

Instrumente esențiale pentru actor



INTERVIU¹ CU **ACTORUL ȘI PROFESORUL FILIP ODĂNGIU**

de SORIN-DAN BOLDEA

¹ Photo by Alexandru Sârbu

Multe dintre facultățile de teatru din România funcționează încă pe ideea *maestrului*² – profesorul este totodată coordonator de clasă și mentor al studenților săi. În cele mai multe cazuri, acești profesori coordonatori îi introduc pe studenți în una sau mai multe metode și moduri de a crea și de a înțelege teatrul. Deși, treptat, aceste clase încep să nu mai existe, iar profesorii de tip *maestru* dispar încet-încet, clasele având acces la mai multe viziuni și metode din partea mai multor profesori, există câteva facultăți de teatru în țară, cum ar fi cea din Cluj-Napoca, care până anul trecut încă mai funcționau în totalitate pe modelul coordonării unui profesor *maestru* ca are alături 2-3 asistenți.

Desigur, se poate dezbate eficiența acestui mod de predare, se pot analiza metodele folosite, dar nu acesta este scopul nostru acum, ci mai degrabă mă interesează să înțelegem contextul în care ultimele generații de studenți au fost conduse și crescute. Numeroase instituții de învățământ teatral din Europa sau din Statele Unite funcționează exact în opoziție cu această formă de predare. Deși există ideea de coordonator al unei clase de actorie, studenții nu împărtășesc viziunea singulară a unui maestru sau un legământ puternic față de un singur profesor-artist. Cu toate acestea, este important să înțelegem ambele perspective, să înțelegem ce înseamnă să fii lider în fața unei clase, alături de asistenți³ tăi, care este responsabilitatea pe care o ai în această relație strânsă cu elevii tăi și, mai ales, care este motivația din spatele unui profesor care ține în mâini o întreagă generație.

Pentru a înțelege mai bine aceste perspective, am realizat un interviu cu profesorul și actorul **Filip Odangiu**. Printre motivațiile personale pentru realizarea acestui interviu s-a numărat dorința de a înțelege ce înseamnă să fii profesor în acest domeniu, care sunt temerile și vulnerabilitățile unui profesor, ce înseamnă cu adevărat să conduci o clasă întreagă în calitate de îndrumător – și, în plus, pentru că eu însumi sunt absolvent al aceleiași instituții în care predă Filip Odangiu, m-am întrebat dacă există vreo competiție presupusă sau inventată cu alte instituții similare din țară.

Născut în 1976 la Timișoara, România, Filip Odangiu este unul dintre promotorii unei noi abordări în propedeutica artei actorului. Este doctor în domeniul artelor spectacolului, cu o teză dedicată formării actorului. Printre publicațiile sale se numără două cărți de referință în domeniul practicii teatrale:

2 Un *maestru* este un erudit în artă, un expert al domeniului artistic. Termenul este aplicat cel mai frecvent în domeniul muzical și descrie o persoană cu multă experiență și pricepere în interpretarea și/sau conducerea unui act muzical.

3 Formula de predare actuală, cel puțin la FTF Cluj-Napoca, nu mai este cea a profesorului secundat de asistenți, ci de echipe de profesori egali ca statut universitar, dar cu specializări congruente.

Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului și Praxis. Exercițiul strategic (ambele publicate în 2013 la Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca). Este profesor și coordonator al unei clase de actorie la Facultatea de Teatru și Televiziune, din cadrul Universității Babeș-Bolyai și actor colaborator al Teatrului Național Cluj-Napoca. Printre cele mai importante spectacole în care a jucat sau pe care le-a regizat, se numără „Tzara Arde și dada se piaptână” (2016), în regia Ștefanei Pop-Curșeu, „Succubus” (2019) – scenariu de F. Odangiu după proza fantastică a lui I.L. Caragiale, regia: F. Odangiu și Sinkó Ferenc, precum și *Zero Grade cu soare* (2024), scenariul și regia Filip Odangiu, proiect al Centrului de Creație MAIDAN (pe care l-a fondat în 2020).

Sorin-Dan Boldea: *Permiteți-mi să încep cu o întrebare aparent simplă, dar care cred că ne provoacă pe noi toți, actorii, la reflecție de fiecare dată când trebuie să răspundem. Ce înseamnă teatrul pentru dumneavoastră?*

Filip Odangiu: Îmi ceri să definesc un fenomen, de fapt o întreagă clasă de fenomene aflate, azi, mai mult ca oricând, în schimbare. Teatrul nu mai arată la fel, eu însumi nu mai arăt la fel ca acum doi ani, de exemplu. După cartea lui Olivier Py⁴, care cuprinde nu mai puțin de o mie de definiții ale teatrului, o nouă definiție e greu de formulat. Fiecare dintre cei care lucrăm în vreo formă de conexiune cu teatrul, avem la un moment dat o definiție personală, despre ce e și mai ales ce nu e teatru. Această definiție personală se schimbă, cum spuneam la început. Unii vorbesc azi despre moartea teatrului. E vorba, desigur, despre moartea teatrului așa cum îl înțeleg respectivii. Așadar, „teatru”, termen polisemic, acoperă o arie foarte largă de înțelesuri, de la TEATRU cu majuscule, în sens de REȚEA de instituții, SISTEM, la „teatru” ca termen brookian peiorativ, adică teatru mort sau joc scenic lipsit de conexiune reală între părțile componente ale expresiei (imaginar–voce–corp). Dacă e să rețin totuși o trăsătură definitorie a „teatrului meu” azi, ea se referă la o experiență artistică ce presupune co-creația unui spectator și a unui actor, prezenți nemijlocit în același spațiu. Ceva care cuprinde atât viață cât și vis. Teatrul e o nevoie obscură, ascunsă adânc în oameni, o nevoie care cuprinde porniri paradoxale, tensiuni extreme, nevoia de a fi văzut, recunoscut, nevoia de a te convinge că ești prin a te vedea reflectat, înscenat de către Celălalt. Înscenarea nu ține doar de scenă, ci și de viață. Teatrul ține de viața noastră, de instinct. Arta teatrală doar canalizează în anumite contexte această pornire atavică. Alina Nelega, citându-l pe Nikolai Evreinov, vorbește despre „instinctul transformării”, specific nu numai omului, ci

4 Py, Olivier (2020) *Les mille et une définitions du theater*. Paris: Actes Sud-Papiers.

întregii naturi, de la animale la plante. Acesta ne duce spre a-l înțelege pe celălalt și a empatiza cu el, spre a căuta transformarea și a o celebra.

**„Profesorul nu urmărește crearea unui «produs»,
ci declanșarea unor procese care, de cele mai multe ori,
continuă mult timp după terminarea
acțiunii concret pedagogice.”**

S.-D. B.: *Să coordonezi o clasă de arta actorului nu este o sarcină ușoară, mai ales atunci când ai o relație strânsă cu studenții tăi. Există mai multe tipuri de profesori de actorie în acest domeniu, de la profesorul de tip maestru la cel detașat și realist ș.a.m.d. Ce fel de profesor sunteți dumneavoastră? Sau, mai degrabă, ce înseamnă pentru dumneavoastră pedagogia teatrală?*

F.O.: A fi pedagog în arta actorului corespunde unei vocații. Rar întâlnită. Relația profesor-începător constituie – pentru artistul care alege să se instruiască (cu precizarea că nu școala face pe cineva artist, a fi artist e ceva înnăscut) – un model de parteneriat între creator și sinele său. Îi spun întotdeauna, la început, unui nou student că, în relația noastră, vom fi trei: eu, antrenorul, el, studentul, și tot el, antrenorul interior. De-a lungul procesului de formare, transformăm Judecătorul, pe care îl conținem fiecare, într-un Antrenor. De aici și imensa responsabilitate care incumbă meseriei de profesor de actorie. Acesta e chemat să stabilească un model relațional, arhetipal, care va cumpăni hotărâtor în viitorul destin al tânărului artist. Cum preocupările mele de cercetare vizează aportul metacognitivității în formarea și apoi în jocul actorului, am observat, în cei 20 de ani de predare, că pedagogul actorului reprezintă, vrând-nevrând, o oglindă, prefigurarea oglinzii pe care viitorul artist o va purta cu sine mult timp după dispariția profesorului din proximitatea lui.

Cred în pedagogul invizibil, analog al actorului invizibil al lui Yoshi Oida, o prezență, un ghid, aflat undeva mai în față cu un lămpaș, pe Drumul pe care înaintează băjbâind Începătorul. Altă imagine care mă seduce: pedagogul-umbră, cel aflat în spatele umărului Începătorului.

Creativitatea este un fenomen evanescent, controlabil doar parțial, ca atare pedagogia actorului poate fi considerată, în multe aspecte, drept o „chirurgie” simbolică (Anatoli Vassiliev) pe creierul și trupul ucenicului. Peter Brook vede în pedagog un ghid în întuneric. Eu mă consider un pedagog conceptual, adică mă strădui ca studenții mei să trăiască aventura cercetării, dar să și cartografieze teritoriile explorate. A păstra acest echilibru fragil între experiență și înțelegere e mereu o provocare majoră, pentru mine, la lucru.

Mai vreau să spun, dacă tot m-ai provocat: nu mai cred în imaginea „pedagogului-grădinar” care pregătește doar contextual – fertilizează pământul, da, frumos, poetic. Cred în pedagogul-brutar care frământă un aluat viu apoi îl vârfă frumos în cuptor și așteaptă. Focul nu mai e în puterea lui. Consider pedagogia artistică drept o muncă de creație, analogă creației regizorale, dar totuși diferită de aceasta, pentru că profesorul nu urmărește crearea unui „produs”, ci declanșarea unor procese care, de cele mai multe ori, continuă mult timp după terminarea acțiunii concret pedagogice. Așa cum Michelangelo vedea sculptura ascunsă în interiorul pietrei, profesorul vede în student, ca dincolo de pânza înnegrită a unui tablou, culorile strălucitoare ale Creației inițiale. „Actorul” se revelează treptat în student, asemeni culorilor originale după un tratament de restaurare. Aș asemui deci, în concluzie, munca pedagogului mai degrabă cu aceea a unui restaurator de capodopere, a cărui strădanie constă în îndepărtarea straturilor ce împiedică lumina să ajungă și să pună în valoare straturile profunde. Și mai e ceva: pentru mine, la fel de importantă ca pregătirea viitorilor actori este pregătirea viitorului teatru care va depinde de ceea ce punem noi în ei, azi. Aici intră formarea gustului estetic, a comportamentului etic, generozitatea, empatia.

S.-D. B.: *De ce ați ales să deveniți profesor și nu doar actor?*

F.O.: Pedagogia e o vocație răspândită în familia mea. Nu m-am gândit niciodată să fiu doar actor. Am ajuns la actorie după o educație temeinică în domeniul artelor plastice (școală, liceu și facultatea de pictură la Timișoara). Mulți dintre actori încep prin a excela în mai multe domenii artistice. Pe de altă parte, nu știu dacă mai sunt mulți actori azi care sunt doar actori. Lumea se schimbă în ritm accelerat și rolul actorului în societate la fel. Majoritatea actorilor pe care îi cunosc fac mai mult decât să joace în spectacole: cântă, scriu, regizează, coordonează ateliere, activează social etc. Cultivăm, de aceea, în studenți, o atitudine de deschidere.

Revenind la motivația alegerii mele pentru pedagogie, am realizat că mă raportează la predare așa cum un artist se raportează la ceea ce lucrează: obsesiv, creator. Eu visez exerciții, mă scol în toiul nopții și le notez, mă pregătesc de fiecare curs ca un student pentru un examen, lucrez mereu în stare sau în căutare de inspirație, fierbinte. Cred că mulți colegi lucrează așa. Examenele studenților sunt examene și pentru mine, deoarece ele testează eficacitatea acțiunii mele pedagogice anterioare. Le spun studenților că meseria de actor trebuie aleasă doar de cei care simt că nu ar putea face nimic altceva mai bine. Cred la fel despre mine și predarea actoriei.

S.-D. B.: *Cu ce vă îmbogățește pedagogia? Ce vă dă în plus față de simpla meserie de actor?*

F.O.: Tinerețe veșnică, fără glumă. Amânarea morții, aceea de care vorbește Brook, o anchilozare sufletească și spirituală care pândește pe oricine, prin blazare, oboseală, indiferență. Acesta este motivul pentru care actorii care și predau nu renunță la catedră, în ciuda supra-solicitării presupuse de practicarea, în paralel, a ambelor meserii. Procesul instruirii cuiva primenește profesorul, priește Ființei.

**„Tratez fiecare student ca pe un centru de dezvoltare separat.
Caut metoda care să-l ajute pe student să se construiască.”**

S.-D. B.: *Care sunt metodele pe care le folosiți în munca dvs. ca profesor, la clasă cu studenții?*

F.O.: Radu Penciulescu afirma, într-un interviu, că pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează, că relația dintre elev și pedagog îl definește atât pe unul, cât și pe celălalt. În acest sens, metoda și calitatea predării depind, într-o proporție majoră, de calitatea și implicarea destinatarilor ei, studenții. Tratez fiecare student ca pe un centru de dezvoltare separat, ca pe o problemă de rezolvat pentru mine. Caut metoda care să-l ajute pe student să se construiască. Nu putem ignora că pregătim actori pentru o lume teatrală postdramatică atât de limpede descrisă de Hans Thies Lehman. Metodele de actorie sunt la rândul lor post-metode, interpretări, adaptări. Asistăm la multiplicarea metodelor.

Poate ar fi mai nimerit să evoc mai întâi câteva din obiectivele mele didactice. Parafrazându-l pe Jerzy Grotowski, acestea ar fi următoarele: a stimula un proces de auto-revelație, investigând subconștientul și canalizând apoi această stimulare pentru a obține reacția dorită; a instrui studenții cum să articuleze acest proces, cum să se disciplineze și să convertească stimulii în semnele unei partituri; a elimina constant, din procesul creator, rezistența și blocajele cauzate de propriul organism, fizic, psihic, dar și de anumite obligații sociale alienante. La acestea, se adaugă două idei de maximă generalitate:

1. Obținerea Prezenței performative, a acelui nivel de „radiere” a actorului, care-l face să poată menține vie atenția publicului asupra lui, chiar și în stare de nemișcare sau în absența oricărui gest.
2. Disponibilizarea actorului spre a deveni agent al comuniunii prin teatru.

Actorul este Artist și această condiție e caracterizată, așa cum punctează Anne Bogart în cartea sa *And Then, You Act*, prin mai multe calități: capacitatea de Articulare (știința meseriei); Intenție (prin gestul de a arăta luna, la Yoshi Oida,

adică acea calitate a artistului de a nu se arăta pe sine prin arta sa, ci a indica o problemă, o idee, el devenind „invizibil“ în cadrul procesului); Atenție (a ști să ascuți, a nu forța lucrurile într-o direcție preconcepută, a „primi“); Magnetism (a da spectatorilor ceea ce așteaptă de la teatru: empatie, divertisment, ritual, sentimentul participării, spectacol, educație și magie) și Atitudine („actoria este definită de jocul dinamic între două atitudini: a da și a primi, a fi „concau și convex“).⁵

Ghidarea studenților spre atingerea acestor obiective complexe nu mai este responsabilitatea unui „profesor de clasă unic”. De altfel, e esențial să transmit o realitate: cel puțin la facultatea de teatru de la Cluj, sistemul „claselor de maestru” a evoluat treptat, în mod natural, fiind azi înlocuit de clase coordonate de echipe de pedagogi cu competențe complementare. Eu, de exemplu, lucrez împreună cu Sinkó Ferenc, actor și coregraf, și cu Diana Aldea, regizor de teatru și film. În echipa noastră, Sinkó Ferenc combină știința teatrului fizic cu o excepțională intuiție psihologică și un simț dramatic impecabil; Diana Aldea lucrează ghidată de un imaginar vizual mereu proaspăt, un simț al relațiilor dramatice, o cultură teatrală și cinematografică vastă; eu răspund de partea de metodologie didactică și de organizare a lucrului. Împreună, alcătuim un triunghi cu rol de observare și proiectare a metodei adaptate fiecărui student și clasei, ca ansamblu.

***„Există însă Principii care revin: conexiunea
imaginație-corp-voce.
Pe aceasta ne străduim să o construim
și să o consolidăm.”***

În fine, pentru a nu părea că mă eschivez de la sensul inițial al întrebării, iată, selectiv, câteva repere ale demersului meu pedagogic: Eric Morris, Patsy Rodenburg și Joseph Chaikin, pentru conceptul de Prezență și pentru depășirea inhibițiilor și a „obligațiilor”, la începutul anului I; Anne Bogart și Viewpoints, pentru cunoașterea și aplicarea principiilor fundamentale de creație în timp și spațiu; Viola Spolin, Keith Johnstone, Mick Napier și Stephen Nachmanovitch, pentru studiile de improvizație; Uta Hagen, Keith Johnstone, Lorna Marshal, John Wright, Stephen Wangh, la partea de teatru nonverbal; Kristin Linklater, pentru educarea expresivității vocale; Michael Cehov, filtrat prin metodele celor din MICHA (Michael Cehov Association), în special metoda David Zinder, pentru cultivarea imaginarii creator; Jacques Lecoq și Dario Fo, via metoda lui Sears Eldredge la studiile de mască; Stella Adler, Sanford Meisner, Declan

5 Obiective formulate pe baza ideilor despre misiunea artistului, exprimate de Anne Bogart în cartea sa *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*, 2007, Routledge.

Donnellan, Robert Cohen pentru construcția de rol; DasArts Feedback Method pentru evaluare și auto-evaluare.

Acestora li se adaugă mulți alții. Ca și munca artistului, pedagogia e ceva viu, metodele, reperele se schimbă, evoluează. Niciunei generații nu i se pot aplica rețete prefabricate; am încercat, nu funcționează. Există însă, cum ne arată Eugenio Barba, Principii care revin: conexiunea imaginație-corp-voce. Pe aceasta ne străduim să o construim și să o consolidăm.

S.-D. B.: *Când eram eu student în anul I, îmi aduc aminte că era o dezbatere în fața clasei, între colegi, despre Vsevolod Meyerhold și Konstantin Stanislavski – dezbăteam metodele, modurile în care aceștia au gândit teatrul și încercam să ne decidem care metodă e mai valoroasă pentru actorul contemporan. Era și o dezbatere despre școala de teatru clujeană și cea din București: care pregătește mai bine actorul de azi pentru teatrul de mâine? Am observat că ambele școli încep ușor să rupă această barieră metodologică și încearcă să creeze o fuziune a metodelor de a face teatru pentru ca fiecare student să-și găsească propriul stil, propriul mod de a face și a gândi teatrul. Dvs. ce părere aveți despre această diviziune care a existat atâția ani între școala de la Cluj și cea de la București?*

F.O.: Cred că țin mai degrabă de o mitologie cultivată pentru senzaționalul ei. Pe de altă parte, o „diviziune” presupune o scindare a unei unități originare, ceea ce, nici administrativ, nici din alte puncte de vedere nu a existat. Problema acută, de care mă simt și eu responsabil, este lipsa comunicării – organizate, dar și informale – între școlile de teatru, dar, din păcate, și în interiorul școlilor. Sunt însă semne pozitive că asta e pe cale să se schimbe. Numeroși profesori și studenți sunt conduși de destin astfel încât suflul de la Cluj ajunge la București și invers. Uite, o victorie a efortului concertat al școlilor de teatru autohtone este revenirea actoriei la ciclul universitar firesc, de studii de 4 ani, și asta reprezintă o dovadă a coeziunii noastre inter-instituționale. Visez însă la un festival veritabil al școlilor de teatru din România, care să adune, nu să dezbine.

**„Mă tem pentru cei cu adevărat înzestrați și dăruți meseriei.
Le doresc să nu se lase învinși de greutatea inerentă
începutului, să nu abandoneze lupta.”**

S.-D. B.: *Țin minte că atunci când încă eram student, foarte mulți colegi erau speriați să meargă la un casting de film pentru că simțeau că nu au pregătirea necesară. Dvs. cum vă pregătiți studenții în acest sens?*

F.O.: Sunt foarte mândru de faptul că de pregătirea studenților noștri pentru casting se ocupă cineva realmente competent și pasionat de acest domeniu, Diana

Aldea. Dincolo de cercetările sale, concretizate în două cărți de referință dedicate fenomenului castingului (Presa Universitară Clujeană, 2023)⁶, Diana Aldea, prin cursurile de casting și prin asistența permanentă asigurată studenților (și chiar și absolvenților) oferă un know-how valoros pentru ca pregătirea studenților să corespundă așteptărilor creatorilor de film și totodată facilitează legături în domeniu. Echipa noastră a dezvoltat în ultimii ani, de asemenea, o relație profesională privilegiată cu regizorul Adrian Sitaru, alături de care am organizat mai multe evenimente menite să apropie studenții-actori de cei de la regie de film. Întărirea secției de regie de film de la noi din facultate, prin aportul regizorilor consacrați Adrian Sitaru și Radu Jude contribuie deja în mod consistent la completarea pregătirii studenților-actori cu abilități pentru actoria de film.

S.-D. B.: *Actor de teatru sau de film? Sau amândouă?*

F.O.: Conceptul de „actor” în film și teatru e același. În schimb, sarcinile diferă din punctul de vedere al razei de proiectare a Prezenței. În film, lentila camerei – ochiul spectatorului – ajunge foarte aproape de actor; în teatru, observatorul se află la o distanță considerabil mai mare. Apoi, în timp ce camera „vânează” un unic moment de inspirație, irepetabil, pe scenă lucrăm astfel încât la fiecare nouă reprezentație să creăm condiții ca „pasărea inspirației să se așeze pe umărul artistului” (expresia îi aparține lui Ariane Mnouchkine). În film, avem numeroase exemple de roluri reușite realizate de amatori fără pregătire formală în actorie. Ei devin ceea ce regizorul își dorește. De aceea castingul în film e foarte important. Regizorul de film maghiar, Tarr Béla, autor al unor filme de referință (*Satatango*, 1994) în care actorii joacă foarte natural, afirmă azi, la o vârstă venerabilă, că atunci când lucrezi cu actorii, cel mai important este să ții cont de personalitatea lor și să-ți construiești în așa fel scenariul și personajele încât să li se potrivească. Cu alte cuvinte, să nu-ți propui ca ei să se schimbe, să se modifice, să se transforme pentru a se potrivi poveștii regizorale. „Nu schimba actorii, schimbă povestea”, cere Tarr. Asta îți va asigura, spune regizorul, o „navigare fără probleme” în timpul procesului de creație. Pregătirea unui actor de teatru conține toate elementele necesare unui actor de film, dar îi poate forma totodată acestuia un sistem de proiecție a Prezenței care nu se potrivește în film, unde e clasificată drept o interpretare „exagerată”, mare. Tocmai de aceea, prin exerciții și teme specifice, ajutam studentul să câștige abilitatea de a-și adapta „radierea” (în termenii lui Michael Chekhov) în funcție de mediul în care lucrează.

6 Aldea, D.A. (2023) *Față în față: actorul și regizorul în castingul teatral*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Aldea, D.A. (2023) *Castingul și formarea primei impresii*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

„Mă tem de acele contexte și situații în care sensibilitatea, gustul artistic, încrederea necondiționată în proiect și în parteneri – calități cultivate în școală – nu sunt prețuite sau sunt chiar minimalizate.”

S.-D. B.: *Sunteți un profesor versatil, plin de viață și mereu interesat de parcursul pe care îl au și pe care îl vor avea studenții dvs. atât în timpul facultății, cât și după. Care este cea mai mare frică pe care o aveți pentru ei și pentru viitoarea lor carieră?*

F.O.: Mă tem pentru cei cu adevărat înzestrați și dăruți meseriei. Le doresc să nu se lase învinși de greutatea inerentă începutului, să nu abandoneze lupta. Artiștii sunt, ca toate ființele umane, dar poate cu un dram mai mult, sensibili, vulnerabili, extrem de schimbători. Aceste trăsături constituie elemente-cheie ale talentului lor. Însă aceleași caracteristici care îi califică pentru creativitate îi fac și nesiguri, neliniștiți, deprimați, încordați și uneori ostili. Mă tem de acele contexte și situații în care sensibilitatea, gustul artistic, încrederea necondiționată în proiect și în parteneri – calități cultivate în școală – nu sunt prețuite sau sunt chiar minimalizate. Spun adesea studenților mei că o clasă de actorie reprezintă un model de trupă de teatru pe care poate nu-l vor mai regăsi, dar pe care au datoria să-l caute și chiar să îl reproducă acolo unde ajung, lucru care de multe ori se și întâmplă, după cum ne povestesc foști absolvenți.

S.-D. B.: *Cu toate că sunteți un om plin de viață, pasionat și extrem de implicat în meseria dvs., aș vrea să știu, în momentele în care poate lucrurile nu merg tocmai bine pe plan personal sau profesional, de unde vă luați motivația pentru a începe o nouă zi cu studenții dvs.?*

F.O.: Rezervoarele mele de energie și încredere se numesc Diana Aldea și Sinkó Ferenc. Dincolo de ei, există cărți care, asemeni puterii ascunse în cufărul zmeului, mă ajută în momentele de cumpănă. Este vorba de Stephen Nachmanovitch, *Free Play. Improvisation in Life and Art* (1991), Anne Bogart, *And then You Act. Making Art in an Unpredictable World* (2007), Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor* (1991), dar și Bruce H. Lipton cu *Biologia credinței* (2005).

S.-D. B.: *Înainte de a încheia acest dialog al vulnerabilității, aș vrea să vă mai întreb un lucru: care este cel mai valoros aspect pe care un profesor îl poate prelua și învăța de la studentul său?*

F.O.: Cel mai valoros lucru este dovada că studentul și-a însușit acel *toolkit* cu care aspir să îi dotez pe toți absolvenții noștri, și care cuprinde: atenție la sine și la ce

tot ce e în jur, încredere în sine și în parteneri, poftă de joc și respect pentru „mica operă de artă” (cum zice Michael Chekhov) la care lucrează, indiferent că joacă pe scenă, improvizează în repetiție, construiesc o mască sau o piesă de decor sau doar analizează munca lor sau a altora.

The Actor's Essential Toolkit



INTERVIEW¹ WITH **ACTOR AND PROFESSOR FILIP ODANGIU**

by **SORIN-DAN BOLDEA**

¹ Translated by Sorin-Dan Boldea and Corina Găgeanu; Photo credit: Dorin Filimon

Many of Romania's acting academies are still functioning on the idea of the *maestro*² – the coordinating professor is, at the same time, mentor of students. In most cases, these coordinating professors introduce students to one or more ways of creating and comprehending theatre. Although, gradually, these classes are starting to fade away, and the *maestro*-type professors are slowly disappearing, as classes have access to more visions from more professors, there are a few drama faculties in the country, such as the one in Cluj-Napoca, which until last year still operated entirely on the model of a class coordinated by a *maestro* professor and his/her 2-3 assistants.

Of course, one can debate the effectiveness of this teaching method or can discuss in detail the methodologies used, etc., but it is not our intention now, but rather to understand the context in which the last generations of students were led and raised. Many educational institutions in Europe or in the United States function exactly in opposition to this teaching method. Although there is the idea of an acting class coordinator, students don't share the vision of a singular *maestro* or a strong commitment to a single professor-artist. However, it is important to understand both perspectives and what it means to lead a class together with your assistants³, what are the responsibilities in this tight relationship with one's students, and, above all, what motivates a professor who holds a whole generation in his hands.

In order to gain a deeper understanding of these perspectives, I conducted an interview with professor and actor **Filip Odangiu**. Among my personal motivations for conducting this interview was the desire to understand what it's like to be a professor in this field, what are the fears and vulnerabilities of a professor, what it really means to lead a whole class as a supervisor – and moreover, since I myself am a graduate of the same institution where Filip Odangiu teaches, I wondered if there was any alleged or invented competition with other similar institutions in the country.

Born in 1976 in Timisoara, Romania, Filip Odangiu is one of the promoters of a new approach in the propaedeutics of acting. He has a PhD in performing arts, with a thesis dedicated to the actor's education. Among his publications are two reference books in the field of theatrical practice: *The Intelligent Body. Metacognitive Strategies in Actor Training and Praxis. The strategic exercise* (both published in 2013 at Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca). He currently

2 A *maestro* is an artistic master, or, more accurately, someone who is considered an artistic genius. The term is most commonly applied in the music field and describes a person who is highly experienced and skilled at playing and/or conducting a musical act.

3 The current teaching formula, at least at FTF Cluj-Napoca, is no longer that of a professor seconded by assistants, but of teams of professors of equal status, but with corresponding specializations.

serves as a professor and coordinates an acting class at the Faculty of Theatre and Television at the Babes-Bolyai University and also collaborates with the Cluj-Napoca National Theatre. Among Mr. Odangiu's most notable performances and directorial works, we can mention "Tzara Arde și dada se piaptână" (2016), directed by Ștefana Pop-Curșeu, "Succubus" (2019), screenplay by F. Odangiu after the fantastic prose of I.L. Caragiale, directed by F. Odangiu and Sinkó Ferenc, as well as *Zero Grade cu soare* (2024), directed and written by Filip Odangiu, produced by "Centrul de Creație MAIDAN" (which he founded in 2020).

Sorin-Dan Boldea: *Allow me to start with a seemingly simple question, but one that I believe invites all of us actors to really ponder every time we have to answer it. What does theatre mean to you?*

Filip Odangiu: You're asking me to define a phenomenon – in fact, a whole class of phenomena that are, today more than ever, undergoing rapid change. Theatre no longer looks the same; I myself no longer look the same as I did two years ago, for example. According to Olivier Py's⁴ book, which contains no less than a thousand definitions of theatre, a new definition is hard to formulate. Every single one of us who works in some way in theatre develops at some point or another a personal definition of what theatre is and especially what it is not. However, as I said in the beginning, this personal definition is changing. Some say theatre is dead. Of course, theatre as they understand it is dead. "Theatre", a polysemantic term, covers a very wide range of meanings, from THEATRE in capital letters in the sense of a NETWORK of institutions, a SYSTEM, to "theatre" as a pejorative Brookian term, i.e., dead theatre or stage play with no real connection between the component parts of expression (imaginary–voice–body). If there is one defining aspect of "my theatre" today, it refers to an artistic experience that involves the co-creation of a spectator and an actor, directly present in the same space. Something that encompasses both life and dream. Theatre is an obscure necessity, hidden deep within people, a necessity that encompasses paradoxical urges, extreme tensions, the need to be seen, and recognised, and the need to convince oneself that one exists by seeing oneself mirrored, staged by the Other. Staging is not only about the stage but also about life. Theatre is about our existence, about human instinct. The art of theatre simply channels this atavistic urge in certain contexts. Alina Nelega, quoting Nikolai Evreinov, speaks of the "instinct of transformation," specific not only to man but to the whole of nature, from animals to plants. It leads us to understand and empathise with others, to seek transformation, and to celebrate it.

4 Py, Olivier (2020) *Les mille et une définitions du theater*. Paris: Actes Sud-Papiers.

“The professor does not seek to create a «product» but to trigger processes that often continue long after the end of actual pedagogical work.”

S.-D. B.: *The coordination of an acting class is not an easy task, particularly when you have a close relationship with your students. There are many kinds of acting professors in this world, from the maestro-type professor to the detached and factual one. What kind of a professor are you? Or rather, what does theatre pedagogy mean to you?*

F.O.: Being an acting pedagogue is a vocation. Rarely encountered. The relationship between the professor and the novice student constitutes – for the artist who chooses to train (with the proviso that school does not make one an artist; being an artist is something innate) – a partnership model between the creator and their self. I always tell new students in the beginning that in our relationship there will be three of us: I – the coach, him – the student, and again him – the inner coach. Throughout the training process, we transform the Judge, the one within each of us, into a Coach. Hence the immense responsibility of being an acting instructor. The professor is called to establish a relational and archetypal model that will be decisive for the future destiny of the young artist. As my research focuses on the contribution of metacognition to the training and, subsequently, to the performance of the actor, I have noticed, in my 20 years of teaching, that the actor’s professor is, more or less, a mirror, a prefiguration of the mirror that the future artist will carry with them long after the disappearance of the professor from their immediate proximity.

I believe in the invisible pedagogue, analogous to Yoshi Oida’s invisible actor; a presence, a guide, somewhere further ahead with a lamp on the Path along which the Beginner is fumbling around. Another image that seduces me is the shadow pedagogue one, the person behind the Beginner.

Creativity is an evanescent phenomenon, only partially controllable, thus, the actor’s pedagogy can be considered, in many aspects, as a symbolic “surgery” (Anatoli Vassiliev) performed on the apprentice’s brain and body. Peter Brook sees the pedagogue as a guide in the dark. I consider myself a conceptual pedagogue, meaning that I try to make my students experience the adventure of discovery but also to map the territories they explore. Maintaining this fragile balance between experience and understanding is always a major challenge for me at work.

I also want to mention, since you challenged me, that I no longer believe in the image of the “gardener-pedagogue” who only prepares the context – fertilises the soil, yes, beautifully, lyrically. I believe in the “baker-pedagogue” who kneads a living dough and then beautifully puts it into the oven and waits. Fire is not under

his control. I consider artistic pedagogy creative work, analogous to the creation of a director but nevertheless different from it, because the professor does not seek to create a “product” but to trigger processes that often continue long after the end of actual pedagogical work. Just as Michelangelo saw the sculpture hidden within the stone, the professor sees in the student, as if beyond the blackened canvas of a painting, the brilliant colours of the original Creation. The “Actor” gradually reveals itself from within the student, like the original colours of a painting after a restoration process. So, to conclude, I would liken the work of the pedagogue more to that of a masterpiece restaurateur, whose job it is to remove the layers that prevent the light from reaching and highlighting the deeper layers. And there’s one more thing: for me, the training of future actors is just as important as the formation of the future theatre, which will depend on what we teach those students today. This is where the shaping of aesthetic taste, ethical behaviour, generosity, and empathy comes in.

S.-D. B.: *Why did you choose to become a professor and not just an actor?*

F.O.: Pedagogy is a common vocation in my family. I never thought of being only an actor. I got into acting after a thorough education in fine arts (middle school, high school, and Faculty of Fine Arts, specialization – painting in Timisoara). Many actors start out by excelling in several artistic fields. On the other hand, I don’t know if there are many actors nowadays who are just actors. The world is changing at a rapid pace, and so is the actor’s role in society. Most of the actors I know do more than just acting; they sing, write, direct, run workshops, are engaged in social activism, and so on. That’s why we cultivate in students an attitude of openness.

Returning to my motivation for choosing pedagogy; I realised that I relate to teaching as an artist relates to what they work on: obsessively and creatively. I dream of exercises, I get up in the middle of the night and write them down, I prepare for every class like a student does for an exam, and I am always working in a state or in search of inspiration, burning up. I think most of my colleagues work this way. The students’ examinations are exams for me too, because they test the effectiveness of my previous pedagogical work. I tell students that the acting profession should only be chosen by those who feel they couldn’t do anything else better. I feel the same way about myself and teaching acting.

S.-D. B.: *What does pedagogy enrich you with? What does it give you in addition to the acting profession?*

F.O.: Eternal youth, and that's no joke. Delaying death, the one that Brook talks about – a soul and spiritual atrophy that haunts everyone through boredom, weariness, and indifference. This is why actors who also teach do not give up their professorship, despite the overwork that comes from practicing both professions at the same time. The educational process is the professor's first priority, it befits the Being.

***“I treat each student as a separate development centre.
I look for a method that helps the students develop
themselves.”***

S.-D. B.: *What methods do you use in your work as a professor during class with your students?*

F.O.: Radu Penciulescu said in an interview that pedagogy bears the imprint of those to whom it is addressed and that the relationship between student and professor defines both one and the other. To this end, the method and quality of teaching depend, to a larger extent, on the quality and involvement of its recipients, i.e., the students. I treat each student as a separate development centre, as a problem for me to solve. I look for a method that helps the students develop themselves. We cannot ignore the fact that we are training actors for a post-dramatic theatrical world, as so clearly described by Hans Thies Lehman. Acting methods are in turn post-methods, interpretations, and adaptations. We are witnessing the multiplication of methods.

Perhaps it would be more appropriate to mention some of my teaching goals first. Paraphrasing Jerzy Grotowski, these would be: to stimulate a process of self-revelation, investigating the subconscious and then channelling this stimulation to obtain the desired reaction; to instruct students on how to articulate this process, how to discipline themselves, and how to convert stimuli into the signs of a score; to constantly remove from the creative process the resistance and blockages caused by their own body, physically and mentally, but also by certain alienating social obligations. To these, two ideas of utmost generality are added:

1. Achieving a performative presence, i.e., that level of “radiance” of the actor that enables them to keep the audience's attention alive, even in a state of stillness or in the absence of any gesture.
2. Making the actor available to become an agent of communion through theatre.

The Actor is an Artist and this condition is characterised, as Anne Bogart points out in her book, *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*, by several qualities: the ability to Articulate (the science of the craft); Intention (through the gesture of showing the moon, in the manner of Yoshi Oida, *i.e.*, that quality of the artist of not showing himself through his art but pointing towards a problem, an idea, the actor becoming “invisible” in the process); Attention (knowing how to listen, not forcing things in a preconceived direction, “receiving”); Magnetism (giving the audience what they expect from theatre: empathy, entertainment, a ritual, a sense of participation, performance, education, and magic); and Attitude (“acting is defined by the dynamic play between two attitudes: giving and receiving, being “concave and convex”).⁵

Guiding students towards achieving these complex goals is no longer the responsibility of a “single professor”. Moreover, it is essential to convey reality: at least, at the Theatre Faculty in Cluj, the system of “maestro-led classes” has evolved gradually and naturally, and has been replaced by classes coordinated by teams of pedagogues with complementary skills. I, for example, work with Sinkó Ferenc, actor and choreographer, and Diana Aldea, theatre and film director. In our team, Sinkó Ferenc combines the science of physical theatre with exceptional psychological intuition and an impeccable dramatic sense; Diana Aldea works guided by an ever-fresh visual imagination, a sense of dramatic relationships, and an extensive theatrical and cinematographic culture. I am responsible for the didactic methodology and organisation of the work. Together, we form a triangle, with the role of observing and designing the method adapted to each student and to the class as a whole.

***“There are returning Principles:
the imagination-body-voice connection.
This is what we work hard to build and strengthen.”***

Finally, in order not to seem to be evading the original question, here are, selectively, some highlights of my pedagogical approach: Eric Morris, Patsy Rodenburg and Joseph Chaikin, for the concept of Presence and overcoming inhibitions and “obligations” at the beginning of first year; Anne Bogart and Viewpoints, for knowledge and application of the fundamentals of creation in time and space; Viola Spolin, Keith Johnstone, Mick Napier and Stephen Nachmanovitch, for improvisation studies; Uta Hagen, Keith Johnstone, Lorna

⁵ Objectives based on ideas about the artist’s mission expressed by Anne Bogart in her book *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*, 2007, Routledge.

Marshal, John Wright, Stephen Wangh, for nonverbal theatre; Kristin Linklater, for vocal expressivity education; Michael Chekhov, filtered through MICHA (Michael Chekhov Association) methods, especially David Zinder's method, for cultivating the creative imagination; Jacques Lecoq and Dario Fo, via Sears Eldredge's method for mask studies; Stella Adler, Sanford Meisner, Declan Donnellan, Robert Cohen for role building; DasArts Feedback Method for evaluation and self-evaluation.

And there are many more. Like the artist's work, pedagogy is a living thing; the methods and the guidelines change, evolve. One cannot use cookie-cutter approaches to teach. I tried it, and it doesn't work. But there are, as Eugenio Barba shows us, returning Principles: the imagination-body-voice connection. This is what we work hard to build and strengthen.

***“I fear for those truly gifted and dedicated to this profession.
I hope they don’t let themselves be defeated by the
inherent difficulties when starting out.”***

S.-D. B.: *When I was a first-year student, I remember there was a debate in front of the class, among colleagues, about Vsevolod Meyerhold and Konstantin Stanislavski. We were debating the methods, the ways in which they conceptualized theatre, and we were trying to decide which method was the most valuable for the contemporary actor. There was also a debate about the theatre schools in Cluj and Bucharest. Which one better prepares today's actors for tomorrow's theatre? I noticed that both schools are slowly starting to break this methodological barrier and are trying to create a fusion of theatre-making methods so that each student may find their own style and their own way of making and visualising theatre. What do you think about this division that has existed for so many years between the schools in Cluj and Bucharest?*

F.O.: I think it's more like fabricated myths spread for their sensationalism. On the other hand, a “division” implies the splitting of an original unit, which neither administratively nor in other respects ever existed. The pressing issue, for which I also feel responsible, is the lack of organized and informal communication between theatre schools, and unfortunately, also within the institutions themselves. But there are positive signs that this is about to change. Many professors and students are driven by destiny so that the flow in Cluj reaches Bucharest and vice versa. One victory of the joint effort of the national theatre schools is the return of acting to the natural 4-year university cycle, and this is proof of our inter-institutional cohesion. Nevertheless, I dream of a genuine festival of Romanian theatre schools that can bring us together, not divide us.

S.-D. B.: *I remember when I was still a student, a lot of my classmates were scared to go to a film casting because they felt they didn't have the necessary training. How do you prepare your students in this respect?*

F.O.: I am very proud that our students are prepared for casting by someone really competent and passionate about this field, Diana Aldea. Besides her research, which has resulted in two cornerstone books dedicated to the phenomenon of casting (Presa Universitară Clujeană, 2023)⁶, Diana Aldea, through her casting courses and permanent assistance she has given to students (and even graduates), provides valuable know-how to ensure that the students' training meets the expectations of filmmakers. At the same time, this also facilitates networking opportunities in the field. In the past few years, our team has also developed a privileged professional relationship with director Adrian Sitaru, with whom we have organised several events aimed at bringing student-actors and filmmakers closer together. The consolidation of the film directing department at our faculty through the support of the established directors Adrian Sitaru and Radu Jude is already contributing significantly to the training of student-actors helping them acquire film acting skills.

S.-D. B.: *Theatre or film actor? Or both?*

F.O.: The concept of "actor" in film and theatre is the same. However, the tasks differ in terms of the projection range of Presence. In film, the camera lens – the viewer's eye – reaches very close to the actor; in theatre, the observer is at a considerably greater distance. Then, while the camera "hunts" for a single, unrepeatable moment of inspiration, on stage we work so that with each new performance we create the conditions for the "bird of inspiration to rest on the artist's shoulder" (the expression belongs to Ariane Mnouchkine). In film, we have many examples of successful roles played by amateurs with no formal acting training. They become what the director wants them to be. That's why film casting is so important. The Hungarian film director Tarr Béla, who has made some landmark films (*Satatango*, 1994) in which the actors play very naturally, says today, at a venerable age, that when working with actors, the most important thing is to take into account their personalities, and to build your script and characters in such a way that they suit them. In other words, don't plan for them to change,

6 Aldea, D.A. (2023) *Față în față: actorul și regizorul în castingul teatral*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Aldea, D.A. (2023) *Castingul și formarea primei impresii*, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

adjust, or morph to fit the director's story. "Don't change the actors; change the story," Tarr asks. This will ensure, says the director, a "smooth navigation" throughout the creative process. A theatre actor's training contains all the elements necessary for a film actor, but it can also train them to project a Presence that doesn't fit with the field of cinema, where it may be considered an "over the top" performance. This is why, through specific exercises and assignments, we help students gain the ability to adapt their "radiance" (in Michael Chekhov's terms) to their environment.

"I fear those contexts and situations where sensitivity, artistic taste, and unconditional trust in the project and in partners – qualities fostered in school – are not valued, or are even downplayed."

S.-D. B.: *You are a versatile professor, full of life and always interested in the journey your students have and will have both during and after university. What is the biggest fear you have for them and their future careers?*

F.O.: I fear for those truly gifted and dedicated to this profession. I hope they don't let themselves be defeated by the inherent difficulties when starting out. I hope they don't give up the fight. Like all human beings, perhaps a touch more, artists are sensitive, vulnerable, and extremely changeable. These traits are the key elements of their talent. But the same characteristics that make them creative also make them insecure, anxious, depressed, tense, and sometimes hostile. I fear those contexts and situations where sensitivity, artistic taste, and unconditional trust in the project and in partners – qualities fostered in school – are not valued, or are even downplayed. I often tell my students that an acting class is a model for a theatre company that they may never find again, but that they have a duty to seek out and even replicate wherever they end up, which often happens, as former graduates tell us.

S.-D. B.: *Although you are vibrant, passionate, and extremely committed to your craft, I would like to know: when things are not going great personally or professionally, where do you get the motivation to start a new day with your students?*

F.O.: My energy and confidence reserves are Diana Aldea and Sinkó Ferenc. Besides them, I have books that, like the powers hidden in the zmeu's chest, help me in my moments of need. Those are Stephen Nachmanovitch's *Free Play: Improvisation in Life and Art* (1991), Anne Bogart, *And Then You Act. Making Art in an*

Unpredictable World (2007), Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor* (1991) and Bruce Lipton with *The Biology of Belief* (2005).

S.-D. B.: *Before ending this dialogue of vulnerability, I'd like to ask you one more thing: What is the most valuable thing a professor can receive and learn from his student?*

F.O.: The most valuable achievement is proof that they have mastered the toolkit that I aspire to endow all of our graduates with, which includes: attention to themselves and to everything around them, confidence in themselves and their fellow actors, an appetite for acting, and respect for the “little work of art” (in the words of Michael Chekhov) they are working on, whether they are performing on stage, improvising during rehearsals, building a mask or a set piece, or just analysing their work or that of others.