

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI  
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ

**HEAUTONTIMORUMENOS**  
**(Cel care se pedepsește singur)**  
**Etosul ascetic al creației actorului**  
**sau discursul autoflagelant**

Teză de doctorat

Îndrumător științific:  
**Prof. Dr. Kovács Levente**

Doctorand:  
**Tompa Klára**

TÂRGU-MUREȘ  
2012

## CUPRINS

Introducere .....	4
Preludiu .....	9
1. <i>Încadrare</i> .....	10
2. Jocuri – experiment în teoria emoției.....	26
2.1. Întâlnirea dintre analiza tranzacțională și teatru .....	27
2.2. Întâlnirea dintre AT și <i>aa</i> .....	39
2.3. Tranzacții scenice.....	59
2.4. Necesitatea structurării temporale .....	67
2.5. Dincolo de jocuri.....	87
2.6. Teatrul și viața.....	93
2.7. Piese de teatru, texte dramatice și AT.....	97
2.8. Aplicabilitatea pedagogică a conceptului AT .....	100
2.9. Obiecții legate de teoria scenariului bernian.....	107
3. Etosul ascetic al creației actorului - experiment emoțional în teoria tensiunii - Urmele EACA în antropologie și în antropologia teatrală .....	111
4. Agresivitatea ca forță motrică organică atenuată până la virtute. Întâlnirea dintre autoflagelare și procesul creației actoricești .....	135
5. <i>Filmul interior</i> Autorefectarea psihofizică a etosului ascetic al creației actorului ..	154
5.1. Dinamica psihofizică a actorului jucăuș-jucător .....	156
5.1.1. Întâlnirea dintre Actor/eul actorului și Rol/eul rolului.....	157
5.1.2. Sufletul, corpul, vocea Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului ...	160
5.1.2.1. Sufletul Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului.....	163
5.1.2.2. Corpul Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului .....	164
5.1.2.3. Vocea Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului .....	165
5.1.3. Fazele structurii psihofizice a etosului ascetic al creației actorului .....	168
5.1.4. Analiză-Autoanaliză.....	169
5.1.5. Agresiune-Autoagresiune.....	177
5.1.6. Rațiune-Instincte .....	180
5.1.7. Critică-Autocritică .....	181
5.1.8. Rutină-Abatere .....	183
5.1.9. Facerea unui rol-Propria-ți facere .....	184
5.1.10. Identificare-Reidentificare .....	185
5.2. Autoprotecția.....	187
6. <i>Nota sunt eu! Nota ești tu! Partitura suntem noi!</i> .....	191
6.1. <i>Izbucnirea în cântec</i> . Folosirea sunetelor și a materialelor muzicale în examenele de arta actorului.....	193
Acord final .....	203
Anexă .....	204
Fragmente din jurnalul de muncă al studenților.....	204
Textul de lucru intitulat <i>Móka</i> , utilizat în cadrul examenului de arta actorului.....	210
Versiunea A.....	210
Versiunea B.....	243
Bibliografie .....	268

**HEAUTONTIMORUMENOS**  
**(Cel care se pedepsește singur)**  
**Etosul ascetic al creației actorului**  
**sau discursul autoflagelant**

Sinopsis

## CUPRINS

Introducere .....	5
1. <i>Încadrare</i> .....	8
2. Jocuri .....	10
2.1. Întâlnirea dintre analiza tranzacțională și teatru .....	10
2.2. Întâlnirea dintre AT și <i>aa</i> .....	12
2.3. Tranzacții scenice .....	13
2.4. Jocul jucăuș .....	14
2.5. Aplicabilitatea pedagogică conceptului AT .....	17
3. Conceptul de etos ascetic al creației actorului .....	18
4. Agresiunea ca forță motrică organică atenuată până la virtute .....	20
5. <i>Filmul interior</i> Autorefectarea psihofizică a etosului ascetic al creației actorului ....	21
5.1. Dinamica psihofizică a actorului jucăuș-jucător .....	23
5.1.1. Întâlnirea dintre Actor/eul actorului și Rol/eul rolului .....	24
5.1.2. Sufletul, corpul, vocea Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului ....	25
5.1.3. Sufletul Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului .....	25
5.1.4. Corpul Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului .....	26
5.1.5. Vocea Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului .....	27
5.2. Fazele structurii psihofizice ale etosului ascetic al creației actorului .....	27
5.2.1. Analiză-autoanaliză .....	28
5.2.2. Agresiune-autoagresiune .....	33
5.2.3. Rațiune–Instincte .....	34
5.2.4. Critică–Autocritică .....	35
5.2.5. Rutină–Abatere .....	35
5.2.6. Facerea unui rol-Propria-ți facere .....	36
5.2.7. Identificare- <i>Reidentificare</i> .....	36
5.3. Autoprotecție .....	36
Bibliografie .....	41

# Introducere

Titlul tezei de doctorat l-am împrumutat de la comedia cu același nume a poetului roman din secolul al II-lea îHr, Publius Terentius Afer. Corespondentul etimologic al expresiei latine *Heautontimonumeros* este *cel care se pedepsește singur*. Alegerea titlului a fost determinată de paralela dintre tema piesei și procesul creației actoricești.

Prin reproșurile neconținute, Menedemus, tată sever, își împinge propriul fiu, pe Clinia, să urmeze calea serviciului militar. Dându-și seama de cruzimea faptei sale, cade într-un mod de viață autoflagelant, penitent, jurând că nu-l va abandona până nu-și revede băiatul.

Așa cum băiatul e trup din trupul tatălui său, sânge din sângele lui, tot așa și rolul se naște din trupul, sufletul, vocea actorului. Așa cum tatăl trebuie să se căiască până ce fiul se întoarce la el, la fel și existența autoflagelantă a actorului durează până ce rolul se modelează, se naște. Pe parcursul creației actoricești, actorul este capabil să-și transfigureze propria realitate corporală în sistemul de simboluri al reprezentației scenice.

Inspirându-mă din studiul antropologic al lui Gernot Böhme, lansez, de ce nu, „brevetez” conceptul de etos ascetic al creației actoricești, al cărui punct de pornire își are rădăcinile într-un anume soi de autoanaliză.

Existența actorului, ca formă specifică a concepției asupra vieții și de înțelegere a epocii noastre, se definește, după opinia mea, ca un act plin de tensiuni neîntrerupte. Pe parcursul lucrării de cercetare explorez acest mecanism. Pedagogizarea stării de autoflagelare-autoanaliză ca principiu fundamental al existenței actorului, oferă o metodă posibilă de analiză a rolului, de cercetare a acțiunilor scenice.

În etapele construcției rolului, actorul trebuie să modeleze o entitate din afara sa, pe altcineva, independent de propria-i persoană. Această întâlnire - reușită sau nu, de succes sau nu - naște greutate și tensiuni.

Ipoteza mea este că actorul se autosacrifică pentru ca apoi să aibă șansa unei noi faceri a sinelui, astfel întruchipând personajele. Baza discursului autoflagelant-autoanalitic al procesului creației actoricești o reprezintă actul ceea ce se instituie prin relația dintre actor și rol.

Actor	autoflagelare	Rol	transfigurare actor-rol
Menedemus	autoflagelare	Clinia	întâlnirea tată-fiu

**Fig. 1. Întâlnirea dintre etosul ascetic al creației actorului și *Heautontimorumenos***

Până la întoarcerea fiului, starea fizică autochinuitoare a tatălui nu are decât calitatea unui corp inert. În mod similar funcționează și relația actor-rol. Trupul în sine al unui actor e un corp expus. În întâlnirea dintre corp și rol, ca produs final al unui proces autoflagelant-analitic, actorul se poate transforma, se transformă, printr-o transfigurare conștientă.

Am plecat în analiza simbiozei autoflagelării și a procesului de creație actoricească de la cărțile de teoria jocului ale lui Eric Berne, *Jocuri pentru adulți*<sup>1</sup> (Games People Play) și *Ce spui după Bună ziua?*<sup>2</sup> (What Do Say After You Say Hello?) În fiecare moment al existenței noastre jucăm un rol. Berne tratează viața ca pe un șir de jocuri psihologice și consideră că în mod fundamental acestea sunt necinstite, decurgerea lor având un caracter dramatic. Diferitele „stări ale eului” (Berne) se impregnează de conflicte. Conflictul este o stare plină de tensiune.

Prin urmare, pe lângă propriile jocuri omenești și rolurile jucate în permanență, actorul, în procesul de modelare a unui rol, se găsește o dată în plus într-o stare și mai accentuată de tensiune, generată în mod conștient. Aceasta înseamnă o stare ascetică de travaliu lăuntric, sufletesc, care se caracterizează inevitabil printr-o autochinuire-autoanaliză. Cel puțin ca punct de pornire, deoarece este aproape imposibil de separat funcționarea celor mai profunde planuri fizice și psihice ale afectelor, acestea fiind prezente concomitent, indiferent despre care am vorbi, îl subînțelegem și pe celălalt.

Am putea oare, considera capacitatea ascetică a actorului ca fiind una dintre trăsăturile sale esențiale... Și dacă da, de ce?

Consider gestul autoflagelant-analitic ca fiind un demers sacral, o condiție *sine qua non* a purificării omului-actor. Este un dat că sacralitatea cere sacrificiu. Metoda flagelării de sine a actorului, respectiv sacrificiul pentru un rol, constituie o acțiune sacră. Activitatea sa autoflagelantă-analitică nu este un act de masochism deviant, ci un proces de purificare, o metodă care utilizează în mod conștient și grija de sine, autoprotecția.

<sup>1</sup> *Games People Play*, 1964 (lb.rom. *Jocuri pentru adulți*, Editura Amaltea, 2002).

<sup>2</sup> *What do you say after you say Hello*, 1971 (lb.rom. *Ce spui după Bună ziua?* cu subtitlul *Psihologia destinului uman*, Editura Trei, 2006).

Este un proces asimilabil, traductibil în pedagogia artei actorului, o strategie de antrenament, ce pe lângă talent, concept atât de mult discutat, poate fi un instrument în procesul de creație originală a actorului, prin care actorul se poate elibera de sub stigmatul de ființă instinctivă.

Pe parcursul lucrării voi face referiri la literatura de specialitate ori la lucrări din științele sociale și voi împleti continuu ideile în rețeaua lor conceptuală. Numele, titlurile, metodele ori școlile amintite nu le voi prezenta individual, în mod didactic – deoarece intenția mea nu se reduce la popularizarea lor – ci vor întregi raționamentele enunțate susținându-mi ipoteza.

Mă sprijin pe acele cunoștințe, experiențe practice concrete care sunt parte integrantă a activității mele desfășurate timp de cincisprezece ani, ca actor și pedagog. Scopul sistematizării acestei metode pedagogice unice - *Etosul ascetic al creației actoricești* - rezidă în evidențierea rezultatelor obținute în predarea actoriei, a improvizației ori a actoriei de teatru muzical.

Subliniez că inserțiile vizuale ale disertației – atât textuale, cât și iconografice – le-am utilizat în mod voit. Intercalarea acestora nu servește ca sursă de umor în sine; ele sunt elemente corelative ale structurii întregii teze de doctorat. Utilizarea noțiunilor muzicale, spre exemplu, capitolele *Preludiu* și *Acord final* sunt compoziții conștiente în acord cu țesătura examenelor pe care le conduc ca pedagog, unde folosesc muzicalitatea asemeni unui râu subteran ce țâșnește mereu la suprafață. Totodată noțiunile muzicale incluse aparent aleatoriu pregătesc ultimul capitol: *Izbucnirea în cântec*. Folosirea sunetelor și a materialelor muzicale în examenele de arta actorului. Punctele boldate care marchează pe parcursul tezei enumerările verticale, *izbucnesc în cântec* - cum îmi place să spun - în capitolul *Nota sunt eu! Nota ești tu! Partitura suntem noi!* și se transformă în note muzicale, deoarece în verticalitatea lor cedează orizontalității portativului. Totodată și tonalitatea extrem de personală, dincolo de aspectul senzitivității practice, reprezintă un contrapunct conștient și servește simultan unui efect de diminuare și de accentuare a tensiunii în țesătura corpusului textual al cărui limbaj științific analizează tocmai teoria tensiunii.

Prin urmare, pot afirma că întreaga arhitectură imagistică alcătuiește un sistem semiologic ce prin funcția sa corelativă, pune în contact elemente ireconciliabile la început: experimentul emoțional din teoria tensiunii, cu bucuria, suplețea, zborul...  
...cu echilibrul.

E important să accentuez că nu stă în intenția mea să contrapun această ipoteză altor concepții integrale opuse, deoarece consider că schimbarea conotației negative a teoriei tensiunii, într-una pozitivă, trecând prin varii domenii în paralel, conferă suficient de multe puncte de conflict demonstrației mele.

## 1. Încadrare

Utilizez citate din comedia lui Terentius, *Cel care se pedepsește singur*, la începutul și la sfârșitul lucrării mele – ca preludiv și acord final – ca o *amplasare în cadru* a acesteia, respectiv lucrarea însăși precum cadru.

Toate inserțiile textuale și audio-vizuale de pe parcursul tezei se transformă în cadre. Cadru, rama respectivă, transformă textul scris în tablou. Totodată, textul scris va fi cadru, rama, cadrului din clipa în care cadrul anterior devine tablou. Așadar, tabloul este cadru și cadru este tablou.

Cadrele textuale audio-vizuale ale lucrării:

- citatele din *Heautontimouneros* alcătuiesc cadre ale întregii lucrări la începutul și la sfârșitul acesteia
- filmul virtual, de ce nu în 3D, *Heautontimouneros*, prin faptul că este premergător capitolului: *Filmul interior* Autorelectarea psiho-fizică a etosului ascetic al creației actricești, devine un cadru
- noțiunile muzicale, atât cele din corpul tezei, cât și cele din notele de subsol (alături de ultimul capitol muzical al lucrării) creează cadre aleatorii
- sus-menționatele puncte boldate se transformă, de asemenea, în cadre vizuale cu manifestare arbitrară
- reprezentările figurative ale tezei alcătuiesc un cadru corelativ
- toate citatele înfățișate iconic alcătuiesc un sistem de cadre semiologice

În activitatea mea pedagogică, în examenele de arta actorului, metoda punerii în cadru este o soluție tehnică pe care o utilizez adeseori. Asociez *punerea în cadru* cu noțiunea de metodă, deoarece în timp, mi-a devenit, îndrăznesc să spun, propria mea metodă de lucru. Capul de pod l-a constituit întotdeauna faptul că exist eu ca actriță; există ei, ca studenți la actorie, și ne strecurăm într-o poveste care este posibil să prindă viață prin și pentru noi, adică într-un rol străin la început, și... unde începe acest lucru?



și cum? și-apoi, cum se va sfârși? Dacă se sfârșește vreodată... Și dacă da, în ce fel? Și ce va urma?

Pentru mine răspunsul la aceste întrebări, adecvat fiecărui student în parte, este unul dintre punctele de pornire cruciale în meseria de actor, în special în primii doi ani ai pregătirii. Circumscriind aceste puncte de vedere împreună cu studenții s-au născut colaje cu un gust foarte personal, ori din improvizație pe texte proprii structurate în jurul unei zone sau etape istorice, ori din compilarea unor dramatizări.

În folosirea încadrărilor este important de știut că întotdeauna se pornește în mod voit de la studenți. Scopul pedagogic constă în relevarea conștientă a subiectului individual și cuprinderea lui în reprezentația scenică, în imaginea scenică.

*Încadrarea*, punerea într-o ramă, în accepțiunea mea, se transformă într-o metodă conștientă de ghidare a studentului-actor, care îl ajută să migreze dinspre propriul eu către rol, poveste, acțiune, și-apoi să revină în punctul de pornire, adică la sine însuși. Este premisa atingerii ritualului asertiv, asumarea conștientă a procesului creației actoricești.

Metoda încadrării este unul dintre instrumentele fundamentale ale etosului ascetic al creației actorului. Punctul său de pornire rezidă într-un anumit tip de autoanaliză și oferă o bază pentru analiza rolului actorului, respectiv ne facilitează cercetarea acțiunilor scenice. Totodată asigură protecția necesară - sub toate aspectele - în fața noianului de tensiuni aferente profesiei de actor în cadrul etosului ascetic – la începutul și la sfârșitul travaliului scenic – grija pentru sine.

Modurile în care utilizez metoda încadrării în compilațiile sus-menționate se pot clasifica astfel:

- Spațial – un cadru înțeles din perspectiva amplasării în spațiul scenic
- Textual – cadru verbal impregnat în corpul textului
- Muzical – încadrare prin muzicalitate, prin măsuri, secvențe și repetiții
- Aleatoric – cu înclinație spre cadrul rapsodic, compus conștient în jurul punctelor culminante
- Concomitent spațiale, textuale, muzicale și aleatorice

Concluzionând, afirm că utilizarea metodei încadrării stratificate este un instrument de construcție al imaginii scenice, care îi asigură actorului un sprijin psihofiziologic în tensiunile reprezentației scenice.

Acordul final al citatului din *Heautontimorumenos*, amintit mai sus, e folosit drept cadru, ce concludă și destinde starea autoflagelantă la care ajunge Menedemus în calvarul lui. În mod similar, ca o validare a ceea ce susțin în cadrul tezei mele, se petrec lucrurile și cu actorul care aplică și utilizează pentru sine însuși ascetismul. Iată citatul final:

„E-o treabă grea, de n-o cunoști;

Dar după ce-o cunoști, îți pare ușoară.”<sup>3</sup>

(Terentius Publius Afer)

## **2. Jocuri**

### **– un experiment în teoria emoției –**

#### **2.1. Întâlnirea dintre analiza tranzacțională și teatru**

Scenariile psihologiei comportamentale ale lui Berne, respectiv analiza diferitelor structuri atitudinale și cunoașterea tranzacțiilor dintre oameni ascund un important domeniu de cercetare pentru actorul care disecă natura umană. Terminologia conceptuală a lui Berne se poate include în structura noțiunilor teatrale și oferă posibilitatea unei resemantizări a acestora. În punctul de intersecție al celor două domenii profesionale – analiza tranzacției și teatrul – se prefigurează posibilitatea mai multor reverberații utile:

- Prin posesia cunoașterii jocurilor individuale, cotidiene se ajunge la igienizarea vieții civile a actorului
- Facilitarea procesului de creație a rolului de către actor, a modelării unui rol în sensul transfigurării, adică aplicarea arsenalului de joc berneian în rolul scenic
- Dezvoltarea arsenalului de mijloace proprii ale actorului prin cunoașterea și înțelegerea diferitelor jocuri „practice”, de roluri, de genuri și tipuri

---

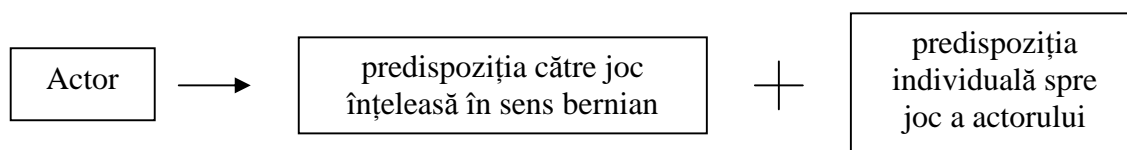
<sup>3</sup> Terentius Publius Afer: *Heautontimorumenos*. (În românește de Nicolae Teică) Editura Minerva, București, 1975. Actul V, scena 6.

- Diminuarea tentației de rutinizare a actorului, a predispoziției către repetabilitate, sporirea bagajului de mijloace artistice rezultate din însumarea jocurilor noastre scenice și a jocurilor individuale, cotidiene
- Teoria analizei scenariilor lui Berne, psihologia conținută în ele ca unul din punctele de plecare posibile în psihologia pedagogului care călăuzește pașii studentului actor

Consider că odată cu modelarea rolului, actorul ajunge într-o stare modificată a eului său în comparație cu existența cotidiană, în înțeles bernian, într-un halo afectiv consistent și revelator care constituie un sistem coerent de idei și emoții și care se racordează nemijlocit la un model comportamental corespunzător și consistent – a cărui proiecție în spațiu se generează din actor și totuși este diferit de el, se exprimă într-un model comportamental specific și unic.

Îmi permit să afirm, ca persoană implicată în mediul creației teatrale, că știința desfășurării jocurilor berniene, dincolo de autoanaliza psihologică personală și de predispoziția către autoevaluare, este o busolă virtuală întru rezolvarea sarcinilor profesionale specifice. Vorbesc la modul concret, despre suma de cunoștințe care pot spori în lucrul actorului și al pedagogului său, precum și despre profitul și câștigurile multiple ale transpunerii lor în practică. Începând cu modelarea unui rol, trecând prin solul capricios, mișcător al procesului de repetiții, până la averea conținută în jocurile de improvizație, se deschid perspective noi în șiretlicurile și tertipurile atât de delicate întrale pregătirii actorului precum și în autoeducația atât de necesară în procesul de creație.

Cum își însușește actorul și cum le transmite celorlalți acele cunoștințe ce rezidă în puterea de a deosebi planurile care să nu-i permită să se rătăcească între rolurile de pe scenă și cele din viață? Soluția ar fi, probabil, o pregătire și autoeducație a actorului, care printr-o maleabilitate a opticii să nu ne îngăduie să ne împotmolim în rolurile noastre. Această metodă îl constrânge pe actor să se distanțeze critic, să adopte o atitudine stimulatorie. Metoda *etosului ascetic al creației actorului* – care în cadrul muncii actricești se desăvârșește esențialmente în procesul de repetiții – și-a găsit formularea în demersurile mele pedagogice experimentale, exact cu această intenție.



**Fig. 2. Repertoriul de jocuri al actorului**

## 2.2. Întâlnirea dintre AT și aa

Conform reprezentării din Figura 2, în creația actoricească noțiunea de rol scenic și conceptul bernian asupra rolului sunt congruente. Raportarea la rolul scenic perceput ca tensiune, continuă să se complice în contextul rolurilor civile.

Din perspectiva rolului bernian, și existența noastră prin prisma tranzacțiilor asociate așteptărilor din scenariul de viață este o stare plină de tensiune. Stările eului, ale personalității - cea de Părinte, Adult și Copil - care joacă roluri în înțeles bernian – sunt separate una de cealaltă nu numai pentru că diferă foarte mult, ci și pentru că adeseori se află în contradicție.

Peste toate acestea se suprapune tensiunea rezultată din stările eului partenerului, a partenerilor, a regizorului. Influența conjugată a acestora exercită o presiune asupra actorului.

Antipodul *actorului ambiental*, un slogan născocit de mine care sună intenționat utopic și plutește într-un halo roz, este starea de criză plină de tensiune, din care se naște irepresibil *aa* și care se compune din suma tensiunii jocurilor din cadrul scenei, respectiv din tensiunea jocurilor din sfera civilă.

În consonanță cu prescurtarea AT rezultată din noțiunea de analiză tranzacțională, introduc prescurtarea *aa* derivată din formula *actor ambiental*.

Astfel AT și *aa* se-ntâlnesc.<sup>4</sup>

Etosul ascetic al creației actorului, care își are rădăcinile în întâlnirea dintre AT și *aa*, este chiar dialogul conflictual purtat de actor cu sine însuși, ceea ce înseamnă exploatarea posibilităților scenice personale uneori fie și în mod arbitrar, niciodată însă ca scop în sine.

În accepțiunea mea, minimumul necesar pentru ca actul teatral să existe se traduce printr-un moment anume de pierdere a echilibrului, mai exact momentul ieșirii din starea de confort și relaxare, ce se comprimă într-o existență plină de tensiuni și implică o stare de continuă alertă.

Întreaga analiză tranzacțională a lui Berne s-a născut din nevoia ca omul să dobândească acea capacitate de a putea trăi în pace cu propriul său scenariu de viață, iar dacă își dorește o schimbare, să o poată face. Pe această linie, studiez cum conviețuiește

---

<sup>4</sup> În varianta maghiară a textului ambele concepte se pot prescurta cu *ta*, ceea ce subliniază complementaritatea lor.

actorul cu universul distorsionat al rolurilor sale? Cum interiorizează, cum se modelează pe sine și cum se abandonează într-un nou rol?

Iată-ne, probabil, față în față cu o temă complicată, fragilă și încâlcită. Joc încoace-joc încolo, e justificat să susținem că întâlnirea dintre AT și *aa* nu-i o joacă întâmplătoare. Nici scenariile berniene înseși nu se împlinesc în mod mecanic, funcționarea lor fiind reglementată de numeroase circumstanțe, de o sumă de interferențe.

### 2.3. Tranzacții scenice

Ca rod al întâlnirii dintre AT și *aa*, actorul este atât cel ce acționează, cât și cel ce răspunde, într-unul singur. După părerea mea, metamorfozele sale (actor) și ale stărilor eului său includ intrinsec și posibilitatea altor combinații:

- la un moment dat, actorul – în cadrul rolului său scenic – se află în starea eului Părinte, Adult sau Copil
- pe durata întregului rol al actorului, el se deplasează pe harta metamorfozelor eului de Părinte, Adult sau Copil
- diferitele roluri ale actorului își au rădăcinile într-o singură stare a eului utilizat în sens bernian
- pentru variațiunile compoziționale aferente diferitelor genuri teatrale este posibil ca actorul să pornească uneori din starea de Copil, iar în cazul altui gen de la cea de Adult
- și fazele procesului de repetiții se pot împărți în stările eurilor: Părinte, Adult sau Copil
- actorul își structurează, își construiește conștient rolul pe eul rolului civil propriu: Părinte, Adult, Copil.

Interesant este că deși modelarea unei figuri scenice, a unui rol ori a unei tipologii nu s-a bazat pe acest model, totuși aceste variațiuni se pot sesiza și recunoaște. Chiar și ulterior. Asta dovedește că nu le introducem în procesul scenic doar pentru că le folosim ca metodă și credem în ele. Metoda există în mod autonom, întrucât de la bun început se regăsește în orice manifestare colectivă. Deci și în acțiunea scenică. Trebuie doar să le observăm și să le exploatăm conștient.

Combinațiile dintre eurile rolurilor scenice și ale rolurilor civile nu se manifestă în mod evident, în stare pură. Granițele nu sunt clare, ci se întrepătrund și se află în

neconținută schimbare, resorturile ambelor aflându-se într-o nebuloasă. La început. În schimb, dezlegarea acestora constituie cea mai interesantă parte de creație, de cercetare-disecare. În viața de zi cu zi, când sunt prezente cu o naturalețe evidentă, dar și inconștientă, avem șansa de a economisi efortul ingineresc al proiectării lor.

În cazul scenei, regula nu este aceasta. Tranzacțiile scenice exigente se constituie din formule încercate de dinainte, din acte dezvăluite în mod optim, din acțiunile precis conturate ale raporturilor cauză-efect. Și mai presus de toate acestea e interpretarea aici și acum, pentru prima și ultima oară, cu maximum de fragilitate sufletească.

## 2.4. Jocul jucăuș

Ce face, de fapt, actorul? După părerea mea, se joacă jucăuș, respectiv joacă jucându-se pe scenă.

Ce afirmă specialistul AT cu privire la *a juca* și *a te juca*? Că se aseamănă deoarece ambele urmează reguli. Poate fi conștient de ele – cel care joacă, sau nu – jucăușul.

Esența jocului scenic este spontaneitatea, bucuria, creativitatea. Jocul în înțeles bernian poate fi uneori surprinzător, dar nu spontan sau creativ, întrucât în cadrul unei relații interumane acesta se repetă într-o dinamică asemănătoare. Poate fi bogat în sentimente, dar nu-i conduce pe jucători spre bucurie, deoarece aproape întotdeauna are un final neplăcut.

Ipoteza mea este că în cazul întâlnirii dintre AT și *aa*, toată lumea știe totul despre tot. Adică actorul (*aa*) este avizat atât în privința jocurilor sale în sens bernian cât și a jocului scenic.

Să le luăm pe rând. Mai întâi jocurile din viață, în sens bernian:

- jocuri civile proprii

Sunt acele jocuri din sfera particulară care au o influență asupra profesiei noastre, indiferent care este aceasta.

- în cadrul jocurilor civile, jocurile din timpul petrecut la serviciu

Jocurile noastre cu caracter individual (civil) din sfera particulară nu se sfârșesc brusc în momentul încadrării în muncă, ci se manifestă în continuare. În acest sens actorul posedă așadar un întreg ansamblu de jocuri și în timpul muncii scenice, care se referă la stările din cadrul desfășurării repetițiilor.

- jocurile eului scenic

Actorul conține dualitatea: eul civil și eul scenic. Eul scenic al actorului poartă jocurile eului său civil (pe cele din sfera individuală și pe cele din etapa desfășurării repetițiilor) iar la început și persoana sa fictivă, care este descrisă în rol și care se manifestă prin trupul, vocea actorului. În starea eului scenic se amestecă, prin urmare, jocurile cu caracter personal și jocurile rolului. Este important să specificăm că starea eului scenic nu se confundă cu eul folosit în sens bernian, care se regăsește în fiecare om, în eul Copil, Adult, Părinte. Starea eului scenic are de fapt – folosită în sens bernian – șase stări ale eului compuse din jocurile civile ale actorului și din jocurile personale, ale persoanei care evoluează în cadrul rolului.

- jocurile rolului

Acestea sînt jocurile personale ale rolului, adică ale persoanei descrise în rol.

Și acum urmează aspectul cel mai important!

Actorul, în timp ce este conștient de toate acestea, sau cel puțin se străduiește să fie, este conștient și de faptul că joacă. Totul este un joc care corespunde regulilor jocului scenic.

- într-un mod delimitat de existența civilă - în sensul jocului scenic
- se joacă nedelimitat întru totul de existența sa civilă – în înțelesul jocului scenic
- se joacă cu eul scenic – în înțelesul jocului scenic
- joacă un personaj – în înțelesul jocului scenic

Neîndoielnic, jocul scenic e plin de bucurie, spontan și creativ. Și, firește, plin de sentimente. Ce se întâmplă așadar, cu actorul?

Simultan, se joacă și joacă pe scenă, chiar dacă știe sau nu despre AT sau aplică principiul în procesul de modelare a rolului. Iar dacă îl aplică în mod conștient, atunci ea se joacă cu jocul, respectiv se joacă jucându-se pe scenă.

Jocul și joaca se contopesc și se întregesc reciproc.

Proprietățile jocului-jucăuș:

- sunt ordonate în așa fel încât jucătorii-jucăuși știu totul, partenerii de joc-joacă stabilesc de comun acord regulile și le asimilează mental

- în ciuda aparentei ușurințe, sau simplității conceptului de joc-jocă, acesta ascunde interferențe teoretice profunde – întrucât ambele domenii conțin regulile și proprietățile noțiunilor de joc și joacă
- conceptul joc-jocă e plin de bucurie, creativ, spontan, capabil de înnoire, nu dispune doar de un dinamism repetabil, nu se sfârșește dezagreabil și, nu în ultimul rând, se îmbogățește, se dezvoltă.

Dacă am stabilit că minimumul necesar pentru ca actul teatral să existe este conflictul însuși – sau mai multe conflicte, dar cel puțin unul obligatoriu - atunci se poate afirma că jocurile scenice funcționează conform unui principiu de joc conflictual și comportă posibilitatea manifestării diferitelor emoții pline de tensiune.

Deși universul scenic e virtual, iar jocurile umane din acest univers sunt ficționale, nu putem trece cu vederea faptul că jucătorii înșiși sunt reali – adică oameni de teatru din carne și oase – sunt cei care în toate situațiile își decantează emoțiile, deoarece în orice situație scenică ei reacționează ca ființe sensibile.

Într-un moment specific și de fapt în majoritatea timpului, actorul există sub tensiunea jocurilor sale și se comportă ca atare.

actul teatral → conflict	
Jocuri	1. Jocuri omenești → „jocuri pline de sentimente îndârjite, nesăbuite, jocuri grave sau chiar fatale” (Berne) 2. Jocuri actoricești (jocurile eului scenic) → joc conflictual
Jocurile actoricești → reglementate	
Jocurile omenești → reglementate	
<i>Concluzie:</i>	actorul este cel ce îndură agresiunea dublă, a unui joc dublu reglementat, cu dublă tensiune nesăbuită.

### Fig. 3. Pentru demonstrarea existenței actoricești ascetice

Berne dedică un capitol separat în continuarea volumului *Games People Play*, în *What Do You Say After You Say Hello?*<sup>5</sup>, unde atrage atenția asupra trăsăturilor comune ale analizei tranzacționale și ale teatrului. Mai precis, vorbește despre analogiile apărute în adaptarea teoriei scenariilor tranzacționale la scenariile dramatice, la piesele de teatru.

<sup>5</sup> I.m.2



Pentru mine, dincolo de similitudinile dintre scenariile sugerate și de punctul de vedere ce oferă un sprijin în analiză, folosirea teoriei berniene e imaginabilă într-o dublă abordare a jocului. Scenariul vieții trebuie neconținut rafinat, exact la fel cum în actul modelării rolului trebuie lucrat asupra scenariului rolului.

În ambele cazuri scopul este crearea unui personaj fidel realității.

Analiza rolului conform conceptului AT utilizat în procesul individual de lucru al actorului ar putea fi una dintre dimensiunile de fundal ale travaliului creator din teatru. Evident, utilizarea ca metodă nu țintește exclusivitatea. Ar fi o posibilitate în plus, pe lângă numeroasele deja cunoscute.

Utilizarea sa ca aliat tăcut ar putea constitui cu atât mai mult o ipoteză de lucru, al cărei scop ar fi facilitarea înțelegerii funcționării umane. Liniile directoare nu trebuie considerate nicidecum un adevăr absolut, mai ales dacă sunt contrare ideilor regizorale. Pe lângă utilitatea plurivalentă, dincolo de cele detaliate, la modul general l-ar ajuta pe actor să-și facă o imagine despre interferențele complicate și invizibile ale rețelelor interpersonale.

Scopul dintotdeauna este permanenta întreținere, îngrijire, adică strădania perpetuă de lărgire a orizontului rolului.

## **2.5. Aplicabilitatea pedagogică conceptului AT**

Baza artei actoricești este de fapt, conștientizarea continuă a stării firești a eului Copil și fixarea ca țel a atitudinii arheopsihice. În acest fel, solul mișcător al posibilității de predare-învățare a creativității se solidifică, sperând că în fiecare om se poate redescoperi Copilul uitat sau devenit matur ori îmbătrânit prematur. *Etosul ascetic al creației actorului* este o metodă potrivită tocmai acestui proces de răscolire.

Cred că în primii doi ani de studiu al actoriei este absolut necesară conjugarea muncii unui psiholog și a unui profesor de actorie. O persoană care predă actorie și improvizație știe fără îndoială că adeseori va fi obligată să evalueze anumite situații prin ochii unui psiholog. Din mai multe cauze:

- din predarea actoriei nu se poate exclude faptul că este vorba de fapt, despre tălmăcirea unor stări sufletești
- afirmația de mai sus atrage după sine și afirmația logică conform căreia tălmăcitorul începător trebuie învățat să-și înfățișeze credibil și firesc

vibrațiile propriului suflet; deci în mod fundamental pornim de la o analiză a autocunoașterii

- după cum se știe, creația teatrală se bazează pe munca de echipă, deci profesorul de actorie trebuie să se preocupe la început de construirea unei echipe; fără îndoială că și acest lucru e însoțit de canalizarea aluviunilor pozitive și negative ale întâmplărilor sufletești (în plus, acest proces nu se sfârșește niciodată)
- nu există proces de repetiții, în cadrul clasei sau al teatrului, în care conducătorul grupului să nu trebuiască să se ocupe de reglementarea într-un fel sau altul a problemelor psihodinamice ale relației grupului și individului.

În concluzie, pot spune că aplicarea conceptului AT nu o înțeleg ca pe o notă rigidă, obligatoriu de urmat. Tocmai de aceea, este la latitudinea actorului utilizarea sau nu a acestor principii; dacă le folosește conștient în ambele disponibilități de joc sau le cheamă în ajutor numai în cazul jocurilor scenice; în care dintre fazele modelării rolului recurge la potențialul creativ ce izvorăște din acestea.

### **3. Conceptul de etos ascetic al creației actorului**

Cred că identitatea actoricească se formează și se cizează pe marginea interacțiunii dintre roluri și subiectivismul individual. Un actor, pe parcursul repetițiilor, a modelării rolurilor, a reprezentațiilor e în permanent dialog cu adevăratul său eu lăuntric și lumea exterioară rolului, precum și cu modelele identitare oferite de el.

Ca rezultat al acestui dialog, personalitatea actorului se impregnează în rol, iar pe parcursul modelării rolul devine parte integrantă din noi. Eul îl modelează pe el, el modelează eul. Într-un cuvânt, acest lucru nu este altceva decât o stare identitară modificată.

În acest sens, se poate afirma că existența actorului constă în faptul că actorul acceptă să pătrundă în el diferite identități contradictorii, își constrânge sinele necunoscut să se contopească în mulțimea unor posibile identități surprinzătoare și efemere și să se identifice trecător cu ele. Firește, acest proces nu este simplu, dimpotrivă, este în același timp și greoi și contradictoriu și incert. Cel puțin la început. Deși identitatea rolului este imaginară și la început influența forței sale ar putea părea

inofensivă se observă totuși că drumul soluționării, materializării sale exterioare e presărat de conflicte.

În studiul său antropologic, *Umanitate și împotrivire*, Gernot Böhme analizează omul ca fiind o ființă capabilă să nege. Pornește de la faptul că omul este capabil de o autolimitare conștientă, ce se exprimă prin renunțare, împotrivire, revoltă. Böhme consideră că această înzestrare este sinonimă cu umanitatea. Susține că ne aflăm într-o situație istorică, socială, politică în care, în înțeles antropologic, formele atitudinale negative au devenit în mod esențial hotărâtoare pentru om.

Prin urmare, dacă factorul bionegativ este o trăsătură umană esențială, atunci putem afirma că în concepția existențială a actorului și capacitatea autochinuitoare (autoflagelantă), atât de importantă și inevitabilă, se poate transforma într-un atribut particular și indispensabil.

În ceea ce privește modelarea unui rol, existența actoricească e o stare continuă de negare de sine, de tăgadă. Omul este capabil să se cunoască pe sine prin negație. Actorul este capabil să întrupeze un personaj prin sacrificiul de sine.

Ascetismul actoricesc aplicat în mod conștient este o metodă de dezlegare-descătușare a anumitor energii psihice. Actorul se străduiește să devină, învingându-se pe sine însuși, mai mult și mai mulți. Pierzându-și propria esență, se multiplică și astfel în mod paradoxal, se situează tot mai aproape de sine însuși.

Actorul jucăuș-jucător este totodată o ființă metamorfozată, încinsă de joc, generatoare a ascezei pe care o duce până la capăt și-i suferă implicațiile, iar prin această agresiune se întrupează în rolul scenic. Starea de actor jucător-jucăuș este o stare creatoare, binecuvântată.

Se poate spune că determinatele umane din ziua de azi nu se trasează în linearitatea dimensiunii devenirii întru bunătate, ci se află sub presiunea necesității, a tensiunilor și a dependențelor. Putem accepta că în prezent, noțiunea de asceză nu mai are o conotație peiorativă, nu reprezintă un act deviant; nu ascunde un lucru terifiant, ci exerciții repetitive necesare, antrenament, adeseori prin acțiune repetată.

Dacă a reușit o dată invocarea rolului jucăuș, atunci noile reîntâlniri devin adevărate ritualuri, ca și structurarea tabieturilor ce se reiau seară de seară. Un ritual aparte va fi modul în care actorul va transforma aceasta într-un mod de viață personal pe care îl va conserva de-a lungul întregii sale cariere.

Conținutul, la început plin de înspăimântătoare semnificații, al autoflagelării în ritualul ascetic al actorului, se transformă într-un superb dans al bucuriei.

Noțiunea de etos ascetic al muncii preluată de la Böhme voi încerca s-o introduc în tezaurul virtual al dicționarului de teatru și s-o reabilitez, debarasând-o de stigmatul ideologic peiorativ. În înțelesul etosului ascetic al creației actorului, elementele negative, tensiunea, protestul, nevoia de limitări și dozările conștiente, măsura în tot, se pot forja într-o metodă autoeducativă în existența actorului.

## **4. Agresiunea ca forță motrică organică atenuată până la virtute**

Pentru mine, din punctul de vedere al artei actoricești și al existenței actoricești orice formă de atitudine agresivă cu semn pozitiv reprezintă o agresivitate profitabilă, acea forță intrinsecă profesiei care este unul din motoarele interne ale exprimării personale creatoare.

„Jucăuș-jucător” fiind eu însămi, am numit asta o agresiune atenuată până la virtute.

Jocul este o activitate plină de bucurie, unde trăim plăcerea frisonantă a manifestărilor și simțămintelor spontane. Pentru ca actorul să găsească și să creeze din el însuși un nou personaj, și să găsească bucuria în întâlnirea cu ceilalți, trebuie să aibă un foarte ridicat grad de automotivare bine structurată.

Noțiunea de joc actoricesc se construiește pe cele mai complexe aptitudini sociale prin faptul că individul jucător se străduiește să-i citească gândurile unui personaj străin de el, apoi se angajează spre întruchiparea acestei ființe noi prin faptul că îndrăznește să ghicească intențiile sau strategiile celorlalte personaje care îl înconjoară pe acesta. În plus, face totul încercând să corespundă așteptărilor regizorului, stilului, ritmului reprezentației, spațiului scenic, condițiilor create de decor și costum, primirii pe care i-o face sala, predispoziției sufletești din ziua respectivă.

Asceza nu-i o povară, ci o călătorie codensată în satisfacții care, scoțându-ne din echilibrul protecției și al siguranței, din haosul inițial terifiant și incontrollabil, creează un tot unitar nou.

## **5. *Filmul interior* Autoreflexia psihofizică a etosului ascetic al creației actorului**

*Filmul interior* începe atunci când actorul află că i s-a atribuit un nou rol. La început, cadrele cu imagini tulburi se ivesc doar ca o străfulgerare, fotograme, sau așa cum încep să se contureze pe hârtie fotografiile în vasul cu soluție dezvoltatoare. La acestea se aglutinează senzații, sunete, culori, melodii. Apoi deodată, pe ecranul lăuntric, invizibil pentru alții, aceste frânturi se dilată până ajung un film care umple o întreagă seară. Actorul proiectează în profunzimea sinelui, în interior. *Cinema sufletesc*. Concomitent se vede proiectat pe ecran, apoi pare că e doar un spectator al aceluiași film. Șezând singur în întuneric revizionează, retrăiește, rearanjează secvența văzută deja de o mie de ori. Dinafară și dinăuntru, secvențial și simultan. În acest timp aude cum regizorul îl îndrumă, simte, că de undeva este privit de autor și nici nu mai știe dacă el proiectează sau el este proiectat atunci când asistentul spune: „Repetiția s-a terminat, vă mulțumim frumos, deseară la ora șase continuăm de unde am rămas. Poftă bună tuturor!”.

Oarecum în felul acesta aș putea descrie imaginea care începe să se deruleze în mine când încep să mă preocup de un rol.

Da, rulez, trăiesc un continuu *film interior*.

Fiecare rol e un nou film. Îl scot, îl vizionez, nu-mi place, îl regizez din nou.

Trebuie să mă schimb, să nu mai fiu Tompa Klára. Asta înseamnă că trebuie să-mi înving structurile lăuntrice existente, apoi să le transform; trebuie să pun frâu celei ce există acum, pentru a-mi permite să fiu eu o alta, nouă. Într-un fel, e ca și cum mi-aș face singură operație plastică exterioară și interioară. Fără anestezie. Acest lucru se întâmplă în așa fel de parcă întreaga situație existentă se surpă, atât la nivel fizic, cât și psihic, apoi, cu o colosală capacitate de regenerare, cea nouă se înalță din temelii. Tompa Klári se întâlnește cu propriile-i posibilități. Acesta este, concomitent, ritualul dispariției și al renașterii. La început – deoarece transformările, în general, nu sunt renumite, nu-i așa, pentru confortul pe care-l asigură – își face debutul o stare de tonus muscular tensionat. Această senzație este urmată de faza disperării, apoi de chinul căutării unui drum. Conștiința se dilată, ajunge într-o stare creativă fecundă și începe *filmul interior*. Astfel devine negativul pozitiv și astfel se împletesc forțele demolatoare și cele constructive.

*Filmul interior* este, prin urmare, procesul lăuntric al modelării rolului actorului. Actorul acceptă ceva în sufletul său, îl poartă în el, apoi îl toarnă în formă și-n lumea vizibilă. Dacă acest proces ar trebui, ca să spun așa, delimitat pe faze, structurat, atunci ar trebui să se întâmple cumva în felul următor. Firește, în multe cazuri acest mod de derulare cronologică e doar o speculație, întrucât se știe că împărțirile și delimitările de acest gen nu se află în relație de amiciție cu practica din realitate. Concomitent cu această afirmație însă e adevărat și faptul că filmul interior are totuși o structură cu o derulare logică, dar imprecis conturată și nu respectă riguros niște granițe.

## 5.1. Dinamica psihofizică a actorului jucăuș-jucător

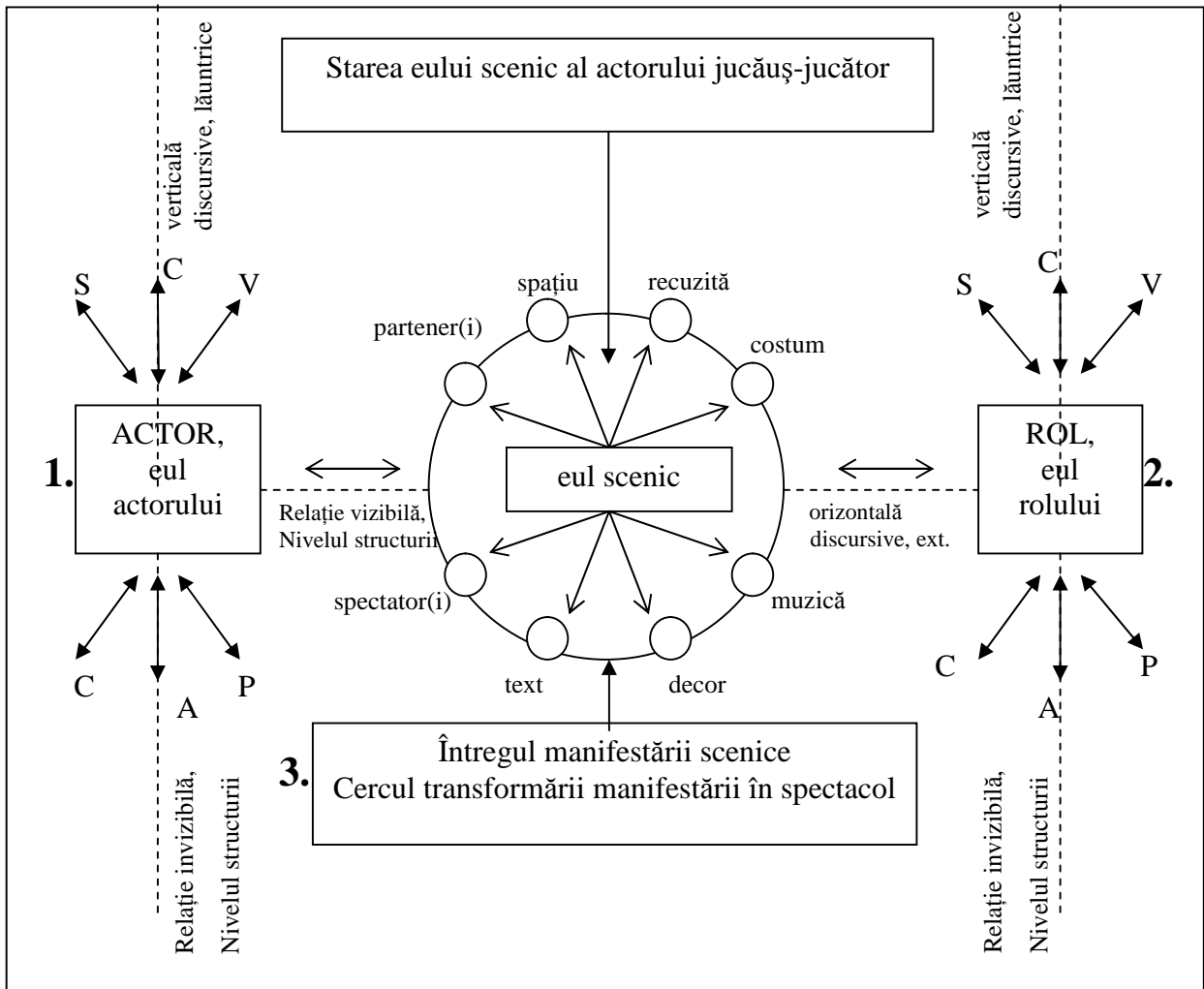


Fig. 4.a. Dinamica psihofizică a actorului jucăuș-jucător

### Legendă:

- C, A, P = starea eului de Copil, Adult, Părinte, în sens berneian
- S, C, V = unitatea triadică suflet, corp, voce
- partener(i), spațiu, recuzită, costum, spectator(i), text, decor, muzică = transformarea manifestării scenice în spectacol și cercul resimțit ca întreg de eul actorului, care se actualizează prin regia scenică
- Relație invizibilă, verticală, nivelul structurii discursive, lăuntrice =
  1. ACTOR/eul actorului stările eului de Copil, Adult și Părinte + ACTOR/corpul, sufletul, vocea eului actorului
  2. ROL/eul rolului, stările eului de Copil, Adult și Părinte + ACTOR/corpul, sufletul, vocea eului actorului
- Relație vizibilă, orizontală, nivelul structurii discursive, exterioare = 1 + 2 + 3 (întregul manifestării scenice, cercul transformării manifestării în spectacol)
- Întregul manifestării scenice, cercul transformării manifestării în spectacol (3) = eul scenic ca epicentru împrejurul căruia se creează partener(i), spațiu, recuzită, costum, spectator(i), text, decor, spectatori.

### 5.1.1. Întâlnirea dintre Actor/eul actorului și Rol/eul rolului

La început există, separat, ROL scris cu majuscule și există ACTOR cu majuscule. Noțiunile de ROL și ACTOR cu majuscule sunt cele care există independente și înainte, și după interpretare și de care actorul cu minuscule, jucătorul-jucăuș care interpretează rolul se poate rupe și elibera. Ambele sunt noțiuni abstracte, entități în stare virtuală care sunt, de fapt, o impresie imaginară despre rol și actor.

Există apoi noțiunile de rol cu minuscule și actor cu minuscule care, întrucât posedă vizibilitate concretă (în actorul sesizabil fizic pe scenă), posedă *eu*. Astfel ajungem la noțiunile de *eu* al actorului și de *eu* al rolului. Amândouă sunt deja manifestări în stare reală și iconografică, adică o întrupare scenică concretă. Eul actorului ca noțiune și întruparea lui nu necesită explicații. În cazul eului rolului situația nu mai e atât de simplă, dar trebuie să acceptăm acest mod de distilare a noțiunilor. Lucru considerat ca scop al cercetării mele.

Dacă acceptăm că și actorul cu minuscule, și ACTORUL au diviziuni psihice, fizice, vocale, atunci putem afirma același lucru și despre rolul cu minuscule și ROL. Sunt de sine stătătoare. Apoi cei doi, ROLUL și ACTORUL – amândoi cu majuscule – se întrepătrund. Astfel, prin întâlnirea dintre eul actorului și eul rolului ia naștere eul scenic.

Să clarificăm noțiunea de *eu al rolului*. Să nu ne gândim nici la textul dramatic și la informațiile culese din el, nici la ceea ce ne putem imagina construind un rol, și nici la analizele științifice – întrucât acestea formează sfera obiectuală a ROLULUI cu majuscule –, ci la acel Ceva intangibil cu care are de-a face actorul în repetițiile de pe scenă. Totodată, eul rolului e mai mult decât o hartă a acțiunilor scenice.

Indiscutabil că ROLUL se află în fuziune directă cu eul rolului, și astfel devine posibil ca acesta din urmă (eul rolului) să conțină, pe lângă impalpabilul fenomen energetic, toate informațiile auzite despre rol, vizibile cândva în lumea fizică și cognitivă, fie că e vorba despre un produs literar ori despre orice materializare existentă: scenică, cinematografică sau în oricare alt domeniu artistic.

În acest fel, Ceva va deveni noțiunea cumulativă a eului rolului, și nu e decât energia concentrată și proiecția întregului ROL cu majuscule. Trebuie să ne imaginăm că acel Ceva, purtând în sine informațiile amintite mai sus, se adună deasupra actorului într-un fel de joc-jucăuș și-i insuflă, ca unui mediu, sufletul, vocea, corpul ROLULUI,



căci prin acela – adică prin actualul actor din carne și oase – se manifestă și își dobândește forma eului scenic.

### **5.1.2. Sufletul, corpul, vocea Actorului/Rolului și eului actorului/eului rolului**

La început, entitatea unității triadice corp, suflet, vocea ROLULUI/eul rolului este incomprehensibilă, se situează la nivelul structurii discursive lăuntrice, care alcătuiește o relație verticală invizibilă. Apoi îmbracă forma palpabilă a eului actorului, a eului scenic, și iese prin nivelul structurii discursive externe, care compune o relație orizontală vizibilă. Raporturile și structurile devin propriul lor contrariu. Verticalul devine orizontal.

Descompunerea în acest fel a ROLUL/eului rolului într-o triadă slujește mai cu seamă cercetarea științifică. Este important să accentuez acest lucru, și nu din pricina evidențierii repetate a diferenței uriașe dintre știință și practică. Dacă vom chestiona fragmentarea mai sus-amintită, vom fi oarecum decepționați. Dacă l-am întreba pe actor în timp ce-și desfășoară munca, unde se află sufletul rolului, vocea sau corpul, cu certitudine ne-ar privi precum măgărița lui Balaam din povestea biblică. Exemplul n-a fost ales pentru doza conținută de umor, ci tocmai pentru că prin această comparație, potrivită aici, subliniez cel mai bine discrepanțele teoremei de demonstrat. Măgărița, adică actorul, simte visceral sufletul, corpul, vocea ROLULUI/eului rolului, pentru el nici nu se ridică întrebarea dacă acestea există sau nu. Mai precis, probabil nici n-a meditat asupra acestui lucru. El nu se ocupă de acestea așa cum o facem noi acum, aici. Nici nu-i treaba lui. Unitatea suflet-corp-voce a ROLULUI/eului rolului este precum apariția Îngerului Domnului în povestea biblică a lui Balaam.

Cum se pot lua totuși în discuție, în mod individual, sufletul, corpul, vocea ROLULUI/ACTORULUI?

### **5.1.3. Sufletul Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului**

E de la sine înțeles că și sufletul ROLULUI cu majuscule e pură ficțiune la nivelul lumii fizice. În fond, nu mai mult decât e și sufletul nostru, căci din perspectivă științifică și el este doar o entitate fictivă. Însă, credem sau nu în el, aveam de-a face cu el, deoarece teatrul vorbește în mod funciar despre suflet, despre sentimente. În acest

sens, sufletul ROLULUI/eului rolului va fi racordat în mod direct la sufletul ACTORULUI/eului actorului. Fiecare zonă sufletească lăuntrică a ROLULUI/eului rolului își face sălaș temporar în zona sufletească a ACTORULUI/eului actorului. Până când se manifestă într-un alt actor din carne și oase.

Sufletul ROLULUI/eului rolului, asemenea corpului ROLULUI/eului rolului, face acțiuni, are monologuri interioare, ritm, energie. Nivelul raporturilor logice, cauză-efect -precum ce? de ce? cum? din ce punct, până-n unde? - ce se alimentează din sufletul ROLULUI/eului rolului – în comunicare unitară cu vocea, corpul ROLULUI/eului rolului – și prin întruparea în eul scenic prin intermediul ACTORULUI/eului actorului, se exprimă în acțiunea scenică.

#### **5.1.4. Corpul Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului**

Observațiile referitoare la ROL/eul rolului sunt cele valabile și pentru sufletul ROLULUI/eului rolului. Ne aflăm cu un pas înainte față de „chestiunile sufletești” de data aceasta avem de-a face cu un mediator palpabil cu corpul din carne și oase al actorului. Corpul abstract al ROLULUI, fuzionând cu corpul eului rolului apare în corpul eului scenic al ACTORULUI/eului actorului. La acest nivel, în această relație deținem o materialitate vizibilă și măsurabilă.

Starea de repetiție a corpului ROLULUI/eului rolului depinde de condițiile corpului ACTORULUI/eului actorului. Corpul eului scenic al ACTORULUI/eului actorului este în mod fundamental diferit de conștiința corporală civilă a actorului. Se știe că scala corpului eului scenic se poate lărgi, chiar într-un mod complet diferit decât cea a corpului civil.

Compunerea muzicii, a notelor gestuale ale corpului ROLULUI/eului rolului se desprinde clar de fizicalitatea cotidiană a corpului ACTORULUI/eului actorului. Instrumentele specifice ale limbajului corpului eului scenic constrâng corpul de fiecare zi la descoperirea noilor centri energetici. Acceptarea și asimilarea în acest mod a noului corp e un proces care comportă aspecte agresive și autoagresive. Tensiunea sănătoasă a frământărilor, contracțiile sunt însoțitoarele firești ale muncii cu corpul.

### **5.1.5. Vocea Actorului/Rolului – eului actorului/eului rolului**

Părțile referitoare la vocea ROLULUI/eului rolului – pe lângă specificitatea lor intrinsecă – sunt cele valabile și pentru sufletul și corpul ROLULUI/eului rolului. În cazul vocii, asemenea sufletului ROLULUI/eului rolului, ne aflăm în fața unei situații aparte, deoarece vorbim despre o voce fictivă inaudibilă.

Cel mai bun exemplu pentru demonstrarea vocii ROLULUI/eului rolului este atunci când la repetiții rostim textul într-un mod pe care-l numim fals. Lipsa vocii ROLULUI/eului rolului bine rostite semnaleză că există voce a ROLULUI/eului rolului. Vocea descoperită, găsită, bine rostită a ROLULUI/eului rolului se asociază prin vocea ACTORULUI/eului actorului cu tipul de revelație: „Aha!”.

Vocea ROLULUI/eului rolului este „placa de sunet” a rolului. Și un rol mut are placa lui audio. Zgomotul făcut de pantofi, foșnetul costumelor, gălăgia, tăcerea ori liniștea recuzitei, schimbările de ritm, muzicalitatea vorbirii și glasul caietului rolului, al jurnalului, toate sunt componente ale plăcii de sunet a ROLULUI/eului rolului, conductorul lor fiind ACTORUL/eul actorului pus în mișcare la rândul lui de eul scenic.

## **5.2. Fazele structurii psihofizice ale etosului ascetic al creației actorului**

Fazele structurii psihofizice ale etosului ascetic al creației actorului sunt note binare și antagoniste care, prin încrucișarea unor trăsături contradictorii, transformă ACTORUL/eul actorului prin întâlnirea cu ROLUL/eul rolului într-un actor jucător-jucăuș, care se întrupează în starea eului scenic. În acest sens, elementele fazelor binare și antagoniste nu se pot despărți unele de altele, mai mult, niciunul nu se poate interpreta în afara sistemului creat de toate celelalte faze la un loc, respectiv în lipsa propriei perechi. Firește, în munca practică toate acestea înseamnă un proces, transformare, și nu o stare dată apriori.

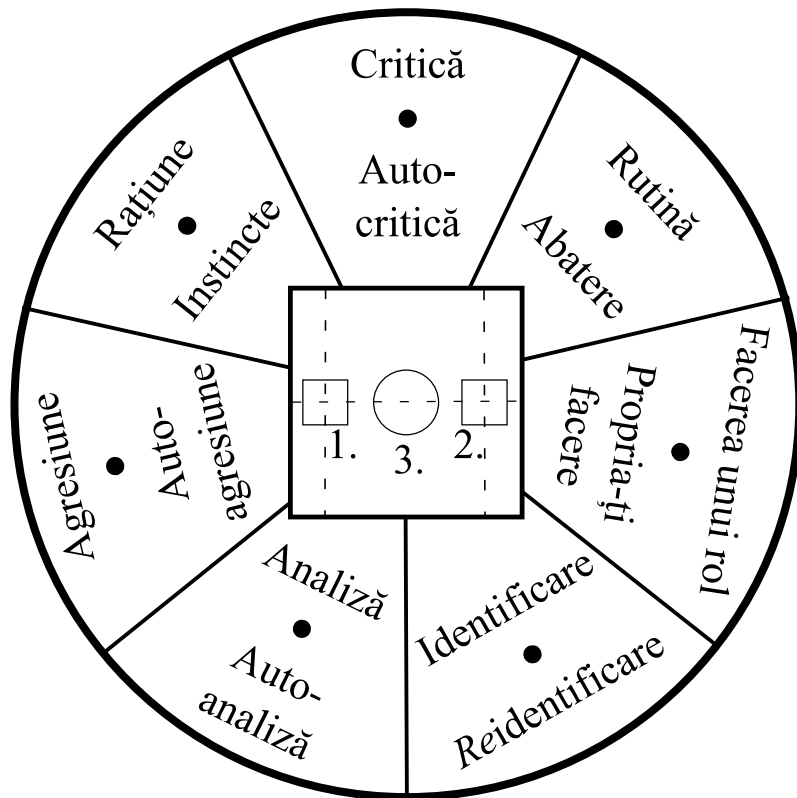


Fig. 4.b. Globul structurii psihofizice al etosului ascetic al creației actorului

### 5.2.1. Analiză-autoanaliză

Faza analizei-autoanalizei este, de fapt, nivelul discursurilor individuale ale actorului și ale rolului, care conduce la discursuri independente, mimetice.

#### • Analiză

Faza analizei constituie întocmirea bazei de date. Întâlnirea cu textul și cu toate traducerile existente; cu autorul, cu regizorul, respectiv cu indicațiile, intențiile amândurora; cu lecturile legate de piesă și posibilele filme regizate până acum sau cu materialul vizual al versiunilor de spectacole; cu vârsta piesei și cu vârsta reprezentației, respectiv toate aspectele culturale și sociale ale acestora, care au fost utilizate în vreun fel în textul original, respectiv sunt folosite în noua versiune ce ia naștere; cu istoria și posibilele ei interpretări; cu rolul, cu interpretul; cu celelalte roluri, ceilalți interpreți; cu limbajul scriiturii, respectiv cu limbajul traducătorilor; cu spațiul scenic; cu recuzita reprezentației; cu costumul; cu muzica reprezentației. Acestea sunt informații care se pot strânge împreună cu restul echipei implicate în spectacol, încă din faza repetițiilor de text și sunt activități de culegere de informații care implică mai ales muncă intelectuală.

În paralel apar și imaginile lăuntrice inexplicabile rațional. La acestea, la informațiile iraționale asupra rolului trebuie să fim la fel de atenți precum la omologul rațional. Vom avea nevoie metode cu care, pe de o parte, să cimentăm informațiile tot mai numeroase, iar pe de altă parte să asigurăm „revărsarea” de informații.

Pentru a fixa informațiile, merită să notăm orice ne trece prin cap legat de rol – chiar dacă la început pare o ineptie –, o idee, o intuiție, o impresie primă, o imagine. Acest fel de joc creativ, fecund – apare în mine ca un cadru 3D, pe care îl descriu în cuvinte – ne poate însoți întreaga muncă, de la prima repetiție-lectură până la premieră și în spectacolele următoare, până la repetițiile de reîmprospătare după perioade lungi de pauză și până la noile reprezentații, respectiv toate reprezentațiile pe care le avem.

Este important ca lucrurile, informațiile reale și ficționale să le fixăm întotdeauna în scris. Fie pe larg, fie în cuvinte-titlu. Aceasta desigur, depinde de modul de lucru al fiecăruia. Scrisul, evident, nu are menirea de a eluda uitarea – deși e de ajutor și din acest punct de vedere. Recitind, se reîmprospătează acele secvențe care sunt foarte importante. De exemplu, senzația cum mi-a trecut prin cap o idee șuie, modalitatea, intensitatea, limbajul corporal, felul în care regizorul a dat o indicație sau alta. Și nu este importantă informația de atunci – pe aceea oricum o am scrisă –, ci toate infimele amănunte și vibrații ale felului *cum* a fost spus acel lucru. De multe ori, acestea oferă un sprijin mai sigur pe drumul modelării rolului decât orice fel de informații așa-zis intelectualicești pe care ți le poți imagina sau pe care le poți aduna.

Și scrisul poate îmbrăca mai multe forme:

- notițele raționale și aparent iraționale ale repetițiilor de lectură
- caietul al rolului
- notițele din timpul și de după repetiții
- ținerea unui jurnal

Scrierea unui caiet al rolului constă în aceea că pe pagini diferite, conform câte unui punct de vedere, clasific datele personajului decelabile numai din text; exemple ca:

- notarea pe pagină separată doar a datelor personale (nume, anul nașterii, vârstă, studii, meserie, starea familială etc., asemenea informații pe care autorul le evidențiază ori le sugerează intertextual, respectiv ce se mai adaugă la acestea prin concepția regizorală)
- pe pagină separată, cartografierea a ceea ce reprezintă sistemul de relații cu celelalte personaje (care este relația vizibilă sau invizibilă dintre ele,

dedusă din text, din intențiile regizorale? care este relația la început și cum evoluează ea – dacă evoluează – pe parcursul piesei, respectiv a reprezentației? care sunt resorturile relațiilor?)

- pe o nouă pagină, ceea ce spune personajul despre sine, respectiv punerea în balanță dacă tot ceea ce spune e adevărat sau nu
- notarea pe o altă pagină a ceea ce spun celelalte personaje despre personajul meu, și ce anume e adevărat și ce nu
- extragerea pe pagină separată a expresiilor lingvistice specifice ale personajului etc.

Firește, lângă categoriile enumerate se pot adăuga și altele noi, ținând cont de punctele de vedere personale, creative, ale fiecăruia.

Notițele repetițiilor de mișcare, în comparație cu notițele repetițiilor de lectură, conțin descrierea schemei de acțiune a primei repetiții scenice, observațiile regizorale legate de aceasta, remarcile actorului – privind resorturile, logica, ritmul, energia, modalitatea, stilul etc. acțiunilor scenice –, respectiv modificările schemei de acțiune a tuturor repetițiilor ulterioare și noile lor nuanțe. Recitirea acestora – dincolo de faptul că va ușura reconstituirea muncii scenice legate de reprezentație – constituie stimuli direcți ai rolului final în ansamblu, respectiv ai schemei acestuia, ca și al ansamblului fizic, psihic.

Concret asta înseamnă că dacă pentru spectator acțiunea vizibilă în forma finală – de ex. pe parcursul rostirii unui monolog – este șederea pe un scaun, dar premergător au fost încercate mai multe alte versiuni care implicau și alte acțiuni, atunci actorul, în mod inconștient, duce cu sine amprenta experienței tuturor acelor rezolvări posibile. Privită astfel, versiunea finală este mult mai complexă. Dacă am fi încercat de la bun început această variantă și ne-am fi decis imediat în favoarea ei, ar reprezenta mai puțin decât cea de mai înainte, definitivă, șederea pe scaun, deoarece n-ar conține aportul amintirii celorlalte versiuni din repetiții. Faptul că pașii acestui drum sunt fixați în scris facilitează posibilitatea amintirii viscerale a amănuntelor diferitelor faze; scrisul ca stimulator direct al rolului.

Cele trei tipuri de notițe conțin și o bază de date rațională, respectiv idei, imagini, mici cadre de film interior care aparțin categoriei „prima impresie”, intuiție. Acestea dezvăluie o nouă latură a rolului ca un tot sferic. Originea lor se situează în zona inexplicabilului. Ele sunt acele idei, soluții, acțiuni concrete instinctive, care se asociază cu revelația „Aha!”. În asemenea situații simțim că am găsit unica soluție bună

și nu trebuie să mai căutăm. Munca ce mai rămâne de făcut e finisarea, nuanțarea. Se poate vedea că „ridicarea”, construcția unui rol e un amalgam de elemente raționale și iraționale, respectiv se mișcă pe muchia neîntreruptei metamorfoze. Înseamnă derularea unor procese intime despre care nici nu se poate vorbi. Trebuie făcute, trăite – descrise, pierd ceva esențial...

Pentru a asigura în continuare afluxul strângerii de informații, am recurs la diferite soluții jucăușe. Nu există nicio rețetă sigură cui ce fel de metodă de joc i se potrivește, există o sumedenie, iar această zestre, har Domnului, se împospătează continuu. Noi înșine am scornit unele noi, sau le putem combina în continuare pe cele existente.

Jocul „ce ar fi dacă...”, de ex., rolul ar fi o floare? dacă ar fi un fel de mâncare? dacă ar fi o culoare? etc. poate arunca o altă lumină asupra unor lucruri extrem de utile și interesante. E cu totul altceva dacă îl jucăm imediat în chiar ziua repetiției-lectură, sau în dimineața premierei, ca pe un exercițiu de relaxare. Oare răspunsurile vor fi identice cu cele din prima zi? Actorul poate juca acest joc și de unul singur, dar e bine să audă și păreriile partenerilor și mai ales pe cele ale regizorului. E un joc plăcut și dezvoltă neconștient ceva esențial despre rol.

Față de notițele caietului rolului, actul ținerii unui jurnal e un al doilea nivel al „fișării”. Și această fază este independentă, pretinde efectuarea de notițe cu caracter personal, dar de un alt tip, o implicare intimă de jurnal, un fel de film interior, când nu contemplăm filmul din afară, ci scriu la persoana întâi singular „pe limba rolului”.

Nu e vorba despre un viitor text literar, nici nu se scrie cu o asemenea intenție. E o scriere cu o țesătură care, în parte, este prelungirea replicilor scrise de dramaturg și se construiește pe baza tuturor informațiilor strânse până acum și mai este, totodată, rezultatul jocului creativ prin care actorul – la persoana întâi, singular – scrie ca și cum el ar fi deja personajul. Cealaltă prelungire pornește așadar de la el. Obişnuim să spunem – desigur, cu respectul, umilitatea, dragostea cuvenite, și fără teama că am plagia – că am învățat să scriem molnarian (Molnár Ferenc), cehovian. Probabil astfel facem primul pas adevărat către rol, exceptând, evident, repetițiile de mișcare.

Diferitele tipuri de notițe și toate în ansamblul lor, îi creează actorului un reflex pavlovian. De câte ori le citesc, se trezește în mine momentul creativ, fertil, când s-a născut remanca respectivă, și-mi aduc aminte cum de mi-a trecut prin minte. Iar dacă acest lucru am reușit să-l evoc, iată că, țac-pac, sunt iarăși la cinema. În acest fel, recitirea notițelor devine o metodă ritualică.

Între elementele analizei, scrierea jurnalului se situează pe ultimul loc. Nu-i deloc întâmplător, deoarece, așa cum s-a spus, granițele diferitelor faze se întrepătrund. Pe jumătate, scrierea jurnalului ține și de zona autoanalitică, deoarece este amprenta monologurilor interioare ale actorului.

#### • **Autoanaliză**

Față de faza analizei, etapa autoanalizei ține mai curând de zona personală, intimă a actorului. De fapt este întrebarea care revine mereu: de ce tocmai eu în acest rol? - și răspunsul primit, respectiv toate celelalte întrebări și răspunsuri formulate, care se rotesc în jurul eului personal al acestuia. Actorului îi place să creadă că nu-i doar un executant care poate fi înlocuit cu oricine, un accesoriu numerotat al procesului de creație scenică. Dispune de personalitate, nu e insipid și inodor. E unic și irepetabil. El va putea juca rolul – și nici nu-i important dacă bine sau rău – cum nimeni altcineva n-ar putea.

Personal, cred că nu-i întâmplător când și ce fel de sarcini actoricești îmi apar în cale. Cred că și regizorii, în mod covârșitor, se gândesc cu un anumit motiv – apropo de un rol – la un actor sau la un altul. Și întrucât amândouă enunțurile le consider adevăruri absolute, mă întreb pe mine și-l întreb și pe regizor: de ce tocmai eu, de ce acum? Și indiferent de răspunsul primit, de aici merită și trebuie să pornesc. De la acest răspuns trebuie să construiesc. Ce asemănare există între mine și personaj, care ar putea fi suma de elemente comune? Care sunt diferențele? Întrebarea o consider importantă și pentru că e o reflecție asupra a ceva despre care n-am știut, probabil, până acum.

Răspunsul intim al actorului la întrebarea... de ce tocmai acum? este, poate, ceea ce-i care unește în cel mai intim mod pe actor și pe rol, într-o cununie mistică. Cine știe despre ce este vorba, acela înțelege, iar cine nu, îl rugăm să fie deferent și să nu scormonească după alte detalii. Este ca o revelație, ca atunci când cineva își dă seama de ce a fost să fie să se întâlnească cu unul sau altul dintre iubiți. Dacă misterul acestei interferențe s-a deslușit, atunci actorul poate adăuga eului scenic un plus lăuntric, inefabil.

De fapt, întreaga fază a autoanalizei se petrece sub umbrela cunoașterii. După repetițiile preliminare încep repetițiile practice, pe scenă. Actorul încearcă să se racordeze la întâmplare, la situație, la parteneri, la regizor. Se autosupraveghează neîntrerupt să observe ce fel de sentimente, gânduri, idei stârnesc în el aceste preocupări. Și încet-încet se întâmplă ceva, ne deplasăm într-o direcție care la început e incomodă și stranie. Preț de câteva clipe, ne metamorfozăm. Apoi încercăm să



prelungim durata. Uneori reușim instantaneu, alteori deloc. Atunci cel mai bine e să revenim la oile noastre. Dar ne pomenim că pînă și oile au dispărut. Suntem cuprinși de disperare. Din toate acestea e posibil ca regizorul, colegii să nu observe nimic. Sau dimpotrivă, să creadă că totul e pe calea cea bună. Continuă căutarea – bazată pe informații reale și ireale. Alte notițe și recitirea celor de pînă acum. Între timp începe evaluarea a ceea ce ar face actorul, ce pas ar face în situația dată, cum ar reacționa, cum ar gândi etc. Acest lucru este luat în considerare continuu de regizor, de parteneri. Se petrec nesfârșite compromisuri, cu noi și cu ceilalți. Sindromul cămășii de forță. E asemenea gramaticii prezentei compunerii, uneori folosind pluralul de majestate, alteori singularul solitar.

### **5.2.2. Agresiune-autoagresiune**

- **Agresiune**

Pînă acum am ieșit de pe așa-numitul fîgaș civil cunoscut, obișnuit, bine rodat. Sunt tot mai multe lucrurile străine, noi, cu care trebuie să ne obișnuim. Și atunci totul începe să ne deranjeze. Ne aflăm încă pe picior de război și cu însușirea textului; coregrafia încă nu funcționează; regizorul nu ne îndrumă, nu spune nimic; sau ne cere ceva cu care nu suntem de acord; iar acest lucru nici măcar nu se poate exprima, sau dacă da, trebuie spus în surdina; ne deranjează partenerul; și toată dezordinea, neîncrederea, neprofesionalismul; credem că nu ne ajunge timpul de repetiții ce ne-a mai rămas; apare sentimentul că „nici nu pot face rolul”, teama că „mă repet pe mine însumi” și că „nu pot inventa nimic nou” etc. În noi se dezlănțuie revolta, împotrivirea. Marea întrebare este ce se poate face cu tot acest potop de sentimente. Respectiv, să-i dăm sau nu glas? Și dacă da, cum? Către cine? Trebuie să îmblânzim împotrivirea din noi. Dacă rolul ne e, să zicem... antipatic, trebuie găsite resorturile omenești, să vedem de ce acel om fost constrâns la o ticăloșie sau alta, trebuie descoperite în el lucrurile care ne fac să-l iubim; trebuie să ne abandonăm, mai precis: trebuie să ne permitem răul, urâtul, negativul, agresiunea. Pe firul acesta, trebuie inventate strategii, să putem trece fără convulsii peste faza fragilă a travaliului rolului.

- **Autoagresiune**

Faza autoagresiunii conține, de fapt, tot ceea ce am descris deja în faza agresiunii – separate în două categorii doar din considerente analitice. Se poate observa că e vorba de o supunere a sinelui, atît din punctul de vedere al eului actoricesc, cît și al

celui civil. Supunerea este necesară, în primul rând, pentru a modela noul rol. Iar celălalt gen de autosupunere izvorăște din nevoia de a supune cavalcada împotrivirii dinlăuntrul meu, să putem crea fără conflict, civilizată, în ciuda influențelor agresive. Se poate afirma totodată și că de-o parte se află supunerea, iar de cealaltă contrariul. Aceste aspecte inerente negative, neplăcute, sunt extrem de necesare, să ne biciuiască normalitatea cotidiană, așa-numita banalitate, lăncezeala. E precum relația conjugată dintre leul care intră în arenă, și îngrijitorul- dresor. Nu-i un număr spectaculos dacă leul, precum o pisicuță-bibelou, stă-n fund și cască știrb asemeni majorității rudelor sale din piatră și ciment. N-are însă darul de a atrage masele nici dacă seara, din pricina neglijenței dresorului, începe rezolvarea problemei exploziei demografice a planetei. Deci actorul uneori e leu, alteori dresor. Nu-i o sarcină ușoară.

Actorul trebuie să se obișnuiască cu prezența convulsiilor firești, să învețe să înnoade și să deznoade fragilul fir al dansului temerilor. Totodată, apariția acestora trebuie s-o accepte în sine, ca pe o reacție normală, deoarece tocmai ele îl păstrează proaspăt, liber și legat fedeleș totodată.

Aspectul autoagresiunii se poate observa și atunci când evocăm stările din vacanța de vară ori din timpul muncii, respectiv diferența dintre cele două. Senzația: „nu trebuie să reacționez, în sfârșit” a actorului plecat în vacanță și cea: „repetăm febril”, vorbesc despre o diferență afectivă crucială, sau despre imaginea „citibilă” pe un actor în transformare. Nu e o imagine obișnuită. „A devenit mai frumos?” sau „Doamne, ce epavă!”... un lucru e sigur, e Altul până la irecognoscibil.

Și pregătirea pentru repetiții – ca și recitirea repetată a notițelor; ca și „mormăitul” textului noaptea în somn, stând pe wc, mergând pe stradă, sau declamarea lui sub supravegherea cuiva; încălzirile tehnice, fizice și vocale; continua depănare de idei, filmul interior – devin un act autoagresiv. E un program de antrenament care bătătoarește în actor noul drum al noului rol.

### **5.2.3. Rațiune–Instincte**

- **Rațiune**

Faza rațiunii cuprinde toată baza de date enumerate până aici, caracterul logic și consecvența inevitabilă a tratării realiste a situației.

- **Instincte**

Instinctele sunt acele niveluri practice – idei, soluții, analize, reacții – izbucnite visceral și inexplicabile rațional, care se pot descoperi în reprezentarea scenică.

Evident, nu-i un secret că starea ideală ar fi ca dozarea tensiunii rațiunii și instinctelor să funcționeze armonios și nu să se încline părtinitor.

#### **5.2.4. Critică–Autocritică**

- **Critică**

Este vorba despre acceptarea, digerarea și utilizarea creativă a criticilor punctuale, pe care le primim de la regizor, parteneri, critici, spectatori. Neîndoielnic, fiecare actor păstrează în memorie prima experiență critică pozitivă sau negativă. Am minți dacă am spune că această primă impresie nu are caracter decisiv în evoluția ulterioară a carierei creatoare. Apoi urmează celelalte. Sau nu urmează. Și nu-i deloc plăcut. Poate ar trebui să alocăm un capitol separat efectului constructiv sau demolator al criticilor. Cine poate spune ce este acea busolă lăuntrică conform căreia ne orientăm corect în jungla atât de subiectivă a profesiei actricești? Sunt întrebări banale, care necesită însă o abordare proprie imediată.

- **Autocritică**

Se poate simți că în interpretarea etosului ascetic al creației actorului faza critică atrage după sine segmentul autocriticii. Autocritica e o fază profundă de autojudecată, prin prisma profesionalismului. Aici se include capacitatea de a spune nu generalităților, autocitării, cabotinismului. O forță interioară ascensională, care îl împinge pe artist spre noi perspective creatoare. Tot ceea ce e greu de îndurat în faza critică se poate compensa printr-o atitudine autocritică matură, conștientă și continuă, necesară și obligatorie. Stă în sarcina profesorului de actorie să atragă insistent atenția studenților asupra acestui aspect.

#### **5.2.5. Rutină–Abatere**

- **Rutină**

Rutina, ca noțiune cumulativă, include în sine, sub umbrela dispariției proșpețimii, rutina repetiției, rutina reprezentației, rutina modelării rolului, adică aspectele pozitive și negative ale actorului luate la modul general.

- **Abatere**

În opinia mea, baterea reprezintă paradoxul pierderii controlate a conștiinței, respectiv sărutul muzei educației care spune: „uită tot ce-am spus până acum”. Revărsarea dirijată conștient și liber a stării creative fecunde într-un fel care se poate învăța și „rechema” iar și iar în procesul activității creatoare.

### **5.2.6. Facerea unui rol-Propria-ți facere**

- **Facerea unui rol**

La un moment dat în procesul de repetiții, actorul se surprinde că descoperă starea: „rolul a scos capul”. Evrika! Aceasta este urmată de sindromul „a dispărut, nu-l mai găsesc”. Alternarea acestor stări capricioase atrage după sine „travaliul reluării”. Lupta cu acestea se poate observa atât la repetiții, cât și în fazele reprezentațiilor. Riturile, ritualurile de invocare a rolului amintite deja servesc la îmblânzirea stării atât de speciale a „facerii rolului”, respectiv ne ajută să resimțim forța fenomenului „astăzi nu merge, dar totuși voi reuși să zbor”.

- **Propria-ți facere**

În sensul celor de mai sus, devine limpede că este vorba despre un act de naștere a unui nou sine.

### **5.2.7. Identificare-Reidentificare**

- **Identificare**

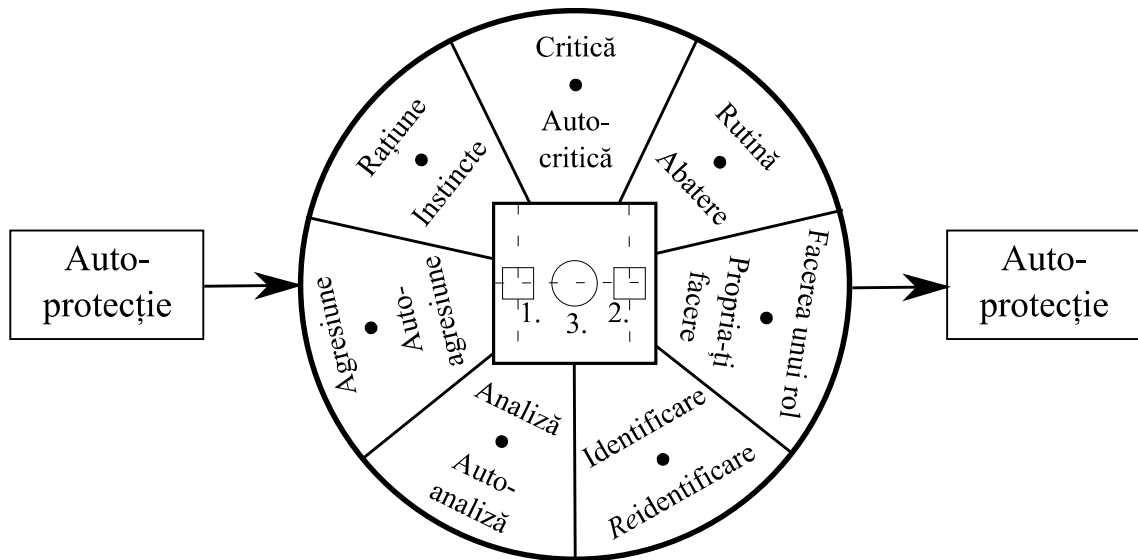
Faza identificării actorului cu rolul este, de fapt, momentul catharsisului.

- **Reidentificare**

Momentul, starea *reidentificării* conține conștientizarea faptului că mă „reîntâlnesc”, mă întâlnesc cu mine însumi întru noi posibilități.

## **5.3. Autoprotecție**

Pentru respingerea tensiunilor ce însoțesc profesia de actor, cadrul etosului ascetic al creației actorului este în toate situațiile – la începutul și la sfârșitul oricărui tip de proces scenic– autoprotecția.



**Fig. 4. c. Structura psihofizică a etosului ascetic al creației actorului**

Nu definesc separat condițiile, componentele etosului ascetic. Livrarea lor în acest fel ar fi seacă și plictisitoare. Incluse, răspândite în tot corpul textului condimentează însă opera autoflagelării. Tabelul de mai jos inserez în scopul limpezimii:

- predispoziție către sacrificiu
- umilitate
- disciplină
- atenție
- spontaneitate
- creativitate
- predispoziție către improvizație
- simțul ritmului
- muzicalitate
- cultură fizică
- spirit de observație dezvoltat
- memorie
- sensibilitate
- empatie
- prezență de spirit
- conștiințiozitate
- autocontrol
- cumpătare

- receptivitate
- „fînța-joc” (Măniuțiu)
- curiozitate
- dorință de a experimenta
- bună dispoziție
- relaxare
- libertate
- forța „non-acțiunii” (Mnouchkine)
- liniște interioară
- stăpânirea tăcerii
- capacitatea de golire interioară
- naturalețe
- autenticitate
- expresivitate
- exhibiționism
- consecvență
- perseverență
- continuitate
- fanatism
- energie
- umor
- erotism
- perversitate sănătoasă
- curaj
- impertinență
- inconștiență
- înfrumusețare-urățire
- modestie
- rezistență în fața tensiunii
- temeinicie
- suspiciune
- capacitatea de formula întrebări

- stil
- gust
- siguranță
- dicție
- etc.

Ultimul cadru al montajului filmului interior ne semnaleză că lista de mai sus nu se laudă cu pretenția exhaustivității. Deoarece etosul ascetic al creației actorului dă posibilitatea utilizării unei concepții jucătoare-jucăușe, personale.

Eu, Tompa Klára, renunț la autoflagelare.

Mi-e dor de fericirea zborului

.....  
.....

..... dar îmi aduc aminte de dictonul cunoscut din comedia lui Terentius,  
*Heautontimorumenos*: „Sunt om și tot ce-i omenesc străin de mine nu socot”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> I.m.1, actul I, scena I, p. 223 ()



## Bibliografie

- Arens, William (1986) "Playing with aggression". In: *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek.* [Joc cu agresivitatea In: Nu doar munca: despre activitățile ne-esențiale supraviețuirii la intersecția dintre culturi, ed. originală : Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival, SAGE Publications, 1980] Eds. Jeremy Cherfas, Roger Lewin. Budapest: Gondolat,
- Aristotle (1982): *Rhetoric II*: 8
- Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház.* [Teatrul cruzimii] Budapest: Gondolat,.
- Banu, Georges (2007): *A felügyelt színpad.* [Scena supravegheată, Polirom, 2007] Cluj-Napoca: Koinónia,
- Banu, G. (2007) *A 20. század utolsó negyedének színházi látképe. Vázlat* [Online], sursa: <http://www.lato.ro/article.php/A-20-sz%C3%A1zad-utols%C3%B3-negyed%C3%A9nek-sz%C3%ADnh%C3%A1zi-l%C3%A1tk%C3%A9pe-V%C3%A1zlat/1119/> [ 14 iulie, 2012] [ Banu, G: Repere pentru peisajul ultimului sfert de secol. In: Michaela Tonitza-Iordache–George Banu (ed.): *Arta teatrului.* Editura Nemira, București, 2004 (ediția II), 403–416. trad. Zsigmond Andrea]
- Barba, Eugenio (2001): *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába.* [*O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală,* UNITEXT, 2003] Budapest: Kijárat,.
- Barthes, Roland: "A kép retorikája" [Retorica imaginii]. In: *Filmkultúra.* 1990/5.
- Benkő, András. *Zenei Kislexikon.* [Mic dicționar de muzică]. București: Kriterion, 1986.
- Bentley, Eric: *A dráma élete* [Viața dramei]. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.
- Berne, Eric: *Emberi játzmák.* [Games People Play] Budapest: Háttér Kiadó, 2008.
- Berne, Eric: *Sorskönyv.* [What Do You Say After You Say Hello? The sequel to Games People Play. ] Budapest: Háttér Kiadó, 2008.
- Bogart, Anne: "Félelem, irányvesztés, nehézség." [Teroare, dezorientare și dificultate] In: *Színház,* 2009. nov.
- Böhme, Gernot: *Antropológia az ember halála után.* [Antropologie după moarte] Eds. Kamper-Wulf. Budapest: 1998.
- Brecht, Bertold: *Irodalomról és művészetéről.* [Despre literatură și artă] Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.

- Brenneis, Donald: "Fighting Words". In: *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. [Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival.] In: Nu doar munca: despre activitățile ne-esențiale supraviețuirii la intersecția dintre culturi, ed. originală : Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival, SAGE Publications, 1980] Budapest: Gondolat, 1986.
- Brook, Peter: *Az üres tér*. [Spațiul gol] Budapest: Európa Kiadó, n. d.
- Cherfas, Jeremy: "Ez csak játék" [It's only a game] In: *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. [Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival. In: Nu doar munca: despre activitățile ne-esențiale supraviețuirii la intersecția dintre culturi, ed. originală : Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival, SAGE Publications, 1980]] Eds. Jeremy Cherfas, Roger Lewin. Budapest: Gondolat, 1986.
- Cohen, Robert: *A színészmesterség alapjai*. [Bazele actoriei] Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.
- Craig, Gordon: *Új színház felé*. [Spre un teatru nou] Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963.
- Chekhov, Michael: *A színészhez. A színjátszás technikájáról* [Către actor. Despre tehnica actoriei] Budapest: Polgár Kiadó, 1997.
- Csíkvári, Antal. *Zenei kistükör. A zenei műveltség kézikönyve*. [Mica oglindă muzicală. Manualul culturii muzicală] Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A dráma költészetéről*. [Paradox despre actor, Editura Nemira, 2010] 1966
- Einon, Dorothy: *A játék célja*. [Către jocul lui] In: *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. [In: Nu doar munca: despre activitățile ne-esențiale supraviețuirii la intersecția dintre culturi, ed. originală : Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival, SAGE Publications, 1980]] Eds. Jeremy Cherfas, Roger Lewin. Budapest: Gondolat, 1986.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. [Estetica performativității] Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*. [A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii, București, Ed. Humanitas, 1997] Budapest: Gondolat, 1990.

- Fromm, Erich: *A rombolás anatómiája*. [Anatomia distructivității umane In: Texte alese, Editura Politică, bucurești, 1983] Budapest: Háttér Kiadó, 2001.
- Goffman, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. [Psihologia socială a cotidianului] Budapest: Gondolat, 1981.
- Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. [Teatru și ritual] Texts, 1965–1969. Bratislava-Budapest: Kalligram, 1999.
- [http://hu.wikipedia.org/wiki/Doktor\\_House](http://hu.wikipedia.org/wiki/Doktor_House), retrieved: July 14, 2012.
- <http://koranyi.blogspot.ro/2010/04/esterhazy-peter-avagy-meg-egyszer.html>
- <http://mek.oszk.hu/05200/05243/05243.htm#6>, retrieved: July 14, 2012.
- <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=167>
- Hall, Stuart: “About Cultural Identity” (Despre identitatea culturală). In: *Multikulturalizmus* [Multiculturalism], ed. Feischmidt, M. Budapest: Osiris, 1997.
- Kende, B. Hanna: *Gyermekpszichodráma*. [Psihodrama copiilor] Budapest: Osiris, 2003.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Szeged: Universum, 1990.
- Ruszt, József: *Színészdramaturgia. A Színitanoda*, [Dramaturgia actorului. □coala de actorie] Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Theatre, n. d.
- Kantor, Tadeus: *Halálszínház. Írások a művészetről és a színházról*. [Teatrul morții. Scrieri despre artă și teatru] Budapest-Szeged: MASZK-OSZMI, 1944.
- Loizos, Peter: “Képek az emberről.” [Imagini despre om] In: *Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival*. Eds. Jeremy Cherfas, Roger Lewin. Budapest: Gondolat, 1986.
- Kesztyer, Lőrinc: *Zenei alapismeretek*. [Bazele muzicii] Budapest: Athenaeum 2000, 2001.
- Marin, Louis *A reprezentáció (A kép és racionalitása) Kép-fenomen- valóság*. [Reprezentarea. Imaginea și raționalitatea sa. Imagine-fenomen-realitate] Budapest: Kijárat, 1997.
- Jákfalvi, Magdolna: “A nézés öröme.” [Bucuria privirii] In: *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. [Screening. Hungarian Theatre in a European Context] Ed. Imre Z. Budapest: Áron Kiadó, 2004.
- Măniuțiu, Mihai: *Aktus és utánczás. Esszé a színész művészetéről*. [Act și mimare Un eseu despre arta actorului. Eminescu, București, 1989] Cluj-Napoca: Koinónia, 2006.
- Mitchell, W.J.T. The Image Twist. In: *Balkon* 2007/11-12.

- Mnouchkine, Ariane: "A színész második bőre" [Cea de-a doua piele a actorului]. In: *Theatron* 2003 Summer–Autumn. Veszprém, 2003. pp. 112.
- Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. [Dicționar de teatru] Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- Sfânta Scriptură*. Tr. Károli Gáspár. The University Convention of the Hungarian Reformed Church in collaboration with the Evangelical Church and the Council of Free Churches. Budapest: 1954.
- Színház* [Theatre], the journal of the Hungarian Theatrical Society, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, nov. 2009.
- Publius Terentius Afer: *Heauton Timorumenos* (Cel ce se chinuie singur). Tr. Dr. Kis Sándor (professor piarist). Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1895.
- Trevarten, Colwyn – Grant, Fiona: "Gyermekjátékok és a kultúra teremtése." [Jocuri de copii și crearea culturii] In: *Not work alone: a cross-cultural view of activities superfluous to survival*. Eds. Jeremy Cherfas, Roger Lewin. Budapest: Gondolat, 1986.
- Ungvári Zrínyi, Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába* [Introducere în antropologia teatrală. Manual de teatrologie] Editura Universității de Artă Teatrală, Târgu Mureș: 2006.
- Vekerdy, Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. [Uneltele actorului conform Maestrului Zeami] Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1988.
- Walkó, György: *Bertolt Brecht*. Budapest: Gondolat, 1959.
- XXX: *The problem of the stage character*. (Problema personajului scenic) From the directors' workshop led by Alexei Popov. Budapest: Színháztudományi Intézet [Institute for Theatre Studies], 1961.
- XXX: *Mic dicționar explicative al limbii maghiare*, 1992.
- XXX: *Pszichológia* [Psihologie] Budapest: Osiris, 1995.
- XXX: *Lexicon de psihologie*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2002.