



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Investește în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr.1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5 “Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului: **“Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”**

Beneficiar: **Academia Română**

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/136077

Raport științific de cercetare doctorală

Tutore îndrumător:

Prof. dr. Silviu ANGELESCU

Doctorand:

Florica Daniela MOISUC

București, 2015



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

ACTORUL – ATLET AL MINTII. MEMORAREA CU TOATE SIMȚURILE

Tutore îndrumător:

Prof. dr. Silviu ANGELESCU

Doctorand:

Florica Daniela MOISUC

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

București, 2015

CUPRINS

1. CÂTEVA GENERALITĂȚI DESPRE MEMORIE. ASPECTE PSIHOLOGICE ALE MECANISMULUI MEMORIEI	4
2. MEMORIA: CLASIFICĂRI.....	6
3. TEATRU ȘI MEMORIE	11
3.1. DISCIPOLII.....	11
3.2. MAESTRUL.....	22
4. CĂTRE UN TEATRU EXISTENȚIAL.....	27
4.1. DIALOGURI	29
5. CONCLUZII	41

REZUMAT

Lucrarea noastră dorește să definească o metodă de memorare a textului destinat scenei, sub toate formele sale. Cercetarea noastră pornește de la experiența de actriță profesionistă de-a lungul a optsprezece ani și interpretarea, în tot acest timp, a peste patruzeci de roluri. Nevoia unui astfel de demers este mai degrabă una de natură pedagogică. În timpul acțiunii noastre, nu am găsit niciun actor care să fi deprins în școală o metodă de învățare a textului, mai apoi de memorare.

Materialul nostru este structurat în cinci capitole.

Primul capitol, „Câteva generalități despre memorie. Aspecte psihologice ale mecanismului memoriei”, ne introduce în aria de interes, plecând de la un aspect cunoscut în lumea spectacolului de teatru. Suntem încredințați că, dacă în acțiunea sa, actorul se întrebuițază pe sine și izează de toate armele sale antrenându-și corpul și vocea, capacitatea de a înmagazina și de a elibera energie, ne găsim în situația să afirmăm că un antrenament al potențialului de memorare este o adevărată operă ce trebuie înfăptuită zilnic. Astfel, demersul nostru nu se va apropia de memorare ca performanță sportivă. Acest capitol definește memoria având la dispoziție lucrări de specialitate diverse și consemnează că nu putem vorbi de memorie, ca proces cognitiv, ca despre o înregistrare pe un suport tehnic; vom privi memoria, în fiecare moment, ca pe o arhivă de documente scrisă într-o anumită limbă, cu un anumit alfabet și o gramatică proprie, așa cum arată și psihologul A.S. Ciobîcă în lucrările sale; memoria nu este specifică doar omului, chiar dacă ea apare lipsită de performanță în integralitatea lumii animale; însușirea de a elabora idei și a le înmagazina este specifică acțiunii umane.

Capitolul al doilea, prezintă câteva modalități de clasificare a memoriei. Sunt amintite, pe rând, memoria înnăscută și cea dobândită, memoria implicită și cea explicită, explicativă și neexplicativă, clasificare care-i aparține lui Allan Baddeley. Ajungem până la urmă la trinomul *memorie senzorială, memorie de scurtă durată și memorie de lungă durată*. Această clasificare a fost realizată de Richard Atkinson și Richard Shiffrin, în 1968. Ea mai poartă și numele de *model modal* sau *modelul memoriei cu intrări multiple*. Ne oprim mai mult asupra modelului modal sau modelul memoriei cu mai multe intrări, deoarece îl considerăm ca fiind un punct de pornire pentru o matrice mnemonică a actorului. Acest model presupune că informația sosește din mediul care ne înconjoară pe diferite căi/registre paralele, în același timp. Toate informațiile ajung împreună într-o magazie de păstrare pe termen scurt. Această magazie, acest depozit de informații se comportă ca o memorie de lucru.

Al treilea capitol, „Teatru și memorie”, cuprinde două subcapitole și își propune să realizeze o trecere în revistă a acțiunilor câtorva cunoscuți oameni de teatru care au contribuit prin travaliul lor la definirea spațiului amplu al memoriei în teatru. În subcapitolul „Discipolii”, explorăm memoria și actul mnemonic în teatru, plecând de la Jean-Louis Barrault și memoria anterioară. Imaginea pe care Barrault ne-o propune este una de natură a tulbura tot ce cunoaștem despre noi înșine, despre viață și imaginație. Ce poate fi mai adevărat decât faptul concret că imaginăm lucruri pe baza amintirilor, iar dacă nu am avea amintiri anterioare nașterii nu am avea capacitatea jocului nostru de până în momentul pierderii copilăriei. Ne oprim apoi la Radu Penciulescu și singulara sa acțiune în teatrul românesc, pentru a ne apropia apoi de Grotowski și Kantor, regizorii polonezi care au marcat prin metodele lor teatrale secolul al XX-lea. În „Memoria copilului”, material scris la data de 13 martie 1980, Kantor face dintru început diferența dintre activitatea de pictor și cea de regizor. El spune că în cazul primului omogenitatea formei se supune unei singure voințe, pe când în cazul realizării unui spectacol unitatea se obține mult mai greu. Este evident de ce. Dacă în pictură acțiunea creativă aparține unui singur individ, în cazul teatrului se conjugă voințele actorilor cu a regizorului – asta ca să amintim doar binomul de creatori cei mai implicați – și este nevoie de mult efort pentru a păstra calea dorită. Din acest motiv, Kantor crede că este nevoie să găsească niște „busole” – termenul îi aparține – adevărați vectori care să păstreze direcția și să realizeze din când în când corecția acesteia. Astfel, autorul „Clasei moarte”, ajunge la amintirile din copilărie. Pentru Grotowski actorul se apropie, într-un fel ca la Kantor, de oficiantul unei liturghii care se laicizează prin chiar actul scenic. Procesul care are loc în sufletul actorului, dus la extrem, împins foarte mult în adâncul ființei, îl va dezvălui pe acesta cu tot ce are el mai intim, fapt care este de neimaginat pentru un ne-actor. Regizorul polonez se apropie aici de ideea enunțată de Penciulescu: actorul va realiza călătoria spre adevărul personajului pentru ne-actor. Dar, pe când la Penciulescu această transfigurare este una mediată de concret, la Grotowski sunt activate toate puterile spirituale (amintirile chiar?) și fizice (tehnice?) pentru a realiza, prin transă, transluminarea.

În cel de-al doilea subcapitol, „Maestrul”, dorim să relevăm sursa tuturor ideilor amintite mai sus: acțiunea teatrală propusă de Stanislavski. Ajungând la concluzia că nu ambianța va face adevărul actului scenic, Stanislavski realizează cel mai important salt pe care l-a făcut cineva pentru o artă: el are revelația, copiată de atunci de toți cei care îndrăznesc să reformeze arta teatrului, că nu imaginea și nici textul nu vor schimba ceva, ci numai actorul, cel care prin prezența sa va face posibilă și imaginea și zvâcnirea de noutate a textelor. Credem că, plecând de aici, putem să găsim și matricea mnemonică despre care amintim în chiar titlul cercetării noastre. Amintirile, în forma propusă de Stanislavski, vor oferi în traseul de ridicare a rolului un material

care, în esență, va stimula toate simțurile. Și chiar dacă drumul începe de la o amintire, găsită și sub o formă alterată în memorie, *coborârea acesteia pe canalele tuturor simțurilor spre zona în care totul se combină sub imperiul rolului este chiar actul de a memora cu toate simțurile.* Acum, cuvântul va fi mult mai posibil de memorat. Harta care se va contura va proveni din suma amintirilor, dar ea nu va ține cont de ele decât în măsura în care acestea pot deveni artistice.

„Către un teatru existențial”, al patrulea capitol, este și cel care ne apropie cel mai mult de ținta cercetării noastre. Întâlnirea cu David Esrig și metoda sa de antrenament a actorului este una de natură a ne fi deschis calea spre metoda de memorare pe care ne-o dorim. Ne conduce la aceasta experiența noastră acumulată în timpul a două ateliere conduse de acest pedagog, unul în anul 2006 și al doilea în anul 2007. Ambele workshop-uri se aflau sub imperiul teatrului existențial, noțiune rezultat al unei munci de o viață a lui David Esrig. Munca în cadrul acestor ateliere ne-a condus la ideea că această metodă de antrenament a actorului este cea mai aproape de dezideratul nostru de a defini o matrice de memorare a textului dramatic cu toate simțurile. Esrig este preocupat de stilizarea formei teatrale, de obținerea unei expresii care să nu aibă niciun reper în realitatea străzii. În România, va lucra câțiva ani în televiziune și va ajunge în 1961 la proaspăt înființatul Teatru de Comedie, care se afla sub direcția lui Radu Beligan. Până la plecarea definitivă din țară, va obține succese importante cu spectacolele montate. „Umbra” de E. Șvartz, va obține un adevărat triumf la Leningrad și va impune unul dintre numele importante ale teatrului și filmului românesc: Gheorghe Dinică. Urmează „Troilus și Cresida” de W. Shakespeare, spectacol în care, Gheorghe Dinică și Marin Moraru, alături de actori astăzi intrați în legendă, Iurie Darie, Vasilica Tastaman, Dem Rădulescu, Mihai Pălădescu, dar și de cunoscutul viitor profesor Mircea Albulescu, vor obține probabil cea mai mare recunoaștere a teatrului românesc de până în acel moment, a lui Esrig în același timp: marele premiu BITEF (Belgrad International Theatre Festival), unde regizorul român primește recunoașterea la egalitate cu Otomar Krejcea și Jerzy Grotowski.

În subcapitolul „Dialoguri”, recurgem la un procedeu, credem noi, original. Comentăm două din cele zece dialoguri pe care le-am purtat cu David Esrig în chiar corpul interviurilor. Credem că prin acest act se realizează o apropiere de adevărul metodei lui Esrig și, în același timp, o raportare imediată la aceasta. Dialogul va funcționa ca un citat dintr-o carte nescrisă încă. Vorbind despre memorare, Esrig vede acest proces ca unul foarte complex, așa cum am arătat și noi, scos din spațiul sportului, care nu vizează doar aprofundarea textului până la memorarea sa. Așa cum se vede, textul este doar o izbucnire în verbal a ceva pe care Esrig îl numește film interior. Subliniem acest concept. El nu este străin actorilor. De foarte multe ori apare în limbajul acestora și sub diferite forme: „linia roșie”, „traseu”, „drum”, „ceea ce simt” etc., dar noțiunea

introdusă de Esrig, care probabil mai face parte și din vocabularul altor truidori din teatru, fixează foarte precis acțiunea pe care o are de înfăptuit actorul. Mai mult, el evidențiază aici și un adevărat abecedar de lucru pentru actori. Acesta urmează pașii de la lectura individuală la lectura la masă și de la înțelegerea textului la memorarea acestuia. Dar, alături de filmul interior, apare o a doua idee care individualizează metoda. Aceasta este reproducerea întregului material de jucat în biografia spirituală a actorului. Acțiunea este una de natură a speria pe orice realizator de teatru modern, actor sau regizor, căci poate fi confundată cu copierea. Atragem atenția asupra termenilor folosiți de Esrig: reproducere și biografie spirituală. Cât despre întreg materialul de jucat, suntem de părere că acesta nu presupune sub nicio formă o copiere naturalistă a vreunui adevăr. Profesorul Esrig acordă, ceea ce este și firesc, procesului de memorare a rolului o împlinire în etape. Credem că etapele despre care Esrig vorbește sunt legate de însăși etapele lucrului la spectacol, implicit la rol, de ritmul în care informațiile necesare construcției rolului impune și ritmul de autobiografizare a textului, de apariția elementelor unui profil uman și de uitarea unor părți din toate acestea, pentru a face loc unora noi și mai utile. Dar, ne întrebăm, etapizarea aceasta oferă și posibilitatea de a păstra o anumită distanță? Oare nu chiar etapizarea, care presupune și o repetare, va induce o formulă de abandon în rol?

„Concluziile”, al cincilea capitol, unele parțiale, căci tratarea materialelor obținute la Academia de Teatru și Film „Athnor” din Passau încă nu s-a încheiat, nu fac decât să deschidă drumul spre matricea mnemonică pe care o căutăm.