

REINTERPRETĂRI ALE UNIVERSULUI SHAKESPEARIAN ÎN TERMENII *COMMEDIEI DELL'ARTE*

Bianca Holobuț

DOI 10.46522/CT.2021.01.05

Abstract

Reinterpretations of the Shakespearean universe in terms of the commedia dell'arte

Through our study we will try to cast light on two distinct theatre laboratories, each with its own dominants, with its alchemy and, obviously, with its own alchemist (the director, the guide, the spiritual master). We will take a journey into two parallel stage universes: Carlo Boso's lab, which I call the *French Artistic Legion*, and Muriel Manea's workshop, which draws a dynamic relationship between the beauty and ugliness of the Balkan space. The two approaches are put in a ritual context, highlighted in the analysis of the stage process. Two different productions of the same text, *A Midsummer Night's Dream*, by W. Shakespeare, with similar types of training and the requirement of an artistic discipline, while having the ability to give up dogma. Carlo Boso brings the masks of the *commedia dell'arte* in a stylistic and energetic agreement with Shakespeare's universe, while Muriel Manea, using the aesthetics of beauty, but also of ugliness, builds an authentic world, preserving the essence of that created by Shakespeare.

Keyword:

laboratory theatre, public, mask, workshop, commedia dell'arte

In 18 ianuarie 2021, începea o nouă călătorie într-un univers pe care deja îl explorasem cu trei ani în urmă, mai exact în ianuarie 2018, într-un sistem, foarte concret, de laborator, în maniera Muriel Manea. Când aleg să folosesc cuvântul manieră, mă refer strict la ansamblul de mijloace de expresie și de procedee care alcătuiesc stilul particular al unui artist. Ei bine, anul 2021, an de grație și pandemic, îmi aduce oportunitatea de a mă afla în fața unei noi montări a textului lui Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, de data aceasta, direcția de scenă aparținându-i maestrului Carlo Boso.

Cu timpul, experimentând, am ajuns la ideea că ar fi de preferat ca actorul, de-a lungul vieții, de-a lungul carierei sale, să nu spună niciodată „niciodată“ – asta l-ar putea propulsa într-o stare de deschidere majoră, ceea ce înseamnă totodată că ești pregătit pentru orice ar putea să urmeze, disponibil și deschis pentru absolut orice context în care ajungi de voie, de nevoie, putând fi reamintită aici renunțarea la dogme, pe care o cere, în esență, laboratorul lui Jerzy Grotowski. Deși șansele erau minime, m-am trezit pusă în fața unei provocări de proporții colosale. Un alt univers, cel al lui Carlo Boso, venea de data aceasta nu pentru a se suprapune universului shakespearian, ci pentru a re-propune faimosul text, în termenii *commediei dell'arte*. Așa am ajuns să performez și să mă antrenez în două tipuri de laborator, fiecare cu maniera proprie, prin urmare cu niște caracteristici proprii.

Plecând de la baza laboratorului grotowskian, ambii regizori pe care am ales să-i aduc în discuție și care vin, fiecare, cu laboratorul propriu, cer un anumit tip de complexitate a antrenamentului actorului, care se angajează asumat să reproducă în fața publicului spectator un univers atât de complex precum cel al lui Shakespeare. Aici ajungem la prima legătură între cele două laboratoare, și anume la antrenamentul, disponibilitatea, disciplina și asumarea esențiale pentru actorul care *performează* într-o atare structură.

Mă refer cu exactitate la același tip de sistem de care uzează ambii regizori amintiți și care te scoate subit din zona de confort, odată ce ai pășit în labirint. Apoi, lucrând la spectacolul regizat de Muriel Manea, am învățat că una dintre regulile de bază ale

laboratorului este să nu intri în el neantrenat, ceea ce a făcut ca în *Visul* lui Carlo Boso să nu fiu prinsă pe picior greșit. Numai că veneam după anul de cumpănă 2020, an în care teatrul, arta, cultura, păreau a fi anihilate de apariția virusului Sars-COV2. Un an care a devenit extrem de complicat din punct de vedere uman, emoțional, social. Stoparea instantanee a contactului cu publicul, cu scena, fără a avea nici cea mai vagă idee când ne vom mai revedea, a înghețat artistul din mine.

Sunt convinsă că pentru fiecare, această experiență pandemică a adus trăiri puternice și gânduri care ne-au traversat mintea ca și acum ea ar fi fost o autostradă extrem de aglomerată. Am conștientizat imediat singura soluție pe care o am la dispoziție într-o asemenea situație și singura viabilă în alte contexte – să mențin antrenamentul în orice condiții. Dorința puternică de a avea capacitatea de a oferi calitate publicului atunci când va fi posibilă mult-așteptata reîntâlnire într-o sală de teatru – asta m-a determinat să nu mă opresc într-o perioadă în care arta și cultura păreau reduse la tăcere. În consecință, m-am antrenat cât am putut, acasă, în izolare, camera mea căpătând o valență și mai intimă decât înainte, prin metamorfozarea ei, pas cu pas, într-o mică sală de repetiții. Evident, în limitele posibilului, mai puțin tehnic, mai mult în sensul ritualic, chiar sacral, al spațiului în care se presupune a avea loc actul creativ. Pentru o perioadă de patru luni, blocați de situația nefastă care cuprinsese tot globul, am căutat să ridicăm „fundația“ unui spectacol care avea să se nască mai târziu, cu avanpremieră la Versailles, în 28 mai 2021.

Cultura, arta au traversat momente crude, au avut de trecut puntea dintre real și virtual dintr-odată, totul fiind mutat în spatele ecranului. Actorii de teatru, obișnuiți cu fluxul de energie dintre scenă și sală, cu legătura vie stabilită cu spectatorii, în fapt, cu schimbul de emoții, s-au trezit brusc nevoiți să comunice cu publicul prin intermediul camerei, fie că a fost ea cameră de luat vederi, camera video încorporată în laptop sau cea a *smartphone*-ului.

Creații peste creații apăreau în mediul online, creații care tindeau să fie încadrate într-un nou gen ce stătea să se nască – *teatrul online*. În timpul izolării, care a reprezentat un șoc puternic pentru toată breasla artistică, dar și pentru public,

între artiștii din toate ramurile artei teatrale s-au creat polemici puternice cu privire la nevoia oamenilor de a consuma teatru chiar și în această formă; ei s-au întrebat dacă ea există sau nu, dacă noi toți avem nevoie de asta, dacă putem și dacă avem mijloacele necesare pentru a reuși să mai ajungem la public și să mai transmitem marile mesaje ale spectacolelor în care jucam în momentul în care ne-a găsit pandemia. Apoi, cum ar fi fost posibil să includem principiul calității în forma nouă în care trebuia să ne încadrăm acum? Ce putea să delimiteze, de altfel, acest principiu? Cine putea trasa linii și granițe, spunând ce presupune calitatea în mediul online în materie de teatru?

Evident că nu am fost primii care au trecut prin așa ceva, nu am fost cei dintâi aruncați într-o situație atât de sumbră, iar întrebările noastre nu au fost rostite acum pentru prima dată. Teatrul, arta teatrului, cultura au traversat de-a lungul vremii perioade complicate, au supraviețuit altor pandemii, războaie etc. Grotowski se întreba și el, la vremea sa, cu privire la utilitatea teatrului: „Nu putem afirma că teatrul ar îndeplini astăzi un rol de neînlocuit, de vreme ce atâtea din atributele sale – divertismentul, efectele de formă și culoare, spionarea vieții – au fost acaparate, trecând sub patronajul filmului și al televiziunii. Drept pentru care ne punem cu toții aceeași întrebare retorică: «oare, astăzi, mai este teatrul bun la ceva?» Dar ne punem această întrebare pentru a răspunde imediat: «da, mai este necesar, este o artă ce rămâne mereu necesară și vie» [...] Dacă într-o bună zi toate teatrele ar fi desființate multe săptămâni majoritatea covârșitoare a cetățenilor nici n-ar avea habar, pe când vestea despre desființarea cinematografelor și a televiziunilor ar face încă din prima zi ca oamenii din lumea întreagă să se dezlănțuie într-un mare și unanim strigăt de protest”¹.

Aveam să petrecem „anul alb” – un an de zile albe! – în care sălile de teatru și-au ferecat porțile, iar artele spectacolului au suferit o criză profundă. Un an în care, după cum spunea Cehov, prin vocea lui Treplev, *trebuie căutate forme noi*, un an în care am continuat cu toții să găsim fel și fel de

1. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014, pp. 89-90.

soluții pentru a rămâne, cu orice preț, în contact cu publicul.

În fapt, perioada de debut a acestui curent nou format, care venea mai mult ca o adaptare a structurii artistice în urma evenimentelor sociale globale, a adus cu ea o serie de difuzări ale unor spectacole și creații din toate colțurile lumii. Astfel, festivaluri importante de teatru precum cel internațional de la Sibiu, Festivalul Internațional Shakespeare, FNT, teatre care își prezentau producțiile proprii pe platformele individuale online, mini-stagiuni care se structuraseră deja în spațiul virtual, cu program stabil etc., toate acestea ne-au oferit ocazia să luăm contact cu fenomenul teatral la nivel global. Urmărind spectacole care aparțineau tuturor genurilor teatrale, precum și conferințe în care vorbitori principali erau regizori de talie mondială, precum Peter Brook, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Peter Stein, Luk Perceval, Eugenio Barba (cu o producție Odin Teatret), Emmanuel Demarcy Mota și mulți alții, dar și creații ale regizorilor din România, am reușit să-mi formez o opinie asupra punctului în care se află teatrul românesc, în momentul actual, în contextul teatrului european, și aceasta este că el tinde să rămână, prin structura sa, care se dezintegrează puțin câte puțin, unul est-european în esență. Ceea ce vreau să spun prin *dezintegrare* este că această perioadă prin care a trecut omenirea (și care nu s-a sfârșit încă) a scos la iveală faptul că valoarea mediilor artistice părea a fi, pe zi ce trece, una tot mai neclară, tot mai incertă.

Am văzut difuzări ale unor spectacole filmate în mod profesionist, care, respectând principiul calității, au reușit să depășească ecranul și să-i emoționeze pe cei de acasă sau să-i destindă, aducându-le un zâmbet într-o perioadă în care asta conta enorm, lucru ce denotă, în opinia mea, că vorbim despre un teatru care își respectă spectatorul. Pe de altă parte, au fost și trupe care s-au prezentat la rampă, virtual, cu niște producții care mai mult i-au ofensat și chinuit pe cei din spatele ecranelor, prin calitatea slabă a sunetului și a imaginii. Păreau niște filmări făcute mai degrabă pentru arhiva teatrelor în care erau produse sau, în alt caz, pentru a-și aduce actorii aminte pe unde trebuie să intre sau să iasă din scenă, fără să țină seama de vreun principiu artistic.

Pentru mine, *anul alb* despre care vorbesc nu a fost cu totul „alb“. Mă refer la faptul că am căutat să mă mențin într-o continuă „mișcare“. După stagiul de *commedia dell'arte* din vara anului 2020, anul 2021 a venit cu o altă provocare, cu un aer elisabetan, shakespearian, care îmi cerea să fiu extrem de trează într-o perioadă în care toată lumea părea că intră într-un soi de somnolență.

Revin, astfel, la școala-laborator de cercetare, care traversa și ea aceeași perioadă sumbră, dar care nu contenea, la rândul ei, să lupte să găsească soluții pentru continuitate în relația cu publicul. Forma de teatru popular pe care școala condusă de Boso o urmează era cea mai potrivită formă de teatru ce putea fi expusă într-o perioadă în care sălile de spectacol erau închise. Afară, sub cerul liber, la aer, în exterior, unde întâlnirea cu spectatorii devenea plauzibilă în context pandemic, urmându-se cu regulile sanitare impuse. Timpul formelor de Teatru Popular venise din nou! Teatrul Popular în toată diversitatea lui, devenea un pion extrem de important, dacă se ia în considerare contextul general global.

Carlo Boso consideră necesară și oportună într-o asemenea perioadă întâlnirea cu un text al lui Shakespeare și alege să recreeze acest univers, pentru a treia oară, numai că, de această dată, alege să o facă într-o variantă cu o distribuție internațională, propunere ce a avut impactul scontat, și anume să demonstreze că teatrul trece, depășește bariera limbii și că devine el însuși un limbaj universal – aducând împreună actori de naționalități diferite, din Italia, Franța și România, într-un curs online, care s-a materializat într-un laborator „Shakespeare“ de șase luni de zile. Ceea ce a fost cu adevărat interesant de observat în această perioadă a fost maniera în care maestrul Carlo Boso folosește interculturalitatea și ne arată ce înseamnă curajul în artă și, totodată, conștientizarea deplină a ceea ce înseamnă rolul întâlnirii acestor culturi în formarea și călătoria unei trupe de o asemenea factură, cu accente și nuanțe atât de diferite.

El alege, din acest punct de vedere al multiculturalității, să facă un melanj interesant, așa cum Ariane Mnouchkine face cu *Théâtre du Soleil* atunci când își formează trupa. Sigur, această Companie Internațională a Academiei de Artele

Spectacolului Versailles fiind o școală-laborator de cercetare, este, evident, ceva distinct de trupa pariziană, cu scurte momente în care universurile se întrepătrund și stilurile de lucru, mai precis abordarea regizorală în ceea ce privește actorul, capătă valențe similare. Dacă imaginea conducătoarei de trupă de la Théâtre du Soleil mă duce cu gândul la un comandant de armată, Carlo Boso nu face notă discordantă și conduce variile companii cu care lucrează într-o manieră militărească de asemenea, ca un general impozant, atunci când vine vorba despre antrenament, disciplină și rigurozitate, în cadrul procesului de lucru.

Ariane Mnouchkine afirma, în legătură cu angajamentul actorului, într-o întâlnire la Cartoucherie de Vincennes, în 2008, cu studenți ai școlilor de teatru (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, CNSAD și École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre – ENSATT), că: „Actorii nu sunt doar actori, ei sunt stâlpii teatrului. Și «a fi stâlp» înseamnă să vii devreme și să pleci târziu. Ei trebuie să înțeleagă ce înseamnă un grup de actori, cum se ține un teatru, cum se primește publicul cu dragoste”². Toate acestea le-am trăit în laboratorul shakespearian sub stricta îndrumare a lui Carlo Boso, un regizor de o generozitate nemaivăzută, o istorie vie a teatrului universal.

Experimentând câteodată mai mult de douăsprezece ore pe zi în sistem de laborator, cu o pauză doar de o oră, la prânz, viața personală pur și simplu dispăruse. Maniera aceasta de a lucra ajungea să devină mai mult decât o metodă, ajungea să se transforme într-un stil de viață. Și toate acestea pretind disponibilitatea actorului de a urma un anumit tip de antrenament, pentru a se putea menține într-o formă care să-i permită să fie vehicul al unui mesaj important și să comunice cu publicul său, conștientizând că antrenamentul este cel care îl ajută să își ducă la îndeplinire misiunea, ceea ce depășește pragul de a-ți face pur și simplu meseria.



2. *Ariane Mnouchkine*, introducere, selecție și prezentare de Béatrice Picon-Vallin, traducere din limba franceză de Andreea Dumitru, București, Editura Cheiron, 2010, p. 27.

Lucrând în laboratorul francez am regăsit norme de conduită din cel românesc din care am făcut parte, ani de zile, cel al lui Muriel Manea. Dacă Muriel Manea se apropie, atunci când ne gândim la rolul regizorului, de Grotowski, care s-a autointitulat, în contextul laboratorului său, *mentorul spiritual, maestrul*, spunând despre el că urmărește să păzească actorul, să-l supravegheze având grijă de el, asistându-l în procesul, deloc facil, care constă în acceptarea deplină, într-o formă desăvârșită, a ceea ce presupune fondul umanității, chintesența naturii umane. Pe de altă parte, Carlo Boso vine să se apropie mai mult de stilul ce poartă un aer franțuzesc – și pe care îl regăsim la Mnouchkine –, unde rolul regizorului se schimbă în funcție de necesitățile trupei și dinamica ei. În altă ordine de idei, Boso se apropie de Grotowski în sensul în care experimentul e cel ce contează și nu rezultatul final, în seara premierei, spectacolul neatingând atunci forma sa finală, el folosind adesea în școala-laborator metoda *work-in-progress*. Un sistem foarte bine pus la punct, de altfel, în care regizorul Carlo Boso dă actorului, trupei în ansamblu, posibilitatea să experimenteze direct pe public, în preponderență pe el, dispunând de un număr mare de reprezentații, treizeci-patruzeci, timp în care spectacolul crește, evoluează, se maturizează, se desăvârșește prin energia publicului său. Sau, altfel spus, el face publicul părtaș la experimentul trupei ce se petrece *aici și acum*, de fiecare dată.

Spectacolele create de Muriel Manea urmăresc mai degrabă tiparul mecanismului de funcționare al unui ceas elvețian. Drumul până la rezultatul final este, și în acest caz, unul experimental, Muriel Manea creând într-o manieră în care acordă o atenție sporită individualității actorului, înțelegând-o în profunzime și conștientizându-i rolul esențial în descoperirea și eliminarea blocajelor care ar putea sta în calea procesului de dezgolire și de transpunere ce urmează să aibă loc în Laborator.

Numai că diferența apare atunci când analizăm importanța maximă acordată rezultatului final pe care îl reprezintă spectacolul din seara premierei. Spectacolele marca Muriel Manea sunt de o precizie, constanță și rigurozitate extraordinare. Sunt spectacole ce-și păstrează constanța în

permanență, la milimetru și tocmai asta face din ele niște bijuterii artistice de mare însemnătate. Ca și Grotowski, Muriel Manea creează pentru un public ușor elitist, un public cu o individualitate aparte, care vine la teatru pentru a căuta o experiență inedită, o călătorie spirituală la care accede prin intermediul actorilor; aceștia sunt datori prin noblețea meseriei lor ce are, reamintim, caracter misionar, să-i ofere publicului posibilitatea să se identifice prin oglindire, pentru ca mai apoi să ajungă la *catharsis*.

Tot în *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, Grotowski afirma despre publicul pentru care creează: „În ceea ce privește publicul spectacolului de teatru, cerințele noastre nu se deosebesc de cele formulate la adresa destinatarului de oricare alt gen de operă, pictură sau de sculptură, de muzică sau de poezie. Pe noi nu ne interesează spectatorul care vine la teatru pentru a-și satisface ambițiile mondene și snobismul social, pentru a face rost de suportul care să-i permită să se integreze, datorită cunoștințelor dobândite, în rândurile așa-numitei elite, să fie la curent cu «noutățile artistice», cu alte cuvinte, nu ne interesează cel ce vrea să se folosească de noi ca de un instrument pentru a-și împrăști poleiala și a-și înviora sclipiciul. Nu ne adresăm nici spectatorilor care consideră teatrul un loc potrivit pentru a se relaxa după efortul unei zile de muncă. [...] Pentru noi este important spectatorul care se află într-un anumit stadiu de dezvoltare sufletească, cel care se găsește într-un fel sau altul într-un moment de răscruce psihică și caută în spectacolul nostru o cheie pentru cunoașterea de sine și pentru a afla care e locul lui pe acest pământ. Pe acest spectator nu-l vom găsi în masa celor care și-au câștigat deja «mica lor stabilitate» sufletească, a celor care se fălesc cu o cunoaștere infailibilă a binelui și a răului și care nu știu ce înseamnă îndoiala. Să fie așadar, un teatru pentru cei aleși, un teatru de elită?»³

Două montări complet diferite, ambele ce tind spre un *teatru sărac* sau chiar spre unul extrem de sărac. Montarea care-i aparține lui Muriel Manea are, deși spectacolul a fost



3. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, op. cit., pp. 88-89.

construit cu fonduri infime, o grandoare paradoxală, care impresionează prin prețiozitatea costumelor create de Eliza Labancz și prin faptul că regizoarea alege să aducă în fața publicului paisprezece personaje principale, interpretate grandios de fiecare actor în parte, nefăcând din niciunul dintre ele unul secundar, acordând fiecăruia o importanță egală și un spațiu egal de lumină – gest pe care Muriel Manea îl repetă la fiecare montare a sa, astfel o caracteristică proprie ei este acest fapt de a nu lăsa în umbră niciun personaj/actor.

Regizorul de origine italiană, care activează cu preponderență la Paris, pune accentul în montarea sa (prin care respectă structura teatrului popular, mergând spre un teatru extrem de sărac) pe jocul actorilor și lasă magia să se producă prin energia spectacolului creat, prin energia individuală a fiecărui actor. Această caracteristică aduce, din nou, cele două laboratoare foarte aproape unul de celălalt, energia fiind un pilon principal, vital chiar, și în spectacolele din laboratorul Muriel Manea.

Maestrul Boso vine să extragă esența shakespeariană în originalitatea ei, aducând prin integrarea unor personaje mascate, ce utilizează masca de *commedia dell'arte*, influențele genului italian într-un univers elisabetan. El intervine, ca și Mnouchkine, asupra textului marelui Will, în calitate de dramaturg pentru a-i accentua efectele comice din scriitura originală, pentru a le întări. Creează extra-scene în care *lazzi*-urile devin adevărate bijuterii. De asemenea, intervenția lui pe textul original shakespearian face ca adaptarea să fie una contemporană.

De cealaltă parte a baricadei, Muriel Manea vine, pentru a-l aduce pe Shakespeare mai aproape de noi, de un astăzi și nu de un ieri, vine să suprapună universul propriu, unul foarte puternic și complex, esenței universului shakespearian, tot în ideea de a-i întări anumite mesaje despre care vedem mai târziu că ajung să alcătuiască, împreună, marele mesaj al spectacolului pe care l-a montat, acela că, deseori, o forță exterioară mai puternică conduce firul poveștii noastre; așa cum Puck, un spirit al nopții, e *kappelmeister* în varianta imaginată de ea și învârte și conduce după bunul plac destinele și trăirile celor din jur, așa și viața noastră, soarta noastră

sunt mânuite cu măiestrie și precizie de un *kappelmeister* invizibil, fie că vrem să-l numim Dumnezeu sau altminteri sau în orice alt fel ni-l imaginăm – el poate lua, ca și Puck, orice formă vrea, oricând vrea.

Această temă a *kappelmeister*-ului este prezentă în majoritatea spectacolelor sale, la fel ca tema timpului și cea a așteptării: toate personajele ei așteaptă una sau alta. Regizorul pare să aștepte momentul desăvârșirii sale carieristice, atunci când și va găsi cu adevărat spațiul de laborator în care să lucreze fără să fie blocat de negarea puternică de către actori a laboratorului său, cum des s-a întâmplat, sau alte neajunsuri care ne trimit *spre un teatru sărac*, cu mijloace extrem de puține.

Muriel Manea pare că își aduce oarecum personajele în situația de a fi ghidate ca niște marionete de forma pe care o ia *Kappelmeister*-ul – vezi *O zi de vară*, *În căutarea sensului pierdut*, *Visul unei nopți de vară*, *Tragedian la Jubileu*, *Angajare de clown* etc.

Doi regizori cu abordări și universuri diferite pe același text, Muriel Manea, care construiește în interiorul unui teatru o comedie neagră-romantică, cu un aer tenebros, cu lumini în nuanțe ale nopții și fum greu care plutește precum ceața ce se lasă când zorii stau să vină, Carlo Boso, abordând maniera teatrului popular, folosește lumina naturală și locații exterioare unde personajele capătă o autenticitate senzațională prin spațiile unde regizorul alege să joace spectacolul, de obicei cu cadru verde, natural în spate, cu pădurea ce reprezintă locul desfășurării acțiunii din povestea lui Shakespeare.

Legiunea Franceză Artistică

Sub direcția atentă a lui Carlo Boso, am petrecut șase luni în care am simțit, într-adevăr, că mă aflu pe un front de luptă și că, prin urmare, trebuie să fiu antrenată în consecință. Poate părea dură comparația, dar antrenamentul propus de Boso pentru echipa de zece care urma să interpreteze cele douăzeci și unu de caractere imaginate de Shakespeare m-a dus cu gândul la asemănarea dintre actor și soldat, pe care Stanislavski o face la începutul cărții de referință, *Munca actorului*

cu sine însuși. Traversăm o perioadă în care artele încearcă să revină și să fie din nou prezente în viețile oamenilor, așa că lupta se naște pentru continuitate, nu e o luptă imaginară, închipuită. Actorul, artistul și arta, în general, au nevoie de curaj în toată perioada aceasta sumbră. Artă are nevoie să fie curajoasă. Să vorbească tare și clar, să pună în fața oamenilor oglinzi puternice și nu deformate, așa încât cerințele vremii pun accentul pe un artist pregătit pentru orice va să vie.

Inițierea a avut la bază istoria universală a teatrului, de la începuturi și până la epoca Renașterii, „epoca de aur” elisabetană. Principiul urmat pare să fi fost acela binecunoscut, cum că e important să ne cunoaștem trecutul pentru a ne putea făuri viitorul. Am lecturat în limbile română, engleză, franceză, italiană și spaniolă texte aparținând autorilor de teatru antic, trecând apoi la perioada *commediei dell'arte*, unde ne-am întâlnit, schimbând replici în mai multe limbi și chiar dialecte, pe textul lui Carlo Goldoni, *Slugă la doi stăpâni*. Apoi, am ajuns în perioada shakespeareiană, unde am și rămas. În tot acest timp, în care ne antrenăm creierul să jongleze cu emoții în diferite limbi, în fracțiuni de secundă, fizicul și vocea veneau și ele să fie antrenate cu cursuri de improvizație, acrobație, canto, canto operă lirică, dans clasic și dansuri din perioada renașcentistă, flamenco, pantomimă, scrimă și lupte scenice. Pas cu pas, avea să se construiască și să se definească foarte clar sistemul de laborator în care Carlo Boso ne adunase pentru a pune oglinda shakespeareiană în fața publicului. Bulversantă aici, actualitatea lui Shakespeare. Astfel, se naște întrebarea: ce îl face pe Shakespeare actual, ce l-a făcut să reziste în timp? Societatea s-a schimbat, e în continuă transformare, doar că tiparele ei de bază sunt aceleași, iar istoria pare să nu fi fost învățată atâta vreme cât încă e nevoie de o oglindă. Ce mai avem de învățat, ne rămâne încă de oglindit.

După toată perioada asta dificilă în care am fost supuși la lucrul în mediul online, din 17 mai, însă, am început repetițiile la Versailles. Așadar, o trupă care s-a format în spațiul virtual, care a luat contact pentru prima dată în mediul virtual și care până la prima întâlnire, de la Versailles, trăia într-o formă bizară, o relație oarecum impersonală. Practic,

să repeți timp de mai multe luni, închipuindu-ți energia colegului care reușește să treacă ecranul, e ceva crunt. Să încerci să construiești pe niveluri de energie, când lucrezi în online, pare o adevărată nebunie. La fel, să îți imaginezi posibilă o construcție a relațiilor între personaje poate părea o utopie într-un asemenea context.

Ce a contat în perioada aceasta a fost faptul că fiecare dintre noi a trebuit să înțeleagă foarte clar sistemul în care ne aflăm, pentru că, de când am ajuns la Versailles, fizic, am avut la dispoziție numai zece zile pentru a putea ridica spectacolul și a fi pregătiți pentru întâlnirea cu publicul. Tipul acesta de maraton cerea, fără doar și poate, ca atât forma fizică a actorului, cât și cea psihică, să fie demne de o legiune artistică franceză. Antrenamentul a devenit și mai dur odată ce am părăsit cei patru pereți ai spațiului de lucru din camera de acasă. Din momentul în care am ajuns la Versailles, am lucrat zilnic, minimum 9 ore pe zi, cu pauză de odihnă doar în zilele de luni și cu reprezentații în fiecare vineri, sâmbătă și duminică. Ca să poată face față unui asemenea ritm, actorul are nevoie ca tipul de antrenament intensiv să se transforme în ritual zilnic.

Aproape patru luni și jumătate cât am repetat în mediul online, Carlo Boso a făcut *puzzle*-uri peste *puzzle*-uri și jonglerii cu diverse schimbări de distribuții, astfel încât întreaga echipă să ajungă să lectureze și să treacă într-o mică măsură prin toate personajele piesei, ajungând să cunoască fiecare act, scenă, pasaj în parte și reacțiile, simțirile fiecărui personaj. Important e să ai răbdarea necesară și să înțelegi că, într-o zi, ți se va dezvălui fiecare *de ce* pe care l-ai adunat în timp. Ca în laboratorul lui Muriel, crede, fă și nu cerceta, pentru că ceea ce ai făcut azi vei înțelege mâine, iar ceea ce ai făcut ieri, ai înțeles azi. Așa că am început într-o primă distribuție să fac Quince, într-o alta Puck, iar în alta Egeea și Zidul din sfera meșterilor. Am fost obligată să studiez un text într-o variantă originală, într-o limbă pe care nu o stăpâneam suficient, apoi să învăț o variantă adaptată de Carlo Boso, *Visul unei nopți de vară*, după William Shakespeare, pentru ca în final, după ce franceza mea s-a îmbunătățit, s-a cerut o schimbare de distribuție, destabilizând totul în mine, toată

certitudinea și siguranța pe care le adunasem, muncind pe traseul nou indicat. Părea din interior că regizorul folosește o metodă de construcție-deconstrucție, pentru a pregăti creierul pentru orice fel de situație, pentru a aduce fiecare actor în postura în care să fie pregătit să joace absolut toată piesa de la cap la coadă, singur. Să poată susține eventual un *one woman/man show* din *Visul unei nopți de vară*.

Cum ajungeam să capăt puțin control asupra textului, asupra variantei pe care urma să lucrăm, Carlo Boso venea cu cerințe noi, cu schimbări, pentru a te scoate din zona de confort unde se știe clar că procesul de creație nu rulează la capacitate maximă. Când începeam să capăt puțină siguranță, rolul lui Carlo devenea acela de destabilizator. Odată ce am trecut prin varianta originală în franceză a *Visului*, am primit sarcina de a trece pe aceleași roluri la adaptare, unde lucrurile stăteau cu totul altfel. Am reușit, pe urmă, să învăț adaptarea și să deconstruiesc parte din poezia din textul original, fapt care îl făcea pe Puck să fie cu o idee mai puțin evocativ decât în prima variantă în care pornisem la construcția personajului. Iată o altă provocare, pentru un actor, șansa de a juca de două ori, în același spectacol, același personaj, în montări diferite.

Dacă Puck-ul construit de Muriel Manea avea ca elemente de bază apa și aerul, dacă plutea greoi în toată atmosfera apăsătoare creată de regizoare, Puck-ul lui Carlo Boso vine la suprafață, inspirat de Arlechino din *commedia dell arte*, cu un altfel de spirit, cu altfel de elemente, fiind constituit din apă, aer, foc, pământ. Cel din urmă, un Puck ușor, mult mai șugubăț și mai pus pe șotii, asta datorându-se naturii sale diavolești ce survine din personajul *commediei* italienești. Altă manieră de a se mișca, de a pluti cu ușurință. Personajul urmează regulile unui Arlechino câine, pisică și maimuță, o combinație explozivă care, la nivel energetic, ar trebui să electrizeze publicul.

Deși repetam în fața camerei laptopului într-un spațiu extrem de mic, am primit îndrumarea de a lucra deja cu o demi-mască neutră pe care o aveam acasă, pentru a articula limbajul corporal al personajului cerut de Boso. La nivel energetic, dacă Puck-ul lui Muriel Manea venea scos afară

din plexul solar, energia Puck-ului franțuzesc cobora și avea să vină din *chackra* sacrală, ghidat deci de altfel de impulsuri. Un Puck ce reprezintă clovnul alb în ambele montări, doar cu energii complet diferite.

Nu a fost o muncă ușoară să deconstruiesc întâi pornind din interior un personaj pe care îl jucasem timp de trei ani de zile în România pentru a putea să-i fac loc celuilalt, care avea un drum lung în față. Dar cheia pentru acest proces am găsit-o în centrul de energie diferit al personajelor, despre care am explicat în paragraful anterior. Am fost nevoită, ca-n laboratorul lui Grotowski, să renunț la tot ceea ce aveam bine impregnat în mine, la ceea ce se sedimentase de-a lungul spectacolelor jucate pe parcursul a trei ani de zile. Renunțarea la dogme cerută de laborator, în general, a fost un punct extrem de important pentru a putea face tranziția de la spectacolul lui Muriel Manea la cel al lui Carlo Boso.

Era deja destul de bulversant să fiu parte din două din cele trei lumi prezente în piesa shakespeariană. Quince, ce reprezintă *il cappocomico*, poziția de autoritate din lumea meșterilor, și un alt maestru de ceremonii, per ansamblu, care era reprezentat de Puck.

Lucrul online la acest spectacol a fost ca o fugă pe gheață, ca un exercițiu de mers pe sârmă, în care importantă era dobândirea controlului și menținerea lui chiar și în prezența factorilor perturbatori, destabilizatori, externi. Schimbarea, de la o zi la alta, a limbilor în care jucam, trecerea fulgerătoare de la italiană la franceză, apoi la engleză sau la română și spaniolă, devenea bulversantă de-a dreptul. Dar tocmai de aceea ne antrenam creierul, pentru a putea face această jonglerie între mai multe limbi. Se lansa o replică-n franceză pentru ca răspunsul să vină-n italiană, și așa mai departe.

Am depășit și perioada critică a online-ului și am ajuns la fața locului, la Versailles, unde tot controlul și siguranța pentru care am luptat în patru luni de lucru în spațiul virtual, dispăruseră. Dispăruseră, pentru că metoda destabilizării continua să fie implementată cu stoicism. Dacă se formase o structură în interiorul trupei, am fost nevoiți să schimbăm ritmul odată ajunși acolo și ierarhiile au fost silite să se schimbe odată cu schimbarea de distribuții. Deși inițial Carlo Boso pornise la

lucru cu trei forme de distribuție, astăzi suntem la doar o variantă, și destabilizarea avea grijă să apară din alte părți, să fie generată de alți factori, și nu de schimbarea de roluri.

Așadar, ajunsă la Versailles, m-am despărțit de Puck și de Quince, pe care îi interiorizasem atât de bine și abia așteptam momentul în care voi pune piciorul pe scenă pentru ca acele două energii puternice să își facă loc să vină spre exterior.

Din lipsă de actori, neavând o distribuție atât de numeroasă precum o cere lista de caractere imaginate de Shakespeare, Carlo Boso alege să mă pună într-o altă postură, să-mi pună creierul din nou la treabă, în maniera de deconstrucție, pentru a putea re-construi ceva nou și a mă arunca într-o aventură nemaivăzută, distribuindu-mă în trei roluri cuprinse într-unul singur – Snug, Snout și Starveling, trei meșteri într-unul, lucru care avea să-mi întoarcă, bineînțeles, universul pe dos. Coșmarul actorului, cum că lucrurile se schimbă de la un moment la altul în loc să se fixeze, devenea o chestiune la ordinea zilei. Dar ce nu te omoară te face mai puternic, așa că, în timp, toată povestea schimbărilor de distribuție ajunsese să nu mai fie o problemă. Consider că am avut cu adevărat o șansă, în doisprezece ani de carieră, să străbat toate cele trei niveluri ale lumilor shakespeariene din *Visul unei noapți de vară*. Am interpretat în tot acest timp personajul care mi-e cel mai aproape – Helena, din lumea îndrăgostiților –, apoi am ajuns cu Puck să conduc lumea magică, iar experiența internațională mi-a dat ocazia să văd cum te simți în universul meșterilor, trecând astfel prin toate lumile imaginate de marele autor englez. Snout, Snug și Starveling, așadar, Luna, Leul și Zidul din bucățița de *teatru-n teatru*, un adevărat cadou pe care regizorul Carlo Boso mi l-a făcut, punându-mă atât de puternic în lumină cu acest soi de interpretare triplă la care m-a provocat. Mai mult, creierul a fost nevoit să schimbe din nou poziția din care vedea lucrurile și să trec pe *contre-emploi*, de la Quince care reprezenta poziția numărul unu de autoritate în cadrul lumii meșterilor, la Snug, la cel mai timid și speriat dintre ei.

După absența îndelungată, de pe scenă, după luni de muncă și de luptă pentru a reuși să formezi imagini, să exprimi emoții și sentimente puternice într-o limbă care nu e

a ta, după multe ore de antrenament asiduu, iată că am ieșit să servesc publicul francez. Un public despre care trebuie să spun că e unul învățat să consume cultură, un public care te face să simți că toată munca ta de ani de zile nu a fost nici măcar pentru o secundă în zadar.

A început seria de reprezentații, care, încadrându-se în sistemul de *work-in-progress*, ne-a dat posibilitatea să învățăm să consultăm fiecare reprezentație ca pe un termometru extrem de precis. Învățam sub respirația publicului, AIDAS (prescurtare folosită pentru Académie Internationale des Arts du Spectacle Versailles, școala-laborator de cercetare condusă de Carlo Boso și Danuta Zarazik, înființată în 2014) fiind o instituție extraordinară. Am învățat în primele trei reprezentații cum să dozăm energia pe parcursul spectacolului, apoi în următoarele patru am început să simțim cum efectele comice se consolidează, ele fiind un punct extrem de important în montarea lui Carlo Boso, care ne spunea adesea că pentru a executa un *lazzio* care să aibă efectul scontat, e nevoie de o precizie milimetrică în execuție. Ca la pantomimă, dacă ai ratat un fir de aer, totul se poate duce pe apa sâmbetei, fără a obține efectul dorit, mai exact eliberarea de frică a publicului, prin râs.

Dacă *Visul* lui Muriel Manea, în atmosfera tenebroasă a nopții, e un spectacol care poate aduce cu el întrebări existențiale, cel al lui Carlo Boso are intenția de a elibera publicul de frica față de diverse situații, contexte oglindite, prin râs. Adeseori, Carlo Boso vorbește despre cât de important e ca un actor să știe să facă inima publicului să bată în ritmul dorit de el. Să știe să-i ia acestuia respirația, să creeze un moment de suspensie pentru ca mai apoi să-l elibereze pe acesta. Mai multe inimi bat deodată și toate sunt dirijate de fluxul spectacolului, cred că asta e parte din magia pe care ne-o oferă arta teatrală. Ca la Muriel Manea, în montarea lui Carlo Boso sunt importante intrările și ieșirile în și din scenă. Energia pe care actorul o poartă atunci când intră și măiestria cu care ghidează fluxul între el și spectator sunt esențiale în urmarea rețetei unui spectacol reușit. La fel și ieșirile sale din spațiul scenic și energia pe care o lasă acolo pentru continuitatea și fluiditatea fluxului.

Ce am reușit să înțeleg foarte bine despre Puck și despre prima lui intrare în scenă e ca atenția personajului să se concentreze pe elementul dramatic și nu pe *ego*-ul propriu, care-l centrează în spațiul scenic pe Puck ca pilon principal. Carlo Boso explica foarte clar că, dacă actorul care îl joacă pe Puck nu reușește să îngroape *ego*-ul și dacă nu se răspunde la întrebările publicului – cine e, ce face și de ce face un personaj ceea ce face sub ochii săi –, publicul își pierde interesul pentru spectacol. În schimb, dacă scopul actorului e să urmărească progresia dramatică, să facă „suspensia de aer“, pentru ca mai apoi să lase publicul să se elibereze, acesta va rămâne cu siguranță să vadă ce se întâmplă cu personajele înfățișate în contextul propus. „Nu trebuie să fii sclavul publicului“, ne spunea Carlo Boso, ci trebuie să te pui în slujba lui. Să fii spontan, veridic în situație, într-una trăită și nu făcută, într-o emoție trăită și nu mimată, forma având nevoie să fie una plină de conținut și nu goală. Când veridicitatea dispare, când adevărul nu-și găsește locul, respectul cuvenit publicului nu e acordat, iar experimentul spectacolului eșuează.

Despre spontaneitate, Grotowski afirma că ea poată să devină autentică și să nu fie una imitată doar atunci când articularea rolului în semne este una precisă. Fără precizie în articularea limbajului, spontaneitatea devine greoaie, corpul începe să se miște dezordonat, să execute mișcări bruște, fragmentând fluxul energetic, maculând scena în ansamblul ei; tot astfel, vocea dovedește intensități nepotrivite. Astfel, spontaneitatea „rebelă“ nu duce decât la un rezultat plin de dezordine, neîmplinind scopul spectacolului. Acest tip de spontaneitate pe care Boso îl cere în scenă nu are nimic de-a face cu spontaneitatea integrată în realismul existențial stanislavkian, care l-a inspirat puternic pe Grotowski, deși multe din răspunsurile pe care acesta din urmă le obținuse în urma căutărilor sale erau diferite, chiar la polul opus față de ceea ce însemna fundamentul actoriei gândite de Stanislavski. Mai degrabă, Boso cere să fii în situație, pretinde o angajare în actul interpretării, al reprezentării, care să nu fie făcută cu jumătăți de măsură. Regizorul înțelegea că, într-o formă sau alta, opoziția dintre precizie și forma veridică de spontaneitate, pe care o căutam, apărea natural, se năștea în mod

organic, dar știa în același timp că, atunci când reușim să ne intersectăm cu o opoziție, putem spune că are loc creația, că ea se împlinește. Și nu vorbim despre o împlinire ca în cazul metodei grotowskiene, prin *via negativa* și transpunere interioară care duce la transă. Vorbim, în cazul acesta, al laboratorului de teatru popular, despre o desăvârșire a execuției interpretării prin precizie și rigurozitate. Se creează astfel un fel de paradox, atunci când aducem în discuție aceste două concepte care, deși sunt contrare, prin formulare, pot duce la desăvârșirea actului interpretativ. Se explică foarte clar liniile de mișcare pentru Puck, de exemplu, pentru a ajuta actorul să *centreze* corespunzător energia. Sunt convinsă că regizorul și dramaturgul Carlo Boso este, înainte de toate, un actor, ceea ce contează enorm în succesul pedagogiei sale. Puțini sunt regizorii înzestrați cu calități actricești, iar aici amintesc de Muriel Manea, care, asemenea tatălui ei, avea capacitatea extraordinară de a juca pentru actorii săi într-o asemenea manieră în care tot ceea ce avea actorul de făcut era să urmărească cu atenție energia care ieșea la iveală. Așa și cu maestrul Boso. Un Arlechino înnăscut, un actor senzațional cu capacități surprinzătoare.

Carlo Boso spunea că e important să ajungi într-o poziție centrală în spațiul scenic, să preiei toată energia spectatorilor, pentru a o da mai departe. Regizorul insista pe faptul că e necesar ca actorul să își gestioneze intrările în funcție de energia de care dispune. Trebuie în permanență să aibă în minte gândul că el trebuie să ajungă iar și iar la centru, ca să concentreze toată această energie, să creeze un cerc în care tot ce se află în proximitate să fie inclus. Fiecare vibrație, respirație, urmă, formă de viață să fie inclusă în cercul de energie. Mai adăuga el că tehnica asta a concentrării și distribuirii energiei funcționează și pentru monologuri în aceeași măsură în care actorul respectă ecuația. Aduce întotdeauna centrul energetic unde trebuie, pentru ca mai apoi să facă această diviziune a energiei în cele două părți ale publicului.

Simetria în scenă e extrem de importantă pentru a nu induce în eroare publicul. Am învățat cât de important e ca atunci când pășești în scenă să pășești cu piciorul potrivit pentru a nu pierde momentul, pentru a nu strica scena,

pentru a rămâne deschis și a nu închide postura corpului tău în raport cu publicul. Spectatorul, spunea regizorul, privește mâinile, astfel că devine tot mai important ce anume facem cu ele. Ne vorbește aici despre tot sistemul de utilizare a corpului în regimul biomecanicii lui Meyerhold. Carlo Boso – care reformează teatrul venețian și participă la înfăptuirea unei noi reforme în *commedia dell'arte*, fiind, prin definiție, un împătimit al stilului, un îndrăgostit pe vecie al acestui gen – sugerează că personajele shakespeariene își au originea în caracterele *commediei dell'arte*. Oberon și Titania sunt pandante ale primului actor și ale primei actrițe, Bottom și el un prim actor de mare clasă, Puck pare născut din Pulcinella, dar dacă înlocuim lenea cu o energie explozivă, ajungem mai degrabă la un Arlechino câine. Egeea – în cazul nostru, personaj feminizat de Boso, ca și la Muriel Manea, din rațiuni pur regizorale – este egalul lui Pantalone, care vrea să-și mărite fata, împotriva voinței ei, pentru a-și urmări propriile interese, pentru a-și păstra autoritatea. Astfel, are loc transferul *commediei dell'arte* în epoca shakespeariană, iar Puck poartă masca lui Arlechino, Zânele vin cu măști ale vrăjitoarelor, iar Egeea cu cea a lui Pantalone. Cei doi elfi care nu există în piesa lui Shakespeare, Peace și Carpet, dar cărora Carlo Boso le dă viață în adaptarea lui, vin să-l ajute pe Puck să completeze „armata“ lui Oberon, purtând și ei variante ale măștii lui Arlechino. Importanța existenței unei conduite ritualice în utilizarea măștii revine de fiecare dată, la fiecare repetiție pe care o avem. Carlo Boso nu încetează să ne vorbească despre utilizarea ei astfel încât energia măștii să lucreze pentru noi și nu împotriva noastră. Gesturile trebuie să fie extrem de clare pentru a nu induce în eroare publicul, trebuie să faci posibilă înțelegerea extra-textului propus de regizor prin gesturi, ca în *commedia'dell arte*, pentru a reprezenta cât mai bine imaginile shakespeariene.

În *Visul unei nopți de vară* al lui Carlo Boso, primele scene ale spectacolului sunt esențiale pentru progresia dramatică și pentru prezentarea contextului general, pentru ca spectacolul să poată demara în forță, odată cu intrarea Titaniei și a lui Oberon. Boso explică „gramatica“ acestui tip de interpretare, spunând că actorul trebuie să găsească timpul just pentru ca scena să se desfășoare în ritmul potrivit. Pentru ca

toate acestea să ajungă să fie posibile, vitală este coordonarea între parteneri, atenția care trebuie îndreptată către cel care se presupune că trebuie să dea tempo-ul în scenă. După ce și-a instalat deja o „gramatică” proprie, următorul pas, în construcția lui Puck, sunt accentele măștii. Boso construiește spectacolul în toate detaliile sale, astfel încât toate să funcționeze într-o ordine anume stabilită. Spune de asemenea că e extrem de important să se stabilească raporturile corecte între personajele de pe scenă pentru că, dacă ele sunt destabilizate, destabilizăm și publicul.

Obiectivul scenic, în prima întâlnire dintre Puck și Zână, trebuie să aducă personaje clar conturate în scenă. Astfel, ca exemplu, dacă Puck are o reacție atunci când zâna anunță intrarea Titaniei, e necesară și din cealaltă parte (a zânei) o reacție, o ieșire falsă, oprită de anunțului venirii lui Oberon. Reacția zânei, când Puck anunță că îl servește pe Oberon și că stăpânul lui o să ajungă acolo, creează deja în mintea spectatorilor statutul personajului care urmează să li se înfățișeze. Astfel, ca la improvizatie, nu joci pentru tine, lumina și faima ta, ci pentru a pune lumina pe colegul care urmează să intre în scenă, contribuind astfel la realizarea unei reprezentării de calitate și nu a uneia încărcată de lupte duse între ego-urile actorilor. Generozitatea este cheia în teatru, iar conștientizarea importanței lucrului în echipă, de asemenea. Când vom înțelege că teatrul e ca în sportul de echipă, că nu poți juca singur, desăvârșirea va fi tot mai aproape. Precizia e un element cheie în lucrul cu Carlo Boso. Sistemul lui teatral se bazează pe un actor extrem de bine antrenat, precis, riguros, care e în control absolut în fiecare secundă în care se află în scenă. Nimic nu e așezat acolo la întâmplare și fiecare gest e matematic gândit de regizor.

Spectacolul lui Carlo Boso, care se află la a treia variantă făcută în cadrul Academiei pe care o conduce, începe cu un cântec care prezintă o poveste de dragoste neîmplinită – printr-o compoziție a lui Thomas Morley – *Though Filomela lost her love*, spectacolul terminându-se cu o altă compoziție a lui Morley – *Come away sweet love*. Boso aduce un cântec care să deschidă de fapt prologul spectacolului, nereprezentând doar atât. Regizorul dorește să aducă în fața publicului

niște actori cu calități vocale excepționale, pe care publicul să le remarce din prima clipă, iar spectacolul să debuteze în aplauzele furtunoase ale spectatorilor, după ce actorii și-au demonstrat măiestria încă din prima clipă de când au pășit în spațiul scenic.

Apoi, primul act și prima scenă a spectacolului – cea în care ni se prezintă conflictul primar al acțiunii dramatice, al eroinei Hermia, care refuză să se căsătorească cu cel ales de Egeea – are o funcție vitală în economia spectacolului, corelând acțiunile piesei. Dacă de la început nu te lansezi în mod corect în acțiune și nu dai drumul informațiilor dramatice corespunzător, întregul spectacol poate fi compromis. Regula rămâne valabilă și pentru scenele care urmează, așa cum am explicat mai sus, în privința sarcinilor interpretative din prima scenă Puck-Zâna.

În toată această căutare, în tot acest proces experimental, în care încercam să stabilim o metodă de comunicare cu un public care nu înțelegea limba italiană, limba principală în care se juca, am reușit să înțelegem că atunci când cuvântul se goleşte de sens, pentru că publicul nu înțelege limba, singura armă pe care o putem folosi este emoția. Emoția și sentimentele ne rămân singurele instrumente care sunt canalizate prin voce pentru a putea transmite mesajul. Și aici, ajungem din nou la importanța corpului, instrumentul actorului, la importanța unui antrenament asiduu care să mențină acest instrument în formă optimă. Așa se face că în cadrul antrenamentelor, printre exercițiile pe care le făceam pentru voce, se punea o mare importanță pe exercițiile de respirație și pe cele care reușeau să activeze centrul rezonator. De multe ori se întâmpla ca pasajele scrise de Shakespeare să pună probleme actorilor în susținere. Adeseori actorii rămân fără aer înainte de a putea termina replica, cea care de cele mai multe ori e structurată în formă de mini-tiradă la Shakespeare (vezi pasajele Titaniei, Oberon, Puck etc.). Exercițiile pe care le-am făcut în toată perioada de lucru se aflau într-o evoluție continuă și deveneau mai dificile și mai solicitante de la o zi la alta. Volumul de muncă era și el în creștere, presiunea se acumula și de aceea spun că am fost nevoită să fac față într-un soi de „legiuni artistice“ italiano-franceză.

Când siguranța și confortul începeau să se instaleze, câinele de pază al zonei de confort a actorului, regizorul Carlo Boso, „cere o pauză și face schimbări în teren“. Când energia de grup începuse să se armonizeze în distribuția cu care jucam deja de ceva vreme, Carlo Boso alege să schimbe puțin ritmul și să mă scoată din poziția timidă a meșterilor Snug, Snout și Starveling și să mă pună într-o reprezentație să intru în rolul lui Quince. Teoretic, am avut un singur șnur, pe repera- de-înainte, iar apoi reprezentația. Am intrat în rolul Egeea și Quince, nevoită să fac față presiunii ce trona prin prisma situației. Aici, frica în scenă și-a spus cuvântul. Sistemul de *work-in-progress*, în care încerci și probezi în fața publicului, devenea apăsător. Reprezentația în care schimbam distribuțiile începe, iar faptul că nu avusesem timp să interiorizez simțirile și trăirile lui Quince m-a făcut ca în prima scenă a meșterilor, la debutul ei, să servesc colegilor replica de final. Frica cu care am pășit în scenă mi-a paralizat simțirile aproape în totalitate pentru câteva momente, iar de acea spontaneitate, autenticitate, nici nu mai putea încăpea vorba.

Mi-am văzut colegii blocați și mi-am dat seama că, deși într-o asemenea situație soluția salvatoare ar fi fost improvizarea, de această dată, acest sistem nu mai putea funcționa, pentru că era aproape imposibil pentru niște actori care nu cunoșteau limba să improvizeze textual. Ca de obicei, în asemenea situații, timpul se comprimă în scenă, iar trei secunde pot părea o viață, timp în care am gândit și am acționat astfel încât să repar momentul, să salvez scena și să nu pun capăt unei progresii dramatice construite de colegii mei ce fuseseră înainte în scenă. Totul e bine când se termină cu bine, meșterii ieșind din scenă cu aplauze, la acel moment. După acea reprezentație am revenit la rolurile inițiale. Schimbarea în teren a fost utilizată pentru că, în ziua aceea, colega ce juca Quince și Egeea avusese o problemă și nu putuse să ajungă la reprezentație. Deci, o mică destabilizare înainte de a ajunge din nou la un anumit tip de stabilizare, și chiar și mai departe, la o evoluție.

Pe de altă parte, un alt aspect interesant pe care l-am observat pe parcursul șirului de reprezentații cu *Visul unei nopți de vară* care s-a jucat în cadrul Festivalului „Le Mois Moliere“ a fost posibilitatea întâlnirii cu diverse tipuri de

public. Festivalul, care are loc la Versailles pe toată durata lunii iunie, este realizat în colaborare cu administrația publică locală a orașului Versailles, așa că parte din spectacole au fost oferite gratuit pentru cetățeni, de către primărie, încât ne aflăm în fața unui prim gen de public, acela neplătitor. În opinia mea, după câteva reprezentații pe care le-am jucat în fața lor, pot afirma că acesta e genul de public cel mai tăios, cel mai mofturos și cel care te taxează cel mai crunt și crud posibil. În rândurile acestui gen de public îi vom găsi pe cei care se vor ridica și vor pleca în timpul reprezentației. Rare sunt momentele în care așa ceva se întâmplă în mijlocul unei reprezentații cu public plătitor, nefiind greu de înțeles de ce. Pretențiile neplătitorilor sunt mai ridicate, paradoxal. Așa că, jucând pentru tipul acesta de public, am văzut cum, dacă progresia dramatică nu e executată cu măiestrie, mai ales că riscam vorbind o limbă pe care spectatorul nu o înțelege, oamenii se pot ridica în prima jumătate a spectacolului și pot părăsi nonșalant spațiul. Pentru un actor, să își vadă publicul plecând e ca și cum totul în el s-ar face bucățele. Dar importante într-o situație de acest gen sunt asumarea și învățarea lecției. Să îți dai seama ce anume nu a funcționat în acea seară și de ce s-a întâmplat una ca asta, de s-a ajuns ca o parte din public să plece.

În rândurile aceluiași public neplătitor, s-au aflat și persoane, majoritatea, care, la finalul reprezentației, au ales să lase o sumă pentru noi în cutia pentru suport artist. Astfel, ca în perioada de plină glorie a *commediei dell'arte*, puteai folosi la sfârșit cutia în care s-au adunat banii, ca pe cel mai bun termometru care putea să existe pentru a măsura calitatea reprezentației. Iar *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Carlo Bosso, e un spectacol care se vinde foarte bine. Am avut în public oameni care veneau să-l vadă pentru a doua, a treia oară.

De cealaltă parte, avem publicul plătitor, la reprezentațiile care nu erau oferite de către primărie și care, la rândul său, se împarte și el în mai multe categorii. Dacă stai să analizezi categoriile sociale pe care le oglindești pe scenă, poți ușor să îți dai seama că ele reprezintă masa publicului tău. Carlo Bosso creează spectacole nu doar pentru cei aleși, pentru publicul de elită, ci poziționează elitismul într-o manieră în

care el nu mai are prea multe în comun cu originile sociale ale spectatorilor. Așadar, diferit față de Muriel Manea despre care aș spune că e ușor elitistă atunci când vine vorba despre publicul ei, Carlo Boso creează și pentru un simplu muncitor, care poate nu a ajuns să-și completeze, să își desăvârșească studiile liceale.

Ultima reprezentație de până acum, nu ultima din lungul șir care continuă, a fost specială. Am avut parte de un public care nu a oferit prea multe reacții în timpul reprezentației, pentru a putea, în finalul ei, să le ofere actorilor recompensa supremă prin niște aplauze pe care cu siguranță nu le vor uita niciodată. Am știut în timpul liniștii, care trona în timpul spectacolului, că trebuie să analizez rapid fluxul de energie ce pleacă dinspre noi spre ei și să conștientizez că el este cel potrivit, astfel încât să-mi păstrez constanța. A fost interesant de observat cum unii dintre colegi, simțind același lucru, au ales să apese pedala de accelerație, chiar până la nivelul maxim, pentru a obține din nou reacțiile cu care se obișnuiseră la reprezentațiile anterioare.

După acea reprezentație, Carlo Boso ne-a vorbit despre lecția măsurii și a simțirii publicului pentru care joci.

În concluzie, două laboratoare extrem de diferite, pe același text al lui Shakespeare, mi-au adus posibilitatea să înțeleg din nou că important este antrenamentul actorului pus să performeze. Doar că exercițiile variază în funcție de necesități și cred că nu există o rețetă exactă a unei liste de exerciții, aceasta fiind adaptată în permanență nevoilor actorului. Ca în laboratorul lui Grotowski, e esențial să modificăm exercițiile astfel încât ele să-l ajute pe actor să identifice blocajele și să le elimine.

Bibliografie:

- ARIANE Mnouchkine, introducere, selecție și prezentare de Béatrice Picon-Vallin, traducere din limba franceză de Andreea Dumitru, București, Editura Cheiron, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014.