea – rapide, dintr-o bucată și destul de dese mai cu seamă atunci când vorbește. Utilizând aceste elemente, actorul X nu numai că se va apropia de personaj, dar el însuși va deveni treptat *altfel*.

Mai putem spune despre Edek că are o fire extrovertită, ceea ce presupune că este impulsiv, vorbește cu ușurință despre el însuși, își exprimă părerile fără rețineri, îi place să fie în centrul atenției. De aici putem trage concluzia că, în ceea ce privește poziția lui fizică, Edek va avea mereu ceva impunător, deși nu se află într-o funcție de conducere. Persoanele care își doresc și găsesc plăcere în a fi în centrul atenției mereu vor să fie mai bune, mai șmechere, mai deștepte, mai bine clădite, ș.a.m.d.. Deci și Edek se va mândri cu tot ce are. Din punct de vedere fizic, vor deveni importante *fesele, pectoralii* și chiar *falusul*.

Căutarea, în acest sens, poate aduce multe transformări fizice actorului. Trebuie doar să fie experimentată cu sinceritate. De la un punct încolo, personajul și actorul se vor intersecta, se vor amesteca și vor deveni inseparabili.

„Actorul este un om care funcționează în public cu corpul său, oferindu-l. (...) Ceea ce frapează însă, când examinăm munca actorului, așa cum este ea practică în zilele noastre, este mizeria sa²²; tocmelele privitoare la un corp, exploatat de (...) regizor – dau naștere, la rândul lor, la o atmosferă de intrigă și de revoltă.”²³

²⁰ Fragment din „Munca actorului cu sine însuși” de K. S. Stanislavski

²¹ Am vorbit despre *caracteristici și temperament* în partea I a lucrării (SCHELETUL), în capitolul „Ce găsim la baza firii”, subcapitolul „temperament, personalitate, principii și valori”.

²² În ideea că nu se lucrează curat, ordonat, temeinic, ci fușărit, superficial.

²³ Fragment din „Spre un teatru sărac” de Gerzy Grotowski

- costumul și masca -

Personajul nu are nevoie să se ascundă; actorul însă, da. Dacă te-ai îmbrăcat cu personajul, acum personajul trebuie să se așeze peste tine.

Pornind de la atitudinea corporală a personajului (dar și cea interioară) se pot descoperi treptat răspunsurile multor întrebări. Spre exemplu, „în ce mod personajul ar da noroc?“, „care este râsul lui?“, „care este timbrul său vocal?“, „ce soi de mers are – alert, tărăgănat, etc.?“, „ce poziție adoptă când se așează pe un scaun sau în ce fel se așează pe scaun?“, etc. Și lista poate continua la nesfârșit. Problemele vor înceta să mai existe atunci când actorul va deveni dezinteresat de personaj sau în momentul în care spectacolul nu se va mai juca. Cu alte cuvinte, munca de descoperire este infinită.

Există însă și alte elemente care pot completa exteriorul actorului. Masca, spre exemplu, este o chestiune care poate fi privită din mai multe unghiuri.

În primă instanță poate însemna *identitate* – adică un alt fel de a spune „ghici cine sunt“. Problema identității nu trebuie să fie confundată cu temperamentul sau caracteristicile de bază ale personalității. Temperamentul trebuie să răspundă prin alăturarea întrebărilor contradictorii la modul „cine aș vrea să fiu?“ și „cine mă tem să fiu?“. Se naște aici un conflict, întrebările fiind la poluri opuse. O asemenea luptă oferă un balans din punct de vedere al imaginii fizice pe care o prezintă personajul nostru. Spre exemplu, cu cât își dorește mai mult Mitch să fie slab, cu atât îi va fi și mai tare teamă să nu fie gras. Deși acest unghi poate părea că vizează doar interioritatea, el are repercursiuni și în exterior. Cum se traduce acest lucru în mișcare fizică pe scenă? Trebuie să înțelegem că această unealtă este o mascare a propriei ființe, o construcție care mă ajută să determin cine sunt de fapt. În alte vorbe, identitatea noastră e *așa cum vrem să ne vedem noi pe noi în public*; în particular nu mai ținem cont de modul în care arătăm. E ca și cum am aplica o *mască*. „Identitatea noastră e ceea ce vrem să vedem noi înșine. Ca să ne convingem pe noi înșine de cine suntem, trebuie să convingem și alți oameni.”²⁴

Un exemplu care vizează identitatea cred că ar fi util în acest sens. Să presupunem că Mitch este un bădăran. Dar, pentru că își dorește să fie văzut drept un gentleman, când Blanche intră în cameră, el se ridică în picioare respectuos. Mitch nu este un gentleman, dar, în ochii Blanchei, el devine un astfel de om. Identitatea lui Mitch este sinonimă cu acest termen. Ce vede și crede Blanche despre Mitch se reflectă chiar în Mitch. Asta înseamnă că Mitch este un gentleman. În acest caz, în exterior, acțiunea fizică ce a marcat identitatea personajului e faptul că acesta s-a ridicat în picioare. În acest fel, în ochii Blanchei el a mascat cine este cu adevărat. Am putea spune, în acest exemplu, următorul lucru: conflictul lui Mitch a fost că, *pe cât de mult își dorea să fie politicos, pe atât de mult îi era teamă să nu fie necioplit*.

Nu putem defini cu exactitate identitatea. Acest lucru este imposibil. Dar putem descoperi modul în care se manifestă ea. Un chimist, dacă termină de analizat natura unui metal, el nu va descrie *metalul*, ci *modul în care acel metal se manifestă în diferite situații*: la temperatură ridicată, prin combinare cu altă substanță, etc..

O altă *mască* e ceea ce numim *persona*. Nu trebuie însă să confundăm acest termen cu cel de schizofrenie. Nu ne referim aici la o dublă personalitate sau o boală. *Persona* trebuie să fie înțeles drept rolul pe care cineva și-l asumă și afișează în public sau în societate; este imaginea,

²⁴ Fragment din „Actorul și ținta” de Declan Donnellan

personalitatea pe care o afișează un individ (deși acea imagine este de multe ori în contrast cu ceea ce simte individul în interior). Din nou, *persona* nu trebuie să fie confundat cu *identitatea*. Diferența majoră în acest sens o face faptul că identitatea implică mediul înconjurător; e ceea ce vrem să vedem la noi, dar această convingere – că suntem într-un fel – e posibilă doar prin părerea celorlalți despre noi. *Persona* însă nu ține cont de mediul înconjurător. Este o unealtă prin care individul doar se apără și se distanțează de mediul înconjurător, construind un zid între *cum este el cu adevărat* și societate.

O astfel de *mască* face posibilă *disimularea* pentru un personaj. Acest lucru este util în scenă doar dacă dezvăluie la un moment dat adevărul despre personaj. Spre exemplu, în Ursul²⁵, ne întâlnim cu Smirnov, un personaj care se prezintă drept un om dur, neînduplecat, pregătit de luptă, pare că nu a cunoscut frica, este misogin, dârz, etc. În exterior putem poate vedea deci un om cu gesturi ample, puternice, clare. Iată imaginea pe care o afișează Smirnov. Descoperim că această „*persona*” a personajului este doar o cochilie care are nevoie de atingerea unei femei pentru a fi spartă și îndepărtată. Spre finalul piesei, Smirnov se îndrăgostește, devine mult mai maleabil, misoginismul dispare – se poate observa cum este el cu adevărat: un om care prea multă vreme a fost singur.

Masca poate să mai însemne *machiaj*. Aici vorbim de fapt despre o distanțare clară, fizică, exterioară a actorului de sine și totodată de o apropiere a actorului de personajul său. Machiajul este un element clar de stabilire a convenției teatrale. *Pictarea feței* poate trimite spre o zonă plină de simbolism – imaginea în sine trimițând un semnal clar de la prima apariție. O mască de acest gen însă nu trebuie să fie jucată de actor, ea trebuie doar să fie lăsată să existe. În primul rând, pentru că funcția ei – așa cum am spus – este marcarea convenției piesei. În al doilea rând, plusarea în această direcție, adică să afișezi faptul că ești machiat, să eviți a te șterge sau a te scărpină cu mâna pe față, cu alte cuvinte, o atitudine de genul: „uite, am o mască din machiaj” aruncă actorul în falsitate.

Spre exemplu, Edek, împreună cu toate celelalte personaje din „Tango” aveau fața pictată cu alb întreg spectacolul. Acest lucru era un element care marca acea lume în care personajele existau. Nu trebuie să joci acest lucru. E ca și cum ai încerca să joci faptul că ești. Vorbim despre un element exterior, care se poate adăuga actorului, dar trebuie ulterior să fie lăsat în pace să respire. Tocmai aici își va găsi și forța: în faptul că nimeni din scenă nu observă *cât de mascați sunt toți, cât de schimbați*.

Masca poate însemna mimica feței. Acest lucru se construiește prin exercițiu. Putem spune că un autor dramatic își descrie personajul drept un om cu un ochi mai mic și unul mai mare. În acest caz, actorul va trebui să studieze acest fenomen în lucrul său practic. Adică să joace fără a se modifica interior, așa cum o făcea și până acum, dar adăugând acest element: că are un ochi mai mic decât celălalt. E ușor de depistat faptul că X va trebui să se chinuie să-și țină un ochi întredeschis pe toată durata piesei până când „a ține un ochi întredeschis” devine o normalitate. Adoptarea unui asemenea element – prin lucru zilnic – poate duce la asimilarea sa de către corpul actorului. (A trebuit să mă confrunt cu acest gen de lucru în timpul repetițiilor de la *Tango*. Edek își suga des buzele. A fost unul dintre cele mai grele lucruri de câștigat).

În fine, masca poate însemna și obiectul din lemn, plastic sau alt material care imită aspectul unei fețe, cu părți decupate pentru ochi, gură și nas. Acest accesoriu poate fi folosit de actor numai dacă viziunea scenică a regizorului permite sau impune acest lucru. În caz contrar,

²⁵ Referire la piesa de teatru într-un act „Ursul” de A. P. Cehov.

nu are de ce să facă parte din aspectul exterior al personajului. Acest tip de mască este tot mai rar folosit în teatrul de astăzi, deși simbolistica la care trimite este una puternică, bogată.

Un alt element care completează aspectul exterior este costumul. E clar că prin costum nu trebuie să înțelegem nimic altceva decât accesoriile vestimentare ale personajului. De cele mai multe ori, scenograful, sfătuindu-se cu regizorul hotărăște „cum trebuie să se îmbrace personajul X”. În alte cazuri, se întâmplă ca dramaturgul să rezolve problema vestimentației în didascaliile piesei. Dar nu cum sau cine ia decizia trebuie să ne intereseze pe noi. Pe actor trebuie să îl intereseze strict răspunsul final. Adică să se îmbrace în hainele personajului și să înceapă să se desfășoare în ele.

Un astfel de comportament este vital. A repeta de la un punct încolo în haine care nu aparțin personajului face ca apropierea actorului de personajul lui să fie încetinită. A pune pe tine costumul personajului e ca și când ai îmbrăca o bluză nouă în cabina de probe a unui magazin. Ceva în tine tresaltă. Treptat însă te vei obișnui cu sentimentul și vei trata bluza cea nouă drept o altă bluză din toată colecția pe care o ai. Un proces similar trebuie să se întâmple și cu actorul. Când apare obișnuința, putem spune deja că în acele haine stă îmbrăcat mai degrabă personajul decât actorul. Putem marca aici un alt pas spre dispariția actorului de pe scenă.

- ticuri și gest psihologic -

Un alt element care poate veni în ajutorul actorului este *gestul psihologic*. Aici este punctul în care lumea interioară și cea exterioară se întâlnesc în mod direct; fizicul se amestecă cu psihicul și dau naștere unei acțiuni definitorii.

O posibilă definiție a gestului psihologic ar fi: „corporalizarea dinamicii interioare într-un gest exterior, necesar pentru descoperirea personajului.”²⁶ În alte cuvinte, *dacă am putea să descriem printr-un singur gest lumea interioară a personajului nostru, care ar fi acel gest?*

Iată un element care cred că trebuie privit precum conceptul mișcării personajului. Conceptul – așa cum este el folosit în mod normal – vorbește de fapt despre lumea interioară a personajului. Cred că putem privi gestul psihologic precum *conceptul lumii exterioare a personajului* – mișcarea în care se găsește întreaga esență. Gestul psihologic nu poate fi construit, el doar apare... sau nu.

Așa cum am mai spus, actorul trebuie să reușească să vadă clar prin personaj și, în același timp, să îi îngăduie personajului să-i poarte corpul. În acel moment, se pot naște reacții dintre cele mai surprinzătoare. Iată, aceasta este *libertatea* care trebuie căutată de actor pentru a fi aplicată prin personaj. În timpul repetițiilor, acest gen de muncă, dacă este probat cu sinceritate, îi poate produce o revelație actorului: faptul că, în anumite momente, din când în când, are tendința de a repeta un gest anume. Chiar mai mult decât atât, actorul are senzația că acel gest nu este neapărat unul controlat, ci unul care parcă pur și simplu *apare de la sine*. Aici se ascunde de fapt gestul psihologic al personajului. Dacă mișcarea nu este una definită, în timp ea va căpăta un contur clar, firesc.

Gesturi psihologice definitorii putem observa și la oamenii de pe stradă. În viața de zi cu zi, un astfel de gest are tendința de a-și face apariția în momentele extrem de fericite sau de dramatice din viața unui om. Poate fi depistat pentru că în momente cheie el se repetă. Spre exemplu, în timpul muncii de descoperire a personajului Mitch, am observat că momentele de

²⁶ Citat din Michael Chekhov

stânjeneală intensă au adus rezolvarea în acest sens. Mitch își ridică pantalonii trăgând de cureaua de parcă ar fi vrut să nu se vadă că își trage pantalonii. Privind acum din afară, cred că mișcarea în sine era una stângace, poate chiar prostească. Dar acolo se ascundea gestul psihologic al personajului.

Este foarte important ca gestul psihologic să nu fie confundat cu ticul. E adevărat că, atunci când vorbim despre cineva și spunem că are un tic, subliniem faptul că repetă în mod frecvent un gest sau un cuvânt. De altfel, chiar definiția din dicționar susține acest lucru, ticul fiind definit precum o contracție musculară involuntară și repetată, provocată de tulburări ale sistemului nervos. Pentru cei mai mulți, ticul nu este decât o apucătură supărătoare, enervantă și chiar ridicolă, care se manifestă în mod involuntar.

Privind de la distanță, ar părea că nu există o diferență clară. În ambele cazuri există repetiția, manifestarea involuntară, etc. Locul în care trebuie să căutăm răspunsul acestei întrebări este în miză. De observat că, în momentele în care miza crește, agitația interioară se manifestă prin reacții mult mai stricte. Apare o economie în numărul de gesturi; chiar mai mult, gesturile toate, după un timp, se repetă. De parcă s-ar sta într-un cerc, căutându-se ieșirea și s-ar trece iar și iar prin aceleași puncte. În aceste situații, gestul psihologic poate apărea o singură dată. Apoi dispare.

Ticurile însă nu au miză. Ele pur și simplu există și apar involuntar, oricând vor ele, fără a avea un declanșator anume. Ticurile nu sunt propulsate de nimic interior.

Din punct de vedere tehnic, e clar că toate ticurile se repetă mult mai des decât un gest psihologic definitoriu; chiar mai mult, ticul este extrem de ușor de depistat.

În altă ordine de idei, asta nu înseamnă că un personaj nu poate avea un tic la un moment dat. Sigur că e posibil. Dar marea problemă aici este riscul artificialității. Putem observa cu ușurință un nefumător atunci când se joacă trăgând din țigară. „Parcă are ceva anume care îl dă de gol” e o expresie des folosită în acest sens. Dar, de fapt, *totul* este schimbat. Modul în care ține țigara este un mod stângaci, gesturile de a duce țigara la gură sau de a scruma par a fi operațiuni chinuitoare, fumul este suflat în toate direcțiile și parcă novicele abia se abține să nu tușească. Spre deosebire de un fumător autentic, care trece neobservat. Țigara face parte din el; îi completează modul de viață.

În sens similar acționează și ticurile asupra imaginii unei persoane. Ele fac pur și simplu parte din acel om. Atunci când cineva încearcă să preia un tic, gestul respectiv poate fi observat drept ceva neorganic, construit. Același efect se obține și prin adăugarea unei caracteristici aparte, precum a fi bâlbâit, a fi rârâit sau schiop, etc.

Asimilarea unui tic se poate realiza însă mult mai bine dacă vine pe cale orală și se traduce printr-un cuvânt sau printr-o expresie.

CAPITOLUL IV: LABIRINT

- în care fixăm o concluzie despre cele dezbătute -

DRUM SPRE DISPARIȚIA ACTORULUI DE PE SCENĂ

Actorul nu este un supra-om, dar este un iluzionist de un anumit soi. Magia lui nu constă în spectaculos și răvășitor, ci în normal, uman și viu. Este clar că el, actorul, nu poate de fapt să dispară literalmente. Dar poate crea iluzia unei dispariții.

Apropierea personajului de actor este de fapt o modalitate prin care determinăm personajul să semene mai mult cu noi. Să te apropie tu, actorul, de personaj, cu tot bagajul câștigat din prima experiență, înseamnă să lași personajul să te camufleze.

De multe ori vedem actori care deviază în fals și putem sesiza faptul că X vrea să facă un personaj. Dispariția actorului de pe scenă înseamnă de fapt să vedem pe scenă doar personajul, fără un actor chinuit în spate. Actorul și personajul trebuie să fie o entitate. Deși, în mod paradoxal, spectatorul vine să vadă actorul, vine să îl vadă pe X cum îl interpretează pe Hamlet. Dar, pentru a i se oferi această imagine spectatorului, actorul trebuie de fapt să gândească invers. Nu actorul care îl face pe Hamlet, ci Hamlet care apare pe scenă cu sprijinul actorului.

- puntea -

Oricât de mult am repeta pentru un rol, oricât de mult am reuși să ne împrietenim cu personajul, există totuși o coordonată de care trebuie să ținem cont. Legătura dintre *real* și *convenție* nu trebuie să dispară niciodată. Cu alte cuvinte, oricât de profund, oricât de departe s-ar merge în căutarea noastră, actorul nu trebuie să uite niciodată că el este în realitate un om care interpretează un personaj. În real este actorul, iar în convenție se află personajul. Aici se găsește puntea de legătură actor-personaj, care menține un echilibru necesar, vital.

În cazul în care trebuie parcursă o scenă în care un personaj îl nenoroceste în bătaie pe un altul, dacă loviturile devin prea puternice și prea *reale*²⁷, atunci înseamnă că *puntea* a avut parte de o fisură. Actorul, de cele mai multe ori, într-o astfel de situație, va spune, oprind jocul: „nu mai fi așa de trăirist!”, făcând de fapt aluzie la modul în care actorul controlează legătura dintre el și personaj.

Iată încă un element care demonstrează faptul că dispariția actorului este doar o iluzie. Dar este o iluzie necesară, vitală, fără de care pe scenă ar exista doar prefăcătorie.

- blocaj sau încremenirea de moment -

Descoperirea personajului nu se poate baza doar pe simțuri. Dar a observa structura interioară devine un lucru util pentru a depista exteriorul personajului. Baza observării o vor constitui în acest caz elementele de suprafață: aspectul fizic și manifestările comportamentale: mersul, mimica, vorbirea, îmbrăcămintea, etc. Corpul și psihicul se influențează reciproc și se află într-o constantă interacțiune. Un corp poate tulbura cu ușurință activitatea minții, așa cum

²⁷ Reale cu sensul de „concrete”. După cum am stabilit, totul trebuie să fie o iluzie. Asta presupune ca reacțiile mele să fie autentice și vii. Dar nimeni nu a spus nimic de realitate. Nu tot ce este real și formează lumea noastră obișnuită are valoare artistică sau potențial dramatic.

procesul poate avea loc și invers. Spre exemplu, dacă, privind prin personaj, observăm că reacția imediat următoare ar fi de a săruta partenera de pe scenă, surpriza poate fi atât de mare încât să ne blocăm în mijlocul acțiunii și, preț de câteva secunde, corpul să nu mai reacționeze așa cum am dori. Astfel apare atât un blocaj psihic, cât și unul fizic. Deși astfel de situații pot fi rezolvate, un actor trebuie să tindă spre realizarea unei armonii între psihic și fizic. Ori asta înseamnă a avea de fapt prin personaj o lume interioară bogată și un fizic care să asculte de gândul personajului. Altfel spus, actorul trebuie să fie maleabil, să se poată mula de pe un personaj pe altul, să fie de plastilină.

Oricât de bine am fi pregătiți, ne putem bloca. Există posibilitatea să începem să mergem strâmb pe scenă, să ni se încheșteze mâna pe pahar, să uităm textul, să uităm unde ne aflăm sau ce vrem. Există riscul ca totul să fie catastrofal. Blocajul poate veni pe orice cale. Singura șansă a actorului stă în personaj. Personajul îl va salva.

Trebuie înțeles faptul că nu există corp omenesc care să aibă reacții perfecte. Iar acest lucru se datorează în primul rând subconștientului. Inconștient ne controlăm, ne menținem în frâu din multe puncte de vedere, atât fizic cât și emoțional. Acest control poate duce la un blocaj (de cele mai multe ori de scurtă durată, un fel de încremenire) în care nu se mai întâmplă nimic. Dar, deși facem aceste lucruri în mod constat în viața de zi cu zi, pe scenă e bine să ne lăsăm în voie. Pe scenă ar trebui să fim precum un câine în libertate. Ne putem închipui un câine care a fost ținut în lesă toată ziua și acum, în sfârșit, ajuns în parc, stăpânul îi dă drumul. Acel câine este în acel moment liber și face tot ceea ce nu i s-a permis să facă până în acel moment: să latre zgomotos, să alerge bezmetic, etc. Putem spune că în același mod, inconștient, noi ne controlăm așa cum un stăpân își controlează animalul. Problema apare atunci când uităm să ne lăsăm în voie. Fiecare individ are probabil un mod al lui de a exploda, de a se manifesta liber precum câinele din parc. Actorul trebuie să explodeze pe scenă.

- tehnică și rețetă -

Nu putem spune că există un set de reguli general valabile care trebuie respectate pentru a face posibilă rezolvarea unui rol. Un *manual de arta actorului* poate apărea doar din experiențele pe care le are o persoană în domeniul teatrului. Acea persoană descoperă că există anumite elemente care, dacă sunt respectate, pot duce la adevăr scenic. Reguli este clar că există, dar nu general valabile – în primul rând pentru că ne aflăm într-un mediu artistic, unde totul este subiectiv. Există totuși un număr de eseuri, care vorbesc despre cum ar trebui să se facă teatru, cum ar fi „Improvizație pentru teatru” a Violei Spolin, „Spre un teatru sărac” de Jerzy Grotowski sau „Actorul și ținta” semnată de Declan Donnellan. Și lista poate continua. De observat că toate aceste sisteme, care au regulile lor, sunt diferite, oferind fiecare altă perspectivă. La fiecare în parte problema se rezolvă altfel. Aceste sisteme, dacă sunt aplicate de un actor, pur și simplu pot funcționa sau nu. Donnellan spune, spre exemplu, la un moment dat, ceea ce toți spun într-un fel sau altul: că, deși el prezintă o seamă de reguli și instrumente pentru jocul teatral, întreg pachetul trebuie privit precum o hartă ce e necesar să fie parcursă de către actor pentru a verifica pe pielea lui ce poate aplica și ce nu; pentru că această *hartă* poate funcționa sau nu, ea nefiind ceva general valabil.

„Lucrăm pe două nivele: unul este concretul, povestea, scenariul, personajele. Celălalt nivel este cel al invizibilului, al luminii, al lumii spirituale. «Stingeți» mintea! Când partea rațională a minții este închisă, putem intui.”²⁸

Cu toate acestea s-a demonstrat de-a lungul timpului că fiecare actor are o tehnică proprie de a se apropia de rol. Este rețeta lui, care, de cele mai multe ori, nu poate funcționa atunci când este pasată altui actor. „Actorii extraordinari, ca orice artiști adevărați, au o alchimie psihică misterioasă, (...) pe care ei înșiși n-o pot defini decât ca «instinct», «fler», «vocile mele», care le permite să-și dezvolte viziunea și arta. Cazurile speciale urmează reguli speciale (...)»²⁹ Actrița care, la repetiție, pare să nu urmeze nici o metodă, are de fapt un extraordinar sistem propriu pe care nu-l poate explica decât într-un limbaj de grădiniță. «Frământăm scândura azi, dragă». «O mai punem puțin la copt», «Acum trebuie puțină drojdie», «Dimineața asta tricotăm». (...) Dar capacitatea ei³⁰ de a obține rezultate e numai a ei, nu o poate comunica în mod util celorlalți din jur, așa că în timp ce ea-și «gătește plăcinta», alt actor face *așa cum simte*, iar al treilea (...) *caută superobiectivitatea stanislavskiană*.”³¹

Tehnica actorului este de fapt „cum a învățat el că trebuie să lucreze pentru a ajunge la personaj”. La fel ca în cazul interpretării, dacă vom avea 50 de actori, vom avea de fapt 50 de rețete diferite una de alta.

MUNCA PERSONAJULUI CU ACTORUL

Nu vreau ca acest titlu să fie neapărat înțeles ca o trimitere la lucrarea lui Stanislavski, dar adevărul este că simt nevoia de a completa cele spuse până acum cu această notă personală; notă intitulată astfel, deoarece la baza acestei lucrări stă această experiență de scurtă durată: doi ani de studiu în care au fost descoperite două personaje. Iar ceea ce este și mai interesant este faptul că, de la un punct încolo, am început să privesc totul precum o muncă a personajului cu mine și nu drept o muncă a mea cu mine.

- Edek, Mitch și eu -

Edek a fost prima etapă. Am lucrat în același mod în care aș fi lucrat la orice alt personaj. Dar ceva special s-a întâmplat: m-am blocat. Nu era vina colegilor, a textului, a regiei, a scenografiei, nici a tipului de la lumini. Nu. Pur și simplu simțeam că rolul are nevoie de o zonă pe care eu nu o pot aduce în scenă. Primul impuls a fost unul cât se poate de categoric: „ei, nu pot, ba pot!”. Și în nebunia mea nu înțelegeam ce greșesc.

Știam că trebuie să stabilesc baza personajului, așa că am luat-o de la început cu tot ceea ce înseamnă scheletul personajului. Am trecut din nou prin concept, miză, situații scenice, etc.. Dar pur și simplu câteva obligouri, care țineau mai mult de manifestarea exterioară a lui Edek, nu-mi ieșeau. Simțeam că, dacă încep să lucrez de la exterior spre interior, intru într-un fals și mai mare. Simțeam că ajung să pun lucrurile cu mâna și pur și simplu asta nu avea cum să ajute.

²⁸ Fragment din „Improvizație pentru teatru” de Viola Spolin

²⁹ Se vorbește despre actorul de teatru

³⁰ „ei”, a actriței

³¹ Fragment din „Spațiul Gol” de Peter Brook

În acel moment am reluat ABC-ul. Am recitat primele notițe pe care le-am făcut în timpul facultății, experiențele notate prin care am trecut și așa mai departe. În mintea mea funcționa acum ideea că fac ceva greșit. La un moment dat mi-am luat lucrarea de licență în brațe. Îmi spuneam că e posibil să fi omis ceva. Știam că am acolo notat totul, toți pașii prin care știam eu că trebuie să treci atunci când lucrezi la un personaj. Dădeam pagină cu pagină și totul părea a fi bifat. Principii, valori, temperament, poziție socială, statut, analiza textului dramatic, etc..

Am încercat să caut un alt tip de documentare. Mi-am luat pe rând cărțile semnate de oameni importanți, să le recitesc. Evident, nu am stat să reiau totul, pagină cu pagină. Căutam soluții și mergeam prin cărți citind mai mult în diagonală. Parcă retrăiam primii doi ani de facultate: Stanislavski, Peter Brook, Viola Spolin, Ivana Chubbuk, Declan Donnellan. *Toți își exprimau rețetele prin propria experiență*. Și atunci, fix în momentul în care mi-a trecut prin cap acest gând am realizat problema. Eu nu ofeream personajului corpul meu să se desfășoare în el. Îl țineam închis în ceea ce descoperisem. E drept că descoperirile făcute asupra personajului, mi s-a confirmat mai târziu, nu erau eronate, doar că le țineam în mine, ancorate ca într-un mecanism matematic, de parcă îmi era frică să nu le pierd pe drum.

Și am început să redescopăr atunci ce-i place lui Edek. Îi place să joace cărți. Un lucru important e că, în loc de a juca pe bani, juca pe cine dă ce-a mai porcoasă rimă. Și atunci am înțeles ce înseamnă un alt mod de a fi „eu în situație”. Un mod care se referă la personaj direct. De fapt, în loc de *eu în situație*, e mai corect spus *Edek în situație*. Pentru asta nu trebuia să parcurg scenele piesei, nu trebuia să repet textul, ș.a.m.d. Nu. Trebuia să fac exact ce face și Edek. Așa că am început să organizez serate acasă împreună cu niște prieteni vechi. Cel mai mult jucam whist. Am încercat să completez cu ceva în plus experiența. Căutam ca pentru fiecare joc în parte să am măcar o glumiță deocheată. Jucam în 6. Erau și 2 fete. Așa că și situația în sine a ajutat în acest sens. Fizic, am descoperit noi reacții.

Edek este nebun după femeile tinere. Nu am mers până acolo încât să urmăresc pe cineva pe stradă, dar am rugat un prieten să meargă cu mine până în Cișmigiu să mă ajute să învăț un text. Și literalmente am început să văd lumea care străbătea potecile parcului. La un moment dat a pornit și o discuție de genul „ce bună e aia!”

Edek vrea să fie în centrul atenției. La următoarea petrecere cu prieteni foarte buni la care am fost, mi-am făcut de cap în ultimul hal. Eu, care de obicei nu mă prea manifest, fiind mai mult genul de om care stă și pune muzică pentru alții, eram acum miezul debandadei. Toate formele în care se poate spune „da’ ce energic ești azi” mi-au fost adresate. Am considerat asta un lucru bun. Când deja începusem să mă simt chiar bine de ceva timp manifestându-mă în felul ăsta, oamenii erau sătui de gura mea și m-am oprit. Oricum, scopul fusese atins.

Mergând pe drumul ăsta, am început să-mi limpezesc mai bine în cap și cerințele care veneau de pe margine. Și, treptat, am înțeles care era povestea și cu modul în care merge, vorbește, gesticulează, etc.

A fost foarte greu să nu-mi modific interioritatea. Faptul că mergeam pe o zonă complet diferită din punct de vedere fizic mă tenta să joc altceva.

Edek are mustață, e slinos, dar îi place să fie îngrijit. E lacom și libidinos. Așa că mi-am lăsat mustața, înainte de spectacol mă spălam pe cap și mă dădeam cu puțin gel. În timpul repetițiilor am reușit să adaug și alte elemente fizice. Spre exemplu, curățatul unghiilor.

După un timp am reluat tot ceea ce înseamnă analiza din punct de vedere al temperamentului și al caracteristicilor personalității. Sangvinicul se potrivea perfect profilului.

La un moment dat am pus în balanță faptul că Edek vorbește repede, tare și articulat, este pofticios, lacom și libidinos. Și, după multe probe, am reușit să trag o concluzie: Edek își suge buzele. S-a întâmplat natural lucrul ăsta. (De fapt, în timpul repetițiilor mi-au și crăpat buzele.) M-am bucurat să aflu că și pe partea fizică trebuie să se meargă tot pe ideea de a descoperi și nu pe un drum eronat, care presupune să adaugi tu elemente.

Lucrând în acest mod, am simțit de fapt că îl las pe Edek să respire prin mine. Multe lucruri erau în contradicție cu felul meu de-a fi, dar trebuia să le accept, pentru a le putea înțelege și proba. Am simțit că, într-un fel, este vorba mai mult despre munca personajului cu mine. Dacă în primă instanță mă acomodez eu cu personajul, a doua etapă constă, într-un fel, în a-i da frâu liber personajului pentru a-i îngădui să se acomodeze el cu tine, actorul.

Înainte de primul spectacol eram speriat. Simțeam că toate lucrurile nu au avut timp să se așeze, să se sedimenteze. Totul era încă destul de crud. În timp, însă, Edek a început să capete forță și claritate. Cel mai bun barometru în acest sens a fost chiar publicul, la un moment dat.

Odată mi s-a spus chiar că ceea ce am realizat cu personajul Edek se numește compoziție. Eu nu eram complet convins de lucrul acesta. Aveam nevoie de o nouă probă pentru a ști cu siguranță. Și astfel a venit rolul lui Mitch.

Aici am avut enorm de mult de muncă în ce privește lumea personajului. A fost un alt fel de greu. Dar cert este că ceea ce descoperisem pe Edek trebuia să probez acum pe Mitch.

Parcurgerea primilor pași a fost mai mult sau mai puțin obișnuită. Evident, așteptam acea parte în care actorul se apropie de personaj, acel alt fel de „eu în situație”. Și a fost greu.

Mitch joacă popice, merge la sală, unde lucrează cu greutate și înoată. Cred că este ușor de ghicit ce am făcut. Am luat o mână de prieteni și am tras câteva partide bune de bowling. Pentru mine, plictisitor. Pentru Mitch, extaz. Și o experiență foarte interesantă. Pe de altă parte, nu mi-am permis să poposesc nici prea mult în zona asta. Un joc de bowling e scump. Și câteva zile își spun cuvântul.

Am mers și la sală. Mi-am făcut abonament și am mers aproape zilnic o lună de zile. Nu am reușit să acopăr partea cu înotul, dar nu eram străin. Am făcut cu ani în urmă înot destul de mult. Ca să compensez cât de cât ca efort fizic lucram un pic mai mult la aparate și adăugam și câteva minute de saună.

Treptat, ceea ce probasem cu Edek, stătea în picioare acum și cu Mitch. Asta era bine. Am re-simțit același lucru: munca personajului cu actorul.

O altă concluzie pe care am tras-o a fost faptul că, lucrând așa, actorul dispare de pe scenă. Spun acest lucru în ideea în care vreau să exprim faptul că nu mai recunoști actorul X pe scenă. Nu mai găsești aceleași elemente pe care le vezi la X în toate rolurile. Vezi însă ceva diferit. Am înțeles cât de important este ca un actor să fie volubil, maleabil. Mi-a plăcut să numesc acest fenomen: actor de plastilină – îmi lasă senzația de modelare în urmă. Și asta cred că se întâmplă de fapt. Actorul se re-modelează de la rol la rol.

Mi-am clarificat faptul că actorul trebuie să fie în stare de căutare și descoperire. Și am înțeles mai bine ce înseamnă a privi prin ochii personajului. Înțeleg, dar este extrem de dificil de explicat.

În ceea ce privește compoziția, am tras o altă concluzie, care poate părea complet nebună. Fiecare rol trebuie să fie la un moment dat înțeles ca o compoziție. Spun asta în ideea în care nu ne putem permite, ca actori, să ieșim pe scenă în fața publicului și să fim tot acei oameni

de acasă. Prin descoperire, trebuie să compunem personajul. Din acest punct de vedere, atât Edek, cât și Mitch pot intra la categoria compoziție.

În altă ordine de idei, dacă ne definim termenul de compoziție în teatru, vom vedea că este vorba despre o zonă restrânsă de roluri. Un mod în care putem explica este următorul: compoziția este interpretarea unui rol în așa manieră, încât actorul se axează mai mult pe trăsăturile caracteristice ale personajului respectiv. Astfel, aș fi tentat aici să spun că, spre exemplu, Richard al III-lea este un rol de compoziție. Și de ce? Pentru că este special, pentru că este cocoșat, are o mână beteagă și schioapătă. Pentru că este un ucigaș moral.

Privind din acest nou unghi, Edek și Mitch nu au fost roluri de compoziție.

Dar, trecând peste acest aspect, trecând peste termeni și percepție, în linii mari am reușit să înțeleg și să simt cum funcționează anumite lucruri, am învățat despre mine, am adăugat elemente noi la rețeta personală de preparare a rolului. Altfel spus, a fost un labirint, dar ... i-am găsit ieșirea.

BIBLIOGRAFIE:

1. Adler, Stella, *Technique of Acting – On Ibsen, Strindberg and Chekhov*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York, 1999
2. Brook, Peter, *Spațiul Gol*, Editura UNITEXT, București, 1997
3. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta – reguli și instrumente pentru jocul teatral*, Editura UNITEXT, București, 2006
4. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Fundația Culturală "Camil Petrescu" și Revista *Teatrul azi* (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2009
5. Lynch, David, *Cum să prinzi peștele cel mare*, Biblioteca de film, Editura Humanitas, București, 2007
6. Silverberg, Larry, *The Sanford Meisner Approach – An Actor's Workbook*, A Smith and Kraus Book, Inc., USA, 1994
7. Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, Editura UNATC Press, traducerea Mihaela Bețiu, București, 2008
8. Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1960
9. xxx, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, antologie, BPT, Editura Minerva, București, 1973

Alexandru Vlad este actor, a absolvit masteratul de Arta actorului în cadrul UNATC “I.L. Caragiale” București și este doctorand în cadrul aceleiași universități. A participat la numeroase festivaluri de teatru naționale și internaționale, ateliere de arta actorului sau masterclass-uri conduse de personalități precum David Esrig, Sanda Manu, Radu Mihăileanu, Alexa Visarion sau Alvis Hermanis. Alex Vlad dezvoltă proiectul “TeatruAcum”, promovează și produce diferite spectacole teatrale independente. În paralel, scrie poezie, proză și piese de teatru. O parte dintre lucrările sale au fost publicate în reviste și antologii, iar două dintre textele dramatice au fost montate. A fost premiat atât pentru lucrările literare pe care le semnează, cât și pentru activitatea teatrală în repetate rânduri. Organizează ateliere și cursuri de arta actorului unde lucrează cu elevi de toate vârstele.



Alexandru Vlad is an actor, graduated Master of Arts in UNATC „I.L. Caragiale” and is actually an assistant PhD in the same University. He has attended many national and international theater festivals, acting workshops and master classes led by figures such as David Esrig, Sanda Manu, Radu Mihăileanu Alexa Visarion or Alvis Hermanis. Alex Vlad developed „TheatreNow” project and produces various independent theater performances. In parallel, writes poetry, prose and drama. Some of his works have been published in magazines and anthologies, and two dramatic texts were staged. He was both awarded for his literature and theatrical activity. He organizes workshops and acting classes with students of all ages.