

Corina-Claudia IEREMIA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Biografia personajului ca fundație a construcției rolului

Abstract: (The biography of the character as the foundation of the construction of the role) The theater character has a biography - clear or diffuse - a biography that, depending on the type of performance and the director's vision, is deduced along the way from actions, from what the character says, from the relationship and interaction or lack of interaction with others, from what others say about the character and how it acts and relates to the stage reality. The character also follows a path it has to follow - a series of events that the author brings to the stage by interpreting and constructing situations into stage actions. By following all these elements, the actor extracts and builds character traits - what we generally call the character's way of being and which can be easily fitted into a typology, or, on the contrary, eludes this categorization and needs new creative configurations. By analyzing the two roles in the context of the performances, from the perspective of the importance of biography in the analysis and then in the construction of the role, I tried to understand and exemplify an idea. Namely, that this element - biography - becomes a mobile and adaptable element. The actor's art pursues transformation, metamorphosis, as such, the path of role construction has the right to draw its own perspectives. Thus, the biography from which the actor's work in constructing the role starts remains an essential element, but it does not have the rigor of limitation, instead it opens up new perspectives.

Keywords: *biography, character, role, method, construction.*

Rezumat: Personajul de teatru are o biografie - clară sau difuză - o biografie care, în funcție de tipul de spectacol și viziunea regizorală se deduce pe parcurs din acțiuni, din ce spune personajul, din relația și interacțiunea sau lipsa interacțiunii cu ceilalți, din ceea ce spun ceilalți despre el și din cum acționează și se raportează la realitatea scenică. De asemenea, personajul urmează un traseu pe care trebuie să îl parcurgă, respectiv un șir de evenimente pe care autorul le aduce pe scenă prin interpretarea și construirea de situații în acțiuni scenice. Urmărind toate aceste elemente, actorul extrage și construiește trăsăturile de caracter - ceea ce numim, în general, felul de a fi al personajului și care poate fi încadrată ușor într-o tipologie, sau, dimpotrivă, scapă încadrărilor și are nevoie de configurații creatoare noi. Prin analiza celor două roluri în contextul spectacolelor, din perspectiva importanței biografiei în analiza și apoi în construcția rolului, am încercat să înțeleg și să exemplific o idee. Și anume, aceea că acest element - biografia - devine un element mobil și adaptabil. Arta actorului urmărește transformarea, metamorfoza, ca atare, drumul construcției rolului are dreptul să-și traseze propriile perspective. Astfel, biografia de la care pornește munca actorului în construcția rolului rămâne un element esențial, dar nu are rigoarea limitării ci deschide noi perspective.

Cuvinte-cheie: *biografie, personaj, rol, metodă, construcție.*

Metodologia, ca principiu, reprezintă analiza sistematică a metodelor de cercetare în diferite domenii ale cunoașterii. Aparent, nimic comun cu spectacolul de teatru. Nimic mai neadevărat. Vorbim, în teatru despre practicieni, despre profesioniști care au studiat și construit metode și tehnici teatrale – Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig, Lee Strasberg, Declan Donelan, Michael Cechov, Ivana Chubuck, Meisner, Spolin, Ion Cojar.

Conform Dicționarului explicativ al limbii române, metodă înseamnă:

„Metodă, metode, s.f. Mod (sistematic) de cercetare, de cunoaștere și de transformare a realității obiective. Loc. Adv. Cu metodă = metodic, sistematic. 2. Procedeu sau ansamblu de procedee folosite în realizarea unui scop; metodologie. (4) Manieră de a proceda. 3. Manual care cuprinde reguli și principii normative pentru învățarea sau practicarea unei discipline, a unei arte, etc. ansamblu al acestor reguli și principii. [Var. ; (inv) metod s.n.] Din fr. Methode, lat. Methodus, germ. Methode.” (Dicționarul explicativ al limbii române 2009, 204).

Ca atare putem vorbi de metodă în teatru, iar definiția pe care o dă Ion Cojar în cartea sa, *O poetică a artei actorului*, sună astfel :

„Metodă înseamnă cale, drum, procedeu sau ansamblu de procedee prin care se poate ajunge la cunoașterea obiectivului, la descoperirea propriilor soluții la orice situații și probleme, la propriile adevăruri, obiective și subiective, despre lucruri.”(Cojar 1999, 12)

Calea spre construcția unui rol se bazează pe biografia personajului, indiferent dacă acest lucru este sau nu explicit în spectacol. Pentru actor, biografia personajului este esențială și constituie principalul element de analiză. Personajul aparține mai degrabă literaturii (mai ales dacă luăm în considerare teoria care spune că nu există personaj ci doar rol), iar rolul aparține artei spectacolului, teatrului.

K.S.Stanislavski își definea sistemul ca metodă de lucru care îngăduie actorului să realizeze scenic un personaj și să descopere în el viața sufletească, spre a o reda pe scenă într-o formă artistică desăvârșită. Atunci când un actor este distribuit într-un spectacol el primește un rol. Primește un text dramatic în care apar personaje, scene și dialoguri, monologuri și apoi încep să se nască întrebările. Începe procesul prin care iese la lumină, din textul scris, o lume care este vie, care va popula scena, lumea spectacolului de teatru în întreaga sa complexitate.

Desigur că personajul are o biografie și conform parametrilor teatrali această biografie poate sau nu să răspundă întrebărilor esențiale: Cine sunt? Cine este personajul meu? Ce a făcut înainte de a fi prezent în situațiile din text? Ce i s-a întâmplat? Ce motivații are sau a avut și ce intenții conștiente sau inconștiente? Întâlnirea dintre actor și personajul său reprezintă un proces de reflecție activă și îi ridică acestuia numeroase probleme cărora trebuie să le găsească soluționarea.

Biografia din literatură se transformă, în arta spectacolului, în concept. Conceptul este felul de a fi și de a gândi al personajului. Prin concept se înțelege „logica

intimă a personajului” în care s-a convertit logica actorului. Dar, în opinia mea, biografia în teatru devine un spațiu mobil în care imaginația este foarte importantă. Pornind de la evenimente reale putem imagina și extinde alte evenimente care fac *harta internă a personajului* să fie mai complexă sau mai reală. Prin detalii atent construite, actorul are la dispoziție un traseu care îi permite să navigheze în această nouă realitate, realitatea scenică.

Munca de explorare, de imersiune în imaginar oferă profunzime și consistență interpretării, transformând personajul într-o ființă complexă care este capabilă să creeze o conexiune autentică cu spectatorii.

Cea mai reală caracterizare a unui personaj se face prin acțiuni scenice. Textul însuși este o acțiune, „acțiune verbală”(Stanislavski 2023, 111) cum spunea K.S. Stanislavski. De ce venim la teatru? De ce lectura nu ne este suficientă? Ce ne oferă spectacolul de teatru? Poate pentru că vrem să vedem ce se întâmplă. Să vedem ființa vie posibilă din mintea noastră. Să vedem, poate, ce se întâmplă cu actorii în acele situații limită. Să vedem acțiunea de care vorbeam mai sus. Pentru că teatrul devine semnificativ doar dacă e comprehensibil, sau altfel spus, actul scenic devine un act cu semnificație.

Prima întâlnire a actorului este întâlnirea cu textul care îi transmite sau nu o vibrație, o imagine sau o senzație. Este foarte importantă această întâlnire pentru că este un act intim și personal. Apoi intervine întâlnirea cu regizorul spectacolului și cu întreaga echipă de creatori ai spectacolului. Viziunea regizorală poate schimba sau nu biografiile personajelor, le poate redescoperi sau reinterpreta în funcție de opțiunea artistică personală. Mai departe, intervine filtrul actorului care extrage esența, care percepe o biografie interioară, face o conexiune particulară, intimă, cu anumite date ale personajului sau evenimente trăite de acesta. Actorul se identifică cu anumite situații sau creează o legătură imaginară cu acestea, în deplină libertate creatoare. Căutarea actorului se produce și la un nivel micro, cu ajutorul intuiției și a subiectivității el reperează acele situații care oferă potențial uman și scenic pentru personajul său. Alegerea acestor situații reale sau imaginate face parte din această călătorie fantastică de descoperire și apoi construcție a personajului de către actor.

Și aici își face loc condiția esențială a actorului, aceea de Creator. Și aș puncta această condiție de Creator cu ceea ce spunea regizorul Andrei Șerban în cartea sa *Mereu spre un nou început* :

„Îmi aleg actorii care sunt cei mai sensibili, cei mai deschiși, cei mai fără prejudecăți că trebuie să fie într-un fel sau altul. Pentru că eu însumi nu știu. Urmez exemplul lui John Gielgud, de a nu ști, de a fi doritor să aflu ceea ce nu știu, pentru că lucrurile știute aparțin zilei de ieri. Azi e o altă zi. Să fiu deschis ca un copil și temător ca un scriitor în fața acelei pagini albe și curajos cu adevărat când îmi pun întrebarea ce este teatrul? Ce este un actor? Ce este un spectator și ce este posibil în acest contact? Fiecare dintre noi poate să răspundă la aceste întrebări. După ce fiecare a spus totul, totuși, mi se pare că e și altceva decât s-a spus. Acest și altceva, pe care nu-l știu, este ceea ce mă interesează.” (Șerban 2012, 35)

Binomul Persoană (Ego) – Actor se transferă în binomul Persoană (Ego) – Personaj. Cu alte cuvinte, nu se poate vorbi despre actor făcând abstracție de persoană, de ființa lui, în esența sa, pentru că materia primă a actorului este omul. Actorul este cel care înlesnește prin tehnica sa, apariția sinelui în personaj. Ego-ul nu poate să dispară niciodată din acest binom și din procesele psihice declanșate în întruparea personajului.

Analiza personajului este un proces rațional, dar cu rezonanță personală. Analiza textului, a supratemei și a temei, a situațiilor din text, înțelegerea conceptului, a direcției spectacolului și a viziunii regizorale – inclusiv în termeni de calibrare a energiei spectacolului, a universului sonor, a esteticii sale – precum și alte elemente ce țin de arta spectacolului (schițe de decor, de costume), toate acestea constituie un set de elemente care declanșează sondarea propriilor resurse în căutarea personajului.

Un spectacol și un rol la care vreau să mă refer este spectacolul Teatrului Național Timișoara, *Anna Karenina* de Helen Edmundson după Lev Tolstoi, regia Ada Lupu Hausvater, în care dețin rolul titular. *Anna Karenina* este un spectacol masiv, un spectacol care transpune scenic una dintre marile cărți ale omenirii. Plecând de aici, toată lumea știe cine este Anna Karenina și fiecare spectator care intră în sala de spectacol are deja o părere formată despre ce și de ce a făcut Anna Karenina tot ce a făcut. Presiunea pe care celebritatea unui personaj o pune pe umerii actorului este reală. În cazul meu, s-a transformat în responsabilitate și, susținută de o viziune extrem de coerentă și de îndrumarea constantă a regizoarei pe tot parcursul de la scenariu la spectacol, am reușit să spunem povestea într-un mod neașteptat, inovator și să arătăm o perspectivă nouă, o Anna Karenina care își arogă opțiunea de a face propriile alegeri până la final.

Spectacolul începe cu drumul Annei pe șinele de tren, ilustrează intenția ei de a se sinucide. Se oprește, însă, și decide să revină în poveste și să o spună din nou. Repovestind, ea poate alege alt destin. Dar bucuria cu care își re trăiește povestea de iubire și voluptatea cu care se aruncă din nou în tumultul propriei vieți și al propriilor decizii o determină pe Anna Karenina să aleagă încă o dată același sfârșit. Nu cu fatalism, ci cu bucurie, pentru că, pentru ea, totul a meritat, iar ea ar alege la fel de fiecare dată.

Spațiul scenografic conceput de scenografa Rodica Arghir este un nod de cale ferată, cu șine reale pe care circulă platforme introduse în scenă de mașiniștii Teatrului Național. Pe aceste platforme, dar și pe șine, se joacă scenele și se construiește întregul puzzle al spectacolului.

Ada Lupu Hausvater îmi reamintește la începutul fiecărei reprezentații, chiar și acum, la peste un deceniu de la premieră, o indicație pe care eu o consider cheia de boltă a personajului meu: „Nu privi în jos! Niciodată!” Și nu privesc în jos, mai cu seamă pe acest prim drum. Privirea Annei îndreptată în față, siguranța cu care pășește peste traverse, de-a lungul șinelor de tren, deschide întreg universul spectacolului, mărturisind despre atitudinea acestei femei, despre libertatea cu care își asumă viața și

moartea și despre determinarea ei de a spune cine este cu adevărat, demolând, peste timp și spațiu, convenții și prejudecăți.

Tehnic vorbind, o astfel de indicație regizorală spune o poveste pe care eu, actorul, trebuie să o descifrez pentru spectator. Este, dintr-un anumit punct de vedere, o muncă de decodificare: înaintând în procesul de construcție a spectacolului și în definirea liniilor directe ale rolului, sensul indicațiilor regizorale este din ce în ce mai evident, din ce în ce mai ancorat în evoluția situațiilor și a personajului. Asumând indicațiile regizorale în mod just, integrându-le creativ în interpretare, acestea devin resurse extrem de valoroase pentru actor.

Atributele definitorii ale acestui spectacol sunt vitalitatea și energia, calități care se hrănesc copios din structura regizoarei sale. Analizând împreună personajul, am înțeles că important de reliefat în structura spectacolului și în interpretare nu este suferința Annei Karenina, ci bucuria cu care alege să își retrăiască viața – povestind-o – chiar dacă asta face din narațiunea ei o poveste cu final așteptat. Aici stă puterea acestui personaj, în voluptatea cu care își asumă destinul.

Anna Karenina este o eroină modernă: a făcut o alegere – să iubească și să fie iubită. Își afirmă individualitatea și își trăiește viața așa cum alege. Sarcina mea ca interpret a acestui personaj a fost, așadar, pe cât de clară, pe atât de complexă.

„Anna Karenina este un spectacol despre oameni liberi și pentru oameni liberi! Anna Karenina întrușipează dreptul la viață la orice vârstă, dreptul de a refuza dogma, dreptul de a alege altceva decât asumarea cu mândrie a obligațiilor și a nefericirii. Viața este a noastră numai atunci când suntem fericiți, iar iubirea se definește în interiorul alegerilor pe care le facem. Anna Karenina nu este un model: este o femeie. O femeie unică. Anna pleacă de pe pământ mai departe; și-a îndeplinit sarcina, viața nu a trecut pe lângă ea, nu a fost lașă sau absentă, nu s-a prefăcut victima unei relații nefericite. Anna a ales, a iubit, a luptat. Fiecare scenă este trăită cu pasiunea celei de-a doua șanse. Însăși moartea are fervoarea unei treceri înțelese și acceptate.” (Declarație publicată în caietul program al spectacolului *Anna Karenina*, în cadrul colecției aTeNT a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Timișoara, 2013, de doamna director general și regizor Ada Lupu Hausvater referitor la acest spectacol.)

Dificultatea principală pentru mine a fost să nu mă las atrasă în capcana suferinței personajului: la urma urmei, se sinucide aruncându-se pe liniile de tren, știam asta din adolescență, de când citisem romanul. Trebuia ca, urmând viziunea regizorală, să depășesc, la rândul meu, această idee preconcepută strecurată în bagajul meu cultural. Mai departe, sarcina mea a fost să urmăresc cele două planuri principale: planul povestirii și planul retrăirii. Prezența personajului meu pe aceste două planuri trebuia să transmită în egală măsură energie și bucuria de a ști ce urmează să se întâmple. Acest balans între cele două niveluri narative suprapune cu precizie și rafinament tăietura textului, montajul aproape cinematografic al Helenei Edmundson și discursul regizoral.

Anna Karenina se întoarce să-și re trăiască povestea și se strecoară în scenele cu Vronski pentru a fi cu o respirație mai aproape de el și pentru a primi de la el tot ce poate. Este o metamorfoză: Karenina pare că se trezește la viață odată ce întâlnește iubirea, se descoperă plenar și pornește în această călătorie cu voluptate și onestitate.

Am lucrat fiecare scenă în parte, minuțios, urmărind în permanență harta evenimentelor din viața Annei și calibrându-ne scenic pe traseul acestei hărți. Am făcut și, în același timp, am refăcut drumul Annei Karenina. A fost o muncă laborioasă, cu praguri și cu ezitări care au trebuit depășite, dar, jucând Anna Karenina cu sala plină de unsprezece ani deja, pot afirma fără umbră de îndoială că rezultatul acestui efort comun este un spectacol coerent, puternic și surprinzător și, la nivel personal, rolul pe care îl interpretez în acest spectacol este unul dintre cele mai importante din cariera mea.

Lucrul cu un regizor de calibrul și cu structura Adei Lupu Hausvater presupune rigoare și spontaneitate, atenție și prezență – acea prezență care construiește și nu pierde momentul esențial. Pe asta se și bazează munca la scenă – pe prezență, pe capacitatea actorului de a-și asuma și de a fi în situație și, totodată, pe capacitatea de a face alegeri. Asumarea înseamnă curaj și înțelegere. Limbajul regizoral nu oferă soluții preambalate, nu caută scurtături care ar prejudicia imaginația actorului, ci este un proces cumulativ, care îi deschide acestuia perspective noi și îi oferă țeluri de atins. Sarcina actorului este să traducă acest limbaj, să înțeleagă și să transmită mesaje dincolo de sensul literal al cuvintelor.

Cu gândul la sistemul său de regie, reiau cuvintele lui Adolphe Appia din *Opera de artă vie* :

„În zilele noastre, arta vie este o atitudine personală care trebuie să aspire a deveni comună tuturor. De aceea trebuie să păstrăm în noi această atitudine, peste tot unde ne poartă viața; a o abandona este singurul compromis pe care trebuie să ni-l interzicem.” (Appia 2000, 39).



Anna Karenina, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2013.

Credit foto: Adrian Piclișan

O abordare cu totul diferită cu care m-am întâlnit a avut-o regizorul Rodrigo Garcia, atât în ceea ce privește lucrul cu actorii, cât și din perspectiva construcției spectacolului. „Copilul teribil” al teatrului european al începutului de mileniu, scriitorul – regizor, scenograf și artist plastic, spaniol de origine argentiniană, distins în anul 2009 cu premiul Noi realități teatrale, acordat de Uniunea Europeană, Parlamentul European și Consiliul Europei, a fost invitat un an mai târziu de Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara să monteze un text propriu. Textul, în traducerea Ioanei Anghel, s-a intitulat *Interzis accesul animalelor*. Echipa de creație a spectacolului i-a mai cuprins pe colaboratorul constant al lui Rodrigo Garcia, Carlos Marquerie, care a semnat light design-ul și pe Marius Mateșan, realizatorul conceptului video.

În interviul pe care l-a acordat jurnalistei care a documentat întregul proces de creare a spectacolului, întrebat ce înseamnă pentru el un actor bun, Rodrigo Garcia a dat un răspuns mai degrabă surprinzător:

„O persoană inteligentă. Niciodată n-am ales un actor doar pentru că este bun. Toți actorii din compania mea sunt acolo pentru că împărtășesc, practic, aceeași viziune. Dacă le propun ceva ieșit din comun, ei reușesc să o facă absolut natural. Nu mă interesează marii actori, ci să lucrez cu oamenii care înțeleg sensul a ceea ce facem. Majoritatea actorilor din compania mea nu ar lucra niciodată într-un teatru consacrat, cu repertoriu clasic (...). Mai degrabă ar lucra în construcții” (Jinaru 2012, 44-45).

Sigur că toți colegii mei din distribuție – Ion Rizea, Alina Ilea, Andrea Tokai, Romeo Ioan – și eu însămi eram actori într-un „teatru consacrat”. El, la rândul lui, în cadrul colaborării pe care o avea cu Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, lucra într-un „teatru consacrat” ceea ce, într-un fel, i-a provocat disconfort, în ciuda profesionalismului și a absolutei disponibilității a tuturor celor implicați în proiect din partea teatrului, pe toate planurile, atât din punct de vedere artistic, cât și tehnic și logistic. Starea lui creativă pare să se hrănească din disconfort și din izolare – ceea ce ne-a și spus încă de la început: „În genul ăsta de teatru, sunteți singuri!” – iar Rodrigo Garcia ne-a impus o altă metodă de lucru, mai apropiată de *performance*, decât de cercetare.

La prima repetiție, știam cu toții textul care, de altfel, era construit ca o suită de monologuri. Însă ceea ce ar fi trebuit să fie etapa de lucru pe text, la masă, a devenit un lung șir de improvizații în spațiul de joc și în afara lui, cu scopul de a construi imagini și sunete extrase din zone mai puțin filtrate de rațiune ale ființei noastre, dar care să intre în rezonanță cu spațiul vizual și sonor al regizorului; în același timp, cu scopul de a ne familiariza cu camera de filmat care a devenit, dintr-un anumit punct de vedere, un personaj în sine și, nu în ultimul rând, cu scopul de a descoperi în noi înșine resurse de autenticitate, o autenticitate coerentă în sistemul de valori presupus anarhice ale regizorului. Rodrigo Garcia face această observație și în interviul menționat anterior:

„De fapt, mi se pare chiar scârbos să vorbești despre trecutul personajului, despre dorințele sau frustrările lui. Mi-e suficient ca o fată să-și pună un pahar cu apă în picior și să izbească cu el de masă. Dacă imaginea asta sau oricare alta poate sugera lucruri ce au de a face cu universul personal al spectatorului, atunci e binevenită.” (Jinaru 2012, 44-45).

Exemplul fetei cu paharul cu apă are legătură cu una dintre replicile mele. Textul este următorul:

„Pentru mine, să înghit a însemnat să-mi pun în fiecare seară un pahar cu apă lângă pat, de la doisprezece ani încolo. Pentru că până la doisprezece ani, nu-mi luam singură paharul cu apă: mă băgam în pat, așteptam un pic, după care începeam să bat în peretele din bucătărie. Maică-mea avea deja în mână paharul cu apă. Și se prefăcea că se duce la bucătărie să mi-l aducă. Paharul cu apă, mereu l-am numit așa, și o să-l numesc întotdeauna la fel, paharul cu apă. Când într-o într-un bar, cer un pahar cu apă” (Garcia 2012, 12).

Rodrigo Garcia imaginase o cadă cu șampanie pentru acest prim monolog. În ce mă privește, descoperisem în text multe semnificații, multă fragilitate și afectivitate reprimată. Regizorul – autor le-a negat, însă: actorul este un intermediar, fragilitatea și afectivitatea trebuie să aparțină spectatorului. Actorul creează o imagine și spectatorul este cel căruia îi revine sarcina să o încerce de sens. Într-un final, *cadrul* pe care i l-am construit spectatorului a fost imaginea unui pahar din sticlă groasă, plin cu apă, în care eu îmi înfundam piciorul și cu care pășeam pe o masă, până în momentul în care loveam cu putere și paharul se spărgea. Regizorul vede în această răsturnare de sarcini în interiorul spectacolului (sau de sarcini atribuite spectatorului) o formă de libertate pentru actor, pentru că îl obligă (*sic!*) să se trateze pe sine însuși ca spectator *în formă*, să răspundă impulsurilor sale în executarea unei acțiuni scenice la fel cum spectatorul răspunde impulsurilor proprii în receptarea acesteia. Îl citez încă o dată pe Rodrigo Garcia:

„...nu-mi place ca actorul să facă o acțiune de genul acesta din motive psihologice. Îmi place să-i ajut pe actori dându-le un context, sugerând le un tip de acțiune, dar în același timp le dau libertatea de a folosi indicațiile mele așa cum simt că vor să o facă.” (Jinaru 2012, 44).

Rezumând toate aceste idei, putem concluziona faptul că Rodrigo Garcia refuză convenția. În timpul repetițiilor, nutream convingerea că, de fapt, refuză însuși teatrul, dar, odată pusă distanța timpului și a cercetării obiective, sunt de părere că acest regizor – de altfel, la vremea respectivă, foarte controversat – ne pune, ca actori, în starea de atenție absolută, trează, cu simțurile la pândă. Consider că în afirmația următoare se pot desluși cheia și miza acestei metode de lucru și a raportului aparent fracturat dintre regizor și actor: „Nu sunt genul de regizor care să spun să faci aia sau ailaltă. Actorul trebuie să-și găsească singur momentele potrivite”, (Jinaru 2012, 14) spune Rodrigo

Garcia. Pe de altă parte, nu pot să omit din analiză faptul că situațiile pe care le crea erau mereu foarte provocatoare, plasate pe o linie susceptibilă de abuz, ceea ce ne-a forțat să găsim în noi resurse pentru situații-limită și să rămânem în permanență vigilenți, astfel încât să nu ajungem de partea greșită a acestei linii. Această vigilență continuă m-a responsabilizat într-un fel nou: mi-am construit personajul cu o libertate care, deși la început mi se părea o expresie a haosului, se baza pe conștiință trează și pe responsabilitate, pe deplină asumare. Thornton Wilder scria: „Dar nu există libertate decât în răspundere. [...] numai făcând un salt în necunoscut luăm cunoștință de realitatea că suntem liberi”(Wilder 2004, 253).



Interzis accesul animalelor, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2010.

Credit foto: Adrian Pîclișan.

Cu adevărat, spectacolul *Interzis accesul animalelor* a fost un salt în necunoscut – pentru mine, ca actor, dar și pentru noi, ca echipă. De altfel, această noțiune a fost, indirect, pusă în discuție mereu. Dinamitarea unității echipei, a comunicării dintre oameni care lucrează împreună și care, mai mult decât atât, au mai lucrat împreună și se cunosc bine, a marcat punctul în care am opus rezistență, peste care nu am putut trece. Din perspectiva lui Rodrigo Garcia, echipa construiește un spațiu în care actorul se destinde, în care spiritul lui se poate simți în siguranță, protejat. Or, ceea ce voia el să obțină cu metoda lui era exact contrariul și, posibil, din acest punct de vedere, el va fi simțit că și-a ratat obiectivul. Eu, ca actor, consider că lucrurile stau cu totul altfel, iar comunicarea ne-a ajutat, pe mine și pe colegii mei de scenă, să ne putem asuma un proiect extrem de dificil, să putem înainta într-o metodă de lucru complet nouă, solicitantă pe toate palierele – atât la nivel profesional, cât și la nivel personal – și să ne sprijinim în momentele în care gradul de atenție – *cureaua de transmisie* care voia regizorul să devenim – slăbea. În final, asumarea este un act individual, dar

individualitatea nu este în mod necesar sinonimă cu solitudinea – este una dintre lecțiile importante pe care le-am învățat cu această ocazie.

Referințe bibliografice:

- Appia, Adolphe. 2000. *Opera de artă vie*. București: Editura Unitext.
- Caiet program al spectacolului *Anna Karenina*. 2013.
- Cojar, Ion. 1999. *O poetică a artei actorului Analiza procesului scenic*. București: Editura Paideia.
- Dicționarul explicative al limbii române*. 2009. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Garcia, Rodrigo. 2012. Manuscris Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara.
- Jinaru, Geanina. 2012. *Jurnal de repetiții*. Timișoara: Colecția aTeNT, Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara.
- Stanislavski, Konstantin. 2023. *Munca actorului asupra rolului, Etica*. Traducere de Raluca Rădulescu. București: Editura Nemira.
- Șerban, Andrei. 2012. *Mereu spre un nou început*. București: Tracus Arte.
- Wilder, Thornton. 2004. *Idele lui martie*. București: Editura Curtea Veche.