

# Jurnalul Artelor Spectacolului

1/2024

**JAS**  
ISSN 2066-8988

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





Facultatea de Litere și Arte  
**Artă**teatrală



UNIVERSITATEA  
LUCIAN BLAGA  
— DIN SIBIU —

ISSN 2066-8988

Prepress: Ion M. Tomuş  
Foto coperta 1: Sebastian Marcovici

# JURNALUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Numărul 1/2024

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

Publicație clasificată de către CNCS în categoria „C”, domeniul Teatru și Artele spectacolului

Publicație indexată în

INDEX  COPERNICUS  
INTERNATIONAL

 Central and Eastern European Online Library

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului  
Departamentul de Artă Teatrală din Facultatea de Litere și Arte  
str. Banatului, nr. 12, 550011, Sibiu, jud. Sibiu

<http://reviste.ulbsibiu.ro/jas>  
[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)  
[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto: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. **Octavian Saiu**, Professor, Hong Kong Metropolitan University

Dr. **Teresa Brayshaw**, Leeds Beckett University

## Sibiu WALK OF FAME



## EDITORIAL BOARD

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

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Ion M. Tomuş**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

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

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

SCIENTIFIC SECRETARY: Dr. **Diana Nechit**, Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

# JURNALUL ARTELOR SPECTACOLULUI

## Cuprins

5

ȘTEFAN IORDACHE. INSOMNIA ÎNTREBĂRILOR

ALEXA VISARION

15

CREATIVE RESEARCH OF GENDER STUDIES IN CONTEMPORARY  
GEORGIAN THEATRE

ANA KVINIKADZE

27

OFELIA ÎNTRE FEMININ ȘI MASCULIN SAU CUM SĂ ÎȚI ASUMI GÂNDIREA  
SPECIFICĂ PERSONAJULUI

LARI GIORGESCU

41

CRITICĂ, CREATIVITATE, STIL

CRISTINA BLAGA-TOMUȘ

53

TEATRUL ÎN EDUCAȚIE – EDUCAȚIA PRIN TEATRU

ILEANA RACOVICIANU

63

TEATRUL STUDENȚESC CARE NE APROPIE

SABINA OLTEAN



# EDITORIAL

## ȘTEFAN IORDACHE. INSOMNIA ÎNTREBĂRILOR

prof. univ. dr. **ALEXA VISARION**

**„Ca să pot muri liniștit, pe mine  
Mie redă-mă!”** (Mihai Eminescu)

Scena a rămas singură în adâncul  
tăcerii...

Ultimele rânduri din *Furtuna*, poate  
ultimele versuri scrise vreodată de  
Shakespeare, reprezintă cuvinte  
ce închid o experiență, magia și  
destinul creatorului: „*And my ending  
is despair, / Unless I be reliev'd prayer  
/ Witch pierces so that it assaults /  
Mercy itself and frees all faults. / As  
you from crimes would pardon'd be /  
Let your indulgence set me free.*”

Aici avem de a face cu ceva ce nu  
va fi înțeles niciodată în întregime.

La Shakespeare, este foarte  
important faptul că transpunerea  
spectaculară se concentrează în  
jurul întrebării: când ai dreptul să fii  
absolut sigur și când, dimpotrivă,  
trebuie să ai o poziție care este unică  
față de întrebare?... O rugăciune  
ce pătrunde spre ceruri lovește  
îngăduința. Poetul a scris conștient,  
nu pentru a rezuma o certitudine în  
câteva cuvinte, ci pentru a crea un  
mister arzător, care putem vedea că  
se prelungește: dacă ar reuși acest  
act de înțeles, ar fi condus spre  
libertate.

*Furtuna*, forța imaginarului, tainicului  
și contactului cu invizibilul, este

o enigmă, o fabulă, „unde nimic nu poate fi luat *ad litteram*, căci dacă rămânem la suprafața piesei, principala ei calitate ne scapă.” (Peter Brook). Realismul nu ne poate ajuta nici la construcția imaginii, nici la acțiune, de vreme ce această insulă nu există, insula este deopotrivă lumea și o stâncă oarecare, un loc al amăgirilor și visurilor, pe care îl vede fiecare cum poate, cum vrea. Și totuși, tema esențială nu este iluzia teatrală, nu este scena, ci viața: „amăgirile vieții, urmărite până în cele mai mici nuanțe, printr-o viziune plină de compasiune asupra comediei umane, precum și o întreagă rețea de șarade și jocuri.” (Chatherine Naugrette)

Aceste versuri complexe au fost scrise, probabil, într-o stare specială, intensă, de trăire, de exuberanță și de dispută cu propria creație, căci în acestea se poate identifica o înșiruire de elemente contrare, șocante: disperare, rugăciune, îngăduință, infracțiune, tăinuire, indulgență, libertate.

Când un actor sau un regizor înțelege sensul acestor cuvinte ca fiind un *happy-end*, cu siguranță nu și-a dat silința să asculte cuvintele. „Cine gândește în clișee și crede că Shakespeare a scris pur și simplu o piesă [...] închide conștient ochii în fața faptului că ceea ce duce la acest ultim cuvânt «liber» cuprinde semnificația libertății și toate dimensiunile și implicațiile ei.” (Peter Brook)

Niciunul din cuvintele pe care tocmai le-am citat nu stă izolat acolo, în acest final de piesă și carieră. Fragmentul duce inevitabil la acest ultim cuvânt, iar întrebările pe care le impune textul sunt întrebări din ziua de azi, oriunde ar fi adresate. Cu cât te apropii mai mult de materialul shakespearian, cu atât mai mult devine acesta punct de întâlnire cu noi înșine, cu viața și cu experiența tăinuită în ea; niciodată nu este numai modul de a gândi al autorului, iar cuvintele se eliberează înspre un centru de întâlnire al oamenilor care nu se pot opri decât în fața întrebărilor deschise, care sunt provocări pentru noi înșine. Lumea din *Furtuna* întrepătrunde metafora teatrului cu metafora vieții într-o răspântie de interogații. Călătoria întru *experiență umană* este stranie și labirintică. S-a deschis tăinuirii în spațiul gândului un testament al mării tăceri: „*set me free...*”. Așa s-a despărțit Shakespeare pentru totdeauna de teatru, așa s-a eliberat Prospero de magia artei. Pe scenele lumii, *Furtuna* s-a călăuzit într-o pluralitate de straturi ale înțelesului. Acolo, în lăcașul umbrelor de după fiecare spectacol, viul incitant și puternic face ca „nimic din ceea ce este esențial să nu se poată pierde”. Trăiesc amintirile a două spectacole: *Furtuna* lui Georgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano și *Furtuna* lui Peter Brook la Bouffe du Nord din Paris, care, amândouă sunt miracole scenice.

La sfârșitul *Furtunii* lui Liviu Ciulei pe scena Toma Caragiu a Teatrului Bulandra, Prospero, interpretat de George Constantin, se *elibera* prin arta sa, iar creația lui, magică, nu se va putea destăinui... După spectacol, am plecat de la teatru, târziu, într-o neliniște fericită.

Anul trecut, într-o noapte tăcută de liniște întristată, mergând singur prin Grădina Icoanei, a venit Ariel pe o suflare spirituală și m-am reîntâlnit cu nobilul suflet al scenografului Vittorio Holtier, cel care a ridicat pe verticală sacrificiul Meșterului Manole și a oferit undă tragică jertfelnicului cerut de *Creație*. Lângă el, zâmbind cu delicatețe, palid, mi-a apărut, ținându-l de mână pe Ariel, chipul vizionar al lui Aureliu Manea, protector al poeziei teatrale de avangardă; erau împreună.

Ce trăiește și nu se vede decât cu ochiul minții-sufletului?

Talentul... Duhul acesta nemuritor...

Nu toți ajung să trăiască nemurea, ci doar artiștii-emblemă, întristații bucuriei efemere, aleșii cosmicei visări, viețuitorii în știința densității jocului fără de sfârșit. Trupurile se sting în țărână, în pofta ei nesățioasă. Orgoliul, vanitatea, invidia, panica, nimicnicia, ipocrizia, vulnerabilitatea, schizofrenia ratării etc., toate cele lumești se scurg și se uită în bezna pământului, ca însemne trecătoare ce pustiesc arta. Sufletul urmează chemarea iertării, se călătorește departe, departe de tot ce este cunoscut... Dar duhul

talentului nu are, nu vrea, nu poate să părăsească scena; cei care au cioplit din destinele altora viața lor, cei care au prin har văzul din setea tăcerii, cei care cuprind lumea într-o clipă cât veșnicia de întinsă, aceștia rămân în teatrul pe care l-au binecuvântat sacral cu truda și cu bucuria vieții. Aceștia sunt magi ai cuprinsului fără hotar. Actorii! Actorii sunt născuți pentru a ne însănătoși pe noi, semenii lor, în credința vieții. Actorii aprind, printre ștăngile prăfuite și proiectoarele moarte de după spectacol, „cerul din podul scenei”, care ocrotește într-o slavă și măreție magia jocului-ființă, înțeles cu multe înțelesuri, clipiri de iluminare pentru sufletul existenței obosite de preapuținul trăirii. Prin actori, asistăm la explozia imaginii imaginației, la desăvârșirea clipei eterne.

De acolo de sus, actorii veghează asupra spectacolelor, a existenței din scenă, prin respirația lor, au demnitate și rigoare, strălucire și inedit prin porunci șoptite cu limpezime și dragoste. Tăria și neliniștea, încrederea și zădărnicia, rostul înălțării creației vii în necuprinsul frățietății viață-moarte, sunt aici prin închipuirea noastră. Profetic testament al tăcerii prin sensuri...

...

Eram director la Teatrul Mic de o lună. Publicul, spectatori iubitori de teatru, îndrăgostiții credincioși ai spectacolelor-eveniment, fermecați

și atrași de jocul marilor actori, de ineditul viziunii regizorale, erau acum pe stradă, dezlănțuiți, implicați, năuci, în erupția de energie care pedepsea în 1990 tăcerea lașă a atâtor ani de umilință și supunere, demagogie și înregimentare. L-am sunat pe Ștefan Lordache, cel care născuse, pe scena acestui teatru, cuplul regal cu Valeria Seciu, în montările Cătălinei Buzoianu.

„-Ștefan, George Banu ne invită la Paris, la Teatrul Odeon - Teatrul Europei, la un festival organizat de Academia Experimentală de Teatru. Mergem cu *Noapțile Regilor*, proiectul despre care am discutat anul trecut, dar atunci nu se putea... Mergem? -Repetăm... să repetăm și atunci mergem.”

Scenariul gândit pentru Ștefan cuprindea în coroana destinului regilor shakespearieni, monologuri din *Richard II*, *Richard III*, *Macbeth*, *Hamlet* și *Lear*... Se creau vibrațiile tragice ale acestei ultime nopți a Regelui, înaintea verdictului.

A fost un recital de virtuozitate, de măreție și densitate interpretativă, de polifonie de amplitudine poetică pe care Ștefan Lordache l-a susținut, strălucind în sala Odeon-ului, timp de o oră și jumătate. Eu și Felix eram secundanții lui, umbrele unor personaje ce se intersectau în acea noapte a deschiderii rănilor cu regii naufragați în singurătate ai lui Ștefan, în vinovăția și înțelegerea jocului fascinant și perfid al Puterii. Sfârșitul!

La Paris, în ziua premierei, s-a închis în camera de hotel unde eram cazați. Nu a vorbit cu nimeni, nu a mâncat, nu a ieșit pe stradă... Cu trei ore înainte de începerea spectacolului, era în cabina teatrului murmurând textul... Apoi, cu o oră înaintea reprezentației a intrat în scenă.

„-Ai terminat luminile? m-a-ntrebat... -Da, e în regulă...”

- Atunci vreau să rămân singur...” Știam acest obicei al lui. Se uita tăcut spre podul scenei...

„-Știi... (i-am spus eu) când Oreste se uită în sus vede cerul... Hamlet când ridică ochii vede doar podul scenei.

-Vede ce trebuie, nu? (a simțit mișcare în cabina de lumini). Fără lumini acum! Să fie scena pustie...” (Am privit din nou în sus spre ștăngile tăcute.)

„- Confucius spune...”

- Te rog, lasă, altădată...”

Am plecat spre culise. Acolo m-am oprit. Deslușeam silueta lui, în lumina palidă a proiecteurului de serviciu. Repeta cu fierbințeala minții monologul de ispășire a regelui Claudiu, simultan cu textul lui Hamlet, privind neputința de a-l ucide pe regele uzurpator. Îl solicita intens acest moment al celor două personaje. Pe Hamlet îl știa, îl jucase pe scena de la Nottara, dar pe Claudiu îl ființa acum pentru prima oară... Repetiția aceasta în bezna scenei pariziene era *rugăciune*... Am lucrat cu el în teatru și film... M-am hrănit din dăruirea lui... L-am iubit pentru măiestria care fulgera

prin energia sufletului și emoțiile trupului. A fost altar de bucurie pentru mine... Nu-l pot „povesti”, fără a încheia ceva din iluminarea unor creații de neuitat. Hamlet, Titus Andronicus, Apemantus, Rică Venturiano, Cașavencu, Arthuro Ui, Barrymore, Maestrul (din *Maestrul și Margareta*), Regele (din *Viziuni flamande*), Raskolnikov... și tot universul dramaturgic care i-a binecuvântat cariera. Shakespeare, Dostoievski, Ghelderode, Cehov, Pirandello, Caragiale, Claudel, Molière, Brecht, Bulgakov, O'Neill, Mrozek, Sartre...

A trecut prin ființa lui întreaga viața a lumii...

Plecând de la Paris, la urcarea în avion, toți pasagerii îl priveau. Unii zâmbeau și îl salutau încântați de acest privilegiu al întâlnirii. Când zburam deasupra Alpilor și Mont Blanc era la picioarele noastre, s-a ridicat de pe scaun și a spus stewardesei:

„- Pot să salut piloții? Întreabă-i, te rog...”

Apoi întorcându-se către mine:

„- Sunt mai în siguranță în cabina lor...”

După câteva clipe, unul dintre piloți a venit spre noi, l-a invitat în cabină. A stat acolo până când am început coborârea. A revenit lângă mine:

„- Băieți buni piloții, cu suflet și minte înțeleaptă...”

Am aterizat. Câțiva pasageri mai îndrăzneți s-au apropiat de el, în timp ce ne îndreptam spre ieșire,

cerându-i autografe pe agende, pe foi rupte, pe biletul de avion... O doamnă l-a rugat să îi scrie ceva pe o batistă albă. Îl văzuse în spectacolul *Să îmbrăcăm pe cei goi*. Un tânăr cu o figură de boxer, îl roagă să îi scrie în podul palmei: „Fii tare! Și semnați...”. A râs și a scris: „Ștefan lordache”. Băiatul și-a sărutat mâna... Am ieșit ultimii. S-a îmbrățișat cu piloții, a strâns mâna unei stewardese iar cealaltă l-a întrebat:

„- Pot să vă îmbrățișez?”

- Să ne sărutăm atunci!” a răspuns el. Am râs cu toții. În spatele nostru s-a auzit:

„- L-am văzut în *Astă seară stau acasă!* Și sărutul acesta îl povestesc și soțului meu...”

Ne-a întâmpinat la ieșire un domn.

„- Dați-mi pașapoartele!”

lordache a răspuns „Și acum, când ești general, ești la fel?!”

Întorcându-se spre mine: „E general acum, șeful poliției de frontieră, e prietenul meu de când era maior, la fel de politicoș și atunci... mare iubitor de teatru... Auzi, vii cu mine la Gruiu acum?”

„- Nu Ștefan, o să vin în weekend.”

N-am ajuns în primul weekend, nici în următorul, dar a treia săptămână eram la el la „moșia” de la Gruiu. Era noapte...

„- Privește cerul, un ocean de gânduri printre stele!”

Am ridicat capul.

„- Aici în căsuța asta a mea, lângă nucul ce îmbătrânește odată cu mine, dansez cu noaptea...”

- În suspinele tăcerii lui Dumnezeu.  
 - Poate..", zice el...  
 A râs cu o umbra de tristețe în ochi...  
 „- Chem visările copilăriei la taifas.  
 Hai, spune acum vorbele lui Confucius!  
 -Vrei? La Paris ai fugit de ele...  
 -N-aveam cerul ăsta și nici Feteasca mea culeasă bob cu bob, cu ciorchinele zdrobit de mine. Așa cum ciocneam cu Albulescu în *Înghițitorul tău de săbii*.”  
 Răspund:  
 „- Sănătate.  
 - Viață...”  
 Ciocnim.  
 „- Sănătate.  
 - Viață...E demisec, auriu, gratis... și are trei ani.” Râde...  
 Am șoptit:  
 -„Când un înțelept arată spre stele, doar un prost se uită la deget!  
 - Confucius...” S-a ridicat vioi în picioare și a tăcut. Era o liniște a tăcerii. A ridicat mâna spre ramurile nucului  
 „- Eu cred că noi, actorii, trebuie să plătim pentru acest joc permanent de-a viața și de-a moartea. Este ceva deasupra noastră, Cred că Dumnezeu este în noi, în oameni, deci poate fi și în mine! Și atunci pot să mă joc cu arta! Ce zici?... Auzi, acum parcă ar merge o vodcă. Măcar un strop, cu o lacrimă de Martini ca să-o îndulcim... pentru ficat”. A început să fredoneze cu o stranie descătușare monologul lui Feste:  
 „Când eram flăcău la mama,

Hei ce ploaie și ce vânt,  
 Dam și eu prin fete iama ,  
 Fiindcă plouă pe pământ.”  
 A plecat fredonând prin grădină, printre trandafiri și crini în umbrele copacilor.”- Ne trebuie o tobă... Ca să întărească puterea vorbelor...  
 Dar de când mi-am luat nevastă,  
 Hei ce ploaie și ce vânt...”  
 Apoi strigând la mine:  
 „- Bate tu în masă sau în găleata aceea verde de plastic, hai bate, ține ritmul, atacă așa cum ai făcut când am repetat delirul lui Richard III în scena fantomelor... Energia spaimelor, energia morții și a bucuriei gemene, hai bate!”  
 Eu băteam în găleata verde și el cânta, dansând cu umbrele copacilor, cu mirosul crinilor și al trandafirilor, cu noaptea... S-a oprit brusc.  
 „- Trezim lumea. Sunt obosiți toți cei de pe ulița asta a mea, gata! Mai dă-mi un strop și mă judeci pentru spectacolul de la Paris. N-a fost bine, nu?  
 - A fost cum trebuia... N-ai văzut cum aplaudau?  
 - Lasă aplauzele... Ele ne bucură și ne mint. Puteam mai bine... Nu m-am înfrățit cum trebuia cu nebunia ta...”  
 S-a repezit dintr-o dată în casă și s-a întors cu un volum:  
 „- *Jurnalul fericirii*, Steinhardt... Uite...”  
 Deschide cartea și scoate o foaie împăturită, albă...  
 „- Citește!... Am ținut acest „dar” aici, în acest loc din *Jurnal* unde

Nicolae Steinhardt povestește cum a fost creștinat la Jilava de către călugărul Mina cu apă viermănoasă luată dintr-un „rezervor”, cu singura căniță din celulă, căniță roșie cu smalțul sărit... Apă năclăită și de-a dreptul scârboasă... Uite, citește aici! Părintele Mina bolborosește câteva cuvinte, îl miruiește pe Nicolae Steinhardt cu semnul crucii, îi toarnă pe cap și pe umeri tot conținutul căniței și încheie: în numele Tatălui, și al Fiului și al Sfântului Duh...”

Câteva clipe de liniște... Îmi întinde coala albă, despăturind-o cu evlavie. Citesc:

„- Scumpului Fănică cel lordache, scurtă despărțire!”

Ochii mei aveau rouă... Iar Ștefan spunea ca o victorie tainică versurile lui Teodor Pâcă:

„Vă las în valea acestei stinse plângeri...

Orice sfârșit vestește un început. Mă duc eu primul, sunt mai priceput. Să pun din vreme șeile pe îngeri.”  
Parcă auzeam undeva, dinspre mânăstirea Căldărușani glas de clopot... Dar era doar liniște și cântau cuvintele.

Să nu uităm să credem și să iubim arta lui, să nu-i înțețoșăm amintirea, surâsul frumuseții seducătoare pe care a rodit-o în atâtea și atâtea spectacole. Să-l aplaudăm în gândurile noastre! Să îi cinstim nemurirea... George Banu spunea: „Un mare actor, pe scenă, își joacă biografia reală. Acolo, Ștefan lordache și-a mărturisit angoasa

și și-a exprimat violența, acolo s-a confruntat cu disperarea și s-a putut elibera prin joc, acolo l-am cunoscut. [...] Asemeni lui Gérard Philipe, lui Zbigniew Cybulski sau lui Vladimir Vișoțki, ei, ca între poeți, dincolo de texte, roluri, înrudiri, se descoperă și se constituie ca familie.

Marele actor nu evoluează, ci se relevă [...]”

Pentru actorii-interpreți, scena e un loc al iluziei de viață, dar pentru marele actor, este însuși adevărul vieții. El răscumpără teatrul de vinovăția falsului și de înșelăciunea dublului, cu riscul de a se constitui în planetă izolată, acolo unde regizorul încearcă să formeze constelații. El luminează.

Marele actor, orice joacă, atrage neîncetat privirea sălii. El nu se dizolvă într-o comunitate. Destinul său se numește „însingurare”, însingurare de poet. Pe Ștefan lordache, pe o scenă, nu l-am văzut decât singur, față în față cu sine însuși.

În podul scenei de la Nottara, de la Teatrul Mic, de la Bulandra și de la Național, sau în peliculele care cu emoție își ridică privirea spre Olimpul din înaltul scenei, acolo sus, dar aproape de noi, printre decorurile atârând obosite de povara timpului, printre luminile ce se sting și se aprind la chemarea celor de jos, de pe bătrâna scândură sacră... ființează cu tainică tăcere, mesianic, acest „cer nevăzut din podul scenei”..., unde Ștefan

lordache îl joacă veşnic pe Lear, pe  
regele durerii, având ca partener  
luciditatea Bufonului închipuit  
de George Banu, cel ce se visa în  
tinereţe actor. Ei sunt împreună  
*acolo...*

Din aburul ceresc din podul scenei,  
unde viul memoriei împărăţeşte  
iluminat de tăcere, curge purificator  
„pe mine mie redă-mă-mi”, lamento  
subtil al veşnicei aşteptări.

În întunericul solar stă scris în  
temeiurile din Rig-Veda: „Voi, Ape,  
luaţi cu voi orice păcat pe care l-am  
făcut, / Orice nedreptate pe care  
am făcut-o cuiva / Orice jurământ  
strâmb pe care l-am rostit...”

Când afară cerul mohorât cade  
peste oameni şi case, când este  
frig şi pustiu pe străzi, alunecă  
din cerul tainic din podul scenei  
nevăzute lacrimi, râsete. Tăceri şi  
cuvinte ce *deschid, închid şi redeschid*  
în văzduhul amintirii adâncul  
eminescian „*Nu credeam să învăţ a  
muri vreodată...*”

Magicul har al talentului lui Ştefan  
lordache hrăneşte insomnia  
întrebărilor şi întăreşte visării  
singurătatea.





Performance "Berserkers II: Sunny Side", directed by Giorgi Jamburia, "City Theatre". © Photo by Guram Tsbakhashvili

# CREATIVE RESEARCH OF GENDER STUDIES IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE

## ANA KVINIKADZE

Ph.D. student & guest lecturer at the Faculty of Art Sciences, Media and Management of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### BIO

**Ana Kvinikadze** is a Ph.D. student and guest lecturer at the Faculty of Art Sciences, Media and Management of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University (TAFU). She leads a BA course on American Theatre and Drama History from its origins to the XX century and an MA course on American Theatre and Drama of the XX-XXI centuries. She has authored articles, co-authored textbooks on the History of World Theatre, co-edited and wrote foreword to the first Georgian editions of *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski and *Environmental Theater* by Richard Schechner. Her research interests center on the intersection of gender dynamics within theatrical contexts, with a particular focus on gender representation, performance, and discourse in the realm of world theatre. She is the Head of the International Relations Department at the Sokhumi Professional State Drama Theatre and a Trainee Member of the International Association of Theatre Leaders (IATL).

#### **Institutional Affiliation and Contact:**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Faculty of Art Sciences, Media and Management  
19 Rustaveli Ave., 0108, Tbilisi, Georgia  
akvinikadze@tafu.edu.ge

### ABSTRACT

#### *Creative Research of Gender Studies in Contemporary Georgian Theatre*

This article aims to examine the intersection of gender studies and contemporary Georgian theatre, exploring how gender dynamics and representations are portrayed on stage. The study seeks to shed light on how Georgian theatre reflects, challenges, and shapes societal perceptions of gender roles, identities, and power dynamics. By analyzing selected performances and artistic practices, this research aims to contribute to the understanding of gender issues within the Georgian cultural context.

### KEYWORDS

gender studies, contemporary Georgian theatre, feminism, Giorgi Jamburia, *Berserkers*

In Western theatre history, particularly from the 1960s onward, research has become a fundamental aspect of theatrical discourse and practice, notably within the experimental works of influential theatre practitioners such as Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, and Ariane Mnouchkine, among others. These practitioners delved into new concepts, methodologies, or phenomena within the performing arts, aiming to expand the field's knowledge. By disregarding conventional cultural paradigms and exploring uncharted territories, each of these practitioners established unique creative spaces where the potential for innovative, authentic forms was hidden. The rise of "alternative theatre" resulting from their endeavors fundamentally transformed perceptions of theatre art, expanding the horizons of artistic possibility. For instance, Schechner, in his practical work and theoretical approach known as "Environmental Theatre", integrated spectators as "scene-makers" rather than mere "scene-watchers".<sup>1</sup> This was closely linked to his exploration of the dynamic relationship between actor, space, and spectator. Similarly, in his iconic production "Dionysus in 69", Schechner undertook a scholarly exploration of the ritualistic origins of theatre, aiming to reconnect with its primal essence. This, along

with numerous other instances, can be interpreted as an illustration of the director assuming the role of a researcher. And now, the question arises: if some of the greatest theatre directors have integrated scholarly investigation into their artistic works, why should academic culture exclude creativity from its pursuits, particularly with the advent of artificial intelligence? This question sets the stage for a broader discourse. Following this introduction, I will proceed to the primary focus of this article: the examination of Creative Research within the context of Gender Studies in Contemporary Georgian Theatre. Gender Studies is an interdisciplinary academic field that examines and explores the social, cultural, and political aspects of gender. It involves analyzing how gender shapes and influences various facets of human experience, including identity, behavior, relationships, power dynamics, and social structures. Gender Studies emerged as a distinct field of study in the latter half of the 20th century, influenced by feminist movements and activism. It draws from a wide range of disciplines, including sociology, psychology, anthropology, history, literature, cultural studies, and political science. Since the 1990s, gender studies within the performing arts, including theatre

---

<sup>1</sup> Richard Schechner, *Environmental Theater*, Applause, New York, 2000, p. xxvi.

arts, have gained considerable importance. Towards the end of the 20th century, driven by the momentum of feminist movements, there emerged a critical demand within scholarly circles to examine gender roles and representations across all facets of public engagement, including theatre. Gender studies in contemporary performing arts encompass a broad range of creative research and exploration. From avant-garde theatre productions to immersive multimedia performances, artists are continually challenging conventions, interrogating societal norms, and engaging with complex themes. Scholars in this field alike challenge traditional notions of gender, explore diverse identities, and address issues of power, representation, and inclusion. This article seeks to examine the intersection of gender studies and contemporary Georgian theatre, exploring how gender dynamics and representations are portrayed on stage. By analyzing selected performances and artistic practices, this study aims to contribute to the understanding of gender issues within the Georgian cultural context. Cultural changes do not happen instantly; rather, they are preceded by various socio-political processes. In Georgia, gender has been perceived more or less as a social science and a subject of analysis since the 1990s, which coincided

with the beginning of significant political shifts in society. At the legislative level, the state began addressing issues related to gender when the Parliament of Georgia adopted the Law on Gender Equality in 2010. This was followed by the adoption of a multilateral anti-discrimination law in 2014, which bans all forms of discrimination, including based on sexual orientation and gender identity. However, even after a decade, both the state and Georgian society remain distant from ensuring the proper fulfilment of these laws. Challenges related to gender equality, domestic violence, sexual harassment, women's rights, LGBT+ rights and various other issues persist and continue to grow. Efforts towards addressing these issues are imperative for fostering a more inclusive and equitable society in Georgia. Traditionally, Georgian theatre has been shaped by cultural and societal norms, often reflecting conventional gender roles and expectations. However, since the 1990s, there has been a noticeable growth in interest in exploring and questioning these norms within the domain of theatre and performance. The Royal District Theatre, which holds a distinctive position within the Georgian theatre landscape, was one of the first to advocate for gender equality on the Georgian stage. Over the past two decades, The Royal District Theatre

has begun to explore gender representations within Georgian theatre. They have initiated an analysis of the portrayal of women in theatrical texts, the involvement of women in the production process, and the challenges faced by individuals who do not conform to traditional gender norms within the theatre industry. If we examine the repertoire of this theatre over the past two decades, we will notice a growing emphasis on gender issues in their performances. Let's consider some examples. For a considerable period, the theatre's most recognized performance was *Women of Troy*, which premiered in 2013 and remains in the theatre's repertoire. The play was directed by Georgian theatre director Data Tavadze and adapted by Georgian playwright Davit Gabunia. The devised play is based on the deconstruction of Euripides' iconic tragedy to depict the experiences of Georgian women from the 1990s to the present. The war experiences of these women used as verbatim material, form the core of the narrative. It highlights the enduring cycle of violence against women, which has remained unchanged throughout history. Women's needs during wartime are often neglected, and their complaints go unheard. The show aims to give voice to the silenced and present post-Soviet Georgian history through women's narratives, where "personal becomes

political". With this production, the theatre explores feminist reinterpretations of classic plays, offering a fresh perspective on gender dynamics and challenging traditional narratives.

Another notable example is *Phaedra in Flames*, which had its world premiere on October 28, 2022, at the Royal District Theatre. This production, written and directed by Nino Kharatishvili, a renowned Georgian novelist, playwright, and theatre director based in Germany, stands out among recent works of the theatre for its exploration of gender and gender identity issues. Through a contemporary interpretation of the Greek myth, Kharatishvili examines the complex interplay between human freedom, societal norms, and political-religious intrigues. In her version, Phaedra is depicted as weary and disenchanted with the male-dominated world's phallogocentric authoritarianism. Her romantic connection with a woman serves to deconstruct the traditional narrative surrounding Phaedra's character. Among the famous Phaedras in world dramaturgy, who is Kharatishvili's Phaedra? She is the aging queen of Athens, burdened with disillusionment and nihilism. Nothing holds significance for her anymore as she realizes that the best years of her life have passed in vain (Phaedra: "*I've missed out on my life, all because my father wanted*

to uphold his word... Can I now take back everything that I could not use, that I could not live? My old age should solely belong to me and no one else."<sup>2</sup>). She is married to Theseus, a renowned figure known for his successful conquest of the Minotaur. Yet, despite his achievements, he harbors a fear of assuming and delegating power to his heir. Together, they have two sons: Demophone, resembling Hippolytus in his pursuits, athletic abilities, and lack of interest in Phaedra, and Akamas, who contrasts sharply with his brother by embodying femininity and a strong bond with his mother. The relationship between Phaedra and her sons invites a Freudian analysis, given the dynamics portrayed between the characters. However, this article takes a different approach from any potentially "misogynistic" interpretations of Freudian theory, aiming to provide a more balanced perspective. Departing from tradition, in Kharatishvili's interpretation, Phaedra's affections turn towards her eldest son's fiancée, Persea, thereby dismantling the myth. The play's central theme transcends conventional notions of heterosexual love, focusing instead on the romantic entanglement between two women. The tragedy lies in the societal intolerance towards

unconventional relationships. Kharatishvili's portrayal of Phaedra transcends phallogocentricity; rather, she emerges as a victim of a world entrenched in phallogocentric values. Nino Kharatishvili's Phaedra defies the traditional archetype of a tragic woman consumed by unfulfilled love. Despite her age, she ultimately finds the love she has yearned for, experiencing both the joy of receiving and giving love. In an unexpected twist, Phaedra emerges as a character marked by happiness, yet tragedy strikes in the finale (reminiscent of the cruel endings found in Sarah Kane's works) with the death of her beloved, Persea, leading Phaedra to take her own life. Nevertheless, Phaedra finds her "feminist" identity, as she no longer serves men's logos. Finally, she finds her true self. (Persea: "You do know who you are, don't you? Does memory awaken within you, Phaedra?"<sup>3</sup>). Their profound love shatters the patriarchal world they inhabit, leaving the male characters to confront the harsh reality of a transformed existence. Among the celebrated Phaedras created by male playwrights, Nino Kharatishvili's interpretation stands notably close to that of the woman playwright, Sarah Kane, not only in its exploration of cruelty (such as the tragic death of Persea in the finale, torn apart by dogs, eerily

2 Nino Kharatishvili, *Servants' Autumn and other plays*, Intelekti Publishing, Tbilisi, 2022, pp. 147-148.

3 Ibid, p. 223.

reminiscent of Kane's Phaedra) but also in its incorporation of other elements (e.g., confrontational style, breaking boundaries, emotional intensity, social critique, cathartic experience, uncompromising realism, and so forth) typical of "In-yer-face theatre". The production itself is likely aimed primarily at shocking the Georgian audience, much like Kane's productions once did to the conservative British stage. I believe this resemblance is intentional. For the Georgian playwright, the female version of this ancient myth holds significant importance as a "primary source", and Kharatishvili's Phaedra is depicted from a distinctly feminist perspective, emphasizing the depth and complexity of the character. It's worth noting that the seemingly disparate plays by the German-speaking Georgian writer Nino Kharatishvili share a crucial commonality: their central figures are remarkable women. Each of these characters leaves an enduring impact, showcasing their strength and determination to confront societal norms. It is of interest also that Kharatishvili's plays, though written in German and spanning diverse historical, geographical and temporal contexts, remain closely intertwined with Georgian reality,

addressing contemporary issues that resonate deeply within Georgian society. This remains equally true for *Phaedra in Flames*: In addition to addressing gender and gender identity issues, critiques of religion emerge, shedding light on the hypocrisy of Pharisaical clergy and high officials who publicly condemn others for transgressions they themselves conceal - a portrayal that closely mirrors the realities of Georgian society.

In short, by showcasing performances centered around feminist ideas, the Royal District Theatre plays a significant role in promoting gender equality, raising awareness about women's issues, and fostering discussions on social justice. It provides a platform for artists and playwrights to share their unique perspectives and stories, amplifying marginalized voices and encouraging audiences to reflect on the topics presented.

Furthermore, the younger generation of playwrights, directors, and performers has been increasingly vocal in their exploration of gender-related topics, challenging traditional gender roles and norms. Among them is the young Georgian theatre director Giorgi Jamburia<sup>4</sup>, who stands out as one of the most

4 Giorgi Jamburia, born in 1992 in Tbilisi, Georgia, is a playwright and theatre director. After graduating from Heidelberg College in Germany, he pursued advanced studies at the Free University of Berlin, specializing in philosophy and German philology. In 2016, he continued his studies at the Berlin University of the Arts in the Faculty of Drama. There, he graduated with honors in 2020. Jamburia's debut play, *The Death of Emperor Heliogabalus*, performed on the stages of theatres in Berlin, Potsdam, and Graz. In November 2022, Giorgi Jamburia

prominent emerging talents in the field. With profound expertise in theatre history and theory, in his practical-experimental, and I must emphasize, laboratory work, he seeks to explore new language and forms, striving to rethink the conventional theatrical experience. His productions break away from ready-made concepts, principles, and rules, aiming to redefine the boundaries of traditional theatre. In his second performance on the Georgian stage, *Berserkers II: Sunny Side*, a part of the mythological-theatrical cycle "Berserkers"<sup>5</sup> presented at the independent company "City Theatre" and premiered on December 19, 2023, Giorgi Jamburia thoroughly explores gender-related issues within Georgian society. The performance draws inspiration from the prose of feminist writer Ketiv Nizharadze, who, despite her prominence, has been largely excluded for many years within Georgian literary discourse. Nizharadze's bold narratives portray individuals challenging the patriarchal status quo. In the late 1980s, during the collapse of the Soviet Union, the author, using her powerful female

voice, illustrated and confronted an environment where women's voices, including her own, were largely ignored. Her writing gained new attention following the release of her collection of texts titled *Sunny Side* by Melani Publishing in 2021. Giorgi Jamburia's interest in Ketiv Nizharadze's work is connected to this specific publication, as he took the initiative to stage her prose in its scenic version for the first time in the Georgian theatre. Jamburia's theatrical work can be interpreted as an endeavor to reinvigorate her legacy within the Georgian cultural milieu - a task he accomplishes with remarkable mastery. *Berserker II: Sunny Land*, rich in post-dramatic theatre elements, carries notable significance within contemporary Georgian theatre. It is important to note that, the rise of the post-dramatic theatre concept seems to represent a recent development within the broader context of Georgian theatrical tradition. This trend reflects a more general phenomenon wherein the avant-garde movements observed in Western theatre since the 1960s are gradually influencing Georgian theatrical practices. It could be

---

made his Georgian theatre debut with *The Berserkers I: Mission* at the independent theatre company "Haraki", adapted from Heiner Müller's *The Mission*. This production earned the prestigious "Tavisupali" ("Free") award for the best production of 2023. He has translated plays by Heiner Müller (Publishing House "Pegasus", 2022) and Rainer Werner Fassbinder (Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Press, 2024) from German into Georgian. Giorgi Jamburia was honored with the "Elizabeth Orbeliani Prize" by the President of Georgia in 2024. He is also the founder and director of the "Performing Arts Laboratory."

<sup>5</sup> Giorgi Jamburia interprets "Berserkers" as the state of a person being both spiritually and physically fearless.

argued that Giorgi Jamburia's theatrical style and expression closely align with the characteristics of postmodern theatre (It is necessary to highlight that the director regards the "Berserker" cycle as a unique form of theatre, termed "a new processional theatre", emphasizing a procession-like nature with a focus on the process). Notably, as said above, his work reflects a departure from orthodox theatrical forms and an intentional rejection of conventional norms. The performance *Berserker II: Sunny Land* serves as a testament to this viewpoint, showcasing a wide range of approaches marked by fragmentation, self-reference, intertextuality, the incorporation of meta-theatrical elements, cultural and political critique, language deconstruction, interactive and participatory elements, innovative approaches to dramaturgical sources, and most significantly, a critical exploration of gender and gender identity. Despite his young age, Jamburia demonstrates a distinctive theatrical style that sets him apart from his peers, allowing for easy recognition and differentiation. One could argue that within the Georgian theatre landscape, only a select few directors possess a distinct and unmistakable theatrical "handwriting", a feat often regarded as among the most challenging to attain. Remarkably, Giorgi Jamburia accomplishes this

feat at an early stage in his career, distinguishing himself through his singular artistic expression. His artistic approach is also manifest in his second production, *Berserker II: Sunny Side*. The director's approach to language, text, and articulation stands out as particularly noteworthy. Currently, one of the primary focuses of his theatrical research involves delving into the complexities of the Georgian language, extracting new insights and knowledge from its bosom. In the second part of *Berserker*, as in the first, the performers use recitative and articulation as expressive tools. The deliberate play of consonants within words emerges as a distinctive hallmark, already becoming synonymous with the production. This particular style of expression proves to be an effective means of conveying strong and uncompromising messages from the stage – theatrical form harmoniously aligns with its content. In today's image-centric era, where interpersonal communication becomes increasingly challenging, the director and an exceptionally talented acting ensemble introduce a unique language and approach to connecting with the past, each other, and society at large. From the stage, the audience hears texts reminiscent of feminist manifestos. Meanwhile, the director explores the performers' boundaries, questioning how far

they can drive themselves and where their limits lie. Equally, this question applies to the audience. The production extends for four hours, yet the tempo-rhythm is so finely balanced that the audience remains engaged throughout. The production can be compared to an initiation, suggesting that a successful experience will result in leaving the theatre with newfound knowledge as if being initiated into a secret or obscure group through a ritualistic experience. In this spirited exchange between stage and spectators, Giorgi Jamburia's Theatre earns its epithet as "The Theatre of the Impossible". Here, both performers and spectators alike engage in challenges that appear unachievable, fostering an environment where creativity knows no boundaries. The recipient of this kind of production transcends the mass audience, instead appealing to those who enjoy exploring new and uncharted paths.

While private and independent theatre companies in Georgia have the freedom to address sensitive topics and issues through their performances, many state-run theatres face obstacles in doing so due to the influence of state policy, religious institutions, and public opinion. Although exceptions exist, the prevailing trend suggests that state-run theatres encounter limitations,

which hinder their artistic creation and operational effectiveness. These limitations also extend to the forms of theatrical expression, often appearing old-fashioned in the context of contemporary standards. This not only hampers creative innovation but also limits their ability to engage with relevant societal issues. As a result, I argue that addressing these challenges is essential for maintaining the cultural relevance and vitality of such institutions. Hans-Thies Lehmann, in his groundbreaking work *Postdramatic Theatre*, offers an interesting opinion in this regard: "Feminist theory, queer theory and postcolonial theatre scholarship, as well as the more recent analyses of disability and performance and age and performance, have all pointed out that performance has the power to question and destabilize the spectator's construction of identity and the 'other' – more so than realist mimetic drama, which remains caught in representation and thus often reproduces prevailing ideologies".<sup>6</sup> Lehmann's assertion underscores the transformative potential of performance, particularly in challenging established norms of identity and otherness. In resonance with the challenges encountered by state-run theatres in Georgia, his perspective advocates for the exploration of diverse theatrical

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, New York, 2006, p.5.

forms beyond conventional mimetic drama. By embracing feminist, queer, postcolonial, and other critical perspectives, these theatres can dismantle prevailing ideologies and foster critical dialogue. Thus, by heeding Lehmann's call, state-run theatres can reclaim cultural relevance and vitality, offering a platform for engaging with sensitive societal issues.

The examples presented in this article on gender within contemporary Georgian theatre present variations on the theme rather than serving as a comprehensive and exhaustive study of the matter. Present-day Georgian theatre is evidently in a phase of self-discovery, during which it will develop a language to address audiences on various critical issues, including gender, thus contributing to the advancement of both the theatre itself and society. Thus, I wish for Georgian theatre to dance with the fearless spirit of "Berserkers".

**BIBLIOGRAPHY:**

KHARATISHVILI, Nino, *Servants' Autumn and other plays*, Intelekti Publishing, Tbilisi, 2022.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, New York, 2006.

SCHECHNER, Richard, *Environmental Theater*, Applause, New York, 2000.





Lari Giorgescu în *Gertrude* de Radu F. Alexandru, regia Silviu Purcărete (Teatrul Național din București)  
© Florin Ghioca

# OFELIA ÎNTRE FEMININ ȘI MASCULIN SAU CUM SĂ ÎȚI ASUMI GÂNDIREA SPECIFICĂ PERSONAJULUI

**LARI GIORGESCU**

drd., Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică  
„Ion Luca Caragiale” din București

## BIO

**Lari Giorgescu** is an actor of the „I. L. Caragiale” National Theatre, Bucharest and a PhD student within the „I. L. Caragiale” National University of Theatre and Cinematography, Bucharest where he is conducting research on the interface between acting and corporality. He is one of the actors who has worked under the direct guidance of Miriam Răducanu and Gigi Căciuleanu. Moreover, Lari Giorgescu has played more than 50 roles in important Romanian theatre productions, and has also appeared in several movies and shorts.

### **Institutional Affiliation and Contact:**

„I. L. Caragiale” National University of Theatre and Cinematography, Bucharest.  
Matei Voievod str., 75-77, Bucharest  
l.giorgescu@gmail.ro

## ABSTRACT

*Ophelia Between Feminine and Masculine or How to Appropriately Your Character-Specific Thinking*

The article discusses the stages an actor should go through in order to acquire his character's specific way of thinking. After a brief theoretical presentation of these stages, the applied part focuses on the steps undertaken by the author in building-up and assuming the character of Ophelia from *Gertrude*, directed by Silviu Purcărete, who decided to have an-all men show. Impersonating a female character for the first time was a more complicated task than expected, but assuming each stage and the overall vision proposed by Silviu Purcărete and Dragoș Buhagiar, the scenographer, has led to assuming the character all-in-all.

## KEYWORDS

character, thinking, Hamlet, Ophelia, transvestite

## Introducere

În articolul de față, vom prezenta parcursul pe care l-am urmat în construirea personajului *Ofelia* din drama *Gertrude* de Radu F. Alexandru, pusă în scenă de regizorul Silviu Purcărete la Teatrul Național „Ion Luca Caragiale” din București, spectacol care a reprezentat un moment-cheie în cariera mea de actor, fiind pus pentru prima oară în situația de a-mi asuma un mecanism de gândire specific unui personaj feminin. Vom încerca să punctăm etapele pe care le-am parcurs în crearea, dezvoltarea și apropierea personajului și modul în care, sperăm noi, am reușit să ne depășim propriile preconcepții despre cine și cum ar trebui să fie *Ofelia*, ghidați de viziunea regizorală și scenografică. Însă înainte de discuția propriu-zisă, vom face referire la câteva elemente teoretice care se subsumează ideii de *gândire specifică a personajului*.

### Actorul și gândirea specifică personajului. Aspecte teoretice

Ion Cojar<sup>1</sup> declara că obiectivul principal al unei școli de actorie este în primul rând să îi ajute pe actori să se elibereze de blocaje, procesul fiind însă unul complex pentru ca cei care învață să poată parcurge treptat anumite etape de dezvoltare. În munca la rol, actorul reface oarecum acest parcurs. Mai mult, el trebuie să parcurgă anumite etape pentru a

reuși să dea naștere personajului pe care îl va interpreta.

Dacă Rainer Maria Rilke afirma că în fiecare om există o zonă ascunsă, un prizonier care trebuie eliberat, scos la lumină, putem afirma că și actorul trebuie să urmeze anumiți pași pentru a elibera forțele care îl vor ajuta la construcția rolului. Acest proces de eliberare este de interes atât pentru spectator, atunci când îl urmărește un actor exercitându-și profesia, cât mai ales pentru actorul care caută în permanență revelarea cât mai amplă și variată a zonelor ascunse ale propriului „eu”. Toate acestea îl fac pe actor să se cunoască și să-și folosească cunoștințele despre sine ca adevărate instrumente de lucru în munca la rol. Construcția personajului presupune în primul rând asumarea unei gândiri specifice acestuia, ceea ce duce la stabilirea unui echilibru între fizic și lumea interioară, adică ceea ce definește condiția de om a actorului; dezechilibrul îl face pe actor doar să reproducă anumite gesturi, mișcări, un anumit text, rezultatul având doar caracter de reprezentație. Actorul nu se mai identifică cu personajul și nu face decât să urmeze, mai mult sau mai puțin inspirat, un traseu al gesturilor și al acțiunilor pe care l-a stabilit în cadrul repetițiilor. Organicitatea se pierde, ceea ce poate fi observat cu ușurință de către orice profesionist și, uneori, chiar și de public. Scopul

1

Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998.

principal al actorului este, deci, să contopească fizicul cu lumea interioară, tocmai pentru a putea fi veridic.

Ion Cojar mai subliniază faptul că „arta actorului este un mod de a gândi specific care presupune un alt mod de a fi în lume, înseamnă a vedea lucrurile din perspectiva unei experiențe specifice, a unei credințe și mentalități care le dă o altă dimensiune”<sup>2</sup>. Pentru a putea ajunge la această performanță, actorul trebuie să fie mereu într-o stare de (auto)observare și antrenament. Prin dezvoltarea propriei senzorialități, actorul devine mai receptiv la detalii în momentul în care trebuie să își asume și să interpreteze un anumit personaj dramatic. Așa cum fiecare individ are un mod specific de a merge, de a întoarce capul, de a atinge, sau de a se așeza pe un scaun sau a se ridica, la fel și personajele au specificitatea lor, care este dată de textul dramatic, dar mai ales de viziunea regizorală care se împletește cu cea a scenografului. În acest context, actorul este chemat să se aplece asupra detaliului, asupra specificului, și nu a generalului. Stanislavski consideră că actorul nu trebuie să acționeze din inerție, ci având la bază o imagine clară a personajului său, subliniind necesitatea eliminării contradicțiilor dintre viață și realitatea scenică. În acest context, modul de gândire a personajului trebuie să devină

modul de gândire a actorului și să îi definească identitatea și alegerile. Procesul prin care actorul dobândește acest mod de gândire, al personajului său, poate fi la fel de minuțios ca o investigație polițistă: fiecare element, oricât de neînsemnat, poate ascunde cheia către gândirea personajului pe care actorul va trebui să îl interpreteze. Pentru a putea depăși statutul de reproducere mecanică și pentru a conferi adevăr propriei reprezentații, actorul trebuie să înțeleagă mecanismul de gândire a personajului. Odată înțeles, actorul, ajutat de partenerii de scenă, poate să își construiască rolul, oglindind prin improvizație, concepția propusă de regizor și de scenograf, dar și desfășurând gândirea personajului în mai multe etape.

A desluși modul de gândire a unui personaj dramatic înseamnă a înțelege valorile care îl ghidează, a-i înțelege scopurile, a accepta modalitățile prin care acesta încearcă să-și pună în practică visele, dorințele și ambițiile. A prelua modul de gândire a unei alte persoane nu este o încercare mecanică, ci presupune o procesualitate, o etapizare. Tot acest proces duce la un paradox: în mod deliberat și controlat, actorul uită pentru o vreme de propriile interese. Asumarea personajului și, deci, a gândirii lui specifice se observă în mod direct în modul în care corpul

2 *Ibidem*, pag. 72

și vocea dau naștere unei alte perspective asupra vieții, diferită de cea a actorului.

Asumarea unui alt mod de gândire este unul și același lucru cu munca la rol și duce la un comportament specific născut din credințele, fricile, prejudecățile, aspirațiile personajului. Ca și oamenii, personajele sunt consecvente cu natura lor, pe care nu o trădează, iar când un personaj chiar își trădează

natura, spunem că aveam de a face cu un fals.

Rolul ia naștere prin asumarea modului de a gândi specific personajului, însușit de actor în procesul repetițiilor. Odată asimilat, modul de a gândi va genera comportamentul scenic potrivit fiecărei situații. Orice personaj are o viață internă care îl definește. În munca la rol, este foarte important ca actorul să-și asume onest această



gândire specifică și să acționeze în conformitate cu acesta.

În studiul Rominei Boldașu<sup>3</sup>, *Despre expresivitatea corporală în arta actorului*, se vorbește despre Yoshi Oida, colaboratorul de-o viață al lui Peter Brook, care arăta că, atunci când toate elementele se combină și dau naștere unor momente de grație, actorul se simte liniștit, senin și sigur pe el în mijlocul tumultului.

Echilibrul despre care vorbește Oida este tot timpul dinamic. Pe de o parte, există liniștea, care îi permite actorului să reflecteze din mers la evoluția evenimentelor scenice, iar pe de altă parte, există energiile puternice care îl fac să fie în alertă. Actorul care își asumă modul de a gândi al personajului său, nu trebuie să caute această stare, ci ea se poate naște pe măsură ce interpretul se

---

<sup>3</sup> Romina Boldașu, *Despre expresivitatea corporală în arta actorului*. UNATC PRESS, București, 2019



afli în plin act de creație. În contextul teoretic schițat, vom discuta procesul scenic prin care am trecut începând cu luna septembrie 2023 pentru a da naștere personajului „Ofelia” din spectacolul *Gertrude*, în regia lui Silviu Purcărete, bazat pe textul omonim a lui Radu F. Alexandru, o producție contemporană a Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București.

### **De la Shakespeare la Purcărete prin textul lui Radu F. Alexandru**

Chiar dacă am citit de câteva ori textul în care urma să joc, inițial a fost destul de greu să nu mă raportează la informațiile pe care le aveam despre personajul „Ofelia” din piesa lui Shakespeare, povestea reprezentând un punct de referință pentru domeniul teatral. Aflăm încă de la început, din textul lui Radu F. Alexandru, că Ofelia și Hamlet au corespondat, cu o rigoare demnă de admirat, pe tot parcursul celor patru ani cât el a fost la Wittenberg: Hamlet i-a scris la fiecare șapte zile. Ofelia este caracterizată de autor, în această scenă, ca având o singură preocupare: supunerea față de tatăl ei, Polonius, mai bine spus față de regulile curții. Este îndrăgostită de Hamlet și, în propunerea lui Silviu Purcărete, speră că rigoarea cu care Hamlet i-a scris ar putea fi un semn al iubirii, dar speranța îi este spulberată chiar de la această primă

întâlnire. Hamlet îi arată că grija și aprecierea pe care i le poartă nu pot fi mai mult decât ca pentru o soră. În textul lui Shakespeare, aceste porniri spre iubire nu sunt definite clar, ceea ce ne face să credem că între cei doi se poate înfiripa oricând mai multe sentimente.

Ofelia, pe care o interpretez, este împăcată cu această situație și își investește necondiționat energia pentru a-l proteja pe cel pe care îl iubește. În *Gertrude*, Ofelia simte că moartea regelui Hamlet fusese de fapt orchestrată și intuiește vina ei. Din cauza acestei bănuieli, se teme pentru prinț și face demersuri pentru a-și confirma ipoteza. Această viziune schimbă cu totul paradigma în care funcționează personajul feminin față de cea a textului clasic. Acum, Ofelia este gata să se sacrifice și să piardă totul numai pentru binele celui căruia îi este devotată la modul absolut.

O descoperim pe Ofelia iscodindu-și tatăl de fiecare dată când are ocazia. Este convinsă că acesta deține informațiile de care ea are nevoie și îndrăznește să îi spună că știe că „nu este mai mare de doi, numărul celor care, în afara făptașilor, știu un adevăr ce îți îngheață sângele în vine”<sup>4</sup>. Se folosește de această sursă pe care o are la îndemână pentru a-și certifica sau infirma frica pentru viitorul lui Hamlet. Îi mărturisește singurului ei părinte că, indiferent de implicații, nu va permite ca prințul să pățească ceva.

4 Radu F. Alexandru, „Gertrude” în *Teatru 7*, Polirom, Iași, 2012.

Spre deosebire de personajul din *Hamlet*, în *Gertrude*, Ofelia se pune în slujba unei cauze: perseverență și extrem de hotărâtă, Ofelia, exact ca în textul shakespearian, nu are nicio putere de a modifica lucrurile în vreun fel. Tot precum și în textul shakespearian, Ofelia este folosită de celelalte personaje, atât de Gertrude cât și de Polonius, pentru a-și rezolva problemele create de un Hamlet incomod și imposibil de controlat. Aceștia se folosesc de slăbiciunile Ofeliei pentru a ajunge la prinț, ceea ce o face pe ea să își încalce singura promisiune pe care i-o făcuse: aceea că nu îl va trăda niciodată.

Pusă în această situație imposibilă, Ofelia recurge la singura libertate pe care o mai are: sinuciderea, gest pe care îl promisese și lui Hamlet în momentul în care i-a mărturisit credință necondiționată. Luându-și viața, Ofelia adâncește criza generală în care se găsesc eroii din textul *Gertrude* scris de Radu F. Alexandru și regizat de Silviu Purcărete.

Ofelia este un personaj justițiar, care se pune în slujba unei cauze ce nu o privește decât adiacent. Totuși, întocmai ca la Shakespeare, ea este victima perfectă. Se dedică întru totul iubirii pentru cineva care nu îi împărtășește trăirile. Cu toate acestea, îl investește pe Hamlet ca sigurul care îi poate oferi un sens vieții ei anoste și în care se simte captivă. Ofelia caută o formă de împlinire în acest sacrificiu pentru care optează mai mult sau mai puțin de bunăvoie.

Energia cu care acționează Ofelia izvorăște și din motivația pe care i-o dau propriile sentimente, dar și dintr-o mare umilință pe care o trăiește în ultima sa scenă, când Hamlet îi demască rolul în care au pus-o cei responsabili și de moartea bătrânului Hamlet. Ofelia îl îndeamnă să plece în lume cu ea, tocmai pentru ca el să nu fie în pericol și să poată lua hotărâri lucide, dar o face din cauza reginei și a tatălui ei, care speculează slăbiciunea acesteia pentru prinț. Este pusă într-o situație imposibilă și devine executantă într-un demers de care este conștientă că e greșit, dar pare că nu are de ales. Reacția lui Hamlet îi confirmă că singura ei scăpare este gestul absolut. Diferențele dintre cele două texte creează o graniță extrem de fină, dar indispensabilă între cele două Ofelii. Fără sesizarea și aprofundarea ei, nu mi-aș fi putut însuși mecanismul specific de gândire al personajului din *Gertrude*, existând, deci, riscul ca rolul să cadă în derizoriu sau să fie supus unei tratări superficiale, cu urmări pe măsură.

### **Concepția regizorală și scenografică: elemente-cheie în procesul de însușire a gândirii specifice personajului**

Poate că cel mai dificil lucru pentru un actor este să creeze un personaj atunci când acesta a mai fost reprezentat înainte de sute și de mii de ori. Deși poate fi considerată

drept o tratare care nu ar trebui să privească preocupările actorului la rolul respectiv, undeva în conștiința profesională apare o manifestare a acestei probleme și merită menționată. Lucrurile se complică și mai mult atunci când trebuie să joci un personaj în *travesti*. Plecând de la povestea shakespeariană a lui Hamlet, textul *Gertrude* a lui Radu F. Alexandru încearcă să dea o explicație a motivelor care au stat la baza fratricidului și a dezvoltării ulterioare a conflictului. Abordarea lui Silviu Purcărete pleacă de la obiceiul perioadei în care Shakespeare a scris, și anume acela că toate personajele, fie ele bărbați sau femei, sunt interpretate exclusiv de bărbați. În felul acesta, cele două personaje feminine existente în textul lui Radu F. Alexandru, Gertrude și Ofelia, sunt interpretate de doi actori, respectiv de Claudiu Bleonț și de autorul acestui articol. În contextul aspectelor teoretice discutate, această abordare regizorală, mai puțin obișnuită, a creat un context cu totul nou și aparte pentru un actor care s-a găsit pentru prima dată în situația de a juca un personaj feminin. Mai mult, înainte de repetițiile propriu-zise, m-am aflat în fața unei dileme: cum este Ofelia din textul lui Radu F. Alexandru și cea pe care regizorul Silviu Purcărete o va propune, față de Ofelia lui Shakespeare? Prima reacție, aproape inconștientă, la aflarea veștii că o voi interpreta

pe Ofelia a fost să cred că va trebui să îmi schimb vocea, modul de a mă mișca, gestica, dinamica fizică pentru că personajul meu este o femeie. Toate preocupările de la începutul lucrului pentru un spectacol poziționează actorul într-o formă de manifestare similară cu ideea de haos, care poate să atragă după sine apariția unor frici ce ajung să îl constrângă și să influențeze negativ întregul parcurs creativ din proiect. Există și posibilitatea ca actorul să perceapă tumultul presupus de începuturile unei noi provocări ca un antonim al haosului, și anume: complexitate. Privind toate necunoscutele de la început nu ca pe un dezavantaj, ci ca pe o provocare, actorul poate ajunge să structureze tot ceea ce la început poate părea imposibil de structurat. Aceasta se întâmplă printr-o serie de procese complexe care, odată parcurse responsabil, duc la însușirea gândirii specifice personajului și se materializează într-un comportament scenic în adevăr.

Etapizarea lucrului pentru crearea unui personaj presupune ca primul pas culegerea de informații despre acesta din textul dat. De aceea, în structurarea unei gândiri specifice, pot fi incluse o serie de sarcini ce ajung să creeze o perspectivă unică asupra personajului. Unicitatea este justificată de faptul că munca actorului nu poate avea loc în afara datelor sale personale de care

beneficiază și care îi sunt specifice (propriul fizic și propriul sine) și reprezintă materialul acestuia de lucru.

Prima etapă este contactul cu textul, un moment-cheie, deoarece, odată cu lectura, are loc și o vizualizare a acțiunilor pe care trebuie să le facă personajul. Povestea declanșează imaginația cititorului (aici actor) și creează prima impresie despre personaj. Descoperirea personajului poate avea și implicații emoționale și poate conduce la trăiri specifice. Putem, deci, afirma că, pentru actor, primul contact cu textul aduce și premisele generării unor impulsuri, unor trăiri sau chiar a unor soluții. De aceea există artiști, precum Miriam Răducanu, care încurajează actorii ca la o prima lectură a textului, în intimitate, să își noteze impulsurile mai puternice. O altă etapă a procesului de formare a gândirii specifice este recitirea sau repetarea textului pentru a descoperi noi informații legate de rol. De cele mai multe ori, textul oferă toate detaliile legate de personaje, fiind un instrument de neînlocuit în munca de creație. Analiza în vederea descoperirii informațiilor legate de propriul personaj nu trebuie să se rezume la lectura exclusivă a replicilor acestui personajului deoarece, în cele mai multe situații, amănuntele despre personaje se găsesc în impresiile celor cu care interacționează. Prin urmare, și

aceste replici au o importanță la fel de mare. Prin identificarea și integrarea acestor informații, actorul ajunge să definească specificitatea comportamentului personajului. Prin lectura textului, are loc o documentare care reprezintă baza reacțiilor și acțiunilor expresiei scenice. Detaliile oferite de text ne arată părerile personajului despre cei din jur, despre contextul de desfășurare a acțiunii, despre propria persoană, despre cum interpretează acesta acțiunile celorlalți, despre prejudecățile pe care le are, obiceiuri, preocupări etc.; toate pot deveni material de lucru și, implicit, formează partitura care va fi integrată în actul de creație al actorului. În afara acestor stâlpi de susținere, poate eșua încercarea de a fi credibil în ochii spectatorului. Prin parcurgerea etapelor inițiale legate de text se naște o formă de familiarizare cu povestea propusă, iar actorului i se oferă premisele aprofundării a ceea ce reprezintă propriul personaj. Cu cât culegerea de informații este mai amplă, cu atât aceasta poate direcționa munca actorului spre o bună îndeplinire a temelor date de regizor. Toate elementele pe care actorul le descoperă în text se supun viziunii regizorale care ghidează actorul spre asumarea unei gândiri specifice personajului. În spectacolul *Gertrude*, pentru mine, elementul de noutate a fost raportarea la un personaj feminin.

În discuțiile avute cu regizorul Silviu Purcărete mi s-a trasat o direcție clară, care nu se suprapunea neapărat pe felul în care îmi imaginasem o abordare proprie a personajului, în solitudinea studierii textului.

În viziunea regizorală a lui Silviu Purcărete, prima sarcină pe care am avut-o de îndeplinit a fost aceea de a lucra cu datele mele. Mi s-a cerut să nu apelez la niciun artificiu, să nu îmi modific vocea sau să îmi însușesc un limbaj corporal care nu îmi corespunde. Odată exonerat de întrebuițarea unor elemente tehnice ce ar fi presupus modificarea vocii sau a expresiei corporale, nu mi-a mai rămas decât să aprofundez textul învățat în cheia propusă de regizor. Astfel, datele culese din text însumate cu cele oferite de desfășurarea fiecărei scene în funcție de nevoile regizorale, au reprezentat punctul complex de plecare al înțelegerii gândirii specifice a personajului. Actorul este plasat într-un sistem de gândire care generează un anumit comportament scenic și care ajută la corelarea corpului cu dimensiunea lăuntrică.

Chiar dacă se inspiră din textul lui Shakespeare, păstrând o parte din personaje și fundamentând acțiunea pe o intrigă asemănătoare, *Gertrude*, are o construcție diferită. Descifrarea acesteia și modelarea textului, astfel încât să servească spectacolului imaginat de regizor,

au presupus o perioadă de lucru în sine, timp în care întreaga echipă s-a aliniat unei singure și unice perspective, care a devenit reper pentru întreg colectivul. S-au definit funcțiile și modalitatea de abordare a rolului fiecărui actor, dar și obligațiile pe care le are de îndeplinit în coerența logică și veridică a spectacolului. Pentru aceasta, regizorul a realizat o reorganizare a ordinii scenelor și a eliminat amănuntele care îngreunau crearea întregului, reorganizare menită să corespundă conceptelor sale.

În situația dată, înțelegerea dinamicii scenice a fost puternic modificată de construcția spectacolului și de viziunea regizorală, care au făcut necesară o sincronizare perfectă între jocul actoricesc, elementele de decor și costum (create de Dragoș Buhagiar), dar și cu muzica (semnată de Vasile Șirli). Această sincronizare a avut un impact major în construirea și asumarea gândirii specifice a personajului.

Așa cum am arătat în secțiunea precedentă, Ofelia din *Gertrude* are altă gândire specifică decât cea shakespeariană, detaliu observabil în fiecare scenă în care apare. La construirea acestei specificități a contribuit decisiv și scenografia: scenele se desfășoară în cadre similare cu cele reliefate de diafragma unui aparat de fotografiat care marchează pentru spectator locul în care se desfășoară acțiunea

scenică, concentrând atenția publicului și arătându-i doar cât vrea regizorul să fie văzut din poveste; această limitare a fost decisivă pentru comportamentul scenic al personajelor. Cadrele sunt realizate cu ajutorul a patru pereți mobili de pânză prin care se definește atât planul vertical, cât și cel orizontal, concomitent sau separat, pentru a sublinia publicului viziunea regizorală.

Această scenografie complexă, a lui Dragoș Buhagiar, creează o dinamică și o specificitate a modului în care actorul își construiește și își asumă rolul. În acest context, fiecare scenă este reprezentată într-o manieră cât mai concentrată, cu gesturi esențiale și definitorii. Actorul își definește prezența scenică prin precizia extremă a propriilor acțiuni. În funcție de temperatura pe care o presupune contextul scenic, se modifică și modul în care este rostit textul, precum și întreaga dinamică a personajului. În același timp, limbajul corporal al actorului se concentrează și pe poziționarea fizică, prin raportarea la costum și prin controlul total al personajului în situația dată.

Deoarece succesiunea scenelor presupune ca, în timpul desfășurării uneia, următoarea să fie pregătită atât de mașiniști, cât și de actorii care urmează să o joace, concentrarea trebuie să fie punctul forte. Pregătirea unei alte scene, deodată cu jocul celei în curs,

presupune modificarea elementelor de scenografie ce contextualizează spațiul, dar și a costumelor care și ele evoluează odată cu desfășurarea acțiunii. Toate acestea au loc la mai puțin de un metru de actorii care se află în proces de lucru. Ca atare, controlul și stăpânirea de sine, sub efervescența proceselor ce se desfășoară lângă actor, sunt elementele de bază ale spectacolului și fac subiectul unui antrenament specific acestui eveniment teatral.

În acest context, în perioada de lucru, mi-am creat o modalitate unică de raportare la propriul personaj și la contextul scenic care a avut în prim-plan viziunea regizorală și scenografia, elementele definitorii ale gândirii personajului.

Un element foarte important în asumarea gândirii specifice a Ofeliei l-a reprezentat și costumul, prin faptul că a influențat, în mare măsură, structurarea comportamentului acesteia. Chiar dacă vocea nu a fost modificată în lucru, odată cu apariția rochiilor, expresia fizică s-a modificat de la sine, fără ca să fiu nevoit să dezvolt un specific al mersului sau să studiez gesturi care să rezoneze cu sexul feminin. Simpla accesorie și vestimentația personajului au contribuit decisiv la asumarea gândirii specifice Ofeliei. Înglobarea formelor și volumetriei hainelor a dictat o implicare fizică cu totul diferită și a schimbat felul în care obișnuiam să îmi apreciez proporțiile

și expresia. Putem chiar afirma că, prin vestimentație (rochii vapoase cu voaluri, corset, pantofi și ciorapi de damă), prin accesoriizare (cercei, mănuși, poșetă), prin machiaj, la care s-a adăugat un element radical de imagine – o chelie artificială, la propunerea regizorului, a fost construită o nouă persoană. La început, această Ofelie mă făcea să-mi privesc reflexia în oglindă și să nu înțeleg la cine mă uit. Propria-mi reprezentare a imaginii mele, comparată cu ceea ce vedeam, ducea la o contradicție pe care nu mi-a fost ușor să o accept. Pot afirma că, la început, am preferat să evit, pe cât posibil, să îmi văd reflexia în oglindă, din cauza acestei disonanțe uriașe pe care o resimțeam între ceea ce vedeam că sunt și ceea ce știam despre fizicalitatea mea. Însă aceasta se încadrează în parcursul logic pe care îl presupune asumarea gândirii specifice personajului: pentru acest rol, efortul de a renunța la sine a fost mai mare decât în alte situații, pentru că transformarea a fost una radicală. Imaginea pe care o aveam despre propria-mi prezență corporală era contrazisă și trebuia asumată ca atare. Odată ce repetițiile erau într-o fază avansată, am devenit dependent de machiaj și costume, fără de care nu îmi regăseam comportamentul pe care reușisem să-l împlinesc. Datorită acestor artificii exterioare am început să mă obișnuiesc și să capăt îndrăzneala propriei prezențe

scenice. Nu era mai puțin important ceea ce repetasem, ba, dimpotrivă sensurile lucrate erau potențate prin această modelare exterioară. Tot atunci a fost și perioada în care am simțit că stăpânesc pe deplin detaliile discutate și probate în repetiții, că în sfârșit controlez construcția personajului, într-un context provocator și inedit. Abia după asumarea acestei noi perspective, am putut să înțeleg insistența cu care Silviu Purcărete îmi amintea la repetiții că nu este nevoie să apelez la nicio modificare a expresiei corpului sau a vocii. Am simțit că, odată cu întregirea și asumarea tuturor elementelor cu care urma să lucrez, întreaga mea ființă devenea instrumentul care dădea naștere personajului Ofelia, propus de Silviu Purcărete și ajutat de Dragoș Buhagiar. Odată cu definirea concretă a viziunii dominante s-a născut o nouă gândire specifică a personajului, pe care am reușit să mi-o asum. Preocuparea actorului pentru veridicitate din timpul primelor repetiții și-a atins scopul, etapele de lucru sunt consumate, iar viziunea regizorală și scenică se relevă publicului.

### **Concluzii**

Considerăm că orice formă de derogare de la etapele de lucru, dar și de parazitare a acestora prin lipsa de încredere poate vicia serios actul de creație artistică. Eschivarea ar

fi putut reprezenta un dezavantaj atât pentru actor, cât și pentru spectacolul în cauză. Atmosfera pozitivă generată de întâlnirea cu unul dintre cei mai apreciați regizori ai momentului, Silviu Purcărete, a dezlănțuit un potențial de implicare în procesele de lucru pe care îl consider un adevărat reper și pe care îmi doresc să îl am și sub îndrumarea altor regizori.

Prin analiza din acest articol am subliniat etapele pe care actorul trebuie să le parcurgă pentru a-și asuma gândirea specifică personajului: parcurgerea amănunțită și repetată a textului în vederea culegerii de informații despre caracterul personajului pe care urmează să îl interpreteze, corelarea acestor elemente cu viziunea regizorală și cu cea scenografică și asumarea fără blocaje a specificității rolului ce se creează în repetiții. La acestea se adaugă toate aspectele discutate în timpul lucrului și detaliile care întregesc viziunea de ansamblu a spectacolului (decor, costume, lumini, muzică, etc.).

Înșiruirea acestor ipostaze de lucru duce la însușirea gândirii specifice personajului care se asociază unui univers extrem de complex, unic fiecărui proiect. Asumarea gândirii specifice este un proces de redescoperire a propriului sine prin alte personaje, iar provocările diferite pe care le presupune fiecare rol au capacitatea de a remodela

gândirea actorului prin problematice noi, pe care acesta ajunge să le înțeleagă și să le asume.

#### **BIBLIOGRAFIE**

- ALEXANDRU, Radu, F., „Gertrude” în *Teatru 7*, Polirom, Iași, 2012;  
 BOLDAȘU, Romina, *Despre expresivitatea corporală în arta actorului*, UNATC PRESS, București, 2019;  
 BROOK, Peter, *Spațiu gol*, Nemira, București, 2014;  
 COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998;  
 STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, Nemira, București, 2013.



# CRITICĂ, CREATIVITATE, STIL

— **CRISTINA BLAGA-TOMUȘ** —

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

## BIO

**Cristina Blaga-Tomuș** 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. In 2021 she received her PhD, with a thesis on the concept of mimesis and on the pedagogical methods regarding the expression in theatre. Since 2017 she works at Lucian Blaga University of Sibiu where she is currently teaching stage speaking.

**Institutional Affiliation and Contact:**

“Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 12 Banatului St, 550011, Sibiu, Romania  
cristina.blaga@ulbsibiu.ro

## ABSTRACT

*Criticism, creativity, style*

The article examines a possible path of the actor, who is almost always between critical thinking and creativity, which can determine a possible style of artistic expression. The aim is to emphasise the importance of developing a rich inner world, but also a deep and complex thinking, which will be the basis of the later artistic style and personality. The article also includes some examples of how the social-historical framework influences both style and the thinking that underpins it. The evolution of civilisation and the historical framework thus alters the consciousness and feeling of the individual, giving rise to individual and group patterns of behaviour, which in turn develop increasingly diverse and complex personalities.

## KEYWORDS

acting, realism, symbolism, stage, art

Plecând de la ideea care transcende secole întregi de istorie a teatrului și care determină atât teoriile de specialitate, cât și reinventarea permanentă a jocului actoricesc, că teatrul este arta care redă viața spiritului omenesc, nu putem să nu ne analizăm circumstanțele care determină comportamentul uman, fie el din trecut, din prezent, sau dintr-un plan ideatic. Mediul fizic și spiritual în care omul se naște și se dezvoltă polarizează atenția oamenilor de teatru, luând naștere, într-o permanentă mișcare de (re) creare, idei și forme noi ale artei spectacolului teatral. Formele de exprimare, fie că sunt diferite, diferențiate, înrudite sau identice, nu au alt scop decât acela de a transfigura realitatea, artistic vorbind, pentru a conferi „scenei” forța și valența necesare pentru a determina cunoașterea, prin arta actorului.

Ceea ce interesează, în fine, nu este neapărat rezultatul final (comportamentul uman în diverse contexte social-politice și culturale), ci felul în care arta se (re) compune subtil, aproape alchimic, pentru a articula semnificații comportamentale, individuale și de grup, atât în plan real, cât și simbolic. Creativitatea și critica stau sub aceeași umbrelă, provocându-ne să privim problema atât de la interior spre exterior, cât și de la exterior spre interior. Ceea ce este impus este de la sine înțeles ca fiind un factor

de natură tehnică, sau stilistică (în sensul de expresivitate artistică, aici). Ceea ce poate deveni un factor perturbator este lipsa dorinței interioare care determină voința și starea creatoare a oamenilor de teatru, deoarece ceea ce este impus nu aparține celui care interpretează. Însă, cu toții cădem de acord în privința faptului că meseria de actor presupune anumite metode și tehnici care sunt menite să ajute artistul în a transforma ceea ce este străin, în ceva ce aparține lui însuși. Stanislavski, în *Etica*, specifică faptul că în orice compoziție trebuie să strălucească *eul* personal. Dacă acesta nu „se vede”, este pentru că, cel mai probabil, nu a ajuns la maturitate. Dar orice compoziție de personaj presupune identificarea dorinței interioare care determină acțiunile acestuia. Este important, deci, să trasăm motivațiile care determină un anumit tip de comportament. Cu toate că, de cele mai multe ori, atât studentul cât și actorul profesionist, nu găsesc în sine resursele, pârghiile necesare, identice cu ale personajului, pentru a crea, ei sunt obligați prin principiul teatral, să găsească elementele similare, tangențiale cu dorințele personajului. Evident, dorința interioară nu trebuie și nu poate să rămână la nivel de idee; ea poate exista sub această formă doar în planul analizei literare a textului. În creația scenică, artistul trebuie să analizeze *simțind*, prin

urmare, dorința care exista la nivel ideatic, trebuie să ia forma angajării personale, în jocul actoricesc. În felul acesta iau naștere forme de exprimare artistică care au ca produs artistic final oglindirea unor coduri de comportament umane, individuale și de grup, cum sunt cel familial, moral, juridic, religios, etc. *Stilistica* este disciplina care studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivități, ale unui domeniu de activitate, ale unui scriitor, din punctul de vedere al conținutului afectiv, al expresivității și normele sale. Calitatea și regulile stilistice nu sunt altceva decât mijloace de expresie afectivă. Făcând o comparație între omul *cotidian* și omul *artist* (între *cotidian* și *artistic / spectacular*), putem trasa câteva principii fundamentale ale modului în care stilul se definește. „Dacă stilul este omul însuși, atunci el nu poate fi altceva decât ordinea și mișcarea impusă propriilor gânduri”<sup>1</sup>. Astfel, aspectele stilistice nu se pot limita la aria fenomenului lingvistic, ci, dimpotrivă, ele obligă la o analiză comportamentală și a *n* situații date. În *Stilistica spectacolului*, M. Rădulescu aduce o contribuție în definirea stilisticii, precizând că, plecând de la analiza stilului, se poate cunoaște gândirea ce stă la baza lui. Creația teatrală nu este altceva decât o negociere permanentă între

planurile analitice, eminamente literare, dramatice în acest caz, dar și structurile de tip spectacular. Actul teatral nu se poate naște decât prin fuziuni aproape „alchimice”: cu alte cuvinte, teatrul începe abia atunci când ceea ce este invizibil ochiului își face simțită prezența; atunci când ceea ce simțim definește realitatea (micro)universului teatral. Simbolurile scenice rămân la un nivel concret, fizic, dacă nu sunt încărcate de către ludic și imposibil. Scena își cere drepturile unui limbaj independent de cuvântul în sine, un limbaj care aparține în totalitate celor cinci simțuri, limbaj care devine expresiv scenic, tocmai prin faptul că „scapă” cuvântului articulat. Prin urmare, actul artistic, esența lui, se află la granița cu imposibilitatea de a povesti, de a relate. În simbolism se întâlnește fotografia clară, pur exterioară a unei realități date, ori a unei existențe domestice, la fel cum a fost ea prezentată la începuturile realismului și, mai apoi, în naturalism; cu toate acestea, în „noul teatru”, aceste imagini ale realității dobândesc caracteristica de *simboluri*, și nu de simboluri oarecare, ci de simboluri care ascund, de fapt, aspecte profunde psihologice și emoționale ale personajelor. Tehnicile actoricești încep să se transforme, încetul cu încetul, în metode de autocunoaștere și de cunoaștere a

1 Georges Louis Leclerc Buffon, *Buffon's Natural History, Containing a Theory of the Earth, a General History of man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &c. &c.*, Legare Street Press, octombrie 2022, p. 89

psihologiei umane, laboratorul de teatru și actorii cercetând de acum înainte straturile psihologice de profunzime, pentru a putea juca subtextul atât de subtil și de sensibil pe care noile texte dramaturgice îl ridicau la nivel de cercetare științifică.

Simbolismul readuce în lumină aspectul „poetic” sau ludic al teatrului, care, odată cu realismul, iar mai apoi cu naturalismul, aproape că a dispărut: visul, stranietatea emoției și a gândurilor, atmosfera ușor nerealistă pentru personaje, subtilitatea sentimentelor și a frământărilor interioare: „Formula aceasta de scriitură și de spectacol, în sine ea un simbol, a avut impact asupra multor creatori, cărora li s-a părut puerilă, o mistificare a unor repetiții de cuvinte mărunte. De asemenea, unii au comparat simbolismul din teatru cu retorica violentă a dramaturgiei elizabetane, unde lumea întreagă era un teatru.”<sup>2</sup> Mișcarea simbolistă a preluat, practic, metafora întâlnită în naturalism, care ascundea în ea subtextul, adică adevărul interior al dramaturgului, automat transpus în personajele acestuia, ca s-o redenumescă „simbol”. Simbolurile întâlnite în acest „teatru modern” ascundeau și ele subtextul sau adevărul unor sentimente care trec

dincolo de suprafață.<sup>3</sup> Experiența subiectivă se contopea cu liricul, astfel realismul apărut în secolul al XIX-lea începe să dezvolte o noi forme și noi conținuturi (prin urmare o altă definiție), precum și noi legi, nescrise încă.

„Eu sunt!” se află mereu între gândirea critică și creativitatea actorului. În ultima perioadă, spectacolul teatral a fost privit ca un microcosmos format din fuziunea unor anumite tipuri de limbaj: cel articulat și cel nonverbal (expresivitate corporală, mimică, gest psihologic). Acesta din urmă ar trebui să constituie o formă de sine stătătoare, însă tangențială, dacă nu chiar pandantă cu forma de comunicare verbală. Putem considera că fuziunea dintre cele două poate constitui o rampă de plonjare spre o formă a vieții sufletului uman. Cu toate acestea, trebuie subliniat că, în același timp, extinde granița dintre gândire și (re)acțiune, deoarece veriga lipsă o reprezintă simțirea: „când sentimentul adevărului echilibrează toate convențiile posibile, adevărul se creează firesc. (...) Minciuna asta vă va arăta adevărul. Nu poți să găsești adevărul în culise și să intri cu el în scenă. Culisele au adevărul lor, scena are adevărul ei.”<sup>4</sup>

Planul analitic nu trebuie sub nicio

2 Artur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*. Archibald Constable & Co. Ltd. 1908, p. 155 (trad. personală)

3 John Russell Brown (coord.), *Istoria teatrului universal*. Traducere de Dana Ionescu, Adriana Voicu și Cristina Maria Crăciun. Nemira, 2016, București, p. 381.

4 Konstantin Stanislavski, *Munca actorului asupra rolului. Etica*. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Nikita Betehtin, Nemira, București, 2023, p. 27

formă desconsiderat. Problema nu o constituie analiza, ci elementele cu care un actor operează în analiză. De la prima lectură a textului, acesta trebuie să își găsească propriul sistem de valori prin care filtrează informațiile; iar acest sistem de valori este reprezentat de însuși propriul instinct. Fărăma de intuiție ar trebui să constituie punctul de plecare, esența de la care acesta urmează să creeze scenic o viață paralelă, dar verosimilă. Evident, toate aceste structuri de analiză (teoretică, în faza incipientă), converg spre dezvoltarea unui simț al adevărului, chiar dacă într-o formă imaginară sau ideatică. Cât de liber este, de fapt, actorul? De unde până unde se delimitează și se trasează granițele libertății lui? Creația teatrală, spectaculară, în termeni mai exacti, vizează specificitatea unei arte care se află într-un proces permanent de (auto)perfecționare; un proces care abordează după necesități cadrul spațio-temporal. Spectacolul de teatru nu se constituie, însă, doar din limbajul actoricesc și cel dramaturgic: la acestea se adaugă cel coregrafic, muzical, scenografic, iluminatul scenic etc.. Această lume scenică funcționează după caracteristicile oricărui aliaj din care nu mai pot fi extrase elementele componente. Întreaga structură generează înțelesuri, sensuri, simboluri, forme noi, prin abordarea unor procedee de natură stilistică, scenic expresive. Prin urmare,

libertatea de creație a actorului este delimitată și constrânsă de elementele mai sus menționate, de limbajul specific fiecărui element. Limbajul actoricesc, prin metodele sale de a se adapta la condițiile date, are capacitatea de a valida și de a încapsula, în adevărul sentimentelor, ceea ce reprezintă element de natură stilistică. Cadrul de joc poate constrânge sau poate susține starea creatoare; acesta obligă demersul creator spre un sens bine definit și motivat.

Practica teatrală precedentă timpului nostru a stat, în mod evident, sub umbrela esteticului. Însă, relativitatea acestuia a fost determinată, într-o oarecare măsură, de rigurozitatea și de nișa îngustă a realității cotidiene, istorice. Influența cadrului social asupra stilisticii spectaculare a impus acesteia din urmă rigori specifice timpului istoric. Deceniul teatral actual stă sub semnul exploziei vizualului. Întregul arsenal de elemente stilistice a fost exploatat, re-exploatat și filtrat, până la eliminare (uneori) de către oamenii de teatru, în ideea de identificare cu publicul spectator. Începând cu anii 1980, amenințarea globalizării, sistemele politice europene etc., au determinat lumea teatrală spre un teatru al vizualului, al imaginii. Acesta este foarte bine ilustrat de către regizori ca Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Alexandru Darie, Bob Wilson, Patrice Chéreau, K. M. Gruber,

care a și concluzionat aproape la modul absolut că „nu mai trebuie plâns în afara cadrului!” În această perioadă s-a născut ceea ce numim „o mentalitate colectivă”, „un univers mental colectiv”, în care *adevărul* nu vizează individul, cât felul în care acesta se integrează în comunități scenice din ce în ce mai diverse, care se compun din personaje colective, univers scenografic complex, lightdesign, videoartă, spectaculos. În acest context, *adevărul* nu se poate atinge sau defini, decât dacă acesta stăpânește și încapsulează integral stilistica universului scenic. Dar, din nou, întâlnim un alt tip de respingere, în raportul teatral public-scenă, prin faptul că „teatrul timpului său” se află în poziția de a anihila caracterul de uman. „Frumosul” întâlnirilor și a despărțirilor umane (situațiile principale declanșatoare ale emoției jocului actoricesc), cad pe un loc secund, dând naștere dorinței colective a publicului spectator de a respinge iluzia din cadrul cutiei scenice. Spectatorul de azi, hrănit aproape până la refuz de televizor și de imaginile provenite din sursele device-urilor caută și impune o formă de adevăr prin etică, mai mult decât prin estetică. Astfel raportul dintre actul teatral și stilistica spectacolului are nevoie de un dozaj bine proporționat, care să readucă la esență arta spectacolului, cum am putea-o defini ca fiind *simpul act*. Sub constrângerile normelor europene putem observa

și faptul că s-au schimbat criteriile de valoare. Publicul nu mai este privit ca o masă omogenă, ca un reper de valoare încheșat; din contră, spectatorul de azi se poate lesne identifica, regăsi cu ceilalți și printre ei. Contextul (re)modifică raportul actor-spectator prin faptul că cel dintâi nu se (mai) poate identifica cu un public omogen, ci cu individualități autonome. Dacă în trecut am stat sub semnul uniformizării, astăzi suntem înconjurați și „amenințați” de automatizare și de inteligența artificială. În acest sens, *creativitatea* devine o problemă asociată naturii sociale și culturale, abia mai apoi una de ordin psihologic și intelectual. Prin urmare, este necesară o reevaluare a metodelor de dezvoltare a acesteia, încă din mediul de învățământ (preuniversitar și universitar). Vorbind despre pedagogia teatrală, nu considerăm că mai este nevoie să amintim importanța educării creativității, altminteri, fără această creativitate, actorul nu ar mai avea ce să caute pe scenă; diferența dintre actorul executant și actorul artist fiind destul de ușor de observat; trebuie doar să ne gândim la diferența dintre ceea ce înseamnă *a fi* pe scenă și ceea ce înseamnă *a exista* pe scenă, pentru a realiza importanța dezvoltării creativității. Trebuie subliniate două mari direcții pe care această posibilitate de cunoaștere și de educare le

presupune; în primul rând, trebuie menționată ideea conform căreia creativitatea s-a transformat (conform tendințelor actuale) într-un obiect de studiu tot mai aprofundat și mai important al psihopedagogiei. Cele două direcții pe care le trasează acest obiect de studiu sunt cele de ordin social și cele de ordin psihologic. Aceste ordine care pledează pentru educarea creativității determină să specificăm faptul că o persoană nu se naște creativă sau necreativă. Aceasta poate deveni astfel, în funcție de potențialul creativ pe care îl deține, cu condiția să fie „actualizat” contextul său: „Toate procesele psihice sunt implicate în *evoluția creatoare*, dar problema principală este aceea a modului în care ele sunt corelate și orientate, a modului în care sistemul devine emergent.”<sup>5</sup> Unul dintre cele mai importante scopuri ale pedagogiei universitare ar fi dezvoltarea permanentă a nivelului calitativ al actului propriuzis de predare-învățare. În acest sens, presupunem că este nevoie de un set întreg de strategii și metode (tradiționale și moderne), care să aducă în lumină nu doar un act educațional pur teoretic sau practic (aici mă refer la rigiditatea actului educațional), ci să pună accent pe formarea unei etici personale și profesionale; să vizeze formarea unor principii și mijloace menite să ajute tânărul adult în dezvoltarea sa

profesională și, implicit, cea civică. Societatea se schimbă, realitatea este cu totul alta, prin urmare, dinamica întregului mecanism social se află într-o permanentă evoluție. Mergând pe ideea conceptului de *life-long-learning*, nu putem omite importanța pe care o deține capacitatea profesorului de a depăși un prim nivel superficial al actului de predare. Mă refer la termenul de „superficial” fără a pune la zid calitatea informației emise, însă nu putem omite din vedere tendințele actuale (fie ele politice, sociale, economice, sau cele de cercetare științifică), care, fie că acceptăm sau nu, invită și obligă profesorul la o focalizare asupra studentului din punctul de vedere al dezvoltării sale personale permanente și, foarte important, asupra valorificării potențialului său creativ. Potențialul creativ nu este același lucru cu manifestarea stării creatoare, la fel cum aptitudinea nu poate fi confundată cu capacitatea. Trăsăturile de personalitate, respectiv suma factorilor psihologici sunt direct răspunzători cu potențialul creativ, însă cel care răspunde în mod direct de actul creativ este factorul intelectual. Totodată, inteligența și trăsăturile de personalitate care facilitează accesul la o dezvoltare și educare a creativității nu pot opera în gol; imaginația, gândirea creatoare, dezvoltarea culturală și spirituală

5 Paul Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978, p. 153.

devin direct proporționale cu experiența personală. Indiferent de potențialul psihologic și intelectual, factorul empatic, sau, mai specific, plasarea propriului *eu* în mijlocul problemei va determina succesul producției creatoare. Trebuie să ținem cont de faptul că creativitatea nu este un talent înnăscut, dimpotrivă, este un rezultat al experienței, al perseverenței și, nu în ultimul rând, a (auto)motivației. Învățarea prin experiență devine astfel un aspect care merită și trebuie analizat și aprofundat îndeaproape. Din acest punct de vedere, metodele de predare-învățare din mediul artistic necesită o reabordare, în sensul în care acestea se îndreaptă spre dezvoltarea unor viitoare personalități artistice, mai degrabă decât spre un grup care se cerea a fi uniform din punctul de vedere al valorii profesionale.

Se cer revizuite principii de funcționare a unor mecanisme de ordin intern și extern, care să poată fi aplicate pe diverse structuri literare, dramaturgice, cât și în practica teatrală propriuzisă. Astfel, metodele și tehnicile bazate pe experiență ar fi: metoda studiului de caz, jurnalul cu dublă intrare, tehnica scenariilor, incidentul critic, simulările etc. Evident, tehnicile și metodele bazate pe experiență nu trebuie să închidă unghiul de posibilități de

învățare, dimpotrivă, este necesară o combinație a metodelor pentru o evoluție semnificativă a dezvoltării creativității în procesul educațional, în special cel din mediul teatral. Ne întoarcem asupra metodei studiului de caz, care presupune o întâlnire directă cu o situație autentică din realitatea noastră imediată. Natura sa activă și valențele sale aplicative supun mereu la test cunoștințele studenților-actori, capacitățile lor în situații-limită, reprezentative pentru diferite evenimente nefericite sau problematice, dar și potențialul lor creativ. Metoda urmărește valoarea instructivă, raportată la competențele personale și profesionale.

Meșteșugul scenei are în centrul său procesul creator, tocmai de aceea imaginația deține un rol important în creația artistică. Cu toate că întâlnirea cu un caz real, autentic, îndeamnă spre analiză și investigație, care conțin valențe euristice aplicative, de asemenea, tot această confruntare cu realitatea poate provoca pericolul de a conduce studentul-actor spre o imitație pur exterioară a situației/cazului, nu spre o (re)creare din interior a unei vieți scenice autentice. „Adevăratul *a fost*, realitatea în sine nu există pe scenă, realitatea în sine nu este artă. Arta, prin însăși natura ei are nevoie de o născocire artistică. (...) Sarcina artistului și a tehnicii lui de creație este aceea de a transforma ficțiunea

din piesă într-o viață artistică pe scenă.”<sup>6</sup>

Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că zămisirea unei realități scenice nu poate avea loc fără pârgă care îl duce pe actor din realitatea cotidiană în planul realității scenice, cel imaginar. Procesul creator scenic este, astfel, format dintr-un lung șir de „ce-ar fi dacă?” și de  $n$  situații scenice date. Evident, un student-actor are nevoie să își dezvolte, încă din primii ani de practică, atât imaginația, cât și fantezia; nu ne interesează, însă să dezvoltăm aici domeniul fanteziei și al fantasticului, deoarece acesta presupune crearea unui necunoscut, a unui „ceva” ce nu a existat niciodată. Interesează zona imaginarului, ca mijloc principal de dezvoltare a creativității, deoarece imaginația creează ceva ce cunoaștem deja, ceva ce s-a întâmplat sau există. Subliniem importanța imaginației ca mijloc de formare a creativității artistice, fiindcă un actor nu poate primi de la dramaturg, regizor, scenograf, coregraf, nici măcar din realitatea dată, cea obiectivă, tot ceea ce are nevoie pentru a crea o viață scenică verosimilă. Probabil că, indiferent de domeniul de specialitate, imaginația este locomotiva care va trage după sine întregul proces creator și, de asemenea, cea care stă la baza dezvoltării acesteia, încă din

copilărie. Interpretarea, deci crearea din interior a unor fapte petrecute, nu trebuie să se îndrepte spre o relatare istorică, concretă, dar nici înspre o abstractizare a acestora. Cu siguranță că inteligența, creativitatea și instinctul au împins artiștii literari să zugrăvească viața unor personaje prin întâlnirea cititorului cu conștiința și sentimentele acestora; gândurile lor au o ordine și o însăilare ce purcede din viața însăși. Pe de altă parte, domeniul psihologic, mai exact teoriile dezvoltate de către Freud, au avut o mare influență în apariția operelor literare: faptul că majoritatea personajelor literaturii secolului al XX-lea ne întâmpină în freamătul conștiinței lor, este un exemplu în acest sens. Omul se află mereu într-un proces interior de înțelegere și explicare a relației sale cu realitatea, fie ea cauzală sau nu. În felul acesta, umanitatea se află într-un proces continuu de organizare a realității prezente cu cea trecute și viitoare, iar „printre multele tipuri de realități este una specială, care se prezintă ca fiind realitate *par excellence*. Aceasta este realitatea vieții de zi cu zi, cu o poziție privilegiată care îndreptățește să fie realitatea supremă. Aici, în viața de zi cu zi, se întâlnește cea mai mare tensiune a conștiinței de sine (...) cu tipare de funcționare care par să

6 Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1- *Munca actorului cu sine însuși în procesul de trăire. Jurnalul unui elev*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, Editura Nemira, București, 2013, p. 128.

fie foarte îndepărtate de puterea de înțelegere.<sup>7</sup> Un alt aspect de neevitat într-o abordare oricât de sumară a evoluției culturale este legat de climatul politic al Rusiei și Europei de Est în secolul al XX-lea. Fenomenul realismului socialist a transformat un anume tipar de reprezentare a realității într-un vehicul de propagandă. Chiar și așa, într-un context potrivit, artiștii plastici, scriitorii și oamenii de teatru au găsit pârghiile de a transforma o constrângere ideologică într-un pretext de explorare profundă a condiției umane.

Evoluția civilizației și a cadrului istoric modifică, astfel, conștiința și sentimentul individului, luând naștere tipare de comportament, individuale și de grup, care dezvoltă, la rândul lor, personalități tot mai diverse și mai complexe. Personalitatea actorului va ajuta la fondarea unui întreg universal valabil, prin elemente subiective, particulare ale ființei umane. Capacitatea omului de a cunoaște realitatea, pentru a ajunge la scopul final (adevărul) reprezintă elementul de continuitate a realității, iar în felul acesta, sensul artei constă tocmai în parcursul omului în situații istoric-sociale tot mai complexe și evaluate. Revenirea la originile istorice ale teatrului presupune analiza, mai întâi, a originilor fenomenului social și menținerea în vedere, în același timp, a cauzelor psihologice ale

nașterii sale. Este neîndoielnic faptul că la baza istoriei spectacolului se află în primul rând dorința: dorința de exteriorizare, de exprimare, dorința de detașare de propria natură, pentru a exprima sau a arăta ceva ce se află în propria conștiință a omului. Arta actorului s-a născut din timpuri aproape imemorabile, din abisurile ființei umane. Drept pentru care, este departe de actor credința că va putea statornici și, cu aceasta, rămâne străin în năzuința de a se putea integra în vreo clasă socială bine definită sau încheată. El (actorul) rămâne astfel străin de o structură stabilă socială, tocmai prin caracterul mobil al firii sale. Autonomia actorului față de textul dramatic, așa cum este ea bine susținută de către Tudor Vianu, deschide o plajă largă de posibilități de exprimare, de stil de expresie artistică, care, împreună cu regizorul, depășesc cadrele impuse de către prea bine cunoscuta frază „ar trebui ilustrat așa”.

Corpul actorului se modifică și se construiește din interior; expresia sau stilul sunt, astfel, rezultatul unui întreg univers interior, care necesită o permanentă atenție și șlefuire. Făcând o scurtă analiză a turneelor în străinătate, se poate observa caracterul hotărâtor al expresivității, care depășește și domină bariera limbajului. În felul acesta, valoarea adevărului trăirii, se redefinește permanent, arta actorului fiind o

<sup>7</sup> Peter L. Berger și Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books, 1991, p. 24 (trad. personală)

încununare sau culminare a operei dramatice; direcțiile pe care această artă le poate lua sunt emoția și trăirea autentică sau virtuozitatea tehnicii și a lucidității.

În concluzie, stilul sau expresia exterioară, care se definește și se susține prin bogăția unei vieți interioare cât mai complexe și profunde, poate deveni o formă de a atrage sau de a respinge spectatorul. În acest cadru, sensibilitatea și vanitatea creează un alt tip de paradox al actorului, care poate speria omul cotidian prin lipsa de statornicie a actorului. Spectatorii caută dincolo de scenă, dincolo de „mergem la teatru”, afirmație care duce cu gândul, în primă fază, la dimensiunea socială a unei serii petrecute la teatru, în care omul caută *omul* în esența lui, având *actorul* ca obiect de studiu. Acesta apare ca personaj, cu realitatea sa proprie, dar mai este ceva dincolo de aceasta, ceva mult mai puternic și profund: este un *om* făcut parcă din alt aluat, este un mister, care impune o doză de fascinație și vanitate combinată cu sfidare și teamă: „Artistul nu înfățișează o excepție în mijlocul oamenilor. El reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de a fi comune umanității.”<sup>8</sup>

#### BIBLIOGRAFIE:

- BERGER, Peter L. și LUCKMANN, Thomas, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books, 1991
- BROWN, John Russell (coord.), *Istoria teatrului universal*. Traducere de Dana Ionescu, Adriana Voicu și Cristina Maria Crăciun. Nemira, București, 2016;
- BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Buffon's Natural History, Containing a Theory of the Earth, a General History of man, of the Brute Creation, and of Vegetables, Minerals, &c. &c.*, Legare Street Press, octombrie 2022
- POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului asupra rolului. Etica*. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Nikita Betehtin, Nemira, București, 2023
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1- *Munca actorului cu sine însuși în procesul de trăire. Jurnalul unui elev*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață de Yuri Kordonsky, Nemira, București, 2013
- SYMONS, Artur, *The Symbolist Movement in Literature*. Archibald Constable & Co. Ltd. 1908
- VIANU, Tudor, *Scieri despre teatru*. Ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea. Editura Eminescu, București, 1977

<sup>8</sup> Tudor Vianu, *Scieri despre teatru*. Ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea. Editura Eminescu, București, 1977, p. 30



# TEATRUL ÎN EDUCAȚIE – EDUCAȚIA PRIN TEATRU

ILEANA RACOVICIANU

drd., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

## BIO

**Ileana Racovicianu** is a doctoral student at "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, the Drama and Theatre Studies Department, and a collaborator of the "Radu Stanca" Theatre in Sibiu. Her work focuses on identifying and analyzing structures that can meet the need for a deeper connection between theatre and education. With over 20 years of experience in project management and organizing cultural and educational events, she believes that a knowledge society must address the child, the young person, and the adult in an integrated, flexible, and agile manner, fostering lifelong learning that nourishes their curiosity, physical and mental mobility, emotions, and cognition.

### **Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 12 Banatului St, 550011, Sibiu, Romania  
ileana.racovicianu@sibfest.ro

## ABSTRACT

### *Theatre in Education - Education in Theatre*

The article aims to discuss the vital connection between theatre and school, a relationship already supported in other cultural spaces but manifesting sparingly or not at all in the Romanian context. Highlighting these links through anchors between the theatrical and educational spheres can have beneficial outcomes for the involved parties, especially in the present days, marked by tensions, functional fragmentations, and communication issues. Both theatre and school need bi- and multi-valent correspondences to ensure that today's student, who will also be tomorrow's theatre spectator, can recognize themselves in familiar cultural elements related to language, understanding, and symbolism. The educational campus in theatre, through its own projects and those it can conduct together with schools (as an institution, but also through/for students, teachers, parents), is a tool that can address the need to develop skills and competencies that school curricula treat insufficiently.

## KEYWORDS

theatre, abilities, experiential, performative, learning

Comunicarea intermediată artificial; fracturile și disensiunile la nivelul interacțiunilor dintre cultură și comunitate (dar și între școală și comunitate); demersul slab coagulat în jurul conexiunii dintre cultură și educație; instabilitatea interioară accentuată de lipsa unei stabilități exterioare la nivelul familiei, școlii și al „cetății”, ca să menționez doar câteva aspecte, toate acestea determină ca nevoia existenței unei legături strânse între teatru și școală să fie din ce în ce mai evidentă și mai necesară.

Pe de-o parte, teatrul își poate cunoaște și forma publicul viitor, pregătindu-l pentru a se familiariza cu limbajul teatral, pentru a rămâne deschis propunerilor sale, dar și pentru a explora nevoile generațiilor tinere și pentru a li se adresa în mod adecvat. Cultivarea de la cele mai mici vârste a viitoarelor generații de spectatori, care par să se îndepărteze din ce în ce mai mult de cuvântul rostit, preferând intermedierea ecranelor, ar putea răspunde și îngrijorărilor privind modul în care ne dezvoltăm ca specie, sub influența tehnologiei și a deteriorării mediului ecologic. Oare dispariției ziarelor și reducerii disponibilității de a citi cărți tipărite le va urma și diminuarea interesului pentru interacțiunea directă cu mediul viu al spectacolului teatral? Poate teatrul, alături de școală, să continue să transmită și elemente care nu au fost și nu sunt încă incluse

suficient și explicit în programele și disciplinele școlare? Se așteaptă ca empatia, acceptarea și auto-acceptarea, observarea, atenția, grija și iubirea să se întâmple de la sine, să devină urmări „firești” ale unei concentrări unidirecționate pe dezvoltarea cognitivă, să fie asimilate din filme sau desene animate, fără să fie adresate direct în majoritatea programelor educaționale formale.

Prin intermediul și cu ajutorul său, școala poate să găsească în teatru mijloacele prin care să dezvolte inteligența emoțională, creativitatea și capacitatea de a se exprima a elevilor și profesorilor, să îi ajute să își poată cunoaște, gestiona și înțelege lumea interioară – aspect ignorat la cele mai multe dintre disciplinele predate în școală, cu consecințe dintre cele mai bizare (de la apatie și lipsa dorinței de implicare în activități de învățare, până la abandon școlar). Teatrul poate ajuta școala să se (re)construiască și să ajute elevul să aibă o relație sănătoasă, corectă, cu corpul său, relație care să nu presupună neapărat performanța sportivă sau raportarea la modelele și canoanele estetice contemporane.

Ce ar avea teatrul de câștigat dintr-o interacțiune mai constantă cu școala? Accesul la categorii de public pe care s-ar putea să le piardă, dacă nu le cunoaște și nu le cultivă. Accesul la limbajele unor generații care se îndepărtează din

ce în ce mai rapid de semnificațiile „clasice” ale acestor instrumente de comunicare – vorbele spuse și scrise. Dincolo de deformarea și folosirea unor forme din ce în ce mai contrase ale cuvintelor, apar forme noi de limbaj grafic și vizual, cu utilități și emoții transmise prin icon-uri<sup>1</sup> și emojis<sup>2</sup>, care tind ca, într-o nu foarte îndepărtată realitate, să înlocuiască expresii, cuvinte, sintagme, paragrafe întregi. Totodată, plasându-se la interacțiunea dintre artistic, cultural, educațional și social, prin întreaga lume pe care o poate crea și transmite, teatrul poate trezi și perpetua nu interesul pentru „glamour” și „luminile rampei” ci curiozitatea și dragostea pentru umanitatea cea mai profundă. Cu siguranță că nu ar trebui ignorate nici aspectele economico-financiare generate de creșterea numărului de spectatori, de diversificarea categoriilor de venituri (prin susținerea de cursuri, ateliere de formare, dezvoltarea de conținuturi specifice etc.) și de diversificarea categoriilor de public cărora li se adresează teatrul.

\*\*\*

La începutul anilor '70, David Kolb (1939, Illinois, S.U.A) împreună cu

Ronald E. Fry, dezvoltă modelul „Cercului învățării experiențiale”, strâns legat de conceptele definite de Dewey<sup>3</sup>. Modelul (sau ciclul) Kolb este prezentat sub forma unui proces repetitiv, în patru etape, în cadrul căruia învățarea și asimilarea cunoștințelor și abilităților se face prin intermediul experiențelor practice și al reflecției asupra acestora (David Kolb, *Învățarea experiențială: Experiența ca sursă a învățării și dezvoltării*, 1984).

Modelul lui Kolb este compus din următoarele etape:

- Experiența concretă – în care cel care învață este implicat într-o experiență directă și concretă, cum ar fi o situație, o acțiune sau o interacțiune specifică;
- Observarea și reflecția – etapă în care are loc analiza gândurilor, sentimentelor și a percepțiilor personale din timpul experienței;
- Conceptualizarea abstractă – etapă de conceptualizare și teoretizare, pornind de la experiența avută, cu înțelegerea și clarificarea unor principii generate de experiența concretă;
- Experimentarea activă – etapa aplicării cunoștințelor și teoriilor formulate în etapa anterioară. Pot fi puse în practică abordări și idei noi prin acțiune și experimentare directă.

1 Icon – element al interfeței grafice prin care se transmit vizual utilizatorului informații legate de funcții, acțiuni și obiecte (de exemplu, simbolurile pentru „salvare”, „tipărire”, „ștergere”, „setări”, „document” etc.) și care se folosesc transversal, în toate sistemele de operare

2 Emoji – simboluri grafice utilizate în comunicarea online care înlocuiesc emoțiile și ideile utilizatorului sau o serie de obiecte despre care acesta dorește să transmită informații (de exemplu, simbolurile pentru „îmi place”, „mi-e somn”, „iubesc”, „ploaie”, „plajă” etc.).

3 John Dewey, *Experience and Education* (1938), Collier Bks., 1963

Legătura dintre ciclul lui Kolb și învățarea experiențială constă în faptul că acesta prezintă un cadru teoretic pentru înțelegerea modului în care oamenii învață prin experimentarea directă. Învățarea experiențială se bazează pe ideea că experiențele practice și reflectarea asupra acestora joacă un rol crucial în procesul de învățare. Modelul lui Kolb oferă o structură pentru înțelegerea modului în care aceste experiențe pot fi transformate în învățare și dezvoltare personală prin intermediul reflecției, conceptualizării și experimentării active.

Dar experimentarea activă este tocmai ceea ce propun diversele forme de teatru ajunse în școală. O școală în care transmiterea frontală a datelor și informațiilor, accentul preponderent pe dezvoltarea cognitivă, interesul limitat pentru abordarea integrată a temperamentului, tipului de învățare sau a inteligenței specifice a copilului<sup>4</sup> și chiar lipsa de atenție și de ascultare a nevoilor fiecăruia<sup>5</sup>

duce la demotivare, la dificultatea de a găsi un sens al învățării și chiar la părăsirea timpurie a școlii.

\*\*\*

Se spune despre copii că sunt performeri înnăscuți. Cu toate acestea, pe măsură ce avansează în vârstă, dacă nu urmează un parcurs educațional vocațional, care să le ofere un traseu prin care să aibă măcar accesul, dacă nu siguranța că vor atinge performanțe deosebite într-un domeniu cum ar fi cel muzical, teatral sau coregrafic, de cele mai multe ori, își pierd capacitatea de a se expune liber și confortabil în fața cuiva – indiferent că situația care presupune expunere le solicită vorbirea și mișcarea individuală sau participarea la activități de grup. Pe scurt, odată cu trecerea timpului suntem din ce în ce mai susceptibili de a nu ne mai agreea corpul și ne pierdem capacitatea de a ne bucura integral de potențialul acestuia!

Pe de altă parte, cu ce fel de activități

4 Howard Gardner – În „*Frames of Mind, the Theory of Multiple Intelligences*” (1983), definește opt tipuri de inteligență: verbală, matematică, spațială, kinestezică, muzicală, intrapersonală și naturalistă

5 Franz Ruppert – În „*Simbioză și autonomie*” (2010), vorbește despre nevoile de autonomie (nevoia de a fi singur, de a fi pe cont propriu, de a te descurca pe cont propriu, de a te baza pe corpul propriu, de a te simți liber și de a te simți stăpân pe tine) și despre nevoile simbiotice (nevoia de a fi îngrijit, de a fi ținut la căldură, de a fi în contact cu ochii și cu corpul, de a fi înțeles, de a fi susținut și de a simți că aparține în exclusivitate cuiva). În „*Trauma și suferințele timpurii*” (2016), Diana Vasile completează cele două liste cu următoarele: nevoia de a te juca și de a te exprima, nevoia de explorare, de a fi unic, diferit, de a te raporta la propria persoană, de a spune „nu” și „stop”, de a decide pe cont propriu și de autoreglare (pentru nevoile de autonomie); nevoia de a simți vitalitatea, nevoia de feedback, de schimburi fiziologice, de reglaj prin reglajul corpului matern, nevoia de a lega exclusiv de mamă, nevoia de stabilitate, de predictibilitate, de a fi recunoscut ca unic, de a fi valorizat, de a fi căutat, explorat, de a fi ghidat și de a fi primit cu bucurie (pentru nevoile simbiotice).

asociază părinții succesul copilului?

Cât din faptul că un copil crește și are un dinamism sănătos minte-corp și adecvat rolului ulterior de adult funcțional social se datorează intervenției parentale, cât revine formării ca urmare a participării la activitățile școlare și cât reprezintă alegerea copilului? Sunt profesorii pregătiți să explice părinților că autonomia alegerii trebuie respectată încă din primii ani de viață și că negocierea și prezentarea argumentelor pro și contra pot susține formarea personalității și caracterului viitorului adult și nu impunerea unor activități de natură să răspundă neîmplinirilor sau frustrărilor parentale?

O parte dintre abilitățile și competențe pe care și le-ar dezvolta profesorii implicați în activitățile dedicate lor în campusul educațional și care apoi ar putea fi transferate cu ușurință la clasă ar include:

- Abilitatea de a gândi critic și de a integra puncte de vedere diferite de cele personale;
- Abilitatea de a-și valorifica excesul de energie pentru a-și regla comportamentul;
- Autodisciplina și răbdarea;
- Abilitatea de a înțelege limitele, libertatea de mișcare și relația cu spațiul;
- Capacitatea de a înțelege principiile și procesele care stau la baza dinamicii mișcării în teatru;
- Capacitatea de a înțelege principiile care stau la baza

memoriei corporale;

- Capacitatea de a cunoaște și de a înțelege teatrul și istoria sa în diverse culturi și perioade istorice;
  - Capacitatea de a înțelege și de a conecta comunicarea performativă cu un mod de viață sănătos;
  - Concentrare și atenție îmbunătățite;
  - Disponibilitate mai mare de a-și asuma responsabilități;
  - Încredere în sine sporită.
- Tuturor acestor întrebări și nevoi de dezvoltare personală și profesională le-ar putea răspunde campusul educațional înființat și dezvoltat în cadrul instituțiilor teatrale.
- La nivel european și internațional, cele mai multe dintre instituțiile din domeniul artelor spectacolului lucrează îndeaproape cu școlile, furnizând întregi pachete de resurse către profesori, prin care sunt explorate nu doar conținutul pieselor și tipologia personajelor, dar și elemente legate de istoria și geografia locurilor în care se întâmplă acțiunea, limbajul utilizat, modul în care se realizează costumele, care sunt tipurile de meserii implicate în producția și derularea unui spectacol teatral și multe altele, în funcție de reprezentația la care se face referire.
- În plus, teatrul este prezentat ca o resursă esențială pentru dezvoltarea unor competențe variate, de la capacitatea de a aborda persoanele cu dizabilități, până la scrierea

dramatică sau reducerea stresului prin adoptarea unui mod pozitiv de gândire. Propunerile vin dinspre binecunoscutul Old Vic<sup>6</sup> (Londra), înființat în 1818, pe a cărui pagină principală scrie: „Suntem o forță creativă independentă în domeniul divertismentului și al educației, suntem aici pentru a permite oricui să experimenteze, să creeze și să beneficieze de teatru.”

Pe 17 noiembrie 2022, The Old Vic deschide secțiunea The Hub<sup>7</sup>, care își propune să ofere gratuit resurse de dezvoltare a carierei, interviuri și materiale educaționale pe teme diverse, cu referire inclusiv la sănătatea mintală și la starea de bine.

Un alt exemplu îl oferă Schaubühne Theatre Education care „dorește să ofere oamenilor de toate vârstele oportunitatea de a intra în contact cu teatrul – fie ca spectatori, participanți la ateliere sau proiecte, în discuții sau cooperări. Vrem să deschidem porțile Schaubühne și să vă invităm să vă implicați mai mult în activitățile și producțiile noastre.”<sup>8</sup>

În România, numeroase eforturi s-au concentrat, încă de la începutul anilor 2000, spre aducerea în atenția autorităților din educație a beneficiilor folosirii teatrului în școli. Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București

(UNATC) s-a implicat în acest proces, prin proiecte și publicații care abordau introducerea dramei în educație. Această direcție de lucru a luat o mai mare amploare odată cu deschiderea programului de masterat în Pedagogia Teatrului (2012). Cu timpul, interesul pentru predarea acestui tip de cursuri a crescut atât pentru profesorii de artă dramatică și pentru studenți, dar și pentru profesorii din învățământul preuniversitar, care au început să afle și să introducă la clasă exerciții sau jocuri, care pentru ei însemnau o „educație nonformală”. În 2016, cu ajutorul unei finanțări de la Ministerul Educației Naționale, a început implementarea proiectului „UNATC Junior”, care include activități menite să promoveze beneficiile teatrului/dramei în educație și să atragă atenția asupra necesității unei propuneri educaționale de această natură în creșterea copiilor.

Din 2016, UNATC și studenții masteratului de Pedagogia Teatrului organizează ateliere și spectacole de teatru gratuite pentru copii și tineri, cu scopul de a spori vizibilitatea efectelor pozitive pe care teatrul le aduce în educație. În prezent sunt disponibile trei planuri de învățământ pentru materii bazate pe teatru: „Eu și scena” (pentru clasele a III-a și a IV-a, nr.

6 <https://www.oldvictheatre.com/> (accesat pe 3 iunie 2024)

7 <https://www.oldvictheatre.com/discover/the-hub/> (accesat pe 3 iunie 2024)

8 <https://www.schaubuehne.de/en/seiten/theaterpaedagogik.html> (accesat pe 3 iunie 2024)

5530/08.09.2020), „Teatrul și noi” (pentru clasele a VI-a și a VII-a, nr. 5662/30.09.2020), „Laboratorul de teatru” (pentru clasele a X-a și a XI-a, nr. 5663/30.09.2020).

\*\*\*

Într-un studiu efectuat la începutul anilor '90, Susan W. Stinson, Profesor Emerit de Dans, la Universitatea de Teatru și Dans din Carolina de Nord, împărtășește un moment de reflecție privind procesul de lucru cu copii de vârste foarte mici:

„... mă întreb ce au învățat. [...] Învățarea nu implică doar extinderea depozitului de cunoștințe, ci este vorba despre descoperirea a ceea ce este deja acolo. Copiii mici posedă comori interioare bogate, inclusiv capacitatea de a intra în realități alternative – în care pot auzi florile crescând, pot vedea păianjeni ieșind din cer și pot deveni una cu un animal mic. Cu toate acestea, prea des îi învățăm că aceste comori sunt doar lucruri copilărești, care trebuie tolerate și tratate ca drăguțe [...]. Apoi, când copiii devin adulți, nu mai au acces la lumile lor interioare, așa că resping să le mai exploreze, alegând să spună: «Nu sunt prea creativ».

Cred că cititul și scrisul, gândirea critică și computerele sunt importante și cred în dezvoltarea abilităților de mișcare. Dar este, de asemenea, important să ne găsim propriile resurse interioare și să visăm la posibilități. În calitate de educatori, ne confruntăm cu cerințe tot mai

mari de a petrece mai mult timp ajutându-i pe copii să își dezvolte noi abilități de care vor avea nevoie în viitor. Trebuie să recunoaștem, totuși, că nu știm cu adevărat ce ne rezervă viitorul; o mare parte din realitatea de astăzi era doar science fiction acum douăzeci de ani. Pentru a trăi în viitor, copiii noștri vor avea nevoie de toate capacitățile lor umane – să se miște cu pricepere, să gândească critic, să se joace, să exploreze și să se transforme.

Introducerea teatrului și dansului în educația copiilor mici ar trebui să îi ajute să înțeleagă ceea ce ar putea deveni și să îi ajute să prețuiască cine sunt.”<sup>9</sup>

\*\*\*

Cred cu toată convingerea că între teatru și școală trebuie să existe o autostradă cu mai multe benzi pe fiecare sens, care să permită un flux informațional constant, coerent și actualizat pentru nevoile de viață și de comunicare ale fiecărei generații. Aceste „benzi” s-ar putea concentra pe subiecte care nu fac parte din programele școlare și care ar putea fi legate de abilități, percepții, deschidere către teme sensibile din toate domeniile, asumarea discursului propriu, a vocii individuale și a raportului acesteia cu grupul/comunitatea, abordarea integrată minte – corp, limite, granițe și libertăți.

În România, pe lista de obiective instituționale ale celor mai multe

9 Stinson, S. W. (1990). Dance Education in Early Childhood. Design For Arts in Education, 91(6), 34–41.

teatre, educația per se nu apare întotdeauna explicit (încă!) dar, cu siguranță, pe termen lung, cultivarea de la vârste foarte mici a unui public care va putea evalua un spectacol dincolo de criteriul „îmi place – nu-mi place”, nu va aduce decât beneficii.

Cât despre școală, în ultimii 20 de ani de activitate, am întâlnit sute de copii, tineri, studenți, profesori, adulți ale căror bucurii și momente revelatorii legate de sine sau de rolurile lor în viața personală și profesională au avut o foarte mare legătură<sup>10</sup> cu teatrul de improvizație, teatrul labirint, teatrul-forum, storytelling-ul, teatrul de umbre, pantomima sau psihodrama. A fost evaluată la superlativ tocmai această aplecare către abordarea empatiei, atenției la detalii, capacității de observare și ascultare fără judecată, manifestării intenției, disponibilității de a primi cu bucurie, adică tocmai subiectele și temele predate mai puțin în clasă. Iar teatrul este foarte bun prieten cu toate acestea!

#### BIBLIOGRAFIE

BONET, L., Schargorodsky, H. (2017). *Managementul teatrelor: modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol*. Editura PRO UNIVERSITARIA, Barcelona.  
*Concluziile Consiliului din 26 mai 2020 privind profesorii și formatorii europeni pentru viitor*, JO C 193, 9.6.2020, C 193/16.  
 European Commission/EACEA/Eurydice, (2021). *Teachers in Europe: Careers, Development and Well-being. Eurydice report*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.  
 FALLETTI, C., GABRIELE, S., JACONO, V. și colab. (2016), *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury Methuen Drama,

UK & SUA

GLASSER, W. (1998). *Choice Theory: A New Psychology for Personal Freedom*. New York: HarperCollins.

HANNAFORD, C., (2007). *Smart Moves: Why Learning Is Not All in Your Head*, Great River Books

LOCKE, J., *Some Thoughts Concerning Education*, (1693), publicat în 2012 pe <https://thefederalistpapers.com>.

KUCZALA, M. (2015). *Training in Motion. How to use movement to create engaging and effective learning*. American Management Association, New York.

RIZZOLATTI, G., SINIGAGLIA, C., (2008). *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience*, Oxford University Press.

STINSON, S.W. (1990). *Dance education in early childhood. Design for Arts in Education*, 91(6), 34-41

#### REFERINȚE WEB

[https://www.youtube.com/watch?v=hx3U64IXFOY&ab\\_channel=AndrewHuberman](https://www.youtube.com/watch?v=hx3U64IXFOY&ab_channel=AndrewHuberman) Using Failures, Movement & Balance to Learn Faster | Huberman Lab Podcast [prezentare video, Youtube]

<https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/ro/national-education-systems/romania/dezvoltarea-profesionala-continua-cadrelor-didactice-din>

[https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe\\_scolare/CDS/OMEC%205530\\_2020%20CDS%20inv%20primar%20\\_%20Eu%20si%20scena.pdf](https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe_scolare/CDS/OMEC%205530_2020%20CDS%20inv%20primar%20_%20Eu%20si%20scena.pdf)

[https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe\\_scolare/CDS/OMEC%205662\\_2020%20CDS%20inv%20gimnazial%20Teatrul%20si%20noi%20cls%20VI-VII.PDF](https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe_scolare/CDS/OMEC%205662_2020%20CDS%20inv%20gimnazial%20Teatrul%20si%20noi%20cls%20VI-VII.PDF)

[https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe\\_scolare/CDS/OMEC%205663\\_2020%20CDS%20inv%20liceal%20Laboratorul%20de%20teatru%20cls%20X-XI.PDF](https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe_scolare/CDS/OMEC%205663_2020%20CDS%20inv%20liceal%20Laboratorul%20de%20teatru%20cls%20X-XI.PDF)

<https://www.artsequal.fi/home>





# TEATRUL STUDENȚESC CARE NE APROPIE

**SABINA OLTEAN**  
Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**BIO**  
**Sabina Oltean** graduated at Lucian Blaga University the Department of Drama and Theatre Studies, with a Bachelor's Degree in 2014 and with a Master's Degree in 2016. She works as an administrator of the Department of Drama and Theatre Studies since 2019. She is actively involved in the Sibiu International Theatre Festival form 2009, where she started as a volunteer and evolved during each edition. Since 2009 she is the assistant for "The Drama and Arts Management University Convention" a structure associated with the main festival. During her student years she worked as a project manager assistant at Radu Stanca National Theatre for the following performances: *Oidip* directed by Silviu Purcărete, *Master and Margarita* directed by Zoltan Balazs, *Tattoo* directed by Radu Afrim, *The Ghost is here* directed by Kushida Kazuyoshi, *Nathan the Wise* directed by Armin Petras, *Marat/Sade* directed by Charles Muller.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania  
sabina.oltean@ulbsibiu.ro

**ABSTRACT**  
*The Student Theatre That Brings Us Closer*

The article focuses on theatre student festivals in Romania. The main purpose of this research was to map out these events and explain how important these festivals are for young performers who need help to be noticed by individuals who can assist them in their future careers. Each event that is analysed has a short description: history, management, status and future possible directions. The research highlights the benefits of these events for students, universities, and the community. The final part of this article examines some of the characteristics of theatre festivals.

**KEYWORDS**  
festival, theatre, management, student, art

Trăim într-o perioadă în care fracturile pe care le regăsim în toate domeniile sunt tot mai evidente, ceea ce m-a determinat să conturez o hartă și o scurtă prezentare a festivalurilor de teatru pentru studenți din România, mai precis a evenimentelor dedicate studenților specializărilor din domeniul artelor spectacolului ale universităților românești din anul curent. Am fost foarte surprinsă să aflu că multe dintre festivalurile pe care le cunoșteam din perioada studenției mele nu mai există, cele mai multe nemaifiind organizate din perioada pandemiei. Anual, centrele universitare din țară produc un număr impresionant de absolvenți, iar aici mă refer cu precădere la secțiile de actorie. Acest număr nu este deloc corelat cu gradul de absorbție pe piața muncii din acest domeniu. Majoritatea absolvenților sunt nevoiți să se reorienteze către alte domenii după terminarea studiilor, pentru a putea fi independenți din punct de vedere financiar, o perspectivă nedreaptă. De aceea festivalurile organizate pentru spectacolele studențești sunt importante și ar putea fi un instrument de propulsie pentru unii dintre absolvenții aflați la început de carieră. Așadar, aceste evenimente culturale au o serie de câștiguri pe care le aduc în comunitatea academică din care fac parte, precum și pentru comunitatea locală, dar, cel mai

important, au beneficii pentru unii dintre proaspeții actori, regizori, coregrafi, teatrologi, manageri culturali, scenografi etc.:

1. Diversitatea culturală și construirea comunității, festivalurile oferind oportunitatea de a sărbători varietatea și de a aduce studenții împreună, promovând un sentiment de comuniune și incluziune;
  2. Impact economic și social: festivalurile și evenimentele bine gestionate oferă beneficii economice și sociale comunităților, care pot beneficia în mod indirect prin îmbunătățirea economiilor locale și prin implicarea comunității;
  3. Dezvoltarea și implicarea tinerilor: aceste evenimente oferă studenților o platformă pentru a-și prezenta talentele, pentru a-și dezvolta abilități de management, negociere și administrare, dar și pentru a-și îmbunătăți relațiile cu diverși parteneri.
- Prin organizațiile studențești, sau prin aceste evenimente, tinerii pot avea șansa de a ocupa o funcție de conducere și de a putea activa sub atenta supervizare a unui cadru didactic, pentru a vedea care sunt avantajele, care sunt obstacolele care se regăsesc în organizarea unui eveniment cultural. Universitățile care organizează astfel de evenimente pot să lărgescă orizontul studenților și să le ofere experiențe practice, care, în combinație cu studiile teoretice, ajută studenții să aibă o perspectivă

mai largă asupra acestui domeniu: „Evenimentele culturale stimulează și o creștere a voluntariatului, o dorință și o implicare în interacțiunea interculturală.

Astfel, membrii unei comunități dezvoltă noi obiceiuri, credințe și valori sociale. Voluntariatul, fiind o activitate fără contraprestație materială, provoacă la acțiune și implicare în cadrul unui grup, al unei comunități, care la rândul ei își obligă membrii să depășească obligațiile lor de simpli cetățeni”<sup>1</sup>.

#### 4. Scena artistică și creativă:

universitățile susțin activități creative și generează spectacole teatrale vii și proaspete, cum sunt cele studentești, care sunt puse la dispoziția spectatorilor din comunitățile respective.

Pe scurt, universitățile beneficiază de pe urma organizării acestor festivaluri prin promovarea diversității culturale, încurajând participarea comunității, contribuind la economiile locale și oferind studenților oportunități valoroase pentru dezvoltarea abilităților și experiențe practice. În fond, este o strategie veche, căci „...societățile primitive se foloseau de dans, cântec și povești pentru a își transmite cultura din generație în generație, iar în cele mai multe societăți agrare s-au dezvoltat ritualuri care au marcat sosirea noilor anotimpuri:

multe dintre acestea mai au chiar și azi o mare importanță, fiind introduse în cultura populară.”<sup>2</sup>

Festivalurile studentești din România aduc laolaltă, în fiecare an, majoritatea producțiilor studentești realizate de la toate școlile de profil, într-o formă sau alta, fie că vorbim de festivaluri de tip concurs sau de festivaluri organizate de către o universitate pentru promovarea studenților absolvenți prin evenimente realizate exclusiv pentru producțiile universității respective etc.

Scopurile acestor festivaluri sunt îndeosebi aceleași și, toate, reunesc aceeași dorință de a promova tinerele generații de actori și de a crea o conexiune între studenții diferitelor centre universitare.

Unul dintre obiectivele principale ale festivalurilor de teatru studentesc este expunerea, într-un mod pozitiv și organizat, a tinerilor absolvenți ai specializărilor de teatru din România, prin vizibilitatea pe care aceste evenimente o oferă și prin încercarea de a-i ajuta în a putea ocupa un post în teatrele din țară. Tocmai de aceea, invitații principali la un astfel de eveniment ar trebui să fie directori de teatre și regizori, pentru ca aceste evenimente să își îndeplinească menirea.

Este evident că această posibilă strategie este destul de greu de

1 Vicențiu Rahău, „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu”, în *Jurnalul Român de Management Cultural*, nr.1/2019, p.28

2 Ion M. Tomuș, *O instituție culturală: festivalul internațional de teatru*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, p.13

realizat, pentru că este imposibil ca la toate aceste festivaluri să participe toți directorii de teatre și toți regizorii din țară. În plus, sunt puțini acei regizori sau acei directori de teatre care au disponibilitatea să participe la festivaluri studențești și chiar să vizioneze toate spectacolele propuse de un anumit eveniment. În România sunt 11 centre universitare care au specializare de Artele spectacolului (Actorie), care produc anual aproximativ 200 de tineri absolvenți, ceea ce poate reprezenta un număr mult prea mare pentru piața muncii. Dacă la aceste festivaluri, menite să-i ajute, studenții nu sunt vizibili cu adevărat pentru cei care i-ar putea ajuta în carierele viitoare, este evident că se pierde o șansă. Situația nu se datorează organizatorilor, care încearcă să faciliteze dialogul între generații, dar, din păcate, sunt directori de teatre sau regizori care ignoră această categorie de spectacole, ceea ce se poate observa foarte ușor la aceste evenimente. Alte posibile scopuri ale acestor festivaluri sunt reunirea studenților din școlile de teatru și oportunitatea de a crea conexiuni care ar putea duce la dezvoltarea de proiecte artistice independente. În același timp, fiecare student își poate evalua performanțele și în funcție de vizionarea spectacolelor din cadrul altor universități. Este un schimb de experiență important,

realizat prin simpla vizionare a spectacolelor, deoarece cadrele didactice și instituțiile au viziuni și stiluri de predat diferite, iar acestea pot fi evaluate și prin intermediul spectacolelor reprezentate în festivaluri.

De obicei, organizatorii acestor festivaluri oferă cazare și masă (sub formă de catering, sau la cantinele universităților) pentru toți participanții, iar transportul persoanelor și a decorului este asigurat de universitatea participantă, fie prin mijloace proprii, fie prin decontarea benzinei sau a biletelor de tren, care au și o reducere substanțială pentru studenți. Accesul la workshopuri, conferințe și spectacole este gratuit pentru studenții participanți în limita locurilor disponibile: „...piața pentru formele de artă educațională tinde să fie mai sensibilă la preț decât piața pentru divertisment. Costurile mari pe care le implică, de exemplu, montarea unei producții shakespeariene cu distribuție numeroasă, pot sugera același preț al biletului ca un music-hall. Cu toate acestea, experiența a demonstrat că piața nu susține acel nivel de preț. Piața școlilor este un sub-segment important, interesat, în mod special, de formele de artă mai puțin populare, dar reprezintă unul dintre segmentele cele mai sensibile la preț.”<sup>3</sup>

Aceste aspecte ajută deopotrivă

<sup>3</sup> Cristian Radu, *Managementul cultural contemporan*, Nemira, București, 2008, pp.140-141

universitățile participante, cât și pe cei care organizează astfel de evenimente, deoarece costurile pentru organizarea unui astfel de festival sunt ridicate. Pentru a putea participa un număr mai mare de școli de teatru naționale și internaționale, s-a instituit această divizare a costurilor. Totodată, această regulă obligă universitățile participante la o previzionare a fondurilor și la o selecție riguroasă a festivalurilor la care se dorește participarea. Ajută mult faptul că majoritatea acestor festivaluri au loc anual, în aceeași perioadă, iar bugetul poate fi foarte ușor de realizat.

Am identificat mai multe tipuri de festivaluri studențești în România, pe care vreau să le dezbat în următoarele rânduri:

1. Festivalurile studențești organizate de către universități de teatru, cu invitarea tuturor universităților de artă teatrală;
2. Festivaluri organizate de universități pentru prezentarea publică a producțiilor proprii;
3. Festivaluri organizate de asociațiile / sindicatele studențești care se adresează atât liceenilor, cât și studenților
4. Festivaluri organizate de alte entități, cum ar fi teatre, asociații culturale etc.;

Voi aprofunda, în cele ce urmează, categoria festivalurilor studențești organizate de către universități de teatru, cu invitarea tuturor universităților de artă teatrală și selecția spectacolelor lor în funcție de calitate și de disponibilitatea programului, a echipamentelor tehnice, spațiilor de joc disponibile. În această categorie am identificat două astfel de festivaluri; iar primul despre care o să vorbesc în continuare este **Festivalul Universităților de Teatru și Management Cultural**, organizat de profesorii și studenții Departamentului de Artă Teatrală, din cadrul Facultății de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Evenimentul este asociat Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și este organizat pe perioada a 10 zile, cu mai multe spectacole pe zi, în mai multe spații de joc, tocmai pentru a da oportunitatea participării mai multor universități naționale și internaționale. În anul 2024, în cadrul ediției cu numărul 31 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, au participat universități naționale și internaționale și s-a ajuns la un număr de 29 de spectacole.

Aplicațiile de participare sunt supuse unui proces de selecție riguros pentru ca publicul să beneficieze de produse culturale de cea mai înaltă calitate și să poată experimenta diferite stiluri și abordări teatrale

și pedagogice. Totodată, festivalul pune la dispoziția propune studenților ateliere susținute de nume internaționale importante din domeniul artelor spectacolului, care dau studenților șansa de a învăța tehnici performative noi, sau de a beneficia și alte metode de lucru din domeniul în care își doresc să activeze. Evenimentele sunt gratuite în limita locurilor disponibile și sunt special destinate studenților participanți la festival.

Această secțiune din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu mai include și desfășurarea programului editorial prin care echipa Departamentului de Artă Teatrală lansează anual antologii de texte pe tema festivalului, antologia pieselor reprezentate în cadrul secțiunii „Spectacole - lectură” (încadrată tot în Festivalul Universităților de Teatru și Management Cultural), dar editează și publică și revista *Aplauze*, cu cronici ale spectacolelor prezentate în festival, cu apariție zilnică.

O altă secțiune importantă destinată spațiului academic este și Platforma Internațională de Prezentare a Doctoratelor Excepționale în Artele Spectacolului și Management Cultural, al cărei scop este dezvoltarea cooperării între instituții și a educației artistice în contextul festivalului.

Prin această structură, sunt încheiate parteneriate pentru studiile doctorale în artele spectacolului și managementului cultural între Universitatea “Lucian Blaga” din Sibiu și universități importante din străinătate, iar la întâlnirea anuală au loc conferințe și prelegeri susținute de profesorii coordonatori sau de doctoranzi, scopul fiind prezentarea rezultatelor cercetărilor doctorale în fața comunității academice, la un nivel de excelență.

„Deloc surprinzător, festivalul poate fi receptat ca e resursă de educație absolut unică, dar nu sunt sigur că această stare de fapte este pe deplin înțeleasă de mulți universitari din domeniul artelor spectacolului, deși cei care participă la festival sunt din ce în ce mai mulți în perioada recentă.”<sup>4</sup> este opinia regretatului Noel Witts, în anul 2010, despre Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și, implicit, despre ceea ce la vremea respectivă era o secțiune în cadrul festivalului, anume secțiunea „școli de teatru”. De atunci s-au schimbat multe, secțiunea a devenit un festival de sine stătător care se află sub aripa celui mare și numărul universităților prezente la acest eveniment sunt în creștere, de la an la an.

**Festivalul Internațional de Teatru STUDIO – Întâlnirea școlilor de teatru** este un eveniment anual organizat de Universitatea de

<sup>4</sup> Noel Witts, „Sibiu International Theatre Festival and its Importance for International Higher Education”, în *Jurnalul Român de Management Cultural*, nr. 1/2010, p. 55

Arte din Târgu Mureș. Festivalul reunește școli de teatru pentru o săptămână plină de spectacole, ateliere, expoziții, concerte și alte evenimente unice. Festivalul a fost inițiat în 2008, a luat o pauză de câțiva ani și a fost reluat în 2017, devenind o tradiție și derulându-se anual în ultima săptămână a lunii noiembrie. Festivalul oferă școlilor de teatru din întreaga lume oportunitatea de a se întâlni și de a participa la o varietate de activități, inclusiv spectacole, ateliere și expoziții. Festivalul oferă studenților o experiență interesantă, oferind acces ușor la cultură prin spectacole, dar și oportunitatea de a crea legături cu colegii de diferite naționalități, prin expunerea la noi abordări ale artei teatrului. Studenții de la Edinburgh College participă la festival ca parte a cursului lor de actorie de peste zece ani. Ca și la festivalul de la Sibiu, acest festival lansează antologii de texte după autori internaționali de renume. Festivalul Internațional de Teatru STUDIO – Întâlnirea școlilor de teatru din Târgu Mureș servește ca o platformă semnificativă pentru schimbul cultural, dezvoltarea artistică și colaborarea internațională în domeniul teatrului.

Următoarea categorie de clasificare a festivalurilor studențești pe care am observat-o de-a lungul anilor este reprezentată de acele festivaluri organizate de universități pentru producțiile proprii, dar care în ultimii

ani s-au extins și invită cel puțin o producție de la o altă universitate națională și / sau internațională. Din această categorie fac parte următoarele evenimente culturale: DATfest, Galactoria (Festivalul Facultății de teatru și film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca) și Gala Absolvenților UNATC.

**DATfest** este un festival organizat de studenții Departamentului de Artă Teatrală din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. Festivalul prezintă cele mai noi spectacole ale specializărilor Actorie și Coregrafie și oferă diverse activități culturale, fiind axat pe prezentarea de spectacole de teatru, ateliere specializate și evenimente artistice, toate sub o anumită temă. Tema celei mai recente ediții a fost „Pasiune”, iar evenimentele s-au conturat în jurul pasiunii pentru teatru. Ca noutate, la ultima ediție, a fost invitată și o producție de la Universitatea Leeds Beckett, din Marea Britanie. Intenția organizatorilor este prezentarea unor producții universitare internaționale, realizând parteneriate și cu Universitatea d’Artois din Arras (Franța), ca o noutate pentru ediția viitoare. Festivalul se desfășoară anual, la începutul anului universitar, în luna octombrie, propunându-și să promoveze spiritul universitar și tineresc, dar și bucuria de a dăru. Evenimentele și activitățile festivalului includ o gamă largă de

oportunități pentru studenți, cum ar fi spectacole de teatru, stand-up comedy, ateliere specializate, expoziții de fotografie, lansări de carte și conferințe. De asemenea, DATfest oferă o platformă pentru ateliere de scriere creativă conduse de experți în domeniu.

Următorul astfel de festival este **Galactoria**, care de anul acesta a ajuns la ediția aniversară cu numărul 20, și-a schimbat numele în **Festivalul Facultății de Teatru și Film**, fiind un eveniment anual organizat de Facultatea de Teatru și Televiziune din Universitatea Babeș-Bolyai. Evenimentul are loc în perioada 03 – 29 iunie și servește drept platformă pentru prezentarea muncii studenților absolvenți și oferindu-le posibilitatea de a-și prezenta cei trei ani de cercetare în domeniul actoriei și al esteticii scenice. Evenimentul cuprinde o serie de spectacole și ateliere și este susținut de universitate, dar și de sponsorizări locale, pentru a-și îndeplini toate obiectivele. Festivalul se desfășoară în diverse spații din Cluj, precum „Studioul Radu Stanca”, Facultatea de Litere, Facultatea de Teatru și Film și alte locații. A fost înființat ca un mijloc de sprijin și protecție a tinerilor absolvenți și viitorilor actori și artiști și este descris ca un festival conceput cu mare grijă și dragoste pentru studenți, oferindu-le șansa de a-și demonstra dezvoltarea pe parcursul celor trei ani de studii. Evenimentul

nu este considerat de amploare, dar a căpătat semnificație în cadrul comunității academice. Festivalul se întinde, de obicei, pe o perioadă de câteva zile, oferind publicului spectacole, prezentare de filme de lung și scurt metraj, precum și expoziții. De asemenea, festivalul a încorporat ateliere pe teme precum povestirea și dansul contemporan. Cel de-al treilea astfel de festival este **Gala Absolvenților UNATC**, un eveniment semnificativ care celebrează realizările absolvenților Universității Naționale de Teatru și Film „I.L. Caragiale” (UNATC) din București. Gala onorează noua generație de artiști care ies de pe băncile UNATC și care se prezintă, astfel, publicului. Evenimentul include, de obicei, diverse activități precum ceremonii de premiere, concerte speciale și o petrecere de închidere, pentru a sărbători realizările absolvenților. Gala Absolventului UNATC 2023 a avut loc în perioada 3-12 iulie, iar ceremonia de închidere și petrecerea finală au avut loc în ultima zi a evenimentului. Festivalul a inclus 10 zile de producții artistice, cu 304 absolvenți și 88 de producții artistice și s-a încheiat cu o ceremonie de premiere pentru cei mai buni absolvenți, urmată de un concert special pe Insula UNATC, cu o fuziune de pop, rock, blues și muzică românească autentică susținută de trupa Dl. Goe, compusă exclusiv din absolvenți UNATC. Universitatea este

descrișă ca o comunitate de artă și cultură vibrantă, care își propune să mențină o relație strânsă cu publicul său. Gala Absolventului servește ca o oportunitate importantă de a cunoaște noua generație de artiști din familia UNATC.

Cea de-a treia categorie este dată de evenimente organizate de asociațiile / sindicatele studențești care se adresează atât liceenilor, cât și studenților, sau a producțiilor care au în componență cel puțin o treime din numărul total de membrii elevi de liceu sau studenți. Este vorba despre **Festivalul Național „Serile Teatrului Studențesc” din București**, care este un eveniment-concurs, organizat de Sindicatul Studenților din Facultatea de Cibernetică, Statistică și Informatică Economică din cadrul Academiei de Studii Economice din București. Festivalul oferă studenților și elevilor, pe lângă șansa afirmării, mai ales posibilitatea de petrecere a timpului liber într-o manieră culturală. Festivalul are două secțiuni: una de amatori, la care nu este permisă înscrierea producțiilor teatrale care au în componență membrii care au urmat sau urmează studii specializate în domeniu. A doua secțiune este cea de profesioniști: cel puțin un membru a studiat sau studiază în prezent, la facultate, o specializare de artele spectacolului. Se acordă premii, pe diferite categorii, pentru ambele secțiuni și anul acesta, la categoria

„profesioniști”, au participat producții ale Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, ale Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București și ale Universității de Arte „George Enescu” Iași.

În continuare, voi prezenta ultima categorie, care are aceeași grijă pentru producțiile studențești, dar la care entitatea organizatoare este, de această dată un teatru, sau o asociație culturală.

Aici, încadrez **UNSCENE** –

**Festivalul Universităților de Arte din Miercurea Ciuc**, care este un eveniment organizat de Teatrului Municipal Csíki Játékszín, care prezintă munca studenților aflați în anii terminali din diverse universități de teatru din România. Festivalul se află la a patra ediție și, deși este un eveniment tânăr, sunt sigură că acesta se va dezvolta cu fiecare ediție. Se oferă o gamă largă de spectacole, inclusiv producții de teatru, concerte, proiecții de filme, ateliere și expoziții, oferind oportunitatea, pentru tinerii artiști, de a-și prezenta munca din anii studenției. Festivalul promite includerea unui segment educațional destinat elevilor de liceu din Miercurea Ciuc, cu activități desfășurate în limba română și în maghiară, iar organizatorii subliniază importanța componentei educaționale, în special în implicarea liceenii locali. Această strategie reflectă angajamentul de a cultiva

talentul artistic și de a promova schimbul cultural în cadrul comunității. Festivalul vizează și regenerarea culturală în orașul Miercurea Ciuc și promovarea teatrului și a orașului, ceea ce este un aspect benefic pentru comunitatea locală și regională: „Festivalurile joacă un rol semnificativ în comunitatea sau regiunea în care se desfășoară: sunt atracții importante, generatoare de imagine publică și catalizatori ai dezvoltării; pot determina prelungirea sezonelor turistice, pot extinde sezonul de vârf, ori pot chiar introduce un nou sezon turistic în viața unei comunități.”<sup>5</sup> Aceste evenimente ar trebui să devină tot mai prezente în societatea românească, deoarece aduc un plus de valoare orașelor mai mici care, din păcate, nu sunt la fel de dezvoltate din punct de vedere cultural. Orașele „de provincie” au nevoie de aceste evenimente pentru dezvoltarea lor și a locuitorilor, iar acest festival face acest lucru implicând și liceenii, lucru care este de apreciat.

**Festivalul DbutanT** organizat de Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântul Gheorghe este un eveniment realizat cu sprijinul AFCN, inițiat în 2016 și a fost creat pentru a fi un motor de identificare și promovare a tinerilor talentați, aflați la început de drum. O particularitate importantă a acestui eveniment cultural este aceea că fiecare ediție este dedicată exclusiv unui

domeniu din artele spectacolului, fie că vorbim de actorie, regie, coregrafie, dramaturgie, scenografie și coregrafie. Din anul 2020, festivalul are ca partener și co-organizator Teatrul de Stat Constanța, iar din acel an festivalul se desfășoară în două etape: la Constanța, sub forma de workshop, are loc prima etapă, iar cea de-a doua în Sfântul Gheorghe, axată pe spectacolele aflate în concurs. Participanții se pot înscrie cu condiția ca ultima diplomă absolvită în aria lor de studii să nu depășească 3 ani. Cei care câștigă competiția pot fi angajați sau pot beneficia de un contract de colaborare la una dintre aceste două instituții, în funcție de fiecare context specific al organizatorilor. Dacă anul trecut festivalul a fost dedicat tinerilor coregrafi, anul 2024 pune în lumina reflectoarelor debutanții secțiilor de actorie din România. Selecția spectacolelor participante va fi făcută de consiliul artistic al Teatrului „Andrei Mureșanu”.

Un festival dedicat tinerilor regizori, de data aceasta, este **Theatre Networking Talents**, organizat de Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova și de Departamentul de Arte și Media din cadrul Universității din Craiova. Evenimentul este o importantă rampă de lansare pentru studenții facultăților de regie din țară și străinătate: studenții sunt așteptați să își înscrie spectacolele

5 Cristian Radu, *op.cit.*, pg.19

de absolvire a promoției 2024 și să-și prezinte creațiile pe scena unui teatru profesionist, sub formă de showcase. Festivalul este deschis și altor categorii studenți, din diverse domenii teatrale, prin programul People of TNT, prin participarea la diverse ateliere, colocvii, dezbateri și alte evenimente organizate în cadrul evenimentului. Festivalul nu are caracter de concurs, fiind mai importante pentru organizatori dialogul și întâlnirile dintre artiști, public și diferite personalități din lumea teatrului. Ca urmare a evenimentului, tinerii regizori au șansa de a fi invitați să realizeze spectacole în diverse teatre din țară. Un alt festival care se axează pe susținerea tinerilor creatori de teatru, film și arte vizuale este „**ȘI festival**”, organizat de Asociația culturală Șerban Ionescu și care a ajuns, în acest, an la a IV-a ediție și se va derula în luna iulie, în stațiunea 2 Mai. Este un eveniment dedicat tinerilor absolvenți ai facultăților cu profil artistic, care și-au finalizat studiile în ultimii patru ani. Festivalul este de tip concurs, la care studenții se pot înscrie online la una sau mai multe din cele patru categorii: teatru, film, arte vizuale și scriere dramatică. Spectacolele înscrise trebuie să fi avut premiera în ultimii trei ani, deci pentru ediția din acest an spectacolele trebuie să fi avut premiera în anii 2022, 2023 și 2024. Creațiile eligibile pot fi produse de unități de învățământ superior cu

profil artistic sau de către teatre sau organizații culturale independente, nefiind admise producțiile teatrelor de stat. Selecția spectacolelor prezentate în competiție se face pe baza aplicațiilor online, de către o comisie formată din membrii echipei de conducere a festivalului. Selecția este anunțată printr-un eveniment de lansare a ediției, cu aproximativ o lună înainte de perioada propriu zisă a festivalului. Juriul de deliberare a premiilor este format din personalități ale teatrului și filmului românesc.

Deși nu se încadrează la categoria festivalurilor discutate până acum, dar dacă analizăm vizibilitatea tinerilor absolvenți, evenimentele dedicate lor și promovarea acestora în mediul profesional din România, atunci este important să menționăm unul dintre cele mai mari evenimente de acest gen, **Gala Tânărului Actor Hop**. Evenimentul este organizat de UNITER și presupune un concurs care este adresat tinerilor absolvenți din instituțiile universitare, oferind șansa actorilor aflați la început de drum să fie văzuți și apreciați pentru talent și pentru munca depusă în anii de școală. Gala se desfășoară în două etape: preselecția are loc în București, la Teatrul Odeon, iar concursul propriu-zis s-a derulat în Costinești, Mangalia, București, Alba Iulia, pe durata a 4-6 zile, în fața unui juriu format din personalități din domeniul artelor spectacolului,

diferit de cel al preselecțiilor. Concursul se împarte în două secțiuni: cea de individual și cea de grup, acordându-se mai multe premii, pe diferite categorii. În fiecare an, pe poziția de director artistic al festivalului, este numită o personalitate importantă din domeniul teatral românesc; anul acest poziția îi revine lui Erwin Șimșensohn, iar tema ediției din 2024 este „Revenirea la autenticitate Actorul AUTENTIC – Actorul COMPLET”.

Festivalurile de teatru oferă studenților o oportunitate unică de a se implica în diverse forme de expresie teatrală, de a obține expunere și experiențe artistice. Iată câteva caracteristici cheie ale festivalurilor de teatru care sunt deosebit de benefice pentru studenți:

1. Festivalurile de teatru prezintă o mare varietate de genuri teatrale, inclusiv dramă, dans, teatru fizic, comedie, operă, teatru de stradă și multe altele. Aceste festivaluri oferă adesea spectacole care se adresează diferitelor gusturi și preferințe artistice, oferind studenților expunerea la un spectru larg de expresii creative;
2. Promovarea noilor talente: multe festivaluri de teatru, în special cele din mișcarea teatrului studențesc, promovează activ munca dramaturgilor și interpreților în curs de dezvoltare, oferind studenților

oportunitatea de a asista și de a se implica în producții teatrale noi și inovatoare;

3. Oportunități educaționale: festivalurile de teatru includ adesea ateliere, prelegeri și dezbateri, oferind experiențe educaționale valoroase pentru studenții interesați de teatru și artele spectacolului.

Studenții pot participa la ateliere susținute de profesioniști din domeniu, îmbunătățindu-și înțelegerea meșteșugului și dobândind abilități practice;

4. Expunere internațională: unele festivaluri de teatru servesc drept forumuri internaționale pentru idei noi și tendințe viitoare în teatru, oferind studenților șansa de a se implica cu perspective globale și influențe culturale diverse;

5. Valorile comunității și învățarea: festivalurile de teatru pot învăța viitorii profesioniști și artiști ai teatrului și artelor spectacolului să creeze pe baza valorilor comunității, promovând simțul responsabilității și raționalității, ca răspuns la evenimentele actuale.

„De mii de ani, festivalul a continuat să reprezinte un timp al sărbătorii, reluat de obicei anual, în care, timp de câteva zile, se prezintă publicului un program de evenimente artistice, dedicate unei anumite teme, unui gen, unui autor etc.”<sup>6</sup>

În acest context, festivalurile de teatru sunt o oportunitate excelentă pentru studenții de la specializările

6 *Ibidem*, p.17

teatrale de a-și prezenta munca, de a participa la ateliere și de a intra în legătură cu colegii din întreaga țară. Aceste evenimente oferă experiențe valoroase pentru studenții secțiilor vocaționale, oferindu-le oportunități de a-și prezenta talentele, de a învăța de la profesioniști și de a intra în legătură cu colegii din întreaga lume. Intenția nu a fost de a face o listă completă a proiectelor de acest gen, ci de a le afirma existența. Probabil că mai sunt și altele; pe unele poate că le-am uitat, pe altele le-am omis, pentru că, din păcate, informațiile despre aceste evenimente sunt prea puține. Tocmai de aceea cred că este folositoare această hartă a evenimentelor de acest tip, poate neimportante pentru unii, dar, în același timp, atât de importante pentru tineri absolvenți care și le doresc și care au nevoie de acestea, căci le oferă vizibilitate. Reușita tinerilor actori, într-un context în care angajările în teatre sunt puține, aproape inexistente, iar numărul absolvenților crește permanent, depinde de eveniment și de publicul participant avizat.

Deși aceste evenimente au o menire nobilă, după părerea mea, prea puțini factori de decizie participă sau se arată interesați de soarta tinerilor actori. Este cunoscut faptul că fiecare teatru din România poate scoate la concurs, anual, unul sau două posturi pentru debutanți, un număr mult prea mic pentru câți

actori produce sistemul. Teatrele independente nu sunt susținute suficient de mult pentru ca aceasta să fie o opțiune viabilă, care să genereze un trai decent pentru toți studenții ieșiți de pe băncile școlii. Sigur că există varianta domeniilor tangențiale teatrului, pedagogia teatrală, organizarea de evenimente culturale, învățământ preuniversitar sau universitar, corecte și necesare, de altfel, doar că aplecarea absolvenților spre acestea ar trebui să fie opțională, nu soluția de avarie. Teatrul este un limbaj universal. Într-o lume în care „nimicul” este ambalat în staniol colorat, în care avem parte de sentimente reciclate, în care ne despart tot mai multe, teatrul poate să ne aproprie, de alții, dar și de noi.

#### **BIBLIOGRAFIE:**

- RAHĂU, Vicențiu, „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu”, în *Jurnalul Român de Management Cultural*, nr.1/2019  
 RADU, Cristian. *Managementul cultural contemporan*, Nemira, București, 2008  
 TOMUȘ, Ion M., *O instituție culturală: festivalul internațional de teatru*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013  
 WITTS, Noel, „Sibiu International Theatre Festival and its Importance for International Higher Education”, în *Jurnalul Român de Management Cultural*, nr. 1/2010