

Universitatea “Ovidius” din Constanța
Școala doctorală de Științe umaniste
Filologie

Teorii ale reprezentării dramatice în
teatrul lui Cehov
-rezumat-

Coordonator: prof.univ.dr. Angelo Mitchievici
Prof.univ.dr. Aurelian Bălăiță

Doctorand: Daniela Cojan

Constanța 2021

Cuprins

Introducere

Capitolul I: Cehov și necesitatea universală a realismului psihologic

1.1. Cine a fost Cehov? O incursiune biografică și analitică

1.1.1. Revolta împotriva sistemului, o constantă foarte personală a operei sale

1.2. „Lumea ca o scenă”, din perspectiva medicului, bolnavului și a iubitorului de natură

1.3. Sfârșitul unui geniu

Capitolul II: Arta scriiturii. Despre banalitate, tăcere și alți demoni

Capitolul III: Tetralogia organică a lui Cehov

3.1. Pescărușul

3.2. Unchiul Vania

3.3. Livada de vișini

3.3.1. Comicul amar și nostalgia

3.4. Trei surori

Capitolul IV: Cehov și Stanislavski. Calea intuiției și adevărul scenic

4.1. Teatrul de Artă și piesele lui Cehov

4.1.1. Aplauze la scenă deschisă

4.1.2. Unchiul Vania și cravata de mătase

4.1.3. Piesa fără titlu

4.2. Geneza ideii – de la teorie la practică și invers

4.2.1 Cine a fost Stanislavski – scurt excurs psihanalitic

4.2.2. Precursori și influențe contemporane – o raportare teoretică

4.2.3. Metoda stanislavskiană – fenomenologie și hermeneutică

4.3. Arta Actorului în viziunea lui Stanislavski. Teoria, metodologia și „calul de argint”

4.3.1. Relația dintre scenografie, regie și arta actorului. Funcționalitate și deconstructivism

4.3.1.1. Gordon Craig – Actorul și supramarioneta, o concurență imposibilă

4.3.1.2. Adolphe Appia – “exploratorul” tridimensionalității scenice

4.4. Arta reprezentării dramatice

4.4.1. Despre Sistem. Actanțialitate, polemică și credință

4.4.2. Mimesis vs original. Cum dezvoltăm trăirea scenică. De la Aristotel și Platon, la Stanislavski

4.5. Munca actorului cu sine însuși. Gnoseologia criteriilor cognitive ale artei actorului

4.6. Teorii teatrale post Stanislavski. Moștenirea rusă

4.6.1. V.E. Meyerhold - „Biomecanica” sau o nouă convenție scenică pentru actor

4.6.2. Evgheni Vahtangov – imaginație și simboluri

4.6.3. Alexandr Jakovlevici Tairov – un teatru al ”formelor pline de emoție”

Capitolul V: Moștenirea americană

5.1. Lee Strasberg – realitatea motivației interioare

5.2. Stella Adler – cunoașterea personalității în scopul personalizării realului

5.3. Sanford Meisner - ”a juca” înseamnă ”a face”

5.4. Michael Checkov – cum devine ego-ul superior catalizator al muncii

5.5. Viola Spolin – tehnică pedagogică prin joc

5.6. Tehnica Alexander - conștientizare a proceselor psiho-fizice

Capitolul VI: Cehov, contemporanul nostru

6.1. Spectacole cehoviene nemuritoare în teatrele de la malul mării

6.2. Mari actori ai scenei constantene și munca sisifică de a-l juca pe Cehov – interviuri

6.3. Cehov, în interpretarea legendelor de la Hollywood

„M-am îndrăgostit - și nu doar de piesa lui Cehov, ci și de Konstantin”

„Cehov este o bucurie pentru orice actor care își iubește arta”

„Pescărușul”, una dintre cele mai cunoscute piese din lumea teatrului

Cehov total – o moștenire unică, cu Judi Dench, Ian Holm, Anthony Hopkins, Ralph Fiennes, Ian McKellan, Ewan MacGregor, Patrick Stewart

„August” sau „Unchiul Vania”, Țara Galilor sau Rusia?

Concluzii

Bibliografie

Structura tezei: *Teoriile reprezentării dramatice în teatrul lui Cehov*

Cuvinte cheie: Cehov, dramaturgie, abordare scenică, interpretare artistică, realism psihologic, critică teatrală, dimensiuni creative, forța cuvântului, fenomenologia Metodei

Introducere

Teoriile reprezentării dramatice în teatrul lui Cehov reprezintă o încercare de a norma interpretarea și de a analiza structurile dramatice specifice operei acestui imens scriitor. Este un itinerar complicat de multitudinea de surse și păreri, amatoare sau avizate, de numeroasele interpretări și perspective, așa cum se întâmplă, în fapt, cu operele tuturor marilor scriitori.

În primul rând, cercetarea are ca obiect de studiu o temă care ne-a preocupat de-a lungul timpului, ca persoană implicată în teatru, dar și în calitate de cadru didactic, care, în lucrul cu studenții, dorește să le împărtășească acestora mecanismele intrinsece, dar și extrinsece ale dramaturgiei cehoviene.

În al doilea rând, o analiza fundamentată din perspectiva practicianului, dar și a teoreticianului poate să ofere o imagine mult mai bogată, nuanțată și inspiratoare de noi direcții de cercetare.

Primul capitol îl prezintă pe marele scriitor și legătura dintre acesta și necesitatea realismului psihologic, un curent pe care l-a dominat din plin, deși a fost populat cu nume îndelung răsunătoare. Viața i-a fost principala sursă de inspirație, iar experiențele prin care a trecut, majoritatea traumatizante, izvor nesecat de creație. Prezentăm apoi principalele perspective din care Cehov a privit lumea și, implicit, din care și-a condus materialul de creație. În primul rând, ne vom referi la profesia sa de bază, aceea de doctor, care va influența profund optica lui Cehov asupra realității vieții, dar și a operei. Apoi, vom discuta despre cealaltă perspectivă, de un tragism imperios, aceea de bolnav. Mai mult de jumătate din viață, Cehov a trăit sub imperiul tuberculozei, o boală necruțătoare, care i-a afectat profund calitatea vieții. Fiind medic, Cehov a putut realiza, moment cu moment, evoluția acestei cumplite boli, care i-a secerat firul vieții la doar 44 de ani, punând astfel capăt unei cariere care se anunța a fi extraordinară. Cea de-a treia perspectivă despre care vom vorbi este cea a iubitorului de natură. Oricât ar suna de banal, natura a avut un impact imens în opera cehoviană, populând cromatic și simbolic spațiul dramatic spectacular. Cehov a avut o poziție de veghetor, de critic și, de ce nu, chiar de protestatar. A protestat împotriva închistării intelectuale și mentale, a susținut că, indiferent cine își pune pecetea pe o doctrină, oamenii ar trebuie să gândească cu propriile minți și să aleagă cu propriile suflete și nu să se lase influențați de sloganuri și înspăimântați de puterea asupritoare. Sub presiunea modelatoare a țarismului cad pozițiile personale de gândire, atitudinile spontane, sentimentele firești, ele fiind

înlocuite cu adevăruri absolute, rigide și nebuloase, asupra cărora nimeni nu are voie să se întrebe, dar cărora toți trebuie să li se supună. Credea cu sinceritate că există totuși o speranță, presimțea revoluția și, odată cu ea, transformarea entităților sociale și individuale. Credea cu sinceritate că spiritul cu adevărat macabru al acestei societăți alterează cele mai firești raporturi între oameni și că acesta este unul dintre principalele motive pentru decăderea sufletească aproape completă care caracteriza vremurile în care trăia.

Una dintre cele mai importante realizări ale doctorului Cehov este încercarea și reușita de a-și înțelege profund epoca, de a-i smulge cele mai intime adevăruri și de a o reda în scrierile sale. Una dintre cele mai profunde drame este aceea că nu a reușit să o vindece. Crede că există mistere ale existenței, acolo, undeva în adâncul mecanismelor ce pun în mișcare forțele lumii și vrea cu ardoare să ajungă la ele și să își nutrească astfel opera, pentru a le reda oamenilor. Iar acest demers nu a început dintr-o încăpățânare sau la presiunea unui instinct, ci dintr-o necesitate a satisfacerii înțelegerii ideii. Crede cu stăruință că aceasta este cu adevărat menirea sa și nu va înceta să caute până la finalul vieții. De aici și nevoia sa de a întreține relații cu oamenii, deși, de multe ori, efortul i-a fost descurajat sau s-a simțit trădat. Medicul, bolnavul și iubitorul de natură sunt trei roluri esențiale din perspectiva cărora putem analiza lumea teatrală a lui Cehov și construcțiile sale dramatice. Sunt trei dimensiuni complet diferite la prima vedere, însă, vom vedea, mai asemănătoare decât s-ar putea crede. Când, în noaptea de 2 iulie 1904, Anton Pavlovici Cehov spune limpede și lucid medicului *Ichsterbe* (*voi muri* – n.a.), moartea nu era pentru el un eveniment neașteptat sau un coșmar terifiant.

Capitolul doi tratează dramaturgia lui Cehov, inovațiile aduse de acesta în domeniul scriiturii, în ce privește construcția personajelor, a dialogurilor, a subiectelor, modalitatea în care reușește să nu cadă pradă curenților de gândire, foarte puternice în acea perioadă, echilibrul pe care reușește să-l mențină între viața personală și cea profesională. Concizia este una dintre cele mai importante caracteristici ale operei lui Cehov. Simplitatea, zgârcenia, dacă putem spune așa, cu care Cehov folosește cuvintele, curățenia și esențializarea sunt tot atâtea atribute care pot descrie stilul marelui maestru și cu care el, probabil, nu ar fi de acord. Simplitatea aceasta ține tot de intenția surprinderii realității până în cele mai mici detalii. Cehov dorea ca cititorii și spectatorii să își poată da seama din doar câteva gesturi și cuvinte de proveniența unui personaj, de experiența sa existențială, de temerile sale sau de modul în care a fost educat, de cine și ce este acel personaj și de ce se află în acel loc, în acel timp, în acea conjunctură. Și credea că doar acele gesturi și cuvinte sunt suficiente. *Tăcerea* reprezintă o modalitate de comunicare la Cehov. *Tăcerea* spune mai mult decât sute de replici, iar semnificația ei este durabilă și are un impact imens asupra

psihologiei personajelor și atmosferei piesei. *Tăcerea* creează un soi de spațiu negativ, care atrage, precum o gaură neagră, dinamicile incipiente din piesă și le forțează să devină reale. Dramele trec prin sufletul omului, iar tăcerea este una dintre cele mai banale stări în realitate. Poate că în această liniște cu care scriitorul întâmpină evoluția fiecărui personaj, în filtrul obiectivității pe care l-a aplicat pe lentila prin care privește viața, găsim corectitudinea, sinceritatea, înțelepciunea și geniul.

„Pescărușul” s-a născut din frământările propriei lui existențe, necesitatea descoperirii adevărurilor, sentimentul căutărilor esențiale și lipsa, adesea bulversantă a răspunsurilor clare. În această piesă, Cehov vorbește adesea prin gura unor personaje diverse, le îmbrățișează până la un punct destinul, iar conflictul dintre acești eroi reprezintă într-o anumită măsură lupta purtată cu el însuși. De aceea îl putem regăsi pe Cehov atât în *Treplev*, în *Trigorin*, cât și în *Nina*. La o primă analiză, nimic nu este senzațional în „Pescărușul”. Nu există drame capitale, nu există revoluții, însă tocmai caracterul comun al dramelor, în care eroii tăcuți și sobri sunt parcă împotriva realității, creându-și propria istorie, patetică și emoțională, dă naștere impresionantului. În această piesă, niște oameni obișnuiți, care și-au petrecut cea mai mare parte din viață bând ceai, discutând fără de sfârșit sau plângându-și tristețea, plictisul și visurile neîmplinite, iar adeseori tânjind către o altă existență, trec pe dinaintea noastră ca într-una din obișnuințele și asemănătoarele lor zile. Și astfel se dezvoltă ceea ce le-a otrăvit viața și le-a secat tinerețea. Este lumea marginirii, a egoismului prădalnic, a meschinăriei. Ea le-a zădărnicit eroilor talentul, iubirea și libertatea și aici se află izvorul dramei lor. Căci suferințele lor nu sunt pricinuite de întâmplări sau oameni care, odată îndepărtați, ar înlătura și drama lor. Aici acționează iremediabil mecanismul unei societăți, legile ei dure.

„Unchiul Vania” este o piesă despre ne-schimbare. Nu se întâmplă nimic, ca și în celelalte și nu se moare. Dacă în opera lui Cehov avem parte de suficient de multe morți – sinucideri, asasinate și dueluri, aici nu se moare. Atmosfera este una specială, apăsătoare și generatoare de energii negative. Toate aceste personaje se țin sub observație, sunt extrem de sensibile la cea mai mică schimbare de stare, meditează unii asupra altora, se privesc unii pe ceilalți, se analizează reciproc. Din discuțiile ce par doar a scrijeli suprafața lucrurilor, adevărurile ies la iveală și conturează o lume chinuită și frustrată, iar atmosfera devine sufocantă, se strecoară insidios în poveste, ca o ceață ce ia mințile și ajunge să sugereze infinit mai mult decât ce spun personajele. Această neliniște ascunsă, care contaminează raporturile între oameni, are o cauză profundă. Nimic nu e realmente frumos în viața lor.

„Livada de vișini” este una dintre cele mai dragi piese ale marelui scriitor. Lucrarea debutează magistral, cu o imagine superbă, culeasă de Cehov, fără îndoială, de la iubita sa moșie, Melihovo, unde plantase și îngrijise cu mâna lui meri, cireși și vișini, grădinaritul fiind cea mai plăcută îndeletnicire a sa, după scris. . Livada este o victimă încă de la debutul piesei. Mai întâi

aflăm că pomii sunt bătrâni și apoi că este foarte frig pentru această perioadă, că dă înghețul.

În piesa „Trei surori” pătrund, în fapt, ecourile frământărilor scriitorului și a o parte însemnată din societatea epocii. Eroii înțeleg că trăiesc într-o lume ale cărei legi sunt viciate și care se dezagregă o dată cu ei înșiși. Nici unul din aceste personaje nu se poate salva printr-un raport cu ceilalți, printr-o legătură cu o idee nobilă, printr-o generozitate eficientă; dar presimt și așteaptă vijelia revoluționară, care să fărâme carapacea destinului lor, reunindu-le viețile și dându-le un sens. Ca și în celelalte piese, și cele trei surori simt nevoia să muncească, deși o fac, Poate părea un paradox, însă ele se referă la munca aceea, cu adevărat semnificativă, care să facă o schimbare. Rutina muncilor lor le roade pe dinăuntru precum un bacil de tuberculoză, le distruge tinerețea, voința de a fi și de a trăi. Sunt obosite și slăbite și singura lumină care le întinerește obraji și mințile este plecarea la Moscova.

Capitolul trei este rezervat Sistemului și Metodei lui Stanislavski, ce reprezintă, practic manualul de lucru al actorului din toate vremurile și toate spațiile. Stanislavski a creat metode de interpretare și punere în scenă speciale pentru teatrul lui Cehov și, de aceea, marele dramaturg va avea o relație foarte specială cu Teatrul de Artă și cu inițiatorul său. Mai mult decât atât, tot aici o va cunoaște pe cea de care se va îndrăgosti iremediabil Olga Knipper, o actriță extraordinară care lucra sub îndrumarea lui Stanislavski. Așa-numitul „sistem Stanislavski” este, în fapt, o modalitate flexibilă, fluidă și ușor de asimilat de a învăța, cu alte cuvinte, de a pune în practică Metoda. Răscrucea de drumuri și insatisfacții la care s-au întâlnit cei doi maeștri, Stanislavski și Cehov s-a dovedit a fi benefică pentru întreaga lume teatrală universală. Operele și modul de gândire al celor doi s-au completat unele pe altele până au ajuns la un tot perfect. Fiecare spectacol presupunea însă o muncă titanică, luată, de fiecare dată, de la capăt, căci fiecare piesă cehoviană avea o altă premisă, o altă atmosferă, o nouă dimensiune psihologică pe care Stanislavski trebuia să o înțeleagă, să o explice actorilor și să lucreze cu ei până când și aceștia, la rândul lor, puteau arăta publicului că au înțeles. Stanislavski a descoperit calea intuiției și a sentimentului datorită lui Cehov deoarece, pentru a se putea infiltra în semnificațiile profunde ale pieselor sale, trebuia să-și sondeze mai întâi propriul interior. Konstantin Stanislavski și-a dedicat întreaga carieră descoperirii misterului creației artistice în arta actorului. Mecanisme pe care le probează și le îmbunătățește cu fiecare repetiție în parte ajung să se transforme într-un sistem. Acest sistem, *Sistemul lui Stanislavski*, a oferit legi fundamentale în arta actorului și în procesul de creație, regulile fiind simple iar rezultatul trebuie să fie întotdeauna verosimilul.

Capitolul patru tratează moștenirea americană și ecourile operei lui Stanislavski peste Ocean, de atunci și până în prezent. Amintim cei mai prolifici ucenici deveniți la rândul lor maeștri: Lee Strasberg, Stela Adler, Sanford Meisner, Viola Spolin ș.a. Lee Strasberg fondează

”The Lee Strasberg Theatre Institute”, la New York și Los Angeles, adoptând o metodă de lucru după principiile și procedeele sistemului stanislavskian, ulterior pe cele ale lui Vahtangov, dar și propriile-i interpretări ale conceptului, respectiv realitatea motivației interioare, trebuie să fie una reală și personală. Actorul nu trebuie să se limiteze la circumstanțele impuse de personaj, trebuie să caute o realitate diferită de ceea ce propune piesa, realitate care îl ajută să obțină un comportament adecvat, în concordanță cu cerințele rolului. Acesta nu trebuie să mimeze gândirea, trebuie să gândească la ceva real, concret. Atât improvizația cât și memoria emoțională sunt elementele de bază ce l-au preocupat îndeosebi pe Strasberg.

Stella Adler este inițiatoarea renumitei școli din New York, ”Stella Adler Conservatory of Acting”. Merge la Paris unde învață metoda stanislavskiană chiar de la maestru. Reușește să coroboreze metoda sa cu învățăturile acumulate în perioada petrecută în capitala Franței și să transmită mai departe cursanților ei. Susține imaginația ca sursă a talentului în arta actorului și recomandă o serie de exerciții ce au ca scop personalizarea realului. Se deosebește de Lee Strasberg prin faptul că acesta pune accent pe real, Adler punând accept pe imaginar. Ea susține că preocuparea actorului trebuie să fie aceea de a se detașa de părerile celor din jur, de a ignora sfaturile în ceea ce privește modul în care construiești un rol, tot ceea ce construiești, gândești trebuie să ți le formezi singur, dar acest lucru numai în cazul în care ți-ai conștientizat personalitatea și ai ajuns să te cunoști fundamental.

Metoda lui Sanford Meisner este considerată cea mai simplă, mai puțin pretențioasă, dar cea mai eficientă. Metoda predominant folosită este *repetiția* (o frază este repetată de mai multe ori până scapă de emoția specifică momentului rostirii și se descoperă esențialul, acțiunea pur și simplu). Pentru Meisner ”a juca” înseamnă ”a face”.

Metoda Violei Spolin întrește sistemul printr-un manual de tehnici pedagogice și regizorale. A creat un studiu bine structurat prin cartea sa *Improvizație pentru Teatru*, carte ce prezintă jocuri teatrale bine structurate. Exemplifică și explică fiecare termen în parte prin enunțarea pentru fiecare etapă prin numeroase exerciții care ajută un practician să-și dezvolte cariera de profesor. Cartea sa este un manual de metodică pedagogică, metodă care are nu numai valoare educativă ci și psihologică făcându-ne conștienți de natura individuală față de noi și de ceilalți.

Exercițiile propuse pentru actori sunt de conștientizare a senzorialității, de antrenare a imaginației, de atenție, observare, concentrare, spontaneitate, creativitate, relaxare pentru a căpăta liniștea de a gândi coerent, de a prelucra și reacționa firesc și natural în fața situațiilor propuse. Astfel dobândim libertatea de a ne exprima liber, descoperim spiritul de echipă, dobândim încrederea în sine, a puterii de stăpânire, înfrângerea timidității, dezinhibarea.

Capitolul cinci prezintă o anevoioasă muncă de documentare în teren și, anume, la Constanța. Cele mai bune montări ale pieselor lui Cehov, care au văzut luminile scenelor din orașul nostru și testimoniale ale marilor actori care au interpretat roluri „cehoviene” – reprezintă un demers unic în spațiul local și național și, am adăuga noi, extrem de necesar. În șaizeci de ani - din 1954 și până în 2014 - la Constanța s-au montat șase spectacole realizate după piese de Cehov, dintre care unul compus din trei farse într-un act. Fiecare dintre ele a rezistat pe parcursul a minimum unei stagiuni. Așa cum am menționat și explicat de mai multe ori pe parcursul lucrării, teoriile și experimentele lui Stanislavski în ce privește arta actorului stau, și astăzi, la baza pregătirii tuturor artiștilor din întreaga lume. Astfel actorii, oriunde s-ar afla, pleacă de la o bază comună, diferențele făcându-se la nivelul profunzimii documentării, perspicacității, inspirației, intelectului, disciplinei și talentului. Marii actori din ceea ce numim Hollywood, adică cea mai mare industrie de film din lume, sunt, cu toții formați la școala stanislavskiană și au trecut, cu toții, prin furcile caudine ale interpretării unui rol din dramaturgia lui Cehov. Am spicuit câteva mărturii ale celor mai marcante figuri ale scenei și marelui ecran. Simon Russell Beale, Sir Ian McKellen, Judi Dench, Ian Holm, Sir Anthony Hopkins, Ralph Fiennes, Ewan MacGregor, Patrick Stewart sunt doar câțiva dintre cei mai mari actori ai lumii, care au interpretat personajele cehoviene, care l-au înțeles și îl adoră pe Cehov.

Dramaturgia lui Cehov nu poate fi desprinsă de interpretare și aici intră în scenă Stanislavski, marele maestru fără ale cărui inovații teatrul lui Cehov nu ar fi existat și nu ar fi schimbat percepția creatorilor de iluzii și pe cea a publicului așa cum a făcut-o. Urmașii lui Stanislavski au dus Sistemul și Metoda sa peste Ocean și astăzi discutăm despre „moștenirea americană” a lui Stanislavski. Practic, toți marii actori de la Hollywood îi sunt tributari marelui rus, căci toate școlile de teatru s-au nutrit din ale sale „Sistem” și Metodă. Datorită lui Stanislavski, Cehov se joacă astăzi peste tot, în toată lumea, în toate teatrele, școlile de artă, teatru și cinematografie, la toate nivelurile. Căci opera sa se oferă oricui are suficient de multă răbdare și un bagaj intelectual consistent și chiar dacă inițial pare un zid imposibil de străpuns, în timp, realitatea cehoviană devine ca un perete pe care actorul își atarnă trofee.