

## ACTORIA DE FILM VERSUS ACTORIA DE TEATRU ÎN PROCESUL DE CASTING. ROMÂNIA ȘI INFLUENȚELE EUROPENE\*

Diana Aldea \*\*

**Abstract:** *This article deals with the issue of casting, the way and criteria for designating the composition of cast for theater performances and film productions, with a focus on casting, a relatively recent practice in Romania. The study explores the similarities and differences, as well as the mutual influences, between theater and film casting. The research also refers to casting techniques established in Western Europe, in order to assess the stage of development of the casting culture in Romania. The issue of auditions is analysed at the organizational, institutional level, as well as at the level of concrete activities, presenting testimonies of some directors and actors with international relevance. Relating the casting process from theater to film, inevitably involves questioning the relationships between acting techniques in theater and film. Also, aspects that contextualize the casting in Romania within the European spectacle and cinematographic culture (Great Britain, Italy or France) are considered and presented. The author of the article concludes that, in Romania, for now, the culture of casting is just beginning, but this procedure of selecting actors, transparently, on a meritocratic basis, is growing in both state and private institutions. The absence of authoritative scientific studies, dedicated to the casting process, in the international and Romanian literature, as well as the reality that, in Romania, the audition culture is a relatively recent acquisition, are sufficient arguments that make it necessary to start this research.*

**Keywords:** casting, audition, director, actor, theatre, film

Pentru a realiza un spectacol de teatru sau un film, toți cei implicați parcurg împreună un drum, mai scurt sau mai lung, străbătut cu ușurință sau presărat cu obstacole. Castingul este începutul acestui drum și reprezintă momentul de libertate de dinaintea „fîxării” personajelor (imaginate de regizor) în ființe „reale”. Înainte de

---

\* Această lucrare a beneficiat de sprijin financiar prin proiectul „Cercetare doctorală și postdoctorală de calitate, inovativă și relevantă pentru piața muncii”: POCU/380/6/13/124146, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020.

\*\* Cercetător post-doctoral, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca; e-mail: dianaaldea9@yahoo.com

„Anuarul Institutului de Istorie «George Barițiu» din Cluj-Napoca. Series Historica”, LIX, 2020, Supliment, 2, *Lucrările conferinței internaționale online „ROMANIA-ITALIA-EUROPA. Evoluții istorice - Dinamici culturale - Relații internaționale”, 16-18 septembrie 2020*, p. 687-697.

momentul castingului există variante inepuizabile de distribuție, care trebuie supuse unei selecții, dar și unei decantări. Castingul joacă rolul unui filtru. Formula, datorită căreia trupurile ficționale devin trupuri reale, este aproape alchimică, iar desfășurarea și rezultatele unei audiții sunt determinate, în egală măsură, de lucruri concrete și de lucruri invizibile. Există reguli, dar ele sunt mereu altele, în funcție de inspirația, de gândurile sau evenimentele care îi marchează pe toți cei implicați, înainte și în timpul castingului. Un element neprevăzut îl poate face pe regizor să își piardă actorul potrivit sau pe actor să rateze rolul care i-ar fi împlinit cariera. Desfășurarea unui casting e fascinantă pentru că procesul poate fi condus în cele mai diferite direcții și nu poate fi controlat în totalitate nici o clipă pentru că e un proces delicat care presupune un grad avansat de „vulnerabilitate”, atât a actorului, cât și a regizorului. Odată cu distribuirea rolurilor, prin deciziile luate, toate celelalte avataruri ale personajelor sunt „ucise” simbolic. Orice răzgândire e o înfrângere. O redistribuire ulterioară, o înlocuire, indiferent de motive, poate fi tradusă ca un eșec al unei etape, considerată, la un moment dat, completă și încheiată. Dacă imprevizibilul guvernează o audiție, nu înseamnă că actorii nu trebuie să se pregătească pentru ea, pentru a nu lăsa totul pe seama hazardului. Aceștia trebuie să cunoască proiectul, dar și, în măsura posibilului, să afle dinainte ce tip de estetică și ce așteptări are regizorul în fața căruia vor evolua. Totodată, trebuie să fie bine pregătiți profesional și să fie disponibili, maleabili și să își adapteze, de cele mai multe ori, tipul de joc pentru că există într-adevăr asemănări, dar există și diferențe notabile între cerințele pentru un casting în teatru și unul pentru film.

Comparația dintre actoria de teatru și actoria de film în timpul unui casting pare, la prima vedere, o temă de nișă rezervată doar celor implicați direct în proces, actori și regizori. Dintr-o perspectivă pragmatică însă, cercul celor pentru care este vital ca o distribuție să fie bine făcută este mult mai larg: directori de casting, producători, directori de teatru, scenariști, proprietari de cinematografe, muzicieni, mașiniști și, nu în ultimul rând, public. Declarațiile celor direct implicați în industria cinematografică sau în artele spectacolului, cuprind numeroase referiri la importanța stabilirii unei distribuții optime prin care produsul final să își atingă unul din umătoarele scopuri: succesul de casă, popularizarea unor informații, stimularea unui răspuns emoțional în vederea schimbării atitudinii publicului față de o problemă sau, pur și simplu, avansul cunoașterii. Pentru ca toate acestea să se întâmple, actorilor le revine, în primul rând, rolul de a-și înțelege responsabilitatea și de a se pregăti în mod, specific: fie pentru un casting de teatru, fie pentru un film.

Sharon Bialy, director de casting și membru fondator al *Casting Society of America*, are o experiență vastă în castingurile pentru film și teatru. Întrebată, într-un interviu, dacă există diferențe între cele două tipuri de audiții, ea răspunde: „Există o diferență între audițiile pentru teatru și cele pentru film. În film și în televiziune,

camera este extrem de aproape, și înregistrează tot ce faci. Nu poți minți. Puterea ta de alegere este minimă, însă există alegeri. Actorul trebuie să își arate emoțiile într-un mod mai subtil și să lase (tele)spectatorul să vină spre el. În cazul scenei, actorul trebuie să ajungă la spectator. Acesta este motivul pentru care, atunci când organizez castinguri pentru film, le spun [actorilor]: «Camera este fix în nasul vostru, fiți conștienți de asta. E singurul lucru pe care trebuie să vi-l amintiți mereu»<sup>1</sup>. Chiar dacă actorii, în casting, nu primesc această informație, instinctul îi face, în mod normal, să țină cont de apropierea unei camere video (la castingul pentru film), sau de distanța scenă-sală (la castingul pentru teatru). Însă din punct de vedere al abordării personajului, Sharon Bialy consideră că actorii cu background teatral solid sunt cei a căror muncă este caracterizată în mai mare măsură de profunzime, au o capacitate de înțelegere a vieții și a emoțiilor înnăscută.

Regizorul de film James Cameron a vorbit, de asemenea, despre diferențe notabile în ceea ce privește gestionarea energiei unui actor, în film față de teatru. Astfel, afirmă acesta, în teatru funcționează logica acumulării progresive de tensiune până la un climax<sup>2</sup>. În film însă energia e fragmentată, se compune din mai multe secvențe care nu sunt turnate neapărat în ordinea progresiei tensiunii. Regizorul știe căreia etape din dezvoltarea tensiunii dramatice îi aparține secvența filmată. Pe actor, conținutul a ceea ce urmează să se filmeze îl obligă să se adapteze momentului. Rolul regizorului, spune James Cameron, este de a fi acolo pentru a-l ajuta pe actor, el știe care fragment se filmează și trebuie să aibă grijă ca actorul să nu facă nici prea mult, nici prea puțin, așa încât la final toate momentele filmate să formeze imaginea de ansamblu. O altă diferență între modul de lucru al actorului de teatru și a celui de film este și cutuma, în teatru, de a beneficia de feedback imediat din partea regizorului /publicului (validarea se exprimă prin aplauze, râs, suspin, tensiune transmisă sau, dimpotrivă, prin corecturi). Întrebat cum resimte în mod concret această diferență, James Cameron răspunde: „Da, mi-a trebuit mult timp până să realizez că acești actori [de teatru] au nevoie de acel «Bravo!», dar nu poți să insiști prea mult, pentru că, în cele din urmă, nimeni nu te mai crede. Munca mea începe în clipa în care strig

<sup>1</sup> „There is a difference between auditioning for the theatre and auditioning for film. For film and television, the camera is so close it captures everything you do. You can't lie. Your choices are minute, but they are still choices. The actor should display his emotions in a smaller fashion and draw the viewer into him. While for the stage, the actor has to reach out. That's why, when I cast theatre actors for film, I tell them, „just be aware that the camera is right up to your nose. That is only thing you have to remember”. Karen Kondazian, *The actor's encyclopedia of casting directors*, foreword by Richard Dreyfuss, Lone Eagle Publishing Company, Hollywood, USA, 1999, p. 30.

\*\*\*Notă: În afara cazurilor în care autorul traducerii este indicat în notă, traducerea citatelor din limba engleză aparține autoarei prezentului articol.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 449.

«Acțiune!». Am filmat o singură dublă, ce a funcționat, ce n-a funcționat? Primul lucru care trebuie spus actorilor este: «Ce ziceți? Cum a mers?», niciodată: «Ai fost fantastic!» pentru că, după o săptămână, nu mai crede nimeni un cuvânt din ce spui<sup>3</sup>.

Vlad Ivanov, actor român cu experiență atât în film, cât și în teatru, este de părere că rolurile în teatru au o energie specială oferită de „scândură”<sup>4</sup>, de contactul cu scena: „E o energie specială, de la primele momente când începi să lucrezi cu regizorul și să descoperi în tine cum vin ușor, ușor, datele personajului, să simți echipa lângă tine, să vezi cum căutărilor tale sunt și ale lor și, după aia, când vine spectacolul și vezi că aduci bucurie publicului. Asta e ceva incomparabil”. Pe de altă parte, Vlad Ivanov crede că actorii care joacă mult teatru vin în film cu aceleași mijloace (joc în expresie), iar aparatul de filmare funcționează ca o lupă (detectează exagerările)<sup>5</sup>.

O altă actriță din România, cunoscută mai ales pentru rolurile din teatru, este Ofelia Popii. În ultimii ani, aceasta a început colaborări cu regizori de film, debutul într-un lungmetraj fiind însă tot alături de cunoscutul regizor de teatru, Silviu Purcărete, în rolul Leana Mică din *Undeva în Palilula*, în anul 2012. Întrebată despre actoria de film (majoritatea rolurilor ei fiind jucate anterior în teatru), actrița precizează: „În film, mi se pare un joc mult, mult mai direct. Din puținele mele experiențe cinematografice, am învățat foarte multe pentru teatrul pe care-l fac. E un joc mult mai curat, mai simplu, ceea ce-mi place foarte mult. Cred că îmbinarea experiențelor din teatru cu cele din film are un efect foarte bun, nu atât asupra tehnicii, cât asupra calităților mele actricești(...). Filmul m-a ajutat să-mi simplific mijloacele în teatru, să am un stil mai «conținut». E o adaptare a jocului – când ai camera aproape, e ca și cum ai juca la un public foarte apropiat; când camera te filmează de departe, e ca și cum ai juca pe o scenă foarte mare, unde publicul te vede de la distanță”<sup>6</sup>.

Evocarea declarațiilor mai sus ale unor actori cu experiență de lucru în ambele medii, precum și cercetarea comparativă a castingului din teatru și film, ar putea să

<sup>3</sup> „Yeah, it took me a long time to realize that you have to give the «Atta boys» but you can't go too far because if you do, no one will believe what you're saying. The second I say, «Cut», is when my work begins. We've just done a take, now what worked and what didn't work? The first thing to say to the actors is, «What did you think about that?» never, «Oh baby, that was great!» because after a week of that, nobody's going to believe a damned thing you say”. *Ibidem*.

<sup>4</sup> Mulți actori folosesc această expresie pentru că, în jargonul teatral, „scândura scenei”, e o expresie a realității materiale imediate supusă ficționalizării; ea face, totodată, trimitere cel mai bine la ideea de tradiție, scena poartă amprenta tuturor actorilor care au jucat pe ea.

<sup>5</sup> Interviu de Monica Andronescu, accesat ultima dată pe data de 28 august 2020, la URL: <http://yorick.ro/vlad-ivanov-pasiunea-nu-inseamna-numai-sa-stai-sa-visezi-inseamna-chiar-sa-faci/>

<sup>6</sup> Accesat ultima dată pe data de 27 august 2020, la URL: <http://www.observatorcultural.ro/articol/noi-continuum-sa-existam-dupa-alfabetul-deprins-in-comunism/>. Interviu a fost acordat criticului de teatru Iulia Popovici, în anul 2014.

antreneze o discuție mai aplicată despre tehnica actorului în teatru versus cea din film, un subiect controversat în cadrul breslei, sporadic vizitat în literatura de specialitate.

Majoritatea actorilor, în timpul spectacolelor de teatru, ajutați de faptul că personajul se dezvăluie progresiv pe parcursul acțiunii, dar și de energia degajată de prezența publicului din sală, se simt plini de vitalitate la final, chiar dacă rolul a fost solicitant. O filmare, însă, din cauza reluării secvențelor (a dublelor), a prelungirii duratelor de așteptare - motivată de necesitatea reglării echipamentelor de filmare - de pregătirea condițiilor de filmare, poate fi o experiență extenuantă. Actorii sunt nevoiți să-și mobilizeze atenția și creativitatea, la semnal, de câte ori se reia filmarea. Componenta tehnică a filmului fiind esențială, dictează ritmul de lucru și impune actorului o disciplină diferită a interpretării: el nu are timp de „încălzire” în rol ca la scenă, trebuie să-și regleze tensiunea interpretării la nivelul cerut de regizor și înainte de anunțul „acțiune!”.

Unii actori au nevoie de o perioadă de studiu asupra unui personaj, nu se descurcă strălucit cu textele de citit la prima vedere, nu pot fi creativi la comandă. Pentru acest tip de actor, metodele clasice de evaluare în timpul unui casting, mai ales pentru un rol într-un film, îl dezavantajează și îl descurajează. Dar în tipul de casting practicat de companiile teatrale din SUA, unde textul personajului este primit, pentru studiu, din timp, acest gen de actor poate străluci. Alți actori sunt refractari la acumularea excesivă de informație. Charles Nicolle, biolog francez, afirmă că geniul inventiv nu este în stare să înmagazineze cunoștințe și că spiritul inventiv poate fi omorât de un învățământ deficitar, de erudiție sau de opinii bine fixate. Astfel, cu o cantitate relativ mică de informație, actorul caracterizat prin spontaneitate reușește să obțină rezultate peste așteptări, în castingurile în care timpul care i se acordă este limitat. Pentru film, mai ales, spune actorul Richard Dreyfuss, se caută un fel de *personaj* care se face simțit dincolo de persoana privată a actorului, deci un personaj potențial conținut de actor și care, este de părere actorul american, este diferit de ceea ce arată actorul cu ocazia unei audiții pentru distribuția unui spectacol de teatru. În film, afirmă Dreyfuss, „avem de-a face cu o mitologie, cu mituri, cu literalmente *aura/atmosfera* pe care o degajă sau nu un actor”<sup>7</sup>. Pe de altă parte, avantajele oferite de teatru nu pot fi ignorate, crede Richard Dreyfuss: în teatru poți avea șansa de a primi roluri mai importante, pe care în film nu ai șanse să le obții sau roluri pentru care constrângerile legate de înfățișare nu există. În teatru nu se acordă o la fel de mare importanță potrivirii fizice între actor și personaj, ca în film.

---

<sup>7</sup> Gordon Hunt, *How to Audition For TV, Movies, Commercials, Plays and Musicals*, Harper Collins Publishers, New York, 1995, p. 296.

Revenind la problematica audiției, se observă că, dacă din punctul de vedere al probelor practice, castingul de film nu pare să difere prea mult de cel de teatru, ca metodologie și mod de organizare, există deosebiri semnificative. La un prim nivel, avem diferențele date de specificitatea mediului dar și cele ce țin de proporțiile evenimentului. Pe de altă parte, există diferențe generate fie de tipul de regizor/producător care coordonează castingul, fie de stadiul de dezvoltare al „industrii” cinematografice sau teatrale în cadrul căreia se organizează audițiile. „Cantitatea” de roluri dintr-un film este, în mod obișnuit, net superioară celei din teatru, ca urmare, numărul celor care se prezintă la audiții pentru o producție cinematografică poate atinge dimensiuni impresionante, în comparație cu al celor care aplică pentru roluri în spectacolele de teatru (deși, în culturi teatrale precum Marea Britanie sau Franța, nu de puține ori, numărul actorilor doritori să prindă un rol într-o distribuție e de ordinul sutelor). Din aceste diferențe de scară reiese faptul că probele de casting pentru film se specializează urmărind un criteriu al eficienței, în timp ce probele din teatru urmăresc calitatea artistică a „prezenței” nemijlocite a actorului în fața publicului. Pentru film, actorul trebuie să arate cât mai multe într-un timp cât mai scurt, iar uneori e suficient doar „să se arate”, criteriul potrivirii fizice cu rolul fiind decisiv. În schimb, la teatru, evaluarea fiecărui actor poate dura mai mult pentru că se testează capacitatea de metamorfoză și, mai ales, de proiecție a expresivității vocale și corporale, deosebite față de cinema. În film contează ceea ce reușește să ajungă, din „prezența” actorului, dincolo de lentila aparatului și de aceea, de multe ori, la castingurile de film se prezintă și începători sau neinițiați, în timp ce scena cere stăpânirea unor de tehnici de proiectare a expresiei pe care cei nepregătiți profesional nu o stăpânesc. În cinema însă, aducerea actorilor neprofesioniști în fața camerei a oglindit un adevărat crez estetic al regizorilor afiliați neorealismului italian (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Luchino Visconti și Federico Fellini). Dintre filmele mai recente care au distribuit în roluri principale neprofesioniști, amintesc *The Search* (2013) al regizorului francez Michel Hazanavicius. Un alt film, *Tout est pardonné*, regizat în 2007, de Mia Hansen-Love, are în rolurile principale o tânără aflată la primul său rol, dar și pe sora ei, în vârstă de 6 ani.

Aceste exemple demonstrează existența unor doze semnificative de hazard, șansă, intuiție, generatoare de mitologie în jurul procesului de casting. Pe de o parte, aceste exemple încurajează tinerii neprofesioniști să se prezinte la castinguri ori de câte ori profilul rolului le corespunde, iar, pe de altă parte, dă curaj regizorilor să caute actori nu doar în mediul profesional și să aibă încredere în propriile intuiții.

Regizorul Patrice Chéreau<sup>8</sup>, cunoscut pentru filmul *La Reine Margot* (*Regina Margot*, 1994) a realizat, în 2001, filmul *Intimacy* (*Intimitate*), film care l-a avut în rolul principal masculin pe Mark Rylance, fost director al *Teatrului Globe* din Londra, cunoscut pentru interpretarea mai multor roluri feminine. Faptul că alegerea regizorului a fost bună a fost confirmat de nominalizările și premiile obținute (Festivalul Internațional de Film de la Berlin [2001](#), Premiile César, Franța [2002](#) etc. Numeroși regizori consacrați preferă, asemeni lui Patrice Chéreau, amatorii sau actorii fără experiență: Jim Jarmusch, Bruno Dumont, Peter Webber, Albert Serra, Radu Jude sau Corneliu Porumboiu.

Din cinematografia românească voi aminti exemplul lui Florin Șerban, regizorul care a ecranizat textul piesei de teatru *Eu când vreau să fluier, fluier*<sup>9</sup>, scrisă de Andreea Vălean. În anul 2009, regizorul a organizat mai multe castinguri pentru a-și forma echipa. Castingul pentru rolul lui Silviu<sup>10</sup> a durat șapte luni (după mai mult de 700 de interviuri), iar pentru cel al Anei, patru luni. Pentru găsirea de actori pentru rolurile secundare, regizorul a fost la Penitenciarul Tichilești. Din cei 280 de deținuți, a selectat patru. Talentul regizorului Florin Șerban de a lucra cu actori neprofesioniști, în acest film, a fost răsplătit cu 19 premii și 12 nominalizări.

Metodele pe care regizorii le aplică atunci când lucrează cu actori amatori sunt rareori amintite de către aceștia. Totuși, francezul Robert Bresson<sup>11</sup> este un regizor de film cunoscut pentru faptul că antrenează actori neprofesioniști. El îi numește „modelele” sale, iar tehnica de lucru constă în a-i antrena să rostească replicile plat, ca pe silabe înșiruite fără legătură între ele. Acțiunile le repetă până când gesturile devin reflexe, deprinderi care nu necesită o concentrare specială<sup>12</sup>. Actorii fără experiență sau cei neprofesioniști își stabilesc drept scop sedimentarea informațiilor dobândite prin automatism. Actorii cu experiență se opun, în general, fixării definitive, aduc continuu îmbunătățiri, readaptează permanent rezultatele obținute la un moment dat, pentru a evita rutina sau din dorința de a descoperi elemente noi. Această căutare neconținută

---

<sup>8</sup> *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, ed. Shomit Mitter și Maria Shevtsova, colecția FNT, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura Uniter, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, 2010, p. 247.

<sup>9</sup> Accesat ultima dată pe data de 22 august 2020, la URL: <http://www.observatorcultural.ro/articol/film-berlinala-romanilor/>.

<sup>10</sup> George Piștereanu, actorul care a interpretat rolul principal masculin, era elev la o clasă de actorie a liceului Dinu Lipatti din București.

<sup>11</sup> Cele mai cunoscute filme: *Une femme douce* (1969), *Pickpocket* (1959), *L'argent* (1983) și *Le diable probablement* (1977).

<sup>12</sup> Metoda ne evocă celebrul exercițiu „Repetition Game” din tehnica Meisner, inventată de Sanford Meisner, unul dintre reprezentanții de seamă ai Actor's Studio din America.

este, în general, proprie actorilor profesioniști pentru că implică disciplină și tehnică, obținute prin antrenament.

Revenind la regizorii care utilizează diverse „trucuri” atunci când lucrează cu amatorii sau cu actorii începători, trebuie amintit și Gaspar Noé, regizorul filmului *Love*. Filmul, catalogat drept „pornografic” după premiera de la Cannes, a avut în rolurile principale tineri fără experiență cinematografică. Esența filmului constă în scenele din intimitatea unui cuplu, iar alegerea actorilor și a echipei trebuia făcută cu atenție și intuiție, altfel proiectul ar fi fost un eșec. Despre cei doi tineri pe care îi căuta pentru rolurile principale Gaspar Noé știa, cu siguranță, doar atât: „Voiam ca fata să fie frumoasă, voiam ca băiatul să fie amuzant. Nu îmi păsa dacă el arată bine sau nu. Inițial mă gândeam să caut un tip ca Dustin Hoffman sau Harmony Korine, un tip scund, cu un nas mare, dar amuzant. Dar nu am găsit cuplul. Procesul de casting e lung și, în cazul ăsta, când le ceri oamenilor să se sărute, trebuie să funcționeze pe ecran. Dacă nu sunt îndrăgostiți sau atrași unul de altul, trebuie măcar să aibă o încredere reală”<sup>13</sup>. Aomi Muyock filma pentru prima dată, iar pentru Karl Glusman era primul rol principal într-un lungmetraj. Potrivirea dintre ei doi, mai ales într-un film cu o astfel de temă, era extrem de importantă. Un casting eronat ar fi echivalat cu un film ratat. Regizorul, bine cotate în industria cinematografică, ar fi putut alege actori experimentați, însă a riscat mizând pe un joc natural, atuul principal al începătorilor. „Nu inventezi o lume și le spui cum ar trebui să fie lumea aia!”, a răspuns regizorul jurnaliștilor atunci când a fost întrebat despre modul în care a lucrat cu actorii. Criteriul autenticității este invocat de mulți regizori atunci când aleg în distribuție actori neprofesioniști, însă riscurile asumate sunt multiple: aceștia nu cunosc tehnici de „sporire a prezenței” (în termenii lui Radu Penciulescu), în fața aparatului de filmat; din cauza oboselii sau a tracului, pot renunța la proiect în timpul filmărilor, dar atunci tot materialul filmat cu ei ar fi compromis; dacă au dificultăți, nu le pot depăși singuri, prin tehnică și experiență; pot să nu reziste fizic presiunii impuse de munca intensă specifică zilelor limitate de filmare. Pe de altă parte, dacă lucrezi cu actori profesioniști, poate să apară „supra-motivarea”, tradusă prin excesul expresiei, prin dorința de a motiva fiecare gest al personajului, în detrimentul intuiției și spontaneității. Despre acest gen de pericole, care îi pândește, deopotrivă, și pe actorii profesioniști, vorbește și regizorul Cristi Puiu: „De ce trebuie o replică de genul «Bună ziua», replici de legătură, convenții, să se transforme în *to be or not to be*. Totul devine grav, rostit cu o voce de piept, fiindcă așa au învățat. Astea sunt construcții artificiale, nu există decât în mintea celor care cred că actoria este asta. Deși el trebuie doar să traverseze cadrul, are nevoie de o motivație... «metafizică». De ce stau lucrurile așa?

---

<sup>13</sup> Accesat ultima dată pe data de 23 august 2020, la URL: <http://www.decatorevista.ro/les-films-de-cannes-in-mintea-lui-gaspar-noe-despre-dragoste-si-alte-controverse/>.



Ne uităm la filme și totul devine grav, rostit cu o voce de piept, de Hamlet. Toți au un lucru grav de livrat, important. În loc să se lase pur și simplu”<sup>14</sup>.

Dintre castingurile de teatru inedite, organizate pentru amatori, amintesc două, unul realizat în Italia și altul în România, cele două având în comun faptul că s-au realizat în penitenciare, cu deținuți de drept comun. În anul 2012, binecunoscuții regizori și scenariști de film Paolo și Vittorio Taviani au coordonat o montare experimentală a tragediei *Iulius Caesar* de William Shakespeare, cu ajutorul condamnaților din penitenciarul Rebibbia. Cei doi regizori au ales să facă un film documentar sau docu-dramă, intitulat *Cesare deve morire* („Cezar trebuie să moară”), film premiat cu Ursul de aur, la Festivalul Internațional de Film de la Berlin (2012). Filmul este realizat în diverse spații din interiorul închisorii de maximă siguranță, iar costumele sunt mai degrabă haine obișnuite. Castingul susținut de către deținuți este memorabil, atât prin varietatea tipurilor umane care se perindă în fața camerei, cât și, totodată, prin ceea ce au toți în comun: brutalitatea și versatilitatea specifice pușcăriașilor. Odată distribuția stabilită, filmul prezintă și pentru ce au fost condamnați cei selectați în proiect: furt, trafic de droguri, omucidere.

În România, în ultimii ani, au fost numeroase proiecte teatrale în care sunt implicați pușcăriași, ca parte a strategiei de reintegrare socială a acestora. Un proiect deosebit a fost cel realizat în anul 2010, la Teatrul Metropolis din București, în colaborare cu Administrația Națională a Penitenciarelor. Spectacolul *Spune adevărul puterii. Voci din întuneric* este o adaptare după un scenariu de Ariel Dorfman, iar regia a fost semnată de Anca Colțeanu. Actori au fost 14 deținuți, selectați pe baza unor castinguri organizate la penitenciarele Ploiești și Târgșor. Teatrul Național din Cluj a găzduit, de asemenea, de-a lungul timpului, mai multe proiecte în care au fost cooptați deținuți, cel mai recent fiind spectacolul *Selfie*, coordonat de regizoarea Andreea Iacob, în anul 2016, în care au fost distribuite opt condamnate de la penitenciarul Gherla.

De multe ori, regizorii desfășoară castingurile pe durata mai multor zile, transformându-le în adevărate workshopuri sau ateliere. Ca la repetiții, actorii sunt întrerupți, rugați să reînceapă (sau simt ei această nevoie), li se dau indicații, li se pun întrebări sau pun întrebări, pentru ca apoi să reintre în rol. Astfel, castingul poate fi, și chiar este, de multe ori, un exercițiu de anduranță. Regizorul Tompa Gabor, de pildă, relatează despre un casting cu 310 actori (!) realizat în doar în 8 zile, la teatrul Lliure din Barcelona.

Cantitatea copleșitoare de date acumulate într-o împrejurare de acest tip, face ca emoția să se amestece cu oboseala. Un casting prelungit poate să rezerve surpriza unei descoperiri revelatoare în ultimul moment sau poate duce la o supraaglomerare de

---

<sup>14</sup> Accesat ultima dată în 25 august 2020, la URL: <http://www.observatorcultural.ro/articol/jurnal-tiff-2-explorarile-lui-cristi-puiu-ce-este-un-autor-2/>.

informații și la alegeri mai puțin fericite. Studiile din neuroștiințe<sup>15</sup> spun că decizia sau conștientizarea faptului că ești depășit de situație apare în regiunea prefrontală a creierului, cea care se ocupă de funcțiile executive, cum ar fi organizarea, planificarea, predicția sau automonitorizarea<sup>16</sup>. Când se atinge un anumit prag, această parte a scoarței cerebrale renunță să se mai împotrivescă, iar deciziile și alegerile scapă de sub control, pe măsură ce anxietatea și oboseala cresc. Pentru a nu ajunge acolo, regizorul trebuie să-și folosească atenția selectivă, să urmărească un număr de surse pe care îl poate gestiona și să ignore restul.

Însă există regizori de teatru care amână stabilirea distribuției finale, decid fixarea în rol după ce epuizează o serie de exerciții și improvizații cu întreaga trupă: Eugenio Barba, Pippo Delbono, Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski, Ariane Mnouchkine și alții. Aceasta din urmă declara că, în teatrul ei, fiecare actor își poate încerca puterile în orice rol, nu există distribuție *a priori*, bărbați și femei, cu toții încearcă.

Sunt însă și regizori pentru care teatrul și filmul nu sunt forme de expresie distincte. Pentru regizorul român Lucian Pintilie, teatrul și filmul țin de o aceeași credință, și, „uneori în mod abuziv, de aceeași logică artistică”. El spune că această „bizarerie” are la origine, în ceea ce-l privește, o imensă frustrare. A dorit întotdeauna să facă film, a evadat, de câteva ori, din teatru în cinematografie. Celebrul regizor afirmă: „Am transplantat în chip abuziv în universul teatrului un tip de libertate a viziunii, care este specific viziunii totale a autorului de film. Am ales perfect deliberat acest tip de impietate. Nu există linie de demarcație precisă între cele două forme de expresie, teatru și film — mi-am spus, și am impus teatrului legea morală a autorului de film (...)”<sup>17</sup>.

Pentru unii regizori, mai ales pentru aceia care au debutat în țări precum România, în care castingul nu are tradiție la fel de impunătoare, modalitatea de alegere a primei distribuții nu are aproape nimic în comun cu industria castingului, așa cum e înțeleasă ea astăzi. Marcela Motoc, actrița care a jucat în rolul Anemarie din *È pericoloso sporgersi* povestește, cu umor, despre prima sa audiție, în fapt, o simplă discuție cu regizorul Nae Caranfil. După mai bine de 20 de ani, întrebat despre maniera în care a ales actorii din *Closer to the Moon* (2014), regizorul român vorbește despre schimbările apărute în organizarea castingurilor, care trebuie să corespundă cerințelor

<sup>15</sup> Informațiile sunt preluate din Daniel Goleman, *Focus-motivația ascunsă a performanței*, traducere din limba engleză de Iustina Cojocaru și Bogdan Georgescu, Editura Curtea Veche, București, 2013, p. 162.

<sup>16</sup> Cele patru funcții ale creierului sunt preluate de pe URL: <http://www.psihiatrie-timisoara.ro/material/cortexul.pdf>.

<sup>17</sup> Accesat ultima dată în 20 august 2020, la URL: <https://yorick.ro/lucian-pintilie-un-om-e-liber-cand-hotaraste-sa-fie-liber/>.

actuale: eficacitate, utilitate practică. În interviul acordat jurnalistului Răzvan Brăileanu<sup>18</sup>, Nae Caranfil descrie rigorile cărora a trebuit să se supună pentru a realiza filmul: „În general, când pornești la o asemenea întreprindere și ai nevoie de un nume care să fie vandabil, îți faci liste și te adresezi agenților. Agenții, în funcție de cine ești, cine te reprezintă, cât de atractiv sau de bine finanțat pare proiectul, citesc (sau nu) scenariul, pe urmă îl înmânează (sau nu) vedetei vizate. Vedeta vizată promite (sau nu) să-l citească, îl citește sau nu-l citește. Toată această poveste consumă timp și, până la articularea unui răspuns ferm (sau chiar ambiguu) din partea vedetei, nu-ți poți permite să joci simultan la mai multe capete, pentru că lucrurile astea se află și, în cazul în care «curtezi» simultan mai multe Ilene Cosânzene, îți anulezi din start șansele de reușită”.

Cercetarea unor astfel de mărturii din castinguri susținute de regizori și actori cu relevanță în plan internațional reprezintă o oportunitate de a reflecta la problematica organizării castingurilor din film sau teatru în România, atât la nivel organizațional, instituțional, cât și la nivel comportamental, privat. Prin cunoașterea practicii de casting consacrate (în special din Europa occidentală), putem să evaluăm stadiul de dezvoltare a culturii castingului de la noi, raportându-l la standardele de calitate de peste tot.

---

<sup>18</sup> Interviul a fost acordat, de către regizor, la scurt timp după premieră și se intitulează „Lumea filmului s-a radicalizat într-un fel care mie îmi displace” (Accesat ultima dată în 22 august 2020, la URL: <http://revista22online.ro/48149/lumea-filmului-s-a-radicalizat-ntr-un-fel-care-mie-mi-displace.html>).

