

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA DE ARTE TÂRGU-MUREȘ
ȘCOALA DE DOCTORAT

TEZĂ DE DOCTORAT (REZUMAT)

Rolurile din actor –
munca actorului în teatrul de repertoriu

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. Jákfalvi Magdolna

Doctorand:
Berekméri Katalin

2015

Lucrarea analizează formarea actorului, procesul imprevizibil al rămânerii în domeniu din perspectiva carierei personale și a experienței pedagogice. Tezele sunt organizate în jurul revelației că este imposibil să definim exact cine va deveni actor, cine va rămâne în domeniu și ce sacrificii sunt necesare pentru aceasta, oricât de mult și-ar dori pedagogia de specialitate și teatrul o abordare directă.

Lucrarea mea încearcă să formuleze experiența determinată de oportunitățile profesionale existente și cele puțin probabile, din perspectiva studentului la actorie din Târgu-Mureș și a existenței în companiile teatrului maghiar de repertoriu din Transilvania. În centrul atenției se află munca actorului, în primul rând mecanismele construcției personajului, formarea înțelegerii rolului în cadrul spectacolelor, condițiilor și posibilităților teatrului de repertoriu; de asemenea, își propune să identifice influențele cu care se confruntă actorul în acest mediu profesional, încercând să marcheze acele revelații generatoare de schimbări în mentalitate și în sistemul de valori al actorului care, deși specifice, pot fi totuși considerate tipice de-a lungul existenței actricești definite de o tradiție profesională.

Mentalitatea și posibilitățile mediului din teatrul de repertoriu, tradiția pedagogică și de joc determină în mod decisiv situația, gândurile despre meserie și concepțiile de joc ale actorului. Actorului socializat în cercul nostru cultural “nu are la dispoziție o colecție a regulilor obligatorii de urmat. El trebuie să-și construiască propriile reguli pe care să se sprijine.”¹ Motivația și dăruirea sunt motorul vieții de actor în toate fazele sale, însă procesul este determinat de alți factori: talentul indefinibil, aptitudinile, tradiția teatrală, mediul etc. Gândurile actorului despre meserie, despre existența actricească constituie în mod clar centrul profesionalismului său. Este un individ care practică meseria capabil să reprezinte o mentalitate diferită de cea a mediului său? Poate un actor să se dezvolte într-un mediu cu mentalitate neprogresivă, cu un sistem de pretenții centrat pe meserie? Poate el, într-un asemenea mediu să identifice elemente care nu pot fi implicate în mentalitatea sa profesională, realizând în același timp procesele care îi pot determina dezvoltarea? Întrebările și problemele înșirate sunt generale, influențând în mod semnificativ și calitatea teatrului maghiar din Transilvania: “actorul aruncat în apă adâncă nu are niciun ajutor, nimic care să-i dezvolte mai departe talentul. Acest lucru este cel mai vizibil la teatrele comerciale, dar valabil și pentru companiile permanente. După ocuparea unei anumite poziții, actorul nu mai face teme de casă. (...) Dacă vrea să se dezvolte, trebuie să-și

¹ Eugenio Barba: *Papírkenu (O canoe de hârtie)*. Trad. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 24.

depășească nivelul momentan și să caute ceva greu de realizat.”²

Ideea de bază a cercetării este că toate rolurile există în actor. În lucrare mă sprijin pe exemple încercate în propria practică actoricească respectiv, intru în detalii despre aspectele meseriei care nu se formează la facultate sau în cadrul atelierelor. Lucrarea examinează rutinele profesionale integrate în munca actorului de-a lungul mai multor ani de practică în teatrul de repertoriu din perspectiva formării actorului și a diverselor teorii de joc actoricesc.

Lucrarea se împarte în 5 capitole și tratează problematica îndrumării actorului, locul lui, întâi în posibilitățile oferite de sistemul educațional, apoi în interpretare și regie, cazul special în care actorul ca personaj de scenă, iar trăirea actoricească directă ca material dramatic apar în spectacol, respectiv fenomenele momentului de schimbare a limbajului actoricesc.

În experiența mea, îndrumarea actorului implică întotdeauna posibilitatea agresivității. Regizorul, partenerul de joc și actorul însuși sunt purtătorii agresivității potențiale. Ne confruntăm aici cu un paradox și în sens Diderot-esc: alternativa de joc este și vectorul constant pentru o posibilă rănire, pe când literatura de specialitate și experiența profesională ne spune că relaxarea și deschiderea necesare pentru munca actorului sunt posibile doar creând o dispoziție liberă, dezinvoltă, nedefensivă. Actorul trebuie să-și manifeste vulnerabilitatea și deschiderea sentimentală apărându-și, în același timp fizicul și psihicul. În cercuri culturale vestice, acest lucru este valabil pentru munca legată de realizarea oricărui rol; în contextul teatrului de repertoriu însă, sub presiunea regizorilor invitați, a finanțării, a termenelor limită, în perioadele de repetiție de 6 săptămâni, realizarea unei atmosfere de lucru, a unor condiții și metode în care actorul să se simtă în siguranță fizică și psihică totală, “să simtă că nimic din ceea ce face, nici măcar lucrurile inacceptabile nu vor face obiectul ridicolului”³ este o utopie. Este clar: în această configurație, scopul primar al creatorului este “să livreze marfa”⁴, iar dincolo de existența scenică, procesul de muncă a actorului este influențat de mulți factori determinanți; din punctul de vedere al realizării spectacolului, cel care joacă se poate confrunța chiar și cu neglijabilitatea prezenței și activității actoricești. Și totuși, chiar și în această constelație profesională prea puțin norocoasă, prin voința sa, se poate concentra exclusiv pe realizarea

² Peter Brook: *Az üres tér* (Spațiul gol). Trad. Koós Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999. 34.

³ Jerzy Grotowski: *Színház és ritulél* (Teatru și ritual). Trad. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009. 55.

⁴ Andrei Șerban: *Életrajz* (O biografie). Trad. Koros-Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2010. 373.

rolului, a momentelor care alcătuiesc lanțul acțiunilor.

Am observat că actorul poate ajunge într-o stare de lucru ideală deconectându-și planificarea conștientă și menținându-și în mod constant conștiința în prezent. Deconectarea conștiinței nu poate fi nici reală, nici necesară pentru munca actorului, pentru că înlăturarea planificării conștiente și rămânerea în prezent deschid conștiința actoricească pentru intenția și voința reală de a accepta și a executa (instrucțiuni) sub protecție, adică: conștiința selectează exclusiv impulsurile spirituale, psihice și fizice ale actorului, iar menținerea controlului nu îi afectează capacitatea de acțiune ci doar o însoțește, o supraveghează.

Actorul “trebuie să-și găsească și să-și depășească propriul punct de rezistență”⁵, să lucreze din această intenție întrucât, prin eliminarea rezistenței va fi în stare să se pună la dispoziția regizorului, a partenerului, să rămână în prezent, să nu refuze ci să trăiască teama conștientă sau inconștientă care, prin acceptare încetează să rămână teamă. Acest fenomen este rezultatul schimbării în calitatea apărării care, la rândul ei este urmarea creării unui moral de lucru corespunzător, chiar ideal, evitând trauma și realizarea impulsului asumării unui rol de victimă în mentalitatea actorului. Apariția situațiilor nedorite se transformă în oportunități de joc în conștiința actorului, astfel încât voința sa se concentrează pe acceptarea reală a oricărei situații. Actorul se controlează în mod dirijat, nu perechitează integritatea fizică proprie sau a partenerului, iar prin intenția acceptării absolute, fără rezistență a ofertei de joc din orice moment își creează deschiderea față de joc, ceea ce îi formează aptitudinea de a exista în prezent. În acest moment încetează teama de traumatism și durere, poziționarea eului, iar ca urmare se elimină ajungerea în situații penibile, necomfortabile și presiunea de a performa.

Cercetările m-au adus la concluzia că atingerea stării creative este posibilă nu prin deconectarea gândirii conștiente (imposibilă în munca de scenă) ci prin suspendarea procesului de planificare conștientă care ține în prezent percepția și reactivitatea. Suspendând planificarea conștientă, actorul nu va căuta o cale de ieșire dintr-o situație scenică prin tehnici dirijabile și, în același timp își induce o activare fizică, psihică și cognitivă mai intensă decât printr-o execuție planificată a muncii actoricești. În realizarea momentului, în funcționarea actorului se deschide un registru imprezibil, necunoscut chiar și lui însuși care poate garanta o soluție specifică, absolut personală. Procesul poate fi numit un fel de gândire realizată nu doar cu conștiința ci cu întreaga ființă a actorului:

⁵ Jerzy Grotowski. op. cit. 55.

psihicul se activează în întregime (deseori accesând preconștientul⁶ și chiar registre ale subconștientului), la fel și “inteligenta sau memoria”⁷ corporală, în timp ce conștientul aplică o supraveghere controlată, alegând dintre impulsurile venite la suprafață cea mai adecvată pentru soluția scenică; așadar, actorul percepe și reacționează cu întreaga sa ființă. Conștiința sa menține în permanență probabilitatea situației reale (adică: actorul face muncă de actor într-un mediu teatral), iar procesul nu trece în realitatea spațiului dramatic și a personajului de scenă. În toate cazurile, momentul se activează prin deconectarea planificării conștiente, menținerea conștiinței în prezent și obligatoriu prin mișcare, prin acțiune reală. Înțelegerea conștientă sau inconștientă a configurației situație-scop scenic împrumută inteligență corpului actorului, făcându-l capabil să se miște, să simtă fără o planificare gândită. În acest caz, corpul este mai rapid decât gândul, iar un nou context situație-scop ajunge în conștiința actorului cu defazare prin percepția și reacția corpului.

Umilitatea actorului și ignorarea mentalității centrate pe problemă întărește, de fapt, atitudinea creatorului că orice este posibil, realizabil, aceasta fiind mentalitatea adecvată în creație și, din punct de vedere actoricesc, poate fi motorul procesului de repetiții. Prin umilitatea actoricească, acceptarea și dăruirea reală se realizează autodepășirea actoricească, o depășire a fazei volitive, un fel de acumulare a acesteia; este, de fapt o stare absolut nedefensivă, produs al momentelor spontane eliberate prin voința, energia și munca investite. În momentul autodepășirii în actor nu există nici voință puternică, nici conștiință, în percepția instantanee efectul se realizează aparent fără cauză, iar recunoașterea conștientă legăturilor se întâmplă mai târziu, întrucât soluția apare ca reflex, automatism în corpul actorului. În acest caz, a cunoaște, a ști, a crede înseamnă producerea de către corp a unor mișcări, reacții valabile; altfel, acesta va fi incapabil de comunicare reală pe scenă.

Analizele m-au adus la concluzia că experiența actoricească dorită este o stare comptibilă cu esența lipsită de rezistență, cu un statut de subordonare absolută, dar nu de capitulare absolută. De fapt, actorul trebuie să ajungă la o stare pură în care să vrea să producă reacții, să accepte și să execute (instrucțiuni). Starea ideală poate fi rezultatul uitării de sine, deschizându-se în mod curios pentru trăirea momentului actual, adică nerefuzând nimic din ce urmează pentru el.

Dincolo de determinismul situație-scop, “realitatea sentimentală și tehnica

⁶ Conform modelului freudian, preconștientul este domeniul dintre conștient și subconștient, un registru cu un conținut (amintiri, idei, senzații, sentimente etc.) accesabil pentru conștient în mod indirect, dar nu direct și care poate fi transferat în conștient.

⁷ Jan Kott: *A lehetetlen színház vége (Sfârșitul teatrului imposibil)*. Trad. Balogh Géza, Cservenits Jolán et al. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997. 498.

actoricească concomitente”⁸ sunt definite de regulile care convertesc comportamentul personajului în limbajul scenei, întrucât din punctul de vedere al valabilității scenice, “ceea ce contează cel mai mult pentru actor este nu stăpânirea sentimentelor interne ci inteligibilitatea emoțiilor, acestea fiind interpretate prin intermediul spectatorului”⁹. Intensitatea emoțională și tehnică a actorului nu se află în raport direct cu valabilitatea existenței sale scenice care înseamnă doar că “actorul este capabil să dirijeze și să traducă sentimentele”¹⁰ respectiv, felul în care realizează acest proces din punctul de vedere al gustului; în același timp, actorul are o “triplă responsabilitate”¹¹ pe scenă: față de sine, față de partener și față de public.

În practica teatrală este obligatorie dezvoltarea capacității de auto-regie, dar în acceptarea și executarea instrucțiunilor regizorale actorul trebuie să urmeze directiva externă, ignorând complet viziunea proprie. Executarea valabilă a directivei regizorale este echivalentă cu sesizarea și înțelegerea contextului situație-scop de către corpul actorului: “gândirea nu se face doar în cap, prin rațiune, este o experiență corporală. Gândirea se realizează exclusiv prin echilibrul dintre spirit și trup”¹², iar reproducerea va garanta înțelegerea actoricească conștientă a contextului.

Sunt de acord cu afirmația că, deși o regie teoretizantă lărgiște posibilitățile proiecției actoricești, corpul actorului va juca o partitură fixă, un șir de acțiuni conștient planificat, pe când o improvizație inițiată în cunoștința contextului situație-scop, respectiv prin instrucțiunile regizorale concrete referitoare la acțiune, corpul se poate conecta la joc instantaneu pentru a produce reacții reale, adică să participe în mod spontan, creativ la procesul de creație întrucât, înțelegerea (corporală și/apoi mentală) vine prin experiență, prin control mai puțin conștient. Motorul procesului este, de fapt, recunoașterea, identificarea de facto contextului situație-scop care, deși nu este de fiecare dată conștientizat de către actor, are ca rezultat reacția scenică adecvată. Pentru fixarea impulsului este necesară și conștientizarea momentului, însă identificarea în sine ține strict de cunoașterea prin experiență. Practica actorului nu poate produce calitate profesională pe

⁸ Robert Cohen: *A színészmesterség alapjai (Bazele actoriei)*. Trad. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 6.

⁹ Patrice Pavis: *Előadáselemzés (Analiza spectacolului)*. Trad. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 61.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Peter Brook: *Változó nézőpont (Perspectivă schimbătoare)*. Trad. Dobos Mária. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó–Zugszínház, 2000. 270.

¹² Robert Wilson: *Testtel gondolkodni (Gândind cu corpul)*. Trad. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1998. iarnă, 71.

linia judecateri de valori și a mentalității obișnuite: gândirea sa stereotipică despre categoriile de valoare ale unui cerc cultural dat trebuie atacată și demolată, respectiv reorganizată permanent, altfel experiența personală nu poate realiza impulsul recunoașterii din care se naște o mișcare, un gest specific și totuși tipizabil pe scenă.

Presupun că, înaintea reacției corporale valabile cunoașterea a intervenit deja, chiar dacă deseori este un moment nesesizat, neconștientizat pentru actor. În acest sens, și momentele realizate din memoria corporală sunt produsul unor experiențe prealabile, adică a cunoașterii reale. Munca actorului include realizarea configurației cunoașterii (cunoaștință/recunoaștere) – reacție corporală – conștientizare. Astfel, un gest nevalabil nu poate fi consecința lipsei cunoașterii și experienței prealabile ci a unui deficit al recunoașterii și identificării reale a contextului situație-scop care activează diferitele registre ale corpului, spiritului și psihicului actorului. Cauzele nerealizării procesului se consideră a fi lipsa aptitudinilor actoricești adecvate, deficiența situației scenice, a concepției regizorale sau, în cazul studenților, lipsa identificării contextului situație-scop, adică lipsa experienței de viață.

În continuare, în contextul repetițiilor piesei *Trei surori* al anului 2 de la academie, caut răspunsul la întrebarea: ce ar putea înțelege un student de 20 de ani din viziunea asupra lumii a personajelor lui Cehov? Pot ei să înțeleagă problematica personajelor sau este doar o sarcină cu care se confruntă la facultate? Cum se realizează recunoașterea situației-scopului care le va activa creativitatea, reactivitatea scenică pentru a-i duce spre o soluție scenică valabilă? Există o șansă reală pentru așa ceva?

În experiența mea, în primul registru al interpretării actorul fixează șirul de acțiuni al personajului, iar în al doilea, poziționează gândurile și nuanțele prin care își transmite părerea despre aceste acțiuni, obținând și făcând să funcționeze un efect stabil. Aceasta este tehnica de interpretare cu care operează actorul într-un teatru de repertoriu.

Tradiția pedagogică pleacă de la particularitățile locale, regionale, din pretențiile teatrelor de repertoriu din Transilvania. Academia de Arte din Târgu-Mureș este menită să deservească nevoile acestor instituții. Posibilitățile de muncă ale studenților și tradiția reprezentată de pedagogi determină tradiția educativă care include nevoile teatrului de regie. Academia din Târgu-Mureș este o pepinieră pentru teatrele de repertoriu din Transilvania, teatre de regie în mod declarat. Teatrul Național din Târgu-Mureș funcționează în aceeași formă: un cadru și directive instituționale și, dincolo de premisele teatrului de regie, o activitate de companie care tinde spre teatrul colectiv. Stilul de lucru format de-a lungul proceselor de muncă nu este determinat de o concepție conștientă ci

este produsul condițiilor locale, a tradiției educației regizorale. Pe parcursul deselor perioade de repetiții care se transformă în regizări colective și procese de creație de companie, actorul influențează în mod decisiv dramaturgia textului, concepția regizorală, formarea rolului, locul lui în spectacol și chiar și costumul. Implicarea actorului într-o asemenea măsură în procesul de muncă nu este întotdeauna benefică, însă practica teatrelor de repertoriu cu o companie stabilă arată că o companie bine pregătită și cu o gândire valabilă realizată în mod unitar este capabilă să creeze în mod constant spectacole care se vând, procese de muncă, regii. În schimb, nu poate și nici nu este merită să înlocuiască modul de gândire valabil din punct de vedere profesional, specific teatral al unei personalități regizorale. Instruirea studenților în acest sens nu este o prioritate, dar acoperirea acestei nevoi este parte a tradiției în aceeași măsură ca însușirea instrucțiunilor și integrarea lor în munca actorului, în interpretare.

Este important ca studenții să-și găsească propria interpretare a dramei în cadrul activității la clasă: de ce merită să pună în scenă acel material? Scopul este căutarea viziunii proprii (ca student) sau a celei regizorale (ca actor), eventual contopirea celor două și reprezentarea scenică a acestora. La această vârstă le vine greu să-și însușească o ideologie sau interpretare străină; acceptă mai ușor ceva ce se leagă de experiența lor de viață, dar sunt nevoiți să lucreze exclusiv din această experiență.

Experiența lucrului la clasă pe textul Cehovian ne-a învățat că o situație construită în mod valabil și șirul de acțiuni actoricești produc o formă care poate funcționa în mod autonom în practica noastră de joc. În cazul nostru, utilizarea experiențelor deficitare directe sau indirecte date de specificitățile vârstei, personalizarea nu a devenit esențială, întrucât s-a auto-creat prin formă sau a fost capabilă să creeze iluzia că a făcut-o. Însă scopul real al procesului de muncă (criteriul însușirii metodelor de interpretare de către studenți) s-a realizat într-o măsură mai mică: datorită deficitului de experiență, forma funcțională, la fel ca în teatrul de regie s-a produs în primul rând prin prezența și direcțiile pedagogului.

Totuși, pe parcursul procesului educativ centrat pe actor și, în continuare în practica teatrului de repertoriu vine momentul în care actorul este nevoit să admită: ambițiile sale legate de rol nu sunt justificate în teatrul de regie. Chiar dacă are posibilitatea să realizeze aceste motive în contextul spectacolului și în linia concepției regizorale, în cazul contradicțiilor acest impuls nu poate fi legitimat. Realizarea gradată a acestei revelații în procesul de repetiții este prezentată într-un nou capitol al lucrării, ilustrată cu mai multe însemnări de jurnal.

Tot aici tratez și ipoteza lucrării: toate rolurile există în actor. Este o experiență frecventă că un element decisiv al conducerii eficiente a actorilor de către regizor este concentrarea pe oferta practică a actorului. Acceptarea ofertei actoricești duce, de multe ori, la un cadru concepțional pentru personaj care îi asigură valabilitatea scenică. Ca exemplu, mă refer aici la stilul de conducere în care regizorul testează în mod direct valabilitatea situației scenice construite: semnalele corpului actorului îl informează despre fezabilitatea situației, clarificând pe loc probabilitatea construcției personajului. În cazul de față, actorul nu este nevoit să realizeze o formă riguros determinată, iluzorică a caracterului de scenă, întrucât existența personajului poate fi realizată din propria-i ființă prin intermediul concepției regizorale. Bazele colective ale personajului și actorului fiind date, actorul nu trebuie să îmbrace o existență aversivă, poate avea o conexiune reală cu caracterul scenic. În asta constă, de fapt esența unei distribuții adecvate.

Deseori, în mediul teatrului de repertoriu, unde actorul nu are nici o influență asupra distribuției, interpretarea rolului nu se realizează pentru că este imposibilă formarea unei baze comune cu personajul pe linia concepției regizorale: actorul nu posedă fundamentul necesar, iar concepția regizorală riguroasă nu implică alternativa interpretării provenite din ființa actorului. Nu există multilateralitatea actoricească absolută care să reușească utopia realizării oricărui rol fără asigurarea unei concepții regizorale optime a construcției de situație și interpretare. În măsura în care regizorul și-a ales în mod conștient actorul pentru un anumit rol, există șansa ca el să găsească fundamentul necesar rolului în actor pe parcursul improvizației. Este posibil să fie nevoit să-și modifice concepția pe parcurs, dar, muncind împreună, ei pot realiza o interpretare valabilă care va fi diferită de cea imaginată de regizor (înaintea repetițiilor). Această metodă de lucru dovedește faptul că toate rolurile există în actor.

În procesul de creație din teatrul de repertoriu, prin pierderea statutului de co-creator cu regizorul, actorul poate ajunge în situația vulnerabilă în care să-și piardă șansa realizării posibilităților profesionale. Respingerea, modificarea, reformarea momentană sau periodică a teoriilor de interpretare este o regulă; totuși, această diferență de statut este, în mod tradițional definitiv pentru mentalitatea profesională a actorului. Reformarea reală a propriei ideologii se realizează doar prin existența stabilă într-un mediu profesional diferit de cel actual, printr-o practică semnificativă, determinată de un set de principii diferit. Fezabilitatea instrucțiunii regizorale este garantată de execuția actorului în mod real supus, după posibilitățile sale la acel moment. În acest sens, starea de lucru ideală a actorului este atitudinea direcționată spre o experimentare activă și imediată, lipsită de judecată care

poate îmbogăți experiența actoricească cu impulsuri aparent ireale, și totuși realizabile.

Cu toate că întreaga pregătire a unui spectacol este definită de atitudinea actorului față de muncă și de comunicația dintre actor și regizor, necesitățile perioadei repetițiilor generale sunt determinate și de alte aspecte scenice, cum ar fi deficiențele de organizare din teatru. În oricare stadiu al creației teatrale este contraproductivă analiza unor situații utopice: ce și cum ar trebui să fie ca artistul să poată crea într-un statut ideal. Este un paradox faptul că în meseria cea mai iluzorică, cea a actorului, execuția optimă se realizează prin raportarea la realitatea absolută, aproape trivială și alternativele momentului actual, prin obiceiul concentrării determinate asupra necesităților. În experiența actoricească determinată de caracteristicile teatrului de repertoriu înlocuirea în rol este situația cea mai relevantă în crearea rutinei care duce la formarea obișnuinței actorului de a-și face munca în mod adecvat și orientat pe scop. Din perioada totală de repetiții (6 săptămâni), actorului îi ajunge o perioadă scurtă (doar câteva zile) să-și construiască interpretarea rolului.

Esența muncii actorului în teatrul de repertoriu este să funcționeze pe locul lui în construcția spectacolului și în poziția și modul de existență definite de regizor – acesta este rolul său primar.

Pot afirma în mod hotărât că, deși în practica noastră teatrală fundamentul construcției spectacolului și interpretării este textul dramatic, în spectacolele ultimilor ani au fost mai multe cazuri în care la baza spectacolului în lucru au stat trăirile, experiențele empirice extra-scenice, respectiv improvizația actorilor. Experimentele noastre din Târgu-Mureș, etichetate ca teatru documentarist sunt caracterizate de faptul că, dincolo de scrierea textului dramatic și documentarea necesară construcției spectacolului s-a folosit ca materie primă experiența actorului și improvizația. Următorul capitol tratează aspectele muncii actorului în această situație.

În practica noastră, prin cunoașterea temei (situației) și în funcție de necesitățile construcției (obiectivul personajului) se poate realiza o muncă actoricească valabilă, iar preconcepțiile actorului față de temă nu sunt relevante. Din acest punct de vedere, construcția actoricească este la fel cu cea din oricare proces de interpretare sau improvizație.

În reproducerea propriei experiențe concepția eficienței scenice înlocuiește treptat principiul reamintirii exacte. Utilizarea experiențelor actorului este o metodă productivă, dar în procesul de repetiții trebuie privită ca materie primă, prelucrată în funcție de cerințele teatralității, mai valabile. Nu poate constitui un principiu de organizare a scenelor

sau textului ce frază s-a spus în situația reală dată sau ce stare psihică a produs situația în persoana care a trăit-o: impulsurile care sunt incluse în textura spectacolului trebuie reorganizate potrivit valabilității lor scenice. Construcția scenică relevantă se realizează doar în momentul în care creatorii își dau seama că o construcție valabilă trebuie să se bazeze pe regulile spectacolului și scenei; scopul primar nu este să exploatăm criteriul *adevărului* și că *așa se întâmplă în viața reală* ci realizarea scenică a momentelor în așa fel, încât să dea impresia *adevărului*, că *așa se întâmplă în viața reală*; nu este necesară trăirea problemei de către actor ci, prin construcție, spectatorului trebuie să i se ofere posibilitatea trăirii. În acest sens, trăirea actoricească este importantă doar în sensul aducerii experienței la suprafață, iar pe parcursul reprezentațiilor este neglijabilă. Construcția jocului de scenă poate însemna o garanție doar dacă în ea se impun mecanismele producerii efectului, iar acest lucru ține exclusiv de registrul profesionalismului, nu de trăirile actorului, tema traumatizantă, sensibilitatea față de problemă sau de metodele de rezolvare a tensiunii. Nici în această construcție nu părerea actorului despre temă este definitorie ci realizarea în spectacol a impulsurilor dictate de necesități, cum ar fi menținerea dinamicii scenelor, construcția personajelor diferite de obiceiurile civile ale actorului etc. Actorul trebuie să-și asume și să finalizeze aceste roluri, iar poziția sa (provenită din obiceiurile și ideologia sa personală) față de problematica spectacolului documentarist nu este relevantă.

În construcția spectacolului în pregătire, după terminarea documentării este benefică implicarea improvizației în procesul de muncă: succesul momentelor improvizatorice depinde de *ce și cât știe actorul despre temă*. Astfel ne întoarcem la momentul identificării contextului situație-scop, bazat pe cunoașterea empirică care, deși poate constitui punctul focal al creativității și reactivității actoricești, nu este condiționată de trăirea, experiența directă.

Axiomul potrivit căruia tot ce atinge teatrul transformă în teatru, este valabil și pentru teatrul documentarist și trebuie să tratăm ca atare tot ce vedem pe scenă. Mai relevant din punctul de vedere al creatorului este faptul că regulile teatrului determină în mod exclusiv tot ce se întâmplă pe scenă, totul este funcțional și valabil doar în acest context.

Dincolo de alegerea temei, teatrul documentarist (și nu numai) asigură posibilitatea încălcării tabuurilor prin tehnicile de construcție scenică utilizate de creatori. Față de producțiile din genul teatral clasic, spectacolele ficționalizate care utilizează fapte, deși mai predestinate să mențină posibilitatea încălcării tabuurilor, materializarea fenomenului

depinde exclusiv de capacitatea creatorilor de a converti în mod valabil în limbaj scenic ideea valabilă, necesară pentru încălcarea unui tabu.

În timpul reprezentării, experiența probabilizabilă conform cogniției actorului activează emoțiile pe care el le valorifică în mod gradat, pe baza regulilor teatrale. Însă în cursul *trăirii* situației scenice nu transfigurația sau intensitatea determină valabilitate scenică ci cunoașterea cât mai exactă a comportamentului probabilizabil și aplicarea mecanismului adecvat de producere a efectului. Procesul poate implica și emoții intense din partea actorului, însă esența impulsului nu este transfigurația intensă.

O problemă spinoasă în procesul de muncă documentarist (din nou: și nu numai) este că vindecarea traumelor individuale sau sociale nu poate fi decât un scop indirect: activitatea lor nu este psihoterapie, nici pedagogie dramatică ci teatru. În contextul oricărui gen, munca profesională a actorului poate urmări acest scop terapeutic doar indirect și sub nici o formă ca obiectiv principal direcționat către sine. În realizarea construcției de spectacol documentarist, în prima fază scopul actorului este reconstituirea amintirilor personale și trăirea, apoi se activează reflexele actoricești dezvoltate de tradiția de joc; formarea personajului în timpul repetițiilor se poate deplasa în direcția unor polarizări relative, către accentuarea unor trăsături și impulsuri care vor fi importante în contextul spectacolului. La fel se deplasează interpretarea și în direcția ficțiunii în spectacolele documentariste, făcând mai evident, mai inteligibil comportamentul personajului în contextul problematicii de bază.

Atât în spectacolele de teatru clasic cât și în cele documentariste, "trebuie să existe o idee de bază, apoi se pot suprapune milioane de idei care s-o comenteze sau să pună întrebări"¹³. Concepția de bază a spectacolului poate fi formulată și într-o propoziție simplă, ideea călăuzitoare care a construit concepția regizorală, a păstrat coerența *mise en scène*-ei, a creat spectacolul. Fiecare element al spectacolului, fiecare scenă, fiecare moment al jocului actoricesc, chiar și prin contrapunctare trebuie să se raporteze la problematica fundamentală.

În construcția spectacolului documentarist, când experiența actorului și improvizația constituie rechizitoriul primar al repetițiilor, din punctul de vedere al gândirii comune a regizorului și actorului referitoare la concepția interpretării poate lua naștere o constelație profesională norocoasă, asemănătoare cu premisa realizării unei distribuții adecvate, întrucât autorul-regizor creează caracterul scenic bazându-se pe actor, iar această situație

¹³ Robert Wilson: Testtel hallani, testtel beszélni (Auzind cu corpul, vorbind cu corpul). Trad. Kiss Gabriella. *Theatron*, 1998. iarnă, 70.

special îi dă posibilitatea actorului de a realiza o interpretare valabilă.

Cât timp este pe scenă, actorul poartă în fiecare secundă identitatea personajului scenic, chiar și când nu este pus în mod intenționat în această poziție prin *mise en scène*: “prin simplul fapt că este privit se pare că reprezintă pe cineva sau ceva”¹⁴. Construcțiile de spectacole documentariste tratate în lucrare evită în mod conștient să pună o prăpastie între actor și personaj scenic, abordând această delimitare dintr-un unghi permeabil, întrucât actorii își povestesc propriile povești, iar situația creată deseori, pune în mod intenționat semn de egalitate sau de întrebare între actor și personaj.

Pentru valabilitatea improvizațiilor necesare în repetiția spectacolelor documentariste și de alt gen, actorul trebuie să realizeze aceeași atitudine: să-și însușească problematica. În improvizația teatrală documentaristă cu notă personală această posibilitate este absolută, în alte genuri, rară, însă din punctul de vedere al procesului de creație actorul trebuie să-și poată activa nota personală cu privire la orice problematică. În genul documentarist povestea personală a actorului poate îngreuna reprezentarea după etapa de improvizație, întrucât prezentarea frecventă a spectacolului deplasează procesul în direcția scăderii notei personale, actorul trebuie să treacă prin experiența depersonalizării pentru sine a poveștii sale personale, trebuie să întoarcă procesul. Când joacă o scenă care nu este construită dintr-o poveste personală, își formează o relație modificată cu momentul problematic pentru a-și activa raportarea interioară. Nici în teatrul documentarist nu poate proceda diferit: se îndepărtează de povestea lui ca să se poată raporta la ea ca la orice problemă de reprezentat. Prin muncă, povestea personală își pierde statutul special. Acest moment poate interveni deja în timpul repetițiilor, când actorul își modifică raportarea interioară față de propria poveste, momentul însă nu se degradează în privința valabilității scenice.

Într-un spectacol documentarist, în ciuda diferențelor privind procesul de interpretare, finalitatea trebuie să fie aceeași ca la orice muncă actoricească de creație: prin improvizație, actorul trebuie să-și adauge problematica personală la textura spectacolului, apoi să se îndepărteze de aceasta; dincolo de această etapă, problematica funcționează ca sarcină actoricească, devine problema lui Lear, al lui Richard III., al Norei sau Annăi Petrovna. Astfel, procesul includerii experienței sentimentale în spectacol prin raportarea actorului creează o situație specială: pe când în alte genuri repetiția înseamnă pentru actor apropierea de rol/apropierea rolului de sine, în teatrul documentarist, dacă în spectacol apare o traumă a actorului, în timpul lucrului trebuie să se îndepărteze de problemă.

¹⁴ Eugenio Barba: *Papirkenu (O canoe de hârtie)*. op. cit. 28.

Ultimul capitol al lucrării tratează problematica schimbării de limbă și fenomenele pe care le produce în munca actorului. Încetarea jocului în limba maternă poate fi o cauză a colapsului siguranței; eliminarea limbii materne din rândul mijloacelor expresive poate fi comparată cu situația în care actorul este forțat să rămână parțial nemișcat, inactiv, redus la utilizarea limitată a mimicii și sistemului de gesturi, îi interzicem contactul vizual, adică îi blocăm acele instrumente, canale prin care este capabil să transmită informații. La începutul procesului de repetiții, jocul într-o altă limbă îndeamnă actorul la o interpretare mai intensă a situației scenice, respectiv a atitudinii personajului, la o mimică și gestică mai vioaie. Schimbarea limbii, cu toate că poate fi o oportunitate pentru bravură, constituie și un grav dezavantaj pentru actor. Nu trebuie să gândim în termenii teatrului centrat pe text să ne dăm seama că actorul trăiește (chiar și inconștient) dispariția posesiei integrale asupra unui instrument principal ca pe o pierdere.

La schimbarea limbii, chiar dacă este un bun cunoscător și vorbitor al limbii utilizate, actorul trece prin experiența îngustării canalului de comunicații: el cunoaște înțelesul cuvintelor doar la nivel mental, nu le simte și visceral ca în cazul vorbirii în limba maternă. Comunicând în limba maternă, pe lângă obiectul vorbirii și calitatea acesteia are un rol important: vorbitorul stăpânește limba, canalul, iar practica vorbirii nu îi pune nicio problemă. Schimbând limba, actorul pierde siguranța verbalității de calitate, producând procese compensatorii în comportamentul actoricesc al căror proiecție scenică duce la fenomene speciale. Nefiind sigur de greutatea cuvintelor sale, el mobilizează puternic toate celelalte moduri de exprimare: în prima fază intensifică jocul de situație, întărindu-și astfel intențiile, iar pentru a-și atinge scopul își subliniază atitudinea de bază: frica, neliniștea, furia, toate sprijinite de o gestică și mimică vioaie. Atât obiectul cât și procesul comunicării sunt mărite, fragmentate de actorul care joacă în altă limbă, în efortul predării informației încearcă să facă obiectul mai palatabil pentru receptor (partener, spectator). De fapt, creează acest fenomen pentru sine, se asigură de faptul comunicării, astfel încât va fi capabil să se deschidă și să colaboreze cu partenerul doar în a doua fază, după realizarea și însușirea situației amintite. Abia într-o fază mai târzie (deseori în spectacol) va fi în stare să-și modereze procesul de compensare cauzat de frustrarea schimbării de limbă.

De obicei, procesul de repetiții în altă limbă sau reprezentațiile multiple rezolvă problema siguranței actoricești: psihicul actorului accept și depășește handicapul resimțit în urma schimbării de limbă, limitează fenomenul compensării ca să nu domine jocul, lăsând limba, purtătoarea ideilor să-și îndeplinească rolul caracteristic și în percepția actoricească. Accentuarea nevalabilă a jocului centrat pe situație-scop (și, implicit atitudine, gesturi,

mimică) își pierde necesitatea, iar ca urmare posibilitățile jocului fixat, moderat devin posibile și prin controlul interior al actorului. Cu o practică scenică necesară, verbalitatea va deveni suficientă pentru a se auto-crea, iar jocul actoricesc își recâștigă parametrii normali, prealabili schimbării de limbă, actorul nemaiaivând pretenția compensării prin alte mijloace în afara verbalității pentru a stabili comunicația.

În măsura în care schimbarea limbii este justificată și manifestată de *mise en scène*, vorbirea rămâne în mod palpabil un instrument al jocului actoricesc, unul care rămâne într-un registru întărit, accentuat, acesta fiind scopul scenic. În acest fel se schimbă jocul actoricesc și când actorul trece la o limbă în întregime necunoscută, regularizarea nu se poate întâmpla în procesul de lucru pentru că transmiterea înțelesului nu poate fi realizat ca senzație de siguranță. Ca urmare, utilizarea vorbirii ca instrument, compensația prin mijloace extra-verbale rămân permanente în jocul actoricesc.

Într-un mediu lingvistic dat, accentul neobișnuit al actorului este un semnal. Actorul care nu vorbește limba anturajului (parteneri, public) sau o vorbește slab capătă un surplus de semnificație în reprezentație, își depășește statutul de persoană care nu cunoaște limba. De asemenea, cu schimbarea limbii muzicalitatea verbalității câștigă un rol accentuat.

Concluzia cercetărilor efectuate pot fi formulate în felul următor: cu toate că tradițiile educației și jocului determină în mod decisiv mentalitatea profesională și moralul de lucru al actorului, el trebuie să-și desfășoare activitatea în așa fel încât, chiar și în mediul teatrului de repertoriu să se concentreze cu toate cunoștințele și voința pe crearea posibilității unei munci de calitate prin depășirea propriilor puncte de rezistență actuale. Pe parcursul repetițiilor, prin deconectarea planificării conștiente și menținerea conștiinței în prezent poate ajunge într-o stare de muncă ideală, iar în spectacol, prin utilizarea mecanismelor de producere a efectului conform parametrilor definiți de regulile valabilității scenice, poate realiza o muncă actoricească valabilă: pe scenă, realitatea sentimental actoricească, tehnica dirijată în mod conștient, identificarea exactă a contextului situație-scop, cunoștințele, ideile, părerile, credința etc. sunt echivalente exclusive cu producerea unei mișcări sau reacții de către corpul actorului, perceptibilă ca o comunicare reală atât de către partenerii de joc cât și de către public. Munca actoricească de calitate este, de fapt, convertirea valabilă pe scenă a unei idei valabile.

În timpul construcției de spectacol și interpretare, prin oferte permanente actorul trebuie să creeze situații în care baza sa comună cu rolul să iasă la suprafață pentru sine, parteneri și regizor: să devină o evidență că rolul există în el. În procesul repetiției, actorul trebuie să influențeze regizorul și partenerii de joc pentru ca ofertele sale practice să fie

primite ca alternative de construcție. Cu toate că actorul poate beneficia de posibilitatea realizării ambițiilor sale legate de rol în contextul spectacolului și pe linia concepției regizorale, în cazuri contrare aceste ambiții nu se legitimează. Oferta sa trebuie să se încadreze în concepția regizorală sau s-o modifice contextual prin intermediul regizorului pentru a-și legitima scenic caracterul și oferta actoricească, adică să aducă valabilitate scenică personajului și muncii actoricești.

Actorul poate stabili o relație reală cu personajul scenic exclusiv pe o bază comună emoțională și empirică identică, colectivă, directă sau indirectă. Însă succesul interpretării în construcția scenică dată depinde de valabilitatea existenței scenice a actorului în constelația reprezentării personajului fictiv, al mentalității profesionale adecvate și al mecanismelor de producere a efectului între actor și actor respectiv, între spectator și actor; așadar, conform regulilor teatrului doar construcția spectacolului și interpretarea sunt valabile, restul nu.

Bibliografie

- Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985.
- Arisztotelész: *Poétika*. Trad. Sarkady János. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969.
- Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*. Trad. Betlen János, Fekete Valéria et al. Budapest, Orpheusz Kiadó, 1999.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Trad. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- Bakk-Miklósi Kinga: *Kétnyelvűvé válásunk útjain*. Kolozsvár, Ábel Kiadó, 2009.
- Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Trad. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2007.
- Banu, Georges: *Szeretni és nem szeretni a színházat*. Trad. Székely Melinda. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2013.
- Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert*. Trad. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006.
- Barba, Eugenio: *Papírkenu*. Trad. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.
- Bergson, Henri: *A nevetés*. Trad. Szávai Nándor. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1992.
- Birkenbihl, Vera F.: *Testbeszéd*. Trad. Nagy Imre, Zádor László. Budapest, Trivium Kiadó, 2001.
- Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink román és magyar színházában*, Teză de doctorat. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.
- Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Trad. Eörsi István, Imre Katalin et al. Budapest, Magvető Kiadó, 1969.
- Brook, Peter: *Az üres tér*. Trad. Koós Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.
- Brook, Peter: *Változó nézőpont*. Trad. Dobos Mária. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó – Zugszínház, 2000.
- Cărbunariu, Gianina: *Regizorul – Dramaturg (Rendező – dramaturg)*, Teză de doctorat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "Ion Luca Caragiale", 2011.
- Cohen, Robert: *A színészmesterség alapjai*. Trad. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.

Cojar, Ion: *Színművészeti poétika*. Trad. Albert Mária. Marosvásárhely, Színművészeti Egyetem Kiadó, 2006.

Csehov: *Drámák és elbeszélések. Három nővér*. Trad. Kosztolányi Dezső. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

Csehov, Mihail: *A színészhez*. Trad. Honti Katalin. Budapest, Polgár Kiadó, 1997.

Diderot, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Trad. Görög Livia. Budapest, Magyar Helikon, 1966.

Efrosz, Anatolij: *Szerelmem, a próba*. Trad. Szekeres Zsuzsa, Neumark Anna. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1981.

Féral, Josette: *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine (Találkozások Ariane Mnouchkine-nal)*. Trad. din franceză Raluca Vida. Nagyvárad, Artspect Kiadó, 2009.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Trad. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Trad. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

Fodor László, Göndör András (szerk.) et al: *A kommunikáció alapjai*. Budapest, Perfekt Kiadó, 2006.

Georgescu, Bogdan: *Teatrul comunitar și arta activă (A közösségi színház és az aktív művészet)*, Teză de doctorat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "Ion Luca Caragiale", 2013.

Griffin, Em: *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Trad. Szigeti L. László. Budapest, Harmat Kiadó, 2001.

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. Trad. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009.

Háy János: *A Gézagyerek*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2005.

Hull, S. Loraine: *Színészmesterség mindenkinek*. Trad. Pavlov Anna. Budapest, Tericum Kiadó, 1999.

Johnston, Keith: *Impro*. Trad. Honti Katalin. Tatabánya, Közművelődés Háza, 1993.

Jouvet, Louis: *A testét vesztett színész*. Trad. Bereczki Péter, Lombár Izabella, Matyelka Tímea. Budapest, Kijárat Kiadó, 2005.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007.

Koppett, Kat: *Training to imagine (Képezni a képzeletet)*. Stylus Publishing, LLC, 2001.

Kott, Jan: *A lehetetlen színház vége*. Trad. Balogh Géza, Cservenits Jolán et al.

Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997.

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Trad. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

Magyar Bálint: *A Vígszínház története*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1979.

Măniuțiu, Mihai: *Aktus és utánczás*. Trad. Zsigmond Andrea. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006.

Moreno, J. L.: *Scieri fundamentale. despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate (Alapvető írások. a pszichodramáról, csoportmódszerről és spontaneitásról)*. Trad. din engleză Ioana Maria Novac. Bukarest, Trei Kiadó, 2009.

Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. Trad. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó, 2003.

Ruszt József: *Színészdramaturgia – A Színitanoda*. Zalaegerszeg, Hevesi Sándor Színház, 2010.

Șerban, Andrei: *Életrajz*. Trad. Koros-Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2010.

Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997.

Strehler, Giorgio: *Az emberi színházért*. Trad. Kardos Gitta, Lajos Mária, Schéry András. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.

Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója I-II*. Trad. Morcsányi Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.

Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Életem a művészetben*. Trad. Gellért György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1967.

Terestyéni Tamás: *Kommunikációelmélet*. Budapest, Akti-Tipotex Kiadó, 2006.

Tompa Gábor: *A hűtlen színház*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1987.

Zinder, David: *Test – hang – képzelet*. Trad. Hatházi András. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2009.

Periodice:

Balassa Péter: „Dolgozni, dolgozni!”? A munka Csehov négy darabjában. *Színház*, 1993. július, 34-38.

Cărbunariu, Gianina: X mm din Y km – Despre o posibilă arhivă performativă (X mm az Y km-ből – Egy lehetséges performatív archívumról). *Scena.ro*, nr. 17., 2012/1., 30-

34.

Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionette. Trad. Szántó Judit. *Színház*, 1994. szeptembrie, 34-45.

Ostermeier, Thomas: E timpul să dăm înapoi actorilor puterea, iar ei să o conștientizeze (Itt az idő, hogy visszadjuk a színész erejét, ők pedig tudatosítsák ezt), interviu de Pompilius Onofrei. *Scena.ro*, nr. 28., 2015/1., 4-8.

Pavis, Patrice: A lapról a színpadra. Trad. Sipócz Mariann. *Theatron*, 2000. varătoamnă, 93-105.

Piscator, Erwin: A politikai színház. Trad. Gál M. Zsuzsa. *Korszerű színház*, 56-57. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.

P. Müller Péter: Tér és dráma. *Theatron*, 1998. iarnă, 28-30.

Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet. Trad. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1999. primăvară, 36-39.

Szabó Attila, Tompa Andrea (editor.): Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista látlelet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból. Trad. Szabó Attila. *Színház* (anexă), 2012. noiembrie.

Wilson, Robert: Testtel gondolkodni. Trad. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 1998. iarnă, 71-72.

Wilson, Robert: Testtel hallani, testtel beszélni. Trad. Kiss Gabriella. *Theatron*, 1998. iarnă, 69-70.

Internet:

Bilciu, Crista: 57 de idei răzlețe despre teatrul lui Bob Wilson, adunate pe marginea repetițiilor la „Rinocerii” (57 egyedülálló gondolat Bob Wilson színházáról, a Rinocéroszok próbáin gyűjtve). <http://yorick.ro/57-de-idei-razlete-despre-teatrul-lui-bob-wilson-adunate-pe-marginea-repetitiilor-la-rinocerii/>. Accesat la: 2015. 07. 03.

Cărbunariu, Gianina: Bonele filipineze suntem noi (A Fülöp-szigeteki nevelők mi vagyunk), interviu de Iulia Popovici. http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html. Accesat la: 2015. 07. 28.

Cărbunariu, Gianina: Fac teatru pentru cei care nu cred în teatru (Azoknak csinálók színházat, akik nem hisznek a színházban), interviu de Dana Ionescu. <http://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/>. Accesat la: 2014. 09. 10.

Déres Kornélia: Múltba ragadva? <http://ujnautilus.info/multba-ragadva1>. Accesat la: 2014. 05. 09.

Ionescu, Dana: Thomas Ostermeier în 10 gânduri despre teatru (Thomas Ostermeier 10 gondolatban a színházról). <http://yorick.ro/thomas-ostermeier-in-10-ganduri-despre-teatru/>. Accesat la: 2015. 08. 18.

Jászay Tamás: Az arany ára. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2922/gianina-crbunariu-verespatak-fizikai-es-politikai-vonalon-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz/?label_id=2510&first=0. Accesat la: 2012. 06. 01.

Keresztes Franciska: Double Bind. <http://www.nemzetiszhaz.ro/eloadasok/uj-bemutatok/spect/double-bind.html>. Accesat la: 2015. 08. 28.

Keresztes Franciska: Dupla interjú a Double Bind előadás szerzőivel. <http://www.nemzetiszhaz.ro/eloadasok/uj-bemutatok/spect/double-bind.html>. Accesat la: 2015. 08. 28.

Măniuțiu, Mihai: Euripidész – Médeia. http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas_id=1767. Accesat la: 2013. 11. 30.

Papp Tímea: Ma már csak emlék? http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1977/20-20-yorick-studio-marosvasarhely-dramacum-bukarest-kdf-2009-poszt-2010-kisvarda-2010-dunapart-platform-2011/?label_id=2510&first=0. Accesat la: 2012. 06. 01.

Rockwell, John: Staging Painterly Visions (Festői látomások színrevitele). <http://www.nytimes.com/1992/11/15/magazine/staging-painterly-visions.html>. Accesat la: 2015. 08. 19.

Rusu, Mircea Sorin: Punct triplu. Umanitate. Etnie. Documentare (Hámaspont. Emberiesség. Etnikum. Dokumentálás). http://www.observatorcultural.ro/Punct-triplu.-Umanitate.-Etnie.-Documentare*articleID_29316-articles_details.html. Accesat la: 2014. 09. 10.

Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház: Szophoklész – Antigoné. http://www.tamasitheatre.ro/hu/21.html?eloadas_id=759. Accesat la: 2013. 11. 30.

Teatrul azi: Spectacol de Gianina Cărbunariu la Târgu-Mureș (Gianina Cărbunariu előadás Marosvásárhelyen). <http://www.teatrul-azi.ro/teatru-opera-dans/spectacol-de-gianina-carbunariu-la-targu-mures>. Accesat la: 2014. 05. 09.

Ziarul de duminică: Martie negru în 18 scene (Fekete március 18 jelenetben). <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/martie-negru-in-18-scene-de-ziarul-de-duminica-9543872/>. Accesat la: 2015. 09. 06.