

UNIVERSITATE DE ARTE
DIN TÂRGU MUREȘ

TEATRU ȘI MEMORIE.
MEMORAREA TEXTULUI DRAMATIC
TEZĂ DE DOCTORAT - REZUMAT

Coordonator științific
Prof. Univ. Habil. Dr. **Sorin Crișan**

Candidat
Drd. **Daniela Florica Moisuc**

2020

Memorarea textului dramatic este calea de a ființa în personaj în mod veridic. Simpla abordare/lecturare a textului sau fixarea lui „pe de rost” nu îndreaptă actorul spre metoda precisă a trăirii autentice a cuvintelor rostite pe scenă. Dincolo de prima lectură, textul dramatic necesită o analiză profundă a sensurilor și situațiilor propuse de autor, completate mai apoi cu viziunea regizorală și nu în ultimul rând propria noastră proiecție artistică. Procesul complex de memorare a textului dramatic devine complet numai atunci când actorul deprinde în mod lăuntric textul, „ca și când” acesta îi aparține.

Iată întrebările la care ar trebui să răspundă lucrarea noastră:

1. Este memoria un vehicul al impresiilor?
2. Poate fi memoria activată?
3. Care este mecanismul ce leagă floarea/prezența de rădăcină/memoria, ținând cont de ceea ce Stanislavski însuși spunea: „Nu vă ocupați de floare, mulțumiți-vă să-i udați rădăcinile.”?
4. Are memoria un termen limită, în sensul în care Lee Strasberg sugera cursanților săi un termen de 7 ani ca sursă?
5. Poate memoria să devină „mincinoasă” și în ce condiții se produce acest fapt, având în vedere ideea care spune că memoria poate excita amintirea până la a oferi acesteia din urmă o tușă de mitologie.
6. Care sunt modurile de organizare a memoriei?
7. Dacă admitem că memoria propune actorului forma construcției rolului ținând cont de gradul de stimulare, internă sau externă, atunci uitarea este tot o formulă a memoriei?
8. Care sunt tipurile de memorare și cum pot fi acestea adaptate la textul propus de rol, ținând cont că textul destinat scenei îmbracă astăzi haine atât de diferite?
9. Dacă arta actorului este considerată o „artă a cuvântului dinainte știut”, care ar fi mnemotehnicile specifice muncii actorului și, dacă acestea există, cum se pot combina ele pentru a simplifica actul memorării?
10. Există un antrenament al memoriei? Cum poate acest antrenament, prin exerciții combinate de concentrare și stimulare a simțurilor, să conducă la „memorarea totală”? (Numim memorare totală memorarea cu toate simțurile.)
11. Este memorarea o abilitate care susține „talentul actorului”, sau ea nu are nicio legătură cu categoria imponderabilă a acestuia? Ține memorarea de o organizare și

planificare a studiului individual al actorului, care ar trebui să conțină tehnici de muncă intelectuală, pornind de la optimizarea timpilor de memorare prin mărirea capacității mnezice și până la „memorarea la comandă”?

12. Oboseală, plictiseală sau uitare?

Demersul nostru în descoperirea unei matrici mnemonice a pornit dintr-o necesitate personală atunci când ne-am confruntat cu zeci de roluri de-a lungul celor 27 de ani de teatru. Nevoia descoperirii unei metode performante de memorare care să cuprindă tehnici mnezice adaptate fiecărei sarcini scenice, ne-a determinat ca în cercetarea noastră să extindem aria de studiu teatral către domenii trans-disciplinare cum ar fi neuroștiințele și psihologia.

Am fost ghidate în încercare noastră de următoarele cuvinte:

„În teatru, dincolo de cuvinte există infinit mai multe limbaje, prin care se stabilește și se menține comunicarea cu publicul. E vorba despre limbajul trupului, limbajul sunetului, limbajul ritmului, limbajul culorilor, limbajul costumelor, limbajul decorului, limbajul luminilor – și toate se adaugă la aceste 25.000 de cuvinte disponibile. Orice element al vieții este ca un cuvânt într-un vocabular universal.”¹

Trebuie să formulăm în acest moment o primă precizare: în limbajul teatral, al actorilor în special, apare foarte des expresia „învăț textul”, acțiune care este urmată, așa cum practica o demonstrează de multe ori, de o parcurgere a materialului dramatic și de reținerea replicilor. Credem că de cele mai multe ori actorii nu realizează un act conștient-metodic în procesul de învățare a textului pe care îl au de reprodus apoi în spectacol. Pasul firesc pe care ar trebui să-l facă, după învățare, este *actul de a memora* textul destinat scenei.

Continuăm cu o a doua precizare: nu vom fi preocupați de memorare ca performanță sportivă. Acțiunile noastre se vor îndrepta spre dezvoltarea unei metode specifice spațiului spectacolului dramatic. De foarte multe ori persoane din afara teatrului i-au întrebat pe actori cum pot memora atâta text sau unde se depozitează acesta. Răspunsurile se limitau la cuvântul memorie: „am o memorie bună”.

În prima parte a lucrării *Actorul – atlet al minții. Memorarea cu toate simțurile*, ne-am preocupat în capitolul *Câteva generalități despre memorie. Aspecte psihologice ale memoriei*,

¹ Peter Brook, 2012, „Peștișorul de aur”, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Editura Nemira, București, p. 108.

de câteva ipostaze generale legate de memorie și de mecanismul de funcționare a acesteia. Am considerat necesar ca, înainte de toate, pentru a înțelege mai bine cum guvernează memoria intelectul actorului, să răspundem la întrebarea *ce este memoria* și cum se desfășoară acest proces psihic prin care are loc *fixearea, arhivarea, identificarea, și reamintirea a unei experiențe anterioare*. Din multitudinea de definiții date de-a lungul timpului în studii și manuale de psihologie, credem că una dintre cele mai explicite, într-o lucrare de specialitate românească, este cea oferită de Alin-Stelian Ciobîcă: „memoria reprezintă capacitatea sistemului nervos de fixare, conservare, recunoaștere și evocare a unei experiențe anterioare.”² Dacă la începutul cercetării noastre noțiunile despre acest proces psihic erau foarte vagi sau aproape inexistente, cu acest prilej am descoperit că există mai multe clasificări ale memoriei și moduri în care aceste tipuri conlucrează.

În capitolul *Memoria: clasificări*, am găsit răspunsuri care ne-au netezit calea spre înțelegerea mecanismului de funcționare a memoriei umane prin studierea *modelului modal* sau *modelului memoriei multiple*, descoperit de Atkinson și Shiffrin, teorie care ne-a făcut să înțelegem cum sunt percepute senzațiile la nivelul creierului uman prin intermediul celor cinci simțuri și care sunt impresiile vehiculate și arhivate la nivelul creierului. Am considerat că modelul modal Atkinson-Shiffrin a fost startul în descoperirea unei *matrici mnemotehnice specifică actorului profesionist* care dorește să ajungă la performanță artistică.

Am dori să remarcăm importanța pe care o are cunoașterea *memoriei primare (memoriei de scurtă durată)* care înmagazinează în ea informații din exterior, între doi și șapte itemi, pentru ca mai apoi aceștia să fie transferați în *memoria secundară (memoria de lungă durată)*. Modul de funcționare a *memoriei terțiare* ne-a ajutat să înțelegem de ce unele noțiuni, acțiuni zilnice, propriul nume, adresa de acasă și chiar unele replici, poezii, melodii nu le putem uita niciodată. *Memoria de lucru* este tipul de proces psihologic care conlucrează cu aceste tipuri de memorie și funcționează ca un veritabil depozit informațional din care se transferă spre *memoria de lungă durată* informațiile engramate. Revelator pentru noi a fost să aflăm că memoria de lungă durată are *o capacitate nelimitată*, ceea ce permite actorului să conștientizeze faptul că actul memorării este un act continuu, infinit și suntem convinși că el poate fi activat prin antrenamente practice. *Uitarea apare numai din pricina impasului de localizare a materialului și nu datorită dispariției acestuia*. Astfel, putem înțelege că o informație care este așezată definitiv în memoria de lungă durată poate fi accesată oricând. Se realizează, în acest

² Alin-Stelian Ciobîcă, *Aspecte neurofiziologice ale proceselor de învățare și memorare*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2007, p. 11.

mod, un flux de informații între cele două depozite, flux care permite îmbunătățirea capacității de memorare. Am remarcat reprezentarea mai largă, privind memoria, înaintată de academicianul Constantin Bălăceanu-Stolnici: „orice celulă vie conține în nucleul ei și în mitocondriile sale o adevărată arhivă de date codificate în lanțurile de ADN. Această arhivă se *xeroxează* cu prilejul fiecărei diviziuni celulare și se transmite astfel din generație în generație. Este cel mai impresionant dispozitiv de memorie din sistemul nostru solar.”³

Încercarea noastră de a găsi răspunsuri legate de actul memorării și memorie în teatru a continuat în capitolul *Teatru și memorie*, prin a căuta modul în care marii pedagogi de artă teatrală au abordat această temă și felul în care a fost definit acest proces în accepțiunea făuritorilor de teatru ai lumii. Am constatat că *nimeni nu vorbește despre memorarea textului*, în toate lucrările teoretice este abordată doar *memoria*.

Subcapitolul *Discipolii* arată observațiile lui Jean Lous Barrault în cartea sa „Amintiri pentru mâine”, despre existența *memoriei anterioare*, referire la o memorie ce cuprinde amintirile dinainte de a ne naște, amintiri indispensabile imaginației noastre de adult. Paul Claudel vine să completeze această primă intuiție cu privire la memoria actorului și vorbește despre existența unei *memorii de dinainte de a ființa*, care nu e altceva decât o moștenirea genetică, memoria înnăscută. Pășind în spațiul viguros al teatrului polonez, am identificat în valoroasele lucrări teoretice ale lui Tadeus Kantor o viziune proprie, puternic amprentată de prezența morții, bine conservată în *memoria copilului*. O memorie ce funcționează pentru regizorul vizionar asemeni unei diorame de muzeu în care amintirile copilăriei sunt atribuite unui trecut mort, populat de personaje moarte. La polul opus regizorul Jerzy Grotowski este preocupat de memoria actorului pornind de la tehnicile de activare a puterilor spirituale pentru a realiza *transluminarea*, rezultat al unui proces ce îmbină depășirea limitelor impuse de corpul actorului și transpunerile sale interioare concretizate în *tehnica de răscolire în întunericul amintirilor prin deblocarea simțurilor*.

„Actorul trebuie să-și dezvolte capacitatea de a vorbi în registre care nu-i sunt naturale – adică mai înalt sau mai jos decât registrul natural. Aceasta nu înseamnă deloc să-și ridice sau să-și coboare vocea tot timpul, în mod metodic, în registre neobișnuite, ci doar să opereze în anumite cazuri, în mod artificial în registre nenaturale fără să ascundă caracterul lor artificial. Un alt mijloc pentru a atinge în mod artificial alte registre este să parodieze voci de femei, de copii,

³ *Op. cit.* p. 11 *apud* Ciobîcă.

de bătrâni etc. Dar actorul nu trebuie niciodată să se forțeze în mod sistematic să întrebuițeze un registru mai jos decât al său, pentru a avea, de exemplu, o voce virilă. Această tendință este deosebit de nefastă, putând provoca o inflamație a gâtului și chiar tulburări nervoase”.⁴

Peter Brook este captivat de antrenamentul grotowskian și recurge la rândul său în antrenamentul actorului profesionist la tehnica introspecției *activând toate spectrele ființei sale* în arta interpretării prin intermediul *mâinii, ochiului, urechii și inimii*.

În spațiul teatral românesc regizorul și pedagogul Radu Penciulescu a reformat antrenamentul actorului prin excluderea *talentului* din tehnicile de pregătire ale artistului care dorește să obțină performanța. *Trăirea actorului* nu trebuie să devină o *emoție nestăpânită*, cel care trebuie să fie dominat de emoție este doar spectatorul. Discipolul său, Andrei Șerban, remarcă importanța senzorialului în activarea memoriei, mărturisind cât de importante sunt pentru actor simțurile. Regizorul Aureliu Manea, partizan al teoriilor penciulesciene redefinesc apariția actorului pe scenă în *prezența emoției*, care nu e o substanță a tehnicii de joc ci *mister al omului*. Trăirile, spune Manea, însuflețesc forma jocului și nu e suficient doar un antrenament al trupului.

„A fi în prezența unui actor în repetiții, înseamnă a urmări drumul tulburător al Emoției și al comenzii asupra ei, al gradării și eliberării ei. Ne este foarte greu să obiectivăm această naștere a sentimentului, dar în anumite situații, ea devine consecință a tehnicii pure. De fiecare dată trebuie să *înviem formele de acțiune pentru ca nicio secundă emoția să nu fie substanță a tehnicii, ci mister al omului*.”⁵

Itinerariul nostru în găsirea *matricei mnemonice* abordează ineluctabil principiile marelui regizor pedagog Konstantin Sergheevici Stanislavski în subcapitolul *Maestrul*. Prin teoriile sale puternic influențate de Școala de la Meiningen el dă putere actorului, pe care îl consideră singurul în măsură să aducă noutate în interpretarea textelor. Jocul actorului nu trebuie lăsat pe seama talentului și inspirației de moment, *trăirea* nu este temelia rolului ci doar o etapă a procesului de creație în construcția personajului.

⁴Jerzy Grotowski, „Tehnica vocii”. *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext-seria Magister, București, 1998, p. 81.

⁵Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*. Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983, p. 20.

„Și în arta asta își trăiești rolul, o dată sau de două ori, acasă sau la repetiții. Prezența procesului esențial al trăirii îngăduie ca și acest curent să fie socotit o artă autentică... dar procesul de trăire nu este momentul principal de creație ci numai una dintre etapele pregătitoare pentru munca de creație. Această muncă constă în căutarea formei artistice exterioare a creației scenice, care dezvăluie conținutul ei interior.”⁶

Preocupat de prezența sentimentului în interpretare regizorul rus considera că actorul trebuie să cunoască *sentimente* ai domnia cu personajul printr-o *identificare*. Așadar, Stanislavski e cel care ne apropie cel mai mult de subiectul cercetării noastre, preocupat fiind de recunoașterea emoției, de găsirea unui *sentiment prin implicare biografică* și asumarea unei *interpretări organice*, pentru ca mai apoi actorul să ajungă la o *interpretare credibilă* prin *cunoaștere*. Artistul apelează mereu la resursele propriului său corp, la amintiri și la o *memorie emoțională*.

Memoria afectivă, termenul pe care Stanislavski la împrumutat din scrierile psihologului Théodule Ribot, este memoria care îmmagazinează în ea amintiri, care vor fi inevitabil sursa de inspirație în elaborarea rolului pe care actorul îl va interpreta pe scenă. Această *amintire a emoțiilor trăite* este izvorul care determină actul creator, iar apoi totul este transpus în reprezentarea artistică. Memoria emoțională propusă de Stanislavski a completat puzzle-ul nostru în aflarea unei metode, spre o *memorare cu toate simțurile*. Cuvântul devine mai ușor de fixat pe harta conturată de *suma amintirilor noastre*, dacă ele pot fi inserate în actul artistic. Datele rolului/personajului activează *amintirea adecvată* din corpul general al amintirilor prin deblocarea mecanismului de inversare cronologică de la *prezent spre trecut*. O interpretare completă necesită o amintire a întregului rol, alegerea amintirilor va fi dictată de necesitățile pe care rolul le solicită la momentul oportun. Nu ne-am propus ca memorarea textului dramatic să devină un exercițiu de sportivitate artistică într-un campionat de memorare. Procesul pe care l-am perceput noi este un demers ce propune ca înainte de a depozita la nivelul memoriei cuvântul, să aducem parametrii noi în procesul mnemonic: *emoție, situația scenică, acțiunea scenică, redare în gest și în cuvânt*.

Un privilegiu infailibil în căutarea matricei mnemonice l-a reprezentat întâlnirea cu profesorul și regizorul David Esrig, moment care a fost evocat în Capitolul *Către un teatru existențial*. Personalitate remarcantă a școlii teatrale românești și în prezent a celei germane,

⁶ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951. p. 35.

acesta vine să confirme însemnătatea cercetării noastre legate de actul memorării textului dramatic. Reprezentant al generației teatrale a anilor 60-70 ai secolului trecut, el aduce, prin creația sa artistică și teoretică, o contribuție majoră în mișcarea teatrului european din cea de-a doua parte a secolului al XX-lea. Încă din perioada în care a studiat și s-a format în România este preocupat de *teatrul existențialist* și de găsirea unei căi unice de antrenament al actorului. Asemeni colegilor de generație care au fost forțați să părăsească spațiul românesc în perioada comunistă, David Esrig ne dezvăluie un destin artistic unic, care s-a dovedit rodnic în decursul deceniilor care au trecut. Palmeresul său cuprine două mari premii care confirmă calitatea intelectuală, culturală și artistică a regizorului David Esrig: *Marele Premiu BITEF*, Belgrad 1967, premiu acordat în egală măsură altor două mari personalități ale teatrului European, Otomar Krejča și Jerzy Grotowski, și *Premiul acordat de critica franceză* decernat în 1965 la egalitate cu regizorul Franco Zeffirelli. După motări răsunătoare ale unor spectacole ca: „Nepotul lui Rameau”, „Așteptându-l pe Godot”, „Umbra”, „Violențele lui Scapin”, interzicerea spectacolului „Furtuna” de W.Shakespeare pune capăt perspectivei de a mai profesa în țară. Are o carieră remarcabilă în teatre din Europa și din Israel pune bazele Academiei de Teatru și Film *Athanor*, care a funcționat din anul 1995 în orașul Burghausen, landul Bavaria. Din anul 2014 și până în prezent Academia *Athanor* își desfășoară activitatea în orașul Passau.

Prima întâlnire cu regizorul David Esrig a fost în anul 2006, în calitate de actor al Teatrului de Nord Satu Mare, prilejul cu care am descoperit calitățile sale de regizor și în special de pedagog în arta actorului. A fost o colaborare extrem de fructuoasă care s-a desfășurat timp de o lună. Un an mai târziu, cu prilejul atelierului „În căutarea Teatrului existențial”, proiect ce a făcut parte din programul „Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007”, susținut de Uniunea Teatrală din România-UNITER a avut loc cea de-a doua noastră întâlnire cu David Esrig. Participarea noastră la work-shop ne-a dat șansa de a împărtăși alături de 38 de actori profesioniști din întreaga țară experiența unui număr de patru antrenamente intense și care depășeau cu mult aria de cunoaștere practică de până atunci: „Limbajul și expresia corpului în teatrul modern” (Metoda Etienne Decroux) condus de Yves Marc din Paris, „Biomecanica lui Meyerhold” (Metoda Alexei Lewinski) condus de Rainer Doberning din Viena, „Clownerie și teatru modern” (Metoda Jaques Leccoq) condus de Walter Anichhofer din Salzburg și „De la cuvânt la acțiune, condiție a teatrului modern” condus de David Esrig din Germania.

„Aș vedea întregul sistem de învățământ regizoral astfel orânduit. Întâi, toți studenții – viitori regizori și actori – ar trebui să parcurgă împreună doi ani de pregătire cu materii de cultură generală teatrală și cu curs practic de actorie. [...]

După o această introducere în materialul artei scenice și după ce elementele artei actorului au fost deopotrivă însușite de viitorii regizori poate începe specializarea.”⁷

Experimentele teatrale de atunci, pe care le-am explorat la nivelul grupului de lucru și individual, au deschis punți de autocunoaștere a resurselor și capacităților noastre artistice din care ne-am hrănit inspirația stagiunii întregi. Activitatea noastră artistică a făcut posibilă, în anul 2015, o a treia întâlnire cu profesorul David Estrig, de această dată solicitarea noastră a venit în calitate de doctorand în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate” susținut de Academia Română. Lucrarea noastră, *Actorul atlet al minții, memorarea cu toate simțurile*, la îndemnul tutorelui îndrumător, profesor doctor Silviu Angelescu din echipa de la București, s-a derulat în strânsă colaborare cu profesorul David Estrig în perioada mobilității la Academia *Athanor* din Passau. Am ales de comun acord ca metoda de investigare a temei noastre să aibă loc sub forma unor dialoguri înregistrate pentru a da eficiență și transparență studiului nostru legat de actul memorării.

Primul dialog cu David Estrig aduce lumină în căutările noastre despre memorarea textului dramatic. Actorul nu trebuie să se raporteze la textul dramatic limitind noțiunea doar la textul tipărit pe hârtie, el trebuie să perceapă fenomenul într-un mod mult mai vast și profund. *Textul este o izbucnire în verbal*, știind că Stanislavski ne precizează în scrierile sale despre *acțiunea verbală*, Estrig distinge existența unui întreg *film interior*.

„David Estrig: Dumneavoastră m-ați stârnit deja spunându-mi că vreți să găsiți o metodă de memorare a textului destinat scenei cu toate simțurile. Țasta este deja un pas enorm spre definiția mea despre memorie și memorare. În concepția mea, mai lipsește un pas și anume: memorizarea pe care o așteptăm de la orice actor nu se poate rezuma numai la memorarea textului. Textul nu este decât o izbucnire în verbal, ceea ce numea Stanislavski acțiunea verbală, a unui întreg *film interior*, care este de fapt viața lui. Problema mare este că personajul pe care un actor îl joacă, care începe cu citirea la masă a rolului, continuă cu înțelegerea textului, ajungându-se până la memorarea sa, este de fapt o încercare de a intra,

⁷ David Estrig, „Pentru un caracter mai universitar al învățământului teatral”, în *Ce credeți despre învățământul de regie*, Teatrul, nr. 1, ianuarie, 1969, pp. 6-8.

de a reproduce întreg materialul pe care îl are de jucat, în propria lui biografie spirituală.”⁸

Crearea personajului pornește de la *citirea la masă, înțelegerea și memorarea textului*, o redare a tuturor informațiilor pe care le are de interpretat în *propria lui biografie spirituală*, reflexie a vieții pe care o are actorul de întruchipat pe scenă. O primă etapă se conturează: actorul încă nu știe evoluția personajului său la început, *filmul interior este acum neclar*, dar simte nevoia unor gesturi, manifestări intuitive/raționale ce încurajează calea spre *analiză intelectuală* pe care David Esrig le numește *semne mai caligrafiate intelectual de încercarea de a ne indentifica cu personajul*; un mers anume, un fel special de a vorbi, de a te mișca, etc. Forma incipientă în această primă abordare a apropierei de text și implicit de personaj, adoptarea unui comportament în interiorul unei *biografii de împrumut*, are punct de plecare *întâmplările descriese în text dar și întâmplările jucate pe scenă*. Avem convingerea că actorul aflat în această etapă de construcție a personajului, nu trebuie să pună egal între cele două înțelesuri. *Capacitatea de a adopta o viață străină*, iată cea mai frumoasă definiție dată talentului actoricesc de pedagogul David Esrig atunci când precizează importanța acceptării unei biografii de împrumut.

A memora rolul nu trebuie confundat cu *a memora textul*, unii actori nu fac o distincție clară între cele două procese mnemonice. *Memorarea textului* se rezumă doar la un anumit stadiu ce aparține unei întregi și complexe succesiuni reticulare ce aparține *memorării rolului*. Numai prin *acțiune* descoperim modul prin care *textul devine autobiografic* pentru actor. *Acceptarea totală a textului* este un proces de durată ce necesită timp de la prima lectură până la ultimul spectacol. Remarcăm fenomenul destul de des întâlnit la unii actori dat de *imposibilitatea de a rosti/memora* a anumitor replici, care nu este altceva decât o *incapacitate de autobiografizare a textului*.

Actorul este cel care comunică cuvintele autorului iar spectatorul este cel care așteaptă ca din textul rostit de actor să înțeleagă care sunt *intențiile*. *Intenția* este promotoarea unei receptării a *figurii personajului*. Prin exersare și disponibilitate se poate ajunge la performanța de a dobândi o *autobiografizare imediată*. „Se memorează o viață străină nu numai niște vorbe străine” remarcă David Esrig, munca de înțelegere și memorare a textului trebuie integrată și consimțită pe deplin. Configurarea jocului prin *tuse personale* este *confirmarea personajului*

⁸Dialogurile cu David Esrig din perioada de studiu petrecută la Academia „Athnor” din Passau, 8 iulie-7 august 2015, sunt parte din cercetarea noastră în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate” susținut de Academia Română.

prin mici adevăruri ce funcționează ca niște amprente ale personalității actorului. Cu cât aceste amprente ale personalității actorului sunt mai dominante cu atât atobiografizarea textului e depășită și are loc *transferul actorului în rol*, o copie a rolului în propria personalitate.

În această etapă a cercetării noastre cu privire la găsirea unei matrici mnemonice, reținem aceste trei stadii importante: *comportamentul în interiorul unei biografii („ce-ar fi dacă aș fi”)*, *autobiografizarea figurii și a textului și realizarea profilului uman pe baza intențiilor*. Filmul interior devine tot mai conturat, responsabilitatea actorului devine tot mai conștientă, fenomen care ne poartă către o *integrare totală în rol*. Uneori suntem puși în situația de a ne bloca în fața unor replici/cuvinte greoaie. În aceste momente de stagnare a procesului de memorare, soluția pe care ne-o recomandă David Esrig este *tălmăcirea textului*, metodă ce necesită *analiza textului*, folosind ca vehicul de deciptare *intenția*. „*Am un vehicul deci am un țel*” este sintagma care leagă acțiunea de trecut și viitor în traseul actorului de a descoperi *sorginți posibile* personajului său.

Distingem două funcții ale memoriei, prima îmi dezvăluie trecutul pornind de la text și stimulează intenția, celălaltă necesită transformarea în interiorul memoriei a țelului însuși. Dacă admitem motivațiile personajului, *textul devine prietenos*. Împrietenirea cu personajul fie și intuitiv, permite actorului o acțiune de aubiografizare până la identificare cu scopul de a făuri un *personaj viu*. *Imprietenirea cu personajul* este încă un pas în memorarea rolului. Procesul mnemonic acționează și transformă textul dramatic dintr-o sumă de cuvinte în *ceva viu*. Actorul va îndelșini o voință exterioară lui care îl va face să existe fără să afirme acest lucru.

Împreună cu David Esrig am ajuns la opinia că, angrenarea actorului în memorarea cu toate simțurile cunoaște un parcurs autobiografic al personajului, care nu poate fi împlinit decât printr-un *teatru total*, ceea ce confirmă că și *corpul, ritmul, mimica, exprimă ce exprimă cuvântul*. În acest punct înțelegem autobiografizând o figură dramatică că actorul se identifică fără dificultate cu figura însăși. Memoria ne dă posibilitatea să ne transformăm, *amintirea* devine identificată drept personajul însăși, uneori prin *accesarea unei memorii vocale*, căci vocea ne poate ajuta să devenim altcineva. Așadar regizorul-pedagog considera că „memorarea nu trebuie să se rezume la fixarea unor cuvinte străine ci să acceseze toate simțurile care înglobează în *biografia mea imaginară a vieții personajului, forma trăită*.”

Al doilea dialog cu profesorul David Esrig cumulează în el un concept valoros cu privire la căutarile noastre legate de memorarea cu toate simțurile: *memorarea textului este atunci când o engramare a tipului uman care este personajul și a motivațiilor care-l conduc să spună asta*.

Dacă temelia pe care se construiește o opera dramatică este *acțiunea* ce are ca vector de pornire *intenția*, traseul memorării devine mai facil „dacă odată cu cuvintele memorăm și o posibilă plasă de intenții”.

„David Esrig: *Intenția este produsul cel mai genuin al spiritului uman*. Tot timpul producem intenții. Tot timpul vrem ceva. Nici nu ne dăm seama. Deci, intenția este în primul rând declanșatorul acțiunii: am o intenție, fac ceva. Uneori fac ceva în sensul imediat al intenției, uneori fac ceva în sensul opus intenției ca să nu mă prindă că am intenția asta. *Intenția este decisivă pentru acțiune*. Intenția este decisivă pentru a recupera în opera de artă, care este o ficțiune, sentimentul de adevăr.”⁹

Esrig vorbește de o memorare prolicromă, un salt imagistic cu fotograme diferite. Credem că *axele de memorare a rolului* pot deveni *axe de memorare a textului*. „Când actorul simte personajul ca o ființă reală, suntem în fața unei memorări cu toate simțurile iar spectacolul devine într-un fel autobiografic” afirmă profesorul. Pornind de la nucleul de înțelegere al unui rol, un actor începe să clădească pe toate canalele sensibilității umane *imaginea personajului/imaginea destinului personajului*.

Al treilea dialog cu David Esrig legat de memorarea textului dramatic pornește din perspectiva unei duble manifestări pe care le capătă *acțiunea: impresia și expresia*, ceea ce este stâns legat de binomul *cauză – efect*. Raționamentul pedagogului este valabil pentru că, explică el din experiența personală, în lucrul său cu actorii pornea de la *impresie* care cauzează *un simț al adevărului, pur rațional*: „eu simt, tonul mă convinge”, intuiția umană e provocată de acțiunile active. Esrig ne vorbește despre felul în care a împărțit personajele: *personaje active* (au inițiative în acțiune) și *personaje reactive* (nu sunt neapărat pasive): „în planul memoriei trebuie recepționată impresia corect” pentru a obține o reacție organică. Așadar avem încă o cale de memorare pentru matricea noastră mnemonică: *impresie – replică – reacție*. Devine important pentru actor ce anume va păstra în *memoria activă*. Memorarea nu se rezumă doar la reținerea sensului care se recepționează: se va memora și *impresia estetică*. Memoria actorului devine fertilă dacă va lucra pe toată claviatura senzorialului, ceea ce se acumulează în această substanță memorizată e un produs viu nu doar rațional.

⁹ Fragment din dialogurile cu David Esrig din perioada de studiu petrecută la Academia „Athanos” din Passau, 8 iulie-7 august 2015.

„David Esrig: Important e ce păstrez în partea cea mai activă a memoriei. Memoria are și ea etaje. Lucrul care mă impresionează nu e numai sensul care mă impresionează, pozitiv sau negativ. Mă impresionează și estetic, mă impresionează și colorația de voce, e și o culoare; adică memorez și forma în care un anumit sens mi se oferă. Simțurile se asociază cu raționalul și influențează raționalul. Raționalul dă numai o structură abstractă, pe când simțurile dau concretețea senzuală a lucrurilor.”¹⁰

În procesul de lucru pe text, regizorul David Esrig pomenea de faptul că el apelează la o metodă ce necesită „tălmăcirea” lui. Pornește de la *periodizarea acțiunii*, prin care se delimitează momentul în care se schimbă intenția personajului: *cezura* (cea mai simplă schimbare de intenție, care este produsă de o necesitate interioară a celui care vorbește), *unitatea de acțiune* (o acțiune redusă la o intenție), *fragmentul de acțiune* (alcătuit din mai multe unități de acțiune, mai mari, care le cuprind și pe celelate), *runda* (mai multe fragmente de acțiune) și *perioada* (suma mai multor runde, este o intenție mai mare). Deși modul de decriptare al textului se referă la acțiune și nu la text, este important să remarcăm că aceste intenții se vor implementa în memoria actorului pregătind terenul propice textului dramatic. Urmează o altă etapă pe care maestrul o evocă și care pornește de la întrebările „Cine ești?”, „Ce faci?”, binoame care sunt *secretul dinamicii* și care produc la actorii puternici *spontaneitatea*. Credem că actorul care a memorat totul la repetiții, la spectacol trebuie să uite, să se reinventeze ținând cont de ce a memorat: intervine o *uitare indusă*.

În această configurație, *uitarea e o formă de memorare*. „Să am atâta siguranță încât să risc să uit”, puncta profesorul David Esrig în convorbirea noastră făcând referire la *uitarea talentată*, o formă de *trăire talentată* care transformă ficțiunea dată de filmul interior într-o *surprindere totală* și nu o *uitare totală*. Considerăm că la Esrig întâietate are intenția apoi forma. Teatrul de azi, tinerii regizori, se concentrază prea mult pe formă, care de cele mai multe ori nu are nimic în interior. Actorul trebuie să se lase *impresionat din nou* de fiecare dată. Tot ce poate fi mai productiv pentru actor atunci când memorează cu toate simțurile este *valorificarea impresiilor*, să joace anulând tot ce are în memorie și să existe pe scenă ca și cum nu ar ști destinul personajului său: *acum și aici*, în timpul ființării în personaj, producându-se, astfel, o repetare de *structură* nu de *trăire*.

¹⁰ Fragment din cel de-al treilea dialog cu David Esrig, din perioada de studiu petrecută la Academia „Athanasius” din Passau, 8 iulie-7 august 2015.

Cel de-al patrulea dialog completează studiul nostru cu privire la drumul mnemotic pe care îl parcurge actorul în arta sa. Am pornit de la atmosfera teatrului german contemporan, care în acest moment este guvernat de influența puternică a regizorului Thomas Ostermeier. Conversația a avut scopul de a descoperi concepții noi legate de tema noastră. Portretul teatrului german făcut de regizorul David Esrig e verosimil și ne avertizează cu privire la un fenomen ce trasează noua modă în teatrul contemporan, referindu-se la spectacolul „Hamlet”, produs de Schaubühne. Concepția regizorală ar trebui să aducă în echilibru întreaga distribuție, atenția nu trebuie acordată în exclusivitate doar actorului din rolul principal care se pliază cel mai bine cerințelor regizorului, ea trebuie să se extindă pentru a nu diminua importanța celorlalte personaje. Am revenit la tema noastră și la ce anume e important în traseul nostru mnemonic; am constatat că e hotărâtor să *memorăm motivului* pentru care acționăm. Dacă *memorăm motivul*, replica va căpăta prospețime la fiecare interpretare, „va fi ca și cum aș spune-o prima dată”, într-o manieră spontană. Păstrarea prospețimii în joc, să memorezi ce declanșează reacția este actul obligatoriu, nu să imiți un o interpretare din trecut. Cu fiecare interpretare actorul e pus în situația de a recupera ce este pierdut dintr-un spectacol reluat după o pauză mare de timp. Suntem convinși că e mai important să ne amintim momentul construcției situației, tehnică ce stimulează și solicită toate simțirile.

„David Esrig: Deci problema de memorizare este și o problemă selectivă, pentru că dumneavoastră nu vorbiți doar despre o memorie psihologică, ci despre o aplicație specifică a capacității de a memoriza la actor. Atunci se pun și problemele estetice și profesionale care influențează calitatea acestei funcții de a memora. Și atunci problema în teatru, unde trebuie să joc un rol de mai multe ori, nu e ca în film, unde lucrurile sunt definitive. Pentru aceasta, așa cum v-am mai spus, dar voi repeta mereu, în munca mea făceam repetiții de fixare a impresiei, nu a expresiei.”¹¹

Știm că memoria este selectivă, reținem ce ne impresionează, ce ne uimește, ce ne place mai mult, considerăm că valoarea unei *lecturi dinamice a textului dramatic*, în timpul căreia sunt racordate toate simțurile, va îndrepta atenția noastră în momentul memorării textului de la *cum spunem textul spre de ce spunem textul*. Dacă conștientizăm ce anume ne impresionează și acest lucru devine *de memorat* atunci matricea mnemonică devine *vie/activă*. Actorul trebuie să perceapă textul dramatic/textul ce urmează să fie interpretat în primul rând ca pe un *studiu*

¹¹ Fragment din cel de-al patrulea dialog cu David Esrig, din perioada de studiu petrecută la Academia „Athanasius” din Passau, 8 iulie-7 august 2015.

despre comportamentul uman și apoi ca un *concept literar*. A percepe textul în acest mod specific înseamnă că ne vom dezvolta un anumit tip de memorie, educată și antrenată anume pentru efortul mnemonic din scenă.

În al cincilea dialog cu David Esrig, pe care l-am mai denumit și „Amintirile denaturează?”, am căutat să găsim răspunsuri mai subtile la întrebările noastre *despre uitare* și poate nu întâmplător această convorbire a stat sub semnul *aducerilor aminte*, amintiri despre *memoria* teatrului românesc din tinerețea regizorului-cărturar. Vorbind de lucrul său la piesa „Furtuna” de W. Shakespeare, releva faptul că a făcut o interesantă descoperire în ceea ce privește tălmăcirea textului shakespearian, și anume că „troienii vorbesc pompos și nobil, iar grecii vorbesc ca la țară”. Considerăm că acest mod de a personaliza textul în prima fază a lecturii poate fi o metodă foarte originală de a particulariza la nivelul memoriei forma de expresie. Esrig ne ajută în cercetarea noastră cu un nou concept despre memorare: „suma impresiilor creează reliefurile imaginilor noastre despre lume”. Capacitatea actorului de a reuni și construi o lume a spațiilor și imaginilor prin intermediul simțurilor va mări abilitatea de a memora cu ușurință.

„David Esrig: Draga mea, pentru mine memoria este de fapt o formă foarte activă în lucru, memorarea textului este, mi se pare, o operațiune simplă. Cine nu poate memora un text?, numai cei bătuți în cap. Problema este că suma impresiilor pe care simțurile noastre, câte le avem, ni le furnizează, creează *relieful imaginilor noastre despre lume*. Vedem relief că avem doi ochi, dacă am avea mai mulți, am vedea și mai mult relief. Victor Brauner¹², care și-a pierdut un ochi, și-a pictat autoportretul cu unul dintre ochi care-i curgea pe obraz. El, de atunci, de când a rămas fără un ochi, a început să picteze tablouri fără relief, plate... fiindcă el nu mai vedea relief.”¹³

Cu cât simțurile sunt mai activate cu atât crește posibilitatea memoriei de a înmagazina itemi noi. Credem că prin activarea celor cinci simțuri memorarea textului dramatic devine posibilă, dacă ele sunt în perfectă sincronizare cu proiecția noastră mentală despre text. Armonia dintre gând și senzorial permite actorului ca în momentul actului mnemonic să

¹² Victor Brauner (1903-1966) pictor și poet suprarealist evreu. S-a născut la Piatra Neamț și a murit la Paris. Lucrarea despre care amintește David Esrig datează din anul 1930.

¹³ Fragment din cel de-al cincilea dialog cu David Esrig, din perioada de studiu petrecută la Academia „Athanasius” din Passau, 8 iulie-7 august 2015.

perceapă textul ca pe o entitate ce dă posibilitatea de a fi trăită, ființată, și engramată în infinite posibile interpretări.

În partea a doua a lucrării *Pentru o practică a memoriei*, am urmărit să probăm prin exemple concrete expunerile teoretice de la început. Elaborarea unor exerciții practice, originale în literatura de specialitate este contribuția noastră personală cu privire la găsirea unei matrici mnemonice printr-o memorare cu toate simțurile. Ca etapă intermediară între teorie și practică, am scris un capitol ce abordează pedagogia *vorbirii de performanță* și importanța ei în pregătirea actorului profesionist, un preambul ce are ca scop să arătăm importanța cuvântului rostit în procesul memorării textului dramatic.

În subcapitolul *Antrenament pentru performanța verbo-vocală, Vorbirea de performanță și memoria actorului* am cercetat în timp evoluția pedagogiei teatrale și grija pe care generații de profesori au arătat-o cuvântului rostit pe scenă și ne-a atras atenția demersul pedagogic a patru profesori de vorbire scenică: Sandina Stan, Marietta Sadova, Nicolaie Gafton și al consacratei Valeria Covătariu.

Pedagogia vorbirii de performanță. Despre metode teoretice și practice este cel de-al doilea subcapitol în care am analizat fiecare metodă în parte și am considerat semnificativ pentru tema noastră de cercetare sistemul propus de Gafton și cel al profesoarei Covătariu. În această etapă de căutare, concluzia care ne apropie de definirea matricii mnemonice devine mai evidentă. Memorarea textului dramatic este puternic infulențată de calitatea vorbirii. Dacă actorul stăpânește rostirea cuvântului pe scenă și îl duce până la stadiul de artă, *memorarea devine un fenomen ce poate fi activat și antrenat prin vorbirea de performanță*. Cuvântul scris se preschimbă și devine viu/însuflețit prin vocea umană. Rostind corect, *limbajul imaginativ* devine mai clar, iar memoria artistică dezvoltă *capacități mnezice și verbale performative*.

Pentru a răspunde întrebărilor de la începutul cercetării noastre, în capitolul *Antrenamentul memoriei. Exerciții de memorare*, am conceput *zece exerciții practice* pentru a defini matricea noastră mnemonică. În mod concret antrenamentele pornesc de la memorarea unor itemi/sarcini scenice simple și continuă cu operațiuni mnemonice mai complexe ce sunt date de evoluția construcției personajului, a rolului și a spectacolului. Fiecare exercițiu are o structură ce conține *enunțul, scopul și comentariile*. Inspirat de situații scenice autentice, situații pe care le-am trăit în procesul de creație și memorare, exercițiile ne-au ajutat să conștientizăm și să găsim soluții precise la probleme reale pe care le-am întâlnit în actul artistic. Cheia de rezolvare a unor situații veridice prin care am combinat diverse mnemotehnici

ne-au dus la simplificarea memorării artistice prin prezentarea unor propuneri de organizare și planificare a resurselor intelectuale sub presiunea timpului limitat al repetițiilor, în studiul individual de fixare al rolurilor. Am introdus termeni noi: *flotor-scena*, *acțiune nodală/nod al acțiunii*, *traseu/itinerariu emoțional*, *replica de identificare*, *așteptare-activă sau odihnă-activă*, *verb-cursor*, etc. Unicitatea metodei noastre de abordare, a procedurii de memorare este completată de explicații clare cu privire la posibile procese psihice/mnemonicice ce au loc în timpul lucrului pe text sau când repetăm/interpretăm pe scenă.

Primul exercițiu: *Memorarea numelui personajului*, urmărește antrenarea memoriei de scurtă durată, *dezvoltarea unei memorii a numelor proprii*, *activarea memoriei auditive prin bucla fonologică*, noțiune ce aparține psihologilor Baddeley și Hitch, toate acestea în sincronizare cu mecanismul de fonație și motricitatea cavității bucale.

Al doilea exercițiu: *Memorarea vizuală a replicilor sau Codul culorilor - metoda semaforului* are ca scop să-i dezvolte actorului memoria senzorială și cea a imaginilor. Folosirea culorilor îl ajută pe actor să-și ordoneze/clasifice replicile în funcție de importanța lor și îl determină să facă distincția la între *replicile mele* și cele *ale partenerului* de joc folosind culori diferite.

Exercițiul al treilea, *Memorarea traseului personajului*, a fost gândit în mod special pentru a dezvolta și antrena *o memorie a spațialității*, cum pot fi memorate trasele în spații fizice din scenă, aflate mereu în continua schimbare, și în mod voit coregrafia/fizicația pe care actorul o are de parcurs în spațiile respective; cum pot fi asociate aceste spații cu rostirea/fixarea replicilor folosindu-le ca suport vizual într-un mod logic.

Exercițiul al patrulea completează studiul nostru și propune actorului stimularea memoriei vizuale, care să cuprindă în ea arhitectura spațiului scenografic. Proiecția mentală spațio-vizuală pregătește memoria de lucru pentru a permite actorului *memorarea spațiilor abstracte, pluriforme și pluricrome*.

Exercițiul cinci, *Memorarea (schimbării) costumului scenic*, îl ajută pe actorul practician să înțeleagă și să se acomodeze cu grandoarea *hainelor de scenă* sau dimpotrivă cu minimalismul acestora. Antrenamentul mnezic propus de noi conține precizări importante despre energia/timpul pe care îl acordăm schimbărilor de costum în culise, exersarea *atenției distributive* și activarea *trinomial senzorial aud-văd-ating*, simțuri ce întrețin memoria de lucru în timpul premergător actului artistic.

Exercițiul șase, *Memorarea distribuției*, dorește să dezvolte în capacitatea actorului de a memora cu ușurință distribuțiile numeroase, „cine ce joacă!?” – *numele personajului (fictiv/imaginar/statutul social/starea civilă, vârsta) și numele actorului care îl interpretează*. Eficientizarea procesului mnezic este maximă prin antrenarea fenomenului de engramare asociativ între *numelui personajului cu fizionomia și personalitatea actorului care interpretează rolul*.

Exercițiul șapte, *Memorarea relațiilor dintre personaje*, vizează capacitatea *efortului investigativ-mnemotic al legăturilor dintre personaje*, așa cum le relevă autorul, regizorul sau cum le percepe actorul, *harta emoțională* dintre personajul nostru și celelalte personaje.

Exercițiul opt, *Memorarea traseului emoțional al personajului*, are drept țintă antrenarea *memoriei emoționale*, retrăirea conștientă a întregii game afective dată de *emoți, dispoziții și temperamente*. Am folosit schema emoțiilor propusă de psihologul Daniel Goleman, în cartea sa *Inteligența emoțională*, și am exemplificat cu ajutorul unui grafic, multiplele stări pe care le atribuie actorul personajului său în momentul interpretării. Mnemotehnica urmărește *sinestezia capacităților senzoriale* ale memoriei de lucru.

Exercițiul nouă, *Memorarea succesiunii scenelor*, impune mai multă dificultate memoriei de lucru. Prin acest antrenament mnemonic, actorul memorează ordinea tuturor scenelor, al întregului spectacol, momentul când el intră sau iese din anumite scene/acte ale piesei de teatru, când are loc schimbarea de costum/decor, fixarea/memorarea *flotor-scenelor, pregătirea psiho-emoțională* a momentelor pe care urmează să le susțină în scenă. Exercițiul antrenează memorarea momentelor ce implică o *așteptare-activă sau odihnă-activă în timpul jocului scenic*, tehnici de memorare rapidă ce necesită *codarea elaborativă* folosită de psihologul Ed Cook prin intermediul *cuvintelor-cheie/replicilor-cheie*.

Exercițiul zece, *Memorarea concepției autorului versus concepția regizorului*, încheie propunerile noastre mnemotehnice și duce în zona maximă antrenamentul mnemonic, căci se dorește a fi cel mai complex exercițiul pe care noi îl recomandăm actorului practician. Scopul este de a memora viziunea autorului, a textului original, apoi pe cea a regizorului prin prisma aristoteliană a *regulei celor trei unități: de timp, loc, acțiune*. Reușim astfel să facem distincție clară între cele două creații artistice, care sunt *ficțiunile convergente și cele divergente*, modul în care textul original își schimbă sensurile în viziunea propusă de regizor și importanța *verbului-cursor* la nivelul memoriei artistice ca element de identificare. Memoria va fixa *imaginile dinamice* date de *semantica verbului* sub forma unor secvențe, *flash-uri filmice* de

legătură. Abilitatea cu care actorul ordonează la nivelul memoriei de lucru acești itemi *activi* se poate dobândi în timp, prin antrenament zilnic, prin experiență. Odată cu deprinderea acestor tehnici mnezice, se dezvoltă o memorie artistică proprie, memorie la care actorul va apela și atunci când va lucra pe texte abstracte sau unde textul este înlocuit de un scenariu al mișcării ca în teatrul dans sau teatrul de fizicație.

Ultimul capitol intitulat *Prestigiul cuvântului* conține două articole: *Vorbe, vorbe, vorbe...* și *Osuarul memoriei. Spații-timp*. Prima lucrare a făcut parte din proiectul *Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, și a fost prezentată la Conferința de Științele Teatrului: *Shakespeare: propriul și străinul*, Universitatea de Arte din Târgu Mureș, noiembrie, 2014. Scrisă sub forma unui dialog interior, am abordat o temă legată de *forma și forța cuvântului rostit*. Credem că viteza cu care se produc spectacolele astăzi în teatrul românesc, ar trebui să producă un efect de adaptare a antrenamentului actorului în sistemul universitar. Pregătirea actorului ar trebui să țină cont mai mult de schimbările concrete din teatre și de nevoile fizice de comunicare a textului, așa cum s-a produs o reșezare a modelelor de pregătire ținând cont de noua dramaturgie. Ar trebui să se pună accent mai mult pe pregătirea textului la masă, pe limpezirea sensurilor acestuia în concordanță cu dorințele autorului, chiar dacă acesta nu mai este în viață, pe descoperirea, așa cum am mai arătat, a curentului subteran de idei care mustesc în opera scrisă și, nu în ultimul rând, pe corectitudinea cu care viitorul actor abordează cuvântul, sub toate aspectele sale: înțelegerea sa, accentuarea sa, rolul acestuia într-o propoziție și, mai departe, a propoziției într-o frază. Credem că postmodernitatea trebuie să se reîntoarcă la cuvântul teatral corect sub toate aspectele, așa cum, într-o perioadă scurtă, a refuzat acestuia rolul principal în spectacol.

Cea de-a doua lucrare a fost scrisă în cadrul aceluiași proiect și a fost publicată în revista *Colocvii teatrale*, numărul 19, din anul 2015, în limba română și engleză, și a urmărit o investigație a memoriei teatrului, formă profundă de conservare a artei teatrale. Suntem în măsură să apelăm la propria memorie și să vorbim aici despre o experiență personală. În anul 2005, în timpul unei călătorii în Suedia, aflându-ne la Institutul de Teatru de la Malmö, școală care este parte a Universității de la Lund, am vizitat o „expoziție de sunet”. Într-una dintre sălile Institutului, golită de orice element care să presupună un volum, se putea audia o suită de compoziții care erau puse în legătură cu un text scris pe unul dintre pereții sălii. Vizitatorul se putea așeza în orice punct al încăperii. El își lua singur un scaun și putea să-și schimbe în fiecare

moment poziția. Punerea în acord a textului și a sunetului definea un *spațiu sonor* care ne obliga, prin acțiunea de mutare a scaunelor, să funcționăm ca participanți la un act de factură teatrală.

Concluziile cercetării noastre confirmă că drumul pe care îl parcurge actorul în demersul său de memorare a textului dramatic pornește de la o lectură atentă, investigativă care să urmărească o decriptare a piesei de teatru în întregime, atât la nivelul micro/personajul meu, cât și macro/celelate personaje. Apoi, activarea *memoriei de lucru*, la nivel sensorial, duce la înmagazinări mentale specifice celor cinci simțuri. Prezența senzațiilor, a trăirilor, a sentimentelor îl ghidează pe actor către identificarea biografiei propriului personaj căruia îi atribuim o *memorie emoțională*. Matricea mnemonică se completează odată cu momentul în care actorul acceptă/asumă *biografia de împrumut* a personajului, care în fiecare moment trebuie să aibă drept țintă capacitatea de a adopta o *viață străină*, prin proiecția unui *film interior* la nivelul imaginației.

Acceptarea totală a textului *necesită timp și perseverență*. Este un proces în etape, care poate fi antrenat și exersat. Țelul actorului trebuie să urmărească o *dublă memorare* ce va funcționa simultan; *memorarea biografiei personajului și textul ce însoțește această identitate*, fenomene ce converg către *forma trăită*. Atunci când *amprente personale* sunt dominante, are loc o memorare responsabilă care intensifică engramarea textului dramatic. *Dacă la nivelul memoriei, actorul va percepe personajul ca o ființă vie/reală se produce o memorare cu toate simțurile*.

Am urmărit să arătăm prin cercetarea noastră că actul memorării textului dramatic nu trebuie să rămână o activitate tainică, un meșteșug ascuns al marilor maeștri. Dorim ca tema noastră să deschidă o cale nouă, să-i apropie și pe alți cercetători din domeniul teatrului de noi aspecte de studiu legate de arta actorului, care să vină în ajutorul artistului dramatic.

Bibliografie:

1. AAMODT/WANG, Sandra/Sam. 2013. *Secretul creierului uman*. București. Traducere din limba engleză de Maria Melania Tudorancea. Editura Lira.
2. ARISTOTEL. 1998. *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI.
3. APPIA, Adolphe. 2000. *Opera de artă vie*. Traducere de Elena Drăgușin Popescu. București. Editura Unitext.
4. ARTAUD, Antonin. 1997. *Teatrul și dublul său*. Traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Cluj-Napoca. Editura Echinoc.
5. BADDELEY, Allan. 1998. *Memoria umană*. București. Editura Teora.
6. BADEA, Gelu. 2013. *Prințul minor*. Cluj Napoca. Editura Eikon
7. BADEA, Gelu. 2017. *Solilocviu*. Cluj-Napoca/București. Editura Școala Ardeleană/Eikon.
8. BANU, George. 1993. *Teatrul memoriei*. Traducere de Adriana Fianu. București. Editura Univers.
9. BANU, George. 1995. *Actorul pe calea fără de urmă*. București. Editura Fundației Culturale Române
10. BANU, George. 2002. „Les penseures de l'enseignement” *Alternatives théâtrales* nr. 70-71/.
11. BANU, George. 2007. *Scena supravegheată*. București-Iași. Editura Unitext-Polirom.
12. BANU, George. 2011. *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*. București. Editura Nemira.
13. BANU, Georges. 2002. *L'Oubli*, Besançon. Les Solitaires Intempestifs.
14. BANU, George. 2010. *Teatrul de artă o tradiție modern*. București. Traducere din limba franceză de Mirella Nedelcu-Pățureanu, București, Editura Nemira.
15. BARRAULT, Jean-Louis. 1978. „Memoria anterioară”. *Amintiri pentru mâine*. traducere din limba franceză și note de Sanda Diaconescu. București. Editura Meridiane.
16. BRECHT, Bertolt. 1977. *Scrieri despre teatru*. București. Editura Univers.
17. BROOK, Peter. 1997. *Spațiul gol*. București. Editura Unitext.
18. BROOK, Peter. 2012. *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Traducerea din limba engleză Monica Andronescu. București. Editura Nemira.

19. BROOK, Peter. 2018. *Punct și de la capăt*. Traducere din limba engleză Dana Ionescu. București. Editura Nemira.
20. BUCKNER, R. „The cognitive neuroscience of remembering”. 2002. *Nat. Rev. Neurosci.* 2, 624-634.
21. CAZABAN, Ion. 1999. „Directorul”. *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX – Radu Penciulescu*. București. UNATC.
22. CEHOV, Anton Pavlovici. 2004. *Cehov Trei surori*, traducere de Moni Ghelerter, R. Teculescu și V. Jianu, Editura Gramar.
23. CHUBBUCK, Ivana. 2007. *Puterea actorului*. București. Editura Quality Books
24. CIOBÎCĂ, Alin-Stelian. 2007. *Aspecte neurofiziologice ale proceselor de memorare și învățare*. vol. 1. Iași. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
25. COHEN, Robert. 2007. *Puterea interpretării scenice*. Traducerea din limba engleză Eugen Wohl și Anca Măniuțiu. Cluj Napoca. Editura Casa Cărții de Știință.
26. COOKE, Ed. 2008. *Remember, Remember: Learn the stuff you thought you never could*, Londra, Editura Viking.
27. COVĂTARIU, Valeria. 1996. *Cuvinte despre cuvânt*, Târgu-Mureș, Casa de Editură Mureș.
28. COVĂTARIU, Valeria. 2003. *Vocea, Vorbirea, Dicțiunea, pentru actori și redactorii din mass-media*, *Studii teatrale* Nr. 4/ 2003, București, Institutul Internațional de Teatru, Catedra UNESCO.
29. CRAIG, Gordon. 2012. *Despre arta teatrului*. Fundația Culturală „Camil Petrescu”. București. Editura Cheiron.
30. CREANGĂ, Sorina. 2014. *Cântul și vorbire de performanță*, București, Editura Universitară.
31. CRIȘAN, Sorin. 2004. *Teatru, viață și vis. Doctrine regizoral*. Cluj-Napoca. Editura Eikon.
32. CRIȘAN, Sorin. 2007. *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca. Editura Dacia.
33. CRIȘAN, Sorin. 2008. *Teatru și cunoaștere*. Cluj-Napoca. Editura Dacia.
34. CRIȘAN, Sorin. 2007. *Sublimul trădării*. București. Editura Ideea Europeană.
35. CULIANU, Ioan Petru. 1994. *Eros și magie*. București. Traducere de Dan Petrescu, Ana Cojan și Ioan Acsan. Editura Nemira.
36. DARIE, Bogdana. 2015. *Curs de arta actorului. Improvizația*. București. Editura UNATC Press.

37. DURAND, Gilbert. 1999. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. București. Traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea. Edirura Nemira.
38. ESRIG, David. 1968. „Pentru un caracter mai universitar al învățământului teatral”, în *Ce credeți despre învățământul de regie*, Teatrul, nr. 1, ianuarie, 1969, pp. 6-8.
39. FOER, Joshua. 2011. *Memoria inteligentă*. București. Editura Litera.
40. FREUD, Sigmund. 2010. Psihopatologia Vieții cotidiene. Despre uitare, greșeli de vorbire, și eroare. Traducere din limba germană Herta Spuhn și Daniela Ștefănescu. Editura Trei.
41. GAFTON Nicolae, 1971. *Vorbirea curentă și vorbirea de performanță*, Teatrul, nr. 6, iunie, pp. 33-48.
42. GAFTON, Nicolae. 1972. „Vocea de performanță”. *Teatrul*. nr. 4. aprilie. pp. 48-55.
43. GAFTON, Nicolae. 1978. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului”. *Teatrul*. nr. 11. noiembrie. pp. 39-42.
44. GAFTON, Nicolae. 1978. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului II (Selecție-baremuri)”. *Teatrul*. nr. 12. decembrie. pp. 46-49.
45. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” III (Selecție-baremuri). *Teatrul*. nr. 1. ianuarie. pp. 32-36.
46. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” IV (Selecție –baremuri). *Teatrul*. nr. 2. februarie. pp. 46-48.
47. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” V (Selecție-baremuri). *Teatrul*. nr. 3. martie. pp. 28-30.
48. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” VI (Selecție-baremuri). *Teatrul*. nr. 4. aprilie. pp. 49-52.
49. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” VII. *Teatrul*. nr. 5. mai. pp. 55-59.
50. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” VIII. *Teatrul*. nr. 6. iunie. pp. 37-42.
51. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” IX. *Teatrul*. nr. 7. iulie-august. pp. 139-143.
52. GAFTON, Nicolae. 1979. „Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului” X. *Teatrul*. nr. 9. septembrie. pp. 34-41.
53. GASSNER, John. 1972. Prefață și traducere de Andrei Băleanu. *Formă și idee în teatrul contemporan*. București. Meridiane.

54. GOLEMAN, Daniel. 2008. *Inteligența emoțională*, traducere din limba engleză de Irina Margareta Nistor, București, Curtea Veche.
55. GROTOWSKI, Jerzy. 1998. *Spre un teatru sărac*. Traducerea din limba poloneză George Banu și Mirella Nedecu-Patureanu. București. Editura Unitext.
56. GROTOWSKI, Jerzy. 2014. *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*. Traducerea din limba poloneză Vasile Moga. București. Editura Nemira.
57. HUYGHE, René. 1971. *Puterea imaginii*. București. Traducere de Mihai Elin. Editura Meridiane.
58. KANTOR, Tadeusz. 2014. *Scrieri despre teatru*. Traducerea din limba poloneză Sabra Daici. București. Fundația Culturală „Camil Petrescu”.
59. KOBIALKA, Michal. 2010. *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*. Versiune în limba română: Cipriana Petre. Cluj-Napoca. Editura Casa Cărții de Știință.
60. LEHMANN, Hans-Thies. 2009. *Teatrul postdramatic*. București. Traducerea din limba germană de Victor Scoradeț. Editura Unitext.
61. MANEA, Aureliu. 1983. *Energiile spectacolului*. Cluj Napoca. Editura Dacia.
62. MASSOFF, Ioan. 1961. *Teatrul românesc*. Privire istorică, Volumul I (de la obârșie până la 1860), București, Editura pentru Literatură.
63. MĂNIUȚIU, Mihai. 1989. *Cercul de aur*. București. Editura Meridiane.
64. MĂNIUȚIU, Mihai. 2007. *Despre mască și iluzie*. București. Editura Humanitas.
65. MCTAGGART, Lynne. 2019. *Antrenează-ți creierul!*. Traducere din engleză de Mihaiela Vacariu. București. Editura Curtea Veche Publishing.
66. MEREUȚĂ, Grigoriev-Vera. 2006. *Recitarea. Ghid metodic-didactic la disciplina „Arta Vorbirii scenice” pentru studenții la la specialitatea „Actorie”, anul IV*. Chișinău. Editura Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.
67. MEREUȚĂ/PIETRARU, Grigoriev-Vera/Gheorghe. 2010. *Tehnica respirației actoricești. Elaborare metodică pentru studiul suplimentar al respirației*. Chișinău. Editura Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice.
68. NEWBERG/WALDMAN, Andrew/Mark Robert. 2019. *Cuvintele îți modelează creierul*. București. Traducere de Ioana Schiau. Editura Curtea Veche.
69. ODANGIU, Mihai Filip. 2013. *Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului*. Cluj Napoca. Editura Casa Cărții de Știință.
70. OLTEAN, Antoanela. 2012. *Rusia Imperială. O istorie culturală a secolului al XIX-lea*. București. Editura All.

71. OSTERMEIER, Thomas. 2016. *Teatrul și frica*. București. Traducere de Vlad Russo. Editura Nemira.
72. PAVICE, Patrice. 1987. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris. Editura Messidor/Editions sociales.
73. POPESCU, Marian. 1990. *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*. București. Editura Meridiane.
74. READ, Herbert. 1970. „Semnificația biologică a artei”. *Originile formei în artă*. București. pag. 170-184. Editura Univers.
75. READ, Herbert. 1970. *Imagine și idee*. București. Editura Univers.
76. ROȘCULEȚ, Camelia și Maria DEBRUYKER. 1979. „Îndrumări și tehnici de bază”, în Leon Țopa, *Metode și tehnici de muncă intelectuală*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
77. RUNCAN, Miruna. Și BURICEA-MLINARCIC, C.C. 1994. *Cinci divane ad-hoc*. București. Editura Unitext.
78. SADOVA, Marietta. 1981. *Exercițiile Artei Dramatice*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice.
79. SCHECHNER, Richard. 2009. *Performance. Introducere și teorie*. Traducere de Ioana Ieronim. București. Editura Unitext.
80. SEN, Alexandru. 1997. *Arta memoriei*. București. Editura Sigma Primex.
81. SEVER, Alexandru. 1988. *Iraclide. Eseuri despre teatru și dramaturgie*. București. Editura Eminescu.
82. SIMION, Eugen. 2005. *Dicționarul Ortografic, Ortoepic și Morfologic al Limbii Române*, Cuvânt - înainte, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, București, Editura Univers Enciclopedic, p. IX.
83. SPOLIN, Viola. 2008. *Improvizație pentru teatru*. București. U.N.A.T.C. Press.
84. SADOVA, Marietta. 1981. *Exercițiile Artei Dramatice*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice.
85. STAN, Sandina. 1967. *Tehnica vorbirii scenice*, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare.
86. STANCA, Radu. 2000. *Aquarium*. Cluj Napoca. Editura Biblioteca Apostrof
87. STANISLAVSKI, K.S, 1984. *Creating a role*, Translated by Elisabeth Reynolds Hapgood, London, Menthus.
88. STANISLAVSKI, K.S. 1955. *Munca actorului cu sine însuși*. București. Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

89. STANISLAVSKI, K.S. 2013. Vol.I. *Munca actorului cu sine însuși*. Traducerea din limba rusă Raluca Rădulescu. București. Editura Nemira.
90. STANISLAVSKI, K.S. 2014. Vol.II. *Munca actorului cu sine însuși*. Traducerea din limba rusă Raluca Rădulescu. București. Editura Nemira.
91. STANISLAVSKI, K.S. *Building a character*. Translated by Elisabeth Reynolds Hapgood. London. Methuen. 1985.
92. STANISLAVSKI, K.S. *Stanislavski's Legacy*. Translated by Elisabeth Reynolds Hapgood. London. Methuen. 1968.
93. ȘERBAN, Andrei. 2006. *O biografie*. Iași. Editura Polirom.
94. TONITZA-IORDACHE, Michaela – BANU, George. 2004. *Arta teatrului*. București. Editura Nemira.
95. UBERSFERD, Anne. 1996. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere în limba română de Georgeta Loghin. Iași. Institutul European.
96. USCĂTESCU, George. 1987. *Ontologia Culturii*. București. Traducere de Sarmiza Leahu. Editura Științifică și Enciclopedică.
97. VARTIC, Ion. 1995. *Ibsen și „teatrul invizibil”*. București. Editura Didactică și pedagogică.
98. VASSILIEV, Anatoli. 2002. „De la Grotowski la Stanislavski”. *Les Penseurs de l'enseignement. Alternatives theatrales*. Nr. 70/71.
99. VISU-PERTA Laura/Lavinia CHEIE. 2012. *Dezvoltarea memoriei de lucru*. Cluj-Napoca. Editura ASCR ASCRED.
100. WATZKE-OTTE, Suzane 2009. *Tehnici de comunicare*. București. Traducerea Iulia Ionescu. Editura All.