

Universitatea de Arte Târgu-Mureș

Rezumat

Doctorand: Ioan Ardelean

Târgu – Mureș

2013

De ce devenim actori?

Sintagma *magia spectacolului* este poate prea des folosită în epoca noastră dominată de superficialitate, carierism, goană după bani, o epocă în care oamenii uită să se oprească un moment și să-și pună întrebări existențiale.

Dar de fapt știm ce înseamnă sau ce este magia spectacolului? Dar nu, revenim și spunem că întrebarea nu este aceasta. Întrebarea corectă ar fi: Când un spectacol devine magie? Iar dacă deschidem un dicționar, găsim că magia este puterea de a face miracole sau farmece, este vrajă, atracție, seducție, fascinare, farmec. Apoi mai scrie că magia este *influența puternică și incontestabilă pe care o exercită arta sau natura asupra omului*.

Am înțeles bine? Da, arta sau natura. Înțelegem că nu e nevoie să ne dăm de trei ori peste cap ca-n basme sau *să ne dăm ochii peste cap* ca să creăm magie. Nu trebuie să ne rostogolim de pe un munte pentru ca apoi să ne ridicăm, să ne scuturăm una zdravăn și să devenim *ca noi*. Nici nu trebuie să sărim din avion și în ultimul moment să nu ni se deschidă parașuta, dar noi să cădem frumos, artistic și să nu pățim nimic. Ci să fim precum natura. Cum? Naturali în primul rând! Natura e cea din totdeauna și mereu și cu toate acestea nu ne plictisim de ea, cu ea. Și asta pentru că a fost creată perfectă și nu-i lipsește nimic. Dar ce este perfecțiunea? Înainte de toate este ordine, armonie și pace.

Dar noi, oamenii, avem ceva în comun cu natura. Da, ceea ce a fost creat perfect de la începuturi. Și aceasta nu este *în primul rând corpul*, care în teatru are importanța și locul său. Numai că de la romantici înapoi știm că un cocoșat poate avea un suflet cât un munte. Încet-încet avem răspunsul: când un spectacol, prin tot ceea ce se întâmplă pe scenă, prin mesaj, prin armonia vocilor, prin armonia mișcărilor, dar mai ales prin energia pe care o transmit actorii spectatorilor fermecându-i, fascinându-i, seducându-i, încât aceștia uită unde sunt, cine sunt, nu mai știu dacă sunt actori sau spectatori, pentru că a dispărut orice barieră între cele două tabere; pentru că au dispărut toți pereții nu numai al patrulea, cum se spune; pentru că sunt într-un spațiu sacru și într-un timp sacru; pentru că pentru două sau trei ore spațiul s-a dilatat, iar timpul s-a oprit; pentru că sunt în *aici* și *acum*; pentru că au acces la timpul etern, pentru că *sunt*. S-a produs magia, pentru că nu există niște actori care joacă în fața unor spectatori, ci împreună cu spectatorii creează o

poveste care, deși s-a mai spus, pare trăită pentru prima data, pentru că suntem conectați cu Universul. Pentru că SUNTEM.

În cadrul unei lecții deschise, în fața unui public însetat de întrebări și răspunsuri, Michael Cehov afirma următoarele: „Am devenit actor deoarece a trebuit să-mi exprim propriul *Eu*. Nu *Eul* lui Michael Cehov, cel care s-a căsătorit și are copii, ci *Eul* lui Michael Cehov cel la care trebuie să mă gândesc înainte de-a muri, bineînțeles dacă am să fiu în deplinătatea facultăților mintale în acel moment.”¹ Pornind de la confesiunea lui Michael Cehov, credem că un actor trebuie să învețe să-și conștientizeze sentimentele, trăirile, impulsurile și, nu în ultimul rând, să-și asculte vocea interioară.

Lumea artistică de azi apelează la tot felul de practici ca: exerciții psiho-fizice, meditație, practica Zen, yoga, tehnici care să cultive și să dezvolte relaxarea și liniștea interioară, atât de necesare unui artist. Dar aceste persoane uită sau, pur și simplu, nu știu că au la îndemână cercetările și descoperirile atâtor maștri în arta și tehnica actorului, dar mai ales nu cunosc importanța acestor descoperiri, ne referim la faptul că ele oferă o bază solidă, privind nu numai înțelegerea creativității actorului, dar am putea spune chiar înțelegerea reacțiilor psihologice ale omului în general, aici, ale spectatorului.

Avem convingerea că toate descoperirile și procedeele privind dezvoltarea capacității actorului-om sunt aceleași și pentru omul obișnuit, fie el și omul-actor. Actorul trebuie să fie capabil să facă distincție între realitatea personajului pe care-l joacă și realitatea propriul comportament și în consecință să reușească să creeze personaje adevărate, pe baza principiilor care ne guvernează viața. Actorul nu trebuie să creeze un personaj în mod mecanic și exterior, el trebuie să-și stimuleze propria realitate care să semene cu cea a personajului interpretat. Prin amintirile mele recunosc vocea marelui Eugen Ionesco care-mi șoptește la ureche: *expun și mă expun*. Cu siguranță în momentul în care un artist creează o opera de artă ea capătă o anumită semnificație, este făcută cu scopul de a exprima ceva, o stare, un sentiment sau de ce nu, o dezgolire, o afișare a propriei personalități, a *sinelui* artistului.

În anul 1996 am participat la un workshop extraordinar, la *Arcuș*, cu maestrul Radu Penciulescu. Printre decodificările shakespeariene și euforia indusă de o asemenea

¹ Michael Chekov, *On Theatre and the Art of Acting*, The five-hours CD Master Class with the Acclaimed Actor-Director-Teacher, A guide to discovery with exercises by Mala Power, The Working Arts Library, New York, 2004, p. 15.

întâlnire, regăsesc în amintirile mele reperate comunicate de maestru, cu privire la Sandfor Meisner, care pe vremea când predă actorie la *Neighborhood Playhouse* din New York, își învâța studenții că *scopul artei este de a ilumina condiția umană și că artiștii trebuie să creeze în așa fel încât să exprime viața în profunzimea ei, deoarece nu le este permis să lase superficialitatea să le distragă atenția.*

Cu siguranță se poate afirma că în domeniul exprimării și dezvoltării artei actorului, Constantin Stanislavski este un deschizător de drumuri, iar cercetările sale au devenit baza ulterioarelor descoperiri. Unul dintre cele mai importante aspecte ale *sistemului* lui Stanislavski îl constituie abordarea universală a problemelor actorului. De-a lungul anilor s-au făcut auzite multe critici aduse la adresa *sistemului* și în mod direct la ideile de pregătire ale lui Stanislavski. Acestea se referă la faptul că *sistemul* ar fi consecința viziunii poetice a lui Stanislavski, care după părerea unora se referă numai la caracterizarea personajului și din această cauză este dependent de textele realiste. Cu alte cuvinte, un actor pregătit după regulile *sistemului* ar putea juca numai în cheie realistă. Total greșit! O astfel de viziune se pare că ignoră influența puternică pe care a avut-o Stanislavski, la început asupra lui Vakhtangov și pe urmă a lui Cehov și Meyerhold, dar și influența acestora asupra destinului, am putea spune, a *sistemului* însuși.

Dacă interpretăm opera lui Stanislavski numai din punctul de vedere al realizărilor lui Stanislavski, putem cădea în păcatul de a considera *sistemul* limitat la stilul realist de interpretare. Dar o privire fără prejudecăți asupra *sistemului* ne descoperă o altă perspectivă. De aceea punctul de plecare în înțelegerea *sistemului* trebuie să fie chiar definiția lui Stanislavski, care spune că *sistemul* îi propune actorului să-și construiască drumul prin care să ajungă la o anumită *sensibilitate scenică*, adică să re-creeze pe scenă *cel mai simplu și mai normal comportament uman*. Mai mult, dacă analizăm la Vakhtangov utilizarea curajoasă și strălucitoare a aceluiași procedee ale *sistemului*, vom vedea două stiluri diferite, în două producții epice, diferite, ceea ce infirmă afirmațiile de mai sus.

Astfel se întâmplă că, spectacolul cu piesa lui Shlome Zanol Rappoport (Sholomon Ansky), *Dibuk*, care a avut premiera în 31 ianuarie 1922 la *Teatrul Habima*, a fost apreciat ca fiind grotesc, iar spectacolul cu piesa lui Carlo Gozzi, *Prințesa Turandot*, de la *Studioul Trei* din cadrul *Teatrului de Artă din Moscova*, a avut premiera tot în 1922, o

lună mai târziu și a fost considerat foarte teatral. Iată deci două stiluri de interpretare foarte diferite sub bagheta aceluiași om și cu aceeași metodă de lucru, adică *sistemul*.

Mulți ani mai târziu, în 1961 B. Singermann scria despre Brecht că „în teatrul practicat de el, ca și în muzica lui Prokofiev sau în poezia lui Mayakovski, *arta de stânga(arta de avangardă) devine clasică și compară scenele de grup din Cercul de cretă caucazian al lui Brecht cu marele spectacol al lui Vakhtangov, Dibuk.*”² Credem că există o asemănare între Vakhtangov și Brecht, nu numai din punctul de vedere al stilului, a imaginației sau a spiritului, dar și în atitudinea amândurora față de Stanislavski. Vakhtangov pledează pentru inventivitate, imaginație, compoziție și de aceea spune că actorul, atunci când râde, de fapt „nu râde ci demonstrează că râde.”³

Dar despre Brecht și *efectul distanțării*, vom vorbi puțin mai târziu. Ceea ce dorim să subliniem este că pe parcursul secolului XX, mai precis la începutul anilor ‘60 și pe urmă în anii ‘80 au apărut diferite teorii și teatre experimentale ale căror realizări „spectaculoase” amenințau să distrugă naturalismul și realismul pe care mulți oameni de teatru de seamă l-au cultivat și l-au predat actorilor. Dar artiștii sunt asemenea constructorilor, ei trebuie să-și asume riscul de a fi nu numai apreciați pentru lucrarea lor, dar și, sau mai ales, criticați sau, chiar mai rău, neluați în seamă. Așa se întâmplă și cu Stanislavski, sunt mulți cei care îmbrățișează *sistemul*, dar în același timp sunt foarte mulți care sunt împotriva lui.

Conform opiniei Stellei Adler „Stanislavski a avut propria lui metodă. Sunteți capabili să înțelegeți asta? Metoda lui de pregătire a actorului a inclus atât stilul francez care era bazat pe *Commedia dell’Arte*, cât și stilul *Școlii italiene de operă*. Cel mai mare actor, din punctul lui de vedere a fost Salvini care, răspunzând la întrebarea <Ce este actoria?>spune: <Voce. Voce. Și iar voce.>”⁴

Spre deosebire de actorii care preferă *sistemul* sau emoția spontană, actorul englez Paul Scotfield preferă tehnica. Urmărind același raționament, el mai recunoaște că

² John Willett, *Brecht on Theatre/The development of an aesthetic*, Hill and Wang/A division of Ferrar, Straus and Giroux, New York, 2001, p. 238.

³ Ibidem, p. 238.

⁴ Stella Adler, *The Art Of Acting*, p. 14.

„Trebuie să fii norocos, ca actor, ca să dai lovitura fără tehnică. Ce se întâmplă când ești luat pe nepregătite? Cu ce umpli golul?”⁵

Pentru Laurence Olivier, care are o altă părere asupra interpretării actoricești, arta de a juca cere multă disciplină și chiar dacă nu folosește *sistemul*, îl consideră pe Stanislavski folositor. După cum se știe, Laurence Olivier a avut o tehnică desăvârșită și de foarte multe ori, mulți dintre noi, chiar dacă nu am spus-o cu voce tare, am considerat că era marele și poate singurul său *atu*, ca actor.

Dar într-o seară în care Laurence Olivier interpreta shakesperianul Othello, potrivit relatărilor Stellei Adler, s-a întâmplat ceva straniu în felul lui de a juca, iar la final, publicul nu se mai oprea din aplauze. Actrița Maggie Smith, partenera lui Olivier care interpreta Desdemona, după căderea cortinei, s-a dus la Olivier și l-a întrebat: „Larry cum ai reușit asta?”⁶ iar răspunsul lui Olivier a fost sincer și simplu „Nu știu. Nu știu.”⁷ Ceea ce se știe este că, după acel spectacol, Laurence Olivier a intrat într-o perioadă de criză artistică. După acea seară magnifică marele Laurence Olivier „a fost convins că nu știe nimic despre arta actorului.”⁸

După acea seară a început perioada torturii, perioada gândurilor malefice de tot felul. *Ce s-ar întâmpla dacă ar trebui să oprească spectacolul pentru că nu-și mai aduce aminte replicile? Cum ar putea privi spectatorii în ochi dacă într-o seară ar trebui să-și ceară scuze de la ei pentru că nu poate juca, pentru că este nepregătit? Cum...? Dacă...? Cum...? Dacă...?*, dar din fericire pentru Laurence Olivier nimic din toate acestea nu s-a întâmplat.

După o perioadă de întrebări și răspunsuri, Larry, cum îl alintau colegii, a încercat să explice, dar nu cu mare succes, *perioada neîncrederii* prin care a trecut și trebuie să îmbrățișez punctul de vedere al Stellei Adler, care spune că toate aceste torturi au început după acea seară în care Olivier „a realizat *spectacolul vieții*, fără însă să fi putut să-și explice cum.”⁹ Experiența prin care a trecut Laurence Olivier întărește credința lui Stanislavski conform căreia, pentru a se re-crea organicitatea pe scenă, actorul trebuie „să

⁵ Lee Strasberg, *A dream of passion/The development of the Method*, p.167.

⁶ Stella Adler, *The Art Of Acting*, p. 27.

⁷ Ibidem, p. 27.

⁸ Ibidem, p. 27.

⁹ Ibidem, p. 27.

muncească, să studieze și să aibă tehnică.”¹⁰ Rigurozitatea cu care a lucrat Laurence Olivier a dus la acest salt calitativ în cariera sa, la această magie.

Desigur tehnica este cea care, pe scenă, ne ajută să ne controlăm fiecare mișcare, ne ajută să forăm adânc personajul pentru a ajunge la naturalețe și organicitate; actorul trebuie să-și dezvolte expresivitatea corporală, să-și perfecționeze vocea și nu în ultimul rând, actorul trebuie să-și folosească mintea. Toate acestea implică tehnică și stil. Nicio artă nu se rezumă doar la o simplă chestiune de talent.

Din punctul de vedere al propriei mele experiențe de actor, este adevărat că emoția spontană m-a condus uneori la rezultate magnifice, dar alteori performanța mea actoricească s-a bazat foarte mult pe partea tehnică.

Credem că atunci când Stanislavski vorbește de *cea mai simplă și normală condiție umană* se referă la procesele fizice și fiziologice care se pot defini ca fiind trupul și mintea actorului. Așadar mintea actorului cere trupului să acționeze și să reacționeze în mod natural. În viziunea lui Stanislavski mintea reprezintă intelectul, voința și sentimentul, elemente care se află într-o strânsă legătură. În viața de zi cu zi, toate comenzile pe care mintea le dă trupului sunt reale, dar pe scenă, comenzile care nu sunt reale trebuie să devină reale, adică aici intervine ceea ce Stanislavski numește „perezhivanie”,¹¹ adică întoarcerea la viață.

Ceea ce propune *pereshivanie* este să dezvolte mintea actorului și să dea acele comenzi prin care trupul să fie obligat să reacționeze în mod natural și organic. Stanislavski dorește ca pe scenă, actorul să reacționeze la ceea ce gustă, aude, atinge și vede. Este foarte clar că problema de bază a muncii actorului stă în căutarea și descoperirea punctului în care să fie capabil să exploateze emoția spontană cu ajutorul tehnicii. Dar în același timp, putem afirma cu hotărâre că, o tehnică ce nu are legătură cu talentul, nu are legătură cu arta. Are de-a face doar cu niște competențe și rămâne la nivelul de tehnică și stil. Atât.

Ce ne facem, noi actorii, în teatru și în industria filmului de azi, care suntem mereu stresați de atitudinea celor pentru care *timpul înseamnă bani*, adică de atitudinea nerăbdătoare a regizorilor și a producătorilor. Urmăm cărările bătătorite ale *sistemului*,

¹⁰ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *A Dictionary Of Theatre Antropology/The Secret Art Of The Performer*, p. 151.

¹¹ Perezhivanie, acest termen este tradus în engleză ca fiind întoarcerea la viață.

alegem calea *cruzimii* lui Artaud, încercăm să re-descoperim *teatrul sărac* al lui Grotowski, *distanțarea* lui Brecht, *elementele viewpoints* ale Annei Bogart, *antrenamentul fizic* al lui Suzuki sau *improvizația de lungă durată* a lui Del Close?

Este foarte adevărat că Artaud, Grotowski, Brecht, Anne Bogart, Tadashi Suzuki și chiar și Del Close au încercat, prin opera lor non-realistă, să diminueze, am putea spune, din realizările lui Stanislavski și a celor care au urmat și au reprezentat intențiile *sistemului*. Dar se pare că și până în prezent promisiunile, speranțele și rezultatele din abordările avangardiste nu au ajuns la ecourile și realizările la care au ajuns cei care au urmat *sistemul*. Și credem că asta se datorează faptului că *sistemul* se ocupă atât de antrenamentul actorului, de expresivitatea interpretării, cât și de problemele reale cu care se confruntă actorul.

Ca teoretician în domeniul artei teatrale, influența lui Antonine Artaud este de necontestat, dar „paradoxul lui Artaud este că viziunile sale sunt imposibil de realizat. (...) Artaud n-a lăsat după el nicio cale concretă, nu a indicat nicio metodă. El a lăsat viziuni, metafore.”¹² Cu toate că Artaud a subliniat în *Teatrul cruzimii* (Primul Manifest) că „Nu putem continua să prostituăm ideea de teatru, prețioasă numai datorită legăturii magice și crude cu realitatea și cu primejdia. (...) Așadar teatrul are misiunea să creeze o metafizică a cuvântului, a gestului, a expresiei, cu scopul de a-l smulge călcării în picioare psihologice și umane. Însă aceasta nu e suficient, dacă în spatele unui asemenea efort nu există un fel de tentație metafizică reală, un apel la anumite idei neobișnuite, al căror destin este tocmai să nu poată fi limitate și nici să fie categoric desenate. (...) Orice spectacol va conține un element fizic și obiectiv, sensibil pentru toți. Țipete, vaiete, apariții, surprize, lovituri de teatru de toate felurile, frumusețea magică a costumelor inspirate din anumite modele ritualice, strălucirea luminii, frumusețea de vrajă a vocilor, farmecul armoniei, notele rare de muzică, culorile obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor, al căror crescendo și descrescendo se vor modela după pulsația unor mișcări familiare tuturor, apariții concrete de obiecte noi și surprinzătoare, măști, manechine de câțiva metri, schimbări bruște de lumină, acțiunea fizică a luminii ce dă senzația de cald și de rece etc.”¹³

¹² Jerzey Grotowski, *Spre un teatru sărac*, p. 53.

¹³ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, p.72-75.

Trebuie să împărtășim sentimentele lui Artaud în ceea ce privește influența culorii, luminii și a sunetului asupra ființei umane, dar în același timp nu putem nega afirmația lui Peter Brook care spune că Artaud este un profet care nu și-a realizat niciodată propriul teatru și de aceea în trecerea lui de la *teatrul mort* la „Teatrul Invizibil-Făcut Vizibil”¹⁴ adică la *teatrul sacru*, el mai mult reia și analizează viziunea lui Gordon Craig, pe care parțial și-o și însușește.

Peter Brook optează pentru o ambivalență scenică, adică îmbinarea realismului cu teatralizarea, fapt ce se realizează prin actorul, care se prezintă simultan ca personaj și ca actor, pledând astfel pentru un actor complex. Astfel acest gen de creatori de iluzie are două calități indispensabile: în primul rând autenticitatea corpului omenesc în atitudine, gestică și mișcare și în al doilea rând autenticitatea vocii umane. Craig creează astfel *supra-marioneta*, care nu reprezintă doar trupul din carne și oase, ci trupul în stare de extaz, neintrând în rivalitate cu viața reală, ci mergând dincolo de ea. El îl definește pe artist ca pe *cel ce percepe mai mult decât semenii săi și exprimă mai mult decât a văzut*.

Chiar dacă mulți cred că Jerzy Grotowski în elaborarea teoriei asupra *teatrului sărac* a fost influențat de către Artaud, se pare că teoreticianul polonez are o altă viziune. Grotowski chiar neagă influența lui Artaud și afirmă că atunci când vorbește de *cruzime*, mulți îl amintesc pe Artaud „cu toate că formulele sale au fost fondate pe alte premise și au un sens diferit. Artaud a fost un vizionar extraordinar, dar scrierile sale au o importanță metodologică redusă pentru că ele nu sunt produsul unor investigații practice de lungă durată. Sunt o profeție uimitoare, nu un program.”¹⁵ Grotowski nu a fost numai teoretician, dar a și reușit să-și pună în practică teoriile și, se pare că, punctul de pornire în dezvoltarea metodei lui se află tot în *sistem*. El crede că Stanislavski a pus întrebările corecte, dar s-au dat răspunsuri greșite, după cum afirmă în articolul *Spre un Teatru Sărac*, publicat în 1965.

Grotowski a studiat *sistemul* lui Stanislavski, *biomecanica* lui Meyerhold, exercițiile de ritm ale lui Dullin, dansurile *Kathakali* și teatrul *Noh* pentru a-și dezvolta propria metodă „*via negativa*”, care nu este un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de

¹⁴ Peter Brook, *Spațiul gol*, p.44.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, p. 15.

blocaje.”¹⁶ „Ce înțeleg prin *via negativa*”¹⁷ este un o lungă succesiune de operații și acțiuni de eliminare, spune Grotowski. Marea problemă a lui Grotowski a fost în legătură cu *memoria emoțională* care, crede el, duce actorul spre *ipocrizie și isterie*.

Dacă ne referim numai la prima etapă a dezvoltării *sistemului*, cea care promovează și susține *memoria emoțională* ca fiind nu numai cel mai important, dar și unicul pas în crearea de către actor a personajului, atunci da, putem afirma că *sistemul* conduce actorul spre *isterie și ipocrizie*. Dar *sistemul* s-a bazat pe *memoria emoțională* în jurul anilor 1911-1916, după care a urmat o altă, și o altă, și o altă perioadă în dezvoltarea acestuia.

Considerăm că deși s-au vehiculat diferite opinii asupra metodei *memoriei emoționale*, această tehnică a lui Stanislavski de aducere-aminte este valoroasă și folositoare pentru actor, datorită preciziei ei, dar bineînțeles în combinație cu imaginația, concentrarea, comunicarea, *magicul dacă*, acțiunile fizice etc.

Grotowski, ca și Stanislavski de altfel, a căutat metodic și neîncetat sursa impulsului, a impulsului spontan și natural. Știm că impulsul este elementul cel mai important în tehnica teatrală a lui Grotowski, iar exercițiile acestei tehnici au la bază o serie de mișcări acrobatice de stat în cap, în mâini, pe umeri, combinate cu sărituri înalte făcute într-un ritm rapid, continuu și frenetic. Grotowski preia de la Stanislavski problema impulsului și se întreabă: Ce este impulsul?, Ce duce la un anumit gest?, Ce îl face pe actor să plângă, să vorbească tare sau încet, să se miște normal sau să alerge?, Cum pot fi produse și re-produse impulsurile? Iată câteva dintre întrebările cu care fiecare metodă de pregătire a actorului se confruntă.

La unul din workshop-urile bazate pe metoda lui Grotowski, la care am participat, ni s-a explicat că exercițiul corporal numit *pisica* are rolul de a da energie și suplețe coloanei vertebrale. Pentru executarea acestui exercițiu, actorul trebuie să ia poziția pisicii, adică să stea în patru labe și să execute mișcări, în diferite atitudini și poziții, astfel încât să semene cu cele ale unei pisici. Cieslak, actorul lui Grotowski, spune că pe parcursul acestui exercițiu trebuie să ne imaginăm „o pisică ce se întinde și se destinde după ce a dormit.”¹⁸ Un lucru foarte important de menționat este că aceste exerciții

¹⁶ Jerzey Grotowski, *Spre un teatru sărac*, p. 10.

¹⁷ Ibidem, p. 63.

¹⁸ Ibidem, p. 94.

trebuie executate cu picioarele goale pentru a avea un contact intim cu solul (cu podeaua), același contact pe care îl cere și Tadashi Suzuki în cadrul antrenamentului său.

„Exercițiile plastice”¹⁹ sunt mișcări rapide înainte și înapoi ale încheieturilor de la umeri, coate, încheietura mâinii, mâna propriu-zisă, ale șolduri, dar și ale torsului, gâtului executate în diferite direcții și în ritm diferit. Acest tip de exerciții, în viziunea lui Grotowski, nu numai că dezvoltă expresivitatea instrumentului actorului, adică trupul, dar în același timp îl ajută să-și găsească *impulsul biologic*.

„Atunci când vorbește despre *impuls biologic*, se referă atât la problemele legate de *logos*, cât și la cele legate de *bios*. *Logosul* are legătură cu tehnicile orientale unde performerul este foarte bine ancorat în tradiție și își folosește trupul ca să exprime cuvinte, fraze sau chiar povești. Este ca și cum, prin puterea și forța tradiției, logosul a conservat principiile care stau la baza *bios*-ului. De aceea actorii orientali arată *vii* pe scenă.”²⁰

Putem afirma că în timpul antrenamentului, actorul trebuie să-și descopere și să-și conștientizeze impulsul fizic, alături de rădăcinile sale inconștiente, mistice sau arhetipale care, conform lui Grotowski, sunt baza creativității reale.

Credem că Grotowski înțelegea, prin această sintagmă, impulsul natural care își are sursa în energia vitală, energia specifică tuturor ființelor vii, în opoziție cu un obiect non-animat. Credem, de asemenea, că se poate face o analogie între semnificația cele două sintagme, *animal energy* a lui Suzuki și *impulsul biologic* al lui Grotowski.

Acest tip de antrenament îl ajută pe actor să-și construiască un limbaj personal de sunete și gesturi, limbaj care trebuie să fie la fel de firesc și de expresiv cum sunt cuvintele pentru scriitor, culorile pentru pictor sau notele muzicale pentru muzician.

Conform lui Grotowski, în timpul unui proces psihic, actorul trebuie să analizeze atât reflexul mâinii cât și modificarea voluntară a mișcării prin umăr, cot, încheietura mâinii și degete ca, în final, să poată decide cum poate fi exprimată fiecare fază a acestui proces psihic, printr-un singur semn (gest) sau mai multe, reușind să redea un gând, o idee mai amplă sau o întreagă poveste. Folosirea vocii este unul din punctul forte în cadrul antrenamentului grotowskian, iar actorii care urmează acest antrenament reușesc

¹⁹ Jersey Grotowski, *Spre un teatru sărac*, p. 68.

²⁰ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *A dictionary of Theatre Anthropology/The secret art of the performer*, p. 237.

să-și pună în valoare vocea într-un mod în care alți actori nu sunt capabili. În viziunea lui Grotowski corpul este sursa principală pentru rezonanța și vibrația vocii. La fel ca mulți artiști avangardiști, care s-au împotrivit metodelor realiste, Grotowski îi sfătuiește pe actori astfel: „Gravați-vă în memorie: mai întâi trebuie să lucreze *corpul*. După aceea vine vocea.”²¹

Opoziția centrală a metodelor non-realiste față de *sistem* se bazează pe investigațiile științifice ale psihologilor William James și C.G. Lange, care în 1884 afirmă că „fiecare mișcare, fiecare reacție musculară a trupului devine emoție.”²² Meyerhold a fost printre primii care, în 1921, a supus *sistemul* lui Stanislavski unor teste, unor măsurători, printr-o tehnică externă numită *biomecanică*, pornind de la teoria James-Lange. Dar Grotowski e considerat, în teatru, promotorul *Școlii psihologiei exterioare*.

Așa cum am mai spus, teoria James-Lange leagă reacția musculară cu emoția, iar *credoul* „am întâlnit un urs, suntem cuprinși de frică și fugim”²³ nu are numai explicația faptului că persoana care vede un urs (percepția) e cuprinsă de frică (emoția) și fuge(acțiunea), ci se pare că James și Lange credeau că persoana, care vede un urs, mai întâi va reacționa și abia pe urmă va *interpreta* comportamentul psihic sub forma unei emoții particulare, adică abia atunci va realiza prin ce fel de stări și emoții a trecut. „Noi putem vedea ursul apoi putem conștientiza că cea mai bună alegere este fuga. Putem percepe pericolul și apoi decidem să fugim, dar nu se poate ca în acel moment să simțim că suntem speriați sau înfricoșați.”²⁴ Atât metodele fizice cât și cele care se referă la influența stimulilor externi, în programul de pregătire a actorului, au pornit de la această teorie și de aceea ele neagă prezența unei experiențe emoționale înaintea acțiunii, subliniind faptul că acțiunea fizică este cea care duce la experiența emoțională. În aceeași idee își exprimă și Grotowski opinia, conform căreia, ceea ce trebuie să primeze în tehnica de pregătire a actorului este activitatea fizică, urmată de expresia vocală. Este adevărat că efortul lui James s-a îndreptat împotriva ideii că emoția este strict de natură spirituală, idee pe care o considera vagă și neadecvată în domeniul pregătirii actorului, pentru că în opinia sa emoția este compusă din reacții foarte clare ale trupului. În cartea

²¹ Jersey Grotowski, *Spre un teatru sărac*, p. 107.

²² William James, *The Principles of Psychology*, vol. 1/originaly published in 1890, Casino, Inc., New York, 2007, p. 146.

²³ William James, *Psychology: the brifler course*, Dover publications, Inc., Mineola, N.Y., 2001, p. 242.

²⁴ *Ibidem*, p. 243.

sa, *Psychology: the briefier course*, James afirmă că sentimentele precum furia, teama sau spaima nu numai că ne determină să recurgem la anumite fapte, dar aceste sentimente provoacă și deteriorări caracteristice în atitudinea persoanei, în expresia feței, afectând în același timp respirația, circulația sângelui și alte funcții ale organelor corpului.

Dincolo de ideile și demonstrațiile lui James, credem că actorul trebuie să fie capabil să re-creeze starea emoțională, indiferent de modul prin care aceasta este provocată. Dacă actorul este capabil să-și inducă o emoție pe cale internă, psihologică, atunci este suficient să-și imagineze teama, sau orice altă stare pentru ca întreaga ființă să sufere o transfigurare semnificativă, precum imaginea unor *ochi ieșiți din orbite*, nări dilatate, dinți încleștați, bătăi rapide ale inimii, respirație întreruptă, picioare care nu vor să se miște din loc, privire fixă sau piele de găină, adică un trup tensionat în care există deja impulsul necesar pentru acțiune.

Actorii care nu reușesc să-și inducă emoția pe cale internă sau psihologică, vor fi nevoiți să depună un efort exterior colosal, pentru a ajunge la aceeași tensiune ca să poată trăi emoția necesară în circumstanțele date. Această emoție s-a creat din exterior spre interior dinspre acțiune spre emoție.

Așadar exercițiile cu privire la *memoria emoțională* sunt menite să re-creeze o stare emoțională care să ducă la expresivitate. James ne sugerează în lucrarea sa că un temperament emoțional, dublat de o imaginație bogată, sunt suficiente pentru a avea o viață emoțională bogată, deoarece oricât de emotiv este temperamentul, dacă se află în legătură cu o imaginație săracă, puține vor fi și trăirile emoționale, iar viața interioară a unui astfel de artist este săracă, lineară, seacă, rece, adică fără provocări. Iată că avem similitudini cu *sistemul* deoarece și în viziunea lui James imaginația este aceea care are rolul de a da frâu liber emoției.

Dacă influența lui Artaud se găsește în special pe tărâmul ideilor care au fost vehiculate în cadrul unui grup restrâns de critici și oameni de teatru și dacă ideile lui Grotowski au fost traduse și exprimate în producții teatrale care, din păcate, au rămas necunoscute publicului care merge la teatru, contribuția lui Brecht se află la un alt nivel de percepție. Piesele lui Brecht, prin ideile politice și nu numai, pe care le propun, intră adeseori în contradicție cu cele ale publicului spectator.

Pe de altă parte, Brecht contrazice teoria aristoteliană, aceea de identificare totală a actorului cu personajul, care ar trebui în final să ducă la *catharsis*. Critica pe care o făcut-o la adresa *Poeticii* lui Aristotel v-a deveni crezul lui artistic. El nu și-a dorit ca spectatorii săi să simtă emoție, ci ei trebuiau să gândească și de aceea el și-a imaginat sala de spectacol mai mult ca o sală de dezbateri decât ca o sală a iluziilor. În urma cercetărilor sale, Brecht a dezvoltat o tehnică denumită *verfremdungseffek*, adică *distanțare* sau *efect de înstrăinare*.

Credem că o neînțelegere a punctului de vedere a lui Brecht cu privire la munca actorului a dus la presupunerea că el se opunea lui Stanislavski. Ba mai mult s-a format percepția unei contradicții între arta actorului bazată pe *experimentare* și cea bazată pe *demonstrație* și de aceea i s-a atribuit, credem, în mod nejustificat, lui Brecht faptul că neagă emoțiile, că este mult prea intelectual, distant și rece. Teoria *non-aristoteliană* despre teatrul lui Brecht este reprezentată în dramaturgia sa, dar ideile lui Brecht privind tehnica actorului se întâlnesc cu cele ale lui Stanislavski, adică ei își pun întrebări cu care s-a confruntat actorul din totdeauna.

Este foarte adevărat că în perioada de început, Brecht nu prea a fost de-acord cu *sistemul*, dar după ce a citit cartea lui Vasili Toporkov, *Stanislavski în repetiții*, lui Brecht i s-a dezvăluit un alt Stanislavski, un artist preocupat de acțiune, structură și idee. Așa că Brecht îi scrie lui Toporkov, apreciindu-i cartea ca pe „cea mai importantă sursă despre metoda de lucru a lui Stanislavski”²⁵ și mărturisește că de fapt și el lucrează pe baza *metodei acțiunilor fizice* încă din 1953. Chiar dacă Brecht susține că identificarea actorului cu personajul trebuie evitată în timpul interpretării, deoarece, dacă actorul se identifică în totalitate cu personajul, atunci pierde din vedere celelalte aspecte ale actului teatral, dar trebuie să precizăm faptul că el nu a eliminat cu totul realismul și adevărul scenic.

Chiar dacă Stanislavski nu a folosit niciodată termenul de *distanțare* sau *înstrăinare*, el a sugerat întotdeauna actorilor să caute contrapunctul, să nu fie niciodată mulțumiți numai cu viziunea teatrală a personajului ci să caute și să descopere elementele și nuanțele care să ajute la crearea realității și a naturaleții specifice actului artistic. El a afirmat de multe ori că actorul este împărțit în două atunci când este pe scenă și joacă. O

²⁵ Vasili Toporkov, *Stanislavski in rehearsal*, p. X.

parte a sa râde, plânge, respiră, iubește, are sentimente contradictorii, în timp ce cealaltă parte trebuie să observe și să *comenteze* ceea ce face prima parte, adică să fie martorul sau observatorul obiectiv. Numai „un echilibru între aceste două fețe ale existenței sale produce artă.”²⁶

În *Scrisoare către actor*²⁷, Brecht recunoaște faptul că teoriile lui au fost înțelese greșit de către critica de specialitate, dar este cu neputință să refacă toate notele și indicațiile scenice care se află în piesele lui. De aceea el afirmă că „scena nu este un muzeu zoologic plin de animale împăiate sau o seră în care cresc forțat plantele. Scena este populată de actori care trebuie să se confunde cu personajele pe care le interpretează pentru a le face naturale, lucru imposibil de realizat altfel, decât prin metoda psihologică.”²⁸

Credem că Brecht dorea ca actorul să fie real și adevărat în timpul jocului, dar nu dorea ca acesta să fie absorbit de ceea ce simte în acel moment. El dorea ca actorul să exprime acea realitate pe care o trăiește cineva care povestește despre ceva ce s-a întâmplat. În acel moment nu mai suntem preocupați de intensitatea emoțională a evenimentelor, ci de realitatea exactă și veridicitatea a ceea ce s-a întâmplat. Brecht nu dorește ca actorul să ajungă până la acel punct în care să-și dorească o altă identitate. El crede că actorul are nevoie de o anumită distanțare față de personaj pentru a fi capabil să inducă spectatorilor același efect și în acest fel spectatorii să devină și ei martori și observatori obiectivi ai evenimentelor. Bineînțeles că emoția nu este pe deplin exclusă din acest proces, dar este exprimată cu minimum de mijloace.

În articolul *Efectul de înstrăinare în teatrul chinezesc*, Brecht încearcă să explice cum este perceput efectul distanțării de către actorii chinezi, care niciodată nu joacă ca și cum ar exista al patrulea perete. Deci în momentul în care joci pe scenă tu, ca actor, ești tot timpul conștient de faptul că cineva te privește, adică ești conștient de existența spectatorilor.

²⁶ Constantin Stanislavski, *Building a character*, p. 189.

²⁷ Notă: „*Scrisoare către actor* este un articol publicat în 1951 și bineînțeles că nu se știe cărui actor i-a fost adresat. În acest articol Brecht face cele mai importante modificări asupra teoriilor sale. Principiile dezvoltate în *Short Organum* se pare că nu au fost niciodată discutate sau practicate de către *Berliner Ensemble*. Regine Lutz, una dintre actrițele cu care Brecht a lucrat începând din anul 1949 mi-a spus în 1957 că ea n-a citit niciodată lucrările teoretice ale lui Brecht.” *Brecht on Theatre*, p. 236.

²⁸ John Willett, *Brecht on Theatre/The development of an aesthetic*, p. 235.

Acest efect al distanțării și al lipsei celui de-al patrulea perete l-am întâlnit și în antrenamentul lui Suzuki. În timpul antrenamentului lui Suzuki, actorul trebuie să fie conștient de existența spectatorilor, chiar și atunci când ei nu există fizic în acel moment în sală.

Dar, așa cum am mai spus, acest antrenament se concentrează asupra picioarelor iar rigoarea și disciplina cu care se execută plasează actorul în centrul evenimentului teatral. La prima întâlnire cu metoda *Suzuki*, am fost puțin dezamăgit, deoarece nu am putut să văd mai departe de efortul fizic, dar o dată cu repetarea și înțelegerea rolului exercițiilor, am reușit să combin emoția interioară pe care o dezvoltă *actorul lui Stanislavski*, cu *animal energy* pe care o dobândește *actorul lui Suzuki*.

După cum se știe deja, vocea are un rol important pentru actor și de aceea, și antrenamentul lui Suzuki își propune să-i dezvolte actorului o voce care să pornească dintr-un trup energetic, o voce care să fie o continuare a expresiei corporale. Dar din păcate în cadrul antrenamentelor am putut vedea o mare diferență între actorul care ajunge la o expresie vocală autentică și actorul care se forțează să aibă putere și expresie în voce. Atunci am realizat că mulți dintre actorii, care urmează metoda *Suzuki*, urlă sau scot sunete care cred ei că exprimă energia lor corporală.

Credem că problema vine din faptul că mulți dintre cei care predau această metodă spun că nu trebuie să ne gândim la ceea ce spunem, la ceea ce exprimă cuvintele ci trebuie doar să dăm frâu liber vocii. Dar de ce pronunțăm cuvintele, nu pentru a comunica? Pentru că, așa cum afirmă Stella Adler „Cuvintele vin de la D-zeu prin intermediul scriitorului, iar actorul trebuie să și le însușească.”²⁹ Actorul trebuie să simtă calitatea textului, mesajul său și ideile existente în acel text, fiindcă altfel cuvintele vor fi doar cuvinte. De aici credem că vine discrepanța dintre actorii cu expresie vocală autentică și cei care se forțează să aibă expresie autentică. Dar dacă, așa cum afirmă mulți oameni de teatru, expresia vocală a actorului provine din energia corporală, atunci de ce trebuie să deturnăm cuvintele de la înțelesul pe care ele îl au.

Nu am găsit alte explicații decât că ar exista o *frică* a actorilor, care urmează *metoda* lui Suzuki de a se angaja în jocul psihologic, realist și naturalist, așa cum l-a definit Stanislavski, iar o altă *frică* ar fi aceea de a gândi în imagini, de a apela la

²⁹ Stella Adler, *The Art of acting*, p. 227.

imaginație de a călători în lumea imaginarului pentru că aceea este o lume bogată și fascinantă, o sursă permanentă de inspirație.

Dar Suzuki crede că pentru a ajunge la creativitate și originalitate, trebuie să ne eliberăm de orice fel de tensiune, iar acest lucru se obține prin repetare la nesfârșit a unuia sau a mai multor exerciții, până când întreaga noastră ființă și l-a însușit. Abia eliberați de orice tensiune negativă, suntem pregătiți pentru creație. Repetarea este necesară nu numai pentru a învăța forma la modul desăvârșit, ci și pentru că se realizează un dialog între corp și formele propuse de exerciții.

„Dacă metoda Suzuki îl ajută pe actor să fie curajos iar *Viewpoints* îl învață pe actor să fie inocent (spune Allen Lauren în articolul *Șapte puncte de vedere*), ambele metode, chiar dacă sunt foarte diferite, oferă libertate.”³⁰

Iată deci două metode, de abordare a jocului actoricesc, atât de diferite dar care produc o „perfectă alchimie,”³¹ iată deci două metode care practicate împreună conduc actorul spre spontaneitate, prezență scenică, concentrare etc. Metoda *Viewpoints* este o tehnică de improvizație concepută să-l ajute pe actor să-și construiască personajul folosindu-se atât de expresivitatea gesturilor cât și de cea a mișcărilor corporale. Avem și în cadrul metodei *Viewpoints* această idee a emoției care trebuie obținută prin mișcare.

Metoda *Viewpoints* oferă actorului posibilitatea de a se *relaxa* de a conștientiza că există ceva mult mai interesant decât egoul și imaginația sa, care poate captiva publicul și acel ceva este relația sa cu ceilalți și cu lumea fizică ce ne înconjoară.

Metoda *Viewpoints* ne ajută să comunicăm cu partenerii, să învățăm să ascultăm, să ne pese de spectatori, să-i surprindem pe spectatori și să le spunem o poveste, să construim o trupă care să fie capabilă să lucreze împreună. Dar oare toate aceste lucruri nu le învățăm și din *sistem*? Cred că trebuie să fim foarte atenți, deoarece accentul, pus doar pe aspectul mental, lasă zonele afective, senzoriale și emoționale pe dinafară, care cresc precum buruienile, adică nearmonios, în loc să fie cultivate și îngrijite, pentru a obține în final o ființă întregă și armonioasă.

Trebuie să înțelegem că spectacolul de teatru cu toate componentele sale, costume, decor, lumini, efecte speciale etc. reflectă societatea în care trăim. „Lumea merge la

³⁰ Anne Bogart, *Viewpoints*, p. 65.

³¹ Anne Bogart, *A Director Prepares/Seven Essays on Art and Theatre*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2005, p. 17.

teatru pentru a evada din sine sau, dacă vrei, pentru a se regăsi în ceea ce are, nu atât mai bun, cât mai rar și mai ciuruit. Orice este îngăduit în teatru, în afară de lipsa de sensibilitate și de cotidianitate.”³²

Da, orice este îngăduit în teatru, dar teatrul nu e o *prostituată* la care te duci să cheltuești bani și să primești în schimb o plăcere mică. Actorii nu trebuie să practice un *teatru de muzeu*, un *teatru mort* care din păcate continuă să existe. Societatea în care trăim are o multitudine de probleme nerezolvate, privind comunicarea, iar oameni de știință își petrec o bună parte din viață pentru a descoperi tehnologii noi de comunicare, uitând faptul că în viața de zi cu zi, în comunicarea reală față-n față e nevoie nu de tehnologie, ci abilitate, de suflet și de înțelegere reciprocă. Din această cauză noi, actorii, avem menirea nobilă de a mijloci și de a stimula și de-a dezvolta această relație.

Problema comunicării nu poate fi tratată doar cu un impuls, cu o voce, cu o mișcare, cu o simplă repetiție sau culoare, ci trebuie privită ca un mijloc de a împărtăși propriul nostru mod de experimentare. Desigur nu puțini sunt artiștii care au reușit, folosindu-se de sensibilitatea și talentul lor special, să-și comunice experiențele și de aceea avem convingerea că toate ființele umane au nevoie să facă acest lucru dacă nu dorim ca viața să se deterioreze într-o *joacă de jocuri*, dacă nu dorim ca scena să fie populată de trăirea superficială a unor pretinse sentimente și deci de *kitsch*.

Tot ce este superficial este și fals, lipsit de consistență, este o încercare de a stimula o profunzime care nu există; tot ce este superficial este simulare și copiere proastă. Totul în teatru ar trebui să fie sincer și adevărat, la fel ca în dragoste. În dragoste nu poți copia, nu poți simula, ci te dăruiești pur și simplu. Prin dragoste înțelegem armonie și susținere reciprocă, așa cum ar trebui să fie între artist și artist, între artist și spectator. Cu alte cuvinte este vorba despre acel „Oferă și primește”³³ al lui Del Close.

Iată-ne ajunși în momentul în care *caravana*, cu care am pornit la drum și care ne-a purtat de la Moscova la Milano, apoi la Paris, Berlin, Londra, Tokyo, New York, Los Angeles, Toronto..., se întoarce acasă, la Moscova. Pentru că aici îl întâlnim pe Anatoly

³² Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Seraphim și Alte texte despre teatru*, p. 126.

³³ Anne Libera, *The Second City/Almanac of Improvisation*, Published by Northwestern University Press, USA, 2004, p. 117.

Efros, cel care a realizat pentru prima oară o metodă a improvizației, care își are „originea tot în *sistemul* stanislavskian.”³⁴

Metoda improvizației concepută de Anatoly Efros a fost dezvoltată de Viola Spolin și adusă la desăvârșire de către Del Close și Charna Halpern. Pentru ca actorul să ajungă să întruchipeze sentimentele personajului, Anatoly Efros îi propune să combine improvizația cu abordarea psihologică, făcând apel la propriile trăiri, amintiri și asociații ale unor evenimente care să fie similare cu cele ale personajului interpretat. În timpul improvizației, actorului i se cere maximă prezență scenică, originalitate, curaj și nu în ultimul rând pozitivitate.

Chiar dacă în improvizație, după cum susține Del Close, regula primordială este că *nu există reguli*, totuși avem câteva principii de care noi, actorii, trebuie să ținem cont. De pildă, în timpul improvizației, nu trebuie să fie folosite, de către cei care improvizează, cuvintele și expresiile care încep cu negația *nu*, deoarece îngheață acțiunea scenică. Pe scenă vom spune tot timpul numai *da* și vom prelua și continua ideea pe care ne-a lansat-o partenerul nostru, fiindcă numai așa va exista un progres și nu un regres al acțiunii, iar actorul v-a fi concentrat și canalizat pe construirea relațiilor scenice, deoarece el *este cea mai importantă piesă din decor*.

Dacă, pentru spectator, acțiunea pe scenă devine previzibilă, actorului îi revine sarcina de a face o schimbare, eventual, de a re-crea conflictul, pentru a evita monotonia și plictiseala. Dar pentru luarea unei astfel de decizii este nevoie de curaj, de hotărâre, de forță. Credem că în această idee îl îndeamnă Del Close pe actor: „Urmărește-ți frica pe scenă,”³⁵ deoarece este mult mai interesant pentru spectator să urmărească un actor care înfruntă frica, care folosește această energie în mod benefic pentru personajul său, decât un actor care refuză confruntarea cu necunoscutul.

Pune-ți în valoare partenerul de scenă chiar dacă alegerea pe care acesta o face pare o stupizenie. Urmărește-ți instinctul deoarece îți provoacă emoția adevărată. Ezitarea este negativă și nu face altceva decât să încetinească desfășurarea acțiunii. Atât precizia cât și specificitatea au valoare pe scenă, iar orice lucru important trebuie repetat de trei ori.

³⁴ Jean Benedetti, *Constantin stanislavski/An actor's work / A student's diary*, p. 691-692.

³⁵ Anne Libera, *The Second City/Almanac of Improvisation*, p. 114.

Tăcerea în acțiune, sau tăcerea motivată nu numai că îi permite spectatorului să-și construiască propria imagine asupra a ceea ce vede, dar creează și tensiune pe scenă.

Actorul trebuie să fie atent la detalii, să vadă, să audă și să folosească fiecare lucru care apare pe scenă deoarece ignorarea acestora provoacă spectatorului o reacție negativă. Prin expunerea la stimuli, prin explorarea de alternative, ne obișnuim mintea să caute frecvent soluții, să descoperim noi legături, să răspundem mai rapid și mai eficient provocărilor și, nu în ultimul rând, să ni se consolideze încrederea de sine.

Toate aceste metode de pregătire a actorului, fie că le numim *sistem*, *metodă*, *antrenament* fizic sau *viewpoints* au în comun dezvoltarea creativității actorului. Actorul trebuie considerat un artist creativ care este obligat să traducă ideile, intențiile și cuvintele autorului într-o prezentare și reprezentare adevărată. Pe parcursul întregului spectacol, cuvintele rostite de către actor nu conțin numai sens ci ele sunt impregnate de emoție, senzație și comportament.

Însoțind *caravana* prin toate școlile, metodele sau tehnicile amintite în această dezbatere, putem afirma că marea problemă, cu care se confruntă actorii de azi și din totdeauna, rămâne starea de *a fi*. Starea de a fi original, organic și natural în fiecare zi la aceeași oră sau la orice oră, când trebuie să joace, cu aceeași strălucire.

De ce devenim actori?

BIBLIOGRAFIE

1. Adrian, Barbara, *Actor training the Laban way: an integrated approach to voice, speech, and movement*, Allworth Press, New York, 2008.
2. Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki - A critical study with DVD examples*, Prima dată publicată în Mare Britanie de Methuen Publishing Limited în 2002. Republicată cu un titlu nou și o nouă copertă de Methuen Drama în 2009, Prefața scrisă de Katie Mitchele și DVD-ul de Peter Hulton, Editura Arts Archives 2009, London, 2009.
3. Allan, Paul, *The Art of Stillness, the Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, Editura Palgrave Macmillan, New York, 2003.
4. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Pop, Editura UNITEXT, București, 2000.
5. Baird, Bruce, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.
6. Banham, Martin, *Japan, The Cambridge guide to Theatre*, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1995.
7. Banham, Martin, *The Cambridge Guide To Theatre*, Cambridge University Press, New York, 1995.
8. Banu, George, *Revista Teatrul Azi, Ryszard Cieslak, actor emblematic al anilor '60*, București, Editura Cheiron, 2009.
9. Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*, This book is the result of the research conducted from 1980 1990 by ISTA the International School of Theatre Anthropology directed by Eugenio Barba, Published the Centre for Performance Research by Routledge, New York, 1991.
10. Befu, Harumi, *Hegemony of Homogeneity: an anthropological analysis of Nihonjinron*, Printed in Melbourne by Brown Prior Anderson, Distributed in North America by International Specialized Book Services, Inc. Portland, Oregon, USA, 2001.
11. Bekhterev, V.M., *General Principles of Human Reflexology: an Introduction to the*

- Objective Study of Personality*, translated by Emma Murphy and William Murphy, Jarrolds, London, 1933.
12. Benedetti, Jean, *The Moscow Art Theatre Letters*, Routledge / Theatre Arts Book, New York, 1991.
 13. Benedetti, Jean, *Stanislavski An Introduction*, Routledge / A theatre Arts book, New York, 2000.
 14. Benedetti, Jean, *Stanislavski & The Actor*, Routledge / Theatre Arts Books, New York, Prima dată publicată de Meutheum in Marea Britanie, 1998.
 15. Benedetti, Jean, *Stanislavski in rehearsal / Vasili Toporkov*, Routledge, New York, 2004.
 16. Bogart, Anne; Landau, Tina, *The viewpoints Book; A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Published by Theatre Communication Group, New York, 2005.
 17. Bogart, Anne, *Viewpoints*, Smith and Kraus Inc., Actor Theatre of Louisville, USA, 1995.
 18. Bogart, Anne, *Stepping Out of Inertia*, Published in The Drama Review, vol. 27, No. 4, 1983.
 19. Boleslavski, Richard, *Acting; The first six lessons*, Routledge/ Theatre Arts Book, New York, 2003.
 20. Brandon, R. James, *The Cambridge Guide To Asian Theatre*, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 2004.
 21. Brandon, R. James and Leiter, L. Samuel, *Kabuki Plays On Stage Restoration And Reform, 1872- 1905*, University of Hawai'i Press, Printed in China, 2003.
 22. Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, Published by Methuen Drama, United Kingdom, Translated and edited with a critical commentary by Edward Braun, 1998
 23. Braun, Edward, *Meyerhold a Revolution in Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 1995.
 24. Burstein, Robert, *The Tale of Lear; SCOT Suzuki Company of Toga*, The New Republic, June, 1988.
 25. Cairns, Christopher, *The Commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo: The Italian Origins of European Theatre: 6*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, NY, USA, 1989.

26. Caldwell, Helen, *Michio Ito: The Dancer and His Dances*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, Designed by Kadi Karist Tint, 1977.
27. Carlson, Marvin, *Theories of The Theatre, A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornwell University, Ithaca, New York, 1993.
28. Carruthers, Ian and Yasunari, Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, New York, 2007.
29. Chekov, Michael, *On the technique of acting*, Edited and with an introduction by Mel Gordon, Preface and Afterwords by Mala Power, Quill A Harper Resource Book An imprint of Harper Collins Publisher, New York, 1991.
30. Chekov, Michael, *The Path Of The Actor*, Edited by Andrei Kirilov and Bella Merlin, Routledge, London, 2005.
31. Chekov, Michael, *Lessons for the Professional Actor*, ed. Deirdre Hurt du Prey, Performing Arts Publications, New York, 1985.
32. Clay, Jack, *Heady mix of English, Japanese for 'The Bacchae'*, Christian Science Monitor, September 1981.
33. Coupeau, Jacques, *Registres VI, L'ecole du Vieux-Colombier*, Ed. Claude Sicard, Paris: Gallimard, 2000.
34. Deurr, Edwin, *The Length and Depth of Acting*, Rinehart and Winston, New York, Holt, 1962.
35. Dunning, Jennifer, Articol publicat în iulie 1982 în New York Times, referindu-se la Turneul de vară kabuki, în USA, cu Nakamura în rolul de Benkei, București, 2003.
36. Durckheim, K. G., *HARA Centrul vital al omului*, traducere, Viorica Juncan, Ed. Herald, București, 2012.
37. Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane-The Nature of Religions*, Harcourt, Inc., New York, 1959.
38. Fraleig, Norton Sondra, *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, Published by University of Pittsburg Press, 1999.
39. Frederic, Louis, *Japan Enciclopedia*, Translated by Kathe Roth, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London, England, Copyright by the President and Fellows of Harvard College, Printed in the United States of America, 2002.

40. Gerauld, Daniel, *Theatre/Theory/Theatre, The Major Critical Texts from Aristotel and Zeami to Soyinca and Havel*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2000.
41. Gladkov, Aleksander, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*, Translated, edited and an introduction by Alma Law, Hardwood Academic Publishers, Hetherland Amsterdam, 1997.
42. Gordon, Mel, *The Stanislavski Technique: Russia*, Applause Theatre Book Publishers, New York, 1998.
43. Gordon, Mel, *Stanislavski in America /An actor's workbook*, Routledge, London and New York, 2010.
44. Gray, Paul, *Stanislavski And America*, Hilland Wang, New York, 1966.
45. Griggs, Jeff, *Guru, My Days With Del Close*, Ivan R. Dee, Chicago, 2005.
46. Grotowski, Jerzey, *Spre un teatru sărac*, Traducere de George Banu și Mirella Nedelcu Patureanu, Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu, Editura UNITEXT București, 1998.
47. Halpern, Charna, Close, Del, Johnson, Kim "Howard", *Truth in comedy, The manual of improvisation*, Meriwether Publishing Ltd, Colorado Springs, Colorado, 1994.
48. Havens, H., Thomas, *Artist and Patron in Postwar Japan: Dance, Music, Theatre, and the Visual Arts, 1955-1980*, Princeton University Press, 1982.
49. Horby, Richard, *The end of acting/A radical view*, Applause Books, New York, 1992.
50. Isozaki, Arata and Oshima Tadashi, Ken, *Process. Genesis. Atlas. Trans. Isle. Flux*, Phaidon Press Inc., New York, 2009.
51. James Fischer, *Commedia Iconography in the Theatrical art of Edward Gordon Craig*, 1989.
52. Johnson, Kim "Howard", *The Funniest One in the Room, The Lives and Legends of Del Close*, Chicago Review Press, 2008.
53. Johnstone, Keith, with an introduction by Wardle, Irving, *Impro, Improvisation And The Theatre*, A TheatreArts Book, Routledge, New York, 1987.
54. Jonas, Gerald, *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*, Preface by Rhonda Grauer, Harry N. Abrams, Inc., Publisher, in association with

- thirteen/wnet, New York, 1998.
55. Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului trilogie*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Editura Anima, București, 1994.
 56. Kanigel, Robert, *The One Best Way: Frederick Winslow Taylor and the Enigma of Efficiency*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.
 57. Kullman H., Colby, Young C., *Theatres Companies of the World, Africa, Asia, Australia and New Zealand, Canada, Eastern Europe, Latin America, The Middle East, Scandinavia*.
 58. Kuniyama, Nanako, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, The Drama Review, vol. 44, nr. 1 (T 165), Spring 2000.
 59. Law, Alma and Gordon, Mel, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Nord Carolina, McFarland, 1985.
 60. Leach, Robert /Borovsky, Victor, *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, United Kingdom, 1999.
 61. Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold, -(Directors in perspective)*, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1989.
 62. Leiter, L. Samuel, *The Great Stage Directors: 100 distinguished carrers of the theater*, Forward by Simon Callow, Facts on file, Inc., New York, 1994.
 63. Leiter, L. Samuel, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Published in the United States of America by Scarecrow Press, Inc., Maryland, 2006.
 64. Magarshack, Davi, *Stanislavski: A Life*, Chanticleer Press, New York, 1951.
 65. Meiji, Matsuhito, *Waka Poetry of The Emperor Meiji*, Meiji Jingu Office, 1-1 Kamizoho-Cho, Yoyogi, Shibuy A-ku, Tokyo 151 Japan.
 66. Moore, Sonia, *The Stanislavski System / The Professional Training*, Penguin Books, New York, 1984.
 67. Moore, Sonia, *Stanislavski Revealed: the actor's guide to spontaneity on stage*, Applause Theatre Books, New York, 1998.
 68. Munk, Erika, *Stanislavski and America*, Hill and Wang, New York, 1966.
 69. Napier, Mick, *ImprovIse*, Scene From The Inside Out, Heinemann, Portsmouth, NH, 2004.
 70. Newton, Judith and Rosenfelt Deborah, *Feminist Criticism, and Social Change*,

- Methuen, Inc., New York, 1985.
71. Reeve, F.D., *An Antology of Russian Plays*, vol II, Vintage, New York, 1962.
 72. Richie, Donald, *A tractate on Japanese aesthetics*, Published by Stone Bridge Press, Berkeley-California, 2007.
 73. Rimer, Thomas, Masakazu, Yamazaki, *On the Art on the No Drama-The Major Treaties of Zemi*, Princeton University Press, New Jersey, 1984.
 74. Roach, Joseph, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark, University of Michigan, 1993.
 75. Roose-Evans, James, *Experimental Theatre From Stanislavski to Peter Brook*, Routledge, New York, 1989.
 76. Rose,Whyman, *The Stanislavski System of Acting / Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University Press, New York, 2008.
 77. Rudinsky, Konstantin, *Meyerhold the Director*, Tr. de George Petrov, Ann Arbor, Ardis, 1981.
 78. Senda, Akihiko, *The Art of Tadashi Suzuki*, SCOT Suzuki company of Toga, 1984.
 79. Simonov, Ruben, *Stanislavski's Protégé: Eugene Vakhtangov*, traducerea de Miriam Goldina, DBS Publications. Inc., Drama Book Specialists, New York, 1969.
 80. Slader, A. L., *Japanes Plays-Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*, forward by Paul S. Atkins, Publishing an imprint of Periples Editions, Printed in Singapore, 2010.
 81. Stanislavski, Constantin, *My life in art*, translated by J.J.Robbins, Routledge / Theatre Arts Books, New York, 1996.
 82. Stanislavski, Constantin, *An actor's work/Astudent's diary*, translated by Jean Benedetti, Routlege, New York, 2010.
 83. Stanislavski, Constantin, *Creating A Role*, translated by Elisabeth Reynolds Hapgood, edited by Hermine I. Popper, forward by Robert Lewis, A theatre Arts Book, Routlege, New York, 2003.
 84. Stanislavski, Constantin, *Building A Character*, Tradusa de Elizabeth Reynolds Hapgood, A Theatre Arts Book, Routledge, New York And London, 2003.
 85. Strasberg, Lee, *A dream of Passion/ The devlepmnt of the Method*, edited by Evangheline Morphos, A Plume Book, New York, 1988.

86. Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Tradusă de J. Thomas Rimer, Publicată de Theatre Communications Group Inc., the national organisation for nonprofit professional theatre, New York, 2006.
87. Takahashi, Yasunari, *Suzuki's work in the context of the Japanese Theatre*, SCOT Suzuki Company of Toga, 1984.
88. Thompson, G. Claude, *Învățăturile lui G.I. Gurddjieff*, traducere din limba franceză de Popescu Oana Cătălina, Editura Excalibur, București, 2008.
89. Udaka, Michishige, *The secrets of Noh masks*, Photography by Shuichi Yamagata, Distributed in USA by Kodansha America LLC. And in the United Kingdom and continental Europe by Kodansha Europe Ltd., Printed in Japan, 2010.
90. Vallin-Picon, Beatrice, *Les voies de la creation theatrale, 17 Meyerhold*, Paris, Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1990.
91. Westphalen C., Timothy, *Lyric incarnate: The dramas of Alexander Blok*, Harwood Academic Publisher, Amsterdam-Olanda, 1998.
92. Worall, Nick, *Modernism to Realism on the Soviet stage: Tairov, Vakhtangov, Olhlopkov*, Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York, 1989.
93. Zeami, *The Flowering Spirit-Classic Teachings on the Art of No*, Translated by William Scott Wilson, Distributed in the United States by Kodansha America, Inc., and in the United Kingdom and Europe by Kodansha Europe Ltd., Printed in Japan, 2006.

Surse de pe internet

teatruacumexprima.blogspot.com

<http://en.wikipedia.org/wiki/Duration>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Topography>

<http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>

