

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE TÎRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ**

**TEATRUL LABORATOR- O METODĂ ȘI UN MOD DE
VIAȚĂ**

- Rezumat -

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Habil Sorin Crișan

Doctorand: Bianca Holobuț

Târgu-Mureș

2021

Cuprins

Introducere

Capitolul 1. Scurtă radiografie a istoricului Teatrului Laborator

- 1.1. Concepte și direcții în laboratorul lui Jerzy Grotowski
- 1.2. Ritualul în laboratorul grotowskian
- 1.3. Libertatea de creație în teatrul sărac. Experimentul în teatru
- 1.4. Sistemul de laborator în teatrul românesc. Viziune în căutarea scânteii teatrului – de la Aureliu Manea la Muriel Manea

Capitolul 2. Laboratorul Muriel Manea și profunzimea unui teatru cu deschidere europeană

- 2.1. Relația actor-regizor în economia spectacolului. Jurnal de repetiții – Despre sexul femeii-câmp de luptă în războiul din Bosnia și Visul unei nopți de vară
- 2.2. Via Negativa – o perspectivă de renaștere. Purificare pentru reinnoire
- 2.3. Războiul sinelui
- 2.4. Despre universul desăvârșit al caracterului dramatic
- 2.5. Și cu violoncelul ce facem, Angajare de clown, de Matei Vișniec. Nașterea a două spectacole manifest.
- 2.6. Energia spectacolului în laboratorul Muriel Manea

Capitolul 3. Laboratorul de Teatru Popular al lui Carlo Boso. Istoria commediei dell'arte povestită, pe scurt

- 3.1. Commedia dell'arte în sistem de Laborator Jurnal de repetiții – Cap sur l'Amérique
- 3.2. Intrarea și ieșirea din scenă, coordonate determinante ale fluxului spectacolului
- 3.3. Dozarea energiei pe parcursul unei reprezentații
- 3.4. Carlo Boso și imixtiunea commediei dell'arte în universul shakespearian. Reinterpretarea faimosului text Visul unei nopți de vară, în termeni de commedia dell'arte. De la Renașterea teatrului venețian la Shakespeare
- 3.5. Legiunea Străină Artistică – La Légion Artistique Étrangère
- 3.6. Europa in Maschera, de la Chioggia la Versailles 2021. Întâlnirea cu Eleonora Fuser

Capitolul 4. Concluzii

Anexe. Interviu cu Elena Serra (August 2021)

Bibliografie

Cuvinte-cheie, concepte: teatru laborator, Jerzy Grotowski, Aureliu Manea, Muriel Manea, Carlo Boso, Elena Serra, commedia dell'arte, teatru popular, antrenament, disciplină, rigurozitate, misiune, pantomimă, mască, fizic, renaștere, purificare, transiluminare, transă, sistem, spectacol-manifest, energie, actor-sacral, dăruire, jertfă, actor-curtezană, ego, războiul sinelui, omul-actor, corp, omul-spectator, actorul-orchestră, impuls, psihic, spectacol-vivant, legiune artistică străină, fanatism, condiția actorului, mod de viață.

Prezentarea lucrării:

Studiul este structurat pe trei mari capitole – *Scurtă radiografie a istoricului teatrului laborator, Laboratorul Muriel Manea și profunzimea unui teatru cu deschidere europeană, Laboratorul de Teatru Popular al lui Carlo Boso. Istoria commediei dell'arte povestită pe scurt.*

Scopul cercetării a fost acela de a analiza asemănările și diferențele dintre aceste sisteme de teatru laborator existente până în prezent, atât în teatrul românesc, cât și în cel din afara granițelor, condiția actorului în acest context, antrenamentul în cele două tipuri de laboratoare propuse pentru o analiză amănunțită. Mi s-a părut esențial să consemnez tot ceea ce mi-a fost dat să trăiesc, ca artist, în perioadele de lucru cu acești doi regizori fenomen - Muriel Manea și Carlo Boso - izbitor de asemănători prin măreția și impactul creațiilor lor.

Mergând chiar mai departe, am chestionat utilitatea, poate chiar indispensabilitatea unui actor misionar și a unui teatru care să poată fi numit laborator, prin condiția esențială de cercetare. Cât de sănătos ar fi pentru o societate să aibă parte de un teatru apropiat de principiul artaudian în care noțiunea de „teatru“ să nu mai fie prostituată? Cât de important ar fi ca un actor sacralizat să comită actul teatrului din iubire, prin acea dăruire de sine pe care Grotowski o vede ca fiind o „jertfă“ și nu să-și „vândă“, asemeni unei curtezane, corpul în seara reprezentației, pentru faimă, bani, sau din oricare alte motive.

Majoritatea ideilor ce stau scrise în lucrare, sunt produsul lungilor discuții despre teatru cu cei doi regizori amintiți și ai celor zece ani de experiență pe care i-am petrecut în slujba artelor, pe scenă. Toate au devenit crezuri puternice ale actriței din mine și sper ca ele să rămână drept mărturie directă din laborator pentru toți cei interesați de maniera aceasta de abordare teatrală.

Argument

Manifest pentru un teatru reformat al mileniului III

Ca artist ești atât cât crezi.

Aureliu Manea

Într-una dintre nenumăratele noastre discuții pe care le-am avut despre teatru, regizorul Muriel Manea, care a reprezentat punctul de pornire și care a inspirat, prin maniera sa de a aborda arta teatrală, studiul de față, spunea despre omenire că aceasta se găsește acum la o răscruce de drumuri și în mod cert are nevoie de o schimbare. În acest context, ea vede teatrul ca fiind cea mai incisivă, cea mai potrivită și totodată cea mai grea formă de artă care poate să aducă schimbarea în umanitate.

Într-o astfel de circumstanță, în care omul zilelor noastre, omul robotizat, cel ce se află aparent fără scăpare sub umbrela evoluției fulgerătoare a tehnologiei, mai ales dacă el, în astfel de vremuri tulburi, caută oglinda realității în teatru, este cert că misiunea artelor spectacolului devine una clară – relevarea adevărului. Acest adevăr este unul din primii pași către o evoluție spirituală.

Printre misiunile unui teatru de secol XXI se află, fără îndoială și aceea de a-și respecta spectatorul, oferindu-i, printre altele, posibilitatea de a accede la acest tip de evoluție. Pentru ca toate acestea să fie posibile actorul are nevoie de o pregătire specială, de un antrenament complex care să-i permită dezvoltarea unei disponibilități în această direcție, una care să-l poată propulsa în postura de a fi deschizător de drumuri sau în cea de purtător al unui mare mesaj.

Metamorfozarea actorului, spunea tot Muriel Manea, este *una dintre uneltele principale de comunicare a Universului cu Omul*.¹ Grotowski însuși afirma, la rândul său că: „magia actoriei constă tocmai în această metamorfozare”.² Doar că pentru a face față acestei provocări de natură imensă și pentru a putea îndeplini această funcție, acesta trebuie să fie capabil să „ardă” într-o manieră aparte, să fie angajat total în actul său, iar acceptarea de a deveni o asemenea unealtă, înseamnă renunțarea la ego, act ce poate să fie destul de dificil de îndeplinit pentru o personalitate histrionică, narcisică și expozitivă, așa cum este, în general, cea a actorului.

¹ Muriel Manea, în 2019, într-una dintre discuțiile noastre în timpul lucrului la spectacolul „Și cu violoncelul, ce facem?”, de Matei Vișniec.

² v. Jerzy Grotowski, trad. Vasile Moga, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, ed. cit., Nemira, București, 2014, p.104.

Clipele de față aduc înaintea publicului tot mai puțini artiști misionari, despre care să putem afirma cu tărie că sunt dăruți în totalitate artelor spectacolului. Faptele din teren, adică experiențele pe care le-am avut pe scenă, în spectacole sau la repetiții, de-a lungul anilor în care am desfășurat activitate, mă împing la a vă destăinui că am observat cu stupeoare că numărul actorilor ce pot fi etichetați ca fiind misionari este invers proporțional cu cel al absolvenților secțiilor de actorie ale facultăților de teatru din țară.

La o primă vedere, pare să se contureze un fenomen paradoxal – prin această funcție a proporționalității inverse. Dar, după părerea mea, toate acestea au și o explicație undeva în metehnele sistemului. Aș spune chiar că această degringoladă își are cauza în existența, la momentul actual, a unui sistem teatral suprapopulat, supraîncărcat.

Caracterizat de ignoranță, lăsând toate aceste aspecte esențiale să plutească într-un aer derizoriu, acest sistem devine un adevărat călău, un torționar gata să facă oricând *all-in*³, ca într-un joc de poker, mizând toate jetoanele ce reprezintă, în opinia mea, destinele sacrificate ale celor ce ajung să se numească artiști. Sistemul face asta, fără a se gândi însă măcar pentru o secundă la faptul că mâna pe care a mizat totul era din start pierzătoare. Mai mult, că în fapt, nu face decât să arunce niște oameni - ce ajung să reprezinte doar un număr într-un grafic pe listele de admitere - în neant, fără nicio plasă de siguranță, pe o piață a muncii despre care știm și simțim de ani de zile, că fiind deja supraaglomerată, nu mai are locuri să absoarbă numărul atât de mare de absolvenți ce ies din sălile de clasă ale universităților pentru a se lupta cu jungla ce îi așteaptă afară.

Dacă ne permitem pentru o clipă doar să gândim în sfera palpabilului, a concretului, aș încerca să merg și mai departe în a susține ideile de mai sus și aș spune că scăderea aceasta a numărului actorilor ce pot fi considerați misionari, nu este una pentru care aș putea să vă aduc ca dovadă o numărătoare certă într-o statistică. Mai degrabă, în acest caz, ar putea să stea drept mărturie sau să vă expun ca argument, toate simțirile și trăirile pe care le-am experimentat de-a lungul a zece ani de carieră în mediul profesionist, pe toată durata proceselor de lucru. Iar toate aceste experiențe sunt, paradoxal, pline de concret, în efemerul lor. Ele reprezintă o realitate pe care mi-aș dori să o puteți contrazice. Tocmai această realitate extrem de problematică, ce necesită soluții urgente în opinia mea, ea a fost cea care m-a împins să pătrund în domeniul cercetării teatrului laborator. M-a făcut să mă gândesc ce fel de actor vreau să devin și care anume e calea mea în teatru. Ulterior, aveam să aleg, fără să existe nici măcar o umbră de regret.

³ „All-In” este termenul care este folosit în timpul unui joc de poker atunci când un jucător pariază toate jetoanele pe care le deține, în pot.

Am lucrat ani de zile în sistemul teatral de stat, după care am îmbrățișat calea freelancing-ului, pentru că am considerat că mi se potrivește mai bine statutul de actor independent. Am fost întotdeauna un artist liber, care a luptat ca arta sa să rămână liberă și care a căutat mai tot timpul eliberarea într-o manieră grotowskiană.

În perioada 2011-2020, în care am activat în România, colaborând în principal cu instituții teatrale finanțate cu niște bugete gigant (unele dintre ele), de către stat, am constatat, din nou, cu stupoare, că principiul calității și al unui teatru care își manifestă prin creațiile sale, respectul față de spectator, cel care conducea direcția în care voiam să se îndrepte arta mea, nu se mai regăsea în spațiul în care îmi desfășuram activitatea. Dimpotrivă, în majoritatea cazurilor, teatrele îmi păreau că își ghidează activitatea după cel al cantității, principiu care devenise primordial, scopul pierzându-se pe zi ce trece. Și nu vorbim aici doar despre scopul teatrului, pentru că dacă ne referim la un actor pentru care teatrul e viața, dispăre chiar scopul vieții.

Mi-am pus des întrebarea dacă o altă problemă a sistemului teatral românesc, nu ar reprezenta, pe lângă această aglomerare excesivă pe băncile școlilor de teatru pe care o încurajează, și lipsa cadrelor didactice cu adevărat hărăuite. Lipsa acelor profesori de arta actorului care să fie înzestrați cu talent pedagogic. Am întâlnit deseori profesori care le vorbeau viitorilor actori despre această artă fără ca ei să fi pus vreodată piciorul pe scenă, fără ca măcar o dată să experimenteze condiția de actor. Alții care l-au pus, dar prea puțin ca să fie luat în considerare pentru a putea transmite studentului informații ce au ca sursă experiența proprie, și care nu vin doar din cărți.

Mai există și categoria celor care sunt actori, unii chiar foarte buni, care strălucesc pe scenă, dar care, din păcate, nu au primit și darul acesta al „datului mai departe“. Și atunci mă întreb dacă nu cumva s-a scurs, așa cum spuneam mai sus, vocaționalul și din această branșă a profesorilor de arta actorului. Și, mai departe, mă gândesc că dacă acest cadru didactic nu își depășește condiția în așa fel încât să treacă la una de îndrumător real, de mentor, dacă, în primul rând el, nu este cel care are o condiție de *ales*, cum ar putea acesta să producă un actor de o asemenea factură – *aleasă*?

Dacă și-n cazul pedagogiei teatrale s-ar interveni, ca în cazul studenților admiși, la nivel de sistem și s-ar produce o reformă prin care să se instituie și aici principiul meritocrației, cred că teatrul românesc ar avea o șansă la reînnoire și la viață.

Mi-am căutat pentru multă vreme drumul și am simțit că mă risipesc, că nu ard și nu consum în spațiul scenic la intensitatea de care simt că am nevoie. De cele mai multe ori, atunci când ieșeam de pe scenă, mă întrebam unde mai e rostul actorului misionar astăzi, cine

mai face un teatru-misiune, de ce întâlnirea dintre mine și publicul meu nu mai are nimic magic în ea. Erau genul de introspecții care arătau clar, prin simpla lor existență, că mă aflam atunci într-un loc unde totul se desfășura contrar principiilor mele. Pe scurt, îmi doream să aflu unde se cascadează mai puțin, ca să mă duc și eu. Și toate acestea pentru că simțeam că nu era cu puțință să mă integrez în tabăra actorilor definiți în termeni grotowskieni ca actori-curtezană, cei care, în opinia mea, în mod regretabil, la ora actuală împânzesc teatrele din România. Tindeam cu toată forța mea spre a deveni actorul sacralizat.⁴

Actorul trebuie să își redobândească statutul, să și-l reconstruiască.

Visez pentru țara noastră la construcția unui teatru conectat la realitățile românești și cu deschidere europeană, un teatru bazat pe principiul creativității, unul în care ierarhizarea se face în funcție de rezultate și care își respectă spectatorul. Un teatru care readuce publicul în sală și care nu face, indiferent de situație, compromisuri pe seama artei.

Fără a forța nicio limită, putem spune că teatrul și-a pierdut un strop din magia și alura mistică de odinioară și că a coborât mult pe panta entertainment-ului de proastă calitate. Cu părere de rău afirm că, în opinia mea, astăzi, nefăcând altceva decât să urmeze tendințele societății, arta teatrală românească a căzut în capcana executării funcției sale recreative, pierzând din vedere importanța, caracterul esențial al celei educative.

Dacă privim, așa cum am spus, spre teatru, ca spre o oglindă a realității, ca să putem înțelege mai bine ce înseamnă un tip de teatru care să satisfacă într-adevăr nevoile actuale de cultură ale societății, trebuie să aruncăm o privire foarte atentă asupra mediului în care artistul zilelor noastre își desfășoară activitatea. Ar fi necesar să ne îndreptăm atenția, cu precădere, asupra particularităților care definesc imaginea unei societăți, ca a celei de astăzi, căreia arta noastră i se adresează.

În anul 2020, cultura a intrat o criză extremă odată ce a izbucnit pandemia de COVID-19 care s-a răspândit în întreaga lume și a perturbat întregul sistem socio-economic. Pentru aproape un an, porțile instituțiilor de cultură au fost ferecate.

Distanțarea socială ce s-a impus ca măsură de protecție împotriva virusului, a făcut ca artiștii să fie departe de publicul lor, nevoiți să găsească tot felul de alte mijloace de exprimare pentru a rămâne în contact unii cu ceilalți. Mediul on-line a devenit pentru un timp factorul care a ținut aproape aceste două categorii.

Însă, cu toate că au avut la dispoziție modalitatea aceasta de a interacționa, ambele tabere au resimțit brutal lipsa a ceea ce însemna magia și spiritul viu din aceste tipuri de

⁴ v. Jerzy Grotowski, op. cit., p. 80.

întâlniri între oameni. Regretabil faptul că ele ajunseseră să se petreacă în și din spatele camerelor de luat vederi și ale ecranelor reci ale calculatoarelor sau telefoanelor.

Viața culturală a fost profund afectată de pandemia pe care a generat-o virusul. Efectul produs de obligativitatea distanțării sociale, a lăsat amprente puternice asupra acestui sector, amprente resimțite și la nivelul cifrelor atunci când vine vorba despre consumul cultural pe timp de pandemie, în comparație cu anul 2019.

Sigur, toată această scădere nu a fost o surpriză, având în vedere că sălile de spectacole au fost închise pentru o perioadă atât de lungă. Partea bună a fost că românii au început să citească mai mult, fiind siliți să rămână în case și nemaivând posibilitatea de a avea acces la evenimente culturale în spații închise.

Asupra acestor aspecte ar trebui să ne aplecăm cu mai multă atenție și nu ar trebui totuși să uităm că vorbim despre o țară în care rata analfabetismului funcțional la elevi este una care a suferit creșteri semnificative în ultimii ani. Este un fapt concret că toate aceste creșteri, dacă nu vor fi stopate într-o formă sau alta vor avea un impact negativ în anii ce vor urma, asupra a ceea ce reprezintă dezvoltarea ulterioară a sectoarelor economice și sociale.

Întorcându-ne la statistici, dacă vorbim însă despre sectoarele creative, este deja dovedit faptul că producția, distribuția și mai ales consumul cultural în anul 2020 au fost profund afectate, fenomen care, în opinia cercetătorilor, va continua, probabil și în anii următori, așa cum l-am reclamat și eu anterior, pe cel al analfabetismului funcțional.⁵

Se presupune că natura societății este una evolutivă, iar în acest context, tendințele teatrale trebuie să evolueze și ele. Sau dacă aceasta involuează, consider că teatrul are datoria să intervină pentru a stopa procesul și a face posibil reversul.

Într-un an 2021 zdruncinat de toate evenimentele nefaste ce s-au petrecut la nivel global, cred că arta are nevoie, acum mai mult ca pe timp de pace, să fie una curajoasă, iar artistul zilelor noastre, cel care o înfăptuiește, să fie unul curajos.

Teatrul, cred că ar fi necesar să îndrepte moravuri, să meargă mai departe cu demersurile sale de a le pune oamenilor oglinda în față. Atenție, oglinda să nu fie una distorsionată, ci să-l reflecte cu fidelitate pe cel ce se uită în ea!

Este nevoie de un teatru viu care să producă impresii puternice, să provoace publicul să gândească și să simtă, un teatru care să facă omul-spectator să-și pună întrebări atunci când pleacă din sala de spectacol. O reprezentare teatrală, găsesc că este absolut esențial să aibă valoare formativă: să mobilizeze și să formeze mintea spectatorului.

⁵ v. Carmen Croitoru și Anda Becuț Marinescu, studiu *Tendențe ale consumului cultural în pandemie ediția I*, INSTITUTUL NAȚIONAL PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ, p. 7.

Îmi doresc ca acest studiu să rămână scris și să fie deopotrivă perceput ca un manifest pentru un teatru reformat al mileniului trei, un teatru responsabil, care să știe să-și primească spectatorul cu dragoste.

Capitolul 1. Scurtă radiografie a istoricului teatrului laborator

În acest prim capitol am încercat să observ cu atenție și să găsesc niște răspunsuri la întrebarea – ce anume face din teatrul laborator să fie laborator, care ar fi conceptele care l-ar defini, în esența lui. Consider că ar fi necesar să ne îndreptăm puțin atenția către rădăcinile acestui tip de teatru și să căutăm să înțelegem mai bine, înainte de a eticheta o manieră teatrală ca fiind de laborator, ce anume a însemnat el în viziunea aceluia care i-a pus bazele. De asemenea, am urmărit să văd ce reprezenta teatrul lui Grotowski până să capete denumirea de laborator și cum s-a modificat el de-a lungul timpului în mediile în care și-a desfășurat activitatea.⁶

Grotowski nu a fost un privilegiat al timpurilor. Cultura în secolul XX a traversat perioade complicate din mai multe puncte de vedere – contextele social, politic, economic, și cel sanitar, au fost unele extrem de dificile pentru umanitate, în acele timpuri. A fost secolul care a fost dominat de o avalanșă de evenimente importante și de mare încărcătură – pandemia de Gripă Spaniolă, Primul și Al Doilea Război Mondial, problema armelor nucleare și cea a decolonizării, ș.a.m.d. Însă, probabil că tocmai de aceea arta sa a fost una care a avut un impact fenomenal asupra individului, pentru că Grotowski însuși se formase ca om din durere, trecând prin nenumărate greutăți și, aflându-se, în majoritatea timpului, în afara zonei de confort, în general prin prisma condițiilor pe care le-au impus vremurile.

Jerzy Grotowski a fost o personalitate puternică, despre care putem afirma că a influențat puternic, dar care, la rândul ei, a fost și ea influențată. Acesta primea cumva, într-o formă asumată influențele, le căuta chiar. El a știut, atât cât a trăit, să trăiască lăsându-se influențat într-o manieră care să-i faciliteze evoluția. A căutat, pentru că „a căuta“ îi stătea lui în caracter. A căutat să găsească influențele potrivite de care să se lase învăluit, inspirat. El nu

⁶Toate informațiile ce urmează a fi prezentate în acest capitol, informații ce prezintă o trecere scurtă în revistă a ceea ce înseamnă, pe scurt, istoricul teatrului laborator și informații generale despre biografia regizorului analizat, au ca sursă mai multe lucrări de specialitate printre care: Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, trad. Vasile Moga, ed. cit. Nemira, București, 2014; Diana Cozma, *Teatrul înlănțuit, eseu despre teatrul lui Jerzy Grotowski*, ed. cit. CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ, Cluj-Napoca, 2007; James Slowiak and Jairo Cuesta, *JERZY GROTOWSKI*, ed. cit. Routledge, Londra, New York, Canada, 2007, parte din seria ROUTLEDGE PERFORMANCE PRACTITIONERS.

s-a lăsat pradă oricărui val, de orice fel. Dacă este ceva ce putem spune că l-a caracterizat, a fost acest fapt de „a căuta, a cerceta“, care făcea parte din esența grotowskiană, fără îndoială.

Între anii 1957-1959, Grotowski lucrează mult. Pune în scenă spectacole pentru repertoriile mai multor teatre, ia premii, predă și ajunge în Franța unde are parte de o întâlnire cu cel care a fost supranumit „regele pantomimei“, evreul de origine poloneză, Marcel Marceau. Întâlnirea dintre cei doi a influențat profund o parte din munca de după a lui Jerzy Grotowski.

Îmi imaginez că asta s-a întâmplat cumva natural, că apropierea lui de Marceau s-a produs firesc, atâta timp cât știm despre el că aspectele ce aveau să îl intereseze pe polonez mai departe, erau cele legate de fizicalitatea actorului și de condiția unui teatru sărac în care magia actului stă în relația dintre spectator și actor.

Dacă privim în detaliu, există o legătură strânsă între disciplina și rigurozitatea pe care Grotowski a impus-o actorilor ce lucrau în laboratorul său și cele ce nu ar trebui să lipsească unui mim pentru a executa cu precizie un număr care să-i creeze spectatorului iluzia magică.

Mă gândesc acum, la cercul care s-a creat, apropo de „întâlniri“, că tot vorbeam despre ele în introducere. Cum m-a adus soarta, pe mine, actor de laborator din naștere (nu știam neapărat despre mine că sunt actor de laborator până să o întâlnesc pe Muriel Manea – nu atât că nu știam, pentru că de simțit, simțeam, doar că nu reușisem până la momentul întâlnirii cu ea să mă definesc într-un mod atât de concret), să lucrez timp de șapte ani sub direcția de scenă a fiicei lui Aureliu Manea, acesta din urmă, influențat puternic de Grotowski, cei doi împărțind aceleași idei în materie de teatru. Grotowski, conturează cercul mai departe și, la rândul său, împărtășește viziunile lui Marcel Marceau făcând o călătorie în Franța ca să se vadă cu acesta. În Franța în care mă aflu eu acum, la generații distanță, pentru a le cerceta munca, lucrând în mod direct, în cadrul academiei lui Carlo Boso de la Versailles, cu *Elena Serra*⁷. Elena Serra este cea care a lucrat, din 1985 până în 2005 și care i-a fost, deci, timp de douăzeci de ani, asistentă, regelui pantomimei. Și ca să închidem cercul, Grotowski debutează în 1957, cu Scaunele lui Ionesco. Frumos parcurs al influențelor, în spațiul sud-estic și vestic al Europei, as zice. Recunosc că și eu mi-am căutat, la rândul meu, ca actor, influențele.

Laboratorul grotowskian a fost definit de ceea ce au însemnat mai mult de patruzeci de ani de călătorii și căutări în domeniul artei teatrale. Astfel, s-au distins cinci mari perioade definitorii ale cercetărilor lui Jerzy Grotowski și ale colaboratorilor săi – *Teatrul*

⁷ Elena Serra, actriță, pedagog, regizor, s-a născut în Italia, dar s-a mutat la Paris, unde a colaborat cu compania lui Marcel Marceau, din 1985 până în 2005, perioadă în care i-a fost și asistentă.

Producțiilor, Teatrul Participării (sau Parateatrul), Teatrul Surselor, Drama obiectivă și Arta ca vehicul (sau Artele rituale).

În fapt, după o analiză amănunțită a fiecărei etape de cercetare, a conceptelor și direcțiilor în teatrul laborator al lui Grotowski, pot afirma, că mă identific cel mai puternic cu prima perioadă a muncii lui – *Teatrul Producțiilor*. Afirm asta prin prisma faptului că și creațiile artistice din distribuțiile cărora am făcut parte în cadrul laboratorului Muriel Manea au căutat să se debaraseze, așa cum a făcut și Grotowski în această primă perioadă, de tot ceea ce era artificial, mecanic, exterior, și să centreze tot procesul de lucru pe actor care devenea astfel nucleul întregului spectacol.

Am ales să închei acest prim capitol care reprezintă, de fapt, o scurtă incursiune în dimensiunile teatrului laborator, cu o prezentare succintă a ceea ce a însemnat opinia despre arta teatrului a lui Aureliu Manea, marele regizor român, considerat vizionarul generației sale. Am arătat aici diferențele și asemănările dintre laboratorul grotowskian și cel al lui Aureliu Manea.

Aureliu Manea (1945-2014) a privit întotdeauna arta teatrului ca pe ceva sacru. Ca și Grotowski, el s-a apropiat de fiecare dată cu sfințenie de scenă. O idee comună a acestor doi mari regizori, legată de sacralitatea spațiului scenic și de atitudinea pe care ambii o au în fața scenei, mi-a rămas impregnată în memorie, impresionându-mă într-un mod foarte puternic. Regizorul român, vede în simpla acțiune pe care o întreprind anumiți oamenii – de a spăla, a curăța scena înainte de spectacol, un adevărat ritual, ce capătă o dimensiune de amploare:

„Mă gândesc la scena teatrului alcătuită din câteva rânduri goale. Lemnul curat, purificat prin șlefuire, lucește sub lumina reflectoarelor. Scena din lemn neprăfuit emană ceva sacru. Te îndeamnă la reculegere. Câțiva oameni care spală scena, podeaua ei, înainte de spectacol, compun un Ritual demn de cel mai frumos scenariu.“⁸

Regizorul polonez, cere și el, la rândul său, ținând cont de maniera în care lucrează, să fie curățenie, pe toate planurile. Cere ca teatrul să se curețe de artificial, actorul să mediteze la curățenia spiritului, și evident că și-n materie de spațiu, acesta cere, cu un ton imperativ, același lucru. Îmi imaginez că dacă Grotowski pretindea ca și culisele să fie curate, se subînțelege ușor faptul că în laboratorul său, ca și în cel al lui Muriel Manea, nu puteai să intri murdar, în niciun fel de sens:

⁸ Aureliu Manea, *El, vizionarul*, ed. cit., Revista „Teatrul azi“ (Supliment), București, 2000, p. 62.

„ – Culisele trebuie să fie curate, spune Jerzy.

- Dar nimeni nu vede ce se află în spatele scenei, îi răspunde cineva.

- Dumnezeu vede, îi răspunde Grotowski zâmbind.⁹

Iată așadar câtă puritate zăcea în acești doi mari regizori care au avut abordări similare. Fiecare era preocupat de ceea ce putea să însemne o atitudine imaculată în fața ceremoniei săvârșirii actului artistic.

Aureliu Manea a fost profund impresionat în primul rând, de curajul cu care polonezul și-a asumat tipul de teatru pe care a ales să-l facă, un teatru în care importantă era calea pe care el și echipa lui pășeau și nu rezultatul final, nepunând accent major pe reacția publicului, dorind, mai degrabă să acceadă la niște adevăruri esențiale, decât să facă un teatru ce să aibă funcție recreativă.

După ce vede spectacolul *Prințul constant*, Aureliu Manea rămâne profund impresionat și povestește cum încă de la prima intrare a actorilor în scenă, l-a cuprins un sentiment aparte, ca și cum ar fi fost atras ca într-un vârtej puternic într-un fel de psihoză, un vis care părea să fie mai degrabă un coșmar. Regizorul român găsea că i-a fost dat să observe fanatismul în formele lui cele mai pure, în jocul actorilor și chiar și în marele mesaj pe care spectacolul grotowskian îl transmitea.

Și Grotowski și Manea căutau un tip special de actor, iar acesta era cel sacru. Aureliu Manea vorbea despre actorul ideal spunând că: „Una dintre calitățile actorului ideal este aceea de a fi supus fără rezerve în fața unui principiu deja adoptat. Dar nu orice actor care se supune cu fanatism unei idei de spectacol poate fi un actor prețuit.”¹⁰

Regizorul Aureliu Manea căuta și el actorul care era capabil să se destăinuie prin intermediul artei sale, cel care era, de asemenea, în stare să renunțe și la tot ceea ce știa înainte de a începe lucrul la un proiect. El ca regizor, se destăinuia, la rândul lui, prin actori. Era fascinat de coduri care purtau cu ele enigme, de cuvânt care căpăta și el dimensiune ritualică și care spre deosebire de laboratorul grotowskian, în creațiile lui, căpăta o forță colosală și care reușea să suspende pentru moment respirația publicului, să fascineze.

În spațiul teatral românesc, după părerea mea, Manea a fost cel care s-a apropiat cel mai mult de laboratorul lui Grotowski. În laboratorul său, el a cercetat în permanență, asemenea regizorului polonez, dar cu diferențele de rigoare ce erau date de personalitățile artistice diferite ale acestora doi, condiția umană.

⁹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Aureliu Manea, *op.cit.*, p. 6.

După el, singura ce vine să-i calce pe urme, este chiar fiica sa, care ajunge să își contureze propriul sistem de laborator, diferit de cel al tatălui ei. Amândoi, tată și fiică, au lucrat într-o manieră distinctă, în două tipuri de laborator foarte diferite, în care îl scoteau pe actor din zona lui de confort, punându-l în situații complet neexperimentate până atunci.

Astfel, ambii regizori ce au format dinastia Manea, aduc actorul în starea în care el începe să lupte împotriva a ceea ce eu numesc programe pre-definite în teatru. Să spunem că este evident că atunci când un actor se confruntă cu publicul său, el vrea, fără îndoială să aibă o siguranță de sine. Urmărește să capete siguranță în ceea ce privește execuția lui, reacțiile sale în timpul reprezentației. Atât Aureliu Manea cât și Muriel Manea, priveau acest aspect al certitudinii de care actorul are nevoie, cu mare atenție, așa cum ne-au obișnuit. Se raportau la el cu o precizie demnă de cea a chirurgului ce operează cu bisturiul sau a unui cosmonaut, să spunem. Așadar, pentru a crea acest mediu de lucru sigur și pentru a-l ajuta pe actor să fie încrezător în ceea ce face, în formele sale de expresie și în forța lui, acești doi regizori colosali, au construit, fiecare în felul său caracteristic pentru laboratorul său, un sistem de antrenament care era un antrenament colectiv, și care cel mai important, se baza pe control și autocontrol.

Aureliu Manea a dus, la rândul său, o luptă în numele artei, fiind nevoit să facă față unui sistem totalitar. Cred că din păcate, lui nu i s-au acordat meritele cuvenite în concordanță cu măreția creațiilor sale. Sistemul teatral în care el a fost nevoit să se desfășoare, e cel care, în opinia mea, l-a răpus pe Manea. Iar sistemul e format din oameni. Cei care alcătuiau sistemul la momentul acela, puși în fața unei viziuni teatrale grandioase și reformatoare, s-au speriat și din cauză că unii nu erau capabili să-i înțeleagă arta, sau alții care i-au înțeles-o prea bine, l-au eliminat din peisaj, făcându-l să devină un pandant al violoncelistului din piesa lui Matei Vișniec – *Și cu violoncelul ce facem?*

Manea, spre deosebire de ceilalți colegi ai generației sale, cei care alcătuiau la acel moment sistemul, era capabil, prin generozitatea sa să admire munca celorlalți. Să găsească în ea o sursă de inspirație, care să-l motiveze și nu să privească cu invidie spre creațiile colegilor săi. Era profund impresionat de munca unor regizori precum: Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Andrei Șerban, David Esrig etc., dar poate cel mai apropiat s-a simțit de Pintilie, pe care-l situa undeva lângă marile figuri ale teatrului universal – Peter Brook sau Giorgio Strehler.

Aureliu Manea a fost unul dintre artiștii rari pe care România i-a avut. El a fost cel care a slujit, într-adevăr arta teatrului cu credință și fanatism, caracteristică pe care fiica lui, regizorul Muriel Manea a moștenit-o.

Capitolul 2. Laboratorul Muriel Manea și profunzimea unui teatru cu deschidere europeană

Acest capitol propune o analiză amănunțită a laboratorului Muriel Manea, din care am făcut parte, ca actor, timp de aproape opt ani. El urmărește să dezbată importanța relației regizor-actor în economia spectacolului și relatează pe larg procesul de lucru la patru dintre spectacolele pe care le-am lucrat împreună, tratând totodată unul dintre cele mai importante aspecte ale laboratorului și anume – energia spectacolului.

Muriel Manea, fiica lui Aureliu Manea și a scenografei Clara Labancz, se naște la Turda, în 19 noiembrie 1978. Încă din primele luni de viață pune piciorul pe scena teatrului în care astăzi e regizor angajat și care poartă numele tatălui ei – Teatrul Național „Aureliu Manea” Turda.

Pentru că venea într-o familie de artiști, Muriel Manea ia contact cu teatrul încă din perioada în care un om nu are încă amintiri formate. Părinții ei aflându-se în permanență în preajma scenei, copilul îi însoțea la repetiții, făcând, după ce a învățat să meargă, pași printre actorii cu care aceștia lucrau și începând încă de pe atunci să îi așeze pe aceștia într-o ordine știută numai de ea. Copilul Muriel Manea era fascinat de faptul că putea, fără ca atunci să își conștientizeze neapărat condiția, să devină un fel de dirijor de orchestră. Schimba pozițiile actorilor în scenă, neștiind că asta avea să facă pentru întreaga viață.

Urmează cursurile Facultății de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea Artele Spectacolului – Regie, devenind absolventă în anul 2009, de când începe să pună în scenă spectacole la diferite teatre din țară.

Din păcate, până în clipa de față, Muriel Manea pare să aibă o cale presărată cu o multitudine de obstacole care se aștern înaintea desăvârșirii operei sale și chiar și a recunoașterii, care deja trebuia să apară în cazul ei, ținând cont de faptul că estetica spectacolelor sale este una aparte în peisajul teatral românesc și că are o manieră exclusivă de a lucra cu actorul.

Cauza probabilității neîmplinirii unui alt destin artistic, devine iarăși, același sistem bolnav. Sistem, care așa cum am mai spus, se constituie din oameni. În cazul acesta, ni se înfățișează un altul, care se vrea a fi democratic, dar în esență rămâne unul totalitar. Și aici indic problema gravă a sistemului teatral care a ajuns și el să fie politizat până în străfunduri. Și astfel, directorii de teatre devin niște călăi, care conduc instituțiile într-un sens dictatorial. Cu asta a avut Muriel Manea de-a face de-a lungul carierei sale, cel puțin până în momentul de față. Sper ca la un moment dat să reușească să înfrângă acest monstru gigantic ce se numește sistem și să nu aibă soarta tatălui său, să nu sfârșească într-un destin neîmplinit.

Trăim o iluzie a unui teatru liber și ne compromitem fără să luăm inițiativă. Pentru că da, avem nevoie de o sursă de unde finanțele ce ne asigură viața cotidiană, să vină. Numai că atunci mă întreb – dacă acesta ajunge să fie singurul scop pentru a face artă, la ce ne servește ea, făcută așa? Unde mai e sacral, ritualul, curățenia, ceremonia, noblețea de altă dată?

Nu cred că sistemul nu ne-a înțeles pe noi și de aceea ne-a dat la o parte. Dimpotrivă, cred că tocmai din cauză că a perceput exact forța cu care Muriel Manea creează, a luptat din răputeri să ne înghită. Dinastia Manea i-a speriat timp de două generații, pe mulți artiști întruchipați ai vremurilor.

Muriel Manea a făcut spectacole bijuterie, ca niște diamante atent șlefuite înainte să ajungă în fața cumpărătorilor care nu mai puteau să-și ia astfel ochii de la acele comori.

Doar că la un moment dat am realizat că am ajuns în situația în care ne-am văzut nevoiți să facem un teatru sărac în care actorul este din nou un element central în ceremonia actului spectacolului. De foarte multe ori, deși viziunile ei regizorale erau unele grandioase și își imagina întotdeauna spectacole mari, a fost nevoită, din cauza lipsei resurselor, să reducă din grandoare în sens estetic, ca imagine, și să concentreze puterea spectacolului în actor, reușind, în mod paradoxal, cu toate impedimentele de ordin financiar, să creeze imagini deosebit de puternice în spectacolele sale.

Ceea ce garantau spectacolele sale era tocmai calitatea, prin faptul că își respecta spectatorul, transmițându-i de fiecare dată un mare mesaj. În laboratorul său, spre deosebire de altele, conta rezultatul. O interesa anume produsul final ce avea să ajungă la publicul spectator și reacția acestuia.

Își urmărea cu atenție spectatorii și atunci când vibrau sub impactul energiilor, emoțiilor ce veneau dinspre scenă, și când aceștia părăseau sala, pentru că au existat și astfel de momente.

Am înțeles după niște ani ce se întâmplase, în legătură cu relația cu sistemul. Și am înțeles asta, datorită faptului că am avut șansa să mi se deschidă porțile pentru a putea arunca o privire, și nu de la distanță, asupra a ceea ce însemna spațiul teatral european – Muriel Manea se ralia cu ușurință la fenomenul teatral existent la nivel internațional. Și atunci nu mi-a fost greu să articulez o concluzie în cazul ei : România nu era pregătită pentru ea, Occidentul însă, da!

Simțeam, de fiecare dată când jucam în spectacolele sale, că energia lor este una diferită de ceea ce văzusem sau experimentasem până atunci. Aveau, într-adevăr, o energie care te uluia. Spectatorul pleca cu starea modificată, în orice caz, de la spectacol, iar eu, ca actor, deveneam deodată înzestrat cu niște puteri pe care am simțit că le am și în perioada în

care am lucrat în Laboratorul de Teatru Popular – puteam să fac inima spectatorului să bată o dată cu a mea, simțeam că am ajuns să-mi gestionez publicul, să-l am în mâini, și cu responsabilitate să-l port într-o călătorie care să-l îmbogățească emoțional, spiritual.

Capitolul 3. Laboratorul de Teatru Popular al lui Carlo Boso. Istoria commediei dell'arte povestită pe scurt

Acest ultim capitol al lucrării, aduce în discuție o altă analiză în detaliu, de data aceasta a celui de-al doilea laborator teatral care a făcut obiectul studiului, și anume *Laboratorul de Teatru Popular* condus de maestrul Carlo Boso¹¹ din Franța, de la Versailles, un tip de laborator pe care l-am intitulat voit, asumat și fără exagerare, *Legiunea Străină Artistică* – lecturând mai departe în studiu, veți înțelege de ce.

Am prezentat în detaliu modul în care s-au desfășurat două stagii de commedia dell'arte care au fost conduse de Carlo Boso și la care am participat, experiențele trăite și întâlnirile miraculoase de care am avut parte în cadrul acestora și, de asemenea, procesul de lucru la spectacolul *Visul unei nopți de vară*, de William Shakespeare, în regia maestrului Boso, unde mi s-a părut interesant de observat imixtiunea commediei dell'arte în universul shakespearian.

În orice caz, despre regizorul de origine italiană pot spune că este un regizor care consideră și afirmă cu convingere, de câte ori are ocazia, că actorul ar trebui să se întrețină zilnic în condiția unui sportiv de performanță. El își bazează, în opinia mea, laboratorul tocmai pe acest tip de antrenament asiduu la care-l supune pe actor și pe cercetarea posibilităților de transmitere a tehnicilor ce țin de stilul commediei dell'arte.

Carlo Boso este o istorie vie a teatrului universal, un fenomen al acestuia, din punctul meu de vedere. El s-a format la școala de la Piccolo Teatro din Milano, condusă de Giorgio Strehler și Paolo Grass, iar în anul 2004, împreună cu Danuta Zarazik¹² au fondat, în Franța, la Versailles - Académie Internationale Des Arts du Spectacle – AIDAS.¹³

Se vorbește des în breasla noastră despre „întâlniri“, despre șansa de a întâlni oamenii potriviți. Eu îndrăznesc să mă consider, din acest punct de vedere, o actriță extrem de

¹¹ Carlo Boso, regizor italian, actor, dramaturg, pedagog, unul dintre cei mai mari cercetători ai commediei dell'arte, un erudit al stilului, trăiește la Paris, activând în toată lumea.

¹² Danuta Zarazik, actriță, regizor, cu formare la Școala Superioară de Artă Dramatică din Strasbourg, colaboratoare apropiată a lui Carlo Boso.

¹³ Academia Internațională de Arte Performative de la Versailles.

norocoasă¹⁴. După atâția ani petrecuți ca actor într-un laborator așa cum e cel al lui Muriel Manea, ajungând la un stagiu de specializare condus de Carlo Boso, la Versailles, mi-a fost dat să întâlnesc o altă manieră a aceluiași tip de teatru, pe care să o pot cerceta îndeaproape.

Mi s-a permis să pătrund în cotloanele unui alt tip de teatru, unul pe care până atunci nu avusesem prea multe ocazii să-l descopăr – teatrul popular. Am avut posibilitatea să cercetez în perioadele de lucru, care anume erau abilitățile pe care un asemenea tip de teatru, un asemenea tip de adresare, le cereau din partea unui actor; să văd ce tip de antrenament se execută în cadrul unei formări în această sferă a spectacolului vibrant.

De la montarea și demontarea decorului, construcția lui, de la primul șurub înfiletat, sau cui bătut, de la tăiatul lemnului pentru a face cu măsură exactă scândurile ce urmează să fie așezate unele lângă altele pentru a forma scena, de la toate astea, până la interpretare, impresariat artistic și modalități de relaționare cu publicul, pe toate le-am experimentat în laboratorul de la Versailles. Tehnici de lucru și construcția de măști, acrobație, canto, dans, scrimă, pantomimă, toate astea aveau să fie parte din ce aveam să înțeleg mai târziu că înseamnă formarea unui actor complet, în spiritul teatrului popular.

Mai exact, am învățat alături de Carlo Boso ce înseamnă spiritul *commediei dell'arte*. Am învățat să-l simt, să-l trăiesc și să mă bucur de el odată cu publicul meu.

După cum bine știți că se spune – „câte bordeie, atâtea obicei” – particularizând, putem spune câte laboratoare, atâtea formule de lucru. În mod cert că abordările sunt diferite și necesită fiecare o analiză, în parte. Dacă lucrând cu Muriel Manea la spectacolele sale am devenit dedicată în totalitate laboratorului său pentru că a reușit să cucerească iremediabil actorul din mine, definiția fanatismului s-a conturat și mai puternic atunci când l-am cunoscut la lucru pe Carlo Boso, care a făcut din teatru un mod de viață, la propriu și care reprezintă pentru mine lecția devoțiunii absolute față de această artă. Despre Carlo Boso chiar pot să spun că trăiește fiecare secundă a vieții hrănindu-se spiritual din artă, pentru artă, și în spiritul ei.

Chiar dacă atunci când aducem în discuție *commedia dell'arte*, ne referim la un actor care este pus în contextul de a realiza o compoziție pentru care își folosește în principal corpul, vocea și cuvântul, ca și în cazul laboratorului Muriel Manea, nu își pierde din însemnătate, în acest context, ci dimpotrivă, devin vehicul al emoției.

Plecând de la baza laboratorului grotowskian, ambii regizori pe care am ales să-i aduc în discuție, și care vin, fiecare, cu laboratorul propriu, cer un anumit tip de complexitate a

antrenamentului actorului care se angajează asumat să reproducă în fața publicului spectator un univers atât de complex precum cel al lui Shakespeare. Aici ajungem la prima legătură între cele două laboratoare, și anume, la antrenamentul, disponibilitatea, disciplina și alte caracteristici esențiale ale actorului ce vine să performeze într-un asemenea structură.

Lucrând în laboratorul francez am regăsit norme de conduită din cel românesc din care am făcut parte, cel al lui Muriel Manea.

Dacă Muriel Manea se apropie, atunci când ne gândim la rolul regizorului, de Grotowski care s-a autointitulat în contextul laboratorului său, *mentorul spiritual, maestrul*, spunând despre el că ceea ce face, în fapt, este să păzească actorul, să-l supravegheze având grijă de el, asistându-l în procesul, deloc facil, care constă în acceptarea pe deplin, într-o formă desăvârșită, a ceea ce presupune fondul umanității, chintesența naturii umane.

Carlo Boso, pe de altă parte, vine să se apropie mai mult de stilul ce poartă un aer franțuzesc pe care îl regăsim la Mnouchkine, unde rolul regizorului se schimbă în funcție de necesitățile trupei și dinamica ei. În altă ordine de idei, Boso se apropie de Grotowski în sensul în care experimentul e cel ce contează și nu atât rezultatul final, seara premierei, spectacolul neatingând atunci forma sa finală, el folosind adesea în școala-laborator metoda *work-in-progress*. Un sistem foarte bine pus la punct, de altfel, în care regizorul Carlo Boso, dă actorului, trupei în ansamblu, posibilitatea să experimenteze direct pe public, dispunând un număr mare de reprezentații, timp în care spectacolul crește, evoluează, se maturizează, se desăvârșește sub energia și respirația publicului său. Sau, altfel spus, face publicul părtaș la experimentul trupei ce se petrece *aici și acum*, de fiecare dată.

Spectacolele create de Muriel Manea urmăresc mai degrabă tiparul mecanismului de funcționare a unui ceas elvețian. Drumul până la rezultatul final este, și în acest caz, unul experimental, Muriel Manea creând într-o manieră în care acordă o atenție sporită individualității actorului, înțelegând-o în profunzime și conștientizându-i rolul esențial în descoperirea și eliminarea blocajelor ce ar putea sta în calea procesului de dezgolire și de transpunere ce urmează să aibă loc în laborator.

Numai că, diferența apare când analizăm importanța maximă acordată rezultatului final ce reprezintă spectacolul din seara premierei. Spectacolele marca Muriel Manea sunt de o precizie, constanță și rigurozitate extraordinară. Sunt spectacole ce-și păstrează constanța în permanență, la milimetru și tocmai asta face din ele niște bijuterii artistice de mare însemnătate. Ca și Grotowski, Muriel Manea, creează pentru un public ușor elitist, un public cu o individualitate aparte, care vine la teatru pentru a căuta o experiență inedită, o călătorie spirituală la care accede prin intermediul actorilor, care sunt datori prin noblețea meseriei lor

ce are, reamintim, caracter misionar, să-i ofere acestuia posibilitatea să se identifice prin oglindire, pentru ca mai apoi să ajungă la catharsis.

Ce am observat că s-a îmbunătățit constant, lucrând în acest tip de laborator al lui Carlo Boso, încă din perioada primului stagiu de la Versailles era capacitatea mea de a-mi controla corpul. Deveneam stăpână pe corpul meu în întregime și apoi, controlam foarte bine separat, segmente din el. Atunci a venit în întâmpinarea nevoilor mele, cursul de *mimă și pantomimă*, care a devenit unul dintre cele mai solicitante episoade ale stagiului de commedia și nu numai, pentru că în timp, am ajuns să mă îndrăgostesc de această disciplină.

Când credeam că am început să am situația sub control, că am căpătat rezistență, am întâlnit-o pe Elena Serra, cea care mi-a dat universul peste cap atunci când m-a făcut să fiu lac de transpirație în două minute de execuție ale mersului pe loc.

Elena Serra, actriță și pedagog, s-a născut în Italia. Se mută la Paris după ce studiază la Torino arte plastice și dans contemporan. Cu o pregătire variată – teatru, dans, clowning, pantomimă, se îndreaptă către pedagogie. Ea este cea care m-a făcut să înțeleg, să simt pe deplin cum corpul devine un instrument vital, capabil să interpreteze limbajul în slujba actorului. Cum, practic este necesar să fie transformat, și el, prin toate exercițiile lucrate în cadrul antrenamentului, într-un vehicul al emoției.

În pregătirea temeinică de care Elena Serra a dat dovadă, probabil, cel mai important rol l-a avut colaborarea de lungă durată cu Marcel Marceau, cel mai mare artist al pantomimei din secolul XX, supranumit și *regele pantomimei*. I-a fost asistentă timp de douăzeci de ani, a jucat în spectacolele companiei lui, cu care a făcut turnee în întreaga lume. Totodată, Elena Serra ține masterclass-uri în diferite școli și universități de teatru din Franța și alte zone ale Europei.

O altă întâlnire care m-a marcat, a fost cea din perioada celui de-al doilea stagiu, de la Chioggia, din Italia, unde am avut șansa să o întâlnesc pe Eleonora Fuser, cea care în opinia mea, este una dintre cele mai mari și importante figuri contemporane ale commediei dell'arte, cea care a inventat masca vrăjitoarei și care a îmbogățit stilul cu încă un personaj feminin.

Eleonora Fuser, actriță profesionistă, pedagog de teatru, a absolvit Școala de Antropologie Teatrală a lui Eugenio Barba (ISTA) și este membră fondatoare a cooperativei TAG Teatro din Veneția, ce a fost condusă de Carlo Boso.

În paralel cu cariera sa de actriță, desfășoară o importantă activitate de formare teatrală pentru toate categoriile de public (profesioniști și amatori) din Italia, în special în ceea ce privește jocul mascat și disciplina Commedia dell'arte.

În cele câteva zile în care ne-am antrenat cu ea, ne-a explicat cât de important este să conștientizăm în acest sistem de lucru, diferența dintre un corp în tensiune și un corp rigid, în acțiune. Am făcut câteva exerciții de explorare a spațiului executând mișcări lipsite de naturalism, în care am putut observa îndeaproape cum arată și cum se comportă un corp ce e rigid. Aici, totul ține de problematica respirației. Este un element pe care și Elena Serra atunci când lucrăm la pantomimă, ține să ni-l reamintească deseori. Chiar și atunci când mișcările sunt descompuse ele trebuie să aibă paradoxal, o fluiditate aparte, care nu se concretizează dacă actorul rămâne în apnee. Astfel, dacă nu respiri, creierul, mușchii, nu se mai oxigenează. Dacă suspenzi chiar și temporar activitatea de respirație, nu se mai produce schimbul de gaze dintre plămâni și mediul exterior, volumul plămânilor rămânând neschimbat deoarece nu mai are loc mișcarea ce de obicei este executată de mușchii respiratori. Așa poate deveni un corp unul în tensiune, unul rigid, care nu mai servește unei expresivități fluide. Așadar, în *commedia dell'arte*, un corp tensionat al actorului nu poate să fie niciodată unul liniștit, ci întotdeauna pregătit pentru a reacționa.

Masca poate produce de altfel un asemenea efect, de a pune actorul în apnee. Vizibilitatea e redusă enorm, creându-se în felul acesta, un soi de anxietate, care nu poate fi depășită decât printr-o respirație corectă, o reumplere a diafragmei cu aer.

A fost ceva special în pedagogia Eleonorei Fuser, care m-a atras – faptul că nu intervenea niciodată până exercițiul nu era gata, finalizat. Feedback-ul ei venea întotdeauna după execuție. Cred că este un aspect de reținut, pentru că am observat că în felul acesta, actorul își lua timpul necesar, își descoperea astfel propriul ritm și nu devenea rigid sub forța unei presiuni, ci acționa în mare parte liber, cu ușurință, execuția lui începând să capete unul dintre cele mai importante aspecte, în opinia mea – bucuria jocului. Actorul nu mai demonstra abilități, capacități, ci se bucura odată cu privitorul.

În orice caz, toată experiența din acest tip de laborator, această Legiune Străină Artistică a fost cea care m-a învățat să lupt cu mine însumi pentru mine, cu propria-mi slăbiciune, oboseală, epuizare, ca în laboratorul lui Grotowski, sau ca în cel al lui Muriel Manea. Totodată, munca în acest context, a demonstrat la propriu cuvintele lui Giorgio Strehler, pe care maestrul Boso, le repeta mereu: „Teatrul se face cu sudoare și cu sânge! Întotdeauna cu sudoare și cu sânge!“

Și când mă gândesc că am avut șansa să fiu părtașă la toate aceste experiențe, conștientizez că nici măcar nu am fost eu cea care a plecat în căutarea *commediei dell'arte*, ci că mai degrabă ea m-a găsit pe mine, făcându-mă să mă îndrăgostesc în mod iremediabil de ea.

Muriel Manea și Carlo Boso sunt doi regizori care m-au făcut să pășesc în laboratoarele lor, după care mi-au dat încredere să am curajul să mă arunc de la înălțime și uneori, poate chiar spre înălțime, fără plasă de siguranță. M-au făcut să-mi depășesc limitele, cu fiecare spectacol, iar mai apoi, odată cu fiecare reprezentație. Jucând sub direcția lor de scenă am avut posibilitatea să simt cum arta mea se desăvârșește și cât de important este pentru actor să joace într-un tip de spectacol în care simte direct cum influențează respirația publicului. Iar pentru asta țin să le mulțumesc și mai presus, să le dedic aceste rânduri în semn de recunoștință și prețuire.

Concluziile studiului m-au adus din nou în punctul în care să afirm că nu pot decât să-mi asum această cale pe care mă aflu acum și odată cu ea, întreaga responsabilitate ce derivă de aici. Bagajul de cunoștințe pe care mi l-am format de-a lungul timpului în care am lucrat în aceste două tipuri de laborator, este unul imens. Omul adună cunoștințe pe durata întregii sale vieți, dar la un moment dat, mă întreb dacă nu este tot acest efort de a le aduna, în zadar, dacă ele nu sunt transmise mai departe.

Urmărindu-i la lucru pe acești maeștrii ai diferitelor forme de artă, am conștientizat cu putere că sarcina ce-mi revine, odată ce am preluat parte din cunoștințele lor, este să fac în așa fel încât ele să meargă mai departe.

Cred că e important acest proces de transmitere pentru a nu pierde contactul cu acești mari oameni de teatru ai secolului XXI. Munca lor desfășurată de-a lungul întregii vieți, nu va fi niciodată în zadar, ci dimpotrivă, devine astfel o comoară pentru arta teatrală contemporană.

Mulțumirile mele nemăsurate, merg astfel către Muriel Manea, către Carlo Boso și nu în ultimul rând, către Elena Serra, care au fost cele mai puternice influențe ale mele pe plan profesional, spiritual și uman. Mulțumiri pentru că mi-au permis să le stau alături și că mi-au acordat încredere pentru a le deveni moștenitor.

Reverență! Chapeau!

Bibliografie:

Cărți:

Artaud, Antonin, eseu *Teatrul Cruzimii, Primul Manifest* (1932-1933), varianta în format electronic, sursa <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Antonin-Artaud-Teatrul-Cruzimii.pdf>, 01.08.2021, 04:48.

- Atkinson, Rita L., Atkinson, Richard C., Smith, Eduard E., Bem, Daryl J., *Introducere în psihologie*, trad. Leonard P. Băiceanu, Gina Ilie, Loredana Gavriliță, ed. cit., Editura Tehnică, București, 2002.
- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie*, trad. și prefață de Liliana Alexandrescu, ed. cit. UNITEXT, București, 2003.
- Barba, Eugenio, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, trad. din limba engleză Diana Cozma, ediția a II-a, colecția Yorick coordonată de Monica Andronescu, ed.cit. Nemira, București, 2013.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, ed. cit., UNITEXT, București, 1997.
- Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski, Teatrul e doar o formă*, trad. Anca Măniuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, ed. cit., Cheiron, Fundația culturală „Camil Petrescu“, Revista Teatrul Azi, parte din seria „Mari regizori ai lumii“, coordonată de Florica Ichim, București, 2009.
- Craig, Eduard Gordon, *Despre Arta Teatrului*, trad. Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, ed. cit. Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista „Teatrul Azi“ (supliment), prin editura CHEIRON, București, 2012.
- Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română: SAVIANA STĂNESCU și IOANA IERONIM, Editura UNITEXT, București, 2006.
- Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, trad. Vasile Moga, ed. cit., Nemira, București, 2014.
- Heinrichs, Jay, *Mulțumesc că mă convingi*, trad. Dana Dobre, ed. cit., ACT și POLITON, București, 2020.
- Lecoq, Jacques, *The Moving Body, Teaching creative theatre*, ediție revizuită scoasă în colaborare cu JEAN-GABRIEL CARASSO și JEAN-CLAUDE LALLIAS, trad. din limba franceză de DAVID BRADBY, ed. cit., Methuen Drama, Brighton, 2002.
- Manea, Aureliu, *El, vizionarul*, ed. cit., Revista „Teatrul azi“ (Supliment), București, 2000.
- Meyerhold, Vsevolod Emilevici, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Ediția a II-a din seria „Mari regizori ai lumii“, coordonată de Florica Ichim, ed. cit. Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista „Teatrul Azi“ (supliment), București, 2015.
- Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului universal*, vol. III., trad. Lia Busuioceanu, Oana Busuioceanu, ed. cit., Meridiane, București, 1971.
- Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal*, vol. IV, trad. Lia Busuioceanu, Oana Busuioceanu, ed. cit., Meridiane, București, 1971.

Picon-Vallin, Béatrice, *Ariane Mnouchkine – Introducere, selecție și prezentare*, ed. cit. Cheiron, București, 2010.

Richards, Thomas, *AT WORK WITH GROTOWSKI ON PHYSICAL ACTIONS*, ed.cit. Routledge, Londra, 1995.

Shakespeare, William, citat, sursa <https://rightwords.ro/citate/oamenii-ar-trebui-sa-fie-ce-par-iar-cei-care-nu-sunt--17196>, 21.07.2021, 12:23.

Slowiak, James și Cuesta, Jairo, *JERZY GROTOWSKI*, ed. cit. Routledge, Londra, New York, Canada, 2007, parte din seria ROUTLEDGE PERFORMANCE PRACTITIONERS.

Sorescu, Marin, „*N-ai ecou, domnule*“ – <https://www.goodreads.com/quotes/8377325-n-ai-ecou-domnule-nici-bun-nici-r-u-s-tr-iesti-a-a>, 8 iulie, ora 22:33.

Vișniec, Matei, *Despre sexul femeii, un câmp de luptă în războiul din Bosnia*.

Surse web:

https://www.contributors.ro/rateurile-realitatii/?fbclid=IwAR2t0JFO5klk34KrNfgnBFD4xxjMOvQg8XMIOBIT058oyvhOeQD6jj_jWly, 03.08.2021, 07:35.

https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/, trad.noi, 03.07.2021, 17:33.

<http://gazetadedimineata.ro/diverse/despre-sexul-femeii-un-camp-de-lupta-in-razboiul-din-bosnia-o-drama-cu-final-fericit/>. 4 Iulie, ora 22:37.

<https://www.ilgiorno.it/milano/cultura/video/ferruccio-soleri-1.6080326>, 27 august, 01:48.

Studii:

Croitoru, Carmen și Becuț Marinescu, Anca, studiu *Tendențe ale consumului cultural în pandemie ediția I*, INSTITUTUL NAȚIONAL PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ.

