

Jurnalul Artelor Spectacolului

Numărul 2/2020

Publicație editată de
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

în colaborare cu

**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului
Facultatea de Litere și Arte
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu

<https://artsib.ro>
<http://reviste.ulbsibiu.ro/jas>
ion.tomus@ulbsibiu.ro
andrei.serban@ulbsibiu.ro

SCIENTIFIC BOARD

Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

Dr. **George Banu**, Professor, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Dr. **Noel Witts**, Professor, Leeds Beckett University

Ariane Mnouchkine

Declan Donnellan

Eugenio Barba

Silviu Purcărete

Gigi Căciuleanu

Krystian Lupa

Lev Dodin

Peter Brook

Peter Stein

Klaus Maria Brandauer

Eimuntas Nekrošius

Joël Pommerat

Neil LaBute

Kazuyoshi Kushida

Alvis Hermanis

Christoph Marthaler

Evgeny Mironov

Thomas Ostermeier

Luk Perceval

Tim Robbins

Vasile Şirli

Philippe Genty

Rimas Tuminas

Ohad Naharin

Robert Wilson

Mikhail Baryshnikov

Ioan Holender

Isabelle Huppert

Wajdi Mouawad

Hideki Noda

Peter Sellars

Sidi Larbi Cherkaoui

Pippo Delbono

Stan Lai

Michael Thalheimer

Emmanuel Demarcy-Mota

EDITORIAL BOARD

PRESIDENT: Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

ASSOCIATE EDITOR: Dr. **Ion M. Tomuş**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

MANAGING EDITOR: Dr. **Andrei C. Şerban**, Assistant Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

Cuprins

5

Isabelle Huppert și Cristian Mungiu

Conferință

15

**Octavian Saiu în dialog cu Radu Jude și
Alexandru Dabija**

Conferință

23

**Irina Margareta Nistor în dialog cu
Maia Morgenstern**

Conferință

33

***Stabat Mater Furiosa*. Despre
muzicalitatea și necesitatea cuvântului
care denunță**

Diana Nechit

45

**De la arta activă și teatrul comunitar
la dezvoltarea teatrului social și
observațional ca metodă de predare**

Cristina Blaga

53

**Monștri și foarfece. Edward Mâini-de-
foarfecă de Tim Burton - scurtă analiză**

Andrei C. Șerban

61

**Eros și biografie în sonetele
shakespeariene**

Oana Marin

71

**Arta vocală, pedagogia și trăirile
exprimate**

Anca Boieru



ISABELLE HUPPERT ÎN DIALOG CU CRISTIAN MUNGIU

Articolul de față reprezintă transcrierea și adaptarea conferinței speciale din cadrul ediției a 25-a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (2018)

BIO

Isabelle Huppert, French actress, has appeared in more than 100 films and numerous productions. She earned lots of Best Actress Awards: at the Cannes Film Festival for *Violette Nozière* and *The Piano Teacher*, at the Moscow International Film Festival for *Madame Bovary*, at the Venice Film Festival for *Une affaire de femmes* and *La Cérémonie* for which she also had the César Award. The Venice Film Festival awarded her a Special Golden Lion Award from the Jury. She was Chairwoman of the Jury for the 62nd Edition of the prestigious Cannes Film Festival. She has recently earned several awards for *Elle*: the Gotham Award, Golden Globe Award, César Award and Oscar nomination. In parallel with the cinema, Isabelle Huppert has pursued her theatrical career on all world stages. She has acted under the direction of the greatest directors: Bob Wilson, Krzysztof Warlikowski, Luc Bondy, Claude Régy.

Cristian Mungiu's debut film was *Occident / West*, which premiered in *Quinzaine des Réalisateurs* in Cannes in 2002. In 2007, his second feature, *4 months, 3 weeks and 2 days*, was awarded the Palme d'Or in Cannes. For the film, the director from Iași also won the European Film Academy awards for Best Film and Best Director. In 2016, for the famous film *Bacalaureat / Graduation*, Cristian Mungiu won the Best Director award.

Institutional Affiliation and Contact:

Sibiu International Theatre Festival. 2 Corneliu Coposu Blvd, 550245 Sibiu, Romania
tnrs@sibfest.ro

ABSTRACT

Isabelle Huppert in Dialogue with Cristian Mungiu

The famous actress Isabelle Huppert talks to the well-known Romanian filmmaker Cristian Mungiu about the challenges of the set, about the choice of her artistic path, as well as about some of the most important collaborations over time. The two also try to detail the process of building a character in both a movie and a theatre performance.

KEYWORDS

theatre, film, character, script, acting

Cristian Mungiu: Mă bucur foarte mult să fiu în această reîntâlnire cu Isabelle Huppert. Prima întâlnire de acest fel a fost acum 10 sau 11 ani, în București, la prima vizită mai importantă a dumneaei, cu ocazia unei expoziții de fotografie care o avea ca subiect. Ne-am întâlnit de atunci destul de des căutând acel subiect despre un film pe care ne propunem să-l facem împreună. Încă mai căutăm acel subiect și fiecare din întâlnirile noastre e un prilej de a ne cunoaște mai bine și de a găsi ce am putea lucra împreună.

Bienvenue, Isabelle !

Isabelle Huppert: Bonjour, Cristian !
Bonjour !

Cristian Mungiu: J'ai déjà dit que c'est la deuxième fois quand on fait ça ensemble. On s'est déjà rencontré pour parler avec les étudiants de l'École Nationale de Film de Bucarest. Ici, aujourd'hui, nous avons un autre public – un public de théâtre. Et je voulais commencer par dire quelques mots et tout au début, je veux qu'on retourne un peu vers ton enfance. C'était comment ton enfance, ton milieu familial, l'atmosphère que tu avais chez toi, quand tu as grandi ? Comment tu as eu cette idée de devenir comédienne ?

Isabelle Huppert: Moi-même je suis étonnée quand je comprends d'où viennent les gens, je suis étonnée ce qu'il sont devenus. J'avais vu très-très peu de films quand j'étais petite, un tout petit peu pièces de théâtre, mais pas beaucoup. C'était plutôt les musées, la musique, mais rien de spécial au niveau du théâtre et du cinéma. Alors je sais pas pourquoi, tout d'un coup, ça vient. C'est très mystérieux, il y a pas de raisons évidentes finalement. C'est un cheminement intérieur. Il y a d'autres circonstances, on comprend mieux, on est dans une famille directement liée au théâtre, au cinéma. Dans mon cas, non, c'était pas ça. Et puis moi, j'étais élevée dans une toute petite ville, près de Paris,

et donc il n'y avait pas de cinémas, pas de théâtres. J'ai vu les premiers films très tard. J'avais aucune relation avec ça. Mais après, ma mère m'a inscrit au cours de théâtre et là j'ai commencé à prendre des cours. Ça c'est fait comme ça.

Cristian Mungiu: Vous étiez à l'école quand votre mère vous a inscrit à ces cours ?

Isabelle Huppert: Pas à l'école, c'était dans un conservatoire, une école de théâtre où des très jeunes filles pouvaient y aller.

Cristian Mungiu: Chez vous c'était comment avec vos parents, avec vos sœurs et vos frères ?

Isabelle Huppert: Ben, c'était comme dans toutes les familles. C'était une famille aimante.

Cristian Mungiu: J'ai lu que vous avez un père juif et une mère catholique. Est-ce que ça vous a influencé l'éducation et les choix que vous avez eus plus tard dans votre vie ?

Isabelle Huppert: Peut-être, je sais pas. En tout cas, pas consciemment. Non, je pense pas que ça m'a influencé dans mes choix, surtout, professionnels.

Cristian Mungiu: C'est quoi le rôle de l'éducation pour devenir comédienne. Est-ce que l'école est importante ? Est-ce qu'on peut apprendre de devenir comédien ?

Isabelle Huppert: On peut donner l'intérêt pour le théâtre, pour un spectateur, je pense pas qu'on peut apprendre comment on peut devenir comédien, mais ça donne du plaisir tout simplement. Ça donne un accès privilégié au plaisir du spectateur. Alors, je crois que pour devenir acteur, comédien, metteur-en-scène, il s'agit vraiment de quelque chose qui vient de l'intérieur. L'environnement compte, mais c'est tellement le pouvoir de l'imaginaire. J'ai toujours pensé que j'aurais pu être actrice sans jamais sortir de ma chambre, sans jamais sortir de mon rêve intérieur. Mais pour

me donner les moyens de l'être, j'avais pas vraiment besoin d'autres choses que de mon imaginaire.

Cristian Mungiu: Mais pour les jeunes qui commencent aujourd'hui, qu'est-ce qu'ils doivent faire pour avoir une carrière de comédien ou comédienne ?

Isabelle Huppert: Je crois qu'ils doivent plutôt suivre cette chose-là. Il y a tellement de sollicitation et les choses sont tellement brouillées sur la célébrité. Je pense qu'il faut qu'ils écoutent leur voix intérieure à la place des voix extérieures qui sont forcément un peu galvaudées, un peu faussées.

Cristian Mungiu: Quand vous étiez au Conservatoire, est-ce que c'était une méthode différente pour apprendre d'être comédien pour le théâtre et pour le film ? Ici, nous avons toujours ce débat à l'école de cinéma, à Bucarest, pour dire que à la fin on a des comédiens qui se préparent seulement pour le théâtre et on doit les utiliser aussi dans le cinéma. Est-ce qu'il y a une différence pour vous entre les deux ?

Isabelle Huppert: Moi, je n'avais jamais pensé qu'il y ait une différence et j'en ai fait un peu ma marque de fabrique en tant qu'actrice, c'est-à-dire que, pour moi, être actrice de théâtre ou de cinéma c'est vraiment exactement la même chose, apart la différence fondamentale qu'il y a entre le film et la scène de théâtre – un lieu complètement arbitraire. Mais moi je me sens tout aussi libre sur une scène de théâtre qu'au cinéma. Pour moi, le cinéma est plutôt une confrontation avec soi-même. Au théâtre, on a peut-être des difficultés à l'envisager de cette manière-là. Le théâtre est lié au texte, au rôle. Pour longtemps il y avait aussi *l'emploi*, pour le théâtre classique français, on avait l'emploi de la soubrette, de la jeune première, l'emploi comique, l'emploi dramatique... Au théâtre, c'était très difficile de prendre toute sa liberté

par rapport à des conventions. Le théâtre, c'est la convention, l'arbitraire de la convention. Moi, quand j'ai commencé faire du théâtre, j'ai ignoré la convention théâtrale complètement et, évidemment, j'étais aidée par le fait que j'avais travaillé avec des gens tout à fait extraordinaires qui, eux-mêmes, ont donné une nouvelle vision, des gens comme Bob Wilson, Peter Zadek, Luc Bondy, Krzysztof Warlikowski. Donc, au théâtre il faut abolir la convention justement. Le grand théâtre se tue lui-même, c'est quelque chose qui renaît, qui n'existe qu'en se mettant à mort et en renaissant. J'ai eu la chance de rencontrer des gens qui pratiquaient le théâtre tout le temps de cette manière-là. Je n'ai jamais eu de crainte pour quoi que ce soit et j'ai toujours travaillé avec des gens qui me permettaient la confrontation avec moi-même.

Cristian Mungiu: Quelles étaient les rencontres essentielles pour vous dans le théâtre ?

Isabelle Huppert: Ben, c'étaient ces-là. Bob Wilson, je l'ai rencontré par hasard à un dîner avec des amis et comme ça a commencé notre collaboration. Je vais commencer à répéter à un spectacle pour lui dès que je rentre d'ici. Ça sera mon troisième spectacle avec lui. Bob Wilson, c'est tout à fait particulier, c'est quelqu'un qui a amené l'abstraction au théâtre. Mais, l'abstraction ne veut pas dire le manque du naturel, c'est simplement qu'il pense en termes de forme, et le théâtre, c'est que de la forme. Le cinéma aussi, d'ailleurs. C'est toujours une récréation du réel. Si on cherche à tout prix le réalisme, il vaut mieux alors ne pas faire ni de cinéma, ni de théâtre. Il faut faire du journalisme à ce moment-là.

Cristian Mungiu: Mais vous vous sentez plus libre dans le théâtre ou dans le cinéma ?

Isabelle Huppert: Je me sens libre partout, même si l'exercice du théâtre est plus contraignant. C'est un peu plus

périlleux. On est là, devant des gens, devant des êtres vivants, c'est un peu plus physiquement difficile. Le cinéma, ce n'est pas fatigant. Il faut se lever un peu tôt dans le matin, c'est tout. Pour moi, c'est pas très fatigant.

Cristian Mungiu: C'est fatigant pour nous.

Isabelle Huppert: Je sais. Je n'ai aucune envie de devenir metteur-en-scène.

Cristian Mungiu: Je voulais vous demander cela, puisque de nos jours il y a plein de comédiens qui décident à un certain moment de créer, de passer de l'autre côté du caméra, pour avoir l'expérience. Est-ce que vous avez été tentée par ça ?

Isabelle Huppert: Parfois, ça me tente par curiosité. Je suis très-très curieuse. Alors, parfois je me dis que ça m'intéresserait ce qui sort de mon cerveau. Mais, je ne sais pas si c'est une raison suffisante pour le faire. C'est un peu comme quelqu'un qui regarde par le trou de la serrure et va voir ce qu'il y a dans un endroit. Moi, j'ai un peu envie de voir ce qu'il y a dans mon cerveau de cette manière-là. Je ne sais pas si c'est suffisant. Il faudrait, peut-être, un peu plus. Et puis, j'ai la chance d'être actrice, avec les rôles que je fais, avec les metteurs-en-scène dont j'ai travaillé. Je n'ai aucune ingérence dans le travail du metteur-en-scène. Mais, quand même, je construis mon monde à moi quand je filme et ça me donne beaucoup de satisfaction.

Cristian Mungiu: Quand vous dites que vous n'avez aucune ingérence, parfois, quand on travaille, il y a des opinions différentes sur ce qu'on doit faire, sur le rôle. C'est quoi votre manière d'avancer, comment vous préparez un rôle, vous êtes comment, en tant que comédienne en relation avec le réalisateur ?

Isabelle Huppert: Je suis très bien. Je pense que chaque film dicte sa propre loi. Je suis très poreuse, j'absorbe tout

ce que le film propose, fabrique. J'aime pas trop répéter. Quand même, le cinéma, c'est capter quelque chose sur le moment présent, mais il y a quand même d'autres manières de répéter. Vraiment, je n'ai aucune habitude, puisque le cinéma c'est le triomphe à chaque foi de la première fois. Contrairement au théâtre, quand il s'agit des pièces classiques, totalement connues, le cinéma, c'est inédit. On connaît pas avant. C'est vraiment faire les choses pour la première fois tout le temps. C'est comme se lever la matin – la journée n'est jamais la même. Bien sûr, il y a le savoir-faire. L'expérience, franchement, je ne sais pas ce que ça vaut dire. Quand on a à jouer avec un enfant ou un animal parfois (moi, j'ai joué avec un chien) on n'a pas toujours d'expérience, mais les choses se passent très bien.

Cristian Mungiu: Personnellement, comme producteur, j'ai eu une expérience avec un comédien américain. Il demandait à chaque ligne, à chaque dialogue : « Pourquoi faire ça ? A quoi je pense quand je fais ça ? » Je voulais vous demander si votre expérience avec les films américains que vous avez fait, avec les comédiens, avec les réalisateurs américains, était différente ou pas.

Isabelle Huppert: Chaque film a un aspect culturel qui fait la spécificité d'un pays. On fait pas de la même manière un film en Amérique, en Italie ou aux Philippines. J'ai tourné un peu dans le monde entier. Pas en Roumanie, pour le moment, mais je suis sûre que ça va venir. Dans chaque pays, les gens sont différents, mais à l'intérieur de ces différences il y a un dénominateur commun qui est la caméra et ça c'est universel, c'est un pays en soi. Aux États-Unis, je fais des films très différents des autres. J'ai fait des grands films, comme *La Porte du Paradis*, et puis j'ai fait des films plus modestes, mais même les films

petits, indépendants, comme on dit, ils sont toujours plus gros que les films indépendants en France ou, peut-être, encore plus petit en Roumanie. Il y a des acteurs qui aiment imaginer le passé d'un personnage. Moi, c'est pas ma manière de faire, mais j'ai énormément d'admiration pour les acteurs américains. C'est pas ma manière d'y arriver, mais franchement, il y a des manières de jouer extraordinaires. Je suis admirative devant beaucoup d'acteurs américains, devant leur énergie.

Cristian Mungiu: Et votre manière d'arriver au personnage que vous devez interpréter dans le film, ça dépend du film au film ou ça se passe comment ? Est-ce que vous mettez beaucoup de votre personnalité dans vos personnages ? Est-ce que vous avez besoin de savoir la biographie des personnages ? Vous cherchez ou plutôt recherchez dans vous-même ?

Isabelle Huppert: Non, je n'ai pas besoin de savoir. Quand on décide de faire un film, le plus difficile, c'est de décider de le faire, puisqu'une fois qu'on a décidé de le faire, on a déjà trouvé comment le faire. Il faut, d'abord, décider pourquoi on le fait et après on a déjà trouver comment on va le faire. Pour moi, c'est important le metteur-en-scène. S'il y a un rôle qui m'intéresse, mais je n'apprécie pas le metteur-en-scène, c'est pas bien, puisque, pour moi, le travail que je vais faire c'est aussi le résultat d'une vision commune. Et, à partir de ça, c'est quelque chose qui grandit en moi. Être actrice, pour moi, c'est surtout de la pensée et pas beaucoup de l'action, c'est quelque chose qui infuse en moi. C'est pas un travail très concret, mais plutôt quelque chose de mystérieux. Quelque chose de concret, c'est le travail sur le costume qui est vraiment important, puisque c'est le premier indice qu'on va donner au spectateur. Il faut accepter quand on fait un film

de ne rien savoir du tout jusqu'au moment où on le fait. Si on veut tout savoir avant, c'est raté, on peut pas, c'est impossible. On le sait quand on le fait et on va le savoir par reprise. Et c'est ça qui est extraordinaire. Il faut avoir confiance dans ce moment absolument extraordinaire où il se passe.

Cristian Mungiu: Alors, construire un rôle, est-ce que ça existe ou c'est plutôt un mythe ? Un comédien prend un moment de sa vie pour étudier, construit un personnage ?

Isabelle Huppert: C'est dans l'idée que les gens peuvent s'en faire et dans la manière dont on le vit. Oui, on construit quelque chose, mais on le construit pas comme une maison en mettant une pierre l'une sur l'autre. Le jeu a beaucoup à voir avec le rythme. C'est très-très musical pour moi, l'art dramatique. Je me suis toujours dit que si j'enseignais l'art dramatique, je le ferais à l'aide de la musique. Si on prend une aire de musique célèbre interprétée par trois musiciens, c'est toujours très intéressant, puisqu'il y a des variations de rythme, de timbre. C'est comme le jeu qui, pour moi, est avant tout une question de rythme, de pulsion. Le rythme concerne l'autre aussi, l'ancrage de la relation avec l'autre.

Cristian Mungiu: Vous montrez toujours une personnalité assez calme. Est-ce que vous étiez dans des situations dans le film, dans le théâtre, tout à fait différentes de votre emploi ? Par exemple, quand vous lisez un scénario, vous acceptez de faire le film, même si vous trouvez que ce n'est pas tout à fait très naturel pour vous, pour votre personnalité ?

Isabelle Huppert: C'est jamais le genre d'obstacle que je rencontre et, si je le rencontre, c'est pas bon signe. J'ai jamais le sentiment que tout d'un coup va surgir dans l'histoire d'un film quelque chose inédit. Il y a une cohérence dans la relation entre le rôle

et le film, dans la vision. Ça n'arrive pas de rencontrer ce genre d'obstacles.

Cristian Mungiu: Je vous demande parce que parfois on considère chacun d'entre nous que quelque chose est naturel dans un scénario, dans une action, dans une scène, les scènes qui suivent dans un moment du conflit sont plus probables que les autres. Et on peut avancer avec les comédiens et quand nous avons des différences, on doit trouver une façon de régler. Mais vous, quand vous rencontrez dans un scénario quelque chose qui surgit dans une manière non naturelle, qu'est-ce vous faites ?

Isabelle Huppert: Vous parlez des moments qui arrivent au moment du tournage ou dans le scénario ?

Cristian Mungiu: Ça dépend, ça peut exister déjà dans le scénario, ça peut se passer pendant le tournage...

Isabelle Huppert: Je vois ce que vous voulez dire, mais il ne m'est jamais arrivé d'avoir de telles péripéties. J'ai pas de souvenirs de m'avoir retrouvée avec un metteur-en-scène devant une décision à prendre, comme si chacun voulait prendre une route différente. Ce qui peut arriver, c'est parfois avoir le sentiment de difficulté à faire quelque chose, mais je pense que c'est tout le temps résolu par la mise-en-scène. La mise-en-scène résout le genre de problème qu'on peut se poser soi-même. On trouve parfois, dans une situation difficile, mais le fait de voir la caméra s'approcher, ça résout. On accède à une intériorité, on peut faire quelque chose avec la proximité, quand on a du mal à traduire quelque chose avec le corps. J'ai remarqué ça, mais c'est quelque chose qui me concerne moi, au fond, parce que la plupart du temps ça se résout par la mise-en-scène.

Cristian Mungiu: C'est quoi votre relation avec l'improvisation dans le cinéma ? Vous préférez travailler avec un dialogue assez précis ?

Isabelle Huppert: Bob Wilson, il dit : « Acting is improvising. ». Par définition, jouer, c'est de l'improvisation, même sur un texte très-très écrit, c'est de l'improvisation, puisqu'improviser, ça veut dire inventer sur le moment. Mais, ça veut dire de revenir sur la manière d'improvisation. Les plus beaux moments d'improvisation que j'ai eus, c'étaient avec Maurice Pialat, quand j'ai fait *Loulou* avec Gérard Depardieu. C'était un très grand metteur-en-scène et il y avait là une puissance de la mise-en-scène qui permettait l'improvisation. Mais pas n'importe qui accepte l'improvisation. C'est un travail extrêmement précis, Maurice Pialat est un metteur-en-scène qui aime beaucoup improviser. Quelques scènes de ce film, avec Gérard et même avec Guy Marchand, qui était mon mari dans le film, sont totalement improvisées, mais, contrairement, à ce qu'on pouvait croire, c'était un cinéma qui était extrêmement écrit. On faisait beaucoup de prises. L'improvisation invite à beaucoup de prudence.

Cristian Mungiu: Vous avez déjà parlé de Pialat. Vous pouvez encore nous parler des grandes rencontres que vous avez eues au cinéma ? Par exemple, vous avez travaillé avec Godard.

Isabelle Huppert: Oui, Godard est un metteur-en-scène très directif. Il y a quelque chose dans son cinéma qui fait croire que l'acteur est très libre, mais tout est extrêmement précis, chose qui est pour moi la marque des grands réalisateurs. La précision dans les places, les déplacements... Haneke, il est très précis lui aussi. La mise-en-scène est l'art de la précision, en fait, contrairement à ce qu'on peut penser lorsqu'on voit des scènes de chaos, de violence. Par contre, tout est bien réglé et c'est aussi une question de douceur. Moi, j'ai pas travaillé avec des metteurs-en-scène comme Clouzot qui était un grand réalisateur, mais très violent avec ses acteurs. Je connais pas

ce genre de relation avec le metteur-en-scène et je veux pas la connaître. J'ai pu faire des films extrêmement violents, mais Haneke, c'est très précis, c'est quelqu'un de très aimant, voilà. On se sent regardés, c'est ce qu'un acteur demande – être regardé ; prendre du plaisir à le regarder. Se je tourne les scènes de *Elle* de Paul Verhoeven ou de *La Pianiste* de Haneke, on ne me contraint pas à faire quelque chose, je le fait parce que je suis actrice et j'aime les faire. Et ça me donne du plaisir à le faire. Il y a là beaucoup d'attention de la part de tous les metteurs-en-scène avec qui j'ai tourné.

Cristian Mungiu: Claude Chabrol, vous avez beaucoup travaillé avec lui. Est-ce que sa façon de travailler était différante ?

Isabelle Huppert: Chabrol, il était pas du tout directif. D'une certaine manière, il était directif, mais sans qu'on l'aperçoive. Voilà la marque des grands metteurs-en-scène, d'imprimer tout d'un coup une sorte de contrôle dont on se rendait absolument pas compte. Dans les six ou sept films que j'ai fait avec lui, il ne m'a jamais donné aucune indication. On parlait beaucoup de choses, mais jamais rien de ce que je devais faire sur scène. Ce que j'aimais encore chez Chabrol, dans tous les films que j'ai fait avec lui, tous très différents les uns des autres – j'ai fait des films historiques, contemporains, politiques – il avait une vision du monde implacable, des mécanismes de classe, des rapports de l'individu avec l'histoire. Il n'idéalisait pas l'histoire. Et, avec moi, il avait une certaine connivence. Il voulait vraiment restituer le monde tel qu'il est.

Cristian Mungiu: Vous avez beaucoup travaillé avec des réalisateurs, mais aussi avec des réalisatrices aussi. Est-ce qu'il y a une différence pour vous ?

Isabelle Huppert: C'est une question qu'on pose, qu'on se pose souvent, et à juste titre. J'ai du mal à apporter une

réponse très précise à ça. C'est un peu comme la question : « Est-ce qu'il y a une littérature féminine et une littérature masculine ? ». Nathalie Sarraute, une grande écrivaine française, elle voulait pas qu'on lui dise qu'elle était « une écrivaine » et qu'il y avait une littérature féminine. D'ailleurs, ça serait intéressant de faire lire un livre à quelqu'un et de lui faire deviner s'il s'agit d'un livre écrit par un homme ou par une femme. Le même cas avec un film. Oui, j'ai tourné avec beaucoup de femmes, bien avant de savoir s'il y a beaucoup de femmes réalisatrices. Je peux pas dire que les femmes sont plus douces, plus féminines, pas forcément. Et pas forcément plus de virilité chez un homme. La relation immédiate n'est pas la même, heureusement.

Cristian Mungiu: Je vous demande cela, puisque justement il y a cette discussion dans le milieu cinématographique avec tout le contexte de *#metoo* à Cannes, le problème de quotas pour les femmes et tout ça. C'est quoi votre opinion sur tout ça ?

Isabelle Huppert: Tout ce qui s'est passé c'est évidemment des bonnes nouvelles, donner la parole aux femmes. On est dans un monde majoritairement misogyne et pas seulement le milieu du cinéma. Mais le monde, en général, il est un peu plus misogyne. Il y a de situations extrêmes, des situations politiques dans lesquelles les femmes sont très mises à mal. Tout ce qui peut donner de la force aux femmes, au discours des femmes, c'est une bonne nouvelle. Le problème de quotas, c'est difficile aussi. Il y a des gens qui sont contre, il y a des gens qui sont pour. C'est pas bien de poser le problème dans des termes définitifs : jamais, nulle part, 50-50, toujours...

Cristian Mungiu: Quand vous faites un film, vous avez besoin de savoir quel est le sens de ce film ou vous vous concentrez plutôt sur chaque scène ?

Isabelle Huppert: C'est difficile, le scénario est plutôt quelque chose d'informatif. C'est pas de la littérature, même s'il y a des scénarios très bien écrits. Le scénario est quelque chose de transitoire. Pour moi, le dialogue est la chose la plus importante dans un scénario qui représente la manière de comment on dit les choses. Si on n'a pas les bons mots pour les dire, ça devient un problème. Le cinéma est un saut dans l'inconnu. L'étape de montage, elle est aussi fondamentale qui est essentielle dans la fabrication d'un film. Et ça, c'est pas quelque chose que l'acteur peut éprouver pendant qu'il fait le film. Lui, il peut juste éprouver ce qu'il fait, le plaisir de le faire. Éprouver la vision finale du film, c'est parfois difficile. Donc, je ne recherche pas le sens profond d'un film dès le début.



OCTAVIAN SAIU ÎN DIALOG CU RADU JUDE ȘI ALEXANDRU DABIJA

Articolul de față reprezintă transcrierea și adaptarea conferinței speciale din cadrul ediției a 24-a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (2017)

Radu Jude was born in 1977. He has directed several short films (*The Tube with a Hat* - 2006, *Shadow of a Cloud* - 2012) and feature films *The Happiest Girl in the World* -2009, *Everybody in Our Family* - 2012, *Aferim!* - 2015, *Scarred Hearts* - 2016, *The Dead Nation* (in progress). The films were selected by a lot of international film festivals and the most important awards that they have received were the Silver Bear for film direction at Berlinale in 2015 (for *Aferim!*) and the Jury Award at the Locarno Film Festival (for *Scarred Hearts*).

Alexandru Dabija was born in 1955. He has graduated from Institutul de Teatru și Film din București in 1975. He has been a director at Teatrul Odeon in Bucharest since 1991, where he was also general manager between 1991-1994 and 1996-2002. In 1995, he founded Teatrul Act in Bucharest alongside actor Marcel Iureș and other figures. Alexandru Dabija has staged a lot of performances on national and international stages that were presented on tour and at national and international festivals. He was awarded by UNITER for best performance, best direction and for the best radio performance and he also received the National Art Award, in the Performance category, handed by the Minister of Cults and Culture in 2008.

Professor **Octavian Saiu** is a scholar and professional theatre critic. He holds a PhD in Theatre Studies from National University of Theatre and Film (NUTF) in Romania, with a thesis about theatrical space, and another PhD in Comparative Literature from the University of Otago in New Zealand, with a thesis about Samuel Beckett and Eugène Ionesco. He completed his Post-Doc in Modern Literature at the University of Otago, and has been awarded his *Habilitation* in Theatre and Performing Arts. He teaches in the Postgraduate Programme of NUTF, the Doctoral School of Sibiu University and the Centre of Excellence in Visual Studies of the University of Bucharest. He was Visiting Fellow at the University of London, School of Advanced Study, and is currently Visiting Professor at universities in Tokyo, Hong Kong and Lisbon. He has offered master classes at other universities in Europe, Africa and Asia, as well as the Grotowski Institute.

He is Adjunct Secretary General of the International Association of Theatre Critics (IATC) and President of the Romanian Section – Theatre Studies of IATC. He has published academic articles in several international journals, as well as ten books on theatre. He received the Critics' Award in 2010 and the Award of the Union of Theatre Artists (UNITER) in 2013. His most recent book publication in English is *Hamlet and the Madness of the World* (2016).

Institutional Affiliation and Contact:

Sibiu International Theatre Festival. 2 Corneliu Coposu Blvd, 550245 Sibiu, Romania
tnrs@sibfest.ro

Octavian Saiu in Dialogue with Alexandru Dabija and Radu Jude

The launch of the film *Scarred Hearts*, inspired by the work of Max Blecher, brings together Radu Jude (director), Alexandru Dabija (actor) who, together with Octavian Saiu, talk about the mechanism behind the creation of this feature. On this occasion, aspects of the relationship between literature, theatre and cinema and the challenges of building a vintage film are depicted.

cinema, Max Blecher, acting, literature, style

Octavian Saiu: Bună ziua, bine ați venit și bine ați revenit! Vom vorbi, înainte de film, despre această creație care îi poartă semnătura lui Radu Jude și care e provocată de pasiunea pentru opera lui Blecher. În film îl veți regăsi în ipostază de actor, la o a doua colaborare cu acest regizor recunoscut și premiat care este Radu Jude, pe Alexandru Dabija. Fără să insist foarte mult asupra filmului și fără ca nici măcar discuția să vă dezvăluie ceea ce e menit să fie descoperit de fiecare dumneavoastră în parte, trebuie să menționăm că vorbim nu despre o ecranizare în sensul clasic al termenului, ci despre o adaptare foarte personală. O adaptare care se înscrie cu adevărat în zona, nu atât a cinematografului de artă, cât a cinematografului ca artă. Nu sunteți de acord?

Radu Jude: Ba da.

Octavian Saiu: Aceste fragmente, pe care le veți găsi, de literatură nu compromit în niciun fel faptul că e o operă de film, o opera cinematografică prin excelență. Eu, personal, am fost surprins să descopăr universul acestei pelicule, după ce am văzut *Aferim!* pentru că din punctul de vedere al imaginii se deosebește total. Da, e color și cromatica asta a fost importantă, mi se pare mie. Vreau să îmi spuneți de ce ați optat pentru asta: pentru că ați descoperit prima dată subiectul, pentru că ați vrut să faceți un altfel de film care să surprindă, pentru că vreți să fiți altfel de fiecare dată, stau pentru că pur și simplu a fost mai confortabil? Dar, înainte de toate, vreau să vă întreb despre ceva ce e firesc în opțiunea un cineast pentru o opera cinematografică – momentul declanșator al acestui proiect. Când a apărut, mai demult, mai de curând, când s-a conturat în dumneavoastră ideea de a face acest film plecând de la opera lui Blecher (care nu e doar *Inimi Cicatrizate*, așa cum dezvăluie titlul, pentru că sunt inserții și din *Viziunea minunată* și din

Întâmplări din irealitatea imediată)? E într-adevăr un omagiu pe care îl faceți lui Blecher și e un film despre el, nu doar despre carte și în orice caz nu o ecranizare al acestui roman.

Radu Jude: Întâlnirea mea cu Blecher s-a petrecut în două etape. O dată în liceu, când a apărut, cred, prima ediție de după '89, la Editura Gramar, și m-a impresionat foarte tare din punct de vedere uman, în primul rând, și mai puțin literar. Nici nu cred că eram foarte atent la ceea ce ține de literatură, de stil și așa mai departe. Și a mai fost o a doua etapă când l-am citit, cu gândul de a vedea dacă se poate face un film după romanele lui, la sugestia unui prieten. Și atunci am citit toate cărțile, plus scrisorile. Cartea, în sine, nu m-a impresionat atât de tare. Mi-a plăcut, dar mi s-a părut mai puțin reușită decât atunci când eram adolescent. Însă am găsit o grămadă de alte lucruri în celelalte scrieri, în scrisori. Și abia întâlnind elementele astea m-am gândit că ar putea și că ar merita un film. În plus, există o pasiune sau un interes pentru perioadele mai puțin discutate din istoria României. Și atunci, deși Blecher își plasează romanul ăsta, *Inimi Cicatrizate*, în Franța, din motive de limbă, am hotărât să transfer povestea în sanatoriul din România, unde Blecher a petrecut o parte din timp. În momentul în care faci translația asta, ajungi la a opta dacă folosești și contextul social politic al epocii sau nu. Cum pe mine mă interesa foarte tare contextul ăsta, și anume antisemitismul, extrema dreaptă, lucru care vine într-un fel împotriva viziunii nostalgice față de anii aceia, atunci am hotărât să le folosesc și cam asta e tot. Așa, pe scurt.

Octavian Saiu: E o imagine care nu e deloc tulburată în ceea ce privește fața politică a epocii, dar are această patină a timpului, această imagine care surprinde o lume care nu mai e. Trebuie să recunoaștem faptul că și în

Aferim!, și în filmul ăsta aveți o abilitate extraordinară de a face o revalorificare a epocii fără mijloacele clasice de film de epocă. Întrebarea este cum vă puteți raporta la asta, cum puteți pune și scenariul, dar și imaginea la o epocă din trecut pe care o refaceți cu maximă acuratețe, dar evadând din toate aceste capcane ale filmului istoric?

Radu Jude: Nu știu să răspund la asta. Tot ce pot să spun e că, de fapt, când te gândești mai serios la ce înseamnă să reconstitui o epocă într-un film, în momentul în care vrei să reconstitui, ajungi la concluzia evidentă ca o reconstituire nu e de fapt posibilă. În mod evident, cu cât epoca e mai îndepărtată, cu atât e mai greu. Ne uităm la seriile astea cu Roma antică. Mi se par niște prostii. Reconstrucția asta la nivel scenografic, la nivel de costume și la nivelul mizanscenei ar trebui să conțină niște mărci mai subtile sau mai puțin subtile ale reconstrucției propriu-zise. Artificiul reconstrucției trebuie să fie vizibil. În teatru, lucrul ăsta se face automat prin însăși natura lui. Filmul nu face asta, sau o face uneori la Fellini, de pildă, la cineaști care își asumă artificial. Eu nu am mers până acolo, pentru că nu aș fi știut să merg până acolo. Dar mi-am dorit ca la fiecare element de acest fel, mai vizibil, de reconstrucție, să existe pentru niște spectatori atenți și mărcile artificiei într-un fel. Dacă vorbim de reconstrucție, ceea ce nu mi se pare complet stupid pentru un film american e că, deși scenografic e reconstituit, să luăm Roma antică, de exemplu, oamenii vorbesc în engleză. Limbajul păstrează mai mult din mărcile unei lumi decât un costum.

Octavian Saiu: Și nu e vorba numai de limbaj, despre cum se articulează limbajul. Aici e o problemă pe care știu că o aveți de fiecare dată – rostirea, cum se rostesc anumite cuvinte, ca să nu sune ca în zilele noastre, să nu fie ceva complet abstract față de ce trăim noi.

Radu Jude: Pai și asta este foarte discutabilă, pentru că nimeni nu știe cu adevărat cum se vorbea într-o epocă atât de îndepărtată. Elementele care ne-au mai rămas sunt destul de puține și destul de înșelătoare. Chiar și impersonalul ăsta, „se vorbea”, e foarte discutabil, de fapt.

Octavian Saiu: Vreau să vă invit să îl prezentați dumneavoastră pe domnul Dabija, colaborator deja a doua oară.

Radu Jude: Trei am făcut și un film de o jumătate de oră foarte bun.

Octavian Saiu: Cum l-ați convins să devină actor?

Radu Jude: Păi nu știu, eu nu îl cunoșteam pe Sandu înainte să îl rog frumos să se întâlnească cu mine și să discutăm un proiect. A fost mai degrabă o intuiție. Îi admiram opera lui de regizor de teatru, și o admir în continuare. Mi se uluitor în tot ce face și cred că e singurul regizor pe care eu îl cunosc care, chiar și când face un spectacol mai prost, tot e ceva bun acolo.

Octavian Saiu: Face și spectacole mai proaste?

Radu Jude: Da, se întâmplă uneori, dar, chiar și atunci când e mai jos decât uneori, este foarte interesant. Și am avut bucuria să constat că domnul Dabija are, pe lângă talentul lui regizoral, un talent actoricesc real și foarte nuanțat. Asta mi-au mai spus-o și alți actori care au lucrat cu el. Pe lângă asta, cred că e un om absolut minunat, un om cu calități umane extraordinare.

Alexandru Dabija: Ok, vorbiți ca și când nu aș fi aici.

Radu Jude: Știu, dar acum nu pot să nu fac pentru că asta cred și sunt cinstit.

Octavian Saiu: Vă dădea indicații sau juca așa cum spuneți dumneavoastră?

Alexandru Dabija: Da, e un regizor, deci dă indicații. Și îți spune cum și îmi face și mare plăcere, o plăcere aproape perversă să mă las. Să te lași condus e bine, e un lucru bun. Dă indicații la care ține foarte mult, câteodată e

chiar rigid, dar asta înseamnă că are un concept extrem de bine stabilit. Și cred că de acolo îi vine reușita asta uneori misterioasă, de cum îi iese zona asta și de *enactment*, și de autenticitate, și de distanță, uneori ironică, vizavi de subiectul tău, perioada de epocă.

Radu Jude: Pe de altă parte, trebuie spus că multe din lucrurile care vin în interacțiunea noastră la lucru vin de la Sandu. Adică e extrem de receptiv la indicații, dar, în același timp, vine mereu cu propuneri, extrem de bune, din punctul meu de vedere. Într-un fel, când Sandu joacă, ceilalți sunt un pic mai puțin nuanțați, adică el vine cu nuanțe extraordinare care mă fac foarte invidios.

Alexandru Dabija: Oricum, totul se încununează într-un lucru simplu și, în același timp, extrem de misterios – faptul că, odată ce am jucat acolo, nu mai pot să mă schimb. Deci actorul este ceea ce vezi în film.

Octavian Saiu: Nu e și un avantaj faptul că poți să surprinzi ceva ce apare extraordinar și care altfel s-ar pierde că nu e repetabil?

Alexandru Dabija: E un avantaj mare și acolo, dar, ca orice lucru de pe lumea asta, e cu două tășuri – câteodată parcă ai mai vrea să mai schimb ceva și nu mai poți. E ca și cu lumina, adică dacă ai curent electric vezi și filmul, dacă nu ai curent electric nu vezi. La teatru merge și fără curent electric.

Octavian Saiu: Nu prea merge nici la teatru.

Alexandru Dabija: A jucat Strehler, cu lumânări, la București.

Octavian Saiu: Da, a fost un moment unic. Revenind la film, filmul are foarte mult conținut literar, are foarte multă literatură în el, și la propriu, și la figurat. Sunt fragmente întregi pe care le preluăm, și nu e un procedeu comun, dar e și un film în care sunt gânduri care sunt pronunțate de personaje, sunt anumite idei. Cum ați evitat această capcană a unui film livresc, pentru că

riscul ăsta era enorm, să se nască film livresc care doar să refacă atmosfera literară a unei epoci?

Radu Jude: Păi nu am evitat capcana asta sau am evitat-o intrând în ea cu totul. Adică e un film foarte livresc, un film în care limbajul e construit din fel de fel de citate literare de la Blecher, de la autori din epocă, de la Mihail Sebastian, de la alții, din reclame, din emisiunile radiofonice și așa mai departe, tocmai pentru a construi în felul ăsta portretul epocii, fără să fie un filtru subiectiv foarte apăsător. Mă rog, subiectivitatea se manifestă în alegerea acestui colaj texte. În plus, e un film care omagiază literatura și, în plus, e ceva care îmi place foarte tare. Mă interesează foarte tare relația asta – în ce fel cuvântul poate să aparțină cinemaului care e o artă a imaginii, în primul rând. Eu mă încâpățânez să cred că e și o artă a cuvintelor. Cuvintele pot să aparțină cinemaului în feluri diferite. Pe multă lume enervează chestia asta și înțeleg, pot să înțeleg de ce, pentru că poate să pară pretențios.

Octavian Saiu: Revin la perechea legată de cinematograf de artă și cinematograful ca artă.

Radu Jude: Eu mărturisesc că pe asta nu o înțeleg.

Octavian Saiu: Uite că vă explic eu. Cinematograful de artă e un gen, care sfidează toate capcanele Hollywoodului, care propune un alt limbaj, care, în general, se ancorează într-un alt tip de estetică. Cinematograful de artă este, pur și simplu, o experiență de artă, ca teatrul care e o experiență de artă. Vreau să vă întreb dacă faceți cinematograful ăsta cu un film de 2 ore și 20, un film în alb-negru, tocmai pentru a demonstra ceva, cum face Haneke, sau pur și simplu așa se nasc fiecare din filmele astea în gândul dumneavoastră de la început?

Radu Jude: Nu știu. Cioran, cred, avea fraza aia grozavă că un criminal, ca și

un artist, vrea în primul rând un singur lucru: să uluiască. Pare superficial la prima mână, dar cred că e, de fapt, ceva adânc acolo. Nimeni nu e atât de tâmpit să facă un film sau un spectacol de teatru ca să demonstreze ceva. Eu am făcut filmul așa cum mi-ar fi plăcut mie să îl văd, ca spectator. Asta e tot. Nu mi-a ieșit decât pe ici-colo. Poate părea o chestie autistă, dar lumea nu merge la film pentru că regizorii vorbesc neapărat despre ei, așa cum lumea nu citește cărți de poezie, doar pentru că poeții scriu prea mult despre ei. Cred că singura modalitate prin care poți să ajungi la spectatori e să faci niște lucruri pe care ți-ar plăcea și ție să le vezi. Nu aș putea să zic că le pot face altfel – să zic, de exemplu, că fac un film pentru publicul larg și asta înseamnă că ne batem puțin joc, facem puțin niște scene mai cretine sau pe care noi le considerăm mai cretine pentru că asta le place lor. Am întâlnit atitudinea asta când am făcut spoturi publicitate pentru bani. Dar eu nu pot să am aceeași atitudine. Nu poți să consideri că oamenii sunt tâmpți, apriori. E posibil să greșesc în ce fac, dar îl fac în așa fel încât să îmi placă mie.

Octavian Saiu: Din reacțiile de până acum la film, care au apărut, care au fost cele mai interesante? Sunt convins că au fost și unele pro și unele contra – adică au fost și oameni care au fost absolut încântați dar și oameni care au spus că e prea lung, că e prea de artă. Există o anumită rezistență față de cinematograful de artă și sunt mulți oameni care au și motive să se împotrivescă acestei direcții.

Radu Jude: Sigur că da. Nu știu acum reacții, nu mi le amintesc. Știu că au fost foarte multe reacții negative. Poate că lucrul care pe mine m-a deranjat foarte mult a fost că am fost acuzat de prețiozitate pentru că eu nu sunt un om prețios.

Octavian Saiu: Nici eu nu sunt.

Oricine are problema asta într-un fel sau altul. Aș vrea să mergem la ce a spus Cărtărescu – am surprins la un moment dat un dialog între tine și Cărtărescu în care el vorbea despre film din punct de vedere foarte personal, ca om care a integrat opera lui Blecher în ceea ce face.

Radu Jude: Cărtărescu e un mare admirator al operei lui Blecher. În ultima carte a lui, Blecher e chiar citat in extenso și sunt lucruri întregi preluate din estetica sa. Nu mai țin minte ce a spus când noi am prezentat *Inimi Cicatrizate* împreună la târgul de carte. Relația intelectualilor din România cu cinema-ul e una, din punctul meu de vedere, destul de problematică pentru că sunt doar niște admiratori ai esteticii hollywoodiene, nu că ar fi ceva greșit. Contactul cu cinema-ul european e destul de slab. Adică e Bergman, Tarkovski, Fellini – cam asta e triada care intelectualului român îi place foarte tare. Repet, nu este ceva greșit în treaba asta, dar există o mulțime de alte direcții pe care oamenii nu le cunosc. Iarăși, nu vreau să pară o acuză la adresa cuiva. Eu, de exemplu, dacă mă duc la operă, am probleme în a mă raporta, pentru că nu cunosc muzica. Asta se întâmplă și cu filmul, deși filmul este considerat o artă mult mai populară și mai simplă de înțeles. Ea nu e întotdeauna așa și se întâmplă ca dialogul dintre cinești și public, fie el și public intelectual, să fie blocat, pentru că oamenii se plasează între paradigme diferite.

Octavian Saiu: Sandu Dabija, în momentul în care ați lucrat la *Aferim!* mai întâi și apoi la ăsta, ați știut cum vor interveni secvențele? Momentul din *Aferim!* este extraordinar, el apare la final și e într-un fel centrul de greutate al filmului. Știați când vor fi inserate aceste fragmente care într-un fel sunt două paranteze ale filmului? De data asta, dialogul ca tată cu acest individ care e chinuit de boală marchează

două momente esențiale. Știați sau pur și simplu v-ați lăsat așa purtat de ce s-a întâmplat la filmări?

Alexandru Dabija: Știam și în același timp știu foarte bine secvențele, dar cred că din experiență vine asta, din experiența mea de teatru, de lucru cu actorii. Deși le știi e bine să le uiți, să le dai deoparte. Știam, bineînțeles, secvențele, citisem scenariul, dar, în același timp, nu e niciodată un calcul. Am făcut cu domnul Jude trei filme și cred că e important pentru biografii care se nasc acum sau, mă rog, care sunt în sală și care vor scrie cărți despre lucrurile astea – important este să știe că în primul la care m-a solicitat domnul Jude a fost pentru rolul unui popă ortodox, după aceea am fost în *Aferim!*, am fost un boier, un boier român retrograd, acum am fost tatăl lui Max care este din orașul Roman. Eu sunt din Piatra Neamț. De la preotul ortodox la evreul de undeva de lângă Piatra Neamț, drumurile astea se leagă. Nu cred că e vorba numai de talentul meu actoricesc în alegerile pe care le face domnul Jude. Deci e vorba și de...

Octavian Saiu: Culoare locală.

Alexandru Dabija: Da, și de accent, și de vorbire și de respectul pe care îl avem amândoi pentru cuvânt. Din punctul ăsta de vedere, revin la întrebarea dumneavoastră – da, știu despre ce este vorba acolo, dar seriozitatea cu care domnul Jude își tratează subiectele este învelită întotdeauna într-o poleială de ironie, de farsă și de joacă din care nu îți dai seama exact despre ce este vorba acolo. Adică nu e nimic încrâncenat. Știi cam despre ce este vorba, știi cum este scenariul, dar ce nu știu niciodată actorii este ce o să iasă.

Octavian Saiu: E o coincidență că și personajele, personajul-cheie din *Aferim!* și personajele care sunt oarecum la margine, sunt în afara spectrului social principal sau pur și simplu s-a întâmplat? Vorbim de un rrom și de un evreu.

Radu Jude: Nu, s-a întâmplat. Nu e ceva programatic în treaba asta. Nu sunt capabil să am o gândire programatică, să fiu cineva care urmărește niște direcții de-a lungul anilor. Evident, sunt niște legături care apar între lucruri, pentru că se nasc unul din altul, într-un fel sau altul. Dar nu, e o coincidență. Mi-e greu să mă gândesc la filmele pe care le fac ca aparținând unei opere.

Alexandru Dabija: Adică nu faci parte din marele complot iudeo-masonic.

Radu Jude: În ciuda numelui, nu.

Octavian Saiu: Dar atunci cum anume apare ideea de a face un film?

Radu Jude: Păi din „ocupațiunea ta mintală”, ca să citez pe cineva, adică ceea ce te preocupă ajunge să devină materie, în primul rând, de cercetare și apoi de organizare pentru ce facem. Cel puțin așa am făcut eu până acum.

Octavian Saiu: Deci, cu alte cuvinte, dacă te întreb acum ce film vei face la un anumit moment mai îndepărtat nu știi, adică nu ai nici măcar un gând?

Radu Jude: Aș vrea să am, dar nu am nici cea mai mică idee.

Octavian Saiu: Și asta e pentru că așa sunt circumstanțele la noi sau pentru că pur și simplu organic nu ești pregătit pentru tipul ăsta proiectare?

Radu Jude: Nu are legătură cu circumstanțele din România. Nu am un program. Povestea cu filmul ăsta a decurs cam așa a fost realmente: eram cu copilul meu cel mare la cursul de graffiti...

Octavian Saiu: Există curs de graffiti?

Radu Jude: Există, am fost de câteva ori. Și acolo era tatăl unei fetițe cu care sunt bun prieten și el mi-a zis: „Da’ după Blecher de ce nu face nimeni un film în România?”. Și zic: „Uite că e o idee bună! O să recitesc cartea.”. Așa a pornit proiectul ăsta. Știu că nu pare foarte serios, dar așa a fost.

Octavian Saiu: Nu, nu pare ceva credibil sincer.

Radu Jude: Pe cuvântul meu că așa a

fost, jur. I-am și mulțumit, am scris la genericul de final că filmul este dedicat lui Dan Nicolescu, cel care mi-a oferit ideea asta. După aia, am citit cartea după cum am spus, am citit și celelalte cărți și abia atunci s-a produs un declic și am spus că ar putea fi o acțiune fragmentară.

Octavian Saiu: Cu *Aferim!* cum s-au petrecut lucrurile?

Radu Jude: Am vrut să fac un film, pe care nu l-am abandonat complet ca idee, despre revoluția de la Ploiești pe care o ironizează și Caragiale, dar din altă perspectivă. Caragiale a ironizat ceva ce a avut și o substanță dramatică serioasă și, făcând un research, citind fel de fel de lucruri despre secolul XIX, am ajuns la alte lucruri care mi s-au părut mai interesante. Și apoi am pornit research-ul meu împreună cu doamna istoric Constanța Vintilă-Ghițulescu până mi s-a părut dintr-o dată mai interesant filmul ăsta decât ceea ce voiam să fac inițial.

Octavian Saiu: Alexandru Dabija, vi s-a întâmplat să vină oameni să spună că sunteți un actor așa de bun? Ce v-a emoționat cel mai mult după filmul ăsta, ce s-a întâmplat cu receperea lui, cu comentariile care au apărut, cu toate seriile de discuții, inclusiv cele de după premieră?

Alexandru Dabija: Ce m-a atins foarte tare, ce m-a emoționat foarte tare este efortul pe care și domnul Jude cu filmul, și foarte mulți scriitori îl fac, pentru a impune, pentru a vorbi oamenilor despre un scriitor care este Max Blecher, un scriitor formidabil. Asta mă emoționează cel mai tare: încercarea de a-i explica spectatorului, asemenea unui copil matur, că e nevoie să-l citim pe acest mare scriitor. Asta e tot.

Octavian Saiu: O ultimă întrebare, Radu Jude: dacă ar trebui tu, ca autor, să îți incluzi filmul într-o categorie foarte rigidă, forțat de împrejurări, de rigori comerciale etc., cum l-ai defini tu însuși?

Radu Jude: Sper să nu poată fi încadrat așa de ușor într-un gen de tipul „o capodoperă”.



IRINA MARGARETA NISTOR ÎN DIALOG CU MAIA MORGENSTERN

Articolul de față reprezintă transcrierea și adaptarea conferinței speciale din cadrul ediției a 26-a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (2019)

One of the best-known and most-appreciated Romanian theatre and film actresses, **Maia Morgenstern** was born in 1962, in Bucharest, in a Jewish family. She studied at the Theatre and Film Academy, then performed at Teatrul Tineretului in Piatra Neamț until 1988. After that, she collaborated with the Jewish State Theatre in Bucharest, later joining the Ion Luca Caragiale National Theatre. Some of her most notable theatre roles include Lola Lola in *The Blue Angel* and Kathleen Hogan in *Park Your Car in Harvard Yard*. She is especially known to the Romanian audience for her roles in the films *The Oak*, *The Most Beloved of Earthlings*, *Bed of Prust*, *Orient Express* or *The Passion of the Christ*. In 2010, Maia Morgenstern was appointed Romanian Ambassador of the Alliance of Civilisation.

Born on 26 March 1957 in Bucharest, **Irina Margareta Nistor** graduated from the French-English section of the University of Bucharest in 1980. She starts translating for the Romanian Cinema in the same year, while working as an editor for the National Television, where she wrote subtitles for over 500 films. Later on, she became a host for TV shows such as: "Video Guide", "The Screen", "Perpetuum Mobile", "Film Puzzle", "Cinematic Lexicon" etc. She is well-known for dubbing over 5000 films from English, French and Italian between 1985-1996. She does the running commentaries for the César, Oscars, BAFTA, EMMY, and Cannes awards, as well as for the Oscars, BAFTA and Emmy Awards. She has translated over 100 books, including dictionaries, theatre plays and novels. She participated as an expert in communication at the Audio-Visual Translator's Congress, held by UNESCO in Strasbourg, in 1995. For the past fourteen years she's been moderating the show "The Voice of the Movies", at first, on Total Radio, later on, Guerrilla Radio and since 2014, on Gold FM Radio. For several years, she has been holding a master-class organized by ICR on the history of Romanian cinema, in English.

Institutional Affiliation and Contact:

Sibiu International Theatre Festival. 2 Corneliu Coposu Blvd, 550245 Sibiu, Romania
tnrs@sibfest.ro

ABSTRACT

Irina Margareta Nistor in Dialogue with Maia Morgenstern
The launch of the 4K version of the feature *The Oak* signed by Lucian Pintilie brings together Maia Morgenstern (the leading actress of the film) and Irina Margareta Nistor in a dialogue about Romanian and international film and theatre. From details related to the atmosphere of the Cannes Film Festival, where Lucian Pintilie's film enjoyed a praising reception, to discussions about the backstage of Mel Gibson's *The Passion of the Christ*, this interaction favours a dynamic exchange of ideas and memories about the contact with the stage and the studio set.

KEYWORDS

film, shooting, theatre, Lucian Pintilie, Cannes

Irina Margareta Nistor: O avem alături de noi pe „înstelata” Maia, care de ieri încolo are o stea pe Aleea Celebrităților FITS și care aș vrea să ne vorbească despre un film minunat. E vorba de *Balanța*, un film făcut de Lucian Pintilie, un film care a ajuns la Cannes, de fapt e prima breșă de după revoluție cu un film la Cannes. Mărturisesc că eu abia atunci am descoperit-o pe Maia și nu credeam că într-o zi o să am toate emoțiile din lume și o să fie aici lângă mine. Voiam tare mult să știu cum a ajuns domnul Pintilie la tine pentru film.

Maia Morgenstern: Îmi face mare plăcere să fiu aici în fața dumneavoastră. Despre filmul domnului Lucian Pintilie nu mi-ar ajunge cuvintele și nu ar fi destul timp la întâlnire să povestesc. Domnul Lucian Pintilie a venit în România, în București după Revoluție, după '89, în vara anului '90 și apoi și în '91 și m-a văzut în rolul Medeei în spectacolul semnat de Andrei Șerban. Așa am fost aleasă pentru rolul din film.

Irina Margareta Nistor: Ai dat și probă?

Maia Morgenstern: Evident.

Irina Margareta Nistor: Asta e foarte important să știe lumea și să știe cei foarte tineri că trebuie să meargă la probă, chiar dacă sunt Maia Morgenstern.

Maia Morgenstern: În urmă cu 30 de ani se întâmpla, hai să spunem așa. Probele au fost lungi, nu un schimb de replici și nu o după-amiază în fața unei camere de luat vederi, ci zile întregi, zile întregi cu camera, pentru a mă cunoaște, pentru a vedea cum reacționez, dincolo de emoții, stress, blocaje sau dorința de a demonstra repede și imediat. Prin acest filtru mă aflam în fața domnului Lucian Pintilie. Cu greu pot descrie simțămintele care m-au încercat: mândrie, spaimă, ambiție... sentimente absolut omenești. Dorința, ce te poate și sufoca, de a fi pe placul regizorului,

de a veni în întâmpinarea dorințelor, așteptărilor, indicațiilor regizorului, pe care îl cunoșteai și nu prea.

Irina Margareta Nistor: *Reconstituirea* o văzuseși?

Maia Morgenstern: Da, evident, deși nu aveai întotdeauna șansa asta.

Irina Margareta Nistor: Da, nu era așa de simplu, pentru că până în '89 era interzisă.

Maia Morgenstern: *Revizorul* nu îl văzusem. N-am apucat să îl văd. Și atunci chiar mă aflam în fața lui. Trăiam o legendă, trăiam un moment, un episod marcant pentru mine. Dacă ar fi să vedem acum proba, nu știu dacă am fi tocmai mândri unii de alții. Spun că o probă a fost, aș putea spune zile de filmare, cred că nu mă hazardez, cred că nu greșesc foarte tare să vă mărturisesc că au fost zile de filmare. S-au desfășurat probele de filmare acolo unde domnul Pintilie și doamna Clody aveau o casă, o casă pe malul lacului.

Irina Margareta Nistor: Vă referiți la Clody Berthola.

Maia Morgenstern: Da, doamna Clody Berthola, o să vă las pe dumneavoastră să povestiți, dacă doriți, ce a însemnat, ce înseamnă pentru arta interpretativă pe actorie contribuția doamnei Berthola. Și atunci, după zilele astea de filmare de probă, unde m-am desfășurat cum m-oi fi desfășurat, domnul Lucian Pintilie a ales, a decis că eu trebuie să interpretez rolul din *Balanța*. Și a început o perioadă de sfâșiere romantică, simțeam că mă sfâșie o bucurie coplesitoare, simțeam că îmi sfâșie pieptul mândria, orgoliul, *yes*-ul vârstei de 20 spre 30 de ani. Întâmplarea fericită, coincidența că așa se aliniază câteodată planetele, s-a datorat și faptul că în perioada în care domnul Pintilie decisese să facă filmul, casa de producție era condusă de domnul Constantin Popescu, care îl venera pe domnul Pintilie, la modul concret.

Irina Margareta Nistor: ... Și căruia îi datorăm vizionarea de după aceea. El ne-a dat filmul și dreptul să îl dăm astăzi, așa că îi mulțumim încă o dată în plus.

Maia Morgenstern: Perioada pe care Lucian Pintilie o alesese pentru filmare era încărcată. Era o vară în care evenimentele se suprapuneau – turneele artistice. Erau zorii anilor '90, când un turneu la Paris, o plecare în străinătate era ceva excepțional. A pleca la Paris, perspectiva de a pleca, în general, nu numai de a pleca la Paris, de a vizita de a și juca la Paris, mirajul... aveam bilete spre paradis fix. Și, totuși, au început discuțiile dureroase, complicate: la ce renunți, la film sau la turnee. A trebuit să renunțăm la un turneu în Brazilia.

Irina Margareta Nistor: Și ai ajuns vreodată?

Maia Morgenstern: Nu.

Irina Margareta Nistor: Nu încă, asta e răspunsul.

Maia Morgenstern: Da. Dar portretul meu din filmul lui Mel Gibson a ajuns în lumea Americii Latine, așa că tot e bine.

Irina Margareta Nistor: Așa e chiar mai bine, că e de durată.

Maia Morgenstern: Da. Și am rămas cu filmul, nu regret nicio clipă, sper că se înțelege lucrul acesta, nu îmi pare rău. Dar era un moment, nu că aș fi fost eu factorul de decizie, când liberul arbitru m-a pus la încercare, iar domnul Pintilie mi-a spus: „Alege”. Și am ales filmul. Am rămas să fac filmul și a fost unul dintre cele mai frumoase, importante, bogate, pline de semnificații momente, piatră de hotar din viața mea, cheie de boltă, dacă vreți, din momentul în care am început să lucrez cu domnul Pintilie, cu întreaga echipă, cu Răzvan Vasilescu, cu fiecare actor în parte, cu felul în care întreaga echipă lucra, zi și noapte. Am lucrat o dată și 30 de ore non-stop.

Irina Margareta Nistor: În plus, era lucrat pe peliculă de 35, ceea ce

complică lucrurile față de ce se întâmplă acum. Acest fapt era foarte important, și încă este, ca experiență pentru cei care nu au lucrat pe peliculă, în sensul că nu poți să tragi atâtea duble, pentru că există o limită a peliculei care e destul de costisitoare. Dar spune-ne mai departe, că noi nu știm ce s-a întâmplat. Am văzut direct filmul și atâta tot. Există două variante la filmul ăsta. Există un prim montaj mai lung și un montaj pe MK2 pe care l-a făcut Marin Karmitz, mai scurt, tocmai în ideea de a funcționa la Cannes, unde lumea are mai puțină răbdare, chit că mai târziu au existat chiar și filme de 3 ore – cum a fost, de exemplu, *Aurora* lui Cristi Puiu.

Maia Morgenstern: Așa era regula de atunci, asta era legea, astea erau cerințele: să se încadreze într-un minutaj fix și altul nu. Să vă spun un lucru. Domnul Lucian Pintilie începea filmarea, începea repetițiile la filmare cu o cerință foarte precisă textul trebuie învățat la perfecție. Se cuvenea să vii pregătit la filmare până în cele mai mici detalii, astfel încât libertatea ce ți-o conferea un lucru foarte bine pregătit să funcționeze impecabil. Tu, ca actor, erai extrem de bine pregătit, foarte bine pus la punct și cu o liniște interioară, fără spaimă. Poate să vi se pară derizoriu sau lipsit de importanță ce spun eu acum, însă pentru mine a fost una dintre lecțiile cele mai importante, într-un fel sau altul, deși nu aș fi putut să spun că aveam cine știe ce experiență în ale filmării. Domnul Pintilie stătea cu cronometrul în mână, iar textul pe care îl știai, pe care îl discutați – indiferent că e vorba de interpretare, de o intenție sau altceva – trebuia să se încadreze exact în cele 32 de secunde rezervate aceluia moment, acelei clipe, secvențe, dialog. De ce? – Pentru că aceasta – și ne-a explicat chiar dumnealui – nu era un comportament de tipul „așa vreau eu”, ci făcea parte din estetica filmului.

Acest ritm, această avalanșă, această cascadă, informațiile, stările, emoțiile, sentimentele, gândurile se cuveneau să curgă, să cadă, să explodeze, să se prăvălească peste tine ca actor, peste tine ca aparat de filmat, peste tine ca spectator. Nu mi-a fost ușor să las la o parte tot ce aș fi știut, tot ce aș fi experimentat, tot ce a funcționat bine în alte proiecte, în alte filme, în alte momente. La acest film am luat-o chiar de la zero. Cu încredere. Nu spun că nu am fost bulversată. Lucrurile trebuiau făcute „bine” în alt mod, iar „binele” poate fi exprimat în multe feluri: poate să se nască un nou fel de a fi, o nouă estetică, un nou demers artistic, având încredere în ceea ce îți cere regizorul care are viziunea câmpului și perspectiva percepției de către public a produsului final, a actului artistic al filmului.

Irina Margareta Nistor: Teatru nu ai jucat la Pintilie niciodată, nu?

Maia Morgenstern: Nu, în România, dumnealui a montat spectacole teatru după '89?

Irina Margareta Nistor: După '89, nu. Deci înainte nu ai jucat.

Maia Morgenstern: Nu, nu. De altfel eu am început existența mea pe scenă ca figurantă.

Irina Margareta Nistor: Chiar asta voiam să știu, dacă ai fost figurantă.

Maia Morgenstern: Am fost figurantă, corp ansamblu, după ce am picat la facultatea de teatru.

Irina Margareta Nistor: Așa, așa, asta cred că e foarte important să o spui celor care au astfel de momente de deznădejde.

Maia Morgenstern: Am traversat deznădejdea, am cunoscut deznădejdea, am fost deznădăjduită, disperată, nemulțumită, revoltată în sinea mea, cu sentimentul nedreptății. Am traversat toate astea, le cunosc, am gustul acestor sentimente și trăiri. Pentru că am picat în primul an la facultate la IATC. Nu am luat examenul. Evident,

în perspectiva anilor care au trecut, poate că nu eram bine pregătită, poate că nu eram suficient de determinată, poate că repertoriul ales nu era potrivit pentru mine atunci. Și m-am dus a doua zi, după se am aflat rezultatul, nefericită, m-am dus și am dat iarăși concurs la Teatrul Evreiesc de Stat. Nu știu câtă încredere aveau pe atunci ei în mine, însă am fost primită și am început a doua zi să lucrez, fără nicio vacanță, fără nimic.

Irina Margareta Nistor: Dar cred că într-un fel a fost mai bine.

Maia Morgenstern: Foarte bine. Nu știu cum ar fi fost altfel, dar a fost tare bine, am lucrat, am lucrat încontinuu, roluri, spectacole, am învățat și nu am învățat ușor. Am învățat să lucrez în echipă, am învățat cum e să reiei de 700 de ori un lucru, iar și iar și iar și să îl asculți, într-adevăr, pe celălalt. Dacă îmi îngăduiți să revin la *Balanța*. Vorbeați că se filma pe peliculă și că o dublă era foarte costisitoare. Ei bine, la un moment dat, am ajuns chiar și la dubla „21”. Cred că *Balanța*, și să mă corecți dacă greșesc, este printre ultimele, dacă nu chiar ultimul film unde s-a lucrat cu postsincron.

Irina Margareta Nistor: S-ar putea, nu știu.

Maia Morgenstern: În orice caz, am făcut postsincron.

Irina Margareta Nistor: Care înseamnă înregistrarea vocilor după. Moda asta uneori e sănătoasă, uneori e mai puțin sănătoasă, în sensul că pe actor îl prinzi exact în momentul respectiv. Pe de altă parte, din priza directă vine, în general, acuzația care se aduce filmului românesc, cum că nu se aude foarte bine ce se rostește și că nu strică o subtitrare. În fine, era o tehnică pe care nu toată lumea o stăpâna și practic se învăța separat, din câte știu eu, tocmai cum să faci acest post-sincron care acum multora le e foarte complicat să îl mai facă.

Maia Morgenstern: Era foarte

complicat. Astăzi nu mai e chiar așa, dacă ai ajutorul unui inginer de sunet sau al tuturor mijloacelor tehnologice. Pe vremea aceea, a face postsincron presupunea ca vocea ta să se suprapună perfect și total pe imaginea pe care o vedeai pe un ecran mare. Deschiderea buzelor trebuia să coincidă perfect cu sunetele rostite, și nu mergea întotdeauna și reluai. Se întâmpla să nu le nimerești sau, dacă le nimereai, să nu fie sincere, să nu corespundă cu încărcătura emoțională. Erau avantaje și dezavantaje, era greu și era o tehnică întreagă și oboseai și stăteai în picioare, cu capul în sus la microfon.

Irina Margareta Nistor: Microfoanele erau în sus întotdeauna, nu știm de ce.

Maia Morgenstern: În timpul acestor înregistrări, nu știu ce m-a trăsnet să îmbunătățesc ceva la postsincron față de felul de cum am lucrat la filmare. Domnul Lucian Pintilie, care controla ce se întâmpla, verificând în fiecare zi intensitatea sunetului, unde suntem, cum merg lucrurile, mi-a dat telefon chiar la studio în subsolurile Teatrului Național. Acolo se amenajaseră niște studiouri speciale, cu pereți tapetați, după toate cerințele unui studio de înregistrare, ca să nu mergem până în Buftea, unde erau studiourile de filmare clasice pentru înregistrarea sunetului. Deci m-a sunat și mi-a spus: „Maia, dacă tu vrei să distrugi filmul, eu nu o să te las! Nu plânge și urmează banda ghid cum ți-am spus la filmare.”. A fost complicat, a usturat și nu am avut decât să urmez banda ghid și lucrurile au funcționat apoi impecabil, așa zice eu, dar am avut de trecut prin furcile astea.

Irina Margareta Nistor: Voiam să știu dacă ai ajuns cu filmul la Cannes atunci și să ne povestești cum a fost.

Maia Morgenstern: Da, problema mea era cu ce să mă îmbrac.

Irina Margareta Nistor: Cred că era problema tuturor, nu numai a ta, că e o chestie de protocol, nu e după capul nostru.

Maia Morgenstern: Cu ce mă îmbrac la Cannes, dar să nu fie nici țipător, să fie și „neașteptat”. Eu mă gândeam că nu mă puteam ridica la nivelul toaletelor vedetelor. Așa că a fost o preocupare întreagă, cum să fac să fie ceva neobișnuit, am fost cu prietene foarte bune, ne-am sfătuit.

Irina Margareta Nistor: Dar nu era niciun designer?

Maia Morgenstern: Nu. Nici nu știu câți designeri erau pe atunci.

Irina Margareta Nistor: Era deja Zina.

Maia Morgenstern: Și atunci, cu prietenele dragi care mă și cunoșteau, am ales o chestie de mătase, cu niște pantaloni largi de mătase roșie peste care, era o altă mătase ca un fel de șort.... era de un avangardism de te durea capul.

Irina Margareta Nistor: Și te-a lăsat domnul Pintilie așa?

Maia Morgenstern: Da.

Irina Margareta Nistor: Dar te-a văzut înainte sau doar pe trepte?

Maia Morgenstern: Nu.

Irina Margareta Nistor: Am avut așa o bănuială că nu a văzut-o înainte.

Maia Morgenstern: Dar eram atât de fericită, am plecat cu câteva zile înainte de momentul în care trebuia să ajungem la Cannes, cu vreo două zile și ne-am oprit la Paris. Domnul Pintilie m-a lăsat să îmi fac de cap, pentru că aveam nevoie să zburd, să mă zbungui, să cunosc, să mă rătăcesc pur și simplu. Și mă suna seara, eram cazată, evident, la un hotel foarte decent și mă întreba ce am făcut. Aveam nevoie să cunosc în felul meu convențional sau neconvențional, bifând.

Irina Margareta Nistor: Un lucru normal după foarte mulți ani în care nu puteai călători.

Maia Morgenstern: Da, evident. Și apoi am ajuns la Cannes, unde am fost absolut copleșită și năucă. Cred că franceza o cunosc mai bine decât engleza din copilărie, pentru că m-a

dat mama la franceză la grădiniță și atunci s-au înfipt în cap cunoștințe de franceză. Dar nu puteam vorbi, dintr-un complex, dintr-o spaimă, din multe motive, nu puteam să deschid gura de frica de a nu greși.

Irina Margareta Nistor: E greșită frica asta. Trebuie vorbită oricând, pentru că ceilalți nu fac niciun efort să învețe limba noastră sau, în general, limbi străine. Știu, tu ești perfecționistă de felul tău.

Maia Morgenstern: Din familie. Mama încerca să învețe limba rusă pentru tata, limba tatălui meu. Și mama a încercat să o învețe, dar tata zicea: „Să nu te aud, nu pot să te aud, greșești”.

Irina Margareta Nistor: De acolo și se trage. Așa ne întoarcem la Cannes.

Maia Morgenstern: La Cannes a fost o emoție, o bucurie, o intensitate, toate sentimentele, toate senzațiile, toate cunoștințele, toate dialogurile, toate interviurile, bucuria de a cunoaște artiști, mândria, orgoliul. A fost și un fel de trezire la realitate. Filmul a fost extraordinar de bine primit. A fost copleșitor. Vorbele sunt palide pentru a descrie dragostea, interesul, felul în care specialiștii, dar și publicul de la Cannes, au primit filmul *Balanța*. A doua, a treia zi și după o săptămână, toate revistele, toate ziarele vorbeau despre film.

Irina Margareta Nistor: Dar cu cine ai mai fost dintre actori?

Maia Morgenstern: Cu Răzvan Vasilescu. Spuneam că era și un fel de trezire la realitate, pentru că, dacă astăzi erai în centrul atenției, mâine interesul mergea în altă parte și e normal să fie așa. Dar eu rămâneam un pic fără aer, pentru că este de înțeles și lucrul ăsta – astăzi ești bucuria și succesul și triumful și mâine vine altceva. Dar asta nu diminuează cu nimic ceea ce ai făcut, pentru că rămâne în memoria colectivă povestea asta. Se pune un punct acolo și se merge mai departe.

Irina Margareta Nistor: Oricum, era foarte interesant pentru că era o perioadă întreagă pe care ei o descopereau. Totuși, filmul acesta chiar a pus lucrurile într-o balanță. Apropos, titlul francezesc era *Stejarul* și nu *Balanța*, pentru că în franceză *La Balance* înseamnă și *Turnătorul* și atunci ar fi schimbat complet sensul filmului, pentru că în argou înseamnă „un turnător”. Voiam să știu dacă tu ai vorbit despre Lucian Pintilie cu Mel Gibson sau cu Theodoros Angelopoulos. Întreb asta pentru că am avut o surpriză extrem de plăcută recent când am fost la Tunis, unde directorul cinematecii, dar și toți studenții și toți profesorii de la facultatea de film de acolo, știau și aveau o admirație nețărnută pentru Lucian Pintilie și știau filmele în detaliu, ceea ce mi s-a părut formidabil.

Maia Morgenstern: Evident, îi datorez domnului Lucian Pintilie întâlnirea mea cu Theodoros Angelopoulos pentru că asistentul de regie al maestrului Angelopoulos, grec fiind, studiasse medicina în România, văzuse filmul, avusese tangență cu lumea filmului, cu Lucian Pintilie, cu *Balanța*. Chiar dacă Theodoros Angelopoulos îl cunoștea pe Lucian Pintilie, faptul că asistentul său de regie i-a vorbit despre *Balanța* a contat foarte mult. M-a chemat și a urmat o altă perioadă de probă. Am stat de vorbă, m-a chemat în Grecia. El era o persoană interiorizată, cu tristețile sale, cu angoasele sale, trăgea de multe ori obloanele ferestrelor pentru a sta cu gândurile, cu visele, cu proiectele sale pe care le elabora. Și dumnealui a parcurs exilul parizian, exilul francezesc. Era foarte respectat și iubit în Franța. M-a chemat pentru a ne cunoaște, pentru a sta de vorbă. Asistentul său mai traducea când nu înțelegeam, mai vorbeam și în franceză cu Theodoros Angelopoulos, care vorbea o franceză impecabilă. Îl țin

mente cu ochelari cu rame groase, un om nu înalt de statură. Stătea la biroul său fumând foarte mult, cu o lumină de lampă de birou foarte puternică, și povesteam și discutam, un dialog pur și simplu normal, firesc. Și, din când în când, Angelopoulos spunea „Ne!”.

Irina Margareta Nistor: Care înseamnă „Da!”.

Maia Morgenstern: Și eu mă apucam să mai spun, despre firesc, despre minimalism, despre simțăminte, *ne*. Am aflat și eu în cele din urmă, că *ne* înseamnă *da*. În fine, iarăși au fost texte, au fost probe și Theodoros Angelopoulos a decis că eu trebuie să interpretez în filmul său, *Privirea lui Ulise*, toate personajele feminine. *Privirea lui Ulise* nu e un film ușor, nici comod, e un film de atmosferă. Când spunem un film de atmosferă ne înspăimântăm, ne gândim la o chestie plicticoasă și care durează la nesfârșit.

Irina Margareta Nistor: Dar e fascinant.

Maia Morgenstern: E fascinant, profund, are o poezie și o vibrație specială. *Privirea lui Ulise* a fost distins la Cannes cu premiul juriului. Au fost și niște sfâșieri de orgoliu în momentul în care *Privirea lui Ulise* a primit premiul juriului la Cannes (premiul de argint, cum ar veni, nu aurul), iar *Underground* a lui Kusturica a primit Palme d'Or. *Privirea lui Ulise* este un film profund, cu implicații profund sociale, profund reale. Am filmat în Iugoslavia în plin război, compania de asigurări nu i-a dat acceptul lui Angelopoulos să filmeze la Sarajevo pentru că era periculos, pentru că era război în mod real. În schimb, la Vukovar, a filmat tot în plin război. Am fost acolo și a filmat ruina teatrului, o scenă din *Romeo și Julieta*, unde teatrul se împletea cu filmul în scena de dragoste din *Romeo și Julieta*, în plină iarnă, în plin război. Absolut tulburător. Ei, și așa, lucrurile s-au legat. Apoi m-am întâlnit cu Márta Mészáros și cu István Szabó

la Salonic, în timp ce filmam la Angelopoulos, care era acolo membru al juriului în timpul festivalului de la Salonic. Maestrul István Szabó i-a vorbit Mártei Mészáros despre mine.

Irina Margareta Nistor: István Szabó e o altă emblemă. A regizorat *Mefisto*, printre altele.

Maia Morgenstern: Da. Și doamna Mészáros a decis să îmi încredințeze rolul principal în filmul *A șaptea cameră*, unde am interpretat-o pe Edith Stein, călugăriță catolică, profesor în filozofie, asistenta profesorului Husserl. În festivalul de la Cannes, Márta Mészáros a avut profunde legături cu România. Îmi pare și cred că nu greșesc, dar fiul ei s-a născut în România. După ce am făcut filmul despre Edith Stein, am întâlnit-o pe Shaila Rubin, directoarea de casting a lui Mel Gibson, o persoană ce cunoștea, era profund interesată de ce se întâmplă în multe colțuri ale lumii, mai mult sau mai puțin în lumina marilor reflectoare ale industriei cinematografice. Ea i-a vorbit domnului Mel Gibson despre mine, i-a arătat câteva secvențe din filmul *A șaptea cameră*.

Irina Margareta Nistor: Asta eram curioasă, asta mă interesa.

Maia Morgenstern: Asta a fost legătura. Și atunci Mel Gibson m-a invitat la Roma la Cinecittà. Și am primit un telefon. Pe vremea aia aveam robot și nu eram acasă și s-a înregistrat. Ziceai că e o voce de bărbat, dar era Shaila Rubin care fuma și avea o voce foarte groasă. Și mi-a spus, nici nu se auzea prea bine, despre Mel Gibson. Mă gândeam că e o glumă, un banc. Chiar credeam că un bărbat care vorbea engleză cu accent italian încerca să-mi facă o glumă. Apoi a venit un fax. Fiul meu, Tudor Aron, avea fax, eram la curent cu cea mai mare tehnologie. Și a venit un fax și nu era o glumă, ci era de-a adevăratelea. Dar tot nu am crezut până nu mi-a trimis scenariul în limba italiană și în

limba engleză. Și am mers la Roma, la Cinecittà. Tocmai ce avusesem o premieră în București cu spectacolul *Revizorul*, la Teatrul Național, și m-am dus la Roma. Primele 40 de secunde al întâlnirii dintre Mel Gibson și mine, nu știu, habar nu am, s-a făcut negru. Nu știu, poate că am zis „bună ziua”, acolo nu mai puteam să vorbesc engleza, ci numai în franceză. În fine, mare emoție, mare bucurie, intensă. Și asta a fost înțelegerea cu Shaila: „Nu mă puneți să stau, vin la Roma, vin să dau probă, sunt cuminte, urmez pașii normali, dar nu mă puneți să stau peste noapte pentru că emoția e prea mare.”

Irina Margareta Nistor: Ați avut vreo discuție despre Lucian Pintilie?

Maia Morgenstern: I-am povestit despre Lucian Pintilie. Cunoștea multe. E un om erudit și cult.

Irina Margareta Nistor: Aseară am stat chiar în spatele lui Pippo Delbono. Îi văzusem spectacolul și, cu ocazia asta, l-am întrebat ceva pentru că am recunoscut în spectacol, la un moment dat, un fragment care este dintr-un film. Și eram foarte curioasă a cui e vocea. Era a lui Totò, care, din păcate, în România e mai puțin cunoscut. E unul dintre cei mai mari actori de comedie ai Italiei. Nu e pizzerie în Italia în care să nu fie o poză de-a lui Totò pe perete. Doar că ei nu scriu dedesubt că e Totò, ceea ce ar fi fost un lucru bun – poate așa lumea s-ar mai fi uitat la filmele lui. Era un fel de Funès a lor. Și Pippo Delbono mi-a zis că a lucrat ceva cu tine.

Maia Morgenstern: Da, am făcut împreună, să fie un an jumate, un film ce se numește *Lucania*, film regizat de Gigi Roccati, unde l-am revăzut pe Giovanni Capalbo cu care făcusem cunoștință în timpul filmării *Patimilor lui Hristos*. *Lucania* este un film despre tradițiile, despre misterele acestei regiuni taliene. E un film *low budget*. În fine, la un moment dat, au venit carabinieri la o filmare pe care o

făceam printre șinele de tren.

Irina Margareta Nistor: Dar ce ați făcut de au venit carabinieri? Spune tot!

Maia Morgenstern: Noi nu filmăm oricum, oricând, oriunde și fără aprobare. Dar ne-am trezit cu carabinieri care voiau să facă poză cu Madona care a filmat pentru Mel Gibson. Aveam acte, existau aprobările.

Irina Margareta Nistor: Sunt convinsă că erau. Pippo Delbono era aseară foarte mândru că ați lucrat împreună. El ce lucra, era și el actor în film?

Maia Morgenstern: Da. A lucrat cu dragoste, cu dăruire, cu abnegație, deși condițiile erau grele. Despre asta și vorbește filmul, despre regiuni aride unde toată vegetația a murit.

Irina Margareta Nistor: Ceva de genul Rossellini?

Maia Morgenstern: Să spunem. Și vorbea și despre tradiții și despre superstiții. Pippo Delbono s-a adaptat, s-a dăruit, apropo de *a dărui* și tema festivalului. E un actor formidabil, de o profunzime, de o naturalețe, de o profundă bunătate, nu îl sperie nimic și vorbește cu sinceritate, cu serenitate despre multe și grele.

Irina Margareta Nistor: Te mai întreb un singur lucru înainte să începem să vedem filmul. O scenă care ți-a fost cea mai dragă din filmul *Balanța*?

Maia Morgenstern: O să vorbesc despre scena cea mai grea. A fost o scenă cumplit de grea pentru mine pe care nu puteam să o fac. A ieșit cu supărare și s-a supărat domnul Lucian Pintilie și a întrerupt filmarea și m-a certat grozav, cu cuvinte grele. Era o scenă în care trebuia să îl bat peste cap pe domnul Teică, un actor în vârstă, un actor fragil. Era o scenă în tren în care personajul îmi pune mâna pe picior. Și trebuia să îi dau una peste cap și nu ieșea. „Maia termină cu ipocrizia asta.”, mi s-a zis. Vai, a fost ceva îngrozitor. Eu plângeam într-un colț, de neputință. Domnul Pintilie mă

certa. Domnul Titi Popescu încerca să rezolve problema.

Irina Margareta Nistor: Și domnul Teică ce făcea?

Maia Morgenstern: „Da' dă, domne, o dată, că mai mult mă chinui așa! Ne chinuim la dubla 15. Dă, domne, o dată că mi-au îndesat pălăria cu ziare.” Și s-a dat pauză. Toată lumea afară. M-am strecurat în vagon, în compartiment și am auzit că stătea domnul Pintilie de vorbă cu domnul Titi Popescu. Și domnul Titi Popescu îi explica domnului Pintilie: „Lucian, dacă o certați, se blochează și nu mai facem nimic cu ea.”. Dar am scăpat. La următoarea scenă, la următoarea priză, am lovit, de a ieșit ce a trebuit. Dar a fost foarte greu. Am mai avut un asemenea conflict cu regizorul. Cu Laurențiu Damian – trebuia să tai un cocoș, nici pomeneală, ce balamuc, ce ceartă, ce sfâșiere, ce cuvinte grele... Să nu vă închipuiți că toate merg așa simplu, nici pomeneală.

Irina Margareta Nistor: Da, dar nouă ne rămâne doar ceea ce vedem. Mai am o singură întrebare. Aseară Maia a fost foarte entuziasmată că a primit niște ciocolată. Voiam să știu doar atât: care e ciocolata ta preferată?

Maia Morgenstern: Ciocolata mea preferată este înghețata.

Irina Margareta Nistor: Perfect, aia este.



STABAT MATER FURIOSA. DESPRE MUZICALITATEA ȘI NECESITATEA CUVÂNTULUI CARE DENUNȚĂ

Diana Nechit

Lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

BIO
Diana Nechit is a university lecturer at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. She holds a doctorate in French literature with a thesis on the theater of Bernard-Marie Koltès. Her areas of expertise include theatrical studies, the relationship between text and image, contemporary French drama and French as a specialty language for the Performing Arts. She writes chronicles and studies on dramatic literature, theater and film in numerous academic publications in the country, but also in specialized magazines. She is a translator of contemporary French dramatic literature, already having several texts published in anthologies, but also translated texts for performances staged in theaters in Sibiu and in the country.

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

diana.nechit@ulbsibiu.ro

ABSTRACT
Stabat Mater Furiosa. *On the Musicality and the Need of the Words that Denounce*

This paper aims, first of all, to decipher the degree of theatricality contained in a dramatic poem intended for the stage, to what extent a poetic text written for the stage can contain in its intimate fibre the exigencies and constraints of representation. Jean-Pierre Siméon's text, *Stabat Mater Furiosa*, is not a modern rewriting of the original pattern from the Christian liturgical tradition, but a poetic text-invective to the horrors of war of all times.

KEYWORDS
Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, theatre, poem, invective

Jean-Pierre Siméon este o voce importantă a poeziei franceze contemporane. Textul piesei *Stabat Mater Furiosa*¹ a fost o comandă lansată de Christian Schiaretti, care în 1996 i-a propus o colaborare cu Comedia din Reims. Această colaborare s-a dezvoltat din 2002 și cu activitatea sa la TNP Villeurbanne. Aceste experiențe îi modifică și îi relansează creația spre zona teatrală, spre acel teatru de text, literar, care a cunoscut un mare avânt în peisajul teatral francez. „Nous tenons qu’au théâtre c’est la langue qui doit faire la différence”². În urma acestei întâlniri, poetul își construiește un alt limbaj, dar care nu este cu mult diferit de scriitura sa poetică impregnată deja de forța fizică a verbului și de elemente concrete ca ritmul, suflul, scandarea. Edificatoare pentru laboratorul de creație al acestui text este și cunoașterea exigențelor scenei care vin să dea o încadrare nouă și proaspătă limbajului poetic, dar și o călătorie în Liban, care a cunoscut recent experiența absurdă a războiului: „Contrairement à ce qu’on croit trop généralement, le poète est obsédé du monde réel, hyper-sensible aux événements immédiats qui comme tout un chacun le traversent... Dans les années 1990, l’accumulation des massacres, Rwanda, Tchétchénie, Bosnie, guerres du Liban et des Balkans... Je suis né en 1950, dans l’ombre portée d’Auschwitz.”³.

Pentru poetul-dramaturg, poezia și teatrul sunt genuri proxime, autorul numind „poezie teatrală”⁴ limbajul care-l folosește pentru scenă și „poem dramatic”⁵ primul text scris pentru scenă. Pornind de la aceste date, *Stabat Mater Furiosa* este edificatoare pentru înțelegerea acestui concept de *poezie teatrală*. La o primă lectură a acestui text, cititorul, prins în convenția uneori prea rigidă a textului dramatic, nu sesizează dimensiunea sa teatrală. De la dispunerea textului în pagină și absența oricărei didascalii până la absența adresării directe, specifice registrului teatral, textul se prezintă sub forma unei înlănțuiri sensibile, fluide, dintr-o singură suflare, a versului liber. Nu se pune la îndoială poeticitatea unui asemenea text, ci gradul său de adaptabilitate pentru scenă. Cred că răspunsul la această percepție, uneori eronată și radicală, ține foarte mult și de cultura teatrală cu care ne identificăm. Pentru spațiul teatral francez, obișnuit cu teatrul de text, cu teatrul literar, un asemenea text are o destinație teatrală evidentă, este un text activ, animat de un suflu verbal spectacular, ancorat într-o situație de vorbire bine precizată și îndreptată spre un destinatar. Dacă ar fi să ne întoarcem la originile poemului care a inspirat titlul textului lui Siméon, *Stabat Mater*, acesta este un poem muzical în latină care aparține perioadei medievale, mai

1 Idem, *Stabat Mater Furiosa*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2016.

2 Idem, „Bref mémoire sur l’expérience rémoise”, in *Quel théâtre pour aujourd’hui ?*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2018, p. 4.

3 Idem, *Usages du poème : conversations avec Yann Nicol*, La Passe du Vent, Genouilleux, 2008, p. 36.

4 Idem, „Pourquoi une poésie de théâtre et comment ?” in *États provisoires du poème*, no. 10, Théâtre National Populaire, Villeurbanne / Cheyne, 2010, pp. 179-190.

5 Ibidem, p. 84.

precis face parte din liturghia romană, ceremonial cu un puternic caracter teatral. Compus în secolul al XIII-lea, constituie prima apariție a unui text cu rimă și se află la originea formei poetice de mai târziu. Titlul este o abreviere de la „Stabat Mater Dolorosa”, primul vers al acestui cânt funebru. Este considerat drept expresia clasică a unei forme supreme de pietate, empatică și emoțională, caracteristică perioadei de sfârșit a Evului Mediu. Acesta evocă suferința Mariei în timpul crucificării lui Iisus. Textul din *Stabat Mater* aparține genului *oratorio meditativa* și a fost atribuit unui călugăr din ordinul franciscan Jacopone da Todi. La început, atunci când au fost compuse, strofele nu aveau destinație liturgică particulară, abia două secole mai târziu, după secolul al XV-lea, ele se regăsesc în cărțile de rugăciuni. De-a lungul timpului a cunoscut mai multe influențe, dar a rămas ca unul dintre cele mai populare cânturi populare ale creștinismului. „La mélodie se limite aux trois vers de chaque demi-strophe et se caractérise par sa modulation majeure et son syllabisme rigoureux et rien n'empêche de lui attribuer une ancienneté équivalente à celle du poème.”⁶ Tema religioasă a stat la originea unui val întreg de reproduceri muzicale atât clasice, cât și moderne. Din suita de compozitori care au abordat această formă muzical-poetică, fac parte Francis Poulenc, Alessandro Scarlatti, Giovanni Pergolesi, Antonio

Vivaldi, Schubert, Dvořák, Rossini, Haydn, Arvo Pärt, Paul Mealor și alții. Dacă în scrierile muzicologilor din secolul al XIX-lea se reproșa exact caracterul teatral, eleganța ceremonială, în defavoarea veritabilului sentiment religios al unora dintre acești compozitori, „Toutefois la musique sacrée de plusieurs compositeurs a souvent le caractère théâtral, et sa profane élégance devient un scandale”⁷, secolul al XX-lea valorizează această calitate a scriiturii muzicale adaptând-o nu numai pentru operă, dar și pentru teatru. Dramaturgul canadian Normand Chaurette reia tema muzicală în creația sa, *Stabat Mater II*. Preocupările dramaturgului pentru muzică apar încă din textul *Le passage de l'Indiana*⁸, autorul inserând în textul său procedee de compoziție care se înrudesesc cu cele folosite în muzică. Scenele sunt construite sub forma unui *quatour* muzical, cele patru personaje recită simultan un text diferit, asemenea muzicienilor. Ideea este originală, iar efectul este inedit pentru spectatorul convențional, care se regăsește, astfel, în fața unui text care îl obligă să țină cont nu doar de conținutul enunțat pe scenă, dar și de momentul și de calitatea enunțării, dialogurile fiind suprapuse vocal. În acest sens Chaurette, iar mai târziu Siméon, permit dezvoltarea unei noi calități a ceea ce înseamnă receptarea unui text de teatru; pentru a interpreta textul, spectatorul trebuie să recurgă

6 Marc Honegger, *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991, p. 1965.

7 E. Barrault, *Aux artistes*, in Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Grove, 1995, p. 144.

8 Normand Chaurette, *Le passage de l'Indiana*, Actes Sud, coll. Papiers, Montréal, 1996, pp. 70-74.

la referințele sale auditive din alte discipline artistice: muzica și poezia. În creația *Stabat Mater II*⁹, dramaturgul lărgeste și mai mult contaminarea dintre scriitura dramatică și compoziția muzicală. Interacțiunea are loc la nivelul formelor arhitectonice ale întregului text, prin folosirea unor procedee structurale de compoziție muzicală care au fost prezente în epoci diferite la compozitorii enumerați mai sus. Acest interes pentru muzică permite dramaturgului să confere textului său o nouă dimensiune temporală, originală, mistică, mai puțin realistă decât cea cu care teatrul ne-a obișnuit începând cu secolul al XIX-lea.

La o altă dimensiune, poetul Jean-Pierre Siméon, a folosit canavaua muzicală pentru a crea unul dintre textele importante ale repertoriului clasic contemporan european – *Stabat Mater Furiosa*, un text necesar, un text care a apărut din nevoia noastră de a transmite o stare de rău, de a spune adevărul, de a-l face să răsună. Cu furie, cu durere. Este un text dens, fără compromisuri, cu o scriitură poetică ce curge asemenea unei bucăți muzicale, o scriitură care pretinde atenție din partea celui care o rostește, dar și a celui care o primește. Există în acest text o urgență a rostirii, sunt fraze care se spun în șoaptă, altele care se scandează, altele care se scrâșnesc printre dinți. Cuvântul este indispensabil, el devine, astfel ultima redută împotriva uitării, ultima armă a celor care nu mai au nimic:

*„J’ai marché dans des immeubles éventrés, j’ai vu une chambre – le papier peint, la couleur de l’intimité – trouée par l’obus. Cette expérience, banale pour des millions de gens, brutale pour qui ne connaissent pas la guerre que par son portait photographique, n’est pas la cause du Stabat, mais lui a donné sa fièvre, une émotion muette et abrupte. Il avait des bombardements sur le Liban en cet été 1997. Dans la vallée des Cèdres, des inconnus nous ont ouvert leur porte et nous ont ouvert leur porte et nous ont invités à la table familiale. Sans raison. J’ai écrit Stabat Mater Furiosa chaque jour, à l’étape. En trois semaines. Saida, terme de notre péripétie, a été bombardée quelques heures après notre passage. Des enfants morts. Mais c’était déjà écrit. Parce que le meurtre de l’homme par l’homme est écrit depuis toujours.”*¹⁰

⁹ Idem, *Stabat Mater II*, Actes Sud, coll. Papiers, Montréal, 1999.

¹⁰ Ibidem, p. 72.

Textul spune povestea unei femei care rămâne în picioare și refuză să înțeleagă ororile războiului. Evocarea momentelor de bucurie ale trecutului, ale unui trecut care încă mai miroase a busuioc, îi oferă prilejul unui rechizitoriu violent împotriva războiului, contra bărbaților care fac războiul, din toate timpurile, din toate spațiile, ieșind astfel de sub incidența accidentalului și dobândind o dimensiune universală, atemporală. Strigătul de durere al acestei femei nu este plânsul care umple liniștea ruinelor, ci unul care acuză vidul creat, hăul care a înconjurat lumea celor vii. Textul se deschide cu intrarea în scenă a unei voci: „Je suis celle qui refuse de comprendre”¹¹, dar și cu prezentarea unui cadru spațial, evocat încă din primele pagini și care ține loc de scenă a teatrului, acel loc în care venim pentru a vedea materializarea actului vorbirii: „le pré carré d’ombre et de silence qui peut nous tenir lieu de parler”¹². Textul este plin de referințe la actul vorbirii, al rostirii, act care stă la baza procesului teatral în sine: „je suis celle qui ne veut pas comprendre et qui implore”¹³, „écoute reste ici debout”¹⁴. Cineva ia cuvântul și spune că o face, concentrând astfel atenția pe ceea ce se joacă în interiorul actului vorbirii. Totul se joacă în prezent, *hic et nunc*, în starea de urgență al

unui verb imperios. Textul ne oferă spectacolul unui rostiri care se pune în scenă, care se dotează cu attribute fizice și care revendică o eficiență reală. Cuvântul devine vehiculul unei emoții „noire et lourde”¹⁵ care are „le poids de la hache et le tranchant du silex”. Verbele la imperativ devin gesturi care organizează spațiul:

homme de la guerre

écarte-toi

place au doute au chagrin au

*sueur de la honte*¹⁶

Cuvintele rostite au valoare fatică, ele fac ca lucrurile să se întâmple deja, să se îndeplinească:

quant à nous

nous allons recommencer

*l’histoire*¹⁷

Rostirea, actul vorbirii, este desemnat prin cuvinte cu valoare magică, ritualică: *prière, magie noire, formule*, iar poemul devine incantatoriu: *venez à nous âmes des victimes*¹⁸.

Chiar dacă textul curge dintr-o singură revărsare, fluxul poetic este animat de mișcări disparate: două energii ale vorbirii se exprimă alternativ, asemenea timpurilor antagonice care descriu o respirație. Una este cea a plenitudinii, a armoniei, a evocării timpului paradisiac, cealaltă este cea a rupturii, a discordiei, a urii și a morții. Prima ilustrează un cotidian locuibil, un univers al conjuncției între

11 Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, ed. cit., p. 37.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Ibidem, p. 38.

15 Ibidem, p. 37.

16 Ibidem, p. 58.

17 Ibidem, p. 59.

18 Ibidem, p. 50.

oameni și universul natural desemnat prin imagini de o mare poeticitate: *la chaleur d'une table où s'échangent les sourires comme un vin clair, la chaleur des années et la rémission des soleils dans l'hiver*¹⁹. Evocarea vârstelor fericite, a copilăriei și a adolescenței, a celui timp privilegiat de dinaintea războiului, se face cu ajutorul unor imagini ilustrative susținute prin șiruri consonantice și vocalice:

„à seize ans j'ai dansé avec le vent de sable rouge
et j'ai traversé en riant les oasis sur le cheval de Jamel
et le cheval de Mahmoud
j'ai cueilli la rose des ruisseaux comme un premier baiser”²⁰

Vorbirea se dezvoltă și respiră acea stare de grație dată de sentimentul acordului perfect pe care Julien Gracq îl identifică cu „le sentiment de la merveille, de la merveille unique que c'est d'avoir vécu dans ce monde et dans nul autre”²¹. Prin opoziție cu această stare de grație, rostirea, vorbirea proprie rupturii, cea care anunță războiul și distrugerea, se caracterizează printr-un ritm poticnit și evocă un imaginar al violenței:

„on a ouvert le sac de la guerre
et tous les bruits se sont rues sur nous
la toux rageuse des armes
les grondements grincements

*rugissements claquement
craquement
crissement
cris et plaintes hurlements
et plaintes
pleurs et gémissements
souffles chuintements et sifflements
il mer este la voix
contre ce tumulte obscène”²²*

Această acumulare de zgomote vine ca un contrapunct la starea de plenitudine a trecutului. Recurența sufixelor în *-ment* creează un fel de aglomerație sonoră sinistă, o cacofonie a terorii. Aceste două moduri de adresare, aceste două modalități de existență a actului vorbirii se ciocnesc, dialoghează, se întrepătruns de-a lungul dezvoltării textuale. Încă din a treia pagină a textului, după preambul, rugăciunea începe ca o litanie în care cele două planuri, al plenitudinii și cel al abandonului, al dezastrului, se împletesc aleatoriu:

„j'aime que le matin blanc pèse à la vitre et l'on tue ici
j'aime qu'un enfant courant dans l'herbe haute viennoise à
cogner sa joue à mes paumes et l'on tue ici
j'aime qu'un homme se plaise à mes seins et que sa poitrine
soit un bateau qui porte dans la nuit et l'on tue ici”²³

19 Ibidem, p. 42.

20 Ibidem, p. 43.

21 Julien Gracq, „Pourquoi la littérature respire mal”, *Préférences* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 874.

22 Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, ed. cit., p. 46.

23 Ibidem, p. 38.

Întregul text se dezvoltă asemenea unei serii de variațiuni în jurul alternanțelor muzicale, asemenea unei eterne pendulări între plenitudine și ruptură. Acestor două tipuri de respirație le corespund două forme de adresare: încă din primele rânduri, persoana întâi se adresează persoanei a doua, pentru a fixa deja termenii opoziției. Poemul începe cu o serie enumerativă de acțiuni la persoana întâi care își afirmă, astfel, încă de la început, statutul de acuzator:

*„Je suis celle qui refuse de
comprendre
je suis celle qui ne veut
pas comprendre et
qui implore
et si j'implore ne riez pas
pas de haussements
d'épaules
de murmures
et pas de prétextes les
yeux baïses
pour éviter ma voix”²⁴*

Textul devine astfel un spațiu al confruntării între pronumele personal „je” feminizat, care corespunde, în alternanță, mamei, surorii, fiicei și care îl interpelează în mod direct pe tată, pe frate, pe fiu: „toi mon père”, „toi mon frère”, „toi mon garçon”²⁵. Această opoziție frontală între un „je” feminin și un „tu” masculin ascunde un conflict mult mai profund, pe plan mitic, între forțele vitaliste și cele ale morții, între Eros și Thanatos²⁶. Această opoziție

feminin/masculin, eu/tu este un indice al teatralității, uneori chiar și în interiorul monologului:

*„je sais ce que tu penses
homme de guerre
dis-le dis-le donc
que mon émotion est
niaise
qu'il faut bien que
quelqu'un assume mal gré et bon
gré
le mécanisme tragique
des effets et des causes
qu'il y a contrainte
et qu'assumer la
contrainte malgré soi
c'est cela le sérieux de la
guerre
que cela à côté du
malheur
je puis bien le comprendre
non eh bien non je ne
comprends pas”²⁷*

Însușindu-și pentru o clipă discursul masculin, prin intermediul discursului indirect, vocea feminină devine și mai autoritară și-i opune întreaga virulență a adverbului de negație: „nu!”

Textul mizează pe activitatea sonoră și ritmică a poemului; câteodată poticnit, câteodată sincopat, verbul lui Siméon lasă să țâșnească, asemenea unor apariții, obiecte, locuri, figuri. Autorul însuși vorbește despre acest travaliu al ritmicității în cadrul textului său:

²⁴ Ibidem, p. 30.

²⁵ Ibidem, pp. 37-38.

²⁶ Idem, *Témoins à charge ou la Comparution d'Éros et de Thanatos devant les hommes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

²⁷ Idem, *Stabat Mater Furiosa*, ed. cit., pp. 47-48.

„Voilà pourquoi j'écris en vers: chaque vers à sa fin est une apnée possible, œuvre sur un silence qui est la marge blanche ou peut se déployer sa résonance. Ce trou dans la langue et ce respir incongru sont la condition d'apparition d'un rythme sensible qui n'advient que dans la rupture, que s'il convient aux lois rythmiques du dire ordinaire. C'est par là que la langue surgit comme langue, non pas instrument ruse d'un récit mais épiphanie d'un être-là qui est gage d'intensité.”²⁸

Cuvintele intervin în text asemenea unor apariții. Trăvialul ritmului angrenează și ochiul cititorului, care în exercițiul lecturii, duce o luptă cu limba, cu rigorile sintaxei. Accidentelor de ritm li se adaugă absența punctuației și, astfel, de-a lungul secvențelor de text, de o lungime variabilă, ochiul, privat de reperele impuse de virgule, impune legile sale fizice. Textul nu poate fi înțeles fără o investire a corpului fizic al cititorului, care devine parte integrantă în descifrarea lui, acesta operează în cadrul succesiunilor de secvențe textuale, tăieturi, alege

perspectivele, pauzele de respirație, accentele și reluările. Tot în serviciul acestei forme de teatralitate stă și alternanța definitelor/nedefinitelor. Verbul este cel care evocă spații multiple, care fie se referă la locative dintre cele mai concrete, fie la toposuri ale imaginarului misterios:

*„j'étais fille
près des trois oliviers
ou là-bas plus loin près
du chêne qui ne tremble pas dans
la flambée
ocre de l'automne
ma ville était de sable et
de pierres sèches”²⁹*

Detalii despre acești trei măslini nu cunoaștem decât din precizările nedefinite ale fetei și din importanța pe care le-o acordă. Poetul nu propune un cadru concret, ci unul teatral, un decor pentru discursul eroinei, în care vegetalul are mai degrabă valențe mitice: măslinul stă alături de stejar, iar conotațiile simbolice ale acestor copaci nu sunt neglijabile.

În ultimele versuri ale acestei secvențe textuale, memoria afectivă a discursului despre abundența unor timpuri revolute trasează contururile unui oraș visat și ale unui *spațiu-altundeva* dispărut. Furia discursului revelator a atrocităților comise în acele spații își capătă astfel dimensiuni apocaliptice:

*„j'ai vu le vieux Nessim
à demi nu
la bouche mordant de
terre et*

²⁸ Idem, „Pourquoi une poésie de théâtre et comment ?”, ed. cit., p. 186.

²⁹ Idem, *Stabat Mater Furiosa*, ed. cit., p. 42.

*sa main rouge serrant
une poignée d'étoiles
j'ai vu Mahmoud et
Jamel
les corps de Mahmoud et
de Jamel
noues aux entrailles
puantes de leurs chevaux
la merde collée aux
lèvres*³⁰

Călătoria mentală propusă de discursul eroinei trezește în memoria afectivă și emoțională a receptorului reminiscențele unor spații încărcate cu conotații tragice pentru istoria imediată, dar și mai îndepărtată a umanității. Fără nicio preocupare pentru realitate geografică sau pentru stabilirea unor repere istoriografice concrete, memoria recrează contururile unor zone roșii ale umanității, o scenă pentru teatrele de război:

*„nous élèverons nos
enfances face aux décombres
de Grozny
dans les ruines de
Beyrouth-la-massacrée
les yeux ouverts sur les
têtes arrachées de Saida
nous leur lirons au bord
du lit
les récits de Verdun
d'Auschwitz de Kaboul de
Mostar*³¹

Cititorul alternează astfel între referințele unui trecut istoric recent

și cele ale unui imaginar mitologic care situează coordonatele spațiale ale unei imense zone de război, cuprinsă între masacrele Orientului și marile înclăștări ale Occidentului. Referințele istorice sunt dublate de aluzii fugitive la discursuri emblematice ale intoleranței și ale speranței: „la foule des guerriers”, „le pas qui frappe et qui dit je suis là je suis partout”.³²

Acest univers mental fondat pe toposuri ale realității se completează cu referințe la mitologia greco-latină, ca pentru a da o dimensiune imaginară realității inventariate de către discursul poetic și dramatic. O lume întregă se lasă descoperită prin referințele mitologice: „l'outre qui portait tous les vents d'Éole”³³, sau „l'arbre de Myrrha”³⁴. Prin acest dialog cu lumea miturilor, prin refuzul unui ancrăj istoric concret, protestul împotriva războiului și a celor care fac războiul iese de sub incidența actualului și capătă dimensiuni de universalitate. Astfel, spațiul mental la care face referință *Stabat Mater Furiosa*, reprezintă viața și suferințele umanității dincolo de spațiul Catolicismului. Substituția adjectivului „*dolorosa*” din original cu adjectivul „*furiosa*” nu este întâmplătoare: dintr-o litanie dureroasă, se transformă într-una vindicativă, care trage la răspundere, judecă și acuză: „Je suis debout près de l'enfant / dont la tête cassée tombe à la

30 Ibidem, p. 43.

31 Ibidem, p. 60.

32 Ibidem, p. 45.

33 Ibidem, p. 53.

34 Ibidem, p. 61.

renverse vers le ciel”³⁵. *Pieta* depășește cadrul creștin pentru a deveni o întruchipare a refuzului universal al suferinței și al morții.

Imaginile poetice joacă un rol major în construcția acestui poem dramatic, al acestui teatru în care imaginea se configurează sensibil, în plan mental. Pentru Jean-Pierre Siméon, imaginile au rolul de a transforma instanța spectatorului într-un „rêveur actif”³⁶. Imaginând în cadrul aceleiași secvențe textuale realități atât de brutal opuse, comparațiile și metaforele modifică percepția realului: „le propre de l’image c’est de rendre le réel à double fond”³⁷, afirmă poetul.

Complexitatea imaginilor nu trebuie, însă, să fie un impediment în receptarea lucidă a poemului dramatic, justețea sensului, forța imprecăției nu trebuie să fie atenuată de plastica imaginilor poetice. Textul a fost scris pentru concretețea reprezentării, și nu pentru relecturile pe care le oferă cartea, pentru starea de urgență pe care o dă textul rostit pe scenă și nu pentru ritmul propriu al lecturii individuale, intime. Din acest motiv, excesul de metafore nu este recomandat în teatru, precizează autorul. Din acest motiv, dramaturgul-poet trebuie să găsească un dozaj subtil susceptibil să confere echilibru între real și imaginar, între violență și sensibilitate:

*„tu sais par exemple
forcer d’un manche de pioche
le pli des chairs c’est*

*toute ta science
telle est ma force:
je n’use que de ma voix si
proche du silence et
qui n’a que l’obstination
fragile du coquelicot
pour te mettre à la
question
il ne me faut que la
tenaille des mots
durcie au feu continu du
chagrin”³⁸*

Brutalității gestului torturii, evocat în cea mai trivială formă de violență, i se opune delicatetea unor imagini metaforice de o mare sensibilitate. Florii de mac i se suprapune răceala și duritatea metalică a sapei.

Toate aceste construcții poetice, tot travaliul operat asupra ritmului și a rostirii, conferă expresivitate și fluentă acestui text destinat scenei, dar impun și un set de constrângeri ce țin de cadență, de ritm, de acuratețea frazării, de calitatea dicției, de respectul muzicalității inerente unui asemenea text, de precauțiile ce țin de dispozitivul scenografic, care sub nicio formă nu trebuie „să încarce”, să obtureze cu accesorii inutile fluiditatea poetică a textului. Lipsa totală de didascalii conferă o libertate totală instanțelor dramaturgice, ale regizorului și actorului, dar și ale receptării, sensibilitatea spectatorului fiind esențială în descoperirea sensurilor impuse de text. Textul

35 Ibidem, p. 49.

36 Idem, „Pourquoi une poésie de théâtre et comment ?”, ed. cit., p. 186.

37 Idem, *Usage du poème*, ed. cit., p. 89.

38 Idem, *Stabat Mater Furiosa*, ed. cit., p. 53.

angajează instanțele mai sus-amintite în explorarea succesivă a spațiului, a intențiilor în interpretare, a modurilor de adresare, totul conjugându-se pe exigențele de forță ale limbajului și rostirii poetice.

Bibliografie:

- ***, *États provisoires du poème*, no. 10, Théâtre National Populaire, Villeurbanne / Cheyne, 2010;
- CHAURETTE, Normand, *Le passage de l'Indiana*, Actes Sud, coll. Papiers, Montréal, 1996;
- CHAURETTE, Normand, *Stabat Mater II*, Actes Sud, coll. Papiers, Montréal, 1999;
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989;
- HONEGGER, Marc, *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991;
- SADIE, Stanley (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Grove, 1995;
- SIMEON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2018;
- SIMEON, Jean-Pierre, *Stabat Mater Furiosa*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2016;
- SIMEON, Jean-Pierre, *Témoins à charge ou la Comparution d'Éros et de Thanatos devant les hommes*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007;
- SIMEON, Jean-Pierre, *Usages du poème : conversations avec Yann Nicol*, La Passe du Vent, Genouilleux, 2008.



DE LA ARTA ACTIVĂ ȘI TEATRUL COMUNITAR LA DEZVOLTAREA TEATRULUI SOCIAL ȘI OBSERVAȚIONAL CA METODĂ DE PREDARE

Cristina Blaga

Asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

BIO

Cristina Blaga is a young independent actress that is working together with Radu Stanca National Theatre in Sibiu. She received her MA in *The Art of Dramatic-character Interpretation* in 2016. Since 2017 she teaches acting at Lucian Blaga University of Sibiu and is doing a PhD thesis on the concept of *mimesis* and on the pedagogical methods regarding the expression in theatre.

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

cristina.blaga@ulbsibiu.ro

ABSTRACT

From Active Art and Community Theatre to the Development of Social and Observational Theatre as a Method of Acting

Active art and community theatre are concepts that were coined during the last decades, but their basic principles are centuries old. However, the (post)modern world has highlighted the importance of the dramatist that is also the director of the play being written together with the actors, starting from their own personal experiences on a specific social matter. Active art's target is to identify new artistic and social expectations in the individuals and also in the society. In this particular context, theatre pedagogy is also important to study, as students in drama need to be aware of all the possible revelations in their training. The article is a basic proposal for a larger, deeper and larger study, focused on this particular subject.

KEYWORDS

theatre, community, audience, active art, actor, society

Trăim într-o lume în care evenimentele și viața noastră cotidiană au un ritm cu totul diferit de ceea ce a fost odinioară, un ritm alert, un ritm care nu te lasă să te oprești pentru câteva minute și să te întrebi ce se întâmplă în jurul tău. Societatea contemporană nu mai are timp pentru „a asculta” și nici pentru „a ajuta”. Mass-media servește știri ce prind rapid o amploare dramatică sau tragică (după caz), lumea se revoltă, însă nu trece mai departe de atât, problema rămâne tot acolo, în stadiul ei de revoltă; nu se mai găsește timp pentru ceva mai mult, vedem realitatea, dar ne este teamă să o întâlnim, ne ascundem în spatele indiferenței din lipsă de curaj, sperând că cineva, acolo, mai puternic decât noi și care este dator să se ocupe de problemele societății, le va rezolva într-un final, sau pur și simplu pentru că așa este mai comod. Timpul trece, evenimentele se sting, iar oamenii uită...

Arta (muzica, artele plastice, dansul etc.) oferă societății o posibilă salvare, o altă realitate, astfel încât individul poate găsi personaje ca și modele pozitive, poate găsi situații prin care salvează drame personale, poate căuta eroi, găsind un refugiu din cotidian, prin plonjarea în ficțiune. Arta reprezintă una dintre cele mai la îndemână modalități de petrecere a timpului liber, dar și una dintre cele mai accesibile posibilități de educare a unor grupuri de indivizi subreprezențați din punct de vedere cultural.

În timpul pregătirii mele profesionale, cât și în urma tinerei mele experiențe

în domeniul artelor spectacolului, am ajuns la întrebarea „dacă teatrul este una din modalitățile de a oglindi realitatea și societatea zilelor noastre, de ce prea puțini spectatori pleacă după un spectacol cu o întrebare?” Teatrul nu se oferă să dea răspunsuri, ci se oferă a le găsi, împreună cu publicul. Actorii prezintă societatea cu problemele ei, pun întrebările, dar asta nu înseamnă că au găsit un răspuns, asta nu înseamnă că judecă, asta nu înseamnă că „știi ei cum e”.

În calitate de actriță, urmând preocupările și întrebările personale cu privire la arta actorului, un asemenea proiect de cercetare își propune să dezvolte metodologia de construire a unui spectacol de factură socială și observațională, dar și să promoveze această metodă de a face teatru, care are drept deznodământ dezbaterea (împreună cu publicul) unor evenimente sociale și conștientizarea aprofundată a realității lor (educația în România, discriminarea, prestigiul, puterea etc.)

Un proiect artistic înseamnă mult mai mult decât ceea ce se vede, respectiv spectacolul ca atare. Conținutul unei realități localizate are un potențial conflictual foarte puternic, care odată ce este integrat artistic, devine mult mai vizibil și poate schimba raportarea la problema adusă în lumină.

Teatrul, dacă nu este al timpului său, nu este deloc. Teatrul comunitar este un teatru de urgență implicativă și alertă, teritorial, dar și de responsabilizare civică, așa cum și-l dorea Augusto Boal,

teoreticianul teatrului opriștilor. Acest fenomen a existat în evoluția artei, încă de la origini, desigur sub diferite denumiri și forme artistice și a căpătat amploare în Europa și în Statele Unite, de-a lungul secolului XX și continuă în secolul XXI, datorită schimbărilor geopolitice și a migrațiilor. Un exemplu excelent internațional de teatru comunitar, îl reprezintă *Cornerstone Theatre Company*, cu o tradiție de peste douăzeci de ani în teatrul făcut cu și pentru comunitate. Până în prezent, la Teatrul Național Radu Stanca Sibiu s-a realizat serie de spectacole de teatru social, care au adus, în ultimii ani, un aer proaspăt atât pe scenele locale, cât și în restul României, cu adresabilitate directă, în primul rând, tinerilor. Turneele internaționale cu aceste spectacole au confirmat faptul că, atât în Europa cât și în S.U.A., problemele sociale sunt aceleași, mai mult sau mai puțin accentuate. Fenomenul de artă activă a prins o mare amploare în străinătate, în ultimii ani, astfel încât se poate viza cercetarea unor modele de teatru implicat social internațional (*Cornestone Theatre Company*, *Rimini Protokoll*, *Teatr.Doc.*) Cererile publicului din partea proiectelor de teatru implicate social sunt din ce în ce mai ridicate, motivele principale fiind ocupațiile contemporane, care oferă individului posibilitatea de a fi realizate fără nicio interacțiune cu un alt individ, încapsularea omului într-un mediu virtual și comunicarea tot mai frecventă în acesta. Importanța acestor spectacole de factură socială a fost

confirmată prin găzduirea și producția lor de către instituții importante de cultură din România (Teatrul Național Radu Stanca Sibiu, Teatrul Național din Timișoara, Teatrul Național din Târgul Mureș, Teatrul Național din Iași, Teatrul Foarte Mic).

Interesul personal pentru acest tip de artă activă și pentru teatrul observațional a apărut odată cu lucrul propriu-zis la primul spectacol de acest fel din Sibiu, respectiv *Antisocial*. Textul a luat naștere prin tehnicile de artă activă ale regizorului-dramaturg Bogdan Georgescu, împreună cu actorii spectacolului. Subiectul piesei își are nucleul în orașul Cluj-Napoca, la un liceu de prestigiu din centrul municipiului: câțiva elevi ai liceului au făcut un grup secret pe Facebook, unde glumeau pe seama profesorilor. Scandalul a pornit din momentul în care un profesor a intrat în grup cu un profil fals și a descoperit tot ceea ce se întâmplă acolo. Spectacolul scoate la lumină prestigiul care trebuie salvat indiferent de circumstanțe, mușamalizarea problemei, nesiguranța individului pe *site*-urile de socializare și, nu în ultimul rând, problema educației din sistemul românesc de învățământ. *Antisocial* s-a bucurat de un turneu național, „Manifest pentru dialog”, timp de șase săptămâni, în orașele principale ale țării. Discuțiile de după reprezentații mi-au trezit interesul pentru ceea ce înseamnă teatrul și societatea în zilele noastre: cum poate teatrul să aducă spectatorii în fața unor realități care, cu toate că

nu o putem schimba, de cele mai multe ori refuzăm să o privim în față, deși suntem cu toții părtași la ea?

În urma experienței cu acest spectacol, urmând linia întrebărilor mele în calitate de actriță, s-a născut un proiect personal, de teatru independent (*Montagne Russe*), construit pe baza cunoștințelor și tehnicilor de artă activă, dobândite la repetițiile cu Bogdan Georgescu. Spectacolul vorbește despre singurătatea în cuplu, despre influența pe care o are societatea în viața de familie și în alegerile pe care le facem „pentru că așa trebuie”. Cea de-a treia parte a trilogiei, respectiv spectacolul *MAL/PRAxis*, vorbește despre putere și despre educația sexuală, un subiect tabu în România secolului XXI.

Consider că este necesară dezvoltarea și promovarea acestui tip de teatru, de unde publicul general poate pleca cu o opinie personală bine conturată, sau, cel puțin, cu un semn de întrebare. Acest fel de a fi, diferit, al teatrului social, se caracterizează prin ridicarea problemelor, prin implicarea în dilemele și dramele societății contemporane, în postmodernism și în plină globalizare. De asemenea, un asemenea proiect de cercetare, precum și preocuparea mea se îndreaptă spre o altă modalitate de „a face teatru”, considerând că impactul pe care îl poate avea în rândul tinerilor studenți și actori va face posibilă o mai bună conștientizare a sinelui și a lumii în care trăim.

Având în vedere rândurile enunțate mai sus, un astfel de proiect de cercetare își propune să aducă în lumină un tip

diferit de abordare a spectacolului de teatru, actualizată la problematicile societății contemporane. Aici subliniez faptul că aceasta este raportată la ceea ce se cunoaște până acum despre interpretarea artistică a actorului, dar și despre artele spectacolului, cercetări care stau la baza pregătirii fiecărui actor. Noutatea unei asemenea abordări, cum este cea propusă de către arta activă, constă tocmai în raportarea producțiilor teatrale la ceea ce înseamnă arta actorului și la așteptările publicului contemporan. Metodologia unui asemenea proiect nu va veni înspre negarea *abc*-ului actorilor, ci dimpotrivă, va veni în completarea unor tehnici și practici deja cunoscute în școlile de teatru.

Un obiectiv generos al cercetării îl poate reprezenta detalierea și importanța rolului pe care îl deține regizorul-dramaturg într-un spectacol de natură artistică, dar și ocazia actorului-student de a se implica și a colabora activ cu acesta. Textele dezvoltate prin tehnici de artă activă reprezintă o dramaturgie care se naște odată cu lucrul actorilor la scenă și trăiește prin jocul acestora. În dezvoltarea acestei scriituri, exercițiile de improvizație individuală și de grup dețin o poziție absolut vitală. „Arta dramatică este o artă colectivă, iar improvizația presupune un proces constant de a oferi și de a primi, prin urmare, oricât de talentat ar fi, actorul nu va putea să-și folosească la capacitate maximă abilitatea de a improviza, dacă se izolează de grup, de partenerii săi.” (Michael Chekhov,

Gânduri pentru actor). În metoda de practică a teatrului observațional de artă activă, studenții-actorii își dezvoltă în interiorul lor sensibilitatea pentru îndemnul artistic și creatoare ale colegilor de scenă, datorită acestor exerciții de improvizație care stau la baza construirii unui spectacol de factură socială. Consider că fără această sensibilitate, un actor nu se va putea niciodată defini în totalitate și nici nu va dobândi abilitatea de a improviza.

Această formă de artă activă are ca și scop descoperirea de noi orizonturi ale vieții și de noi fațade ale individului și ale societății. În exemplificarea cercetării aplicate, consider importantă descrierea unuia dintre exercițiile de improvizație preluate de la Michael Chekhov, exercițiu care aduce o contribuție semnificativă în procesul de lucru la textul dramatic și la construirea structurii spectacolului social: primul pas într-o improvizație de grup este acela de a fi deschis la idei noi, de la fiecare persoană care participă la exercițiu și de a te armoniza ca și individ cu ele. Defectele ar trebui ignorate, iar neînțelegerile din echipă, de asemenea. Ceea ce este foarte important și reprezintă o lege nescrisă este siguranța fiecărui individ în grup. Tot ceea ce se întâmplă și se discută în cadrul unor exerciții trebuie să rămână acolo, ceea ce este profesional este diferit de ceea ce este personal. Scopul acestui tip de exercițiu este de a oferi mijloace psihologice prin care să se stabilească o relație profesională solidă cu partenerii. După câteva exerciții de

mișcare scenică și după ce au creat o legătură interioară puternică între ei, grupul poate trece la următorul pas. Se stabilește o temă, însă doar în linii mari, sugestiv: să muncească într-o fabrică, să participe la un bal, să fie prinși într-un aeroport etc. Indiferent de tema aleasă, grupul decide decorul și tot grupul stabilește rolurile. Nu trebuie permisă nicio înțelegere anterioară asupra subiectului sau a întâmplărilor. La fel ca și în improvizațiile individuale, se stabilesc doar momentele de început și încheiere. De asemenea, grupul ar trebui să stabilească durata aproximativă a improvizației. Dialogul nu trebuie monopolizat de către o singură persoană și se vorbește doar atunci când este necesar sau atunci când se simte nevoia. Atenția nu trebuie distrasă de la improvizație cu eforturile de a crea replici perfecte pentru rol sau situație. Probabil, prima încercare a grupului va fi haotică, însă exercițiul de improvizație trebuie reluat, membrii grupului bazându-se pe senzația de uniune și pe legătura care s-a stabilit între ei.

Actorul este inteligent, altfel nu este actor. El nu are o inteligență intelectuală, deși și aceasta este necesară, ci actorul are o inteligență instinctuală. *Instinctul este inteligența actorului*. Pornind de la caracteristicile generale ale artei active, consider că actorul, prin aceasta, ca și artist creator, poate dobândi noi tehnici de lucru, explorând tipuri de teatralizare și de construcție a narațiunii.

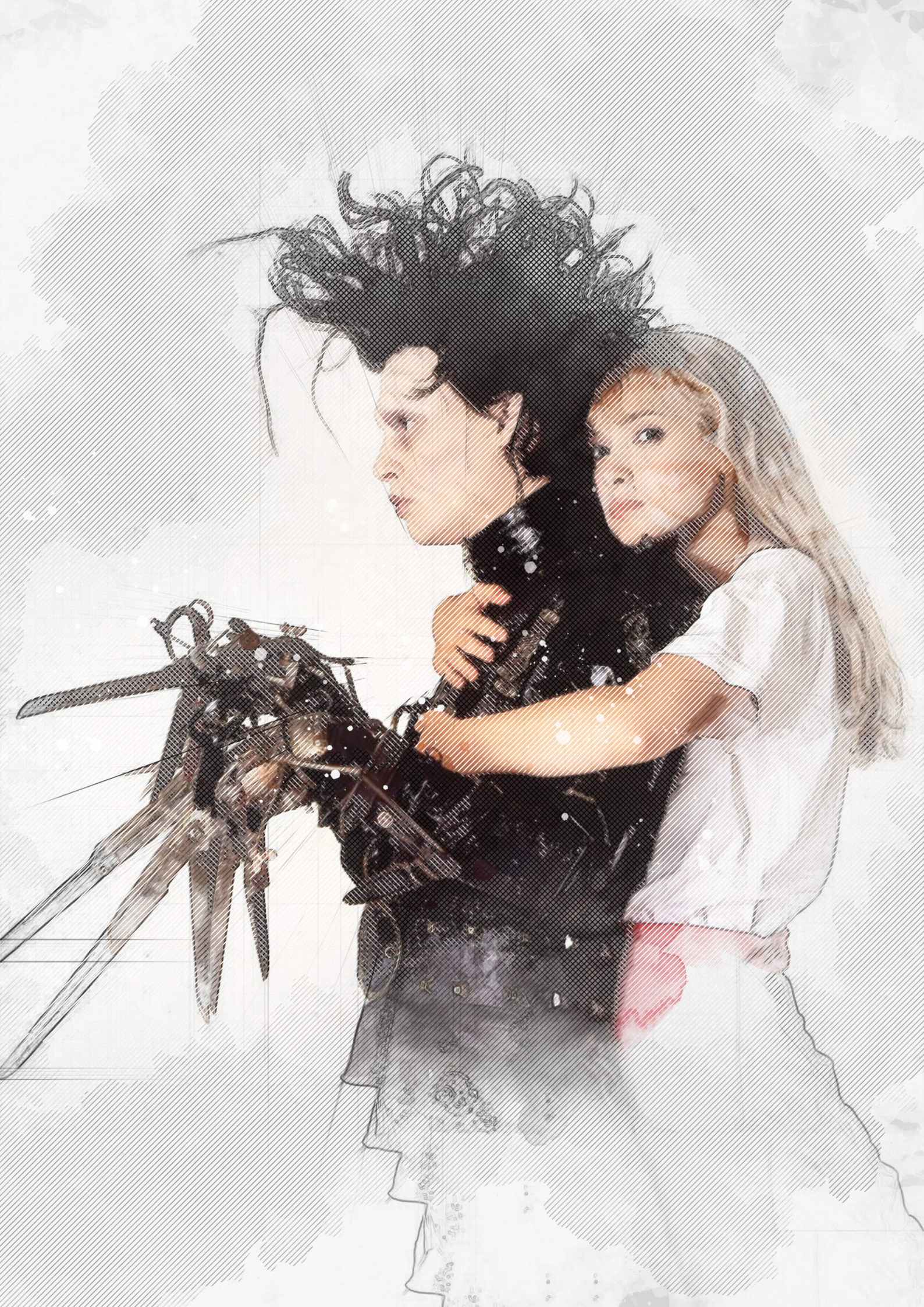
De-a lungul istoriei teatrului, statutul dramaturgului a avut o mai degrabă o involuție decât o evoluție. La început, el a fost punctul central dintr-o trupă de artiști (William Shakespeare, A.P. Cehov etc.). Dramaturgul participa la actul de creație de la începutul lui până ce acesta se împlinea în fața publicului spectator. Am descoperit multe traduceri care au schimbat sensul adevărat al textului și, din nefericire, chiar și conceptul personajelor. În multe piese de teatru în versuri, traducătorul rescrie textul la propriu, făcând poezie de dragul poeziei, încărcând textul cu metafore care în varianta originală nu există și transformând monologuri în povestiri la persoana întâi. Acesta a fost primul semn de exclamare ce m-a determinat să iau în considerare problemele de traducere și de scriere dramatică din România și în străinătate, ca ulterior, în urma experiențelor de lucru propriu-zis la scenă să realizez importanța pe care o are prezența dramaturgului sau a traducătorului în procesul de creație artistică și de construcție a unui spectacol.

În concluzie, atât dramaturgul, cât și regizorul, nu își pot îndeplini misiunea în cadrul fenomenului teatral decât prin actor, astfel încât cred cu tărie în actorul ca și *artist creator* și nu *executant*. Cel din urmă este cel care dă suflet textului, personajelor și transmite mesajul mai departe. Omogenizarea relației dramaturg-regizor-actor, este, din punct de vedere personal, cea care va construi ulterior sufletul unui

spectacol, dar și atmosfera prin care acesta respiră. Pentru ca instrumentele artistice ale actorului creator să poată fi folosite la intensitate maximă, distanța de reflexie și de interpretare este obligatorie, iar acestea nu pot ajunge la actor decât prin prisma dramaturgului, responsabil de text și de mesajul pe care acesta îl poartă și, nu în ultimul rând, prin regizorul care îi oferă artistului acel „cum?”, „de ce?” și protecția actorului, care este la fel de importantă ca și jocul lui.

Bibliografie

- Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei RSR, 1965
- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1997
- Atkinson, Robert, *Povestea vieții*, Editura Polirom, 2006
- Boal, Augusto, *Teatru pentru Actori și Non-actori*, Editura Fundația Concept 20
- Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954
- Chekhov, Michael, *Gânduri pentru actor - despre tehnica actoriei*, Editura Nemira, București, 2017
- Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977
- Guenon, René, *Criza lumii moderne*, Editura Humanitas, București, 1993
- Hammond, Will; Steward, Dan, *Verbatim, verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, Londra, 2008
- Itallie, Jean-Claude van, *The Playwright's Workbook*, Applause, 1997
- Jones, Phil, *Drama as Therapy, Theatre as Living*, Routledge, 1996



MONȘTRI ȘI FOARFECE EDWARD MĂINI-DE-FOARFECĂ DE TIM BURTON - SCURTĂ ANALIZĂ

Andrei C. Șerban

Lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

Andrei C. Șerban is an assistant professor in the Department of Drama and Theatre of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. He has published literary chronicles in specialized magazines (*Timpul, Euphorion, Poesis International*), theater and film chronicles in the magazines *Aplauze* (the official magazine of the Sibiu Theater Festival) and *CA&D*, being also a reviewer and member of the jury in at The Monthly Film Festival in Glasgow. He moderated, on the occasion of special screenings, meetings with directors and actors at Este Film Festival (2015-2019) and TIFF Sibiu (2016-2018), being also responsible for the Neorealism and New Realism section, within Astra Film Festival 2015 .

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

andrei.serban@ulbsibiu.ro

Monsters and Scissors. Edward Scissorhands, directed by Tim Burton: a short Analysis

The restructuring of the elements inspired by the romantic imaginary is perhaps one of the main reasons why Tim Burton is often included in the postmodernist dimension of cinema in the last decades of the twentieth century. This paper tries to capture some aspects specific to the *Edward Scissorhands* (1990) feature, without claiming to be an exhaustive study. In this short hermeneutic analysis, we will depict some details related to the cultural influences that directly or indirectly contributed to the realization of the *monstrous* character Edward endowed with the attributes of romantic genius.

Tim Burton, *Edward Scissorhands*, Romanticism, monster, genius

Ecouri romantice

Pasionat încă din copilărie de filmele horror populate de personaje supranaturale, afinitatea lui Tim Burton pentru zona gotică este evidentă încă de la prima sa producție oficială, scurta animație *Vincent* din 1982. Dincolo de calitățile indiscutabile ale acestui debut nonconformist și îndrăzneț (mai ales în contextul unei lumi subjugate de magia curată a lui Walt Disney, pentru care Tim Burton a activat ca desenator), acest scurtmetraj animat posedă în structura sa elementele cele mai reprezentative pentru viziunea creatoare a viitorului creator hollywoodian: gustul pentru universurile ficționale în maniera lui E.A. Poe (animația din 1982 având la bază o rescriere a poemului *Corbul*), predilecția înspre macabru din care este nelipsit un contrapunct naiv, decorurile gotice și umorul negru, precum și optarea pentru protagoniști ce bifează tipologia *outsider*-ului neînțeleș sau blamat de ceilalți încadrați, deseori, în categoria personajelor supranaturale (fantomе, vampiri, zombii ori reinventări *frankenstein*-iene). Din această perspectivă, animația de debut a lui Tim Burton poate fi privită ca un fel de antologie tematică specifică viziunii sale, pregătind terenul pentru viitoarele producții cinematografice care, într-o măsură mai mică sau mai mare, vor reuși să ducă aceste „metafore obsedante” la un nou grad

al rafinementului. Astfel, celebrul lungmetraj *Edward Măini-de-foarfecă* (1990) se impune drept cel mai reprezentativ proiect semnat de Tim Burton care, reîntorcându-se înspre materia narativă impusă de debutul său, reconfigurează un univers mult mai complex și coerent, ce mizează pe o readaptare permanentă a surselor primare izvorâte din imaginarul romantic.

Respectând strategia utilizată în animația sa de debut, reîntoarcerea regizorului american înspre complexitatea imaginarii romantice vizează o permanentă încercare de sfidare a tiparului horror impus de E.A. Poe care, de altfel, s-a impus în panoplia marilor scriitori ai vremii prin dimensiunea coșmarească inedită a scrierilor sale, concurând poate doar cu Mary Shelley. Spre deosebire, însă, de creatoarea celebrului *Frankenstein*, fundamentul fantastic specific lui E.A. Poe, al cărui univers ficțional este dominat de demoni cu chip uman, pisici antropofage ori strigoi¹, avea să devină un teren propice dezvoltării ulterioare nu numai a cinematografeii horror, ci și a noilor voci literare ce vor împinge ecoul goticului înspre zone mult mai extravagante, precum o va face câteva decenii mai târziu H.P. Lovecraft, de exemplu. Astfel, Tim Burton, la rândul său, avea să găsească în scrierile autorului american de secol XIX nu numai „bestiarul”

1 „Le monde poétique et philosophique créé par Poe est à l'opposé du credo transcendentaliste. (...) L'atmosphère macabre et diabolique de ses contes et poèmes défigure la grande, bonne et divine nature d'Emerson ; ses décors gothiques défigurent le sublime naturel, le précipitent dans le grotesque, les genres populaires, les superstitions et la sorcellerie. (...) les personnages de Poe ont souvent une origine aristocratique, ils se perdent dans les bibliothèques de famille, les lectures savantes et les fantasmagories de l'opium.” (Patrizia Lombardo, Philippe Roger, *L'Europe romantique* in *Critique*, 2009, no. 745-746, p. 636)

necesar dezvoltării propriilor proiecte cinematografice (pe care le va stiliza într-o manieră personală, rupând legăturile preexistente între aparența lor terifiantă și esența lor inocentă), ci și atmosfera plasată la limita dintre decorurile macabre victoriene și convenția basmului modern. Acest eclecticism care, pe de o parte, se alimentează dintr-o tradiție literară consacrată și, pe de altă parte, conștientizează exigențele unei contemporaneități deschise înspre forme de reciclare, capabile să satisfacă gusturile unui public variat, devine un fundament perfect integrat în viziunea universală a creatorilor de film din ultimele decenii ale secolului trecut, un fundament pe care Tim Burton, de asemenea, își va consolida cele mai multe dintre proiectele sale. Prin urmare, *Edward Mâini-de-foarfecă* își face apariția în lumea filmului conștient de mutațiile impuse de estetica postmodernă, pentru care ideea de reciclare, de rescriere a istoriei, de fracturare a coerenței spațiale și temporale, de sfidare a tiparelor generice prestabilite fusese deja asimilată și pusă în practică de regizori precum David Lynch, Martin Scorsese ori Terry Gilliam.

Monstrul și ceilalți monștri

Prin celebrul său film despre viața unui băiat creat într-un laborator, care în loc de mâini are foarfece, Tim Burton intră în panoplia celor mai reprezentativi regizori ai finalului de

secol XX, continuând într-o manieră originală o direcție deschisă de genul horror-fantasy, sfidând deopotrivă raportările convenționale la aceste formule cinematografice. Astfel, *Edward Mâini-de-foarfecă* pare să se sustragă de la raportările generice preexistente, concentrând într-un singur personaj o suită de influențe mai mult sau mai puțin divergente. Edward este, deopotrivă, un Frankenstein și un Pinocchio în esența căruia sunt surprinse deopotrivă diformitatea fizică și inocența edenică. Totodată, Edward este o reinterpretare în cheie fantasy a lui Quasimodo, a cărui surzenie este *translatată* în autismul personajului burtonian, în incapacitatea de a înțelege mecanismele și meschinăria naturii umane.

Pe lângă această influență hugoliană care se manifestă în Edward prin contopirea diformității fizice cu sublimul, Tim Burton își *gândește* protagonistul într-o manieră similară cu H.P. Lovecraft care își definește creaturile – plasate la limita dintre divinități păgâne (Edward, la rândul său, este nemuritor, nefiind afectat de trecerea timpului) și apariții extraterestre, hibride om-animal (tot așa cum Edward este un hibrid între om și obiect) – drept o sfidare înspăimântătoare a anatomiei ființei umane. Extinzând această viziune, monstrul lui Tim Burton este o materializare a unui individ *manqué*, a ceea ce vrea să pară uman. Cu alte cuvinte, monstrul este materializarea

unui *anarhetip*², definit ca sfidare, reinterpretare, denaturare a unui șablon preexistent. Această accepțiune nu este, însă, singulară în viziunea regizorului american, din moment ce protagonistul său nu se rezumă la o simplă interfață discrepantă. Mai precis, Tim Burton pare să pornească în concretizarea personajului său emblematic de la definiția lui Jean Clair, care parcurge istoricul etimologic al cuvântului *monstru* (provenit de la latinescul *monstrum* care, la rândul său, provine de la verbul *monere* – a avertiza, a preveni) pentru a conferi o nouă viziune cu privire la scopul acestor apariții bizare: „Figures repoussantes, ils sont aussi une figure de révélation, la mise au jour de ce qui devait rester caché et qui resurgit des temps les plus reculés. Le monstre est un avertissement.”³. Prin urmare, monstrul nu este o diformitate, o anomalie detașată de contextul social în care apare, ci, dimpotrivă, este un produs al înseși epocii sale. Monstrul nu este o prezență incompatibilă cu lumea în care apare; el este chiar acea lume, mai precis, materializarea metaforică a tarelor sociale, iar în spatele monstrozității fizice se ascunde realitatea⁴. Nu întâmplător, afinitățile termenului cu latinescul *monstrare* („a dovedi”, „a demonstra”, „a arăta”) sunt mai mult decât evidente. Edward, monstrul burtonian, vine,

deci, să *monstreze*, adică să arate imperfecțiunile comunității-gază și, astfel, defectul său fizic are un corespondent direct cu defectele morale ale oamenilor. Edward, cel care distruge orice vrea să atingă, corespunde maliției oamenilor care *taie, sfășie* în sufletul celor de care se apropie. Astfel, Tim Burton creează între protagonistul său și indivizii comunității care, în cele din urmă, îl vor respinge cu violență, un raport antinomic ce se bazează pe o corespondență inversă între aparență și esență. Edward nu este doar un individ *manqué* la propriu, el este, din toate punctele de vedere, inversul agresorilor săi: exteriorul său respingător, *tăios*, este o proiecție metaforică a esenței distructive a oamenilor care îl resping, în timp ce candoarea sa corespunde *ambalajului* pastelat, luminos al celorlalți și al universului lor social desprins parcă din *perfectiunea* reclamelor americane. Acest aspect este relevant și la nivelul concretizării imagistice a filmului, din moment ce Tim Burton este conștient de faptul că interfața vizuală atractivă, colorată, dinamică a filmului său vine, pe de o parte, să condamne preocuparea excesivă a omului pentru aparențe / ambalaj (să nu uităm că persoana care îl *adoptă* pe Edward este agent Avon), iar, pe de altă parte, să evidențieze lumina pe care personajele ostracizate o aruncă asupra lumii din

2 Concept propus în spațiul românesc de Corin Braga: „anarhetipurile implică activitatea unui mimesis anarhic, ce refuză conformitatea cu tipurile ideale și produce entități fortuite și ireductibile, singulare, o galerie de « monștri »” (*De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 206).

3 Jean Clair, *Hubris: La fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, Géants et Acéphales*, Gallimard, Paris, 2012, p. 17.

4 Vezi Hannah Thompson, *Taboo: Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*, Routledge, United Kingdom, 2013.

jurul lor. Raportul convențional om-monstru care respectă principiul clasic protagonist-antagonist (așa cum este, de altfel, folosit cu preponderență în genul horror și nu numai), la Tim Burton, este reconfigurat. Astfel, omul este adevăratul monstru guvernat de instincte distructive, în timp ce ființa diformă instaurează o epifanie, mai mult sau mai puțin dureroasă, la nivel social.

Frumoasa și geniul

Edward e un personaj care se află într-un conflict cu el însuși, care vrea să se apropie de ceilalți, dar anatomia sa bizară îl împiedică să o facă. „Les ciseaux sont un bon symbole de ces tendances contradictoires, à la fois simples et complexes”⁵; el este un personaj deopotrivă creator și distructiv, după cum afirmă Tim Burton însuși. Tot astfel, mâinile sale diforme nu par să fie alese întâmplător de regizorul american drept dovada cea mai evidentă a aparentei sale monstruoșități. Într-un studiu filozofic destinat modului în care putem defini omul în raport cu universul, Raymond Tallis se oprește asupra mâinii ca instrument biologic indispensabil stabilirii condiției noastre umane, afirmând că: „The hand is the instrument of transcendence required to bring us out of nature.”⁶. Mâna este ceea ce surprinde tranziția dinspre instinctul animalic înspre rațiune, înspre meșteșug, fiind indispensabilă modului în care manipulăm sau (re)

creăm lumea înconjurătoare. Totodată, mâna este echivalentă cu *craft*-ul, este o prelungire firească a intelectului sau a inspirației, prin intermediul căreia suntem capabili să operăm și să articulăm un discurs artistic coerent. Dintr-o perspectivă mai generală, mâna poate fi privită ca un mijloc de comuniune socială, fiind asociată nu doar cu armonia spațiului domestic, ci și cu echilibrul universal, cu promisiunea ori cu onoarea, cu pactul prin care ne manifestăm moralitatea ori solidaritatea. În același timp, mâna este un *organ* al intimității, receptacol al atingerii, o cale de comunicare tactilă, directă cu ceilalți. Dintre toate simțurile umane, atingerea este poate cel mai relevant în stabilirea diferențelor între om și animal; atingerea percepută ca act emoțional este o manifestare a propriei umanități. Spre deosebire de alte simțuri, atingerea poartă mereu în sine un *aici* și *acum*, fixând gestul în coordonate fixe și irepetabile. Cât timp văzul și auzul pot sfida această calitate, fiind capabile să se translateze în alte medii pentru a purta *fantoma* gestului inițial (reproduceri în format digital, de pildă), atingerea este un act participativ direct, intim și imun oricărei forme de *falsificare*.

Din această perspectivă, Edward este, prin însăși condiția sa, destinat ostracizării, întrucât el apare drept încarnarea unei disfuncții resimțite la nivelul corpului social. Mâinile lui sunt doar niște instrumente reduse la

⁵ Pierre Eisenreich (coord.), *Tim Burton*, Editions Scope, Collection Positif, Paris, 2008, p. 10

⁶ Raymond Tallis, *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003, p. 32.

funcționalitatea lor obiectuală, fiind depedate de capacitatea de a evoca umanul în materializarea sa intimistă. El este, deci, o ființă creatoare, nu și una erotică; sensibilitatea lui este una emoțională, intelectuală, și nu carnală. Tăișurile mâinilor sale potențiază, astfel, discrepanța dintre natura sa creatoare și natura umană a lui Kim, condamnându-i pe amândoi la o iubire imposibilă. Edward este investit, astfel, cu atributele geniului romantic, turnat în mulajul unui protagonist de basm modern⁷, care este condamnat la (auto) izolare și neîmplinire erotică și care își construiește universuri compensatorii prin creația sa. Prin acest act el devine, folosind cuvintele lui Schopenhauer în momentul în care definește omul de geniu (subsumat imaginii poetului), „le miroir de l’humanité et lui présente l’image claire et fidèle de ce qu’elle ressent”⁸.

Paralelismul cu imaginarul romantic se resimte nu numai la nivelul tematic (iubirea imposibilă din cauza incompatibilității celor două lumi din care provin personajele), ci și tipologic. Astfel, ipostazei geniului nefericit și ostracizat, Tim Burton îi alătură imaginea domniței medievale, blonde și eterice, încarnate în personajul Kim care rămâne, în cele din urmă, un obiect al contemplației, și nu unul carnal. Perechea Edward-Kim

respectă toate dihotomiile specifice cuplurilor nefericite desprinse din universul marilor poeme romantice: el este nemuritor, inadaptat, ne-uman, în timp ce ea este o ființă visătoare, idealistă și condamnată la o existență perisabilă. Tot astfel, destinul acestei relații sortite neîmplinirii respectă tiparul prestabilit. Incapabil să moară, Edward comite singura formă de suicid de care este în stare, cel social⁹, retrăgându-se în propriul castel gotic, pentru a crea în continuare propria sa artă efemeră – sculptatul statuilor de gheață în a cărei tranziență este metaforic proiectată perisabilitatea modelelor, a ființelor umane.

Bibliografie:

- ***, *Tim Burton. Entretiens avec Mark Salisbury*, Sonatine Editions, Paris, 2009;
- BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iași, 2006;
- CLAIR, Jean, *Hubris: La fabrique du monstre dans l’art moderne. Homoncules, Géants et Acéphales*, Gallimard, Paris, 2012;
- EISENREICH, Pierre (coord.), *Tim Burton*, Editions Scope, Collection Positif, Paris, 2008;
- LOMBARDO, Patrizia, ROGER, Philippe, *L’Europe romantique in Critique*, 2009, no. 745-746;
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensées et fragments*, Felix Alcan, Paris, 1900;
- TALLIS, Raymond, *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003;

⁷ A se vedea excelentul eseu al lui Thomas Bourguignon care enumeră corespondențele dintre filmul lui Tim Burton și structura arhetipală a unui basm, precum și mutațiile pe care regizorul le operează pornind de la această structură narativă predefinită. (Pierre Eisenreich, *op. cit.*, pp. 65-67).

⁸ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, Felix Alcan, Paris, 1900, p. 158.

⁹ Suicidul social al lui Edward are loc în momentul în care el taie din greșeală palma lui Kim. La nivelul construcției filmice, acest moment este decisiv în exteriorizarea explozivă a tensiunilor sociale, mai degrabă latente până în acel moment, fiind, de asemenea, momentul care marchează retragerea din lume a protagonistului, precum și dezvrăjirea imaginii idealizate a femeii de a cărei condiție umană protagonistul devine conștient.

- THOMPSON, Hannah, *Taboo : Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*, Routledge, United Kingdom, 2013;
- TIRARD, Laurent, *Leçons de cinéma*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2009.



EROS ȘI BIOGRAFIE ÎN SONETELE SHAKESPEARIENE

Oana Marin

Asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

Oana Marin is a young actress that is working together with Radu Stanca National Theatre in Sibiu. She received her MA in The Art of Dramatic-character Interpretation in 2017. Since 2017 she teaches stage speech at Lucian Blaga University of Sibiu and is doing a PhD thesis on the role and importance of the spoken word in Vasile Voiculescu.

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

oana.marin@ulbsibiu.ro

Eros and Biography in William Shakespeare's Sonnets

This study proposes a broader interpretive perspective of Shakespearean sonnets, with guidelines subsumed to the theme of love, and an exit from the area of biographical seduction, which captivates both readers and exegetes of the work. This enterprise could be a restrictive and risky solution, because in the absence of the documentary security of this hermeneutical path, it could reduce the erotic ideal within the sonnets to the aestheticization of personal affective experiences, diminishing the mystery and the metaphysical aspiration.

sonnets, eros, biography, time, love, theatre

Sonetele shakespeariene dezvăluie detalii biografice grăitoare reunite sub semnul unei teme mari și fundamentale: iubirea. Erosul capătă de multe ori în aceste poeme forma aparentă a patimei, a adulării, formă de altfel preferată de autor în construcția diverselor conflicte din operele dramatice, precum în *Romeo și Julieta*, unde iubirea naivă, voluptuoasă, împlinită carnal, a tinerei Julieta este preferată în fața contemplării mistice a Rosalinei, al cărei portret, ca și numele, de altfel, trimite la tema ocultării sacrului din tradiția ezoterică.

În sonetele lui Shakespeare există doi subiecți ai adorării: tânărul blond și doamna brună. Cel dintâi, numit enigmatic W.H., împarte două identități preferate de shakespearologi. Prima ar fi aceea a lui William Herbert, conte de Pembroke – patron al artelor, care împarte, alături de fratele său, onoarea de a i se fi dedicat prima ediție în folio a operelor shakespeariene (de asemenea, este posibil ca „cea mai nobilă și neasemuită pereche din Frăție” să-și fi amprentat identitatea deasupra portretului shakespearian prin citatul „*Principum amicitias!*”). Un alt amănunt mai mult sau mai puțin relevant care susține această teorie ar fi refuzul tânărului conte de Pembroke de a se căsători cu nepoata lui Henry Carey, lord șambelan, patron al companiei în care a jucat și pentru care a scris Shakespeare. Cea de-a doua identitate îi aparține lui Henry Wriothesley, conte de Southampton – ale cărui inițiale, H.W., ar fi

fost inversate de editor pentru a-i ascunde identitatea. Totuși, extrem de relevante, în acest sens, sunt cele două dedicații din poemele *Venus și Adonis* și *Necinstirea Lucreției*, a căror figură centrală o reprezintă tânărul conte:

„*Prea înălțatului senior Henry Wriothesley, conte de Southampton și baron de Tichfield. Preaînălțate, Nu știu dacă sînt vinovat închinând înălțimii voastre stihurile mele nedesăvârșite, nici dacă lumea mă va certa fiindcă am ales un sprijin atât de puternic pentru o atât de neînsemnată povară; dar dacă înălțimea voastră va fi mulțumită, eu însumi mă voi simți răsplătit peste măsură și făgăduiesc a folosi toate ceasurile mele de răgaz până vă voi putea slăvi cu roadele unei trude mai destoinice. Dar dacă cel dintâi prunc al închipuirii mele va fi nevolnic, voi fi prea întristat că i-am hărăzit un naș atât de nobil; și niciodată nu voi semăna un ogor sterp, de teamă că voi culege apoi un rod sărac. Îl supun privirii înălțimii voastre și înălțimea voastră îl va supune mulțumirii*

*inimii sale; de-ar putea
să răspundă totdeauna
dorinței voastre și
așteptărilor pline de
nădejde ale lumii!
Al înălțimii voastre
preaplecat, William
Shakespeare” (Venus și
Adonis)¹*

Desigur, fără a extrapola în direcția unei romanțe tănuite, putem rămâne în limitele verosimilului și aprecia că tonul supus al poetului în fața patronului său creionează o adresare cu caracter tributar, dar să urmărim și dedicația ce precedă poemul *Necinstirea Lucreției*:

*„Preînălțatului
Henry Wriothesley,
conte de Southampton
și baron de Tichfield.
Dragostea pe care o port
înălțimii voastre e fără
de sfârșit; de aceea, dacă
această cărțuție nu ar
avea început, ar fi numai
un nimic nefolositor.
Chezășia pe care mi-a
dat-o bunăvoința voastră,
și nu valoarea versurilor
mele lipsite de sprijin, mă
indeamnă să cred că se
vor bucura de ocrotirea
voastră. Toate câte le-
am scris ale voastre
sînt; fiind doar o parte
din câte am făcut și vi
le-am închinat. Dacă
valoarea mea ar fi mai*

*mare, îndatoririle mele
ar fi și ele mai multe;
deci, atâta câtă este, este
în întregime închinată
înălțimii voastre, căreia
îi doresc viață lungă,
sporită încă de toate
fericirile. Al înălțimii
voastre preaplecat,
William Shakespeare.”²*

Considerăm grăitoare mărturisirea conform căreia scrierile shakespeariene, al căror patron irevocabil este tânărul conte („toate câte le-am scris ale voastre sînt”) sunt „doar o parte din câte am făcut și vi le-am închinat”, relevând o traiectorie comună, indiferent de natură, a celor doi. La fel, „valoarea mai mare”, direct proporțională cu „îndatoririle mai multe”, poate reprezenta o aluzie la burlăcia londoneză a lui Shakespeare, care ignoră trista căsătorie stratfordiană și la libertatea opțiunii, alegerea fiind, de fiecare dată, după cum ne relevă aceste dedicații, de a fi umil supus „preînălțatului” conte. Un al treilea lucru mărturisitor îl reprezintă legătura care poate fi făcută între urarea din finalul omagiului („viață lungă, sporită încă de toate fericirile”) și leitmotivul primei grupări de sonete – acela al veșnicei dăinuiri prin urmași.

Doamna brună reprezintă cel de-al doilea subiect al adorării din ciclul sonetelor shakespeariene. Modelul ce a stat la baza creionării acestui personaj ar fi fost Emilia Bassano, doamnă de curte, născută în familie

¹ William Shakespeare, *Opere complete. Volumul 9. Sonete. Poeme*, Editura Univers, București, 1995, p. 601.

² Ibidem, p. 653.

de muzicieni, de origine italiană, înzestrată cu veleități literare, fiind una din pionierele poeziei feminine (volumul său de poezie, *Salve Deum Rex Judaeorum*, se lansează în 1611). Amatorii de senzațional îi atribuie, adesea, Emiliei Bassano calitatea de co-scriitor al operei shakespeariene *Macbeth*. Ipoteza conform căreia Emilia Lanier, născută Bassano, este adevărata doamnă brună din sonete este întărită de diversele coincidențe din opera, referitoare la numele personajelor: există o Emilia în *Othello*, există un Bassanio în *Negușătorul din Veneția*, există un Aemilius și un Bassianus în *Titus Andronicus*.

Cu toate că adrenalina descoperirii și a elucidării misterelor biografice reprezintă, pentru shakespearologi, o parte importantă a muncii lor, care, de altfel, nu este de rău augur, căci umanizarea poetului, a individului creator, provocarea mărturisirii, crearea analogiilor, apropierea creator de omul modern, oferindu-i spațiu de curgere în suflet, prin filtrul poate îmbâcsit al discernerii artei și poeziei, detaliile biografice nu primează în fața imensei posibilități creatoare pe care Shakespeare o relevă prin compunerea sonetelor. Aceste poeme, aparent îngropate sub tomurile veacurilor de existență care le-au urmat, sunt la fel de actuale și astăzi, posibile, ba chiar probabile, căci ele reprezintă mărturia unei adânci și infinite cunoașteri a naturii umane și a misterelor existenței, o spovedanie

și un bocet, un protest tăcut, aerat, ca un oftat înțelept, privitor la condiția injustă a omului, un strigăt ce îndeamnă la atenție (care poate fi tradus azi prin mult discutatul „awareness”) și, în final, un imn de laudă a vieții și a dragostei. Poetul exersează toate formele iubirii, de la cea platonice la cea trubadurescă sau la cea pătimășă, de la iubirea-demon, iubirea posesie, la iubirea cristică, de la robie, de la iubirea-jug, la iubirea-libertate, la iubirea-dar, relevându-ne chipul omului-iubire, iubit de Dumnezeu în exercițiul iubirii.

Finalul extatic al contemplării iubirii are, totuși, la Shakespeare, două sensuri, două traiectorii. Una o reprezintă extazul mistic erotic, facilitat de intervenția divină:

„Ar trebui să-I aduc lui Dumnezeu mulțumiri mai mult decât oricare alt om din această lume, fiindcă ceea ce sufletul meu a dorit mai mult decât orice să vadă vad acum ochii trupului și le este îngăduit să privească, iar eu sunt incredințat că Dumnezeu mi-a acordat această răsplată pentru dragostea mea nemărginită și pentru că a vrut să asculte rugăciunile mele fierbinți.”³

Cea de-a doua o reprezintă extazul contemplării formei universale și transcendente a iubirii, iubire

³ Andreas Capellanus, *Despre iubire*, Editura Polirom, București, 2012, p. 125.

chistică, care amprentează opera lui Shakespeare cu un puternic caracter eshatologic:

„Cel care privește la acest jertfelnic cu o îndreptare deplină a feței pentru a-L vedea pe cel atârnat pe cruce pentru credință, speranță și dragoste, evlavie, admirație, exaltare, apreciere, slavă și bucurie, face pascha, adică trecerea împreună cu acesta, ca să traverseze Marea Roșie prin lemnul crucii, intrând din Egipt în deșert, unde să guste mana ascunsă și să se odihnească împreună cu Christos în mormânt întocmai ca mort în exterior, simțind totuși, pe cât este posibil conform stării în via, ceea ce i s-a spus tâlharului atârnat pe cruce împreună cu Christos: astăzi vei fi cu Mine în Paradis [...] Iar dacă vei cerceta modul în care se petrec aceste lucruri, întreabă harul, nu învățătura; dorința, nu intelectul; suspinul rugăciunii, nu îndeletnicirea lecturii; mirele, nu magistrul; pe Dumnezeu, nu pe om; negura, nu claritatea;

nu lumina, ci focul care înflăcărează total și care transferă spre Dumnezeu prin ungerile extatice și prin cele mai arzătoare sentimente. Foc care este chiar Dumnezeu și a cărui vatră este în Ierusalim, pe care Christos îl aprinde în ardoarea celei mai arzătoare pătimiri ale sale, pe care o percepe cu adevărat numai acela care spune: sufletul meu a ales atârnamea și oasele mele moartea. Cel care iubește această moarte îl poate vedea pe Dumnezeu, pentru că fără îndoială este adevărat: nici un om nu mă va vedea și va trăi.”⁴

Astfel, cele două perspective antitetice privitoare la calitatea omului de urmărit sau de urmăritor în relația cu divinitatea, de ucenic sau de om – păpușă de lut, supusă veșnic sorții și fatumului –, relevă esența poeziei shakespeariene și, anume, eterna luptă a omului desprins din creație cu negurile posibile ale neființei.

Exercițiile de adulare, cu precădere cele dedicate tânărului conte, a căror temă este procreația, inspiră o adâncă și profund omenească teamă de neant, nu de moarte, ci de trecere în neființă, căci nu numai mintea, ci nici sufletul omului nu este capabil să pipăie o astfel de stare:

⁴ Bonaventura, *Itinerariul minții spre Dumnezeu*, Editura Polirom, București, 2012, pp. 101-103.

„Când la priveghi de dulce
reverie

Chem umbra unor ani de-
odinioară,

Oftez, ce multe nu-s, și-au
fost să fie,

Și-mi tângui iar pierduta
primavera.

Și-mi udă ochii, nedeprinși
a plânger,

Câte-un amic ce-n bezna
morții doarme;

Iubirea stinsă inima mi-o
strânge,

Și chipuri vechi vin pacea
să mi-o sfarme.

Și-adun, jelind cu vechea
jale iară,

Chin lângă chin, câtime-
ndoliată

A plânsetului plâns de-
ntâia oară,

Și iar plătesc, deși plății o
dată.

Dar de-mi apari, prieten
scump, în minte.

Am totul iar, și-s vesel ca-
nainte.⁵

Strigătul mut și sfâșietor al
contemplării perenității este îmblânzit
la Shakespeare prin darul veșniciei
pe care îl dă poezia, întregul ciclu
al sonetelor aflându-se, de fapt, sub
semnul unei uimitoare arte poetice.
Astfel, credința christică care rupe
zăgăzurile morții, se dizolvă, în sonete,
în contemplarea iubitului și a iubitei,
creionând prototipul omului universal,
ambivalent, androgen:

„Când mă gândesc la tot
ce-i viu, că n-are

Decât o clipă de desăvârșire,
Că-n tot ce-arată scena

asta mare,

E-a stelelor ascunsă-
nrâurire;

Când văd că omul ca o
plantă crește,

C-același cer l-alintă și-l
doboară,

Că tocmai când ajunge-n
vârș, descrește,

Iar faima lui uitarea
o-nconjoară;

Văzând în toate
nestatornicia,

Tu mândru tânăr, îmi
răsai în față,

Când Vremea se unește cu
Urgia,

Să schimbe-n beznă ziua
ta măreață,

Și Vremea-nfrunt,
iubindu-te mereu,

Și tot ce smulge ea, ți-
adaug eu.⁶

Așadar, timpul capătă în
sonetele shakespearlene valențe
tragice, fiind plasat în antiteză cu
obiectul adulării, asemenea unei plame
care sufocă gura de aer proaspătă a
dragostei, asemenea unui duh rău
care își așteaptă statornic intrarea
în scenă. Pentru omul modern, însă,
problematika timpului este complexă,
acesta utilizând elementul Cronos,
de obicei, în ecuații, sisteme, calcule.
Timpul nu mai este o entitate în sine,

⁵ Ibidem, p. 85.

⁶ William Shakespeare, *Sonete*, Editura Media Concept, Sibiu, 2004, p. 55.

ci este un element de măsură, continuu raportat la diferite contra-greutăți. Altfel, modernitatea ne-paseistă agață de limba ceasului dorințele cele mai aprige și speranțele cele mai profunde, aruncându- în cărcă un element cu caracter benefic, viitorul. Pentru omul modern, timpul înseamnă devenire, dar pentru secolul lui Shakespeare, în care rata mortalității era mult mai mare și speranța de viață mult mai mică, timpul însemna conștiință și conștientizare. Măsurarea timpului a fost, desigur, una dintre principalele ocupații ale astronomilor renascentiști, dar oare pentru Shakespeare, pentru mult învățatul bard, timpul curgea într-un singur sens? Zbaterea între tangentele timpului vechi și ale timpului modern trebuie să-și fi pus amprenta în căutările poetului, căci aflat la granița dintre antichitatea vetustă, dar admirată și noul propus de epoca renascentistă, acestuia i se relevau două calități ale scării – susul și josul – timpul vechi care dezbracă cancerul lumii și timpul nou care îl acoperă:

„Timpul anticilor – o spune Aristotel în chip izbitor în Fizica sa – este mai mult destrăcător; timpul scoate lucrurile din așezarea lor cea bună, de la începutul lor, iar doar ca timp rotator, al revenirii neîncetate, are el preț pentru antici. Timpul modernilor, dimpotrivă,

este împlinitor; ce stă să vină este mai bun decât ce a fost, așa cum cei vechi, pentru un Pascal, sunt mai degrabă cei tineri decât cei bătrâni. Timpul modernilor urcă. Dar timpul vremuirii nici nu coboară, nici nu urcă; nu e nici destrăcător, nici împlinitor. Are un straniu sens de neutralitate, obiectivitate și detașare. Este dincolo de bine și de rău, ca acea «nevinovăție a devenirii», pe care o idolatrizau Goethe și Nietzsche, fără s-o poată reda în simplitatea unui nume. Vremuirea este devenirea într-o devenire a lumii.”⁷

Iubirea din sonete depășește granițele timpului, ea nu este „*time's fool*”⁸, nu-și pierde lumina în umbra ceasului, nu se mistuie în limbile de foc ale orei. Iubirea din sonete traversează iubirea mistică trubadurescă, iubirea contemplativă și frivolă, iubirea estetică și iubirea-gând, plasând erosul și patosul extatic în infinit. Noica spune că „omul e o ființă secundă. La el evocarea e mai bogată decât creația; sau ea poate fi o a doua creație”⁹, dar, la Shakespeare, infinitul capătă valențele perpetuării, ale dăinuirii, ale descinderii în veșnicie o dată, la nivel microcosmic, prin procreație, apoi, la nivel macrocosmic, prin creație.

7 Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, Editura Științifică, București, 1970, p. 78.

8 William Shakespeare, *Sonete*, ed. cit., p. 257 (Sonetul CXVI: „Iubirea nu-i al Vremii prost, chiar dacă/ Stau nurii dulci în raza coasei sale”).

9 Constantin Noica, op. cit., p. 94.

Infinitul shakespearean se traduce, de fapt, prin „nefinirea” eminesciană („Ești tu nota rătăcită/ Din cântarea sferelor,/ Ce eterna, nefinită/ Îngerii o cântă-n cor?”¹⁰), căci infinitul conține, așa cum relevă Noica, sămânța finitului:

„... *infinitul e un gând descumpănit și o vorbă nefericită. Pe grecii vechi infinitul îi nemulțumea atât de mult, încât cel mai adesea ei refuzau să-l gândească. [...] Modernii în schimb gândesc infinitul și triumfă cu el, dar nu se împacă nici ei întotdeauna cu numele și nu-i acceptă gândul ca atare, ci doar schimbat. Întâi, ce e descumpănit în conceptul infinitului este că implică două lucruri: și infinit și finit. Atâta vreme cât finitul are nevoie de infinit, acesta exprimă cancerul celui dintâi, neputința lui de a rămâne ceea ce este; deci e un concept dizolvant. Dar dacă termenul vine să arate că nu finitul trimite la infinit, ci infinitul la finit – cum au știut să arate modernii încă de la calculul infinitezimal – atunci conceptul infinității, cu descumpănirea lui*

lăuntrică tocmai, devine constructiv și operant.”¹¹

Infinitul shakespearean propune, astfel, două condiții apriorice existenței mundane, ființa și neființa. Luând în considerare caracterul romantic al sonetelor, am fi tentați să plasăm în mâna autorului balanța, convinși fiind că aceasta va înclina spre ființă, dar analizând condamnarea la care este supus eul liric central al primei părți a sonetelor, condamnare pe care poetul, îndeplinind multiple roluri – când luntraș, când avocat, când ziditor, când arhitect – o rezolvă prin dublă ofertă – urmași, descendență făurită-n lut ori vers, veșnicie în memorie și gând, înțelegem, amintind aforismul lui Sorin Cerin, „existența se hrănește cu moartea pentru a naște viață”, că pendulul creionează cercuri concentrice, plasând individul atât în matrice, cât și în afara ei.

Bibliografie:

- BONAVENTURA, *Itinerariul minții spre Dumnezeu*, Editura Polirom, București, 2012;
- CAPELLANUS, Andreas, *Despre iubire*, Editura Polirom, București, 2012;
- EMINESCU, Mihai, *Poezii. Proză literară*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978;
- NOICA, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Editura Științifică, București, 1970;
- SHAKESPEARE, William, *Opere complete. Volumul 9. Sonete. Poeme*, Editura Univers, București, 1995;
- SHAKESPEARE, William, *Sonete*, Editura Media Concept, Sibiu, 2004.

¹⁰ Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 18.

¹¹ Constantin Noica, op. cit., p. 82.



ARTA VOCALĂ, PEDAGOGIA ȘI TRĂIRILE EXPRIMATE

Anca Boieru

Asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

Soprano Anca Boieru, FTCL, LTCL is a highly experienced, classically trained performer, whose wide-ranging repertoire - from beautiful mix of classical, art songs, musical theatre numbers, show tunes, opera and contemporary classical-crossover music, to pop and rock - is allowing her to entertain her audience with a real musical adventure. She holds International Diplomas in Voice and Music Performance from Trinity-Guildhall College, London, UK, as well as from The Royal Conservatory of Music, Toronto, Canada.

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

anca.boieru@gmail.com

Vocal Art, Pedagogy and Emotions Through Songs

Energies have always been part of the balance of the Universe. Man is made of energies, therefore the Great Creator of the Universe empowered us to use them to express ourselves. The energies have no form, unless man creates one using his own imagination and power. Voice is the result of man's power to bring to life an energy. Therefore, we have to accept the fact we do have immeasurable powers to give life to forms not perceived by the free eye. In other words, we can also give life to a musical energy. This beautiful musical energy becomes the creator of other energies, which are defined by emotional states of joy, sadness or many other different feelings. Everything lies in the power of how this energy is transformed into art and how it becomes alive through music. Music pedagogy can create this state and if correctly implemented, it can make and help those who practice it to become better performers, therefore, to better communicate with their audience.

music, imagination, feelings, stage, practice

„Cel care dorește să-și scrie visul, își este dator să fie infinit de treaz. Cel ce vrea să înfăptuiască lucruri mari trebuie să se gândească profund la detalii. Marele artist este Acela pe care constrângerea îl exaltă, căruia obstacolul îi servește drept trambulină¹.”

Nu întâmplător am ales să încep articolul cu acest citat. Cu toții suntem datori, în orice am face, să fim cei mai buni, sau măcar să tindem spre asta. Să devenim *experti*. Expertul este acea persoană care a ajuns la un grad înalt de desăvârșire în raport cu semenii lui. Ca atare, calitatea de expert presupune o judecată socială; facem o afirmație despre câțiva membri ai societății în raport cu restul populației. De asemenea, realizările trebuie să fie într-un domeniu care ni se pare relevant sau cu impact subiectiv. Pentru a dobândi calitatea de expert, studiile ne arată că la nivel de competență, asociat cu calitatea de expert de clasă mondială, în orice domeniu, este nevoie de zece mii de ore de practică. În toate studiile despre compozitori, scriitori, artiști muzicali, artiști în general, apare mereu acest număr: zece mii. Zece mii de ore înseamnă cam trei ore de exercițiu pe zi, sau douăzeci de ore de exercițiu pe săptămână, timp de zece ani. Evident, aceasta nu explică de ce unii oameni nu par să ajungă undeva prin exercițiu și de alții oameni profită mai mult de pe urma orelor de practică. Dar nimeni n-a dat încă peste vreun caz în care competența reală de nivel mondial să

fi fost dobândită în mai puțin timp. Se pare că, pentru a asimila cele necesare atingerii măiestriei, creierul are nevoie de acest interval de timp².

Odată arătate aceste doleanțe de formare și odată trasate propriile direcții, putem afirma că începem să punem bazele unei activități direct proporționale cu arta, indiferent de nișa pe care ne-o alegem.

Care este obiectul artei? Dacă realitatea ar vorbi direct simțurilor și conștiinței noastre, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile și cu noi înșine, cred că arta ar fi inutilă sau, mai degrabă, că am fi cu toții artiști, căci sufletul nostru ar vibra la unison cu natura. Ochii noștri, ajutați de memorie, ar decupa în spațiu și ar imita în timp, obținând tablouri de neimitat. Privirea noastră ar surprinde în trecere fragmente de statui sculptate în marmura vie a corpului omenesc, la fel de frumoase ca cele antice. Am auzi revărsându-se în străfundul sufletelor noastre, ca o muzică uneori mai veselă, alteori mai tristă, dar mereu originală, melodia neîntreruptă a vieții noastre interioare.

Toate acestea există în jurul nostru și în noi și, totuși, nu le putem percepe cu claritate. Între natură și noi, între noi și propria noastră conștiință se interpune un val, gros în cazul omului de rând, mai subțire, aproape transparent în cazul artistului și al poetului. „Ce zână l-a țesut? Și de ce? Din răutate sau generozitate? Trebuie să trăim viața ca să percepem lucrurile în raport cu

1 Carmen Pasculecu-Florian, *Vocație și destin. Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 1986

2 Daniel J. Levitin, *Creierul nostru muzical*, Humanitas, București, 2010

nevoile noastre. Viața este acțiune...”³ „Un gong răsună prelung, între culise, luminile din sală se sting treptat, publicul din staluri, loji și balcoane, amuțește. Dirijorul apare la pupitru și ridică bagheta, arcușurile muzicanților se lasă pe strune, orchestra cântă uvertura. Cortina alunecă ușor de-o parte și de alta, un reflector, două, trei se aprind sus, la înălțimi amețitoare, luminând scena pe care se ivesc actori costumați, între decoruri albe, roșii, albastre, aurii. Sunt oameni în carne și oase și, cu toate acestea, sunt altceva: artiști lirici. În loc să vorbească, ei cântă; cântă despre bucurii și suferințe, despre victorie și înfrângeri, despre uneltiri și fărădelegi, despre lupta necurmată a omului pentru dreptate și triumful adevărului. Muzica ne leagă în melodiile ei vrăjite, ritmurile ei ne însuflețesc, vocile artiștilor ne înflăcărează, instrumentele orchestrei ne cuceresc. Aproape că nu ne mai rămâne răgaz de-a urmări tot ce se petrece pe scenă.”⁴

Iată cât de profund și de clar, totodată, ne introduce George Sbârcea în starea pe care cei de pe scenă o transmit în sală: punctul de vedere al spectatorului, atent la fiecare detaliu despre ce se petrece, cum se petrece și ce stare sufletească primește. Este impresionantă anamneza pe care spectatorul și-o poate face prin ceea ce artistul transmite. Transpunerea spectatorului în personajul văzut, dorința sa de a semăna cu acesta,

este ceva ce poate fi imaginativ sau real, în căutările proprii. Totodată, gândindu-ne la vasta experiență cotidiană, spectatorul intră aici în universul pe care dorește artistul să îl contureze. Este o lume paralelă, plină de trăiri, simțuri, stări emoționale diverse, o profunzime indusă prin performanța artistică și acceptată fără de tăgadă de către spectator, care, la rândul-i, devine parte din spectacol. Propriul lui spectacol care, pentru timpul petrecut în sala de spectacol, devine propriul univers. Omenirea are nevoie de cuvânt pentru a-și exprima stările existențiale. Creativă din fire și folosindu-se pe ea însăși, omenirea a inventat o a doua modalitate de exprimare: cântul, pentru că muzica demonstrează, analizează, înțelege și justifică, din punct de vedere emoțional, atât fenomenul numit „viață” ca și pe cel numit „moarte”.

Plecând de la cuvânt și cânt, omenirea a inventat chiar și o a treia modalitate de autoexprimare: estetica trupului prin dans. Cuvântul este melodia exprimării prin voce, cântul este dansul cuvântului prin spații, iar dansul este imaginea cuvântului și cântului. În momentul în care omenirea și-a dat seama că, aducând la un loc cuvântul, cântul și estetica trupului, adică dansul și exprimarea devin artă, a inventat teatrul.

Întotdeauna arta a stimulat trăirile spirituale la nivel superior, făcându-i pe oameni să gândească simultan.

³ Henri Bergson, *Teoria râsului*. Traducere de Silviu Lupașcu, Editura Polirom, Iași, 2013.

⁴ George Sbârcea, *Povestiri din lumea operei*, editura Ion Creangă, București 1979.

Pentru ca menirea artei să fie completă și să reprezinte un balans între bine și rău, într-un cotidian din ce în ce mai aglomerat cu reziduuri ale descompunerii spiritual-umane, este imperios necesar să existe cel care face arta deopotrivă cu cel care percepe arta ca pe o modalitate de normalitate. Artistul este singurul factor de talent creativ din ecuația în doi (actor - public). Publicul definește teatrul ca vehicul - mod de expresie - redare, receptivitate. În concluzie, un mare generator de cunoaștere, odată puse elementele în echilibru. Prin cunoaștere, societatea evoluează, atât științific cât și spiritual. Cunoașterea științifică este, de fapt, cunoașterea ca scop, baza educației.

Pornind de la aceste afirmații, descoperim că definiția teoriei cunoașterii (teoria cunoașterii fiind ramură a filozofiei, tratând posibilitatea nelimitată a omului de a cunoaște realitatea, despre izvoarele cunoștințelor omenești, despre formele în care se efectuează procesul de a cunoaște) atrage după sine și titulatura de cadru didactic, adică de persoană care îi ajută pe ceilalți, prin cunoștințele deja acumulate, să își găsească „drumul” spre „devenirea într-o ființă a omului”, cum spunea Constantin Noica.

Să ai șansa să cunoști ființa umană în toate stadiile ei și să o „șlefuești” prin cunoaștere, este cel mai de preț dar pe care îl poate visa omul. Îndrumătorul aceste minunate căi spre cunoaștere este cadrul didactic. Profesorul este răspunzător de activitatea educativ-

formativă pe care o desfășoară în fața studenților și aici mă refer la faptul că acesta trebuie să cunoască materia pe care o predă, fără la a se limita doar la un simplu manual. Pregătirea profesorului și munca de cercetare a acestuia nu se opresc niciodată. La fel, niciodată nu se opresc nici pregătirea și cercetarea viitorului actor/artist. Am să revin pe parcurs asupra acestei afirmații.

Cadrul didactic este un ghid pentru alumnii săi, un model de competență, inteligent, imaginativ, sensibil și echidistant. Prin întregul său comportament, cadrul didactic îi duce pe viitorii actori/artiști într-o dorință continuă de lărgire a orizontului cultural-artistic și, printr-un limbaj accesibil, cu referințe și la artele conexe, îi face pe aceștia să-și reliefeze cele mai ascunse limite. Mai simplu spus, îi motivează să iasă din zona de confort și să devină tot mai buni.

Pedagogia vocală este, în esență, capacitatea unui profesor de a studia, însuși și transmite metodele tehnice estetice de exprimare prin cuvânt rostit sau cânt, ca suport pentru performanța scenică. Pedagogia vocală a vorbirii este la fel de complexă ca pedagogia vocală a cântului, ambele acoperind o gamă largă de aspecte, de la procesul fiziologic de producere a sunetului, la cele artistice, estetice.

Se poate spune, fără să greșim, că vorbirea sau cântul scenic sunt cu adevărat artă. Munca actorului cu sine însuși nu se termină niciodată. Asemenea solistului interpret de operă, actorul trebuie să țină seama

de faptul că exercițiile tehnice pe care este obligat (față de sine însuși) să le facă în fiecare zi: exerciții de respirație, vocalizele de întreținere a vocii, repetarea variantelor vocale a unei fraze ce conferă prin conținut mai multe posibilități interpretative, mișcarea trupului coordonată pe structura personajului aflat în obiectivul creației, exerciții de dicție sau de maleabilizare a buzelor, limbii, nasului, mandibulei, sunt de fapt baza profesiei cu finalitate în actul artistic. Talentul doar îmbracă toate acestea, dând naștere, astfel, artistului profesionist. Concluzia este că vocea care naște expresia de trăire a momentului scenic și dublează, prin timbre și culoare interpretarea actoricească, trebuie tratată ca un instrument și, exact astfel să fie și lucrată.

„În actul de creație artistică, în spectacolele care se construiesc pe un script prealabil (fie partitură muzicală, sau scenariu de proză), este nevoie de percepție, cercetare, muncă și disciplină; abia după ce toate acestea au fost împlinite, putem lăsa talentul să absoarbă rezultatul obținut pentru a-l transforma în arta proprie, corect integrată în cotidian.”⁵

Așa cum reliefaș anterior, munca artistului cu sine însuși nu se oprește niciodată și de aceea întotdeauna am considerat că se poate crede cum artistul profesionist este pe scenă sportiv profesionist, ori medic, orator sau politician, muncitor, criminal,

judecător... „Artistul nu are zece plămâni și zece corzi vocale, dar trebuie să cânte astfel încât să poată ține piept unei orchestre de o sută de artiști instrumentiști, unui cor de șaizeci de artiști lirici și unei distanțe de cel puțin zece metri între el și public. Nu are niciun handicap, dar îl poți crede pe cuvânt că nu poate merge.

Ei bine, acest om trebuie respectat atât de public, dar și de societatea civilă. El este artistul care îți aduce propriile tale gânduri pe o tavă de aur și ți le servește cu un pahar de viață limpede în care te poți zări așa cum ești.”⁶

În tehnica vocală modernă, interpretarea artistică trebuie să fie privită ca un întreg răspuns susținut de fiecare funcție anatomică a organismului uman. Un interpret vocal nu este un simplu interpret al unor sunete emise fizic. El este mult mai mult decât atât: este parte dintr-un act de creație artistică, în care întreaga sa personalitate este pusă în joc. În plus, este atât parte instrumentală, cât și parte de interpretare. Toate simțurile fizice ale organismului, implicate în acest proces (mintea, inima, plămâni, laringele, mușchii, nervii, glandele, vederea, auzul), devin un tot unitar sincronizat și reprezintă instrumentul de exprimare.

În acest moment, este suficient să luăm în considerare, ca element de bază, principiul psihologic, care ne spune că întregul organism este suma aritmetică a tuturor părților sale, rezultatul fiind

⁵ Jerzy Grotowski, *Spre Un Teatru Sărac*, Editura Unitex, București 1998

⁶ Elene Claudia Maru, *Tehnică Vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*, Rezumat Teza de Doctorat, 2017

acordul armonios al fiecărei părți separate. Prin urmare, efectul sincron este obținut doar atunci când utilizăm toate elementele organismului uman, fără a le trata diferit. Dacă vom încălca acest principiu, vom avea dificultăți în exprimarea clară a tonurilor muzicale dorite.

Ca o concluzie a celor scrise mai sus, am să enumăr patru aspecte fundamentale care reflectă cum factorul psihologic stă la baza exprimării clare a tonurilor vocale:

1. Imaginea creată în minte generează controlul vocal;
2. Vocea este suma tuturor obiceiurilor pe care le are solistul;
3. Interpretarea vocală este un instinct primar;
4. Interpretarea muzicală este expresia tuturor emoțiilor umane.

Odată ce aceste aspecte sunt însușite, ele trebuie aplicate cu strictețe, devenind cele mai importante proceduri de predare și exersare, artistul beneficiind de cultivarea imaginilor mentale, de însușirea unor obiceiuri sănătoase din punct de vedere profesional și personal, de o libertate de exprimare bine dezvoltată și, nu în ultimul rând, de stimularea atitudinii pozitive.

Indiferent de forma în care se face predarea acestei materii, obiectivele trebuie să rămână neschimbate pentru a obține rezultatele așteptate, dar metodologia trebuie să fie flexibilă și, totodată, variabilă.

Muzica, pe care artistul o pune în scenă, creează adevărul, dă viață universului,

aripi minții, zbor imaginației și echilibru sufletului. Mai simplu spus, muzica creează emoții prin felul în care ne influențează gândirea și starea de spirit.

Este ideal ca fiecare dintre soliști să stăpânească o tehnică vocală de bază, care să-i ajute să înțeleagă caracteristicile personajului. Bineînțeles, trebuie găsit un echilibru și, totodată, trebuie să ne amintim că emiterea sunetului nu înseamnă doar tehnică vocală, ci și emoția transmisă prin imaginație și creativitatea din noi înșine. „Interpretarea unui cântec este, de fapt, atât mintea cât și inima, dezvăluite prin tonul abordat și dezvoltat.”⁷

Avem la fel de multe calități ale tonului pe care îl producem când cântăm, ca și ale trăirilor emoționale, altfel neputându-ne reliefa sentimentele proprii. Tonul uman are culorile și formele sale, maturitatea provenită din experiența personală, captată odată cu vârsta, sau a repertoriului abordat. Așadar, nu vom putea pretinde unei actrițe de 18-20 de ani, de exemplu, să joace rolul Normei din *The Sunset Boulevard*, aceasta neacumulând până la anii săi expertiza de viață necesară, ea încă familiarizându-se cu scena, cu ceea ce înseamnă să devină Norma, cu toată încrederea și rafinamentul ei. Actrița de 18-20 de ani, deși grațioasă și plină de viață crudă, încă, în sensul prospețimii, nu poate avea tonul matur în exprimare și, în concluzie, nu ar reflecta realitatea personajului, punând în dificultate transmiterea

⁷ Albert B.Cheney, *The Tone-Line: Principles of Voice Development*, Albert Baker Cheney, Emerson College of Oratory, 1896.

stărilor emoționale dorite. Tonul ideal se obține prin maturitate artistică, răbdare, ascultarea interiorului propriu, dar și a tot ce ne înconjoară. Trebuie să ascultăm sunetul naturii cu tot spiritul și cu toată imaginația noastră. Ajustarea organelor vocale și a respirației sunt controlate din creierul nostru. Trebuie să relaxăm plămânii în timp ce respirăm, să ne simțim liberi, astfel sunetul pe care dorim să-l proiectăm o să iasă natural, fără efort adăugat forțat sau autoimpus. Imaginându-ne că aerul dintr-o încăpere este cu totul al nostru, creierul o să perceapă că trebuie să transmită plămânilor și mușchilor pelvieni să se umple de aer, să se deschidă. Este ca și cum am ridica un creion sau o cărămidă de pe jos; mâna noastră s-ar mula după obiectul respectiv. La fel funcționează și organele respiratorii, când ne raportăm la perceperea aerului. Artistul cântăreț nu respiră doar pentru a trăi, ci și pentru a cânta. Când exersăm o voce, mintea trebuie să fie fixată pe ton. Trebuie să gândim și să respirăm mental, cu imaginea tonului pe care dorim să-l proiectăm. Mintea și imaginația trebuie exersate atunci când dezvoltăm o voce, astfel ca toate elementele respiratorii, fizice și psihice, mentale, să devină un întreg aflat din toate punctele de vedere în echilibru. Practic, putem afirma că este „mintea cea care cântă, nu vocea”; astfel, cu cât gândim și ne imaginăm mai frumos un ton, cu atât ne putem exprima

mai frumos prin cânt, deoarece vocea urmează și se supune întotdeauna gândirii și stării mentale sau de spirit. „Întâi și întâi trebuie să ne antrenăm mintea și abia după aceea mușchii, pentru a înțelege corect funcționarea mecanismului vocal.”⁸

Odată ce am înțeles că imaginea minții guvernează controlul vocal, trebuie adăugate entuziasmul și concentrarea, pentru a produce sunete diferite de voce și de interpretare.

Evident că există o diferență a sistemului tehnic-vocal, în operă și în teatrul muzical, de exemplu. Actorul de teatru muzical, pe lângă cântat, poate fi provocat și la dialog vorbit, ori chiar implicat în coregrafie. Tocmai de aceea, nu se cere ca tehnica vocală să fie de același nivel ca a unui solist liric, de operă, dar bineînțeles, nici aceasta nu este neapărat o regulă fixă.

În spectacolul de operă, în general, totul se bazează pe emisia vocală, pe *cântat* mai exact, sunetul trebuind să umple auditoriul, acești soliști neavând amplificări sonore cu microfoane, tehnica lor trebuie să fie impecabilă și foarte bine fondată. În altă ordine de idei, muzica este cea care rămâne în mintea publicului de operă, solistul interpretând prin cântec inclusiv partea de recitare, spre exemplu.

Opera este o formă de teatru în care muzica primează ca rol principal, original, fiind percepută ca un întreg spectacol cântat în întregime. Pornind de la operă, s-au dezvoltat și celelalte genuri asemănătoare, teatrul muzical

⁸ Victor A. Fields, *How Mind Governs Voice*, reprinted from The NATS Bulletin XXIX, no.2 (December 1972)

sau opera comică, *classical crossover*. Interpretarea vocală, fie ea lirică sau de teatru muzical, presupune multă muncă și disciplină pentru vocea artistului.

Când interpretezi un astfel de gen muzical, îți exersezi aptitudinile de analiză, control, încredere, concentrare și imaginație. În oricare din situațiile enumerate, suntem, de fapt, transpuși în trăirea și starea personajului interpretat, iar prin această transpunere nu facem decât să eliberăm o comunicare clară despre condiția umană, ordine și frumusețe.

În termeni generali, a-i învăța pe viitorii artiști arta vocală, reprezintă un proces de administrare a instruirii și exercitării sistematice în scopul dezvoltării abilităților mentale și fizice care intră în performanța artistică, a expresiei vocale în cântec. Un astfel de program trebuie să dezvolte competența de a gândi, acționa, interpreta și exprima muzical. De asemenea, trebuie să cultive o cunoaștere a resurselor muzicale și culturale potrivite, care sunt disponibile vocalistului, deci trebuie să-l antreneze pentru versatilitatea și flexibilitatea expresiei, care se va adapta cu ușurință la un repertoriu vocal abundent și variat. Prin muzică, indiferent de genul abordat, se poate atinge cel mai înalt nivel de comunicare și conexiune cu publicul.

Este dovedit științific că muzica are o existență de 40.000 de ani. Dacă am face un salt în trecut, corespunzător acestei onorabile vârste, am nimeri

într-un ținut populat de bipezi care se folosesc de arc pe post de instrument muzical. Am fi în paleolitic și, evident operând cu mentalitatea actuală, avem în față o scenă cu un om mascat, care folosește arcul, nu săucidă la vânătoare, ci să emită sunete pentru a îmblânzi fiara. Într-adevăr pare absurd dar, în Grotă celor trei frați, din Ariège, arheologii au descoperit unul din documentele care dovedesc, fără echivoc, faptul că omul este însoțit de această misterioasă alcătuire de sunete și că s-a slujit de ea în cele mai neașteptate scopuri. I s-au atribuit, fie puteri magice, fie atribute ale forței sub cele mai neașteptate și variate forme; de la cea capabilă de dezlănțuiri violente (și astăzi încă mai au loc devastări violente în sălile de concert), la cea în care, de fapt, îi rezidă întreaga menire, anume înnobilarea, angajarea spirituală și sublimarea expresiei în nuanțe de stări, imposibil de exprimat prin alte moduri.

„Cine ar putea avea atâta imaginație, încât să-și închipuie lumea alcătuită doar din tăcerea lucrurilor? Fiindcă vântul și apele-n mișcare, freacă copacilor, fără să mai vorbim de ceea ce și-a făurit omul cu mana lui, imitând natura, înseamnă la un loc, altă stare decât neantul, înseamnă pe lângă atâtea altele, MUZICA. Fiind însă, după cum spuneam, investită cu puteri adesea de neexplicat, este lesne de înțeles motivul pentru care omul nu s-a lipsit de ea.”⁹

Muzica vorbește în noi fără să recurgă

⁹ Constantin Dediu, *Din culisele muzicii*, Junimea, Iași 1980

la cuvinte. Dacă tot ce ne spune muzica s-ar putea reproduce în cuvinte, nu am mai avea nevoie de muzică. Există deci, ceva intraductibil în muzică, adică imposibil de descris prin alt sistem semiologic, inclusiv ultimul sistem, limbajul uman. Dar acest „intraductibil” nu este incomunicabil, ci se transmite întocmai și exclusiv prin muzică. Aspecte similare se pot afirma și despre poezie sau altă artă, dar aceasta nu exclude existența semanticii în muzică.

„Astfel, în chip de refren final, aș dori să le spun celor care, mândri, se consideră drept soliști independenți, că ar face bine să privească puțin mai de aproape. Vor descoperi că suntem întotdeauna mai mult sau mai puțin partenerul cuiva. Și este bine așa.”¹⁰

Am ales această frază de încheiere, citându-l pe Georges Tabet, deoarece consider că este absolut relevantă vis-à-vis de ceea ce înseamnă arta vocală, în toate stadiile ei, de conexiunile care se creează între alumni și cadre didactice sau, mai bine spus, învățători. Acest aspect mă face să cred că această artă, de a juca pe scenă, indiferent pe ce nișă, este direct proporțională cu creatorul suprem. Mai simplu, privilegiul de a da viață personajelor este doar al artiștilor/actorilor.

Bibliografie

- BERGSON, Henri. *Teoria râsului*. Traducere de Silviu Lupașcu, Editura Polirom, Iași, 2013
- CHENEY, B. Albert, *The Tone-Line: Principles of Voice Development*, Albert Baker Cheney, Emeron College of Oratory, 1896
- DEDIU, Constantin, *Din culisele muzicii*, Junimea, Iași 1980
- FIELDS, A. Victor, *How Mind Governs Voice*, reprinted from The NATS Bulletin XXIX, no.2 (December 1972)
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București 1998
- LEVITIN, Daniel. J., *Creierul nostru muzical*, Humanitas, București, 2010.
- MARU, Elene Claudia, *Tehnică Vocală (respiratorie și de emisie) în Arta Teatrală*, rezumat teză de doctorat – 2017
- PASCULECU-FLORIAN, Carmen, *Vocație și destin. Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 1986.
- SBARCEA, George, *Povestiri din lumea operei*, editura Ion Creangă, București 1979.
- TABET, Georges, *A trăi prin muzică*, Editura Muzicală, București 1989

¹⁰ Georges Tabet, *A trăi prin muzică*, Editura Muzicală, București 1989

