

SINDROMUL NINA ZARECINAIA

Elena Porea

DOI 10.46522/CT.2023.02.03

Abstract

Nina Zarechnaya Syndrome

Nina Zarechnaya is metaphorically seen in this research paper as a prototype of the apprentice in acting, as she is clearly a teenager facing the decision to engage in an artistic career and the ensuing hold-backs, such as her desperate attempts to perform, which culminate in personal and professional failure. In my paper, I have attributed a type of syndrome to this famous character, as a label for a great number of obstacles acting students have to overcome.

Keywords:

theatre, syndrome, obstacle, prototype, actor

”Nu știam ce să fac cu mâinile, nu știam cum să stau pe scenă, nu eram stăpână pe vocea mea“ (Nina Zarecinaia, *Pescărușul*, actul 4). Aceasta este mărturisirea Ninei Zarecinaia, personajul actriță din celebra piesă de teatru *Pescărușul* a lui A.P. Cehov, și poate cea mai celebră dintre replicile care definesc blocajele de expresie și creativitate scenică ale actorului de teatru. După cum observăm, blocajele sunt exprimate prin propoziții negative, statice, și putem resimți frica ei din momentul conștientizării neputinței în exercițiul scenic. Manifestările acestor blocaje, enumerate de Nina, se regăsesc în exercițiul scenic al oricărui actor aflat la începutul formării sale profesionale, cu precădere, dar nu numai. Mergând pe filonul dramatic al personajului Nina Zarecinaia

ca portret-robot al actorului-începător, avem modelul clar al unei tinere adolescente poziționate în fața deciziei de a urma o carieră artistică, a încercărilor ei disperate de a juca și, în final, a eșecului profesional și personal. Un portret-robot al unui personaj celebru căruia i-am atribuit un tip de sindrom, *căci reunește mare parte dintre blocajele observate în lucrul cu studenții*. Poate, dacă Nina Zarecinaia ar fi urmat un program de *training* în arta interpretativă a actorului, n-ar mai fi simțit că joacă îngrozitor de prost. Nu întâmplător, la examenul de admitere în programul de studiu universitar Arta actorului de teatru dramatic, această mărturisire dramatică a Ninei din actul 4 se regăsește în multe dintre repertoriile de examen, la secțiunea monolog.

1. Nina – o fată simplă de la țară

Să reiterăm traseul ei din piesa cehoviană: în actul întâi din *Pescărușul* lui A.P. Cehov, pe scena improvizată de pe malul lacului, Nina Zarecinaia are prima ei experiență scenică în fața unui public. Nina Zarecinaia aleargă spre casa lui Treplev ca să joace în spectacolul scris și regizat de el, dar pe scenă nu excelează. Și nu e vorba numai de faptul că nu înțelege tema pe care trebuie să o joace. E vorba despre faptul că nu a mai jucat niciodată, iar interpretarea ei e exaltată și imprecisă, diletantă, amatoricească. Nu are antrenate elementele necesare stării scenice de care vorbește Stanislavski în sistemul lui: elementele fizice (corp, voce, ritm, tempo, coordonare) și cele sufletești (sentiment, voință, încordare, relaxare etc). În viața cotidiană, simțurile noastre intră în alertă numai dacă ni se întâmplă ceva care ne scoate din situația de confort obișnuită. Pe scenă, spune Stanislavski, „toate elementele fizice și sufletești ale stării sale (n.n. actorului) sunt în alertă și răspund pe loc la apel”¹. Amatorismul, practicat în manifestările ocazionale de până atunci, proiectează o imagine facilă asupra meseriei și atunci, în școala de teatru,



1. K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, traducere în română de Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2013, p. 398.

ar trebui să se întâmple prima trezire. Nu poți să dai calitate vieții tale personale și profesionale dacă rămâi în această zonă de așteptare facilă. Dar până să ajungă să înțeleagă noțiunile de stimul-partener, stimul-situație sau stimul-rol, studentul e bine să treacă prin exerciții care să-l provoace să înțeleagă ce se petrece în interiorul lui, sub influența oricărui tip de stimul și să experimenteze procesul fizic și psihologic al unei astfel de interacțiuni.

Nina este o fată simplă de la țară care vrea să se dedice carierei de actriță. Un început asemănător oricărui alt început al oricărui alt tânăr actor din zilele noastre. Cu aceeași stângăcie a mijloacelor de expresie și cu aceeași nesigurantă a prezenței scenice, dar, în ciuda acestora, talentul ei e evident pentru toți cei prezenți la reprezentație. Chiar marea actriță Irina Nicolaevna Arkadina o încurajează să își urmeze visul, validându-i talentul. Experiența Ninei este similară examenului de admitere de la orice școală de actorie din zilele noastre, căci participarea la o probă de selecție stă sub semnul unor mari emoții izvorâte din cerința prezentării unui repertoriu de texte alese sau impuse, care ar trebui să-l pună pe candidat în situația de a da măsura propriei sensibilități și autenticități artistice din acea clipă. Nu putem vorbi despre creație în acest moment. Mai degrabă, despre o etalare a unor aptitudini înnăscute care-l recomandă pe candidat pentru viitoarea meserie, aptitudini destul de frecvent antrenate, în practica de astăzi, de persoane din afara cadrului universitar, de cineva din lumea teatrului sau, în absența unui edificiu teatral în zonă, de profesorul de limba și literatura română. Deloc de neglijat este prezența acestora în proces, căci la facultățile de teatru se pune mare accent pe pregătirea candidatului pentru examenul de selecție. Mai nou, toate facultățile de profil asigură sesiuni de pregătire și de acomodare a tânărului aspirant la condițiile și cerințele de desfășurare ale viitorului examen. Doar că persoana care ghidează candidatul poate ajuta, dar, adesea, involuntar, poate și dăuna formării viitorului actor.

Ca și Nina, la vârsta de optsprezece sau nouăsprezece ani, proaspăt ieșit de sub tutela părinților sau a profesorilor din liceu, tânărul recunoaște autoritatea și i se *supune* din

obișnuință. Pentru Nina, această autoritate e recunoscută în persoana scriitorului Trigorin, cel care va profita de tinerețea și naivitatea ei, îi va zădărnici eforturile de a deveni actriță și îi va distruge viața personală. Declan Donnellan afirmă: „Efortul actorului constă în mare parte în a deosebi lucrurile care nu trebuie urmate de cele la care ar trebui să ne supunem”². Prin urmare, e foarte important discernământul care stă la baza acțiunilor noastre și tipul de autoritate la care ne raportăm, mai ales la începuturile meseriei. În zona *training*-ului de actorie, impunerea precoce a unor noțiuni, a unui repertoriu de texte și a unor metode de pregătire poate provoca cosmetizări grosolane ale autenticității și creează tușe false, escamotând adevărata prezență scenică a candidatului. Adesea, forma expresivă în care vine acesta e împachetată, atât de bine *lucrată*, uneori, încât de sub ea nu mai răzbate nicio urmă de autenticitate a emoției. În cazul Ninei, căreia îi lipsește exercițiul teatral, tocmai acest lucru o salvează. Debutul ei stângaci, cu mijloace rudimentare de interpretare a unui text pe care experiența ei de viață nu-l recunoaște, o pune în ingrata poziție de a oferi o reprezentare scenică hilară și grotescă de care nici măcar nu e conștientă. Dacă înțelegi dificultatea acestui început de prezență scenică, există multă empatie și duioșie pe care cunoscătorul de teatru le resimte față de încercarea ei artistică.

2. Ideea de personaj

Nina și Treplev se aruncă fără plasă de siguranță în zona experimentală: doi tineri visători care vor să se impună – el ca scriitor și dramaturg, ea ca actriță. Dorința lui Treplev de a aduce „forme noi” în teatru o pune pe Nina în situația de a rosti în scenă un text al cărui sens nu reușește să-l cuprindă și care nu are nicio legătură cu sensibilitatea ei, în raport cu realitatea. Dar ceea ce pe ea o salvează, respectiv sinceritatea



2. Declan Donnellan, *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, traducerea în română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, prefață de Marian Popescu, București, Editura Unitext, 2006, p. 110.

nelucrată și lipsa de exercițiu, îl doboară pe Treplev, care nu reușește să comunice prin cuvinte, respectiv eșuează în a învinge mentalitățile învechite ale mamei sale și, prin extensie, ale unei întregi lumi teatrale. Nina reprezintă actorul needucat și neinvestit în proces. Rolul ei nu e nici măcar arbitrar. E marioneta care deservește cu naivitate un demers teatral pe care nu poate să-l pătrundă și pe care nu poate să-l susțină nici intelectual, nici emoțional. Dar, cu o bună îndrumare, ea ar mai fi putut să zboare. În primul an de studiu, ideea de personaj este destul de vagă pentru studentul actor. Și e și periculoasă. În lipsa elementelor constitutive, care țin de pregătirea complexă pentru a putea întrupa și întruchipa personajul, totul se reduce la o declamație simplistă, ajutată pe ici pe colo de sensibilitatea fiecăruia de a vedea lumea, adică de ceea ce numim, în general, talent. Este anul în care sindromul Nina Zarecinaia este cel mai prezent. Ne dorim, simțim, înțelegem sau ne prefacem că înțelegem, dar ne lipsesc mijloacele necesare pentru a exprima ce gândim și simțim. Se instalează o stare de neputință care duce întotdeauna la frustrare și blocaj. Nu pot să redau ceea ce simt! Și, atunci, se instalează frica.

Declan Donnellan, regizorul care a scris una dintre cele mai importante cărți despre blocajele de creativitate ale actorului, vorbește despre această frică: „Frica paralizează creativitatea, când ne e frică, se întâmplă două lucruri, nu ne putem mișca și nu putem respira”³. Este simptomatologia pe care o manifestă studentul și actorul în situația de blocaj. În primul an de studiu, frica apare uneori chiar înainte de a expune subiectul atelierului de lucru din ziua respectivă. E organică, se instalează preventiv, anticipativ și avem de-a face cu comportamentul elevului aflat în fața unui test la geometrie, care nu poate face demonstrația pentru că, paralizat de frică, nu reușește nici măcar să citească atent ipoteza și concluzia. Existența simultană a unei proiecții dorite a scenariului de lucru și a neputinței simțite provoacă încordare la nivelul mușchilor, dar și la nivel psihic. E aceeași senzație pe care o trăim în vis când ceva ne urmărește, dar nu ne putem



3. *Ibidem*, p. 121.

mișca din loc. Minte noastră ne îndeamnă la acțiune, dar o forță pe care o simțim exterioară nouă ne ține pe loc și ne blochează mușchii. Și atunci, pe lângă antrenamentul de bază, trebuie antrenată una dintre cele mai importante abilități ale actorului: explorarea necunoscutului din noi și din *celălalt* (partener sau personaj).

Urmărind traseul experiențial al celebrului personaj Nina Zarecinaia, putem face o analiză, punct cu punct, a manifestărilor psihologice și comportamentale ale tânărului student-actor din zilele noastre și putem identifica, în acest comportament de început al pregătirii profesionale, existența acestui sindrom.

După reprezentația *decadentă* de pe malul lacului, Nina ia decizia de a se dedica actoriei și de a părăsi locurile natale: „Eu cred că, pentru cel care a încercat plăcerile creației, nu mai există alte plăceri“ (Nina Zarecinaia, actul 1⁴). Moralitatea deciziei de a deveni actor îl poate plasa pe tânărul aspirant în fața dilemei (cu consecințe directe la adresa dezvoltării sale ca personalitate) de a alege calea cea mai bună pentru el, pentru că e încrezător în chemarea sa, urmându-și datele propriei personalități. Dar dacă ia decizia riscantă de a face această meserie doar pentru că e o cale mai bună decât oricare alta, aspirantul ajunge să și-o asume și să o dezvolte, adecvându-și personalitatea la decizia aleasă. Dacă decizia este conformă predispozițiilor existente, conștientizate pentru această meserie, de câte ori te simți pierdut pe drumul ales, aceste calități te vor salva și te vor motiva să mergi mai departe. În celălalt caz, educarea permanentă și acumularea de experiențe cu rezultate pozitive pot schimba în mod fericit o opțiune indecisă.

Reîntorcându-se la prima lui zi în teatru, Eugenio Barba conștientizează dimensiunea, dificultatea și sensul existențial al drumului parcurs: „În acea zi a început căutarea mea: să depășesc limitele individuale, să întâlnesc realitatea înconjurătoare, să încerc să creez noi condiții de viață: un



4. Aici și *infra*, citatele din *Pescărușul* sunt din Anton Pavlovici Cehov, *Pescărușul*. *Unchiul Vanea*, traducere din limba rusă de Moni Ghelerter și Radu Teculescu, Iași, Editura Polirom, 2016.

grup ca o mică insulă (Odin Teatret – n.m.) ce se poate desprinde de uscat, rămânând însă cultivabilă; să o fac puternică sprijinindu-mă pe slăbiciunile sale: să regălesc prin diferențierile față de ceilalți propria identitate, propria entitate⁵. A lua această decizie presupune curajul de a te aventura pe tărâmurile necunoscute, de a ieși din zona de siguranță și confort a consecințelor pe care le presupun acțiunile tale ca om și ca artist. Decizia de a deveni actor ar trebui să presupună, pentru fiecare tânăr actor, o posibilă reevaluare a poziționării succesului și gloriei în scenariul de viață personal: „Pentru fericirea de a fi scriitoare sau artistă *aș îndura ura rudelor, sărăcia și dezamăgirea, aș locui într-un pod, sub acoperiș, aș mânca numai pâine neagră, aș răbda chinul de a fi nemulțumită de mine, de a-mi recunoaște imperfecțiunea, dar pentru toate acestea aș cere în schimb gloria... Gloria adevărată, răsunătoare...*“ (Nina Zarecinaia, actul 2).

3. Ca și cum ar avea în față eternitatea

Mănată de entuziasm, de ambiția reușitei imediate și de foamea de glorie, Nina eșuează lamentabil în cariera de actriță, pentru că premisa de la care a plecat, în scenariul ei de viață, e greșită. E lăudabilă puterea ei de sacrificiu și, cumva, corect intuit drumul anevoios al formării profesionale, dar scopul e derizoriu. Studentul-actor ajunge în mediul academic vocațional motivat de propriul scenariu, rezultat al propriei imaginații și al determinării sale. Reușita profesională este dorită ca imediată și singularizată în iluzia proiecției personale. În momentul când întâlnește grupul de studiu format, scenariul lui izolat suferă modificări care pot crea dezechilibre dramatice în spectrul activităților sale și al propriului Eu. Se modifică proiecția în timp și modalitățile de atingere ale scopului propus. În acel moment, se instalează blocajul de întâmpinare, determinat de conștientizarea unui



5. Eugenio Barba, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, București, Editura Nemira, 2013, p. 75.

proces lung, dificil și extrem de elaborat, cu rezultate în timp nedeterminat. Eugenio Barba pretinde „ca un aspirant actor să dea dovadă de obstinație și îndârjire. Trebuie să renunțe la orgoliu și să se supună ritmurilor nebunești ale muncii până ce dispare pentru lumea culturală care l-a format și renaște ca actor. Trebuie să aibă propriile viziuni, propriile valori, să aibă capacitatea de a stăpâni principiile tehnice pentru a le pune în practică. Ar trebui să-și trăiască ziua ca și cum ar fi ultima și, în același timp, ca și cum ar avea în față eternitatea. Această tensiune dirijează ucenicia; este o muncă inexorabilă ce renunță la tentația facilului și țintește spre esență, spre detaliul care poate deveni în orice clipă ultimul cuvânt și un testament. Dar este și beția pe care ți-o dă timpul infinit avut la dispoziție pentru a te perfecționa, a aprofunda, a te surprinde pe tine însuși, pentru a te descoperi”⁶⁶.

Arta interpretării scenice presupune un proces de învățare a acestei meserii, educarea unor funcții psihice ale actorului, importante pentru poziționarea într-o relativă siguranță a prezenței lui pe acest drum lung și dificil. Este perioada de învățare și definire a personalității individuale și artistice a actorului, iar debutul pregătirii profesionale coincide cu vârsta critică a adolescenței. Un debut marcat adesea de absența maturității emoționale și de o revoltă generată de (in)adaptarea la social, opunerea față de dogme și atitudini generale. Aspectul critic al adolescenței derivă din faptul că, în această etapă normală de dezvoltare, se produce o reevaluare cognitivă a emoției, iar reacția fizică la aceasta e foarte puternică. Este vârsta marilor dezechilibre, când se încearcă adaptarea visului copilăriei la condițiile externe ale mediului de dezvoltare a personalității, o răscruce a vieții. În cercetarea lui vastă asupra psihicului uman, C.G. Jung definește momentul de răscruce a vieții: „Dacă individul are suficientă pregătire, trecerea spre viața profesională se poate desfășura lin. Dacă există iluzii care contrastează cu realitatea, atunci apar probleme. Nimeni nu intră în viață fără premise. Acestea însă sunt ocazional false, respectiv nu se potrivesc cu condițiile exterioare pe care le întâlnim. Adesea e vorba



6. *Ibidem*, pp. 134-135.

fie de așteptări prea mari, fie de subestimarea dificultăților exterioare, de un optimism nemotivat sau, dimpotrivă, de negativism⁷.

4. Educația secundară

E foarte important pentru studentul actor să-și fixeze scopul învățării, dar e mult mai important să se concentreze, în această etapă de ucenicie, pe intenții, atenție, criterii și reguli care îl pot pregăti pe viitor pentru bucuria creației actoricești. Atenția lui trebuie să fie îndreptată asupra *training*-ului și mai puțin asupra scopului acestui demers. În această etapă, orice tip de *feedback* ar trebui primit cu bucurie, dacă are legătură cu efortul depus în urmărirea unui scop general și cu respectarea disciplinei de lucru (reguli, atenție, criterii). Dacă urmărești doar obținerea *feedback*-urilor pozitive, e foarte posibil să faci parte din categoria oamenilor competitivi al căror unic scop e acela de a obține aprobarea și admirația celorlalți (*extraverți*, conform terminologiei jungiene citată mai sus). Deși acest comportament ascunde multă sensibilitate, te poate îndepărta de la adevăratul scop al învățării. În acest punct, dacă nu e corectată și descurajată această atitudine, se nasc actorii care se iubesc mai mult pe ei decât teatrul și drumul propriu. Dependenta de admirația și mulțumirea celorlalți e nocivă pentru tânărul actor. Eugenio Barba susține că această perioadă de ucenicie se întinde pe o perioadă mult mai lungă de trei, patru sau cinci ani. Finalizarea acestei etape ține de dobândirea unei siguranțe generate de succesiunea de *feedback*-uri pozitive, recunoașterea celorlalți și conștientizarea caracterului optimal al activității artistice. Pregătirea actorului implică și existența unei educații umane: „Iarta-mă, dar nu înțeleg. Sunt prea simplă ca să înțeleg“ (Nina Zarecinaia, actul 2).



7. Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 8: *Dinamica inconștientului*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2013, pp. 453-454.

Pedagog și formator de actori, marele Grotowski militează pentru o „educație umanistă adecvată, al cărei obiectiv nu va fi de a-i inocula [actorului] cunoștințe vaste de literatură, istoria teatrului etc., ci de a-i trezi sensibilitatea și de a-i face o introducere asupra fenomenelor celor mai stimulante ale culturii universale”⁸. În deplin acord cu ideea grotowskiană a unei educații secundare, arta interpretării actorului trebuie hrănită de un anumit tip de sensibilitate cu care citim și descifrăm realitatea și care nu are rolul de a-l face să strălucească într-o societate snoabă, ci de a-i antrena privirea artistică și de a-l pregăti pentru rolul de creator în spectacolul de teatru: „El nu va evita pericolele care îl amenință pe orice actor, dar capacitățile sale vor fi mai mari și caracterul său modelat cu mai multă fermitate”⁹. Diferențierea de turmă se produce și la acest nivel al educației umaniste. Mulți actori, după ce intră în circuitul profesionist al teatrului, nu mai au niciun fel de interes asupra acestei educații. Se bazează doar pe tehnica învățată în școală și pe care o perfecționează în anii de practică, dar nivelul lor informațional e foarte scăzut. Dar lipsa de interes omoară curiozitatea atât de necesară actorului și îl conduce spre plafonare profesională. Acest antrenament al sensibilității de percepție a realității îl protejează însă de pericolele pe care arta le poate avea asupra unei priviri și înțelegeri neantrenate.

Pentru actor, e foarte important să știe să definească emoții, sentimente, comportamente, senzații, atitudini, abilități etc., să știe să denumească reacția psihică rezultată ca urmare a unui stimul interior sau exterior sau să identifice comportamentul întâlnit. De foarte multe ori, nu reușim să sintetizăm ceea ce simțim, cuvintele sunt golite de sens și insuficiente în exprimarea unei energii psihice puternice, dar trebuie să învățăm să le recunoaștem și să încercăm să le izolăm ca sens, în limbajul nostru. În analiza psihologică



8. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” / Editura Cheiron, 2009, p. 33.

9. *Ibidem*.

a personajelor, aceste denumiri au o importanță foarte mare, de clarificare a rolului și a situației de joc. E ca atunci când o traducere proastă a unui text din altă limbă provoacă neînțelegeri la nivelul receptării conținutului sau, și mai grav, îi schimbă complet înțelesul, iar discursul autorului pierde din fluiditate și sens: „jocul ei cam vulgar, fără gust, cu țipete și gesturi exagerate, n-o ajuta. Erau și unele momente când striga cu talent, când murea cu talent, dar erau doar momente“ (Konstantin Treplev, actul 4).

Din analiza critică pe care Treplev o face jocului actoricesc al Ninei, putem lesne întrezări nota de diletantism și de patetism pe care o conține expresia ei scenică. În *Corpul poetic*, Jacques Lecoq explică foarte clar diferențele care decurg din tipul de exprimare a actorului: „Diferența dintre un act de expresie și un act de creație constă în aceea că, în actul de expresie, jocul este redat sie însuși mai degrabă decât publicului. [...] Într-un proces de creație, obiectul creat nu-i mai aparține creatorului“¹⁰. Această idee a fost exprimată pentru prima dată de către Denis Diderot care, în tratatul său *Paradox despre actor*, dezbate acest paradox al artistului-actor, pe aceeași idee a autocitării artistului în arta sa: „De vreme ce este el însuși atunci când joacă, cum ar putea înceta să fie el însuși? Dacă ar vrea să nu mai fie el însuși, cum ar simți clipa în care ar trebui să se oprească? Inegalitatea actorilor care joacă din suflet îmi îndreptățește această părere. De la ei nu vă așteptați la nicio unitate. Jocul lor este când puternic, când slab, când cald, când rece, când liniar, când sublim. Mâine nu vor mai excela în momentul în care au excelat azi“¹¹.

„Acum știi... înțeleg Kostea că, în ceea ce facem noi, importantă nu e gloria, nu e strălucirea, nu e ceea ce visam eu, ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința!“ Acestea sunt cuvintele pe care, într-un fel sau altul, le repetă și pedagogul teatral studenților



10. Jacques Lecoq, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, București, Editura Artspect, 2009, p. 29.

11. Denis Diderot, *Paradox despre actor*, traducere din limba franceză de Dana Ionescu, cuvânt înainte de George Banu, postfață de David Esrig, București, Editura Nemira, 2010, p. 108.

săi. La Nina, conștientizarea apare dincolo de visul gloriei și al strălucirii, al idealului care a determinat-o să ia decizia de a-și urma chemarea. E concluzia matură, asupra vieții și a meseriei, a unei femei tinere care a trăit drama pierderii unui copil, dragostea neîmpărtășită pentru un bărbat celebru și angajat deja într-o relație, dar și, concomitent, exercițiul dureros și descurajant al începutului de carieră artistică. Însă odată conștientizată valoarea imensă a acestui imbold, a fidelității față de calea aleasă, ea nu se mai teme de viață când se gândește la chemarea ei. Abia acum realizează sensul propriilor cuvinte, atât de explicit, rezumând decizia ei de a face teatru: „Zarurile sunt aruncate!“.

Moralitatea deciziei de a deveni actor îl poate plasa pe tânărul aspirant în fața dilemei (cu consecințe directe la adresa dezvoltării sale ca personalitate) de a alege calea cea mai bună pentru el, pentru că e încrezător în chemarea sa, urmându-și datele propriei personalități. Dar dacă ia decizia riscantă de a face această meserie doar pentru că e o cale mai bună decât oricare alta, aspirantul ajunge să și-o asume și să o dezvolte, adecvându-și personalitatea la decizia aleasă. Dacă decizia este conformă predispozițiilor existente conștientizate pentru această meserie, de câte ori se simte pierdut pe drumul ales, aceste calități îl vor salva și îl vor motiva să meargă mai departe. În celălalt caz, educarea permanentă și acumularea de experiențe cu rezultate pozitive pot schimba în mod fericit o opțiune indecisă.

În studiul său *Actorul și ținta*, regizorul Declan Donnellan enumeră consecințele acestei decizii de a alege meseria de actor, prin confruntarea permanentă cu șapte posibile *alegeri incomode* pe care actorul ar trebui să le facă în exercițiul său de creație scenică: 1. concentrare sau atenție; 2. libertate sau independență; 3. a vedea sau a arăta; 4. certitudine sau credință; 5. creativitate sau curiozitate; 6. originalitate sau unicitate; 7. emoție sau viață¹². A patra alegere, așadar, se referă la dilematica juxtapunere, certitudine sau credință. Credință sau încredere – se întreabă regizorul, trecând în revistă obstacolele de decizie ale actorului. Astfel, când Nina Zarecinaia



12. Cf. Declan Donnellan, *Actorul și ținta, passim*.

decide să plece la Moscova să devină actriță, ea renunță la orice tip de siguranță. Pe drumul inițiat de alegerea făcută, ea pierde atenția bărbatului iubit, pierde un copil, dar nu-și pierde credința. Scopul alegerii se schimbă, pentru că era de la început, invalid. Mărturisirea ei îl face pe Konstantin să conștientizeze, dramatic, că ea și-a găsit calea – spre deosebire de el, care a ales de la început inerția fizică și siguranța personală. Tragismul acestei scene constă în reîntâlnirea a doi foști iubiți după o perioadă de maturizare petrecută separat unul de celălalt. Dar presupune și o evaluare a dezvoltării celor două personalități în funcție de alegerile făcute.

Deși Nina pare să dețină ponderea tragică în conflictului acestei întâlniri, adevăratul personaj tragic e Konstantin. Credința o împinge pe Nina mai departe în viață și pe scenă, dar el, nemaivând încredere în nimeni și nimic, se sinucide. Nesiguranța are mult de a face cu ucenicia. Iar ca să ajungi la siguranță, e nevoie de răbdare, rezistență și perseverență. Abnegația și determinarea sunt calități pe care orice tânăr actor ar trebui să le aibă și să le includă în procesul de învățare, dar să nu le abandoneze, ci să le urmărească pe parcursul întregii cariere, să dea dovadă de rezistența care să-l poarte peste toate dificultățile pe care această profesie artistică ți le scoate în cale. Din nou facem apel la cuvintele lui Eugenio Barba: „Tânărul care se hotărăște să facă teatru este conștient de faptul că trebuie să-și plătească alegerea cu propria ființă. Abnegația îți este indispensabilă atunci când vrei să te dedici profesiei pe care ai ales-o”¹³. Iată de ce ucenicia actorului din ziua de azi trebuie să conțină și antrenamentul elementelor psihice importante care definesc universul emoțional al actorului, ca persoană și artist, pe lângă *training*-ul teoretic și practic (noțiuni și tehnică). Obsesia siguranței duce la pierderea curajului de a lua decizii și te îndepărtează de credința în drumul ales. Nu putem avea totodată și siguranță, și credință, ci doar una din ele¹⁴. Fie că înțelegem semantica încrederii sau a credinței din perspectiva psihologiei, ca știință, fie din perspectivă religioasă, devine oricum evident că raportul



13. Eugenio Barba, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*, p. 134.

14. Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, p. 127.

siguranță și credință/ încredere nu poate exista. În schimb, subiectul poate câștiga mai multă încredere dacă mizează, de la început, pe pierderea siguranței.

5. „Întoarce-te la propriile începuturi“

Eugenio Barba relatează cum, de fiecare dată când se simțea pierdut, își amintea de sfatul pe care i l-a dat mentorul său, Grotowski: „Ori de câte ori temelia începe să-ți tremure sub picioare, ori de câte ori nu mai ești sigur de stabilitatea experiențelor trecute, întoarce-te la propriile-ți începuturi“¹⁵. Pentru că în aceste începuturi există forța care conduce țelul la împlinire. „Nu doar motivul causal, nevoia, ci și decizia morală conștientă trebuie să împrumute propria ei forță procesului de dezvoltare a personalității“¹⁶. Asemenea lui Barba, Nina se însuflețește prin energia și bucuria nostalgică a începutului. Întoarsă acasă, după doi ani de grele încercări personale și profesionale, revederea vechiului teatru de pe malul lacului unde a luat decizia să-și urmeze calea o animă și îi amintește de sensurile inițiale ale drumului ei: „Ieri-seară am fost în grădină să văd dacă teatrul nostru e încă întreg. Este și acum. Am plâns pentru prima dată după doi ani și m-am eliberat, mi s-a mai luminat sufletul“.

Chiar dacă viitorul foarte apropiat nu-i oferă niciun motiv de încurajare și încredere emoțională (contract pe toată durata iernii în provincialul orașel Eleț), retrăirea acelui moment o păstrează pe drumul ales și-i însuflă determinarea de care are nevoie ca să meargă mai departe: „Te-aș întreba numai dacă inspirația, procesul însuși al creației nu-ți dau clipe de adâncă fericire?“ (Nina Zarecinaia, actul 2).

Regăsim, în această chestionare, prezența vocii interioare a chemării pentru meseria de actor – sentimentul de împlinire, prin artă, al creatorului. Această chemare stă



15. Eugenio Barba, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*, ed. cit., p. 74.

16. Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 17: *Dezvoltarea personalității*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2003, p. 190.

la baza deciziei de a deveni actor. În începuturile Ninei ca actriță, Cehov a intuit ceea ce profesorul american de origine maghiară Csikszentmihalyi Mihaly vorbește despre căutarea „raportului de aur”¹⁷ și despre nevoia de *feedback* pozitiv, în detrimentul autoaprecierii exacte a efortului depus, dependența de admirația celorlalți, vanitatea nejustificată a histrionului. Astfel, când Nina se întoarce a doua zi la conac, după seara reprezentației de pe malul lacului, ea vine, aranjată și cochetă, ca să primească laude din partea mării actrițe, Arkadina, care, cu o seară în urmă, o încurajase să își urmeze visul. Dezamăgită în așteptări, aspiranta se dezice de toată munca la acel spectacol, acuzând dificultatea textului și recunoscând neînțelegerea totală a lui. Dincolo de adevărul spuselor sale, devine evident scopul prezenței sale în reprezentația respectivă: admirația celorlalți și vânarea unui mic moment de glorie personală. Îndepărtându-se de adevăratul scop al vocației sale, ea va plăti scump această rătăcire de la adevăratul drum al căutării artistice. O atitudine nu total de condamnat, dacă ținem cont de naivitatea vârstei și de mediul în care a crescut. Ca o reamintire a acestei manifestări și ca o accentuare a raportului pe care l-am menționat mai sus, Cehov ridică, în dialogul despre creație și celebritate dintre Nina și Trigorin din actul II, problema fericirii pe care ți-o poate oferi însăși creația și procesul creației, pomenite în discuția dintre ei.

Cheia acestei întrebări se regăsește tot în conceptul lui Csikszentmihályi al *experienței optimale*, starea de fericire pe care o trăim în timpul unei activități. Chestionarea din replica Ninei are un dublu conținut ideatic: în primul rând, se întrevede existența acestui tip de activitate, manifestare a vocației de scriitor a lui Cehov, conștientizată de acesta, iar în al doilea rând, referitor la contextul dramaturgic al piesei, dorința Ninei de a se situa cândva, ca actriță, în fluxul creației. Faptul că ea aduce în discuție problema acestei fericiri înseamnă că prezența ei în spectacolul lui Treplev nu e accidentală sau inoportună, ci e rezultatul unei dorințe mai vechi, al unei



17. Csikszentmihályi Mihalyi, *Psihologia fericirii*, traducere din engleză de Monica Lungu, București, Editura Publica, 2015.

atenții sporite asupra chemării artistice și al unui proces de reflecție interioară. Deci, putem spune că Nina are vocație pentru această meserie. Și atunci de ce eșuează lamentabil în acest demers? Și, oare, eșecul ei e total? Ce i-a lipsit ca să reușească să-și construiască visul? Poate, am opina azi, cu alt orizont de cunoaștere și experiență, tocmai etapizarea procesului de învățare și parcurgerea acestui proces, asistată sau îndrumată de un pedagog cu experiență, cum ar fi fost Arkadina (dar care n-a făcut-o). În aceeași scenă, care pare o autoanaliză psihologică a relației lui Cehov cu menirea lui de scriitor și propria lui creație, apare și perspectiva artistului consacrat și matur, dar blazat, în persoana lui Trigorin. Nici el n-a scăpat de blocaje, inhibiții și complexe, doar că ale lui se regăsesc la un cu totul alt nivel. În fond, și Trigorin e tot un fel de pescăruș cu aripile frânte în zbor de propriile blocaje. Undeva, pe drumul afirmării lor profesionale, amândoi fac greșeli care-i vor costa scump, pe fiecare în parte: blazarea și conștientizarea unui nivel mediocru a propriei creații pentru Trigorin (blocajul scriitorului) și oboseala și deznădejdea unei tinere actrițe neafirmate și nerecunoscute, pentru Nina (blocajul de menținere/susținere). În scenariul ei de viață, Nina vrea cu orice preț *gloria adevărată și răsunătoare*, dar abia mai târziu conștientizează adevăratul sens al drumului pe care a pornit.

6. Concluzii

Școala de teatru are o imensă responsabilitate în educarea adevăratelor talente și nu trebuie să funcționeze izolat de domeniul pentru care pregătește aceste talente. Ținând cont de viteza în care ne trăim viețile și de permanenta căutare frenetică a unor forme noi, putem spune că actorul de azi se regăsește zilnic pe pragul dintre tradiție și noutate. Însă tradițiile prost înțelese pot deveni frâne învechite, iar noutatea de azi, dacă nu se sprijină pe tradiții, poate foarte repede să devină un experiment ratat, fără altă valoare în timp decât cea a momentului, fără să genereze ea însăși o tradiție. Punctul de plecare în argumentarea necesității unor

reformatări de metode îl reprezintă manifestarea diferit psihologică a omului de azi, tipul de învățare reclamat de o societate super-digitalizată și accelerată și direcțiile estetice de manifestare a fenomenului teatral contemporan. Căci Nina secolului 21 trăiește în altă paradigmă socio-culturală decât Nina secolului 19. Fiecare generație de actori se formează pe matricea timpului în care există.

Orice actriță care interpretează într-un spectacol rolul Ninei ar trebui să-și aducă aminte de propriul început în teatru și să recurgă la acele mijloace naive în interpretarea acestui text-monolog. Să conțină în interpretarea ei toate neputințele Ninei de care aceasta a devenit conștientă în doi ani de încercări teatrale și pe care le enumeră în discuția cu Treplev din actul 4.

Nina Zarecinaia ar fi putut fi o actriță bună dacă ar fi trecut printr-un antrenament al actorului asistat și dacă, pe lângă aptitudinile de performanță pe care le-am descris în conținutul acestei lucrări, ar fi avut una dintre cele mai importante virtuți necesare în proiecția succesului în scenariul de viață sau, ipotetic vorbind, într-un proces de antrenament: *răbdarea*. Alegerile ei au condus-o spre un destin personal tragic și un viitor incert profesional. Blocajele ei de creativitate indică absența unui antrenament asistat și a unei discipline a profesiei, a încrederii emoționale în mijloacele ei de expresie, a lipsei autocontrolului, totul conducând la o prezență scenică lipsită de precizie și mister. Orice decizie trebuie asumată. Și aici nu mai putem vorbi de naivitate, oricum nu în sensul unei naivități a copilului care descoperă lumea din jurul lui și care e necesară actorului în evitarea unei intelectualizări exagerate în procesul de creație a rolului. Pe Nina Zarecinaia tocmai prezența naivității copilărești o salvează de pericolul aroganței sau a autosuficienței. Autoevaluarea ei ca actriță e întotdeauna corectă. Tânărul student trebuie să învețe să-și ofere, în corelație cu feedback-ul general de la clasă, propriul feedback. De cele mai multe ori, în condiții de justă autoevaluare, acesta este cel mai corect.

Bibliografie:

- BARBA, Eugenio, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, București, Editura Nemira, 2013.
- CEHOV, Anton Pavlovici, *Pescărușul. Unchiul Vanea*, traducere din limba rusă de Moni Ghelerter și Radu Teculescu, Iași, Editura Polirom, 2016.
- CSIKSZENTMIHÁLYI Mihályi, *Psihologia fericirii*, traducere din engleză de Monica Lungu, București, Editura Publica, 2015.
- DIDEROT, Denis, *Paradox despre actor*, traducere din limba franceză de Dana Ionescu, cuvânt înainte de George Banu, postfață de David Esrig, București, Editura Nemira, 2010.
- DONNELLAN, Declan, *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, traducerea în română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, prefață de Marian Popescu, București, Editura Unitext, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“ / Editura Cheiron, 2009.
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 17: *Dezvoltarea personalității*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2003.
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 8: *Dinamica inconștientului*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2009.
- LECOQ, Jaques, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, București, Editura Artspect, 2009.
- STANISLAVSKI, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, traducere în română de Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2013.