

LBRIS

We know
books

Dana Moisuc

Teatru și memorie.

**Memorarea
textului dramatic**

E I K O N

București, 2024

CUPRINS

Argument.....	5
PARTEA I:	
Actorul – atlet al minții.	
Memorarea cu toate simțurile	11
1. Câteva generalități despre memorie.	
Aspecte psihologice ale mecanismului memoriei ..	13
2. Memoria: clasificări	22
3. Teatru și memorie.....	31
3.1. Discipolii.....	31
3.2. Maestrul	47
4. Către un teatru existențial.....	56
4.1. Dialoguri	62
4.1.1. Primul dialog.....	64
4.1.2. Al doilea dialog.....	97
4.1.3. Al treilea dialog.....	105
4.1.4. Al patrulea dialog.....	117
4.1.5. Al cincilea dialog sau <i>Amintirile denaturează?</i>	130
PARTEA a II-a:	
Pentru o practică a memorării.....	147
1. Vorbirea de performanță	149
1.1. Antrenament pentru performanța verbo-vocală.....	149
1.2. Pedagogia vorbirii de performanță. Despre metode teoretice și practice	155
2. Antrenamentul memoriei. Exerciții de memorare.....	178

Exercițiul 1	
Memorarea numelui personajului.....	178
Exercițiul 2	
Memorarea vizuală a replicilor.....	181
Exercițiul 3	
Memorarea traseul personajului	185
Exercițiul 4	
Memorarea spațiilor de joc	198
Exercițiul 5	
Memorarea (schimbării) costumului scenic.....	204
Exercițiul 6	
Memorarea distribuției.....	211
Exercițiul 7	
Memorarea relațiilor dintre personaje	216
Exercițiul 8	
Memorarea traseului emoțional al personajului	223
Exercițiul 9	
Memorarea succesiunii scenelor	236
Exercițiul 10	
Memorarea concepției autorului versus concepția regizorului.....	246
3. Prestigiul cuvântului.....	273
3.1. Vorbe, vorbe, vorbe... ..	273
3.2. Osuarul memoriei. <i>Spații-timp</i>	286
Concluzii.....	291
Bibliografie	311

PARTEA I

**ACTORUL – ATLET AL
MINTII. MEMORAREA
CU TOATE SIMȚURILE**

MOTTO:

„În teatru, dincolo de cuvinte există infinit mai multe limbaje, prin care se stabilește și se menține comunicarea cu publicul. E vorba despre limbajul trupului, limbajul sunetului, limbajul ritmului, limbajul culorilor, limbajul costumelor, limbajul decorului, limbajul luminilor – și toate se adaugă la aceste 25.000 de cuvinte disponibile. Orice element al vieții este ca un cuvânt într-un vocabular universal.”¹

¹ Peter Brook, 2012, „Peștișorul de aur”, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. Editura Nemira, București, p. 108.

1. CÂTEVA GENERALITĂȚI DESPRE MEMORIE. ASPECTE PSIHOLOGICE ALE MECANISMULUI MEMORIEI

În „Problema cititului”², Radu Stanca delimitează cele trei aspecte care sunt cuprinse în fenomenul literar. El se referă în primul rând la faptul de a scrie, *acțiunea care produce opera*, scrisul efectiv. Al doilea element relevat de fostul prim-regizor al Teatrului Național Cluj Napoca este opera însăși, *actul făcut*. Pasul ultim este dat de citit, *actul care face ca opera să fie aflată*, descoperită.

Forțând puțin, dar având imaginea unui fenomen circumscris spectacolului de teatru, ne permitem să realizăm o extindere a structurii propuse de autorul „Donei Juana” peste zona de interes a lucrării noastre.

Ne aplecăm asupra problematicii memoriei în teatru, mai mult, urmărim să oferim o metodă de memorare a textului dramatic sub toate înfățișările sale. În această ordine de idei credem că o amplificare a tabloului oferit de Stanca se cere. Astfel, acțiunea care produce opera de teatru, spectacolul, spunem noi, presupune *actul de a învăța*, iar noi ne referim aici la învățarea textului de teatru, fără a uita niciun moment că teatru se poate face și fără cuvinte, fără text.

Trebuie să formulăm în acest moment o primă precizare: în limbajul teatral, al actorilor în special, apare foarte

² Radu Stanca, *Aquarium*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2000, ediție îngrijită de prof. univ. Ion Vartic, pp. 39-72.

des expresia „învăț textul”, acțiune care este urmată, așa cum practica o demonstrează de multe ori, de o parcurgere a materialului dramatic și de reținerea replicilor. Credem că de cele mai multe ori actorii nu realizează un act conștient-metodic în procesul de învățare a textului pe care îl au de reprodus apoi în spectacol. Pasul firesc pe care ar trebui să-l facă, după învățare, este *actul de a memora* textul destinat scenei.

Ar trebui acest proces să aibă o formulă precisă?

Memorarea textului destinat scenei trebuie să beneficieze de exerciții speciale de antrenament?

Dacă acest act este cuprins și el în acțiunea care produce opera, devine memorarea textului, pentru actor, o acțiune creativă, precum improvizația?

Credem că, dacă în acțiunea sa, actorul se întrebuințază pe sine și uzează de toate armele sale antrenându-și corpul și vocea, capacitatea de a înmagazina și de a elibera energie, suntem îndreptățiți să afirmăm că un antrenament al potențialului de memorare este o adevărată operă ce trebuie înfăptuită zilnic.

Trebuie să facem o a doua precizare: nu vom fi preocupați de memorare ca performanță sportivă. Acțiunile noastre se vor îndrepta spre dezvoltarea unei metode specifice spațiului spectacolului dramatic. De foarte multe ori persoane din afara teatrului i-au întrebat pe actori cum pot memora atâta text sau unde se depozitează acesta. Răspunsurile se limitau la cuvântul memorie: „am o memorie bună”.

Ce este memoria, însă?

Din multitudinea de definiții date de-a lungul timpului în studii și manuale de psihologie, credem că una dintre cele mai explicite, într-o lucrare de specialitate românească, este cea oferită de Alin-Stelian Ciobică: „memoria reprezintă

capacitatea sistemului nervos de fixare, conservare, recunoaștere și evocare a unei experiențe anterioare.”³ Alături de precizarea lui Ciobîcă amintim și definiția prezentată în DEX: „proces psihic care constă în întipărirea, recunoașterea și reproducerea senzațiilor, sentimentelor, mișcărilor, cunoștințelor etc. din trecut.” Vom mai releva aici, și asta nu doar pentru impresia pe care ne-o provoacă imaginea propusă, reprezentarea mai largă, privind memoria, înaintată de academicianul Constantin Bălăceanu-Stolnici: „orice celulă vie conține în nucleul ei și în mitocondriile sale o adevărată arhivă de date codificate în lanțurile de ADN. Această arhivă se *xeroxează* cu prilejul fiecărei diviziuni celulare și se transmite astfel din generație în generație. Este cel mai impresionant dispozitiv de memorie din sistemul nostru solar.”⁴

Lăsând în urmă toate definițiile, dar acceptând ideea unanim evocată de psihologi, anume că aparatul mnemonic care se manifestă cel mai pregnant este cel legat de procesul cognitiv, iar acesta din urmă are o dezvoltare fără egal în cazul omului, vom trece la o prezentare a clasificărilor memoriei. Procedăm la aceasta pentru a putea înțelege mai bine, raportându-ne la memorarea textului destinat teatrului, mecanismul psihologic care se pune în mișcare ori de câte ori suntem puși în situația de a învăța un text, mai apoi a-l memora.

Înainte de a consemna cele spuse mai sus, trebuie să mai facem câteva precizări: 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

³ Alin-Stelian Ciobîcă, *Aspecte neurofiziologice ale proceselor de învățare și memorare*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2007, p. 11.

⁴ *Op. Cit.* p. 11 *apud* Ciobîcă.

de documente scrisă într-o anumită limbă, cu un anumit alfabet și o gramatică proprie²⁵; 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.

Vom reveni la întrebările rostite mai sus, pentru a încerca măcar să subscriem interesul nostru unuia de ordin practic. Acum câțiva ani am primit o bursă doctorală din partea Academiei Române. Ajutorul nu era important atât prin faptul că bursa prevedea accesul la o sumă de bani lunar, cât prin faptul că eram obligați să parcurg pentru aceasta un traseu de cercetare important. Trebuia să ne fie acceptată o lucrare la o conferință internațională, eram obligați să publicăm un articol într-o revistă cu un anumit nivel de indexare și, foarte important, eram încurajați să realizăm un stagiu de cercetare într-o universitate europeană.

Reluăm prima întrebare din cele despre care aminteam: ar trebui procesul de memorare să aibă o formulă precisă? Trebuie să spunem că am participat la două conferințe cu subiecte legate de cercetarea noastră doctorală. La una dintre ele, vorbind despre actul memorării, și încercând să ne argumentăm propunerea, în momentul în care s-a trecut la sesiunea de întrebări, ni s-a spus că, până la urmă actorul nu are nicio metodă de memorare a textului, el memorează textul pentru că îl memorează, așa ca atunci când eram copii și eram obligați să învățăm o poezie. Nu credem că argumentele noastre l-au convins pe cel care ne interpelase, dar, în acest moment suntem siguri de faptul că avem nevoie de o metodă care să fixeze textul pe care îl avem de rostît într-un spectacol. Mai mult chiar:

⁵ *Ibidem.*

opinăm spre desăvârșirea unei astfel de tehnici care, mai mult ca oricând azi, ar trebui să preocupe școlile de teatru. Timpul ne-a dat dreptate și nouă, dar și celui care mă provocase la conferința amintită. De atunci, am început să privesc mai atent în jurul nostru la colegi actori cu care lucram în scenă. Am găsit adepți ai învățării că *trebuie să învățăm*, dar și actori care memorau textul după *metodă*. Acestea erau de forme foarte diferite și de cele mai multe ori sportive, de galop chiar. Interviuurile anexate cercetării noastre fac această demonstrație.

A doua întrebare deschide preocuparea noastră spre o dimensiune la care puțini dintre cei care lucrează acum într-o școală de teatru cred că trebuie să se îndrepte. Noi credem că învățarea textului unui spectacol este urmată de memorarea acestuia și aceste două acte ar trebui să beneficieze de un antrenament specific. Suntem încredințate că așa cum există un antrenament pentru vocea și dicția unui actor, pentru plastica sa corporală și pentru deprinderile care vizează dansul ori luptele scenice, un antrenament care să-i permită actorului să învețe și mai apoi să memoreze textul este, dacă nu obligatoriu, cel puțin de acceptat. El începe de la antrenamentele de vorbire scenică și ar trebui să le întregească pe acestea. Așadar: întrebarea se transformă în răspuns: memorarea textului destinat scenei *trebuie* să beneficieze de exerciții speciale de antrenament.

Găsirea unui astfel de antrenament ne preocupă și va face obiectul unei părți din cercetarea noastră.

Cea de-a treia întrebare reușește să stârnească, cel puțin în opinia noastră, un interes crescut în aria de cercetare pe care o propunem. Drumul de la învățarea „ca pe apă”, urmată de o memorare cu calități de sportiv, la o memorare cu impact în creativitatea actorului este unul greu de acceptat,

dar mai ales, dificil, în aparență. Căci, dacă ar fi să alegem între posibilitatea de a memora textul unui rol în condițiile unui campionat de memorare și adoptarea unei metode de reținere a unui text destinat scenei plecând de la aspectele creativității, suntem în situația de a alege cea de-a doua variantă.

De multe ori, lucrând la un rol dintr-un spectacol, ne-am întrebat dacă învățarea și memorarea acestuia este cuprinsă doar în învățarea și memorarea textului. Spunem aceasta deoarece nu sunt rare cazurile de actori care cred că învățând textul, concluzionează că munca lor la spectacol s-a încheiat. De altfel, cei mai importanți teoreticieni ai teatrului subliniază că rolul nu este textul, chiar dacă unii actori își cuantifică valoarea în numărul de pagini pe care le au de reținut. Credem că învățarea și memorarea textului în manieră sportivă va duce totdeauna la o uitare la fel de rapidă. În aceste condiții, opinia noastră se îndreaptă spre o învățare și memorare creative, cu o paletă aproape la fel de extinsă în ceea ce privește creativitatea și inventivitatea, ca în cazul improvizației. Afirmăm aceasta plecând de la experiența noastră de actriță și, fără să exagerăm, situându-ne în acea tabără a actorilor și actrițelor pentru care memorarea textului de spectacol este indisolubil legată de ansamblul de acțiuni care permit învățarea rolului și, mai apoi memorarea sa. Credem în etapizarea unei memorări a textului și în același timp a rolului, dar și în inventarea unei metode personale pe care actorul să și-o pună în pagină. Aceasta nu înseamnă decât asocierea unor factori creativi, care se combină apoi prin repetare în trepte ale deprinderii rolului împreună cu textul. Asta ne îndreptățește să afirmăm că, în procesul de construire a rolului ca parte dintr-un angrenaj mult mai complex, învățarea și memorarea își aduc aportul lor creativ, uneori insesizabil prin comparație cu ceilalți factori, dar prezent.

Grotowski⁶, în materialele sale care fixează antrenamentul destinat actorului din perioada 1959-1962, alocă un capitol tehnicii vocii. În corpul acestui capitol regăsim câteva rânduri despre imaginația vocală. Vom analiza cele două paragrafe dedicate de regizorul polonez acestei calități pe care vocea ar putea să o atingă. Autorul spectacolului „Prințul Constant” spune că vocea are două posibilități de a fi utilizată, excluzând „utilizarea conștientă și igienică a aparatului vocal”⁷. El afirmă:

„Actorul trebuie să învețe să-și îmbogățească facultățile sale vocale emițând sunete neobișnuite. În acest caz un exercițiu extrem de util consistă în a imita sunete naturale și zgomote mecanice; susurul apei, ciripitul păsărilor, zbârnâitul unui motor etc. Mai întâi, se imită sunetele. Apoi, sunetele sunt introduse într-un text vorbit pentru a trezi astfel asociația cu sunetul dorit.”⁸

Vom evidenția pentru început obligația actorului de a-și îmbogăți aptitudinile vocale. Recurgem la acest act din dorința de a sublinia încă o dată, că actorul sau actrița care nu-și pune zilnic arta la încercare, așa cum arată Peter Brook în prefața din 1968 la cartea lui Grotowski, va înțepe-ni. În aparență, cuvintele lui Grotowski nu înseamnă prea

⁶ Jerzy Grotowski (1933, Polonia-1999, Italia) a fost actor și regizor polonez, cercetător și teoretician al teatrului. Plecând de la sistemul lui Stanislavski a dezvoltat o metodă proprie de antrenament a actorului pe care a aplicat-o în spectacolele sale. Pentru el, actoria este elementul central al unui spectacol, nu decorul, costumele, spațiul sonor sau eclerajul. Împreună cu grupul de actori stâns în jurul său a desfășurat cercetări în domeniul vocii omului și utilizării acesteia.

⁷ Jerzy Grotowski, „Tehnica vocii”. *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext-seria Magister, București, 1998, p. 81.

⁸ *Ibidem* p. 81.