

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ**

IMPROVIZAȚIA CA GENEZĂ ÎN ARTA ACTORULUI

Teză de doctorat (rezumat)

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. univ. dr. ZONTE Violeta-Simona

DOCTORAND:

CĂPRARU Ecaterina

Târgu-Mureș

2015

CUPRINS

Argument	3
I. Improvizația scenică în raport cu arta actorului	
I.1. Rolul improvizației scenice în arta actorului de teatru	7
I.1.1. Rolul creator al improvizației în viziunea lui K. S. Stanislavski, M. Cechov și a V. Spolin.....	7
I.1.2. Meyerhold și activitatea biomecanică a actorului	34
I.1.3. Antrenamentul actorului sau rolul improvizației în împlinirea teatrului grotowskian ...	37
I.1.4. Rolul improvizației în cadrul teatrului viu brookian. Forme teatrale	47
I.1.5. Brook și Grotowski	52
I.1.6. Aspecte ale contemporaneității în improvizația scenică. Andrei Șerban	55
I.1.7. Câteva noțiuni de abordare a sarcinilor actricești: R. Cohen, S. Badian.....	60
II. Dansul – arhetip cultural	
II.1. Originea sacră a actului teatral.....	64
II.2. Rolul dansului; forme de manifestare: ritual, joc, element de socializare, mijloc de expresie artistică	66
II.2.1. Expresionismul în dans	80
II.3. Joc al limbajului scenic; absența textului. Forme de manifestare ale prezenței gesturilor. Pantomima	94
II.4. Definierea conceptului de teatru-dans (<i>Tanztheater</i>); delimitarea termenului (prin comparare cu concepte similare)	101
II.4.1. Teatru-dans (<i>Tanztheater</i>), fenomen de epocă sau tendință actuală	101
II.4.2. Metamorfoze în teatru-dans: cauze, efecte, influențe	103
II.5. Dans și mișcare scenică în sec. XX și XXI – tehnici, metode, școli	113
II.6. Despre dans și corporalitate în aplicații extra-artistice: terapia prin dans; terapia/tehnica Alexander; metoda Feldenkrais	125
II.7. Drumuri scenice; rolul dansului în universul ficțiunilor scenice	131
II.8. Muzica timpului	136
III. Importanța improvizației în sfera rolurilor interpretate	
III.1. Mijloace de reprezentare – de la viziunea regizorului la mijloacele de expresie ale actorului	138
III.1.1. Plăcerea unei încercări/călătorii de cercetare în lumea teatrului. Textul dramatic – pretext pentru experimente regizorale: „Robert Guiskard”	139

III.1.2. Joc în joc, teatru în teatru: „Portretul unei planete”	148
III.1.3. Revitalizarea mitului, sentiment apocaliptic: „Pluta Meduzei”	159
III.1.4. Improvizația scenică – trecerea de la realitatea concretă la realitatea imaginară: „Cântăreața cheală”	165
III.1.5. Timpul gestului, elemente de limbaj și expresie corporală în spectacol: „Casa Bernardei Alba”	170
Concluzii	180
Bibliografie	184

Argument

O incursiune interdisciplinară (improvizație, arta actorului de teatru, dans, mișcare scenică) în câteva dintre cele mai semnificative ”metode” de întruchipare a personajelor de teatru ne ajută să decodăm sensurile și semnificațiile învățăturilor unor mari personalități teatrale, ideea de corp fiind fundamentul oricărei creații umane, în toate domeniile. Ideea cercetării subiectului tezei de față a pornit din curiozitatea și necesitatea îmbogățirii spectrului teoretic și practic din domeniul improvizației și artei actorului de teatru. Am considerat acest subiect al cercetării de actualitate și ofertant în resurse pentru dezvoltarea unor noi concepte și teorii ce vizează arta actorului de teatru, prin evidențierea instrumentului principal și anume corpul actorului. Ne-am propus o analiză directă în abordarea corpului din perspectiva actorului, regizorului și teoreticienilor. Lucrarea de față își propune să prezinte rolul improvizației și aspectele modelatoare ale acesteia în educația actorului, bazându-se pe o cercetare teoretică și practică în domeniul teatrului.

Interferența disciplinelor artistice și teoretice nu este un fapt de ieri sau de azi, el este o caracteristică fundamentală – în feluri diferite –, cu un grad de specificitate variabil, dar oricum prezent, deoarece este structural personalității umane din toate timpurile. Epoca modernă nu face decât să lărgescă aceste modalități, să multiplice și să nuanțeze căile, dar niciodată prin anularea specificului prin care integritatea ființei umane se afirmă ca unitate inconfundabilă în ordinea universală a fenomenelor. Artă se referă la conexiunea spontană dintre artist și propriul său subconștient – este vorba despre o putere de pătrundere mai presus de rațiune.

Actorul își exprimă nevoia de expresie prin improvizație. Prin improvizație, se naște rostirea adevărată a textului, dar și executarea credibilă a indicațiilor regizorale. Cu ajutorul improvizației, actorul trebuie să facă apel la imaginația sa artistică, pentru a îmbogăți jocul. Caracteristica improvizației este să lași neprevăzutul, neplanificarea să se întâmple. Actorul,

în căutarea personajului său, se caută pe sine. El își pune la încercare resursele, se pregătește pentru o metamorfoză. Finalitatea majoră a improvizației este desăvârșirea artei actorului. Folosirea spațiului, a limbajului corpului, alegerea cuvintelor și modulația vocii, confruntarea de idei și pasiuni, tot ceea ce transpunem pe scenă este prezent și în viața noastră. Teatrul: exercițiul cuvântului rostit cu suflet, iar mișcarea: arta de a te deplasa elegant printre sentimente; totul pentru spectator. Improvizația este cheia artei actorului și conține o metodologie proprie de descoperire și dezvoltare a imaginației și fanteziei; presupune exerciții: pe o temă dată (vârstele omului, anotimpuri, reclame etc.); pe un cuvânt; pe trei cuvinte absolut dispersate între ele, fără o logică aparentă, prin care actorul, cu ajutorul imaginației și fanteziei, să poată construi un adevărat scenariu teatral și să conțină neapărat un accident și o metamorfozare a obiectului; pe o situație dată (nuntă, botez, înmormântare etc.); pe o stare dată, parcurgând multiplele nuanțe ale stării. În urma acestor exerciții de improvizație, actorul obține: integrarea în orice spațiu imaginar văzut ca unul real; comportamentul corect cu obiectele, dar și transfigurarea artistică a obiectelor de recuzită, obiectele devenind elemente ale unui limbaj artistic deosebit; libertatea și bucuria jocului, egală cu bucuria de a trăi; capacitatea de a "retrăi acea trăire" adică de a colora în nuanțele stărilor (la baza trăirii autentice cu toate nuanțele ei stă improvizația); relația scenică (știința de a asculta și privi partenerul, știința de a pauza, știința de a juca în funcție de partener).

Lucrarea de față urmărește, așa cum reiese din titlul tezei, analiza limbajului scenic din unghiul improvizației scenice și a artei actorului de teatru. Arta actorului fără improvizație nu poate exista; dar în același timp, fără arta actorului, improvizația nu-și atinge desăvârșirea artistică. Prin această temă, s-a încercat o sinteză și o analiză a studiului improvizației și a artei actorului de teatru prin timp, abordând și importanța improvizației în sfera rolurilor interpretate. Teza reprezintă rezultatul cercetării științifice și a creației artistice realizate. Încercările noastre vizează încadrarea actorului de teatru în panorama teatrului, prin noutatea și autenticitatea limbajului său, precum și a teatralității articulării elementelor scenice.

Această teză este o încercare de analiză multidisciplinară, în care sunt îngemănate mai multe discipline: improvizație scenică, arta actorului de teatru, expresivitate și mișcare scenică, dans, balet, toate în vederea argumentării teatralității limbajului scenic. Teza este structurată pe trei capitole distincte care urmăresc pas cu pas analiza ce reiese din titlul lucrării. Pentru etapizarea demonstrației voi oferi în primul capitol, intitulat *Improvizația scenică în raport cu arta actorului*, o imagine a poeticilor teatrale, pornind de la 'nașterea' acestora: metoda Stanislavski, continuând drumul prin parcurgerea unor sisteme pedagogice,

cele ale lui Michael Cechov și ale Violei Spolin și încheie prin concepțiile contemporane ale lui Jerzy Grotowski, Peter Brook și Andrei Șerban. Capitolul doi, denumit *Dansul – arhetip cultural*, începe prin definirea și rolul dansului, a conceptului de teatru-dans și se încheie cu dans și corporalitate în câteva aplicații extra-artistice. Ultimul capitol al tezei *Importanța improvizației în sfera rolurilor interpretate* cuprinde o analiză a procesului scenic și de construcție a personajului printr-un studiu aplicat asupra a cinci dintre spectacolele în care am jucat sau am coordonat artistic proiectul ca pedagog.

I. Improvizația scenică în raport cu arta actorului

I.1. Rolul improvizației scenice în arta actorului de teatru

I.1.1. Incursiune selectivă în metode și sisteme pedagogice. Rolul creator al improvizației în viziunea lui K. S. Stanislavski, M. Cechov și V. Spolin

Improvizația ca metodă pedagogică/sistem pedagogic a fost formulată de **Konstantin Sergheevici Stanislavski**, reformator teatral și reprezentant al naturalismului. În celebrul său tratat *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, Stanislavski postula nenumăratele posibilități ale convenției teatrale, descoperite prin puterea creatoare a imaginației, care stau la baza magicului „dacă”. Acest concept este motorul declanșator al acțiunilor exterioare și interioare.

Stanislavski acordă primordialitate trăirii în procesul întruchipării scenice, întrucât trăirea alcătuiește strălucirea inegalabilă a actorului de talent. Esențială pentru arta actorului este „retrăirea”, concept fundamentat de Stanislavski; retrăirea pune accent pe o mișcare centrifugă a interpretării, adică întreprinderea nu se naște decât dintr-o maturizare interioară. Acțiunea este esența sistemului stanislavskian, emoția fiind o consecință care depinde de veridicitatea interpretării. Nu *interpretare*, ci *trăire*, nu trebuie să joci pasiunile, ci să acționezi sub influența lor, spune Stanislavski. Stanislavski a înțeles importanța gestului, a mișcării, deci a unor elemente care cer din partea actorului o măsură de luciditate, ceea ce determină o ieșire din sfera „trăirii” pur subiective. Exercițiile de improvizație, presupun nu numai descoperirea și dezvoltarea unui joc personal, cât și integrarea în grup, calitatea de a crea relații cu ceilalți parteneri.

Metoda sa “psihotehnică” se fundamentează pe cunoașterea interioară și filtrarea de către actor a personajului având la bază cercetarea psihologică aprofundată. La finalul acestei asimilări complete actorul este dispus să-și interpreteze viața și sentimentele raportându-le la propria persoană. Acest actor trăiește rolul pe scenă ca și cum nu mai există o viață personală în afara lui, stare pe care Stanislavski a numit-o „solitudinea în public”. Metoda se bazează pe

abolirea distanței dintre viața reală și iluzia teatrală; actorul stanislavskian se află în metamorfoză fiind transformat de personaj în mod constant și de la o reprezentație la alta.

Michael A. Cechov acordă prioritate eliberării prejudecății, deschiderii către actul artistic teatral care nu urmează neapărat direcția de la conștient la subconștient, ci și invers: la individualitatea personajului nu se ajunge doar prin deducție, ci și prin inducție. M. Cechov pleacă de la adevărul că un personaj trebuie, în primul rând, redat fizic. Prin exercițiile de improvizație obținem extrema sensibilitate a corpului. Tehnica M. Cechov ghidează spre conștientizarea pornirilor inconștiente și revoluționează tehnica actoricească prin apelul la elemente importante precum: atmosferă, gest spiritual, etc., neexcluzând totuși aplicarea oricărei alte tehnici actoricești deja stăpânite. Coloana vertebrală a metodei lui M. Cechov, numit *gest psihologic*, constă în corporalizarea dinamicii interioare într-un gest exterior, necesar pentru descoperirea personajului. Exercițiile sugerate de metoda lui Michael Cechov țintesc echilibrul dintre minte și corp, sporind astfel receptivitatea actorului la impulsurile psihologice. Sistemul de improvizație a lui M. Cechov pune accent major pe corpul actorului, care trebuie să devină o operă de artă în sine. De aceea, actorul trebuie să dobândească cele patru calități esențiale jocului: îndemânarea, forma, frumosul și unitatea. Teoreticianul și practicianul mai atrage atenția asupra faptului că teatrul se bazează pe relația emitere-recepție, alternanța celor două dezvăluind adevărata artă dramatică. Momentele de intensitate maximă ale piesei sunt denumite de Cechov 'timpuri forte ai acțiunii'.

Importanța improvizației este afirmată și de **Viola Spolin**. În celebrul său tratat *Improvizație pentru teatru*, se argumentează necesitatea vitală a experimentării în jocurile de improvizație, care înseamnă contopirea totală și organică cu mediul înconjurător. Jocurile sunt, în primul rând, sisteme care se bazează în cel mai înalt grad pe improvizație și nu au un final prestabilit. Importantă în jocurile de improvizație este fizicalizarea și transformarea. Contopirea se realizează pe trei mari niveluri: intelectual, fizic și intuitiv. Pentru actori „jocul” este chiar viața. Cea mai importantă condiție spre dobândirea libertății creatoare este autodescoperirea și autoidentificarea personalității. Viola Spolin neagă valența creativă a regiilor autoritare. Regizorul trebuie să sugereze actorului doar drumul și fizionomia personajului; urmând ca actorul să-și găsească cele mai potrivite mijloace de expresie. Viola Spolin sublinează importanța fizicalizării și transformării în jocurile de improvizație. Există jocuri care eliberează actorul de tensiuni, care îl curăță de prejudecăți subiective, jocuri de relație, jocuri de caractere, jocuri de concentrare etc. Jocurile colective au un rol fundamental în înțelegerea relației scenice. Principiile generale ale jocului teatral, în trecerea prin fiecare exercițiu, în definiția Virolei Spolin, sunt: Punctul de concentrare, însemnând energia

focalizată, acel “ceva de făcut”; Descriere și exemplu; Indicații pe parcurs; Evaluare; Observații. În concluzie, aceste exerciții de improvizație, aceste jocuri teatrale urmăresc „drumul mătășii” de la personalitatea civilă, la polifonia personalității actorului. Când studentul-actor va fi capabil să joace un rol, „va fi el însuși actorul, jucând jocul personajului pe care l-a ales pentru a-l comunica”.¹

I.1.2. Meyerhold și activitatea biomecanică a actorului

Vsevolod Meyerhold afirma preeminența regiei supra textului, a constructivismului și a concepției sale biomecanice asupra vieții scenice; prin antrenament biomecanic, actorul își transformă corpul în unealtă, dar modul în care corpul este concentrat asupra mișcării depășește funcția sa de unealtă, realizând o echivalență între corp, ca mijloc al acțiunii scenice și corpul ca produs al acțiunii în cauză. Noțiunile-cheie ale *biomecanicii* sunt: stabilitate/echilibru, calm, acord, atenție, tenacitate, organizare, control, precizia și rapiditatea privirii. În biomecanică, fiecare mișcare este compusă din 3 momente: intenția, echilibrul, execuția. Actorul trebuie să pună pe primul loc controlul corpului său, având în minte nu doar un personaj, ci o rezervă de materiale tehnice.

I.1.3. Antrenamentul actorului sau rolul improvizației în împlinirea teatrului grotowskian

Utilizând în cadrul exercițiilor de improvizație termenul de *imaginație vocală*, **Jerzy Grotowski** susține că pe lângă utilizarea conștientă și igienică a aparatului vocal, actorul trebuie să-și îmbogățească facultățile sale vocale prin emiterea unor sunete neobișnuite, printr-o atenție deosebită acordată atât respirației, cât și diferitelor tehnici de respirație. Grotowski va susține necesitatea creării unui nou limbaj teatral, în care ”inconștientizarea” corpului actorului deține un rol major: corpul trebuie lăsat liber și eliberat de orice formă de rezistență din exterior, condiția esențială fiind pierderea identității raționale a corpului.

Tehnica pedagogică a lui Grotowski pleacă de la principiul potrivit căruia fiecare actor trebuie să-și depășească propriile limite și obstacole; cu precizarea că, atunci când se corectează o greșală, trebuie căutată întotdeauna originea acesteia, evitând concentrarea asupra greșelii în ea însăși. Grotowski susține că, actorul trebuie să găsească o soluție pentru eliminarea obstacolelor. În această dimensiune, metoda grotowskiană se instituie prin *via negativa* (calea negativă) de eliminare a obstacolelor și a blocajelor individuale. Exercițiile fizice și vocale sunt orientate către o căutare a contactului: receptarea stimulilor din exterior și reacția la aceștia cu procesul de a da, a lua. Exercițiile sunt fizice și plastice. Pentru

¹ Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru. Un manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere Casiana Șuteu, în „Atelier UNATC”, nr. 2(4)/2002, București, p. 111

captarea motivației interioare, Grotowski reorientează exercițiile de improvizație, controlând emisia sunetului nu din interior, ci din exterior.

Grotowski mai dezvoltă un concept interesant aparținând antrenamentului actorului, și anume cel al improvizației continue. În pledoaria sa *Spre un teatru sărac*, el concepe un spectacol care poate exista fără machiaj, fără costume și decor de sine stătătoare, fără efecte de lumină și sunet etc. În viziunea lui Grotowski, actorul are condiții esențiale: a) de a stimula un proces de auto-revelație, care merge până în adâncul subconștientului, canalizându-l apoi în vederea obținerii reacției dorite; b) acest proces trebuie articulat, disciplinat și convertit în semne; c) eliminarea din procesul creator a rezistenței și obstacolelor datorate fizicului și psihicului propriu.

I.1.4. Rolul improvizației în cadrul teatrului viu brookian. Forme teatrale

În viziunea lui **Peter Brook**, scopul major al improvizației este de a capta partea nevăzută a unui text, la fel și viața din afara scenei a unui personaj. În același timp poate exista necesitatea improvizației pe scenă, cu scopul de a face ca spectacolul să rămână viu. Condiția esențială pentru grupul care improvizează, este menținerea unui climat de încredere reciprocă între actanți. Peter Brook consideră că în pregătirea actorului, un rol important îl joacă improvizația și exercițiile, care au scopul de a-l salva pe acesta de “teatrul mortal”. Improvizația îl ajută pe actor să iasă din cercul vicios al situațiilor comune, dezvoltându-i imaginația și capacitatea de a sonda și a descoperii ceea ce se află numai în el.

Adevărata măsură a improvizației în viziunea lui Brook constă în acea plăcere fugitivă plasată între viață și joc. Adversarul prin excelență al repetabilității, Brook propune spre compensație existența unui corp fluid, suplu. Raportul repetiție-reprezentare este văzut de Brook din perspectiva introducerii al celui de al treilea termen și anume: improvizația. În viziunea lui Brook, improvizația îi ajută pe actori în învingerea fricii. „Spațiul gol” a devenit o expresie sinonimă cu adevărul în teatru, pe care Peter Brook îl caută neîncetat; spațiul gol dorit de Brook se opune banalității lumii și recuperează puritatea lui primordială.

I.1.5. Brook și Grotowski

Peter Brook este de părere că fără public, teatrul nu există. Pentru Grotowski, perechea de ochi a publicului reprezintă „martorul”, în fața căruia se poate comite un act atroce sau chiar extrem, de către actori. În timp ce pe Grotowski îl interesa tot mai mult lumea interioară a actorului, adâncirea lui în muncă până devenea esențialmente om, un om solitar care își interpretează ultima dramă, pentru Brook teatrul te smulge din singurătate, prezența publicului pe lângă actori poate fi atât de intensă, încât sparge bariere și invizibilul devine real, adevărul este o experiență esențială. Și Brook și Grotowski se confruntă cu paradoxuri și

enigme, actorul trebuind să fie concomitent om și totuși complet anonim, anonimul fiind neuman iar umanul distrugând puritatea anonimatului.

I.1.6. Aspecte ale contemporaneității în improvizația scenică. Andrei Șerban

Analizând raportul dintre improvizație și joc, **Andrei Șerban** reafirmă importanța improvizației ca stadiu pregătitor al elementelor de joc. Dezvoltând ca și maestrul său Peter Brook, teza improvizației permanente, consideră că esențial în teatru este aducerea unui maxim de sinceritate, prin care actorul să poată să se deschidă spre ceilalți cu transparența individualității sale. Fiecare actor trebuie să se adapteze la grup prin improvizație, în așa fel încât schimbul să devină flexibil; prin exercițiile de improvizație, actorul trebuie să ajungă la performanța de a fi atent atât la sine, cât și la ceilalți membrii ai grupului. Improvizația este foarte importantă în redobândirea creativității și libertății, în eliminarea rutinei profesionale, dar și în autocunoașterea actorului. O condiție importantă în realizarea deschiderii oferite de improvizație, o constituie lucrul în gup și necondiționarea timpului. Prin intermediul improvizației, se reușește întoarcerea la semnalele proprii interiorității, precum și la suspendarea temporară a raționamentelor cognitive; ajungi la liniște și la pace interioară. E o liniște pe care se poate construi. Avantajul și libertatea în teatru: pot să mă lărgesc, să mă încetinesc, să suspend sau să accelerez ritmul.

Legile artei se bazează pe legile naturii. După cum am văzut pe parcursul acestui capitol, toate formele teatrale ale lui Stanislavski, Cechov, Spolin, Meyerhold, Grotowski, Brook, Șerban, indiferent de pozițiile adoptate, de cele mai multe ori contradictorii, urmăresc finalitatea creației artistice pe linia dinamizării publicului.

I.1.7. Câteva noțiuni de abordare a sarcinilor actoricești: R. Cohen, S. Badian

Regizorul american Robert Cohen² este de părere că în improvizație nu există reguli precise, ea fiind o combinație și ordine aleatorie de corp, spațiu, timp, putere și ritm. În improvizație nu se cere performanță în sensul îndeplinirii anumitor standarde, actorul putând astfel și prin mișcare, să-și exprime starea, trăirea și percepția. Teoreticianul și practicianul teatrului american contemporan propune patru noțiuni primordiale pentru abordarea optimă a sarcinilor actoricești: *obiectivul urmărit; tactici; ceilalți; năzuință*.

Suzana Badian este și ea de părere că improvizația pregătește actorul pentru a răspunde creator în fața fiecărui rol. Improvizația pregătește actorii să facă față unor situații noi, de o infinită diversitate și complexitate; ajută actorul să se exprime artistic în mod original și

² V. Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, ediție alcătuită și îngrijită de Anca Mănuțiu, traducere de Eugen Wohl și Anca Mănuțiu, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007

convingător; să răspundă spontan și dinamic unor solicitări neprevăzute, dictate atât din afară cât și din interior.

II. Dansul – arhetip cultural

II.1. Originea sacră a actului teatral

Omul societăților arhaice reeditează creator modelele exemplare, schemele primordiale și situațiile originare. Creația actoricească este un șir de procese unice și irepetabile. Sacrul este prin excelență adevărul ultim, spațiul sacru fiind puternic semnificativ³. Dansul este legat de mituri și mistere.

Un alt mare arhetip al actorului este șamanul, existând asemănări de substanță între arta șamanului și arta actorului. Șamanismul este o tehnică de obținere a extazului. Ceea ce unește șamanismul de arta actorului este experiența trăită prin propriile simțuri, prin integralitatea și organicitatea ființei sale. Nu întâmplător, Stanislavski postula în *Munca cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică* că actorul nu trebuie să-și trăiască rolul doar lăuntric, ci și „să întruchipeze în exterior cele trăite”. Asemeni șamanului, actorul este chemat de fiecare dată să fie 'altcineva' sau 'altceva'.

II.2. Rolul dansului; forme de manifestare: ritual, joc, element de socializare, mijloc de expresie artistică

Dansul nu are nevoie nici de creion, nici de pensulă. Un singur instrument este necesar, și anume corpul uman. Corpul este primul și cel mai simplu, firesc instrument al omului. Fiecare mișcare este îmbinată cu dans. A te mișca înseamnă a dansa.

Una din regulile fundamentale ale metodei stanislavskiene constă în faptul că mișcarea și acțiunea trebuie să se nască din ascunzișurile sufletului; dat fiind faptul că numai prin trăirea interioară a mișcării, actorul învață să o înțeleagă și să o simtă. Revenind la necesitatea trăirii interioare a mișcării, maestrul-pedagog introduce o noțiune nouă: linia infinită a mișcării. Stanislavski consideră că arta se naște în momentul în care se creează linia continuă, care se prelungește, a sunetului, glasului, desenului sau a mișcării.

Antonin Artaud va vorbi despre transa cosmică a actorului 'tradusă' prin metafizica gestului și prin sunetul nepământesc al muzicii. Obținerea transei scenice depinde de accesul actorului la vibrația cosmică, de intrarea în rezonanță cu fluidul energetic universal, care va conduce la „teatrul magic”. Artaud va susține imposibilitatea separației dintre psihicul și fizicul actorului, acesta îndeplinând pe scenă un act total, realizat cu întreaga sa ființă.

³ Violeta Zonte, *Originea sacră a teatrului*, Iași, Editura „Opera Magna”, colecția Epidaur, 2004, p. 10

Odată cu Adolphe Appia și cu negarea imobilismului scenic modernitatea teatrală își va spune cuvântul. Appia descoperă corpul viu și mobil al actorului, ca element fundamental al mișcării în spațiul scenic, care trebuie să fie numai expresie. Corpul actorului va însemna nu doar mobilitate, ci și plasticitate.

Pentru Gordon Craig imperativul reconsiderării teatralității este de factură gestuală. Toate lucrurile prin natura lor se nasc din mișcare; actorii trebuie să aibă onoarea „de a fi sacerdoții acestei forțe supreme – mișcarea”, cum stipulează Craig în eseu *Artiștii teatrului viitor*, susținând primordialitatea principiului feminin al creației, înțeles ca fundamentul artei spectacolului, „expresia pură a mișcării pe scenă”, prin intermediul căreia spiritul feminin (asociat cu cel masculin) caută secretul tainicei și inepuizabilei energii a mișcării.

Appia și Craig marchează în teatru primele încercări de relevare a specificului teatral. Appia tinde să elimine din teatru arbitrarul, inesteticul; la Craig, prioritar va fi gestul, deplasând interesul de la sunet la imagine. Modernitatea teatrului se va converti în contemporaneitate prin afirmarea corpului actorului, conceput ca principalul izvor de energie aflat în acțiune scenică.

Jerzy Grotowski vede în teatru „un mijloc de auto-exploatare, de studiu al sinelui, o posibilitate de salvare [...]. Actorul își lărgeste cunoașterea de sine, pas cu pas, prin circumstanțe dureroase, mereu schimbătoare, ale repetițiilor și prin momentele punctuale ale spectacolelor.”⁴

În prezent, coregrafia (grecesc, „scriere de dans”) înseamnă descoperirea și studiul mișcărilor, în special legate cu dans. Dansul contemporan nu face primordial deosebire între montări narrative, asociative și abstracte. Deseori, teatrul-dans are însă un conținut, care poate fi conceput original de către coregraf, la dansul de expresie sau Modern Dance, ori are la bază opere literare sau dramatice, astfel se pot naște noi forme și denumiri.

II.2.1. Expresionismul în dans

În viziunea Isadorei Duncan, dansul are scopul de a exprima sentimentele cele mai nobile și cele mai adânci ale sufletului uman, venind de la Apollo, Pan, Bacchus și Afrodita. A transformat radical arta dansului. Rădăcina, originea dansului ei „grec” se afla în cântecele și dansurile vechi irlandeze, la care a adăugat visele tinerei americance, apoi concepția spirituală a vieții după versurile lui What Whitman. Pentru ea, dansul e în comuniune cu muzica și pictura, natura se întrețese cu arta. Isadora Duncan a fost de fapt inițiatoarea

⁴ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Ed. UNITEXT, 1998, p. 59

dansului modern expresionist simfonic; ea a dezvoltat o simțire nouă a corpului și a mișcării, dar a fost și prima care transpune scenic, în pași de dans, muzica clasică de concert.

Rudolf von Laban – Teoretician și precursor al dansului contemporan

Rudolf von Laban este socotit drept 'tatăl spiritual' al mișcării corporale. Metoda sa, construită pe legile anatomiei, matematicii și cristalografiei, pleacă de la constatarea că întregul corp uman are o anumită tendință evolutivă. Studiile de mișcare corporală sunt aplicate în domeniile dans, teatru, sport, dar și în terapia dansului, psihoterapie, fizioterapie și comunicare nonverbală. Scopul studiilor de mișcare corporală ale lui Laban este atât de trăire, cât și de observare a diferitelor aspecte ale unei mișcări, de-a o înțelege și a-i da o rezolvare.

Balanchine – dansul de dragul dansului

George Balanchine a folosit pregătirea din baletul clasic în folosul formei libere, ajungând astfel la noi posibilități de exprimare. Dansul este o formă artistică de sine stătătoare, care nu are nevoie de subordonare niciunui alt mediu, nici chiar unei povești lineare: simțul vizual domină totul. Părerea lui era însă diferită când era vorba despre dansul pe muzică, ea fiind baza dansului său (muzica fiind pământul pe care noi dansăm).

Maurice Béjart: Spectacol coregrafic – teatru total

Béjart este considerat drept un inovator al baletului neoclasic. Dansul clasic a primit datorită lui o nouă definiție, deoarece l-a dus într-o direcție revoluționară, fără a distruge rădăcinile sale clasice. Prin combinația înțeleaptă dintre mișcare, fragmente contrastante de muzică și text, Béjart a creat noi forme pentru balet; baleturile sale creații vorbeau, într-un fel poetic, dar în același timp și laic, despre lumea noastră prezentă. Béjart a deschis dansul diferitelor influențe, cuprinzând deseori spiritul și tendințele epocii sale; o inteligență și o intuiție înăscute.

Marii răzvrățiți ai dansului secolului XX repudiază axiomele, efigiile, certitudinile. În teatrul postdramatic corpul se transformă în obiect, observarea lui fiind obiect de estetică teatrală. Corpul postdramatic se distinge prin prezența sa, el poate tulbura, poate lovi spectatorul prin transmitere. Dansul articulează energie, reprezintă o acțiune; e gest mai cu seamă; gestul e calea de a face vizibil un mijloc ca atare; corpul postdramatic este un corp al gestului.

Robert Wilson impune un univers unde plastica imaginii și corpul constituie, la rândul lor, universuri vizuale proprii; textul dispare sau se reduce la câteva reziduuri secundare. La Wilson, corpul fiind redus aproape la bidimensionalitate, spectacolele sale devin adevărate

proiecții clasice pe suprafața scenei.⁵ Robert Wilson se străduiește să reducă la minimum tot ceea ce nu respectă o ordine prestabilită, neschimbată în timpul exploatării spectacolului. El refuză să ascundă *re-facerea*, o asumă ca exercițiu propriu scenei: jocul actorilor se supune programului estetic al unui artist plastic, plasându-se sub semnul artificialului.

Corpul este punct de intersecție, în care frontiera dintre viu și mort devine problema și tema, corpul putând fi transformat în obiect. În construcția acțiunii, corpul actorului urmează a fi descompus și apoi recompus, prin mișcări succesive și antagonice.

II.3. Joc al limbajului scenic; absența textului. Forme de manifestare ale prezenței gesturilor. Pantomima

Pantomima (grecescul *pantomimos* înseamnă „imitând totul”) este spectacolul cu specific propriu, jocul corpului conștient mișcat. Pantomima este însemnătatea gestului unic, simplu care spune foarte multe, este arta momentului, mimul având posibilitatea și sarcina de a se exprima fără ajutorul costumului, decorului, a recuzitei sau a efectelor de lumină, de a povesti povești. Pantomima este acțiune, nu dorește frumusețe, ci adevăr; în mod special la pantomimă e necesar eliberarea fanteziei și a bucuriei jocului, a spontaneității și a creativității. Esențială este interpretarea interiorului adevărat.

II.4. Definirea conceptului de teatru-dans (*Tanztheater*); delimitarea termenului (prin comparare cu concepte similare)

II.4.1. Teatru-dans (*Tanztheater*), fenomen de epocă sau tendință actuală

Teatru-dans (*Tanztheater*) desemnează o formă artistică a dansului, care s-a format în a doua jumătate a secolului XX. În teatru-dans, muzica generează ritmul volumelor în spațiu, iar mișcarea este factorul determinant; simbolurile sunt infinit mai importante decât detaliile obiective. Teatru-dans, combinație sublimă și complexă de mișcare și cuvânt, melanj misterios dozat de teatru și dans, ce luptă împotriva gravitației, într-un spațiu eliberat de materie și materialitate. Binomul corp-cuvânt este modelul în care teatrul-dans își investește și își reorganizează energiile; o artă a mișcării, care nu își poate renege originea din arsenalul brechtian de prezentări critice ale oamenilor, situațiilor, dezvoltărilor.

II.4.2. Metamorfoze în teatru-dans: cauze, efecte, influențe

Punctul comun al coregrafiilor teatrului-dans este în primul rând respingerea esteticii uzuale a baletului. Dansul nu e singurul mijloc de exprimare, se poate folosi și

⁵ Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta Teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004

limbajul/textul, cântul și pantomima. În limbajul corporal folosit se pot utiliza toate formele de dans și mișcare.

În viziunea lui Eugenio Barba, *Antropologia Teatrală* este un studiu despre actori și pentru actori, o știință pragmatică, bazată pe anumite principii (sau reguli) transculturale, situații în care expresia artistică nu poate fi atinsă, în afara unui mod de mișcare extracotidian, artificial, convențional. Pornind de la constatarea că există o diferență substanțială între felul cum e utilizat corpul actorului în viața cotidiană și în situațiile de reprezentare, E. Barba definește primul principiu ca fiind distincția majoră între tehnica cotidiană și tehnica extra-cotidiană. Din dialectica tehnicii cotidiene, extra-cotidiene, precum și a tehnicii virtuozității, rezultă cel de al doilea principiu, definit ca fiind „echilibrul în acțiune”. Bios-ul scenic al actorului se bazează pe o alterare al echilibrului. Al treilea principiu al *Antropologiei Teatrale*, este definit ca fiind „dansul opozițiilor”. Acest principiu relevă relația antagonică dintre tehnicile extra-cotidiene și cele cotidiene. Este principiul opoziției. Următorul principiu se declină ca fiind „incoerența, coerența și virtutea omisiunii”. Acest principiu însumează un paradox, dat fiind faptul că arta actorului se relevă prin aplicarea unei incoerențe coerente. Principiul echivalenței este ultimul principiu postulat în *Antropologia* lui Barba, al cărui formulare pleacă de la un adevăr fundamental al teatrului: pe scenă acțiunea trebuie să fie reală, și nu neapărat realistă. În concluzie, actorul nu re trăiește acțiunea, ci creează ceea ce e viu din acțiunea respectivă. Pentru actor, energia nu este un ce, ci un cum, în sensul că energia îi arată cum să se miște, cum să stea nemișcat, cum să-și transforme propria prezență fizică în prezență scenică, cum să facă vizibil invizibilul etc.

II.5. Dans și mișcare scenică în secolele XX și XXI – tehnici, metode, școli

Pina Bausch – în căutarea individualității și a comunității

Pina Bausch a fost prima care a unit dansul cu cântul, pantomima, actoria, creând astfel un nou gen artistic. Prin improvizații – fă ceva mic, întrerupe ceva și ce e atunci, fă ceva amenințător cu un obiect drăguț, fă un gest care exprimă ceva legat cu neajutorare – găsea materialul care să arate ceva încă nevăzut, pe care să-l încorporeze apoi în spectacolul montat. Și repetarea unei acțiuni a fost o formă importantă de stil, provocând astfel spectatorul la o profundă manipulare psihică. Pina Bausch este artistul postmodern care redă teatrului curajul dansului de a prefera mișcarea cuvintelor, și dansului șansa de comunicare prin cuvinte tăcerile mișcării. Moștenirea brechtiană e profundă, dar manifestată prin corp,

prin traumele și amintirile lui, care se cer destăinuite publicului, prin mișcările din care erup, câteodată, șoapte plâpânde sau răcnete fioroase.

Jacques Lecoq este maestrul incontestabil al teatrului gestual. După conceptul său, în centrul actoriei se află jocul axat pe corp. Metodele sale sunt influențate de formele de reprezentare ale acrobaticii sau ale pantomimei. Improvizația scoate în exterior ceea ce se găsește în interior, iar tehnica obiectivă a mișcării permite demersul invers. Componentele metodei: tehnica mișcărilor⁶; analiza și imitarea mișcărilor elementare și naturale ale animalelor; respirația actorului; măștile; jocul cu elementele: foc, pământ, apă și aer, respectiv reacția lor cu aceste elemente; prelucrarea cuvântului singular și cercetarea dinamică a conținutului său, a „corpului cuvintelor”. Lecoq a stipulat câteva legi generice prin analiza mișcărilor: nu există acțiune fără reacțiune; mișcarea e continuă, avansând fără întrerupere; mișcarea provine întotdeauna dintr-un dezechilibru, îndreptându-se spre căutarea echilibrului; echilibrul însuși e în mișcare; nu există mișcare fără punct fix; mișcarea scoate în evidență punctul fix; punctul fix se află și el în mișcare.

Ariane Mnouchkine și trupa sa *Théâtre du Soleil*: prevalează actorul și imaginația sa, munca asupra corpului și gestului. Metodele și tehnicile teatrului corporal ale companiei sunt preluate din școala lui Jacques Lecoq, încorporând elemente de pantomimă, acrobație, improvizație și cabaret. Decisiv pentru practica spectaculară este implicarea dramaturgică a spectatorului în acțiunea scenică.

În concepția lui **Gigi Căciuleanu**, dansul este un joc între privirea interioară și cea exterioară. Metoda sa proprie⁷ este o analiză a corespondențelor și principiilor care acționează în dans: energetice – vânt, spațiale și corporale – volume și „complexitatea rezultatelor interacțiunilor lor posibile” – vectori. Crezul său: „Gândesc, deci dansez. Sau, mai exact: Dansez, deci gândesc.”⁸

Răzvan Mazilu a schimbat fața dansului contemporan: între dans și teatru, el a găsit “formula magică” de a vrăji sala, prin dans. Pentru el, viața e mișcare, dansul contemporan este o artă majoră. Proiectele de musical cărora Răzvan Mazilu li s-a devotat au devenit din ce în ce mai mult un angajament asumat, anunțând noi linii de explorare artistică în cariera coreografului.⁹

⁶ Jacques Lecoq, *Der poetische Körper – Eine Lehre vom Theaterschaffen*. In Zusammenarbeit mit Jean-Gabriel Carasso und Jean-Claude Lallias, aus dem Französischen von Katja Douvier. Alexander, Berlin, 2000

⁷ Gigi Căciuleanu, *VVV – Vientos, Volumes, Vectores*, Facultatea de Arte, Universitatea din Chile, Santiago de Chile, aprilie 2002

⁸ Egyed Ufó Zoltán, Gigi Căciuleanu, Eugenia Anca Rotescu, *Grafologie pentru Simfonia Fantastică*, Editura LiterNet pentru versiunea .pdf Acrobat Reader, 2008, p. 52

⁹ disponibil pe <http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan->

II.6. Despre dans și corporalitate în aplicații extra-artistice: terapia prin dans; terapia/tehnica Alexander; metoda Feldenkrais

Terapia prin dans¹⁰ dezvoltă cunoașterea de sine și a corpului, deschide noi orizonturi ale repertoriului de mișcare și stimulează expresivitatea proprie prin integrarea subconștientului, ale proceselor corporale, emoționale și cognitive umane. Instrumentul principal al terapiei prin dans rămâne studiile de mișcare ale lui Rudolf von Laban. Elementele principale ale metodei terapiei prin dans sunt tehnica dansului, imitarea, improvizația și organizarea/formarea, aceste domenii clădindu-se una peste cealaltă, completându-se: prin munca în tehnica dansului se perfecționează un anumit repertoriu de mișcare, care e necesar pentru improvizație, elementele fiind apoi împletite, ajută la organizare/formare.

Terapia/tehnica Alexander este una de conștientizare a proceselor psiho-fizice, de restabilire a legăturii cu planul corporal al sinelui.¹¹ Astăzi se aplică nu doar în scopul remedierii unor afecțiuni, ca terapie, ci și pentru a spori mobilitatea și rezistența organismului actorilor, dansatorilor, sportivilor. Tensiunea negativă, nefolositoare organismului trebuie eliberată pentru a avea un corp echilibrat. Tehnica are la bază legătura cap-gât-trunchi: prin alinierea lor corectă, și mușchii vor funcționa corect. Terapia/tehnica Alexander de antrenament și reeducare concomitentă a respirației, oaselor, mușchilor folosește corpul în mod eficient, coordonează mișcările trupului, formând o ținută degajată, atât de necesară meseriei de actor.

Metoda Feldenkrais este orientată spre principiul așa-numitei învățături organice – învățătură somatică a mișcării – conform autoevaluării sale, aparținând domeniului terapiilor corporale.¹² Ea se diferențiază în două tehnici strâns legate, dar independent practicabile: conștientizare prin mișcare și integrare funcțională. La prima tehnică este vorba despre o predare strict verbală de grup, focusul celei de a doua fiind axat pe integrarea corporală, nonverbală, în mod individual. Metoda Feldenkrais are aplicabilitate în dans, teatru, muzică, artă.

[Mazilu-in-FNT-2014.html](#), accesat la 05.05.2015

¹⁰ disponibil pe [Deutsche Gesellschaft für Tanztherapie](#), accesat la 13.09.2014

¹¹ disponibil pe <http://www.alexander-verlag.com>, accesat la 13.09.2014

¹² disponibil pe <http://www.feldenkraisinternational.org/>, [Feldenkrais Network](#), accesat la 20.09.2014

II.7. Drumuri scenice; rolul dansului în universul ficțiunilor scenice

Procesul de descompunere sau recompunere a formelor tradiționale în teatrul postdramatic. Bocsárdi László

Regizorul Bocsárdi László caută un echilibru între vizualitate și adevăr psihologic și între diferitele mijloace de expresie, organicitatea între diferitele limbaje de teatru – teatru în mișcare, teatru vorbit sau teatru vizual.¹³ Regizorul a montat, în 2000, la Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, *Nuntă însângerată* a lui Federico Garcia Lorca. Spectacolul se vrea a fi un concept ce urmărește integrarea expresivității dansului popular țigănesc, în fenomenul teatral; spectacolul propune profilul femeii universale, pornind însă din lumea nomadă a țiganilor. Viziunea regizorală asupra *Nunții însângerate*, reiterează prin dispunerea în planuri separate a celor două dimensiuni, real și fantastic, care se întrepătrund în momentul cheie al piesei: nunta.

În spectacol, muzica țiganilor a fost aleasă pentru a proba cât mai natural coloritul specific pe o scenă universală. Studiul și antrenamentul expresivității corporale, al ritmului pasional și al sincronului au reușit, prin limbajul corporal, să „umanizeze” un eveniment din viață. Spectacolul se concretizează într-un mozaic de scene, de introspecții ale interpreților asupra unor momente, ale unor clipe aparent nesemnificative: ritualul nupțial, cununia religioasă, petrecerea de nuntă. Aici, momentul coregrafic proiectează nuntașii în ringul de coridă, lupta dintre toreador și taur devine lupta interioară a celor doi adulterini. Suspansul este susținut de pocnitul din degete care sugerează bătăile inimii, creșterea treptată a ritmului, culminând cu lovitura finală, și moartea. Studiu sau spectacol de sistem laborator, oricum, este un spectacol în care teatrul de proză devine teatru de mișcare, teatru-dans, țigani, contact impro și dans de contact și combină elemente de muzică populară.

II.8. Muzica timpului

Tompa Gábor¹⁴ este de părere că „Este diferit momentul când asculți muzică de plăcere, de acela când cauți să o încorporezi în teatru”. Muzica este mai aproape de perfecțiune, precisă, e limbajul artistic cu un mesaj direct. O melodie poate fi stimulentele sau pretextul, pentru a sugera o anumită acțiune improvizată. În cursul improvizațiilor se vor crea situații foarte diferite, în așa fel încât actorii să se obișnuiască să-și coordoneze improvizația în raport cu acest element nou: fie că muzica va sublinia ritmul lor propriu, fie că ei vor trebui să i se supună, sau cele două ritmuri vor coexista independent, în scopul de a scoate mai

¹³ disponibil pe <http://www.gds.ro>, (Ediție din arhivă) Anul 17, nr. 5525, Interviu - Ion Jianu, accesat la 07.11.2014

¹⁴ Interviu de Mirela Sandu, disponibil pe <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/gabor-tompa-%E2%80%9Eexista-o-criza-de-oameni-motivati-si-nu-numai-teatru%E2%80%9C-interviu-de-mirela-sa-0>, accesat la 02.02.2015

puternic în relief, ideea reprezentată. De la ritmul simplu al tobei, până la orchestrația complexă, muzica imprimă acțiunii o atmosferă proprie la care actorii trebuie să fie sensibili și să răspundă în exercițiile de improvizație cu actorie.

III. Importanța improvizației în sfera rolurilor interpretate

III.1. Mijloace de reprezentare – de la viziunea regizorului la mijloacele de expresie ale actorului

După părerea mea, ideal într-o montare teatrală ar fi ca actorii să răspundă la stimuli cu naturalețe, cu o poftă de joc și cu o abilitate de redefinire a corpului, prin precizia gesturilor și acuitate a observației. Pornind de la improvizații, rezolvările propuse se transformă permanent, această formulă necesitând reacții rapide, modificări bruște ale stărilor și tonalităților, mizând pe spontaneitate și coeziune de grup.

În capitolul de față voi face referiri la rolul improvizației în creațiile scenice personale, în diverse piese de teatru:

1. Al doilea din popor, în „Robert Guiskard” de Heinrich von Kleist. Regia: Titus Faschina și Sascha Bunge/Berlin, Germania. Premieră: 29 mai 1993.
2. Unul din opt, în „Porträt eines Planeten/Portretul unei planete” de Friedrich Dürrenmatt. Regia: Ida Jarcsek-Gaza, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu. Participare la Festival International de théâtre étudiant, Nancy/Franța, 1995; Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist - ed. II, Sibiu, 1995. Premieră: 17 februarie 1995.
3. Insul III și coregrafie, în „Das Floß der Medusa/Pluta Meduzei” de Marin Sorescu, *premieră în limba germană*, traducere Ildikó Jarcsek-Zamfirescu. Regia: Sütö-Udvari András. Participare la Festivalul „Marin Sorescu”, ed. III, Craiova, 2000; Festivalul Teatrelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2000; Festivalul Dramaturgiei Românești, ed. IX, Timișoara, 2000. Premieră: 03 octombrie 1999.
4. Mrs. Smith și mișcare scenică, în „Die Kahle Sängerin/Cântăreața cheală” după Eugène Ionesco. Regia: Sütö-Udvari András. Premieră: 4 iunie 2005, Întâlnire culturală europeană Banat-Austria Superioară, Grein/Austria, *Premii speciale ale Fundației Strudengau*. Premieră: 3 noiembrie 2006, inaugurarea Studioului de teatru „Studio Art”, cu ocazia vizitei unei delegații oficiale a landului Baden-Württemberg/Germania, studio dotat prin donația Fundației Șvabilor Dunăreni cu instalație de sunet și lumină. Premieră: 12 martie 2007, participare la Colocviul Teatrelor Minorităților Naționale din România, Gheorgheni, ediția a VII-a, mai 2007.

5. Regie la „Casa Bernardei Alba” după Federico Garcia Lorca, spectacol-licență promoția 2006, Artele Spectacolului, Actorie (limba română), la Teatrul pentru Copii și Tineret „Merlin”. Premieră: 14 aprilie 2006. Participare în noiembrie 2005 la Săptămâna Teatrului Scurt, ediția a XV-a, Oradea.

În cursul analizei spectacolelor fac încercări de abordare și examinare a textelor, a muncii și a spectacolelor cu ochii de acum.

III.1.1. Plăcerea unei încercări/călătorii de cercetare în lumea teatrului. Textul dramatic – pretext pentru experimente regizorale: „Robert Guiskard”

În martie 1993, fiind studentă în anul I, am participat la un workshop de improvizație și actorie, când patru studenți din anul terminal de la Universitatea Humboldt din Berlin au sosit cu proiectul lor de absolvire la Teatrul German de Stat din Timișoara, intitulat „Robert Guiskard – Eine Schlacht/Robert Guiskard – O bătălie”. Personajul interpretat: Al doilea din popor.

Workshop-ul presupunea antrenarea și angajarea în lucru a actorilor și studenților, concentrându-se pe găsirea resurselor creative dinlăuntrul fiecăruia. S-a urmărit dezvoltarea abordării procesului de creație, prin integrarea capacităților fizice și vocale ale interpreților. În timpul procesului de creație s-a pus accent pe **antrenamentul fizic; antrenamentul vocal; o cale de abordare a muncii de creație**: constă în investigarea motivațiilor și a ceea ce este unitar în spatele procesului de creație, și în urmărirea sursei de inspirație care angajează și însoțește fluxul creativ într-un mod eliberator; **creativitate**. Acest workshop a fost dominat, în general, de oameni care au arătat dorința de a investi foarte multă energie în acest program, fiind deschiși la nou, nerefuzând informațiile primite, fără a bate în retragere. Aici am beneficiat de timpul, cadrul și răbdarea de a ne dezvolta, de a-i descoperi pe ceilalți și de a ne întâlni, pe care nu întotdeauna le realizezi la o producție teatrală. Principiul unui workshop este munca spontană. Principalul motor al jocului se găsește în priviri: a privi și a fi privit. În viață, aștepti tot timpul, peste tot, împreună cu oameni pe care nu-i cunoști; așteptarea nu e niciodată abstractă, ea este hrănită de diferite contacte: acționezi și reacționezi. Improvizația pune, uneori, în mișcare lucruri foarte intime, care însă aparțin celui care joacă.

Pe tot parcursul celor două săptămâni de workshop, cerința primă a fost: cât mai mult timp toți împreună; dar a fost și o provocare profesională: trebuia să ajungem să respirăm, gândim, simțim, acționăm împreună, pentru a fi cât mai veridic poporul luptător și obosit, unii chiar bolnavi de ciumă, fără hrană sau apă, a ducelui Robert Guiskard.

III.1.2. Joc în joc, teatru în teatru: „Portretul unei planete”

A fost un proiect al anului III, semestrul 5, piesa având 17 scene. În continuare, aş dori să mă opresc asupra scenelor din piesă, în care am interpretat diferite personaje. În exercițiile de improvizație pentru sentimente și corp s-a pornit întotdeauna din modul neutru, din metoda Rellstab¹⁵. Nașterea pământului este un moment coregrafic, studiat la clasă cu profesoara de mișcare scenică Liana Iancu, pe o muzică electronică. Scena nu are text, doar sunete. O metodă originală, Metoda ritm/dans, e folosită de profesoară pentru modelarea prin dans a simțului ritmic al personajelor, cuprinzând noi forme de muncă artistică, ca de exemplu tehnici de comunicare emoțională, dans contemporan după metoda Laban. În scena războiului, exercițiul de improvizație folosit avea la bază folosirea progresivă a unor sunete, care vor avea, fiecare, o importanță diferită. Exercițiul este util mai ales pentru a înțelege dinamica de progresie a unei mișcări. Starea neutră de plecare face disponibil corpul, care descoperă spațiul care-l înconjoară, corpul se deschide și e dispus pentru a primi. Deoarece cunoaște echilibrul, actorul va exprima mult mai bine dezechilibrele personajelor sau ale conflictelor; respirația este liberă; mișcările se revelează într-o manieră puternică; lucrurile se simt mai întâi.

Toată scena Drog a fost un exercițiu de dicție: text spus foarte apăsat și articulat, text cântat, crescendo, tare, încet, moale, încordat, șoptit repede, țipând și urlând, râzând, neutru, râs nervos, lasciv, agresiv, nebunie, liniștit, în ralenti; vorbirea în cor și în canon; vorbirea deodată a unor texte diferite; în propoziție se schimbau stările, ca atare și dicția, la fel și în calupurile de text. Râzând, vocea este sacadată, ca și o casacadă de la înalt la mijloc, cu final vocal puternic sau fără aer; articulația poate fi mușcată, apucând, tare până la neclară; felul de vorbire este cuvânt după cuvânt, deseori exploziv, sau pe final de aer, inspirând în falset. La tristețe, vocea este relaxată, moale, joasă, la expirare tânguitoare, puțin interiorizată, uneori oftând, alteori cu voce de cap, și scâncind, și nazală; articulația este moale, fără putere, imprecisă, în special la urlet, plâns, oftat; felul de vorbire este moale și relaxat, parțial cu arcuiri de sunete lungi, deseori căzând spre final de propoziție.

Dinamica multiplă a naturii, a gesturilor de acțiune, a animalelor, a materiilor servește în scopuri expresive, spre a juca mai bine natura umană. A umaniza aerul înseamnă a marca lipsa de puncte de sprijin, mișcarea perpetuă. Aceste experiențe, care merg de la tăcere și imobilitate la mișcarea extremă, trecând prin nenumărate dinamici intermediare, ajută actorul: rămân gravate în corp, trezindu-se în momentul interpretării. Natura este primul nostru

¹⁵ Felix Rellstab, *Handbuch Theaterspielen*, Band 2 Wege zur Rolle, Wädenswil Zürich, Stutz Druck, 1996, Reihe schau-spiel Band 8

limbaj, iar corpul își amintește de asta. Există lucruri care nu se mișcă, dar cu o dinamică proprie: culorile de exemplu, cu o emoție particulară, putând fi exprimate prin gesturi nerepertoriante în real.

Un alt tip de exerciții lucrate în timpul repetițiilor sunt cele legate de coordonare și de sensibilizare corporală. În viziunea lui Andrei Șerban actorul are o nevoie impetuoasă să-și simtă corpul, ca răpunș la anumite dinamici. Exercițiile de sensibilizare sunt esențiale pentru antrenamentul actorului; cu precizarea că, după ieșirea corpului spre realitatea exterioară, se recomandă ca actorul să revină la o stare de atenție față de trup. Nimic mai complicat, să-ți simți respirația, mâna făcând un gest, sau spatele în timpul unei improvizații. Prin acestea, sarcina improvizatorului este să facă acel ceva care să poată dura în interioritatea sa.

III.1.3. Revitalizarea mitului, sentiment apocaliptic: „Pluta Meduzei”

Metoda Teatrului Laborator are la bază tehnica *via negativa*, a *actorului sfânt*, urmând etica unui *teatru sărac*, care a schimbat definitiv modul în care actorul săvârșește actul teatral, *hic et nunc*. Antrenamentul specific presupune vindecarea rupturii dintre trup și suflet, prin înlăturarea blocajelor psiho-fiziologice care împiedică contactul cu impulsurile primare, prin comunicare și prin descoperirea comună a surselor creatoare pentru a îmbogăți existența zilnică. În această piesă, personajul interpretat a fost Insul III/Person III, dar am și conceput mișcarea scenică. La punerea în scenă, regizorul a lucrat cu echipa de actori unele din exercițiile lui Andrei Șerban: cercul lui Peter Brook; arheologia personală a actorilor. Improvizația finală este improvizația despre călătoria care i-a condus pe interpreți în acest spațiu.

Pentru mișcarea scenică, mi-am propus să exteriorizez creativ senzații și imagini adunate în mintea mea. Dansul, mișcarea scenică poate ritualiza jocul. Metoda folosită pentru mișcarea scenică este pornită din metoda Viewpoints, bazată pe tehnici din dansul post-modern, adaptate pentru actori, oferindu-le acestora un vocabular pentru gândirea și crearea de mișcare și gest. Atenția este pusă pe partea de jos a corpului, un întreg vocabular de lucru cu picioarele, de mijloace de respirație și concentrare stând la baza acesteia. Echilibrul și dezechilibrul scenic, pus în mișcare prin deplasarea actorilor, a fost un punct de referință în creionarea grupului Inșilor. A fi treptat în acord cu timpul, spațiul și cu ceilalți reprezintă miza acestui joc. Echilibrul scenei cere o concentrație extremă.

A intra într-un personaj înseamnă a simți ceea ce a făcut să se nască, a regăsi fondul personajului, a căuta să vezi ce anume din el rezonază în tine. Dacă personajul și persoana nu se contopesc spre a face un tot, jocul se anulează. Nu jucăm pe noi înșiși, ci jucăm împreună cu noi înșiși.

III.1.4. Improvizația scenică – trecerea de la realitatea concretă la realitatea imaginară: „Cântăreața cheală”

În distribuția spectacolului *Cântăreața cheală* am interpretat personajul Mrs. Smith. În spectacol se realizează o paralelă între ceea ce Ionesco a denumit «teatru al marionetelor» și binecunoscuta teorie a lui Gordon Craig cu privire la «actorul supra-marionetă». Mecanismul jocului actorilor are dinamica unui spectacol de păpuși.

Pentru *mise en scène* au fost necesare exerciții de improvizație, pentru cunoașterea partenerilor, stabilirea situațiilor (de unde vin?, în ce scop?, unde sunt?, cine?, încotro?, ce?), a schimbărilor de ritm (mers de la încet spre rapid, de la lejer la tensionat și invers), a jocurilor, a pauzelor, a relațiilor (ce spun?, ce e important?, cum e structura relației?, cum se dezvoltă relația?), a personajelor (cum sunt?, ce sunt?, ce va fi?). Regizorul a folosit în improvizațiile necesare creionării personajelor și câteva din exercițiile Violei Spolin, aceste 'jocuri teatrale', care sunt structuri operaționale simple, transformând complicatele convenții și tehnici teatrale în jocuri: a nu verbaliza problema (conflictul); motivarea ascunderii iritării fizice sau a unui cusur.

III.1.5. Timpul gestului, elemente de limbaj și expresie corporală în spectacol: „Casa Bernardei Alba”

A visa e mai bine decât a trăi, acesta a fost punctul de pornire în regie. Pornind de la o discuție concretă legată de spațiul în care ne formăm/exprimăm, dar și de la unele întrebări devenite obsedante pentru mine (ce pot să spun cu regia sau mișcarea?, cum pot fi credibilă prin dans?, ce poate comunica dansul și mișcarea?), am încercat să descopăr tainele textului (doar dezvoltare, nu vreo rezolvare arbitrară), să propun piste de interpretare, să căut părțile vide, și nu cu orice preț impunerea unui rezultat concret. Corpul ca subiect și neîncrederea totală, paralizantă, în mijloacele mele, au fost ingredientele de început ale piesei. Am încercat experimentarea unor mijloace de expresie diferite, pentru armonia întregului, știința de a construi simfonic o poveste, de a îmbina violența liniei expresioniste cu o melancolie ușor melodramatică; scena, personajele – totul e văzut de fiecare dată altfel, nimic nu e condamnat la banalitate; o paletă coloristică bogată, muzică, dans, cântece – contopite într-un spectacol artistic. Asta e formula în care citesc textul lui Lorca: teatru-mișcare, cuvânt înlocuit de gest, replici substituite de corporalitate și încărcătura ei emoțională, un amalgam de elemente folclorice și realiste.

Am plecat de la ideea că studiul gesturilor¹⁶ trebuie să se bazeze pe analiza structurilor și a relațiilor sociale, de asemenea pe acele concepții culturale care guvernează și mențin aceste relații și care conferă identitate actorilor implicați. Personal, mi-am concentrat atenția asupra unui număr mic de gesturi. Vorbirea primordială a fost gestul. Corpul poate transmite mesaje și fără vreo mișcare. Prin „gesturi” se înțelege ținuta generală a corpului. Fiziognomia trădează caracterul. Mersul cu fruntea sus semnifică autoritate, demnitate și detașare (Bernarda, uneori și Adela). Ghemuirea indică umilință (Martirio, Amelia, Angustias). Gravitatea și impasibilitatea sunt dovezi de autocontrol, asociate, de obicei, cu legea și superioritatea (Adela). Plecarea ochilor rămâne un gest de modestie și supunere (Magdalena). O trăsătură comună a tuturor personajelor este permanenta pândă interioară, comunicarea dintre personaje este mascată prin a nu se privi direct în ochi. Ochii sunt o sursă de putere și cunoaștere, de asemenea, instrumente de dominare.

Datorită caracterului ei experimental, improvizația nu reprezintă o metodă în sine, ci căutarea de metode sau soluții în rezolvarea problemelor ce încătușează personalitatea artistică. Improvizația se experimentează prin exerciții și jocuri teatrale cu grad de dificultate ascendent de la simplu la complex, culminând cu asumarea treptată a tehnicilor teatrale necesare construirii viitoarelor roluri. Pentru construcția începutului de spectacol, am parcurs câteva exerciții de fizicalizare din metoda Violei Spolin: fizicalizarea emoției sau a sentimentului prin folosirea obiectelor; a fi imobilizat fizic în fața pericolului din afară, pe neputința de a te mișca. Exercițiul pe nevăzute face parte din categoria exercițiilor de ascuțire a sensibilității, cu energia focalizată pe folosirea tuturor obiectelor din schiță și pe comunicarea cu publicul. Pentru scena secerișului, povestea erotică a La Ponciei, am folosit ca și exercițiu de fizicalizare: Emoția și atitudinea corporală și un exercițiu de ascuțire a sensibilității: Tensiune mută, concentrația fiind pe tăcerea dintre actori. Apoi exerciții de agilitate care duc la știința construcției personajului; pentru dezvoltarea personajului am studiat câteva obiceiuri nervoase sau ticuri.

Conceptul spectacolului se învâрте în jurul iubirii, în jurul gesturilor, acțiunilor și frustrărilor cotidiene. *Casa Bernardei Alba* e, mai degrabă, un spectacol despre așteptare, despre mecanismul care se reproduce pe sine însuși la infinit, rulând în gol, ritmic, fără sens și fără evoluție, mizând pe spiritul textului și nu pe litera lui; este acel spectacol pe parcursul căruia (și în existența sa derulată în continuare în mine) am reușit – vreau să cred – cu

¹⁶ Jan Bremmer (ed.); Fritz Graf; Jean-Claude Schmitt; Herman Roodenburg (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate și până în zilele noastre*, traducere de dr. Tatiana Avacum, București, Ed. Polimark, 2000

adevărat să intru în dialog cu creația, ceea ce m-a condus la problemele ridicate de universul spectacolului.

Concluzii

Interferența disciplinelor artistice și teoretice nu este un fapt de ieri sau de azi, el este o caracteristică fundamentală – în feluri diferite –, cu un grad de specificitate variabil, dar oricum prezent, deoarece este structural personalității umane din toate timpurile. Epoca modernă nu face decât să lărgască aceste modalități, să multiplice și să nuanțeze căile, dar niciodată prin anularea specificului prin care integritatea ființei umane se afirmă ca unitate inconfundabilă în ordinea universală a fenomenelor.

Arta este în primul rând eliberare; dezinteres și ruptură de interese practice; însuflețire a universului. Marile teme ale vieții și ale gândirii se însuflețesc în artă. Arta este un amalgam de senzație, formă, copie a realității, manifestare a esențelor; și e mereu comunicabilă. Pedagogul Felix Rellstab spune în primul volum din *Handbuch Theaterspielen. Grundlagen* (1994): „Oamenii teatrului (Theatermenschen) sunt jucători. Oamenii teatrului își joacă propria viață, joacă pentru acea viață, joacă cu lucruri și cuvinte. Ei spun: Eu joc, deci exist.” Brecht cerea distanțare de la figuri, arătarea demersurilor; Stanislavski are punct central trăirea, actorul trăiește același lucru ca și personajul, de a trăi personajul în situație. Grotowski dorește totala identificare. Acțiunea presupune un impuls interior și o dorință de acționare; acțiunea scenică se naște: 1. Ce a fost? 2. Ce vreau, care e intenția mea? (la care se adaugă Unde?, Cine?, Încotro?) 3. De ce fac asta? (spun asta?). Limbajul interior este de fapt limba actorului; a încerca este acțiune spontană.

Actorul nu-și poate valorifica arta decât prin trei elemente întrunite: vocea, mimica, expresia corporală. Corpul actorului este materia brută pe care el o folosește pentru a exterioriza cele mai subtile senzații sufletești. Baza teatrului este comunicarea. De aceea, teatrul poate fi definit ca un fenomen semiotic, comunicarea teatrală fiind realizată prin semne: semnele transmise publicului de către actori, semnele transmise de către regizor, dramaturg, scenograf etc. În acest context, actorul poate fi considerat un macro-sistem, în cuprinsul căruia se află integrate o suită de semne lingvistice și paralingvistice (mișcărilor, gestică, mimica, cuvintele, sunetele, postura etc.).

Una dintre principalele constatări ale cercetării întreprinse: actorul și corpul său sunt unul și același personaj și doar prin întrepătrunderea gândurilor vor dobândi reușita construirii unui personaj complet și complex. Chiar și experimentele propuse ca și mod de conturare a unor stări și emoții s-au întâlnit cu opinii divergente în modul de abordare a

corpului și modul de exploatare a fizicului și psihicului acestuia (la Meyerhold prin explorarea zonei animalice și a reacțiilor instinctive, opuse gândirii lui Stanislavski de readucere în timpul prezent a senzațiilor și trăirilor chiar din copilărie). Am analizat colaborarea dintre actor și corp prin studierea unor elemente colaterale precum ar fi expresivitatea corporală, pantomima, sau teatrul-dans. Comunicarea realizată la nivel nonverbal deține forță și se realizează prin gesturi, poziții, atitudini, expresii faciale, plasticitate, etc. Am decis să amintesc de teoriile lui Brecht, Appia, Artaud, Lecoq, Căciuleanu, etc. care au fost direct interesați de acest concept al limbajului nonverbal, care nu impune limite actorului și oferă libertate de exprimare. Corpul nu poate minți, așa cum o face vocea sau cuvintele, uneori el chiar te trădează.

Teoreticieni, practicieni, precum Stanislavski, Meyerhold, Brook, Brecht, Appia, Artaud, Craig, Lecoq, Barba, Grotowski, Spolin, Cechov au elaborat și încercat metode și modalități prin care actorul să se dezvolte și să-și îmbunătățească calitățile fizice și psihice, și au reinventat ideea de teatru și ideea de corp în teatru. Am analizat similitudinile și diferențele care se găsesc în concepțiile lor și am constatat că una din direcțiile principale de analiză a fost ideea corpului ca generator de emoții. Așadar, fiecare metodă și tehnică de lucru e de fapt o reproducere a ceva ce a existat deja; din fiecare trebuie selectat și adaptat cerințelor actuale.

Din examinarea istoriei conceptului de improvizație am remarcat că aceasta s-a regăsit încă din cele mai vechi timpuri în ritualurile primitive, s-a dezvoltat de-a lungul timpului și a luat amploare în perioada Commediei dell'Arte. Am studiat câteva funcții ale modului în care improvizația se regăsește în procesul de creație: improvizația prin descoperire, joc, reacție și public. Am constatat că aceasta se află la baza procesului creator al actorului prin diversitatea modului de explorare a interiorului și fizicului, a resurselor conștiente și subconștiente ale omului. Actorul și-a disputat de-a lungul timpului sentimentele, emoțiile, gândurile și pornirile interioare trecând prin diverse stadii de manifestare și transformare. Fiecare dintre aceștia și-au supus întreaga ființă fie spre o orientare autobiografică a adevărilor și amintirilor prin tehnica lui Stanislavski, fie prin conceperea corpului ca și instrument și mașinărie care caută să se descoase folosind imitarea animalelor propus de Meyerhold, fie prin utilizarea măștilor și prin pierderea interiorului devenind o supramarionetă la Craig, fie prin renunțarea la verosimilitatea scenică și conducerea corpului spre o formă vie și deschisă spre spectator la Appia, fie prin eliminarea reminiscentelor fizice și psihice la Grotowski, fie prin dobândirea unei expresivități corporale și acceptare unei dualități ale limbajului verbal în

uniune cu cel corporal la Barba, fie prin evidențierea unor gesturi devenite gestus în teatrul brechtian, etc.

Analizând aceste tehnici/metode și idei despre diversele modalități în care teatrul poate fi transpus am identificat modul prin care noile metode de teatru vor rămâne mereu fidele vechilor forme. Apar tehnici de teatru care folosesc principiul improvizației din ce în ce mai mult și obligă astfel actorul spre a se dezvolta din punct de vedere personal în contact cu simțirea unor stări necunoscute sau nedescoperite până atunci. Actorul trebuie să traducă scenic, plastic prin intermediul corpului, a mișcării, a acțiunii, a vocii și a textului viziunile, imaginile și trăirile sale interioare, el trebuie să fie capabil nu doar să elaboreze un model intern, ci să-l traducă în expresie fizică experimentând neîncetat relația care se formează între corp, voce și psihicul său. Cu alte cuvinte, sunt de părere că actorul contemporan are nevoie de un fundament solid de cunoștințe – teoretice și practice - în domeniul improvizației, al mișcării scenice, al expresivității vocale. O incursiune interdisciplinară (improvizație, arta actorului de teatru, dans, mișcare scenică) în câteva dintre cele mai semnificative ”metode” de întruchipare a personajelor de teatru. Din experiența acumulată de pe scenă, dar și din anii de îndrumare a tinerilor studenți-actori, am constatat încă un lucru, pe care îl consider important: bucuria de joacă și curiozitatea unui copil sunt premise pentru meseria de actor, baza de construcție, dar și clădirea pe care se poate înălța. Cuvântul în limba germană pentru actorie este „Schauspiel”, tradus „joacă văzută” sau „a vedea jocul” sau „a juca pentru a fi văzut”; consider că este cea mai sinceră și adevărată denumire...

A repeta înseamnă a se înfrunta cu opera, cu regizorul, cu partenerul sau cu un dispozitiv ostil (planuri înclinate, ieșiri din pantă, deschideri de trape etc.); a se lupta cu zgomotele, cu un ecleraj brutal, cu multe probleme tehnice. Înseamnă în primul rând a se aventura pe terenuri noi, a se întreba de ce și cum; a-și pune întrebări despre sine și despre lume; a se topi într-o activitate de grup și a-și apăra libertatea; a împărți, a da, a se epuiza. A se reculege, a culege idei și materiale; a progresa, a trece de stadiul maturității și a redeveni copil. Așa cum remarcă cu subtilitate Ion Toboșaru: „Scopul improvizației în pregătirea actorilor la repetiții, și scopul exercițiilor este întotdeauna același: a scăpa de Teatrul Mort... este vorba de a-l pune mereu pe actor în fața propriilor sala inhibiții... Ceea ce trebuie să arate un exercițiu, prin reducerea câmpului analizei, este momentul când apare minciuna. Dacă actorul este capabil să găsească și să recunoască această clipă, atunci el este apt să se deschidă către un impuls creator și mai profund”.¹⁷

¹⁷ Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, p. 103

BIBLIOGRAFIE

1. Alexander, Frederick Matthias, *Der Gebrauch des Selbst*, München, Kösel Verlag, Erstaufgabe, 1988
2. Andronescu, Monica; Gavrilă, Cristiana (coord.), *Academia Itinerantă Andrei Șerban: Cartea Atelierelor*, colecția Yorick, București, Ed. Nemira Publishing House, 2013
3. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, seria Magister, București, Ed. UNITEXT, 2000
4. Aristotel, *Poetica*, traducere de Ștefan Bezdechi, București, Ed. Academiei, 1965
5. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Ed. Echinoc, 1997
6. Badian, Suzana, *Expresie și improvizație scenică*, Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, Facultatea de Teatru, Cinematografie și T.V., București, 1977
7. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, București, Ed. UNITEXT, 2003
8. Barba, Eugenio, *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*, îngrijitor de ed.: Alina Mazilu; trad.: Doina Condrea Derer, ed. a 2-a, București, Ed. Nemira Publishing House, 2013
9. Barrault, Jean-Louis, *Sunt om de teatru*, București, Ed. Meridiane, 1956
10. Banu, George, *Actorul pe calea fără de urmă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995
11. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, traducere de Delia Voicu, București, Ed. UNITEXT-POLIROM, 2005
12. Banu, George, *Spatele omului. Pictură și teatru*, traducere din limba franceză de Ileana Littera, București, Editura Nemira, 2008
13. Banu, George, *Iubire și ne iubire de teatru*, traducere de Ileana Littera, Iași, Editura Polirom, 2013
14. Baty, Gaston; Chavance, Rene, *Viața artei teatrale*, traducere de Sanda Rîpeanu, București, Ed. Meridiane, 1969
15. Beck, Julian, *La vie du théâtre*, Paris, Ed. Gallimard, 1978
16. Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Badiliță, ediția I, București, Ed. Humanitas, 1995
17. Bielostocki, Ioan, *O istorie a teoriilor despre artă*, București, Ed. Meridiane, 1977

18. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul oprimaților în practică*, trad. rom. Eugenia Anca Rotescu, București, Fundația Concept, 2005
19. Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, traducere de Ileana Littera, Iași, Ed.UNITEXT-POLIROM, 2004
20. Bourdieu, Pierre, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, prefață de Mircea Martin, București, Ed. Univers, 1998
21. Brecht, Bertolt, „Vergnügungstheater oder Lehrtheater“, in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Verlag, 1967
22. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor-în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Ed. Univers, 1977
23. Bremmer, Jan (ed.); Graf, Fritz; Schmitt, Jean-Claude; Roodenburg, Herman (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate și până în zilele noastre*, traducere de dr. Tatiana Avacum, București, Ed. Polimark, 2000
24. Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, București, Ed. UNITEXT, 1997
25. Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski: teatrul e doar o formă*, volum editat de George Banu și Grzegorz Ziółkowski, prefață de George Banu, traducere din limba engleză de: Anca Mănuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, București, Ed. Cheiron, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista Teatrul Azi (supliment), 2009
26. Cechov, Michail A., *Către actori. Despre tehnica artei dramatice*, traducere de Ludmila Cernașov și G. Angheluță, ATF (uz intern), București, 1952
27. Chubbuck, Ivana, *Puterea actorului*, București, Ed. Quality Books, 2007
28. Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, ediție alcătuită și îngrijită de Anca Mănuțiu, traducere de Eugen Wohl și Anca Mănuțiu, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007
29. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului. Analiza procesului scenic*, cuvânt înainte de Radu Beligan, ediție îngrijită de Marian Popescu, București, Ed. UNITEXT, 1996
30. Covătaru, Valeria, *Cuvinte despre cuvânt (vorbirea scenică)*, Târgu-Mureș, Casa de Editură Mureș, 1996
31. Craig, Edward Gordon, *De l'Art de Théâtre*, Paris, Éditions O. Lieutier, 1942
32. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1966
33. Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004

34. Demian, Nicoleta Cristina, *Concepte tehnice în studiul dansului clasic*, Vol. I, Cluj Napoca, Ed. MediaMusica, 2010
35. Diderot, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*, traducere din limba franceză: Dana Ionescu, cuvânt înainte de George Banu, prefață de Robert Abirached, postfață de David Esrig, București, Editura Nemira, 2010
36. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, asistenți documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu, București, Editura Unitext, 2006
37. Duncan, Isadora, *Viața mea*, în românește de Geo Dumitrescu și Ben Corlaciuc, Sibiu, Ed. Inedit C.M. și Editex, 1993
38. Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme, Theater-Schriften und Reden*, Zürich, Verlag der Arche, 1966
39. Eckermann, Johann Peter, *Convorbiri cu Goethe*, trad. Lazăr Iliescu, București, E.P.L.U., 1965
40. Egyed Ufó Zoltán, Gigi Căciuleanu, Eugenia Anca Rotescu, *Grafologie pentru Simfonia Fantastică*, Editura LiterNet pentru versiunea .pdf Acrobat Reader, 2008
41. Eliade, Mircea, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere de Brândușa Prelipceanu și Cezar Baltag, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1977
42. Eliade, Mircea, *Mitul eternei reînțoarceri*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Bucuresti, Ed. Univers Enciclopedic, 1999
43. Eliade, Mircea, *Sacral și profanal*, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2000
44. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Cap. VI. Tradiția absurdului, New York, Garden City, 1969
45. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004
46. Frentz, Doina, *Istoria dansului (Curs)*, Târgu-Mureș, Editura Universității de Artă Teatrală, 2003
47. Friedmann, Elly D., *Laban, Alexander, Feldenkrais – Pioniere bewusster Wahrnehmung durch Bewegungserfahrung – Drei Essays*, Paderborn, Junfermann, 1993
48. Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, traducere de Andrei Băleanu, București, Ed. Meridiane, 1972

49. Genschow, Karen, *Federico García Lorca. Leben, Werk, Wirkung* (= Suhrkamp BasisBiographie, 51). Berlin, Suhrkamp, 2011
50. Goldoni, Carlo, *Memorii*, în românește de Victoria Ursu, București, Ed. E.P.L.U., 1967
51. Gorcearov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, traducere de Petre Comarnescu și Ion Vasile Costin, București, Ed. E.S.P.L.A., 1952
52. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Ed. UNITEXT, 1998
53. Harre, Dietrich, ș.a., *Teoria antrenamentului*, trad. P. Seceleanu și U. Ionescu, București, Ed. Stadion, 1973
54. Ionesco, Eugène, *Teatru*, vol. I, traducere de Elena Vianu, București, Ed. Minerva, 1970
55. Iorga, Alexandru, *Dicționar de dans*, colecția Arte, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001
56. Johnstone, Keith, *Improvisation und Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2004
57. Jousse, Marcel, *L' Antropologie du geste*, Paris, Ed. Gallimard, 1974
58. Kleist, Heinrich von, *Werke und Briefe in vier Bänden*, Hrsg. von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer und Wolfgang Barthel, Anita Golz, Rudolf Loch, Band 4, *Werke und Briefe*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 2. Auflage, 1984
59. Koegler, Horst; Kieser, Klaus, *Wörterbuch des Tanzes*, Unter Mitarbeit von Beate Besserer, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2009
60. Laban, Rudolf von, *Die Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1988
61. Lecoq, Jacques, *Der poetische Körper – Eine Lehre vom Theaterschaffen*. In Zusammenarbeit mit Jean-Gabriel Carasso und Jean-Claude Lallias, aus dem Französischen von Katja Douvier. Berlin, Alexander, 2000
62. Lecoq, Jacques, *Corpul poetic: o pedagogie a creației teatrale*, în colaborare cu Jean-Gabriel Carasso și Jean-Claude Lallias, traducere de Raluca Vida, Oradea, Ed. ArtSpect, Colecția „Prezențe și Metode”, 2009
63. Lehman, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Ed. UNITEXT, 2009
64. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, București, Ed. Politică, 1978
65. Lorca, Federico Garcia, *Poeme*, trad. Gabriela Banu, Aureliu Goci, București, Ed. Mondero, 2004
66. Marceau, Marcel, Ihering, Herbert, *Die Weltkunst der Pantomime*. Erstauflage 1956, München, dtv, 1989
67. Marowitz, Charles, *The other Chekhov. A biography of Michael Chekhov, the*

- legendary actor, director & theorist*, Applause Theatre & Cinema Books, 2004
68. Mănuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, București, Ed. Meridiane, 1985
 69. Mănuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007
 70. Menta, Ed, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele cortinei*, în românește de Svetlana Mihăilescu, București, Editura UNITEXT, 1999
 71. Meyerhold, V. E., *Istoria și tehnica teatrului*, traducere de Edward Braun, Londra, Ed. Menthuen, 1969
 72. Meyerhold, V. E., *Despre teatru*, traducere, postfață și note de Sorina Bălănescu, București, Editura Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2011
 73. Miller, Alice, *Revolta trupului*, traducere din limba germană Despina Naghi, București, Ed. Nemira & Co, biblioteca de psihologie, 2006
 74. Müller, Werner, *Pantomime*, 3. Auflage, München, Verlag J. Pfeiffer, 1988
 75. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizație*, traducere de Olga Mărculescu, București, Ed. Meridiane, 1982
 76. Picon-Vallin, Béatrice, *Ariane Mnouchkine*, introducere, selecție și prezentare, traducere din limba franceză de Andreea Dumitru, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2010
 77. Picon-Vallin, Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, traducere de Codruța Popov, Timișoara, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, 2012
 78. Pita Cárdenes, Antonio, *Gelu Barbu, ritmul sentimentelor*, trad. din lb. spaniolă de Ioan I. Gostian, prefață de Nicolae Manolescu și Lothar Siemens Hernández, București, Ed. Cartea Românească, 2004
 79. Popa, Victor Ion, *Scrieri despre teatru*, București, Ed. Meridiane, 1976
 80. Rellstab, Felix, *Handbuch Theaterspielen*, Band 1 Grundlagen – Neues zur Theorie und Praxis, Wädenswil Zürich, Stutz Druck, 1994, Reihe schau-spiel Band 7
 81. Rellstab, Felix, *Handbuch Theaterspielen*, Band 2 Wege zur Rolle, Wädenswil Zürich, Stutz Druck, 1996, Reihe schau-spiel Band 8
 82. Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, București, Ed. Nemira & Co, 2008
 83. Schmidt, Jochen; Weigelt, Gert, *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main, Propyläen-Verlag, 1992
 84. Schmidt, Jochen, *Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch*. Biografie, München, Econ und List, 1998

85. Schulze-Reuber, Rika, *Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, R. G. Fischer Verlag, 2005
86. Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Ed. Meridiane, 1966
87. Sorescu, Marin, *Setea muntelui de sare*, București, Ed. Cartea Românească, 1975
88. Soubeyran, Jean, *Die wortlose Sprache* (die Neuauflage zusätzlich: *Lehrbuch der Pantomime*) Friedrich, Velber bei Hannover, 1963, und Orell Füssli, Zürich/Schwäbisch Hall, 1984
89. Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere Mihaela Balan-Bețiu, București, Ed. U.N.A.T.C. Press, 2008
90. Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși în procesul creator de trăire scenică*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, E.S.P.L.A., 1955
91. Stern, Carola, *Isadora Duncan & Serghei Esenin*, traducere de Herta Spuhn, Pitești, Ed. Paralela 45, 2003
92. Stoianovici, Luminița, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Ed. Opera Magna, 2004
93. Strehler, Giorgio, *Un théâtre pour la vie. Reflexion, entretiens, notes de travail*, Paris, Ed. Fayard, 1980
94. Sütő U. András, *Dialectica poeticilor teatrale în sfera creației scenice*, Iași, Ed. Princeps Edit, Colecția Masca, 2007
95. Șerban, Andrei, „Viața sunetului, însemnări dedicate lui Peter Brook”, în Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George (coord.), *Arta Teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004
96. Șerban, Andrei, *O biografie*, postfață de Basarab Nicolescu, Iași, Ed. Polirom, 2006
97. Toboșaru, Ion, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978
98. Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta teatrului*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1975
99. Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta Teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004
100. Toporkov, Vasili O., *Stanislavski in Rehearsal-1949*, New York, Theatre Art Books, traducerea a fost făcută de colectivul de redacție al Ed. Arlus-Cartea Rusă, București, 1951
101. Zonte, Violeta, *Originea sacră a teatrului*, Iași, Editura „Opera Magna”, colecția Epidaur, 2004

102. Zrínyi, Ildikó Ungvári, *Bevezetés a színházantropológiába (Introducere în antropologia teatrală)*, Tg-Mureș, Editura Universității de Arte, 2006
103. xxx, *Cercuri în apă: un atelier cu Andrei Șerban*, povestit de Tania Radu, București, Ed. Ecumest, 2005
104. xxx, *Theaterlexikon*, Berlin, Henschelverlag, 1978.

Periodice:

1. Revista de artele spectacolului *Scena.ro*, nr. 15 octombrie/noiembrie 2011
2. Revista *VIP*, Anul XX, nr. 47 (989), 21-27 noiembrie 2011
3. Revista studenților Facultății de teatru, *Theatron*, UNATC, vol. III, 2003
4. Șerban, Andrei, „În România, nivelul de Alzheimer în cultură este în creștere”, interviu realizat de Cristina Modreanu în *Scena.ro*, an 2011, nr. 15
5. Wolcz, Nikolaus, „Actorul: instrumentist și instrument – Trebuie să mergi la teatru, ca să te formezi ca om”, interviu realizat de Alina Mazilu, în *Teatrul azi*, an 2008, nr. 11, 12
6. *Teatrul azi*, nr. 6-7-8, 2005
7. *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990
8. *Atelier, Caiet de studii, cercetări, experimente*, nr. 2(4)/2002
9. Hăulică, Dan, „Dimensiuni ale umanismului. Corpul – Défense et illustration”, în *Secolul 20*: 11-12, 1973
10. Preda, Tea, „Dacă dansatorii ar putea să zboare...”, în *Secolul 20*: 11-12 (154-155), 1973
11. Spolin, Viola, „Improvizație pentru teatru”, în *Atelier, Caiet de studii, cercetări, experimente*, traducere de Casiana Șuteu, nr. 2(4)/2002, U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale”, București.

Resurse internet:

- Cotidianul.ro, publicat 24 martie 2014, <http://www.cotidianul.ro/regizorul-victor-ioan-frunza-pentru-mine-teatrul-este-un-taram-al-iluziei-si-nu-al-inselarii-234594/>, la 02.02.2015
- http://www.adevarul.ro/cultura/literar_si_artistic/Marile_cautari_ale_regizorilor_de_teatru_0_196780761.html, 26 ianuarie 2010, Autor: Dan Boicea, Alina Busuioc, la 04.04.2014
- <http://www.ballet-bible.com>, la 13.09.2014

- <http://yorick.ro/eugenio-barba-nordul-fiintei-tale-trebuie-sa-nu-si-modifice-coordonatele/>, *Yorick*, Revistă săptămânală de teatru, Numărul 56, 20-26 decembrie 2010, interviu postat de Monica Andronescu în 07 iunie 2010, la 15.01.2015
- <http://www.laban-eurolab.org>, EUROLAB - Europäischer Verband für Laban/Bartenieff Bewegungsstudien, la 31.01.2015
- <http://www.pina-bausch.de>, *Pina Bausch* - Offizielle Seite, la 13.09.2014
- <http://www.sueddeutsche.de/kultur/406/476913/text/>, „Mit geschlossenen Augen“, *Süddeutsche Zeitung*, 30. Juni 2009, la 13.09.2014
- <http://nytimes.com/2009/07/01/arts/dance/01bausch.html?>, „Pina Bausch, German Choreographer, Dies at 68“, *The New York Times*, 30. Juni 2009, la 13.09.2014
- <http://www.3sat.de/mediathek/mediathek.php?obj=13567>, „Interviews zu Pina Bausch“, Juli 2009, la 13.09.2014
- <http://www.wdr.de/tv/aks/sendungsbeitraege/2009/kw27/0630/Pina.Bausch.jsp>, *Audios und Videos zu Pina Bausch*, la 13.09.2014
- <http://www.arte.tv/de/2729932.html>, *Pina Bausch*, 1. Juli 2009, la 13.09.2014
- <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4172000>, *Video von Café Müller* aus Almodóvars Filmanfang „*Sprich mit ihr*“, la 13.09.2014
- <http://bogdanulmu.eu/un-doctorat-pe-teatru-dans/>, la 04.04.2014
- <http://www.welt.de/kultur/article1389530/Der-letzte-Schritt-des-tanzenden-Verfuehrers.html>, la 13.09.2014
- „Ekstatiker, Popkünstler, Klassiker. Zum Tod des Choreografen Maurice Béjart. John Neumeier nimmt Abschied von einem Freund“, <http://www.zeit.de/2007/49/Nachruf-Bejart/komplettansicht>, 29.11.2007, la 31.01.2015
- <http://www.feldenkraisinternational.org/>, *Feldenkrais Network*, la 20.09.2014
- <http://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zl>, „Interview mit Grotowski“ in *TVP Polonia über das Prinzip des armen Theaters*; traducere și adaptare proprie, la 20.09.2014
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2222480>, „Die Angst ist das Stärkste“, Interview Peter Brook mit Andreas Schäfer, 26. Mai 2006; traducere și adaptare proprie, la 13.09.2014
- <http://artactmagazine.ro/fenomenologia-gestuala-a-timpului-dance-movement-theater,-ziua-1.html>, la 04.04.2014

- http://www.gert-pinkernell.de/romanistikstudium/lorca_trilogie.htm, Gert Pinkernell „Überlegungen zu F. García Lorcas Stücken *Bodas de sangre*, *Yerma* und *La Casa de Bernarda Alba*”, la 13.09.2014
- <http://www.gds.ro>, (Editie din arhivă) Anul 17, nr. 5525, Interviu - Ion Jianu, la 07.11.2014
- <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/gabor-tompa-%E2%80%9Eexista-o-criza-de-oameni-motivati-si-nu-numai-teatru%E2%80%9C-interviu-de-mirela-sa-0>, Interviu de Mirela Sandu, la 02.02.2015
- Helga Finter, „A posztmodern színház kamera-látása (Perspectiva teatrului postmodern prin ochiul camerei)”, 2010, <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>, la 07.11.2014
- Christian Spuck, „[Die Erneuerin des Tanztheaters ist tot](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/kultur/detail_dpa_21676936.php)“, 1. Juli 2009, http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/kultur/detail_dpa_21676936.php, la 23.01.2015
- [Deutsche Gesellschaft für Tanztherapie](http://www.deutsche-gesellschaft-fuer-tanztherapie.de), la 13.09.2014
- <http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan-Mazilu-in-FNT-2014.html>, la 05.05.2015
- <http://yorick.ro/razvan-mazilu-teatrul-romanesc-este-atat-de-grav-si-de-profund-incat-risca-sa-devina-un-mausoleu/>: postat de Dana Ionescu, 24.03.2015, la 25.03.2015.