UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” – IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU
ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE

COLOCVII TEATRALE

VOLUMUL 14 NUMĂRUL 2 / 2024

EDITURA ARTES, IAŞI

THEATRICAL COLLOQUIA

EDITORIAL STAFF:

Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru - Editor in chief - UNAGE Iaşi

Associate Professor Ioana Petcu, PhD - Editorial Secretary - UNAGE Iaşi

Lecturer Tamara Constantinescu, PhD - Editor – UNAGE Iaşi

Lecturer Carmen Antochi, PhD - Desktop publishing and printing – Artes Publishing House

PEER REVIEW:

Professor PhD Paulo Balardim - Universidade do Estado de Santa Catarina – Brazil

Albert Bagno - President of UNIMA International's Middle East & North Africa Commission

Irina Niculescu - UNIMA Professional Training Commission, former vice-president of UNIMA, USA

Associate Professor PhD Nic Ularu – University of South Carolina, The Department of Theatre and Dance – USA

Associate Professor PhD Andreas Englhart - Department of Art Sciences University of Munich

Matei Vişniec – Radio France International - FRANCE

Professor PhD Angelina Roşca - Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Chișinău, Republic of Moldova

Professor PhD Daniela Vitcu - Drama Department, Ovidius University of Constanța

Associate Professor PhD Mihaela Beţiu, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film, București, Romania

Lecturer PhD Diana Nechit, - Department of Theatre Arts Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu

Lecturer PhD Alexandra Chiriac - Department of Germanic Studies, Faculty of Letters, Al. I. Cuza University of Iasi

Lecturer PhD Haricleea Nicolau - Arts Department, Faculty of Letters, University of Craiova

Lecturer Ioana Bujoreanu, PhD - UNAGE Iaşi

COUNSELING COMMITTEE:

Cristina Rusiecki – theatre critic

Professor Anca Maria Rusu, PhD

Professor Emilian Coşeru, PhD

FOUNDING MEMBERS:

Professor Natalia Dănăilă, PhD, Ștefan Oprea, PhD – theatre critic, Professor Constantin Paiu, PhD – theatre critic, Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru

The journal *Theatrical Colloquia* is edited by Artes Publishing House and The Research Centre "The Art of Theatre – Study and Creation", in one issue per semester. The first issue was released in 2004. We are rgistred with a print ISSN 2285 – 5912 and ISSN-L 1584 – 4927(online). Accredited by the Romanian Ministry of Education and Research, "Theatrical Colloquia" was awarded Category B (2012-2020) and Category C (from 2021) and also included in international databases like Erih +, EBSCO, ICI Journals Master List and CEEOL. The journal is also indexed on Sciendo editorial group.

Artes Publishing House, Iași, 2019

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN–L 1584 – 4927

http://www.artes-iasi.ro/colocvii/

COLOCVII TEATRALE

ARTA SPECTACOLULUI - ÎNTRE REFLECȚIE ȘI ACȚIUNE

EDITORIAL

COLOCVII TEATRALE – 20 de ani!

Anca Doina CIOBOTARU•

În anul 2004, a apărut primul volum de studii cu titlul *Colocvii Teatrale*; cererea de acordarea a unui ISSN fusese … amânată, de aceea poate fi identinficat prin intermediul ISBN: 973-85188-1-4. Au urmat doi ani de entuziasm, și căutări, receptate și de către Centrul Român ISSN, care a acordat, din oficiu, un cod, însoțit de precizări care descriu identitatea revistei: „Vă aducem la cunoștință faptul că publicația «Colocvii Teatrale» este o publicație periodică (apare sub același titlu, cu elemente numerotate, pe o peroadî nederminată de timp) înregistrată în Catalogul Internațional al Publicațiilor Perodice editat de Centrul Internațional ISSN din Paris . Din aceste considerente publicația este identificată la nivel international, prin cod IISN international (International Standard Serial Number). Acest cod identifică publicația în mod unic la nivel intern și international. Este valabil numai pentru titlul pentru care a fost înregistrată publicația. Colocvii Teatrale = ISSN 1584 – 4927.”[1]

Acest document atestă, în fapt, intrarea în circuitul internațional și asumarea misiunii declarate, încă de la primul număr, prin cuvintele mentorului nostru, prof. univ. dr. Constantin Paiu, cuprinse într-un articol intitulat sugestiv „Pornim”: „Orice început e un act de ctuezanță care, potrivit priceperii, încrederii și dăruirii investite – initial și în continuare -, are șanse de a reuși. Dar și riscul de a claca. Vom fi atenți la acest risc dar nu într-atât încât sî renunțăm la propria noastră verticalitate de dragul supraviețuirii cenușii. Pentru că nu merită să supraviețuiești oricum; cine este prea precaut, sfârșește în anonimat.”[2]

Așa a început o povestea revistei Colocvii Teatrale/ Theatrical Colloquia, care - de 20 de ani -, marchează universal revistelor academic de profil din România, fiind cuprinsă, în egală măsură și în bazele internaționale de date CEEOL, SCIPIO, EBSCO, ICI Journals Master List și SCIENDO, devenind, în timp, o tribună de dezbatere, un loc al întâlnirilor ideatice, o rampă de lansare în cercetare a masteranzilor și doctoranzilor.Traducând în cifre putem enunța sintetic: 37 de numere

• Profesor universitar dr. la Facultatea de Teatru – Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

[1] Adresa a fost trimisă în 02. 04. 2006, de către doamna Aurelia Persinaru, coordonator Centrul Român ISSN.

[2] *Pornim*, în Revista „Colocvii Teatrale”, Nr 1, Editura Artes, Iași, 2004

– 37 de teme – 602 articole (unele scrise de colaboratori externi din 5 țări) dar și 23 de interviuri realizate cu personalități din lumea artei spectacolului din România, Franța, Germania, Rusia, SUA, Australia, recenzii (34) sau cronici teatrale (44).

Toate acestea au fost posibile doar pentru că echipa redacțională a funcționat ca o echipă de voluntari care, dincolo de limitele unui sistem instituționalizat, crede în libertatea de creație și de exprimare a ideilor; cu discreție și profesionalism, a făcut posibilă povestea. În fond, arta poate fi slujită și oprind timpul și neliniștile în paginile Revistei – atenți la riscuri și rigori, dar păstrându-ne valorile, verticalitatea.

STUDII

Reflecție și acțiune în munca actorului

Diana COZMA•

Rezumat: Actorul, creator al rolului, și, în acest sens, coautor al spectacolului de teatru, investește timp atât pentru a strânge materialul necesar structurării rolului, respectiv pentru a se documenta, rememora sau aduce în prezent anumite amintiri cu relevanță în studiul asupra personajului, pentru a decanta informațiile, reflecta asupra materialului în integralitatea sa, cât și pentru a crea acțiuni scenice. Reflecția asupra rolului și inventarea acțiunilor scenice, care însoțesc procesul creativ de-a lungul întregului său traseu, se influențează și potențează reciproc. Ce este o acțiune scenică? Ce anume declanșează o acțiune scenică sau, altfel spus, ce anume se află la baza manifestării unei acțiuni scenice? Ne propunem, în analiza noastră succintă asupra reflecției și acțiunii în munca actorului, să abordăm această problematică din perspectiva lui Eugenio Barba.

Cuvinte cheie: actor, reflecție, acțiune fizică și vocală, improvizație, spectator

Este imposibil să trasezi o linie de demarcație între *a reflecta* și *a acționa* în munca actorului luând în considerare relația simbiotică ce se stabilește între acestea: *Viața interioară a actorului, partea reflectivă și partea afectivă sunt făcute perceptibile prin acțiuni vocale și fizice precise care generează reacție în spectator. Precizia dezvăluie necesitatea unei acțiuni determinate și în același timp coerența sa interioară*[1]. Pentru Barba, „o acţiune este schimbarea, oricât de infimă, care afectează conştient sau subliminal atenţia, înţelegerea, sensibilitatea şi simţul chinestezic ale spectatorului”[2]. Indubitabil, „acțiunile creează schimbări”[3], observă Julia Varley, pentru care „o acțiune este cel mai mic fragment dintr-o mișcare complexă”[4]. În fond, Varley propune definiția actriței/actorului ca „o persoană care execută acțiuni și a

• Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, https://orcid.org/0000-0002-0695-3377

1 Barba, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere de Diana Cozma, București, Nemira, 2012, p. 73

2 Ibidem, p. 209

3 Varley, Julia, *Notes from an Odin Actress. Stones of Water*, London and New York, Routledge, 2011, p. 17

4 Ibidem

acțiunii ca ceva care schimbă și este diferită de o mișcare”[5]. În procesul creativ, actorul transcende metodele și tehnicile pe care le-a asumat și, uneori, personalizat, lăsând spațiu de exprimare amintirilor și emoțiilor, viselor și viziunilor sale. O *acțiune reală*, care „trebuie să recreeze pe scenă un echivalent al forțelor prezente în viața de zi cu zi”[6], este înrădăcinată în corpul-mintea actorului care gândește, acționează și reacționează simultan, adesea, făcând apel la o *logică evocativă*, *o logică a gândului în salturi*[7], relevând, uneori, treceri fulgerătoare de la un gând la altul, de la o stare la alta, creând astfel condițiile în care cuvântul nu imită realitatea, ci cuvântul creează realitatea. Cuvântul scris capătă concomitent viața și forța cuvântului vorbit, cuvântul în sine este acțiune. *Cuvântul-acțiune* are un impact direct și puternic asupra spectatorului tocmai datorită tulburării pe care o stârnește în acesta. În cazul în care cuvântul capătă valoarea unei acțiuni, apare posibilitatea ca ficțiunea scenică să fie percepută de către spectator ca fiind reală, căci îi provoacă o experiență intensă. Cu privire la *limbajul acțiunii*, sub influența lui Antonin Artaud, Peter Brook se întreabă: „Există vreun alt limbaj la fel de exact pentru autor ca limbajul cuvintelor? Există un limbaj al acțiunilor, un limbaj al sunetelor – un limbaj al cuvântului-ca-parte-a-mișcării, al cuvântului-ca-minciună, al cuvântului-ca-parodie, al cuvântului-ca-prostie, al cuvântului-ca-și-contradicție, al cuvântului-șoc, al cuvântului-țipăt? Dacă vorbim despre mai-mult-decât-literal, dacă poezia înseamnă ceea ce cuprinde mai mult și penetrează mai adânc oare aici ar trebui să găsim acest limbaj?”[8]. Precum corpul actorului, acțiunea, care este chiar „spiritul jocului actoricesc”[9], este tratată ca purtătoare de multiple înțelesuri.

A gândi spectacolul de teatru în serii de acțiuni generează transcenderi ale primelor nivele de semnificații deschizând nenumărate posibilități de explorare a modurilor de spunere a poveștii spectacolului. Neîndoielnic, scena reflectă realități sociale și politice, numai că scena își păstrează statutul de spațiu-timp al experimentării dimensiunilor existențiale tocmai datorită transcenderii acestora. Prin expandări imaginative, prin transgresări ale concretului ființării, ficțiunea scenică

5 Ibidem, p. 33

6 Ibidem, pp. 36-37

7 Carreri, Roberta, *Tracce. Training e storia di un’attrice dell’Odin Teatret*, edizione a cura di Francesca Romana Rietti, fotografie di *Orme sulla neve* di Guendalina Ravazzoni, Prefazione in forma di lettera di Eugenio Barba, Milano, Il principe costante Edizioni, 2007, p. 100

8 Brook, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1990, p. 55

9 Craig, E. G., , *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul azi (supliment) prin Editura Cheiron, 2012, p. 127

poate dobândi capacitatea de a propune noi etaloane valorice, repere gnoseologice și ontologice. Din această perspectivă, acțiunile actorului pot fi considerate ca și căi de declanșare a procesului de reflecție deopotrivă în el însuși și în spectator. În acest sens, Peter Brook remarcă: *Teatrul nu este doar un loc. Este o metaforă. Te ajută să îți clarifici mai mult procesul vieții*[10] sau, după cum observă Barba, „A săvârşi un act, în teatru, înseamnă să intervii în timp şi spaţiu pentru a schimba şi a fi schimbat”[11]. Cum poate spectacolul de teatru să declanșeze schimbări? De ce se consideră teatrul a fi mai mult decât divertisment? Reformatorii teatrului își propun, prin spectacolele lor, să producă *modificări ale conștiinței spectatorului* deplasând interesul dinspre cuvânt spre acțiune, conferind, astfel, noi sensuri acestei *relicve arheologice* care poartă numele de *teatru*. Dar pentru a produce schimbări radicale deopotrivă în actor și spectator, este necesar ca investigarea temelor supuse reflecției să fie temeinică, să se apeleze la o *gândire vie* care este echivalentul unei *activități radicale*. *Radical vine din latinescul radix, rădăcină. Astfel, a fi radical înseamnă a merge la rădăcina lucrurilor, a te apropia de esențe* (Peck). Din această perspectivă, acțiunile fizice și vocale ale actorului, care conțin încărcături arhetipale, fac trimiteri la adevăratele problematici existențiale, la marile teme ale vieții umane, pot fi considerate acțiuni radicale. Nu se pot crea acțiuni scenice care să determine modificări ale conștiinței spectatorului în absența unei gândiri în profunzime. De aici, necesitatea antrenamentelor actorului în care un rol semnificativ îl deține efortul constant al acestuia în vederea eliminării gândirii simpliste, convenționale, logicii unilaterale, stereotipiilor, manierismelor, etichetărilor, modului de a gândi exclusiv în ecuația cauză-efect, apelului la același set de tehnici folosite. Acțiunile unui actor manierizat sunt lipsite de viață, de acel ceva „atât elementar cât și dramatic care poate fi găsit în schimbările dintre diferitele calități ale energiei în mișcare, cum ar fi rapid și lent, drept și curbat, puternic și moale, deschis și închis”[12]. Lupta împotriva manierizării atrage cu sine necesitatea explorării în teritorii necunoscute, explorare care îl obligă pe actor la o *ascultare activă* a corpului-minții sale.

Spațiu-timpul destinat creării acțiunii scenice este cel al improvizației în care se experimentează diferite moduri de țesere a textului spectacolului atât pe planul concatenației cât și pe cel al simultaneității, în care se elaborează partiturile actorilor,

10 Brook, Peter, *Threads of Time*, Washington D.C., Counterpoint, 1999, p. 196

11 Barba, Eugenio, *The Paper Canoe*: *A Guide to Theatre Anthropology*, translated by Richard Fowler, London and New York, Routledge, 1993, p. 162

12 Carreri, Roberta, Exe Christoffersen, “The Actor's Journey: 'Judith' from Training to Performance (one-woman show combining personal circumstance, training, and research)”, *New Theatre Quarterly*, volume VII, Number 26, May 1991, Cambridge University Press, pp. 137-146, p. 137

se explorează posibile relații cu spectatorii. În timpul improvizațiilor, *mintea-corpul* actorului, conștient sau inconștient, voluntar sau involuntar, declanșează o *meditație activă* sau, altfel spus, o *reflecție în acțiune* asupra personajului / rolului: „Ca actriță, eu creez pornind de la mine însămi. Asta nu înseamnă neapărat că acțiunile mele pe scenă își au rădăcinile în psihologie sau în eul meu intim, ci că pornesc de la corpul meu, de la propria mea ființă pe scenă. Chiar dacă îmi ignor ego-ul și iau în considerare doar efectul a ceea ce fac, ca actriță văd un reflex și ascult un ecou a ceea ce am inițiat direct. Pentru a face o acțiune, îmi transmit informații, direct, în corpul meu și cu simțurile mele; mă las condusă de inteligența mea fizică fără interferențe. Trecerile au loc fără explicații exterioare; inteligența este deja o acțiune imediată, mai rapidă decât lumina: este un proces greu de explicat în cuvinte, pentru că este fără cuvinte”[13]. Schimbările se produc concomitent la nivelul gândului și acțiunii care sunt indisolubil legate de prezența scenică a actorului: „Prezența scenică este premisa pentru transformarea ideilor și a *wishful thinking* în acțiuni persuasive, pentru ca forțele creative interne să fie dezvăluite și să capete o formă comunicativă”[14]. Subpartitura prinde forma partiturii printr-un proces de obiectivare a subiectivității actorului, de materializare a ideilor și emoțiilor în acțiuni: „Spectatorul percepe ca semne obiective acțiunile articulate ale actorului, care sunt, totuși, rezultatul unui proces subiectiv. Cum pot actorii să fie matricea acestor acțiuni și, în același timp, să le poată modela în semne obiective a căror origine este în propria lor subiectivitate? Aceasta este esența artei și metodologiei actorului”[15]. Așadar, acțiunile spun o poveste care urmează un traseu dinspre subiectivitate spre obiectivitate, dinspre particular spre universal, spre arhetip și mit. Acțiunile comportă un caracter simbolic și astfel se ajunge ca lanțul acțiunilor scenice să ofere spectatorului posibilitatea de a își compune propria poveste. Dar, pentru ca în spatele fiecărei acțiuni să se ascundă o poveste, este necesar ca actorul să facă apel, dincolo de memorie și emoție, la imaginație, să își cultive continuu creativitatea: „Dacă vrei să devii creativ ori să gândeşti creativ, trebuie să practici ceea ce a fost numit *gândire divergentă* prin contrast cu *gândirea convergentă*, pe care adulţii au tendinţa să o adopte pe măsură ce devin din ce în ce mai restrictivi în comportament. În gândirea convergentă, un număr de povestiri sau un număr de teme converg într-una singură. În gândirea divergentă, o idee se mişcă în

13 Varley, Julia, 2011, op. cit., p. 152

14 Ibidem, p. 29

15 Barba, Eugenio, *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, translated from the Italian by Judy Barba, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999, pp. 38-39

mai multe direcţii diferite, asemenea ramurilor unui arbore”[16]. În procesul de creare a acțiunilor, munca asupra unei teme sau confruntarea cu o temă presupune *identificarea unor puncte de referință opuse pentru a se evita ilustrarea, pentru a se crea legături și divergențe între punctul de pornire și ceea ce actorul inventează*[17]. Acțiunile fizice și vocale sunt concepute astfel încât să creeze surpriză spectatorului, să îl șocheze, să i se adreseze prin contraste și paradoxuri, să îi biciuiască simțurile. Acțiunile se adresează simultan părții intelective și părții emoționale ale spectatorului. Se întâmplă, adeseori, ca punctul de pornire în crearea unei serii de acțiuni, care, în improvizații, poate fi o fotografie, un tablou, un obiect, o linie melodică, un vers, să ajungă, la finalul explorărilor, irecognoscibil datorită schimbărilor survenite în urma *confruntărilor* dintre subpartitura și partitura actorului.

Actorul, adept al metodei stanislavskiene, creează acțiuni realist-psihologice. Acțiunile sale ascund intenții, urmăresc atingerea unor obiective clar conturate, reprezintă *mișcări ale sufletului*[18]. În fapt, încearcă să țească fire de legătură între viața sa personală și viața personajului luând în considerare datele fizice, comportamentale și psihice ale acestuia și transpunându-le într-un limbaj comportamental veridic. E o muncă în care pentru a da naștere unei realități posibile actorul face apel la memoria sa afectivă intrând într-un joc al situațiilor aflate sub semnul lui *ce ar fi dacă*. Trecerea de la acțiunea realist-psihologică la acțiunea fizică s-a bazat *pe convingerea lui Stanislavski că realitatea umană este un amestec sau un punct de legătură între exterior și interior, material și spiritual, trup și suflet. Pentru el, adevărul realității nu era exclusiv nici fizicul și nici spiritualul care, în fapt, erau indivizibile fiind conectate organic, simbiotic. Această convingere a dus la crearea metodei acțiunilor fizice*[19]. Munca lui Stanislavski are în vedere creativitatea actorului căruia trebuie să i se releve misterele procesului creativ: „Există *șapte pași* pentru a accesa aceste mistere: vigilență, vioiciune mentală, curaj, calm creativ, tensiune eroică, fascinație și bucurie. Curajul, explică Stanislavski, este capacitatea de a nu bloca acțiunea din cauza calculului rațional, ci de a o lăsa să curgă organic. Fascinația nu este altceva decât sinceritate. Pentru oricine ajunge la treapta finală - bărbat sau actor care vorbește

16 Rosen, Sidney (editor), *Vocea mea te va însoți: povestiri didactice de Milton H. Erickson*, traducere de Nicoleta Radu, București, Curtea Veche, 2008, p. 45

17 Varley, Julia, 2011, op. cit., p. 57

18 Fergusson, Francis, “The Notion of ‘Action’”, *Tulane Drama Review* 9 (Fall 1964), pp. 85-87, p. 86

19 Jones David, Richard, *Great Directors at Work. Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 39

sau cântă - este ca și cum ar fi devenit un alt om. *O a doua naștere*, spune acum Stanislavski despre *a doua natură*. Comunitate, îndrumare spirituală, a doua natură ca stare creatoare: pe scenă și, prin arta scenică, în viață"[20]. Actorul, adept al metodei brechtiene, acordă o pondere semnificativă reflecției critice, speculației mentale, acțiunile sale au drept obiectiv spulberarea iluziei scenice, transformând scena într-un spațiu al contrariilor. Și în cazul teatrului brechtian, actorul apelează, în construcția rolului, la reflecție și acțiune aflate într-o relație de interdependență. Acțiunile sunt create prin serii de înstrăinări și identificări care coexistă și se influențează reciproc. Spectacolul se adresează cu predilecție minții spectatorului care reflectând asupra situațiilor prezentate ajunge la trezirea conștiinței sale și dobândește capacitatea de a acționa. Actorul, adept al metodei lui Jerzy Grotowski a cărui cercetare se fundamentează pe coexistența contrariilor precum cea dintre spontaneitate și precizie / disciplină, a tensiunii create între opoziții, de altminteri, în *Reply to Stanislavski,* publicat în *TDR: The Drama Review*, Grotowski afirmă că precizia este domeniul conștiinței, iar spontaneitatea este domeniul instinctului, face apel deopotrivă la tehnici de decondiționare a percepțiilor și tehnici care *conduc spre acțiune,* la moduri de țesere a *acțiunilor fizice în spațiu,* munca sa constând în a-și crea *o prezență în acțiune*. A face o acțiune pentru actorul lui Grotowski este în același timp un act de cunoaștere și autocunoaștere, un act al autodevenirii. Actorul, adept al metodei lui Eugenio Barba, explorează posibilități de creare a acțiunilor fizice și vocale: *fiecare acțiune vocală își are rădăcinile într-o acțiune fizică ce-i corespunde, și actorul o efectuează cu întregul corp, fiind atent să sincronizeze impulsurile fizice cu cele vocale*[21]. Acțiunile sunt gândite și combinate astfel încât să genereze ambiguități și impredictibilități și din această perspectivă ele se adresează simțurilor spectatorului cu scopul de a produce emoție. Incursiunile lui Barba pe tărâmul *acțiunii* duc la identificări și testări ale *cuvântului-acțiune*, ale acțiunilor arhetipale care își propun să surprindă schimbările suferite de *individul actual*. Reflecțiile asupra marilor crize cu care se confruntă omenirea devin identificabile în seriile de acțiuni amprentate de dramaticitate și dinamism.

Obiectivul „de a crea o țesătură de acțiuni coerentă la nivel preexpresiv, precisă în ritmul său dramatic și care conține *noduri* de imagini care pot trezi atenția

20 Schino, Mirella, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, translated from Italian and French by Paul Warrington, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2009, pp. 111-112

21 Barba, Eugenio, 2012, op. cit., p. 96

fiecărui spectator”[22] face parte și din zona de interes a regizoarei Elizabeth LeCompte de la Wooster Group din New York preocupată „să se asigure că munca scenică nu este o chestiune de interpretare, glosare sau înfrumusețare psihologică a sensului, ci de *a face* ceva fizic, vizibil, ca o acțiune în sine”[23]. Actori angajați în acțiuni fizice regăsim în spectacolele lui Robert Wilson. În cele patru etape de creație ale regizorului, și anume *operele tăcute, deconstrucția limbajului, dinspre semiotică spre semantică* și *cum să faci acțiuni cu cuvinte: în confruntare cu clasicii*[24] ceea ce prevalează ca mod de concepere spectaculară este o îngemănare a manifestării reflecției profunde asupra existenței umane, condiției vulnerabile a ființei umane, cu crearea seriilor de acțiuni fizice. Așa cum *tot teatrul lui Wilson este metateatru – întrebându-se ce și cum comunică teatrul – la fel este și tot metalimbajul său teatral*[25]. În *Einstein on the Beach*, o meditație asupra lui Einstein și implicit asupra condiției umane, pentru *a interoga toate sistemele de reprezentare reliefând relativitatea acestora, Wilson organizează spațiul în termeni de dinamică schimbătoare a orizontalei, verticalei, diagonalei. Totodată, ajunge să atingă unitatea prin repetiție, variație și inversare. Prezențele scenice nu relaționează între ele, nu sunt personaje, ci actori implicați în activități fizice*[26]. Și din această perspectivă, spectacolele lui Wilson pot fi tratate ca *reflecții-în-acțiune*.

În concluzie, ceea ce notăm este că indiferent de metoda la care un actor apelează pentru a-și crea rolul, există câteva constante care traversează etape de reformă teatrală și aici ne referim la *angajarea actorului în acțiune fizică*, la *uniunea dintre corp și voce* manifestă în acțiuni fizice și vocale, la prezența actorului ca și *corp în acțiune*, la un *limbaj al acțiunii* capabil să comunice o poveste a spectacolului alcătuită din mai multe povești. Limbajul acțiunii sfidează firul concatenativ al spectacolului aducând cu sine paradoxuri, impredictibilități, simultaneități, *răsturnări ale legăturilor evidente dintre diferitele componente ale unui spectacol* (Barba), figuri și acțiuni arhetipale.

22 Barba, Eugenio, 1999, op. cit., pp. 244-245

23 Innes, Christopher, Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 226

24 Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 2

25 Ibidem, p. 42

26 Ibidem, p. 14

Bibliografie

Barba, Eugenio, *The Paper Canoe*: *A Guide to Theatre Anthropology*, translated by Richard Fowler, London and New York, Routledge, 1993

Barba, Eugenio, *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, translated from the Italian by Judy Barba, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999

Barba, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere de Diana Cozma, București, Nemira, 2012

Brook, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1990

Brook, Peter, *Threads of Time*, Washington D.C., Counterpoint, 1999

Carreri, Roberta, Exe Christoffersen, "The Actor's Journey: 'Judith' from Training to Performance (one-woman show combining personal circumstance, training, and research)", *New Theatre Quarterly*, volume VII, Number 26, May 1991, Cambridge University Press, pp. 137-146

Carreri, Roberta, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, edizione a cura di Francesca Romana Rietti, fotografie di *Orme sulla neve* di Guendalina Ravazzoni, Prefazione in forma di lettera di Eugenio Barba, Milano, Il principe costante Edizioni, 2007

Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, REvista Teatrul azi (supliment) prin Editura Cheiron, 2012

Fergusson, Francis, "The Notion of 'Action'", *The Tulane Drama Review* 9 (Fall 1964), pp. 85-87

Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Innes, Christopher, Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

Jones David, Richard, *Great Directors at Work. Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986

Rosen, Sidney (editor), *Vocea mea te va însoți: povestiri didactice de Milton H. Erickson*, traducere de Nicoleta Radu, București, Curtea Veche, 2008

Schino, Mirella, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, translated from Italian and French by Paul Warrington, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2009

Varley, Julia, *Notes from an Odin Actress. Stones of Water*, London and New York, Routledge, 2011

În căutarea alterităţii

Otilia HUZUM•

Abstract: Interior sau exterior ori interior şi exterior sunt doar repere în lungul drum către descoperirea şi întruchiparea alterităţii. Fie că aducem în discuţie arta trăirii, concept eleborat de Konstantin Sergheevici Stanislavski, care ne propune creaţie conştientă prin manipularea subconştientului, sau ne orientăm cercetarea către descoperirea gestului psihologic, procedeu dezvoltat de Michael Cehov, ajungem la concluzia că mijloacele şi principiile care au trecut proba timpului şi s-au impus în munca actorului, direcţionată către întruchiparea alterităţii, sunt repere incontestabile ce contribuie la formarea artistului de teatru. Produsul artistului, personajul, nu este nimic altceva decât o creaţie liberă care exprimă individualitatea. Identitate, alteritate, corp, emoţie, cuvânt sunt mijloace de exprimare artistică pe care fiecare actor le valorifică în funcţie de potenţialul său creator. Nimic nu se neagă, totul este permis în limitele impuse de situaţia scenică şi de caracterul aflat în studiu. Echilibrul interior – exterior deschide drumul către întâlnirea cu universalul şi cu marea creaţie.

Key words: actor, metodă, personaj, interpretare, mijloace de exprimare, artă, creaţie;

De la interior către exterior sau invers? Interogaţia a reprezentat o preocupare a cercetătorilor de teatru, dar nu din dorinţa de a promova dispute de ordin profesional, ci din necesitatea descoperirii a noi mijloace de exprimare artistică în ceea ce priveşte munca actorului direcţionată către crearea unui personaj. În timp, s-a dezvoltat şi o altă retorică în ceea ce priveşte stilurile de lucru. Metode vechi sau actuale? Evident că ultimile sunt în concordaţă cu vremurile pe care le parcurgem şi la care trebuie să ne raportăm, dar inevitabil ele se bazează sau se întersectează, pe alocuri, cu reperele care au trecut proba timpului. Cele două întrebări avansate vor constitui punctul de plecare în cercetarea care urmează, iar rezultatele se vor concretiza sub forma unei dezbateri, o sinteză care va reuni concepte esenţiale atât pentru procesul de formare a viitorului actor cât şi pentru artistul care evoluează pe scena teatrului.

Trebuie să ne raportăm la… Termenul, în sine, impune o obligaţie, o necesitate! Şi chiar dacă teatrul este un spaţiu al infinitului ori al libertăţii de exprimare necondiţionate, se cuvine înţelegerea sensului, nu cu rol dominator sau autoritar, ci cu trimitere la anumite necesităţi fără de care creaţia în sine ar naufragia

• Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Muzică şi Teatru, Universitatea de Vest din Timişoara;

între ambiguitate şi adevăr. Primordială este cultura generală de specialitate! Pledez pentru studentul şi actorul cult, nu în sensul cuantificării unui volum de titluri parcurse precum textele de beletristică, ci în favoarea studiului îndreptat către cunoaşterea, cercetarea, însuşirea şi experimentarea mijloacelor, vechi şi actuale, în vederea definirii sale ca entitate creatoare.

Interior – exterior

Dacă ne orientăm comentariile asupra gramaticii teatrului, facem un popas analizând ideile avansate de Konstantin Sergheevici Stanislavski, personalitate marcantă a pedagogiei teatrale, care, prin studiul său, a demonstrat că artă trăirii este o opţiune în vederea întâlnirii cu personajul. Mai mult, a dezvoltat un concept provenit din experienţă acumulată prin experimentare, cu scopul de a ne expune importanţa conştientizării valorii subconştientului şi manipulării lui. Totodată, viziunea prevede şi construirea unui laborator intim de creaţie, un spaţiu lăuntric în care se produce alchimia. Arta creată conştient prin intermediul subconştientului, înlesneşte apariţia emoţiei pure şi conduce către conturarea unei alterităţi autentice. Sistemul, de fapt, promovează o posibilă modalitate de lucru pornită din interioritatea cea mai profundă a fiecărui creator unde, ca într-un laborator, se prepară entităţi, chipuri, caractere, emoţii, pentru ca ulterior ele să prindă corporalitate în faţa publicului spectator, în cadrul reprezentaţiei teatrale. Dar, prin artă trăirii, regizorul nu stabileşte reguli teatrului, ci, din contra, propune un set de mijloace şi principii prin intermediul cărora se lucrează în vederea dobândirii acelor aptitudini sau mecanisme interioare capabile de a declanşa emoţia pură, trăire care însufleţeşte personajul şi activează întreaga capacitate creativă a unui artist. Să nu considerăm că laboratorul intim de creaţie este destinat doar creării alterităţii la nivel mental - personaj ca produs al imaginaţiei, ci se extinde şi către descoperirea acelor instrumente interioare de lucru, de natură psihologică, cu impact direct asupra stimulării declanşării emoţiei.

Opera de artă este o concepţie umană ivită dintr-o multitudine de factori psihologici prezenţi în fiinţarea artistului, la care se adaugă fenomene sociale, biologice, sufleteşti ori instinctuale. Deci, raţionametul impune, de la sine înţeles, cunoaşterea funcţionării propriului interior, mai întâi, după care se poate trecere la cercetarea şi crearea altor caractere, căci alteritatea ia naştere prin propria identitate.

Artă ca produs al manipulării conştiente a subconştientului, propune Konstantin Stanislavski! În acest sens, ne orientăm analiza către cele două componente fundamentale care stau la baza funcţionării fiinţei umane: cea intelectuală

şi cea afectivă, ce conţin atât memoria evenimentului, cât şi pe cea a sentimentului. Din punct de vedere psihologic termenii conştient şi subconştient îşi găsesc corespondent în explicaţii precum: acţiune concretă cu un scop şi orientată către cunoaşterea interioară şi exterioară şi, respectiv, sector al fenomenelor psihice care au drept arie de acţiune spaţiul care nu include conştiinţa. Capacitatea de manipulare conştientă a subconştientului, constituie acea abilitate a activării, într-un mod controlat, a tuturor informaţiilor şi trăirilor stocate în memoria personală, cu scopul direcţionării lor către toate procesele interioare responsabile de apariţia emoţiei autentice. Trăirea veridică are rol determinant în stimularea forţelor creatoare şi accentuează voinţa, factor esenţial şi definitoriu în toate activităţile întreprinse de fiinţa umană. În concepţia filosofului Schopenhauer, voinţa nu are limite. Este forţa motrică care propulsează artistul către întâlnirea cu sinele, iar mai apoi cu marea creaţie. Dar pentru a deţine o cantitate vastă de informatii şi stări, actorului i se cere o permanentă implicare în viaţa socială - spaţiu al cunoaşterii şi al experimentării. A crea inspirat impune atât o bogată viaţă interioară, cât şi una faptică, surse care oferă *n* variate de răspunsuri reale şi corecte la aceeaşi temă propusă.

Artistul, înviziunea lui Stanislavski, trebuie să creeze inspirat! Psihotenica propune atagerea subcobştientului prin metode conştiente ,,Creaţia subconştientă a naturii prin psihotehnica conştientă a artistului (…) iar noi ne îndreptăm spre ceea ce ne este accesibil, spre studiul conştient al creaţiei şi spre metodele conştiente ale psihotehnicii''[1] Astfel, ajungem în situaţia de a crea involuntar prin intermediul voluntarului, de a accesa potenţialul subconştientului şi a-l urmări cum acţionează, dar fără a-l constrânge. Impactul provoacă o renaştere a interpretului, deoarece înteaga fiinţă este cuprinsă de o energie neobişnuită şi foarte greu de gestionat. Cumva, jocul scenic, este dominat de natura umană atotputernică, una care coagulează o multitudine de informaţii direcţionate către întruchiparea unei alterităţi care se mişcă şi funcţinonează într-o anume situaţie scenică impusă. Măiestia artistului interpret constă în capacitatea sa de a-şi pune în echilibru viaţa interioară cu cea exterioară, lucru realizabil doar prin conştientizarea şi supunerea, într-o anumită măsură, a acelor fapte şi întâmplări stocate la nivelul subconştientului. Practica avansată ne conduce către *trăirea rolului*, nimic altceva decât apariţia unui alt *eu* care acţionează, gândeşte, simte şi relaţionează just şi logic în anumite situaţii date. De fapt, se produce ,,crearea vieţii spirituale omeneşti a rolului şi transmiterea acestei vieţi pe scenă în formă

[1] Konstantin Sergheevici Stanislavski *Munca actorului cu sine însuşi*, Editura de Stat pentru Literatră şi Artă, traducere Lucia Demetrius şi Sonia Filip, Bucureşti, 1951, p. 30

artistică."[2] Viaţa psihică este favorizată de procesul lăuntric de trăire, unul unic la fiecare reprezentare a spectacolului de teatru. Aşa că, mult uzitata formulă *aici* şi *acum* este demonstrată a fi o realitate care domină creaţia actorului în teatru.

Chiar dacă omul de teatru rus prioritizează, în studiul său, munca actorului cu sinele nevăzut, nu înseamnă că a pierdut din vedere importanţa fizicalităţii, a corporalităţii sau a rostirii. Din contra, a demonstrat că gestul, acţiunea şi rostirea cuvântului sunt supuse emoţiei, şi astfel desenul rolului nu este dominat de mişcări haotice şi gesturi de prisos. Exprimarea exterioară a trăirilor interioare derivă din simplitatea mişcărilor care potenţează şi amplifică emoţia. Ea fiind unică atrage detaşarea de gesturile repetitive şi implicit de propriul eu, favorizând refugiul în lumea lăuntrică a personajului, univers preparat în laboratorul intim de creaţie. Astfel, actorul are posibilitatea de a găsi 3 sau 4 gesturi specifice personajului aflat în studiu, reale puncte de sprijin care vor particulariza alteritatea şi-l vor distanţa de manierism, de arătarea de sine. ,,Arta începe acolo unde e găsit picul"[3], cu referire la acea particularitate unică capabilă să creeaze diferenţe majore. Din contextul de faţă nu poate lipsi sonoritatea, cu referire, în cazul nostru, la cuvânt. Urmărirea sensului lăuntric al sunetelor care intră în formarea cuvântului produce o rostire lipsită de patos sau exagerare. Măsura rostirii vine din trăirea sensului, a încărcăturii emoţionale pe care o aduce înţelesul. Consistenţa sau energia cuvântului, fără să omitem intonaţia, caracteristicile ori criteriile vocii, sunt elemente fără de care urechile spectatorilor nu vor putea simţi muzica textului rostit. A simţi cuvântul devine o artă la care se ajunge în ani de studiu, de formare a tehnicii ridicate la nivel de virtuozitate. Cuvântul aduce cu sine comunicarea continuă atât în interior cât şi în exterior. Dialogul cu tine însuţi creează o legătură între mental şi trăire, între conştiinţă şi emoţie, iar contactul vizual permanent cu partenerul de scenă favorizează o profunzime din care transpare lumea interioară a celuilalt. Sunt actori care îşi privesc partenerii, dar nu-i văd. Ei nu percep replici sau intonaţii şi atunci devin meştesugari. Actoria meştesugărească vine la pachet cu jocul superficial ivit din inhibiţie, unul gol sau golit de emoţie. Meşteşugari sunt şi artiştii care au un aparat de reprezentare plastică exterioară foarte bine pregătit, cu ajutorul căruia se pot exprima destul de uşor. În acţiunile lor, nu pot fi creatori, ci doar îşi arată propria individualitate. Nu există sentiment şi trăire, ci numai gesturi, atitudini, maniere, mişcări şi glas, un joc demonstrativ şi formal. În arta trăirii propusă de Stanislavski se cere sinceritate în timpul acţiunii, adevăr şi teme mici, precise şi

[2] *Idem,* p.31

[3] *Idem,* p. 569

clare. Sentimentul adevărului, care există în noi şi în partenerii noştri, se naşte de la sine, dar numai după o îndelungă pregătire, în care magicul *dacă* şi *situaţiile propuse* devin reperele începutului către aventura scenică.

Exterior – interior

Părăsim traiectoria interior – experior şi ne focalizăm atenţia către o zonă total opusă, făcând comentarii asupra conceptelor lansate de Michael Cehov, care, în cercetările sale asupra creării personajului, a evidenţiat importanţa şi rolul gestului, a mişcării, a improvizaţiei şi a acţiunii. Deci, de această dată, vom detalia aspecte care certifică apariţia emoţiei, dar nu prin stimularea interioară, ci pornind de la un factor exterior.

Michael Cehov, produs al şcolii de teatru moscovite, fost elev al lui Sulerjiţki şi Vahtangov, emigrând în America, datorită unor situaţii personale şi politice nefavorabile, primeşte însărcinarea precisă de la profesorul său, Konstantin Stanislavski, de a experimenta şi a concepe un studiu prin care să demonstreze că trăirea autentică şi crearea personajului poate avea geneza în ceva care provine din exterior. După numeroase încercări în spaţiul european, dintre care amintim *Studioul experimental Cehov* din Anglia, unde a pus accent pe antrenarea imaginaţiei, trece oceanul şi se dedică importanţei gestului psihologic şi necesităţii lui în arta dramatică. Mărturie - lucrarea *Către actori. Despre tehnica artei dramatice*. Este lesne de înţeles sarcina trasată de Stanislavski, deoarece viziunea lui a demonstrat doct faptul că procesul lăuntric de trăire este în strânsă concordanţă cu viaţă psihică. Chiar dacă cercetările sale nu au prioritizat fizicalitatea, nu înseamnă că a respins existenţa alor modalităţi de lucru. Trebuie să acceptăm că întreaga viaţă şi-a dedicat-o înţelegerii lucrului cu sine însuşi, lansând generaţiilor viitoare provocări în descoperirea altor metode ori mijloace de exprimare inedite.

Metoda elaborată de Michael Cehov propune tehnica artei dramatice – un compendiu de reguli vagi, de o generalitate evidentă, dar care îndeamnă spre descoperirea drumului către sinele propriu, un *eu* dificil, capricios, greu de stăpânit fizic şi emoţional, dar cu infinite posibilităţi de exprimare în procesul de creaţie artistică. Originile studiului vin în urma experienţelor avute la Teatrul de Artă din Moscova, timp petrecut alături de personalităţi precum: Stanislavski, Dancenko, Vahtangov sau Sulerjiţki, care i-au prilejuit dezvoltarea metodelor de joc. În esenţă, Cehov consideră că sufletul conclocuieşte cu trupul în aceeaşi epidermă şi doar împreună vor putea genera aspecte de viaţă autentică încărcate de emoţie.

Drumul către finalitate este unul al formării, al studiului, al experimentărilor, al descoperirii sau redescoperirii geografiei corpului uman, dar şi a psihicului actorului. Dezvoltarea imaginaţiei creatoare, a capacităţii de a improviza, a descoperirii gestului psihologic sunt doar câteva din punctele de sprijin care favorizează crearea personajului, care duc către înţelegerea legilor compoziţiei în teatru cu scopul accederii la întruchipare. Drumul este anevoios, presărat de exerciţii, mai mult sau mai puţin confortabile la început, dar fără de care parcursul artistic nu poate fi dezvoltat.

Să nu cosiderăm că doar şcoala veche de teatru propune ieşirea tânărului artist din zona de confort, cu referire la cel fizic, mental sau emoţional. Timpul prezent îl promovează pe Yoshi Oida, actor de origine asiatică, discipol al maestrului Okura-San, care combină metodele teatrului tradiţional japonez cu cele europene rezultând activarea stării de libertate. Mai mult, consideră că orice dificultate, prin studiu, poate deveni invizibilă. Ca şi Michael Cehov şi Jerzy Grotovski, Oida a pus accent pe antrenamentul corporal orientat către redescoperirea valenţelor şi capacităţilor de exprimare. Forma şi disciplina artistului, regulă universal valabilă, este îndreptată din exterior către interior cu scopul de a trezi latentul. Astfel se doreşte conştientizarea influenţei pe care o poate avea mişcarea asupra emoţiei. Providenţială a fost întâlnirea cu Peter Brook care i-a completat stilul conducându-l către descoperirea adevărului scenic. Rămânem în perimetrul propus şi îl găsim pe Peter Brook alături şi de Jerzy Grotovski, figură marcantă care împărtăşea conceptul stanislavskian, antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold, sintezele lui Vahtangov şi tehnicile teatrului oriental. Din colaborarea lor a rezultat că actorul este un creator capabil de a juca implicat. Arta trebuie să fie dominată de viu, mentalitate dezvoltată şi argumentată şi de Eugenio Barba, un viu care uneşte actorul cu spectatorul, stabilind o relaţionare de reciprocitate. Fiinţa umană este percepută ca un microcosmos care tinde spre o exprimare simplă, spre un teatru sărac. Nu cu sensul de sărăcit, cu o conotaţie de ordin material, ci eliminând toate acele elemente scenice care ar putea îngrădi creaţivitatea sau a distorsiona bogăţia interpretativă. Teatrul contemporan, numit *Teatrul bogat,* în slăbiciuni bineînţeles, posedă artificii exterioare care-şi pierd importanta în faţa transformării actorului, căci artistul are capacitatea de a trece de la un personaj la altul sau de la o stare la alta, în forma unei manieri sărace, doar utilizându-şi propriul corp. Astfel, adevărul şi impulsul lăuntric învinge trucajul şi superficialul. Dacă Yoshi Oida se întoarce la corpul neutru, Grotovski propune via negativa, tot cu sensul de reîntoarcere către introspecţie, deoarece nimeni nu a inventat nimic. Creaţia sau modul de a produce aparţine naturii umane, atât celei fizice cât şi celei sufleteşti.

Creativitatea nu este produsul unor reguli. Nici un sistem nu garantează nimic. Singura tehnică este să-ţi creezi singur una, formată dintr-un bagaj necesar pentru incursiunea personală prin sinuoasa dramaturgie. Fiecare cercetător, porneşte de la exerciţii care produc linişte şi tăcere, prilej de cunoaştere, înţelegere şi autodepăşire. Să nu ne imaginăm că procesul de creaţie ulterior se dezvoltă sub semnul armoniei. Travaliul unui artist este absolut necesar, căci asemenea lui Sisif punctul zero înseamnă o experienţă, un mod de a face şi o întâlnire, după cum susţinea şi pedagogul român Ion Cojar. În concepţia sa, teatrul este un spaţiu deschis în vederea întâlnirii cu universalul, cu marea cunoaştere, cu creaţia. Spiritul creativ e însăşi propria gândire şi imaginaţie, e o libertate asumată şi orientată către generarea de idei originale, de *n* variante de răspuns la o singură situaţie scenică. Imaginaţia creatoare nu este nimic altceva decât un produs al minţii, de construcţie şi reconstrucţie prin joc, un element ludic al cărui cuvânt de bază este definit de acţiune. Termenul conţine, în înţelesul lui, atât întreaga filosofie a sistemului stanislavskian, cât şi pe cel al metodei dezvoltate de Lee Strasberg. Fie că vorbim despre acţiunea înterioară sau cea exterioară, imaginaţia face legătura între teorie şi practică; conceptele analizate la nivel teoretic îşi justifică veridicitatea prin lucrul faptic. Interior – şcoala rusă a lui Stanislavski văzută ca o formă de psihanaliză, exterior – şcoala americană cu accent pe realitatea exterioară a ființei, pe extrovertire, sunt doar modalităţi care ne provoacă să descoperim iar şi iar arta care stă ascunsă în noi.

Michael Cehov şi gestul psihologic

Viziunea lui Michael Cehov orientată către importanţa descoperiri gestului psihologic al personajului, considerat element definitoriu al întregii interpretări, se află în antiteză, într-o oarecare măsură, cu sistemul stanislavskian, dar îl completează oferind interpretului alternative. De fapt, în interpretarea unui personaj, actorul nu operează cu o singura metodă sau nu aplică doar un singur mod de a face, el combină tot ceea ce ştie şi simte având drept scop final întruchiparea.

Creaţia porneşte de la sentimentul de libertate, de la eliberarea de sub dominaţia prejudecăţilor şi de la deschiderea către actul artistic. Constrângerea, indiferent sub ce formă sau mod ar veni, va inhiba dorinţa de exprimare producând un dezechilibru în armonia dintre corp şi psihic, încât vizibilitatea universului lăuntric va fi alterată.

Actorul nu aduce pe scenă viaţa reală aşa cum este ea, ci copiază aparenţa ei exterioară! Plecând de la acest enunţ, admitem că un fals adevăr trebuie spus credibil. În acest sens, ne deplasăm analiza în sfera psihicului, stabilind că bogăţia lui provine din lărgirea cercului personal de interese, iar corpul nu face nimic altceva decât absoarbe însuşirile psihice, trece de la faza de receptor la cea de modelator al imaginilor, sentimentelor şi impulsurilor voluntare cele mai sensibile. Există o multitudine de exerciţii care sprijină actorul în autodescoperire sau în perfecţionarea propriului mod de lucru. Interesant ar fi, de exemplu, pătrunderea în gândirea unor personaje, fără a le impune punctul nostru de vedere, după care să încercăm a le înţelege propiul mod de viaţă şi prin împrejurările la care participă. Putem, în cadrul acestui studiu, să devenim empatici, să trăim viaţa lor întrebându-ne de ce ele simt şi acţionează aşa. Rezultatul - o anumită fleibilitate şi lejeritate în a pătrunde în identitatea alterităţii. Încrederea în forţele propii, ca rezultat al unor studii, elimină elementul accidental şi domină psihicul şi fizicul, îl supune voinţei în vederea modelării noului personaj. Imaginaţia deţine un rol major, iar improvizaţia este rezultatul psihologic al momentului precedent. Importantă va fi întotdeauna *vocea lăuntrică* şi succesiunea psihologică a evenimentelor lăuntrice.

Totuşi, cum ajungem la gestul psihologic al unui personaj?

Principul fundamental care domină viziunea este libertatea de exprimare, considerată a fi în relaţie antagonică cu mintea analitică şi rece. Raţionamentul împiedică capacitatea de creaţie, încătuşează libertatea de exprimare şi nu permite artistului să pătrundă în esenţa personajului. Gândirea exagerată poate crea bariere sau blocaje emoţionale, propunând un personaj reprezentat doar la nivel intelectual, unul care se plimbă, execută corect şi logic mişcări, ia atitudini, dar deposedat de sentiment, lipsit de trăire şi emoţie. Desigur, nu ar fi cazul să diminuăm rolul intelectului. El poate corecta, evolua, verifica şi acumula informaţii, oferi sugestii, după care intuiţia creatoare prelucrează şi dă viaţă.

Un alt punct de sprijin este voinţa. Plecând de la o mişcare exterioară făcută intenţionat, prin intermediul voinţei se activează tumultul interior şi astfel acele gesturi pot dezvălui toate caracteristicile unui personaj. Trăsăturile descoperite nu sunt nimic altceva decât gesturi psihologice care au drept scop influenţarea, modelarea şi armonizarea întregii vieţi interioare a actorului cu sopurile şi interesele sale artistice. Măiestria interpretului constă în alegerea unui singur gest, care să fie atât de puternic încât să cuprindă în consistenţa lui complexitatea unei alterităţi. El poate fi descoperit cu ajutorul intuiţiei, a imaginaţiei creatoare şi a viziunii artistice, iar odată găsit cere a fi asumat în vederea declansării unor trăiri interioare. Incorporarea lui va conduce

către descoperirea tendinţei principale a personajului aflat în studiu, iar celelalte aspecte, pozitive şi negative, definesc mult mai concludent entitatea. Astfel, fără să ne dăm seama, devenim personajul însuşi.

Deoseori auzim că teatrul este esenţializarea vieţii. Dar pe scenă, actorul nu preia comportamentul firesc al fiecărei zile civile. Mişcarea, în teatru, trebuie să fie arhetipală, originală, deoarece cea zilnică, civilă, este limitată şi particularizată. Din realitate ia simplitatea, naturaleţea, subiectele propuse şi spontaneitatea, aspecte cărora le sunt alăturate tehnica vocală şi antrenamentul corporal şi cel al laboratorului intim de creaţie. Găsim numeroase similitudini între conceptele lui Michael Cehov şi cele ale lui Konstantin Stanislavski, ,,adevărata artă a trăirii nu are nicmic de a face cu puterea istovitoare a muşchilor”[4], ar fi unul. Cu toate acestea, admitem faptul că un corp armonios, bine întreţinut cu ajutorul exerciţiilor fizice, un trup pe care s-au studiat o multitudine de mişcări, în vederea conştientizării grupelor de muşchi care ajută în efectuarea unui gest, va putea raspunde cu uşurinţă cerinţelor venite din interior.

Actorul, în timpul interpretării se divide, este şi identitate şi alteritate, deci forţa psihică a gestului psihologic al personajului nu trebuie confundată cu cea proprie a artistului. Misiunea interpretului este de a privi detaşat rolul, nu de a impune ritmuri, gândirea personală sau mişcările proprii. Tempo-ritmul nu trebuie suprapus, deoarece actorul şi personajul sunt entităţi distincte, cu temperament, cultură, criterii valorice şi medii sociale care de multe ori nu se intersectează. Noţiunea de tempo-ritm vizează două aspecte: exterior şi interior. Primul vine ca o schimbare rapidă a gândurilor, simţirii şi impulsurilor, iar al doilea este raportat interiorului şi se manifestă în acţiune sau în vorbire, prin crearea diferitor ritmuri de verbalizare a textului. Aplicând în lucru acest procedeu, observăm că schimbarea tempo-ritmului, modifică datele existente şi astfel inflenţează sau impune noi moduri de interpretare. Deci, prin mişcare se declanşează reacţii psihice corespunzătoare, iar fiecare schimbare a gestului psihologic modifică toate reacţiile psihice. Mai mult, devenim conştienţi de faptul ca gestul psihologic este prezent în spatele fiecărui cuvânt, atitudine şi mişcare a corpului ori a unei părţi din corp şi are misiunea de a trezi o anumită stare psihică şi un temo-ritm care va realiza armonia dintre trup, psihic şi vorbire. Ca orice procedeu, gestul psihologic trebuie antrenat prin crearea diferitor tempo-uri până când trupul şi

[4] Michael Cehov, *Despre tehnica artei dramatice*, curs tradus la UNATC de L. Cernaşov şi Geta Angheluţă, Bucureşti,
1980, p. 80;

vorbirea devin o continuare directă a psihicului. Abordând conceptul lui Michael Cehov trebuie avut în vedere că gestul psihologic activează voinţa, declanşează emoţia şi oferă o viziune condensată a personajului, unul care trebuie să fie arhetipal, puternic, simplu şi executat într-un temo corect, impus de situaţia dată.

Concluzii

Timpul prezent este marcat de căutarea unor noi forme de exprimare artistică, unele care să fie în concordanţă cu evoluţia fiinţei umane actuale. Dar, de cele mai multe ori, la baza tuturor descoperirilor se află ceea ce a existat înainte, căci conform lui Hartman „Nimeni nu începe cu propria sa gândire. Fiecare găseşte prezentă în vremea lui o anumită stare de fapt a cunoaşterii şi a punerii problemelor, stare în care el se integrează şi de la care porneşte în cercetare”[5].

Bibliografie

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, traducere de D.M. Pippidi, Bucureşti, 1965;
Barba, Eugenio și Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului*, traducere Vlad Russo, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012;
Brook, Peter, *Spaţiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 1997;
Camus, Albert, *Faţa şi reversul; Nunta*; *Mitul lui Sisif; Omul revoltat;Vara,* traducere de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Editura RAO, Bucureşti, 2006;
Cehov, Michael, *Despre tehnica artei dramatice*, curs tradus la UNATC de L. Cernaşov şi Geta Angheluţă, Bucureşti, 1980;
Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paidea, Bucureşti, 1998;
Grotovski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEX, Bucureşti, 1998;
Hartmann, Nicolai, *Estetica,* traducerea Constantin Floru, studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974;
Oida, Yoshi şi Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, traducere Maia Teszler, Editura Artspect, Bucureşti, 2009;

[5] Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pag. IX

Perrucci, Andreea, *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, traducere de Olga Mărculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982;
Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol I-III, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iaşi, 1995;

Spolin, Viola, *Improvizaţia pentru teatru*, curs tradus de Geta Angheluţă şi L. Cernasov, biblioteca UNATC, Bucureşti, 2000;
Stanislavski, Sergheevici Konstantin, *Munca actorului cu sine însuşi*, traducere de Lucia Demetrius şi Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951;
Stanislavski, Sergheevici Konstantin, *Viaţa mea în artă*, traducere de I. Flavius şi N. Negrea, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1955;
Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004

Îmblânzirea scorpiei (post)moderne în literatură și pe scenă

Ana-Magdalena PETRARU•

Rezumat: Prezenta lucrare își propune analizarea scorpiei shakespeariene postmoderne din bestsellerul lui Anne Tyler, *Scorpia* și punerea în scenă a ateneului ieșean din acest an. Cea dintâi este o adaptare din timpurile noastre, în vreme ce ce-a dea doua păstrează cadrul italian cu inserții de muzică și dans moderne. Dovadă a imaginației romancierei/ regizorului, textele stau mărturie nemuririi geniului Marelui Will și necesității aducerii la zi pentru publicul contemporan.

Cuvinte cheie: adaptare postmodernă, Shakespeare, public cititor/ spectator.

Introducere

A unsprezecea comedie a lui Shakespeare, *The Taming of the/ a Shrew* (1623), în critica românească clasică, *Îmblânzirea îndărătnicei/ unei îndărătnice*, prezintă două versiuni având același conținut, iar varianta cu articolul nehotărât e considerată „mult inferioară artisticește, nu are un fir conducător, preia numeroase versuri din Marlowe."[1] Cu elemente medievale de poezie epică, parodii ale contemporanilor (Thomas Kyd) și reminiscențe de poveste din *O mie și una de nopți*, s-a apreciat că intriga propriu-zisă ar fi fost o invenție a Marelui Will în ciuda confruntării dintre personajele principale, Petruchio și Katerina, „loc comun în folclorul multor popoare."[2] Piesa se distinge prin inteligența personajelor principale care le distanțează de cele din alte comedii (*Comedia erorilor*), „îmblânzirea este o arlechiniadă a dragostei curtenești"[3], în vreme ce "sinonimia Petruchio-Lordul ca regizori se complinește cu opoziția/ antonimia ‚profesor bun' (Petruchio) – ‚profesor caricatură' (Hortensio, Lucentio)."[4] Deși detractorii piesei au opinat că "E destul de curios că această piesă se mai joacă și astăzi, pentru că este, ca să spunem adevărul, un lucru

• Lect. dr., Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, ORCID: 0000-0003-2969-7940.

[1] L. Levițchi, „Îmblânzirea îndărănicei", comentarii la „Îmblânzirea scorpiei", traducere de Dan A. Lăzărescu, *Shakespeare. Opere complete*, vol. 2, Editura Univers, București, 1983, p. 253.

[2] *Ibidem*.

[3] L. Levițchi, *op. cit.*, p. 256.

[4] *Ibidem*.

urât, barbar, precum și foarte confuz, prozaic și plictisitor”,[5] se sugerează în exegeză[6] și înlocuirea epitetelor defăimătoare cu antonime, mai potrivite receptării piesei pe toate planurile. Piesa stârnește polemici și în prezent, inclusiv la noi: „Cum să înțelegem mai aproape de timpul pe care-l trăim dar și în concordanță cu secolul al XVI-lea pe care îl portretizează, *Îmblânzirea scorpiei*? E eficientă discuția despre amprenta puternic misogină a textului sau polemica legată de accentele barbare ale personajelor? Și, până la urmă, mai este o comedie valabilă pentru secolul XXI ori e preferabil să fie ocolită tocmai spre a nu dezvălui un Shakespeare închis în mentalitatea epocii sale?”[7]

Problematică în esența ei, *Îmblânzirea scorpiei* nu susține și nici nu condamnă ‘sexismele inerente’, provocând constructele patriarhale prin conturarea complexă a genului și tratamentul diverselor tensiuni ce au pus în pericol societatea din perioada modernă[8]. S-a vorbit despre gen și căsătorie în piesă în contextul misoginismului normelor patriarhale; dacă Kate apare exagerat de supusă, feminitatea Biancăi și dominantul Petruchio relevă instabilitatea rolurilor de gen și a ierarhiilor. Supunerea lui Kate îi păstrează puterea grație ironiei și farsei, în timp ce Bianca, în calitate de fiică ascultătoare va submina autoritatea tatălui doar pentru a se plia normelor de mariaj patriarhal. Petruchio, prin caracterul său dominant, se opune patriarhiei propovăduite, șubrezindu-și poziția în lumea socială din Padua. Dacă structurile și comportamentele de gen nu sunt naturalizate, se produce instabilitate socială, ineficiența structurilor tradiționale și a defectelor conformându-se structurii generice a comediei prin umor.[9]

---

[5] John Bailey *apud.* L. Levițchi, *idem*, p. 261.

[6] L. Levițchi, *ibidem.* De altfel, cercetări mai recente au subliniat că ediția completă a pieselor shakespeariene este superioară celor anterioare la nivel paratextual, prin critica ce conține comentarii ample despre stil, teme, motive, lipsa comentariilor ideologice comuniste, de propagandă și deschiderea față de interpretările internaționale, inclusiv cele controversate de tipul celui redat de noi mai sus. *Cf.* Iulia Milică, “William Shakespeare in Communist Romania: Freedom and Limitation in Romanian Editions”, *Tradução em Revista* 12, 2012/1, p. 36, https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19731/19731.PDF. Consultat în 1 nov. 2024.

[7] Ioana Petcu, „*Îmblânzirea scorpiei* – spectacolul subtextului”, *William Shakespeare*, Ed. Performantica, Iași, 2022, p. 94

[8] Amanda Fawcett, “‘I Warrant You We Will Play Our Parts’: The Role of Performance in The Taming of the Shrew.,” *SUURJ: Seattle University Undergraduate Research Journal*, vol. 3, article 13, 2019, p. 67-68, https://scholarworks.seattleu.edu/suurj/vol3/iss1/13. Consultat în 1 nov. 2024.

[9] Amanda Fawcett, *op. cit*, p. 74.

Dacă istoria interpretativă tradițională a privit (ne)îmblânzirea lui Kate ca 'barometru în codul cultural al iubirii domestice'[10], contexte culturale dintre cele mai variate au optat pentru propria lectură pe principiul *opera aperta* dacă ar fi să avem în vedere transmedierea de la literatură la filme și posterele acestora din urmă. Flexibilitatea dată de transmedierea filmică readuce publicului interesul pentru Shakespeare și povestea sa unde bătălia amoroasă a sexelor, prezentă și la Boccaccio și Chaucer înaintea lui[11] este mai apropiată de piesă în adaptările mai vechi (1967) și mai îndepărtată, prin repovestire modernă în cele mai noi (2005).

Receptarea românească include montări scenice dese: "de Gelu Colceag la Teatrul de Comedie (2016), cu Dorina Chiriac (Catarina) și Alexandru Bogdan (Petruchio), spectacolul regizat de Alina Hiristea, în 2019 la Centrul Cultural Reduta, cu Patricia Ionescu (Katarina) și Mihai Nițu (Petruchio) sau montarea din 2018 a lui Mihai Constantin Ranin de la Teatrul Municipal Ariel, cu Andreea Tănase și Liviu Cheloiu (...) spectacolul de la Teatrul Bulandra din 2000 regizat de Mihai Mănuțiu cu Oana Pellea in rolul Catarinei și Marian Râlea drept partenerul Petruchio (...), montarea de la naționalul bucureștean din 1975, în regia lui Mihai Berechet, unde Coca Andronescu și Mihai Fotino realizau cuplul Catarina-Petruchio."[12]

Puneri mai recente în scenă aduc reconfigurări/ rescrieri postmoderne în care povestea de dragoste clasică dintre Petruchio și Katerina devine pretext de confruntare între clasic și modern, conservator și progresist, îmblânzirea (bărbatului, a femeii, a publicului) este chestionată căci poate presupune îndobitocirea sexului slab într-o eră în care ar trebui să aibă loc emanciparea ei[13].

Îmblânzirea scorpiei romanești

În cele peste douăzeci de romane publicate, autoarea contemporană Anne Tyler s-a preocupat constant de familia americană în mod comic, printr-un stil controlat și darul de a da viață unor personaje excentrice, fricoase și dornice de a fi înțelese și a lăsa ceva în urmă. Subiectul predilect îl reprezintă familiile obișnuite ce trec prin momente de cumpănă, nevoia de intimitate și modul în care o întâlnire întâmplătoare poate schimba un destin, mai ales acolo unde cea mai mare împlinire

[10] Mihaela Ursa, "Lovers and Tamers: Transmediations of Shakespeare's *Taming of the Shrew to Visual Culture*", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 2.2, December 2016, p. 8, https://www.metacriticjournal.com/article/49/lovers-and-tamers-transmediations-of-shakespeares-taming-of-the-shrew-to-visual-culture. Consultat în 1 nov. 2024.

[11] Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 9-10.
[12] Ioana Petcu, *op. cit.*, p. 94-95.

[13] *Cf. Scorpia neîmblânzită*, regia Leta Popescu, Teatrul Național Cluj-Napoca, Stagiunea 2022-2023, https://theatrum.ro/spectacol/imblanzirea-scorpiei-3/. Consultat în 1 nov. 2024.

se regăsește în asumarea răspunderii față de ceilalți[14]. Printre influențe se numără părinții Quaker, anii de formare în 'comunitățile binecuvântate', perioada școlarizării și specializarea academică principală în Rusă, căsătoria cu un psihiatru de copii și romancier iranian, lecturile, sensibilitatea dată de *genius loci* și preocuparea pentru lucrurile mărunte, adesea de mare însemnătate din scrierile Eudorei Welty[15]. Primele trei romane se axează pe experiența din Carolina de Nord și au influențat operele de mai târziu.[16] În legătură cu feminismul, tocmai când mișcarea devenise mai vizibilă, Tyler s-a pronunțat defavorabil în anii 70, susținând că detestă romanele despre femei libere. Afirmația nu și-a retras-o niciodată, însă a atenuat-o în corespondența personală de la sfârșitul anilor 80: nu le detestă chiar într-atât, se consideră ea însăși una deși nu-și poate închipui despre ce eliberare poate vorbi cineva care n-a fost niciodată întemnițat. O romancieră cu astfel de sentimente se va bucura alături de semenele ei, de oportunitățile create de feministe în epocă, luând aminte de terenul câștigat cu greu pentru ele și generațiile următoare[17].

Scorpia: Îmblânzirea scorpiei de William Shakespeare reimaginată (2017), în original *Vinegar Girl* (2016) face parte din proiectul Hogarth Shakespeare, o inițiativă a editurii britanice de rescriere a capodoperelor Bardului la 400 de ani de la moartea sa, de scriitori consacrați pentru secolul nostru, XXI. Colecția mai cuprinde *Poveste de iarnă* a lui Jeanette Winterson, *Negustătorul din Veneția* a lui Howard Jacobson, *Furtuna* lui Margaret Atwood, *Othello* lui Tracy Chevalier, *Regele Lear* de Edward St. Aubin, *Macbeth* de Jo Nesbø, și *Hamlet* de Gillian Flynn. În privința rescrierii lui Tyler au existat și dubii privind autenticitatea, în ciuda plăcerii relecturii unui clasic prin ochi contemporani; considerată un simplu exercițiu nereușit de marketing (alături de rescrierile altor clasici, precum *Emma* lui Jane Austen de Alexander McCall Smith sau *Mândrie și prejudecată* de Curtis Sittenfeld pentru Penguin) presiunea asupra unor mari autori de a scrie despre o operă existentă și a depăși artificialitatea procesului își spune cuvântul. Totuși, făcând abstracție de aceste neajunsuri, piesa shakespeariană este dificil de adaptat pentru secolul XXI dacă ne referim la o domnișoară bătrână care nu dorește să se căsătorească; desigur, o poate face din interes pentru rezidență americană permanentă ('green card marriage'). Kate Battista,

[14] Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. ix.

[15] Elizabeth Evans, "Early Years and Influences". în Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 2.

[16] Stella Nesanovich, "The Early Novels. A Reconsideration", în Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 15.

[17] Alice Hall Petry, "Tyler and Feminism", în Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 33-34.

profesor de învățământ preșcolar, locuiește cu tatăl ei îmbătrânit, membru al comunității academice, pe punctul de a face o mare descoperire științifică. Însă acesta din urmă își poate pierde în orice moment tânărul asistent de laborator, Piotr, cu viza aproape expirată, o poveste modernă credibilă a intrigii shakespeariene. Însă rămâne un experiment reușit în formă în ciuda personajelor extrem de bine conturate: Piotr este foarte atrăgător, Kate Battista este reținută prin angoasele sale, se simte fără scăpare în viață, între capriciile tatălui, sora mai mică obraznică, Bunny (mai neconvingătoare ca personaj prin veganismul asumat din empatie față de cruzimea împotriva animalelor) și problemele de la locul de muncă, grădinița unde se simte neînțeleasă. Însă iubitorii operei scriitoarei americane simt că autoarea ar fi putut crea un original, o lume a sa, fără a o împrumuta pe a altcuiva, prin ceea ce s-a dorit a fi un tribut al unui clasic nepereche.[18] Romanul se folosește și de jocul de cuvinte prilejuit de *shrew*, „‚șoarece de câmp', ‚chițcan', dar și ‚femeie afurisită', trimițând la titlul comediei shakespeariene"[19], aflăm dintr-o notă de subsol în traducerea românească, la un schimb de replici între Kate și Piotr, graiul de imigrant reflectându-se în textul țintă:

„– A fost un giest niecugetat să-ți cierem să-ți înșieli guviernul, spuse el. Cred că americanii se simt vinovați în asemenia situații.

– N-a fost doar necugetat, răspunse ea. A fost un gest porcesc, egocentric, jignitor și... mârșav.

– Aha! O scorpie!

– Unde? întrebă ea, răsucindu-se să se uite de jur împrejur la tufișurile din spatele ei.

El izbucni în râs.

– Foarte comic, spuse el.

– Ce?"[20]

Comicul situației stă dovadă talentului autoarei care a afirmat fățiș că îl urăște pe Shakespeare și dintre toate piesele, *Îmblânzirea scorpiei* cel mai mult, de aici și inițiativa rescrierii în condițiile în care publicul cititor este preponderent feminin, de clasă mijlocie și educat. Calea aleasă de scriitoare este nu opoziția față de clasic, ci moderarea și medierea elementelor problematice ale piesei cu scopul stârnirii empatiei și a înțelegerii dintre personajele narative: Petruchio cel abuziv devine afectuos excentric la Piotr, iar scorpia feminină este transformată în indiferență față de

[18] Viv Groskop, "*Vinegar Girl* by Anne Tyler review – skilled but pointless Shakespeare retread", *The Guardian,* June 12, 2016, *https://www.theguardian.com/books/2016/jun/12/anne-tyler-vinegar-girl-review-taming-shrew-update*. Consultat în 2 nov. 2024.

[19] Anne Tyler, *Scorpia: Îmblânzirea scorpiei de William Shakespeare reimaginată*, traducere din limba engleză și note de George Volceanov, Ed. Humanitas, București, 2017, p. 93.

[20] *Ibidem*.

convenție socială, adesea rigidă, însă admirabilă la Kate Battista.[21] Prin gentilețe și umor, Tyler reușește să producă oximoronul ce-i ajută pe cititorii lui Shakespeare să-l îndrăgească, evitând conflictele de clasă în piesa clasică și ciocnirile dintre sexe[22].

Îmblânzirea scorpiei[23] pe scenă

Spectacol (post)modern de regie care implică publicul spectator, de platou, unde se regăsește aceeași care o va juca și pe văduva ce lipsește în final (bogată, pe care se hotărăște s-o ia de nevastă amorezul refuzat de Bianca, în ciuda deghizării în profesor de muzică, lăută ce-i este spartă de cap de sora mai mare a preaiubitei, Caterina, Kate – îmblânzită de diavolul de soț).

Meniul – brânză dulce cu smântână și mămăliguță. Bianca e legată de sora mai mare ca pedeapsă, oropsită de soartă să nu fie pețită și măritată înaintea surorii, cea fără speranță. Travestiul joacă un rol important în piesă, avem roluri de femei jucate de bărbați și viceversa, accente feministe; în pauză, Bianca, având în spate cortina trasă, arată publicului o pancartă cu „Woman's Rights are Human Rights", iar asistenta de regie, „Viva la Vulva". Muzica ne ancorează în postmodernism și mai precis, sfârșitul secolului trecut, Caterina cântă soft rock din anii 90, *Nobody's Wife* de Anouk, în semn de nesupunere, la sfârșit după căsătoria Biancăi și revelarea adevăratului tată, Lorenzo, *Girls Just Wanna Have Fun* de Cindy Lauper (1983). Părintele din Pisa se dovedește împăciuitor după cumpătarea în care se laudă că trăiește pentru a-și ține fiul la școală, la Padova. Bătrânul substitut, creator de absurd, tremură ca un bolnav de Alzheimer, iar pentru deliciul publicului, ne încântă cu un comic de situație și limbaj în tradiția ludică a telefonului fără fir.

Bianca și alesul, deghizat în profesor de greacă și latină pentru a-și propovădui arta iubirii de la Ovidiu citire, dansează și se dezmiardă pe ritmuri de *I Got You, Babe* (Sonny & Cher, 1965). Diavolul de pețitor al Caterinei a irosit averea preabunului său tată care s-ar răsuci, probabil, în mormânt dac-ar ști ce s-a ales agoniseala sa. Sluga e lovită, luată în derâdere, hoață, subtilizând pungi de galbeni ale bogaților din oraș (pețitori de-ai Biancăi și ei, bătrânul vecin c-un picior în groapă și falsul dascăl de muzică).

---

[21] Rivlin, Elizabeth, "Loving Shakespeare: Anne Tyler's *Vinegar Girl* and the Hogarth Shakespeare Project", *Critical Survey,* Oxford, vol. 33, Iss. 2, Jun 2021, p. 66, https://www.proquest.com/docview/2533159099?sourcetype=Scholarly%20Journals. Consultat în 2 nov. 2024.

[22] *Idem*, p. 68.

[23] Facem referire la spectacolul *Îmblânzirea scorpiei* după William Shakespeare, regia Răzvan Oprea cu Paul Ipate (Petruchio) și Erica Moldovan (Catarina), Ateneul Național din Iași, 2023.

Scorpia e îmblânzită prin reeducare și înfometare, i se răstălmăcesc cuvintele, e sărăcită (de haine și podoabe), i se refuză orice îmbucătură „să nu-i înfierbânte sângele”; soțul o pune să vadă soarele lună și viceversa, o fată într-un bătrân călător și apoi e luată de zăludă, stă legată în lanț precum o vrăjitoare, iar firul nu e unul magic, precum în pulbere de stele[24], ci jug adevărat ce duce un condamnat la moarte, un infern în care celălalt e torționar și călău. El, diavolul, poartă straie sub rangul lui, întunecate ca el de vagabond sau cavaler luat în derâdere (pălărie nepotrivită, ciubote desperecheate), parodie a amorului cavaleresc sau rescriere în cheia umorului negru.

Tatăl își dă fata într-o duminică, doar pentru a o putea mărita și pe cealaltă, mai întrebată. Publicul e pregătit înainte de spectacol, filmare de/în fapt, e avertizat să nu strice nimic, învățat cum se râdă și să aplaude, precum marionetele de un păpușar ce le joacă pe ață; ochii scrutători ai asistentei de regie văd un domn (dintre spectatori) care a socializat nepotrivit pe un site de dating, urechile aud un telefon neînchis care sună în sală și deranjează sau este utilizat de proprietar să distragă/ deranjeze actorii și publicul.

La final, din adaptarea modernă intrăm în culise pentru a vedea cum se dezbracă actorii de haine și îmbracă ce nu le place, bărbații, furouri negre transparente și condurii roșii à la Dorothy din Vrăjitorul din Oz, plângându-se de feminismul excesiv, de celebritatea actorului ce-l joacă pe „diavolul” de soț al Caterinei (Kate pentru el) care ar lua, aparent, mai mulți bani decât ceilalți deși se oferă să împrumute pe unul sau altul.

Regizoarea/ directoarea teatrului e criticată pentru viziunile ei prea avangardiste și adaptarea prea liberă, actrițele n-au nimic împotrivă să poarte straie bărbătești, doar unele au jucat bărbați în piesă și n-au de ce se plânge; personajele masculine/ actorii, însă se simt efeminați, se văd în mod nejustificat castrați de final. Văduva e în cele din urmă jucată de asistenta de regie; tot ea își va face simțită discret prezența în piesă la replica unui personaj sau altul și e admonestată prin gest sau replică, „Nu tu”, privirea actorului în cauză condamnând apariția sau mai corect intervenția ei nejustificată, alteori e chemată să suplinească elemente de decor, înmânează lăuta, cărțile de greacă și latină pe rând, în pachete ce amintesc de premiile școlarilor noștri cu coroniță legate cu ațe.

Pentru că Bianca și văduva bătrână și bogată dispar la focul cald al șemineului și bârfă, iar soții lor nu au suficientă autoritate să le aducă înapoi, intervine diavolul de soț al lui Kate care, se pare, știe să își aducă soția la ascultare. Rămâne în cele din urmă cu ea, din torționar devine torturat, e pus ca un câine cu botul pe labe, ea îl leagă,

[24] Aluzie la pelicula *Stardust*, 2007, dir. Matthew Vaughn.

scorpia îmblânzită Caterina/ Kate dând povață de viață fetelor și femeilor pentru o căsnicie trainică.

De notat mai sunt bătălia noului și a vechiului, a tinereții și a bătrâneții din duelul slugii travestite în stăpân la ordinul acestuia din urmă infiltrat în casa viitorului socru ca maestru ce-o va deprinde pe Bianca cu uzul limbii grecești și latinești. La ordinea tatălui acesteia, se întrece în promisiuni, își măsoară averile, iar tânărul și noul câștigă în fața vechiului și a bătrâneții.

Concluzii

Prin cele două adaptări ale scorpiei shakespeariene discutate mai sus, am arătat nevoia de actualizare pentru publicul contemporan a unei povești problematice și soluții inovatoare oferite pentru scenă, respectiv ficțiune romanescă. Dacă o adaptare teatrală vine cu inserții muzicale moderne și dans adiacent, un roman rescrie complet povestea fără să știm de unde pornește dacă nu ni se spune. Așa stau lucrurile în cazul *Scorpiei*/ *Vinnegar Girl* a lui Anne Tyler unde Catarina Marelui Will e educatoarea Kate Battista aflată sub presiunea tatălui de a face o căsătorie și a-i salva acestuia asistentul de cercetare polonez cu viza spre expirare (*green card marriage*). Punerea în scenă a Ateneului ieșean, în schimb, păstrează povestea exceptând elementele moderne și inserțiile regizorale care o aduc în planul zilelor noastre, spectatorii fiind implicați pe alocuri pe principiul învățării prin interacțiune.

Bibliografie

Elizabeth Evans, "Early Years and Influences". În Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 1-14.

Fawcett, Amanda, "'I Warrant You We Will Play Our Parts': The Role of Performance in The Taming of the Shrew.," *SUURJ: Seattle University Undergraduate Research Journal*, vol. 3, article 13, 2019, p. 66-77, https://scholarworks.seattleu.edu/suurj/vol3/iss1/13. Consultat în 1 nov. 2024.

Groskop, Viv, "*Vinegar Girl* by Anne Tyler review – skilled but pointless Shakespeare retread", *The Guardian*, June 12, 2016, *https://www.theguardian.com/books/2016/jun/12/anne-tyler-vinegar-girl-review-taming-shrew-update*. Consultat în 2 nov. 2024.

Hall Petry, Alice, "Tyler and Feminism". În Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 33-42.

Levițchi, Leon, „Îmblânzirea îndărănicei", comentarii la „Îmblânzirea scorpiei", traducere de Dan A. Lăzărescu, *Shakespeare. Opere complete*, vol. 2, Editura Univers, București, 1983, p. 253-261.

Milică, Iulia, "William Shakespeare in Communist Romania: Freedom and Limitation in Romanian Editions", *Tradução em Revista* 12, 2012/1, pp. 18-38, https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19731/19731.PDF. Consultat în 1 nov. 2024.

Nesanovich, Stella, "The Early Novels. A Reconsideration". În Dale Salwak (ed.), *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994, p. 15-32.

Petcu, Ioana, „*Îmblânzirea scorpiei* – spectacolul subtextului", *William Shakespeare*, Ed. Performantica, Iași, 2022, p. 94-106.

Rivlin, Elizabeth, "Loving Shakespeare: Anne Tyler's *Vinegar Girl* and the Hogarth Shakespeare Project", *Critical Survey*, Oxford, vol. 33, Iss. 2, Jun 2021, p. 65-78, https://www.proquest.com/docview/2533159099?sourcetype=Scholarly%20Journals. Consultat în 2 nov. 2024.

Salwak, Dale (ed.) *Anne Tyler As Novelist*, University of Iowa Press, 1994.

Tyler, Anne, *Scorpia: Îmblânzirea scorpiei de William Shakespeare reimaginată*, traducere din limba engleză și note de George Volceanov, Ed. Humanitas, București, 2017.

Ursa, Mihaela, "Lovers and Tamers: Transmediations of Shakespeare's *Taming of the Shrew to Visual Culture*", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 2.2, December 2016, pp. 8-25, https://www.metacriticjournal.com/article/49/lovers-and-tamers-transmediations-of-shakespeares-taming-of-the-shrew-to-visual-culture. Consultat în 1 nov. 2024.

Intersecția dintre teatru, *motion capture* și avataruri digitale. Explorând noi orizonturi în teatrul pentru copii

Cosmin MATEI•

Rezumat: Integrarea tehnologiei *Motion Capture* (MoCap)[1] și a avatarurilor digitale în teatrul pentru copii reprezintă un potențial de transformare atât pentru inovația artistică, cât și pentru dezvoltarea educațională. Aceste tehnologii facilitează realizarea de spectacole imersive și interactive care fascinează publicul tânăr, introducând în același timp noi formule de narațiune. Cu toate acestea, noile medii prezintă provocări în ceea ce privește manipularea emoțională și subminarea legăturilor umane autentice. MoCap complică relația tradițională dintre actori și public, deoarece avatarurile digitale preiau roluri din ce în ce mai proactive în modelarea narațiunii scenice. Acest articol examinează critic rolul MoCap și al avatarurilor în remodelarea teatrului pentru copii, pornind de la două interviuri realizate cu o autoare de texte dramatice -dramaturgă din domeniul teatrului și un antreprenor în domeniul tehnologiei. Interviurile explorează implicațiile acestor tehnologii asupra simțului de proprietate asupra spectacolului, a identității și a granițelor neclare dintre expresia umană și cea digitală. În plus, articolul discută modul în care integrarea MoCap în mediile educaționale devine esențială pentru pregătirea actorilor și a publicului pentru a se dedica în mod responsabil acestor medii. În cele din urmă, articolul pledează pentru un echilibru între explorarea creativă, considerațiile etice și angajamentul critic atât al interpreților, cât și al spectatorilor într-un peisaj teatral care evoluează digital.

Cuvinte cheie: MoCap, avataruri digitale, teatru pentru copii, proprietate creativă, alfabetizare digitală.

Introducere

Convergența dintre teatru, scenotehnică și știință a deschis în istorie noi dimensiuni pentru expresia artistică, în special în teatrul pentru copii. Aici, tehnologia merge dincolo de simplul spectacol vizual; ea interacționează cu angajamentul cognitiv și emoțional, permițând crearea unor lumi care sfidează limitele percepției. Teatrul pentru copii, prin natura sa, se dezvoltă prin îmbinarea lumilor, în care legile gravitației, ale timpului și ale logicii sunt distorsionate sau încălcate. Acest lucru

• Asistent drd, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, ORCID iD 0009-0001-3885-033X.

[1] Captarea digitală a mișcărilor.

creează un mediu în care metafora, imaginația și eliberarea emoțională prosperă, oferind copiilor libertatea de a visa, de a inova și de a explora noi posibilități de a simți și de a crea semnificații. O astfel de fluiditate permite o emancipare psiholingvistică, în care atât fantezia, cât și realitatea fuzionează, permițând publicului tânăr să transcendă limitele regulilor verbale și sociale. Integrarea progresivă a tehnologiilor digitale în viața copiilor, inclusiv a platformelor bazate pe inteligență artificială și a mediilor virtuale, a dus la provocări semnificative în materie de sănătate mintală. Studiile privind bunăstarea digitală evidențiază fragilitatea sănătății mintale a copiilor, în special pe măsură ce aceștia se folosesc de tehnologie fără îndrumare sau alfabetizare corespunzătoare. Copiii de astăzi sunt mai vulnerabili la instabilitate emoțională, izolare socială și distorsiuni cognitive cauzate de progresul rapid al tehnologiei[23]. Fără un cadru solid pentru alfabetizarea digitală, tinerele minți se pot confrunta cu dificultăți în a naviga prin complexitatea acestor interacțiuni, ceea ce poate duce la probleme precum dependență, depresie sau la distorsionarea imaginii de sine. Această situație necesită punerea în aplicare a unor strategii de utilizare etică a tehnologiei în mediul educațional. După cum a evidențiat Digital Wellness Lab, copiii trebuie să fie echipați cu instrumente de gândire critică pentru a putea discerne implicațiile utilizării mediilor digitale, pentru a-și dezvolta reziliența emoțională și pentru a putea menține legături umane sănătoase[4]. Atunci când tehnologia este utilizată în mod iresponsabil, aceasta subminează potențialul de dezvoltare umană, în special în cazul copiilor, care sunt deosebit de sensibili la interacțiunile emoționale manipulatoare sau artificiale. În acest context, teatrul poate juca un rol determinant. Integrarea Motion Capture (MoCap)[5] și a avatarurilor digitale[6] în teatrul pentru copii

[2] David, Oana & Tomoiagă, Cristina & Fodor, Liviu-Andrei. Gamified Assessment of the Emotion-Regulation Abilities in Youths: Validation of the REThink Online Game-Based Assessment System. Games for health journal. 13. 10.1089/g4h.2023.0011, 2024.

[3] David, Oana, Predatu, Răzvan, Cardoș, Roxana. Effectiveness of the REThink therapeutic online video game in promoting mental health in children and adolescents. Internet Interv. Apr 20;25:100391. doi: 10.1016/j.invent.2021.100391. PMID: 33996508; PMCID: PMC8099491, 2021.

[4] David, Oana, Predatu, Răzvan, Cardoș, Roxana. Effectiveness of the REThink therapeutic online video game in promoting mental health in children and adolescents. Internet Interv. Apr 20;25:100391. doi: 10.1016/j.invent.2021.100391. PMID: 33996508; PMCID: PMC8099491, 2021.

[5] https://digitalwellnesslab.org/research-briefs/children-artificial-intelligence/, Kaitlin Tiches, (2023), Children & Artificial Intelligence, www.digitalwellnesslab.org, 28.11.2024.

[6] Avatarurile digitale sunt reprezentări vizuale bazate pe imagini generate de computer (CG) ale unei entități umane sau non-umane, controlate în timp real de tehnologiile MoCap, cu socpul de a crea o

oferă un spațiu inovator și interactiv care îi poate învăța pe copii cum să se folosească de tehnologie într-un mod responsabil. Devenind participanți activi la un act de co-creație, copiii pot învăța nu numai cum să interacționeze cu lumea digitală, ci și cum să o evalueze critic și să reflecteze asupra ei. MoCap și avatarele sunt instrumente care pot atât să educe, cât și să elibereze, promovând o relație sănătoasă cu tehnologia, permițându-le copiilor să experimenteze identități digitale și, în același timp, să se implice în spectacole reale și autentice din punct de vedere emoțional.

Deși aceste tehnologii furnizează noi oportunități de exprimare creativă, ele prezintă, de asemenea, și provocări legate de autenticitate și conexiune emoțională. După cum au remarcat cercetătorii din domeniu[7], principala provocare constând în echilibrarea rolului tehnologiilor digitale cu nevoia de interacțiune umană reală. Profunzimea emoțională a spectacolului pe viu, coroborată cu inovația avatarelor MoCap, poate crea un spațiu hibrid în care tehnologia nu înlocuiește conexiunea umană, ci este o extensie a acesteia. Prin utilizarea teatrului ca instrument de formare în domeniul alfabetizării digitale și al utilizării etice a tehnologiei, lumea teatrului poate răspunde provocărilor din ce în ce mai mari legate de sănătatea mintală cauzate de expunerea necondiționată la mediile digitale, ajutând copiii să învețe să navigheze în aceste spații în mod responsabil, creativ și emoțional. Acest echilibru între interacțiunea umană și cea digitală ar putea duce la o alfabetizare digitală mai holistică, permițând copiilor să utilizeze tehnologia nu doar pentru consum, ci ca parte activă și constructivă a identității și creativității lor. Următorul pas pentru pedagogi și artiști constă în îmbunătățirea acestor practici, asigurându-se că tehnologia servește drept instrument pentru *co-creare* și pentru inteligență emoțională, promovând o dezvoltare cognitivă și emoțională sănătoasă și atenuând în același timp potențialele efecte nocive ale unei supraexpuneri digitale.

1. Rolul tehnologiei în transformarea teatrului pentru copii

Utilizarea MoCap și a avatarurilor în teatru, în special cel pentru copii, deschide ușa către spectacole dinamice, interactive și imersive, care erau

experiență interactivă, flexibilă și personalizabilă în medii virtuale. Pentru mai multe detalii, a se consulta (Nowak și Fox 2018), (Gagneré, Mays și Ternov 2020).

[7] https://www.weforum.org/stories/2024/01/ai-digital-children-risks-opportunities/, Simon Torkington, (2024), This is how to help young people navigate the opportunities and risks of AI and digital technology, www.weforum.org, 28.11.2024.

inimaginabile anterior în teatrul tradițional. Aceste tehnologii dau posibilitatea artiștilor să transcendă limitele corpului fizic, permițându-le să interacționeze cu personaje digitale în timp real, creând o nouă formulă de experiență teatrală. După cum se observă în interviurile cu profesioniștii din domeniu, există un interes tot mai mare pentru integrarea acestor tehnologii în spectacolele pentru copii, deși, după cum subliniază unul dintre intervievați, astfel de inițiative sunt încă la început în țări precum România, unde atât resursele, cât și deschiderea către inovare în sectorul teatral de stat sunt în general limitate.

În ciuda acestor limitări, potențialul MoCap și al avatarurilor de a modifica experiența teatrală pentru copii este uriaș. Aceste tehnologii le pot oferi copiilor o experiență captivantă, stimulantă din punct de vedere vizual, cognitiv și emoțional, în care personajele cu care interacționează par reale, dar pot lua și forme fantastice și imaginative, care sfidează limitele realității lor. În acest context, avatarurile digitale nu sunt doar instrumente de divertisment, ci servesc drept punte între lumea reală și cea imaginară, permițând copiilor să exploreze noi identități și lumi dincolo de capacitățile lor materiale.

Integrarea Motion Capture (MoCap) și a avatarurilor digitale în teatru a fost explorată de mai multe companii și instituții inovatoare de-a lungul anilor. Aceste tehnologii au îmbunătățit semnificativ capacitățile expresive ale actorilor și experiența imersivă a publicului. În continuare, vom examina câteva companii-cheie care, deși nu utilizează neapărat MoCap sau avataruri, au fost pioniere în integrarea multimedia, a proiecțiilor și a tehnicilor vizuale inovatoare în teatru. Aceste practici artistice au deschis, în multe feluri, calea pentru nevoia organică de a încorpora tehnologia MoCap, contribuind la reducerea decalajului dintre jocul fizic și interactivitatea digitală. Prin utilizarea proiecțiilor dinamice, a instalațiilor interactive și a scenografiei digitale, aceste companii și proiecte au pregătit terenul pentru rolul evolutiv al MoCap în teatrul contemporan.

Teatrul *Gertrude Stein Repertory*[8] este una dintre primele companii care au adoptat tehnologia în teatru, cu sediul în New York, a explorat utilizarea tehnologiei digitale pentru a se angaja în noi forme de exprimare scenică. Cunoscut pentru abordarea sa experimentală, teatrul a folosit tehnologia pentru a explora narațiuni non-lineare și pentru a crea spectacole hibride în care elementele digitale și inter-media coexistă cu actorii în persoană. Compania și-a propus să depășească limitele

[8] Pentru mai multe informații, accesați: https://www.gertstein-org.ideazzz.org

tradiționale ale teatrului prin introducerea domeniului digital direct pe scenă, oferind publicului o experiență în care granițele dintre real și digital sunt continuu negociate. Această utilizare inovatoare a tehnologiei oferă o platformă pentru examinarea modului în care interacțiunea om-mașină poate reorganiza spectacolul tradițional, permițând o experiență mai dinamică și multistratificată.

The Builders Association[9], un colectiv cunoscut pentru îmbinarea teatrului și filmului cu tehnologia digitală, a explorat tehnici multimedia și de proiecție pentru a crea spectacole hibride de mare interes. Deși nu utilizează neapărat MoCap în forma sa curentă în timp real, utilizarea proiecțiilor digitale, a designului video și a scenografiei interactive a deschis calea pentru integrarea acestor tehnologii în spectacolele pe viu. Lucrările lor combină adesea actori în carne și oase cu medii modificate digital, creând narațiuni dinamice care evoluează odată cu narațiunea, în care granițele dintre fizic și digital se estompează. Aceste spectacole demonstrează potențialul tehnologiei de a *co-crea* cu actorul, provocând conceptele tradiționale de drepturi de autor, identitate și spectacol. Prin imersiunea publicului în spații digitale multidimensionale, *The Builders Association* introduce un cadru conceptual care invită în mod critic la utilizarea discursurilor MoCap și a avatarurilor digitale în producțiile teatrale viitoare. Abordarea lor reflectă o schimbare mai amplă în teatrul contemporan, în care integrarea tehnologică este văzută nu ca o noutate, ci ca o evoluție necesară în modul în care spectacolul se generează și se trăiește.

Blast Theory[10] este o trupă de avangardistă cunoscută pentru utilizarea inovatoare a tehnologiei în arta spectacolului, în special în teatrul interactiv și imersiv. Deși nu sunt cunoscuți în mod special pentru utilizarea Motion Capture (MoCap) în sensul tradițional (de exemplu, capturarea în timp real a mișcărilor actorilor pentru a anima avataruri digitale), ei au jucat un rol esențial în îmbinarea mediilor digitale, a tehnologiei interactive și a spectacolului pentru a crea experiențe unice și antrenante.

Creațiile lor presupun adesea instalații interactive, experiențe amplasate în locații și elemente de realitate virtuală (VR). De exemplu, experimentul lor *Rider Spoke* (2007) este un proiect de spectacol interactiv în care participanții se angajează într-un melanj de interacțiuni fizice și narațiuni digitale. În această experiență, participanții pedalează prin oraș purtând căști, ascultând relatări audio personalizate,

[9] *idem*: https://thebuildersassociation.org

[10] Pentru mai multe informații, accesați: https://www.blasttheory.co.uk

preînregistrate, care sunt declanșate de mișcările și localizarea lor. Utilizarea telefoanelor mobile și a tehnologiei GPS permite ca spectacolul să evolueze în timp real în funcție de locul în care se deplasează participanții, creând o experiență unică, imersivă, în care lumea fizică și narațiunea digitală se intersectează. Această interacțiune dă participanților sentimentul că fac parte din poveste, iar acțiunile lor în timp real influențează desfășurarea firului narativ. *I'D HIDE YOU* (2012) este un alt proiect de performance interactiv al *Blast Theory* care explorează tema supravegherii și a identității în era digitală. În această lucrare, participanților li se oferă posibilitatea de a alege cât de mult din identitatea lor doresc să dezvăluie în timp ce se implică într-o experiență digitală, bazată pe localizarea lor. Spectacolul este ghidat de dispozitive mobile, care direcționează participanții printr-un mediu virtual și unul real, contopindu-le pe amândouă. Utilizarea telefoanelor inteligente permite o interacțiune continuă cu povestea, deoarece participanții trebuie să ia decizii cu privire la viața lor privată, identitatea și informațiile pe care le dezvăluie pe parcursul experienței. Proiectul examinează modul în care tehnologia influențează felul în care ne prezentăm în spațiile publice și private, ridicând întrebări cu privire la identitate, control și autenticitate în domeniul digital. Spectacolul forțează limitele experienței artistice permițând participanților să preia controlul asupra interacțiunii lor cu materialul narativ, prin estomparea granței dintre public și interpret.

Grupul *Wooster*[11] a utilizat în producțiile sale teatrale multiple tehnologii pentru folosirea experimentală a multimedia cu funcție dramaturgică, inclusiv prin intermediul transmisiilor video în direct, a proiecțiilor video și a mediilor digitale. Aceste elemente sunt integrate armonios în spectacolele lor, manipulând timpul, spațiul și conceptul de identitate pentru a crea o experiență stratificată și dinamică.

Activitatea grupului *Wooster* se axează pe fuziunea elementelor digitale și live, în care proiecțiile video sunt utilizate în conjuncție cu spectacolele fizice, adesea prin manipularea mișcărilor actorilor și prin adăugarea de noi valențe. În acest fel, ei explorează concepte similare cu ceea ce realizează MoCap, dar prin mijloace tehnologice diferite.

De exemplu, în producții precum *House/Lights* și *The Room, The Wooster Group* a folosit proiecții video care au interacționat cu spectacolele live, creând o fuziune în timp real între fizicalitatea actorului și conținutul digital afișat.

[11] *idem*: https://thewoostergroup.org/blog/

Pe scurt, spectacolele *The Wooster Group* nu utilizează în mod direct MoCap în sensul tradițional al animării avatarurilor digitale în timp real folosind mișcările actorilor, dar folosesc tehnologia pentru a manipula și a spori prezența actorului în moduri care sfidează limitele tradiționale ale teatrului live și ale mijloacelor digitale.

Royal Shakespeare Company (RSC) a utilizat în mod inedit tehnologia Motion Capture (MoCap) în cadrul producției *Furtuna*[12], din 2016, pentru a da viață personajului Ariel. Aceasta a reprezentat o utilizare de pionierat a avatarurilor digitale vii, în timp real, într-o producție teatrală de anvergură. Tehnologia MoCap a fost folosită pentru a capta mișcările fizice și expresiile faciale ale actorului, care au fost apoi transpuse într-un avatar digital proiectat pe scenă, sub formă de hologramă. Această abordare a îmbinat actoria tradițională cu animația digitală de ultimă generație, creând un spectacol hibrid care a extins panorama vizuală și emoțională a piesei. Integrarea MoCap în acest context a stârnit discuții interesante cu privire la intersecția dintre expresia umană și prelucrarea digitală, precum și la aspectele legate de sentimentul de proprietate și control. Tehnologia i-a permis lui Ariel să apară atât eteric, cât și interactiv, transformând personajul într-o extensie digitală a actorului și remodelând în același timp percepția publicului asupra teatrului live.

După cum subliniază unul dintre subiecții intervievați, deși integrarea MoCap în teatrul pentru copii din România ar putea fi o posibilitate, ea este una îndepărtată din cauza constrângerilor financiare, însă potențialul de creștere și extindere a acestei forme de teatru este de necontestat. Copiii, sunt deja familiarizați cu mediile digitale, dar, prin intermediul unor astfel de experiențe teatrale, ar putea dezvolta o legătură mai profundă cu poveștile care le sunt adresate, deoarece avatarurile MoCap pot reprezenta o varietate de personaje într-un mod pe care marionetele tradiționale sau spectacolele clasice pentru copii nu îl pot realiza. Posibilitatea de a crea personaje care au o durată de viață infinită și care pot apărea în mod consecvent de-a lungul timpului introduce un nivel de continuitate și implicare care aparține doar reprezentărilor digitale.

[12] Pentru mai multe detalii despre cum a utilizat RSC această tehnologie, puteți consulta următorul link: https://www.digitalmediaworld.tv/in-depth/mocap-innovation-captures-the-spirit-of-ariel-in-the-tempest.

2. Implicațiile etice și sociale ale MoCap în teatrul pentru copii

Deși utilizarea MoCap și a avatarurilor digitale introduce oportunități creative vaste, aceasta ridică, de asemenea, preocupări etice și sociale semnificative. Una dintre cele mai presante probleme evidențiate în cadrul interviurilor este legătura emoțională pe care copiii o formează cu personajele digitale și faptul că această legătură poate depăși înțelegerea lor, a graniței dintre realitate și ficțiune. Pornind de la teoria relațiilor para-sociale[13], se subliniază faptul că în cazul copiilor se pot forma legături emoționale puternice cu avatarurile, în special în contextul teatrului digital live, în care aceste entități digitale sunt concepute pentru a imita comportamente și reacții asemănătoare celor umane. Această legătură poate spori în mod semnificativ angajamentul față de poveste, deoarece copiii investesc adesea emoțional în personajele reprezentate de avataruri. Natura imersivă a tehnologiei MoCap permite interacțiuni dinamice și sensibil reactive, ceea ce creează o experiență teatrală bogată care poate captiva publicul tânăr. Cu toate acestea, deși această implicare poate favoriza o legătură mai profundă cu povestea și cu temele acesteia, ea ridică preocupări cu privire la potențialul unor atașamente nesănătoase. Copiii pot avea dificultăți în a face distincția între interacțiunile lor cu avatarurile într-un cadru teatral și relațiile lor din lumea reală. Acest risc este deosebit de pronunțat în timpul copilăriei, o etapă de dezvoltare în care capacitatea de a face diferența între realitate și fantezie este încă în formare. Calitățile imersive ale teatrului digital pot estompa aceste limite, determinându-i pe copii să formeze atașamente față de avataruri care s-ar putea să nu se traducă în abilități sociale sănătoase în viața lor de zi cu zi. În contextul dramaturgiei, narațiunile prezentate în teatrul digital live reflectă adesea normele și valorile societății care pot modela înțelegerea relațiilor și a dinamicii sociale de către copii. Avatarurile, prin comportamentele lor asemănătoare cu cele umane, servesc drept modele pentru interacțiunea socială, influențând potențial modul în care copiii percep și interacționează cu colegii lor. Acest lucru este deosebit de relevant atunci când se ia în considerare definiția funcțională extinsă a învățării, care subliniază interacțiunea dintre comportamentul individual și mediul socio-cultural[14].

[13] Horton, D., & Wohl, R. R.. Mass communication and para-social interaction. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes, 19,* 215–229, 1956.

[14] De Houwer, J., & Hughes, S. Learning in Individual Organisms, Genes, Machines, and Groups: A New Way of Defining and Relating Learning in Different Systems. Perspectives on Psychological Science, 18(3), 17. https://doi.org/10.1177/17456916221114886, 2023.

Pe măsură ce copiii se implică în aceste narațiuni, ei nu sunt doar distrați, ci și învață despre rolurile sociale, răspunsurile emoționale și despre rezolvarea conflictelor.

În plus, contextul socio-cultural al teatrului digital joacă un rol crucial în modelarea acestor interacțiuni. Poveștile spuse prin intermediul avatarurilor pot consolida sau contesta narațiunile societale existente, oferind copiilor o platformă pentru a explora teme complexe într-un mediu sigur. Cu toate acestea, copiii pot interioriza comportamentele și atitudinile modelate de aceste avataruri fără a avea contextul necesar pentru a înțelege implicațiile în viața reală[15]. Acest lucru poate duce la o percepție distorsionată a relațiilor, în care interacțiunile digitale au prioritate față de oportunitățile reale de socializare. Experiența imersivă a tehnologiei MoCap în teatrul digital live poate crea, de asemenea, un sentiment de apropiere și prezență care sporește impactul emoțional al narațiunii. Cu toate acestea, aceeași implicare directă poate contribui la confuzia dintre interacțiunile digitale și cele din lumea reală. Pe măsură ce copiii devin din ce în ce mai implicați cu avatarurile care prezintă calități umane, ei pot prioritiza aceste interacțiuni în detrimentul dezvoltării unor relații mai profunde cu colegii și adulții. Această dinamică reprezintă o provocare semnificativă pentru dezvoltarea lor socială, deoarece abilitățile necesare pentru navigarea în relațiile din lumea reală pot fi subdezvoltate[16]. Cu toate acestea, deși utilizarea tehnologiei MoCap și a avatarurilor în teatrul digital live pentru copii poate spori implicarea narativă și poate oferi experiențe de învățare valoroase, este esențial să se ia în considerare implicațiile mai ample ale acestor interacțiuni. Legăturile emoționale formate cu avatarurile pot îmbogăți experiența teatrală, dar necesită, de asemenea, o examinare atentă a modului în care aceste relații digitale influențează înțelegerea de către copii a dinamicii sociale și capacitatea lor de a forma legături sănătoase în lumea reală. Prin crearea unor medii care promovează angajamentul critic față de narațiunile digitale, încurajând în același timp interacțiunile sociale autentice, putem ajuta copiii să navigheze în complexitatea lumii lor socio-culturale într-un mod echilibrat și sănătos.

După cum subliniază un alt intervievat, există posibilitatea ca aceste tehnologii să stimuleze excesiv răspunsurile emoționale. În timp ce integrarea MoCap și a avatarurilor poate spori semnificativ angajamentul educațional și emoțional al copiilor, aceasta ridică, de asemenea, întrebări cu privire la manipularea emoțiilor lor.

[15] *Idem,* p. 22.

[16] *Ibidem, p. 30.*

Dacă aceste tehnologii provoacă răspunsuri emoționale prea puternice, ele pot limita capacitatea copiilor de a forma legături emoționale autentice cu alte ființe umane. Această preocupare evidențiază necesitatea de a echilibra beneficiile implicării emoționale cu riscurile potențiale ale dependenței excesive de interacțiunile digitale. Natura imersivă a avatarurilor poate crea experiențe emoționale puternice, dar dacă copiii se obișnuiesc cu acești stimuli artificiali, s-ar putea să aibă dificultăți în a naviga eficient în dinamica socială din lumea reală. În plus, acest subiect abordează chestiuni mai largi de responsabilitate etică în cadrul industriei teatrale. Practicienii trebuie să ia în considerare implicațiile utilizării tehnologiei pentru a crea experiențe emoționale dedicate publicului tânăr. Cum poate fi utilizată tehnologia în mod responsabil pentru a-i implica pe copii fără a le compromite bunăstarea emoțională?

Pentru a răspunde acestor preocupări, este esențial să se elaboreze orientări etice pentru utilizarea avatarurilor digitale în teatrul pentru copii. Aceste orientări ar trebui să garanteze că implicarea emoțională promovată de aceste personaje nu este doar adecvată, ci și benefică pentru dezvoltarea generală a copiilor. Prin stabilirea unui cadru pentru utilizarea responsabilă, putem valorifica potențialul tehnologiei, protejând în același timp sănătatea emoțională a publicului tânăr.

3. Interacțiunea dintre actor și tehnologie: O nouă formă de co-creație

Integrarea tehnologiei MoCap (Motion Capture) și a avatarurilor digitale în spectacolele de teatru, în special în spectacolele pentru copii, poate fi înțeleasă ca o extensie modernă a rolului tradițional al păpușarului. În spectacolele de marionete clasice, păpușarul manipulează un obiect lipsit de viață, insuflându-i viață prin controlul abil al mișcărilor sale. În mod similar, cu MoCap, actorul controlează o entitate digitală - un avatar - care răspunde, de această dată, mișcărilor sale în timp real, reflectând expresivități fizice și emoționale ale interpretului cu o precizie tot mai mare. Această capacitate extinde corpul fizic al actorului, permițându-i să creeze personaje și să efectueze acțiuni care anterior depășeau limitele corpului uman. Aceste avataruri devin extensii directe ale actorului, întruchipând aceleași capacități expresive, transformând astfel limitele tradiționale ale corpului în spectacol. Cu toate acestea, problema centrală aici se învârte în jurul distincției dintre marionetele tradiționale și tehnologia MoCap în contextul teatrului pentru copii. Unul dintre intervievații pentru acest studiu subliniază că teatrul de păpuși implică în mod tradițional un echilibru atent între controlul de către păpușar al unui obiect fără viață

(păpușa) și capacitatea acestuia de a „trăi” prin gesturile și emoțiile păpușarului. Această formă de artă se bazează pe separarea dintre chipul păpușarului și performanța păpușii, permițând păpușii să existe autonom în ochii publicului, menținând astfel autenticitatea emoțiilor păpușii. În schimb, tehnologia Motion Capture (MoCap) transformă această dinamică prin transferarea expresiilor actorului, inclusiv a gesturilor faciale, pe un avatar digital în timp real. Problema identificată în interviu constă în faptul că tehnologia MoCap elimină necesitatea tradițională ca fața păpușarului să rămână „ascunsă” în favoarea marionetei. În spectacolele bazate pe MoCap, avatarul întruchipează stările emoționale și comportamentele fizice ale actorului, ceea ce complică dinamica spectacolului și a conceptului de identitate, deoarece chipul actorului devine strâns legat de identitatea avatarului. Acest aspect aduce în discuție o provocare-cheie în dezbaterile privind sentimentul de proprietate și control în cadrul spectacolului. Atunci când mișcările și expresiile actorului sunt importate direct în avatarul digital, apare întrebarea: cui îi aparține spectacolul? Dramaturga sugerează că, în spectacolele care se utilizează tehnologia MoCap, actorul își poate pierde o parte din sentimentul de control individual, deoarece avatarul, ca o extensie a actorului, capătă un anumit nivel de independență. În acest fel, percepția ar fi că actorul pierde din statutul de creator unic al identității personajului său, iar entitatea digitală - deși este o extensie directă a acțiunilor actorului - introduce un nou strat al autonomiei, care afectează receptarea spectacolului.

În plus, această colaborare digitală pune la îndoială autenticitatea legăturii emoționale dintre actor și public. Pe măsură ce expresiile faciale și mișcările corpului actorului sunt transferate avatarului, acesta ar putea întrerupe legătura emoțională autentică a actorului cu publicul, deoarece avatarul servește acum drept punct central al schimbului emoțional, nu actorul însuși. Această dilemă evidențiază schimbarea modului în care identitatea performativă este construită în spectacolele MoCap, în special în teatrul pentru copii, unde identitatea actorului joacă un rol central în crearea unei legături emoționale cu publicul tânăr.

Deși acest progres tehnologic oferă oportunități interesante de extindere a creativității, el introduce, de asemenea, necesitatea de a reconsidera relația dintre actor și tehnologie, auctorialitate și autenticitatea emoțională.

Prin urmare, într-un spectacol bazat pe MoCap, procesul creativ împărtășit dintre actor și avatar destabilizează granițele dintre interpret și tehnologie, ridicând întrebări importante cu privire la simțul de proprietate, control și autenticitate a spectacolului. Chipul și corpul actorului aparțin acum atât lui însuși, cât și avatarului,

lăsând publicul să se întrebe: când se termină expresia emoțională a actorului și când începe cea a avatarului digital?

Acest paradox este deosebit de critic în contextul teatrului pentru copii, unde relația dintre identitatea actorului și conexiunea emoțională a publicului este vitală. Deși MoCap și avatarurile oferă noi posibilități de expresivitate, acestea necesită, de asemenea, un echilibru atent pentru a păstra autenticitatea atât a prezenței actorului, cât și a reprezentării digitale.

Provocarea depășește aspectele tehnice; ea privește constructele de identitate ale actului performativ în sine. Tradițional, teatrul de păpuși permite o delimitare clară între interpretul uman și marionetă, însă tehnologia MoCap face ca granițele dintre actorul uman și entitatea digitală să devină fluide și interdependente. Corpul actorului, transformat și amplificat digital, nu mai este doar un mijloc de expresie, ci o punte între realitate și imaginar, creând o corporalitate hibridă. Asemenea exercițiilor lui Fabre, în care ființele umane se transpun în animale, actorul își regăsește propriul corp într-o formă nouă, aproape străină, în dialog cu avatarul digital, o fuziune în care umanul și non-umanul se întrepătrund[17]. Conform teoriei asamblării propusă de Deleuze și Guattari (1987), acest fenomen poate fi văzut ca o fuziune între elementele umane și tehnologice într-un proces dinamic, *co-creativ*. Asamblarea dintre actor și avatar creează o nouă formă de identitate care nu este nici complet umană, nici complet digitală, ci un hibrid care estompează limitele dintre cele două. Sentimentul de apartenență în acest proces nu se referă doar la controlul actorului asupra propriilor mișcări, ci la negocierea acestui spațiu corporeal hibrid – un spațiu în care capacitatea expresivă a actorului și tehnologiile digitale lucrează într-un cadru *co-creativ* pentru acțiunea performativă, în timp real. Această construcție nu este fixă sau înnăscută, ci se formează reflectând adesea la influențe sociale, culturale sau tehnologice. În teoria asamblării, identitatea este văzută ca un produs al diferitelor elemente interconectate — umane, tehnologice, spațiale și afective — care se unesc pentru a forma un 'întreg' temporar. Aceste acte situaționale nu sunt reacții mecanice la momentul prezent, ci răspunsuri de auto-negociere a sentimentului de proprietate și control, eforturi orientate către actul devenirii și sunt reorganizate continuu de un set de oportunități în continuă evoluție, într-un proces de determinism reciproc. În teatrul pentru copii, identitatea actorului este esențială pentru crearea și menținerea unei conexiuni

[17] Fabre, Jan, Van den Dries, Luk. De la Act la Performare: Un ghid pentru performerul secolului al XXI-lea. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2023.

emoționale și cognitive autentice cu publicul tânăr. Schimbările în modul de construcție a actului performativ, determinate de influențele tehnologice și de hibridizarea identității actorului cu elemente digitale, ridică importante dileme etice. Aceste transformări nu doar că afectează percepția asupra rolului actorului, dar pun sub semnul întrebării autenticitatea actului de performare, mai ales într-un context în care copiii sunt extrem de sensibili la sinceritatea și coerența relației actor-public. MoCap nu reprezintă doar jocul actorului, ci devine un instrument creativ care provoacă însăși actul de reprezentare. Actorul nu doar modelează un personaj, ci negociază propria identitate în raport cu elementele digitale și umane, într-un spațiu în care conexiunea emoțională cu publicul este centrală. Prin urmare, devine important să explorăm modul în care avatarurile digitale pot atât îmbunătăți, cât și complica relația dintre actor, public și spectacol, în special în contexte în care autenticitatea emoțională este primordială[18].

Abilitatea de a transmite emoții prin intermediul avatarurilor animate de tehnologia MoCap, fără a pierde autenticitatea jocului actorului uman, se află în centrul relației dintre actor și avatar, într-o negociere continuă. Folosind teoria lui Barad[19], am putea spune că procesul de intra-acțiune între actor și avatarul digital creează o realitate comună care nu poate fi atribuită în totalitate nici omului, nici mașinii. Mai degrabă, prin interacțiunea lor continuă apar noi forme de exprimare. Totuși, această dinamică necesită o nouă abordare privind simțul de proprietate și autenticitate, mai ales într-o formă de artă performativă care depinde atât de mult de prezența vizibilă și corporală a actorului în momentul respectiv.

În concluzie, integrarea MoCap și a avatarurilor digitale în teatrul pentru copii oferă un potențial creativ imens, dar aduce și provocări complexe legate de autenticitate, conexiune emoțională și sentimentul de proprietate și control asupra identității. Teatrul tradițional de păpuși se bazează pe o separare clară între interpret și păpușă, sporind autenticitatea emoțională prin această distincție. Cu toate acestea, MoCap estompează aceste granițe, fuzionând expresiile fizice și emoționale ale actorului cu o entitate digitală, complicând dinamica relațională dintre actor, avatar și public. Această fuziune introduce un echilibru delicat între agentul uman și

[18] Shaughnessy, Nicola (ed.). Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being. London: Bloomsbury, 2013.

[19] Barad, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues, The University of Chicago Press, 2003.

convențională autonomie digitală, cerând o reevaluare dramaturgică a acestor două componente în spectacol. Dacă sunt acceptate cu gândire atentă, aceste tehnologii au puterea de a redefinească teatrul ca un spațiu colaborativ unde expresia umană și inovația digitală se intersectează. Această transformare invită atât publicul, cât și performerii să navigheze noi tărâmuri ale creativității, stimulând un angajament mai profund și extinzând orizonturile experienței teatrale în era digitală.

4. Rolul Educației: Pregătirea Noilor Generații de Perfomeri, dar și a Publicurilor

Între timp, instituțiile educaționale din întreaga lume încep să recunoască potențialul revoluționar al tehnologiilor MoCap și al avatarurilor digitale dincolo de aplicațiile lor artistice. Prin integrarea acestor tehnologii în curriculum, mediul de învățare experiențială se reorganizează pentru a-i ajuta pe studenți să reflecteze la peisajul dinamic al mediului digital. MoCap nu este utilizat doar pentru a extinde limitele corpului uman în construirea semnificațiilor și a narațiunilor, ci și pentru a stimula creativitatea, gândirea critică și colaborarea interdisciplinară în domenii precum teatrul, *storytelling*-ul, animația și designul de jocuri video. Această schimbare de macaz în practica educațională evidențiază o tendință mai largă în care instrumentele digitale devin centrale în dezvoltarea noilor strategii ale conținuturilor de cunoaștere pedagogice. Instituțiile creează experiențe de învățare imersive care permit elevilor să experimenteze dezvoltarea de noi abilități și înțelegere a dimensiunilor de corporalizare, rezolvare de probleme și alfabetizare digitală, echipându-i cu noi tipuri de atenții într-un context sociocultural tot mai digitalizat.

Mai departe vă invit să privim la felul în care diverse medii educaționale implementează MoCap pentru a sprijini atât dezvoltarea artistică, cât și pe cea cognitivă.

Proiectele CSUSB[20] în contexte educaționale de la California State University, San Bernardino, au integrat formarea de abilități pornind de la abordări *hands on* cu tehnologia MoCap în programul lor de Artă Teatrală. Acesta permite studenților să exploreze îmbinarea fizicalității cu poezia prin creații digitale în timp real, îmbunătățindu-le abilitățile de exprimare și creativitatea.

[20] Pentru mai multe detalii vezi: https://www.csusb.edu

Universitatea pentru Arte Creative (UCA) [21] a construit un studio de MoCap, de ultimă generație, precum și de producție virtuală la campusul său din Farnham. Acest studio susține diverse discipline, inclusiv artele spectacolului, designul de jocuri video, efecte speciale și producție de film. Studio-ul MoCap este dotat cu sisteme avansate Vicon de captare a mișcărilor precum și tehnologie *softwear* de redare în timp real, permițând studenților să creeze medii digitale imersive și avataruri care se sincronizează cu mișcările lor. Acest studio nu doar îmbunătățește învățarea creativă, dar oferă și experiență practică cu tehnologii utilizate pe scară largă în industria divertismentului.

CINETic[22] (Centrul Internațional de Cercetare și Educație în Tehnologii Inovativ Creative) din București integrează tehnologia MoCap ca parte integrantă a componentei de cercetare și a inițiativelor educative. Acest lucru le permite să exploreze instalații interactive, realitate virtuală (VR), realitatea augmentată (AR) și realitatea mixtă (MR). Pe măsură ce formarea profesională în artele spectacolului integrează tot mai mult tehnologii emergente, CINETic, încă de la începuturile sale ca centru de cercetare al UNATC, a orientat eforturile spre testarea și aplicarea acestor tehnologii în paralel cu activitățile de cercetare. Rezultatele acestor cercetări s-au reflectat nu doar în producții de teatru bazate pe realitate virtuală, ci și în dezvoltarea teatrului de animație. În plus, centrul contribuie la generarea de cunoaștere digitală, care este ulterior reintegrată în curriculumul UNATC, sprijinind astfel formarea unei noi generații de artiști capabili să navigheze între expresia artistică tradițională și inovația tehnologică. Aplicațiile lor variază de la animații digitale la spectacole cu un impact social semnificativ și chiar forme vizuale terapeutice, ceea ce îi transformă într-un lider în îmbinarea tehnologiei cu artele spectacolului în România.

La fel cum teoria receptării a lui Hans Robert Jauss subliniază că publicul este un participant activ în construirea sensului, acest lucru este cu atât mai pertinent în teatrul pentru copii, unde tinerii spectatori interacționează cu performanțele prin imaginație și implicare emoțională. În teatrul digital, aceste interacțiuni devin chiar mai complexe, copiii navigând prin granițele estompate între actorii umani și avatarurile digitale. Prin urmare, educația trebuie să pregătească viitorii performeri nu

[21] idem: https://www.uca.ac.uk

[22] For more details see: https://cinetic.arts.ro/en/about/

doar să stăpânească aceste instrumente, dar și să cultive o interacțiune semnificativă și etică cu publicul tânăr.

Pe măsură ce educația și formarea profesională vocațională (EFPv) încep să integreze aceste tehnologii emergente, precum MoCap și avatarurile digitale, devine din ce în ce mai necesar ca mediile educaționale să prioritizeze curriculum consistente axate și să facă eforturi înspre promovarea producției de teatru pentru copii. Domeniul educațional al artelor spectacolului s-a concentrat disproporționat pe teatru pentru publicul adult, neglijând adesea complexitățile și cerințele unice ale spectacolelor pentru copii. Totuși, într-o eră în care inovația digitală reconfigurează structurile narative și modurile de implicare, teatrul pentru copii devine un teren fertil pentru experimentarea acestor tehnologii, dar și pentru educarea viitorului public adult.

Integrarea tehnologiilor MoCap și a altor discursuri tehnologice multi- și intra-media în curriculumul facultăților de profil în teatrul pentru copii necesită mai mult decât o pregătire tehnică, în sens tradițional; implică o schimbare de paradigmă în modul în care studenții sunt învățați să abordeze diversitatea discursurilor narative, interacțiunea cu publicul și alfabetizarea digitală. După cum subliniază teoria receptării a lui Hans Robert Jauss, publicul este un participant activ în construirea sensului. Acest lucru este deosebit de relevant în teatrul pentru copii, unde tinerii spectatori interacționează cu spectacolul prin imaginație și un puternic angajament emoțional. În teatrul digital, aceste interacțiuni devin și mai complexe, copiii navigând printre granițele estompate dintre actorii umani și avatarurile digitale. Prin urmare, educația ar trebui să pregătească viitorii performeri și artiști nu doar în utilizarea eficientă a acestor tehnologii, ci și să înțeleagă profund impactul lor asupra procesului de creație și asupra relației cu publicul tânăr, dezvoltând o abordare conștientă și responsabilă în ceea ce privește implicarea emoțională, etică și creativă în contextul teatrului digital pentru copii.

Programele de formare vocațională în arta actorului, regiei de teatru, dramaturgiei și a scenografiei ar trebui reformate pentru a aborda aceste necesități. De exemplu, atunci când actorii lucrează cu MoCap, antrenamentul trebuie să le cultive abilități care să-i ajute să rămână ancorați în contextul narativ al personajului lor, mai ales atunci când se confruntă cu extremele imaginației. Un monstru nu este doar o creatură într-un costum; el întruchipează un set de reguli, comportamente și o psihologie care trebuie înțeleasă istoric cât mai profund, iar actorii au nevoie să știe cum să-și activeze imaginația prin mijloace non-verbale. După cum subliniază

profesorul și regizorul John Lutterbie, partitura actorului[23] implică navigarea prin incertitudini, ceea ce în cazul tehnologiei MoCap poate proveni din imprevizibilitatea încercării de integrare a performanței fizice cu inputul digital. Actorii trebuie să fie pregătiți mental pentru a-și reglementa și menține legătura cu propriul sentiment de proprietate și control, în timp ce corpul lor e schimbat de lumea digitală, asigurându-se că nu își pierd legătura cu personajul pe care l-au creat.

Pentru a întruchipa astfel de personaje profunde, formarea actorilor trebuie să încurajeze depășirea formelor teatrale tradiționale, cum ar fi realismul, tragedia sau commedia dell'arte. Actorii trebuie să aibă la dispoziție instrumente care să le permită să întruchipeze și să susțină personaje complexe și imaginative printr-un cadru mental ce include modele comportamentale și fizice unice. Ei trebuie să învețe să lucreze în domenii unde corpul fizic nu se limitează la mișcări naturale, ci se extinde în gesturi simbolice care dau viață personajelor non-umane. Formarea actorilor trebuie să pună accent pe instrumente mentale precum crearea de partituri tematice și exerciții de empatie, elemente care ajută actorii să înțeleagă nu doar trăsăturile fizice ale personajelor lor, ci și psihologia inerentă care le conduce. Explorând mediul unui scorpion sau al unui monstru, actorii trebuie să dezvolte un cadru prin care imaginația și creativitatea nu sunt limitate de realism, ci sunt folosite pentru a crea performanțe credibile și dinamice în lumi complet imaginate. Formarea în actorie pentru era digitală trebuie să se concentreze nu doar pe tehnica fizică, ci și pe flexibilitatea mentală și psihologică necesară pentru a lucra cu avataruri non-umane. Studenții trebuie să fie încurajați să exploreze și să dezvolte moduri de gândire care depășesc tradițiile actoricești familiare, permițându-le să dea profunzime personajelor care există înafara experiențelor umane. În practică, acest lucru ar putea include în antrenament improvizații dedicate personajelor non-umane, precum și exerciții structurate care ajută actorii să se ancoreze în mentalitatea și comportamentele personajului lor, permițându-le să-și regleze emoțiile și să atingă un nivel înalt de performanță imaginară în orice moment. În concluzie, formarea actorilor pentru a lucra cu MoCap și avataruri digitale presupune o schimbare fundamentală în modul în care înțelegem performanța jocului actoricesc, depășind limitele tradiționale pentru a învăța noi moduri de gândire, autoreglare emoțională și libertate a imaginarului. Prin

[23] Lutterbie, John. Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance. New York, USA: Palgrave Macmillan. 2011.

integrarea conceptelor de proprietate, control emoțional și flexibilitate, actorii vor fi mai bine pregătiți să facă față provocărilor impuse de teatrul digital.

Regia teatrului pentru copii în era digitală necesită o extindere a formării tradiționale, integrând tehnologia MoCap și mediile virtuale pentru a combina spectacolul permormat în fața publicului cu avataruri digitale. Regizorii trebuie să învețe să coordoneze atât elementele fizice cât și cele digitale ale unui spectacol, asigurându-se că acestea completează narațiunea și susțin implicarea emoțională. Formarea trebuie să pună accent pe alfabetizarea tehnologică, abilități de colaborare și flexibilitate, permițând regizorilor să se adapteze cerințelor în continuă schimbare dezvoltărilor narative interactive și imersive. Această abordare interdisciplinară garantează că regizorii pot utiliza noile tehnologii pentru a spori impactul emoțional și imaginar al spectacolelor pentru publicul tânăr. Programele de dramaturgie ar trebui să exploreze modul în care mediile digitale pot extinde posibilitățile narative, iar cursurile de scenografie ar trebui să analizeze modul în care spațiile virtuale și fizice se intersectează pentru a crea experiențe imersive dedicate copiilor. Mai mult, alfabetizarea digitală trebuie să fie o componentă esențială a acestor formări. Atât performerii, cât și publicul trebuie să înțeleagă cum interacțiunile digitale modelează identitatea, narațiunea și rezonanța emoțională. Prin integrarea acestor principii în curriculum, instituțiile educaționale se pot asigura că viitorii practicieni abordează teatrul digital nu doar ca o provocare tehnică, ci ca o oportunitate de a adânci expresia artistică și conexiunea cu publicul, în special în spațiul transformațional al teatrului pentru copii. În cele din urmă, un accent pe teatrul pentru copii în cadrul programelor EFPv va pregăti studenții să se implice în inovațiile digitale într-un mod responsabil și creativ, formând o nouă generație de artiști capabili să se conecteze cu diverse publicuri, extinzând în același timp limitele teatrului.

5. Voci din Industrie: Teatrul pentru Copii, Avataruri Digitale și tehnologia MoCap

Interviurile de mai jos ne oferă perspective valoroase asupra stării actuale și a potențialului de dezvoltare al tehnologiilor digitale, în special asupra tehnologiei Motion Capture (MoCap) și avatarurilor digitale, în contextul teatrului pentru copii. Aceste discuții prezintă opinii contrastante, dar complementare, concentrându-se atât pe posibilitățile creative, cât și pe provocările etice, educaționale și emoționale generate de aceste tehnologii emergente.

Primul interviu este realizat cu Ana Cucu-Popescu, dramaturgă și autoare dramatică, cu un interes asumat pentru teatrul de copii. A absolvit în 2010 secția de teatrologie a Facultății de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, iar în 2012 absolvă un masterat în Dramaturgie-Filmologie, la aceeași facultate. Ana a fost implicată activ în cadrul companiei private Reactor din Cluj-Napoca, contribuind la diverse proiecte și ateliere teatrale dedicate tinerilor spectatori, în special prin programul MiniREACTOR, ramura pentru copii a companiei de teatru. Recent, colaborează cu Zbeng Cultural, o inițiativă derivată din activitățile asociației MiniREACTOR, având ca obiectiv principal activarea publicului tânăr prin cultură, producție de spectacole, ateliere de educație prin teatru și alte evenimente. Munca sa se remarcă prin accentul pus pe promovarea creativității și a incluziunii sociale. Ana este, de asemenea, cofondatoare a școlii de teatru "Scena Mică" din Târgu Jiu, un spațiu cultural în care continuă să conducă ateliere de *creative writing* și să scrie piese de teatru pentru copii și adolescenți.

Interviul scoate în evidență provocările legate de finanțare și infrastructura tehnologică în teatrele pentru copii și adolescenți, dar subliniază și potențialul tehnologiei MoCap de a îmbunătăți experiența teatrală și de a atrage o nouă generație de spectatori familiarizați cu mediile digitale.

Cel de-al doilea interviu a fost realizat cu Dragoș-Florin Stănculescu, co-fondator și designer la Holotech Studios, cunoscută pentru dezvoltarea platformei Animaze. Holotech Studios este recunoscută pentru crearea de avatare interactive avansate, utilizate pe PC și smartphone-uri, continuând succesul obținut cu predecesorul său, FaceRig. Tehnologia este acum utilizată de milioane de utilizatori și creatori de conținut digital în diverse domenii, precum și de către educatori sau companii private. Dragoș are o experiență consistentă în programare, artă digitală, *leadership* și dezvoltare de jocuri încă de pe vremea când lucra la una dintre companiile de pionierat în industria jocurilor video din România, FunLabs. Prin viziunea sa de la Holotech Studios, a explorat potențialul avatarurilor digitale ca instrumente pentru depășirea anxietății sociale. Ideea centrală este că avatarurile pot elimina presiunile asociate cu aparențele fizice, oferindu-le utilizatorilor posibilitatea de a se exprima mai liber, într-un mediu virtual sigur.

Avatarurile dezvoltate de Holotech Studios, cum sunt cele din platforma Animaze, folosesc o tehnologie avansată de captare a mișcărilor, în timp real, precum și inteligența artificială (AI) – ceea ce le permite avatarurilor o reprezentare emoțională autentică și naturală. Această combinație tehnologică creează

o punte între utilizatori, facilitând conexiuni mai profunde în mediul virtual, ceea ce poate fi deosebit de benefic în contexte sociale sau profesionale unde anxietatea poate fi o barieră, în timp ce avatarurile îi pot ajuta pe utilizatori să se exprime liber dar și să practice emaptia.

Perspectiva CEO-ului Holotech asupra avatarurilor și a rolului acestora în comunicarea digitală se bazează și pe înțelegerea psihologică a percepției, influențată de gânditori precum Jean Baudrillard, și este profund preocupată de potențialul hiperrealității. Dragoș este motivat de viziunea unor spații digitale care încurajează conexiuni emoționale autentice, promovând ideea utilizării avatarurilor pentru a reduce distanța dintre lumea digitală și interacțiunea umană autentică. Interviul explorează posibilitățile oferite de MoCap și avatarurile digitale dintr-o perspectivă mai tehnică, dar și artistică, concentrându-se pe modul în care aceste tehnologii creează o nouă formă de co-creație între actor și tehnologie, dar și pe riscurile asociate cu manipularea emoțională și erodarea conexiunilor umane autentice. De asemenea, se discută despre necesitatea educației și a formării pentru ca atât performerii, cât și publicul, să poată naviga eficient și într-o manieră sigură acest nou peisaj digital.

Luate împreună, aceste interviuri subliniază complexitatea și oportunitățile integrării tehnologiilor digitale avansate în teatrul pentru copii. Ele oferă o reflecție critică asupra modului în care teatrul poate evolua pentru a răspunde cerințelor epocii digitale, menținând în același timp valorile esențiale de autenticitate emoțională, exprimare creativă și de impactul educațional. Discuțiile pregătesc, de asemenea, terenul pentru explorări viitoare privind implicațiile etice și sociale ale unei astfel de integrări tehnologice în artele spectacolului.

Ana Cucu-Popescu

Care ar fi perspectiva teatrului pentru copii asupra utilizării tehnologiei Motion Capture și a avatarurilor digitale în spectacolele pentru copii? Credeți că aceste elemente tehnologice pot coexista armonios cu tradiția teatrului de păpuși?

ACP: Acestea sunt două întrebări complet diferite. Pentru a răspunde la prima simt nevoia acută să îmi structurez gândurile pe două paliere:

1. În România ideea de a folosi tehnologie Motion Capture în teatrul pentru copii cred că e încă la stadiul de SF, din păcate. Au existat în ultimii ani inițiative de a încorpora cât mai mult elemente de tehnologie sau chiar de a conceptualiza experiența spectatorială a copiilor (vezi **Dragoni** creat la Bobi Pricop la Teatrul de Copii și Tineret GONG[24]), însă aceste tendințe sunt încă firave. Perspectivele pentru utilizarea tehnologiei Motion Capture în teatrul de copii din România par destul de îndepărtate din două motive principale: teatrele de stat, care ar avea fonduri pentru implementarea unor astfel de proiecte nu cred că au deschiderea necesară, iar teatrele independente, care ar avea deschiderea înspre nou, sunt extrem de departe de a avea fondurile necesare.
2. În afara granițelor noastre cred că se prea poate ca în câțiva ani să se experimenteze cu genul acesta de tehnologie în teatrul pentru copii, de ce nu? Ca în orice domeniu, în teatrul pentru copii există oameni extrem de deschiși către nou, către experiment și către utilizarea oricărui mijloc ce ne stă la dispoziție pentru a maximiza experiența și înțelegerea spectatorului.

Cât despre cea de-a două întrebare, aș dori în primul rând să fac o distincție clară: teatrul pentru copii nu înseamnă doar teatru de animație, iar teatrul de animație nu este destinat exclusiv copiilor. Arta și meșteșugul păpușarului constă în animarea unui obiect lipsit de viață și „păcălirea" publicului că acel obiect trăiește, ba chiar că are sentimente și emoții. Din acest punct de vedere, nu mi se pare că tehnologia Motion Capture este compatibilă cu teatrul de animație. În cadrul utilizării acestui tip de tehnologie, avatarul digital nu are aceleași caracteristici ca o păpușă, iar măiestria și abilitățile necesare unui performer pentru a „mânui" un asemenea avatar țin mai degrabă de expresivitatea sa corporală, de expresivitatea facială, spre deosebire de actorii păpușari, pentru care este o necesitate să **își ascundă** expresiile faciale (uneori chiar întreaga față, sub o cagulă) pentru a putea permite publicului să își focuseze întreaga atenție spre păpușă.

Așadar, găsesc că cel puțin la nivel de performeri, vorbim de două skillset-uri diametral opuse.

Cum percepeți influența noilor tehnologii asupra capacității copiilor de a se conecta emoțional cu povestea și personajele? Considerați că tehnologia poate încuraja sau dimpotrivă, poate diminua această conexiune?

[24] https://teatrulgong.ro/ro/events/dragoni

ACP: Asta e o întrebare extrem de interesantă. Sunt tentată să spun că utilizarea tehnologiei cu siguranță ar spori conexiunea emoțională a copiilor cu personajele și povestea. Încântare și fascinație cu siguranță ar exista. Dar nu pot să nu mă întreb: oare nu ar fi **prea fascinant**? Noutatea și surpriza cred că sunt aspecte pe care le experimentăm mai degrabă rațional. Așadar, rămâne un semn de întrebare și pentru mine dacă acest puternic răspuns rațional al copiilor ar veni în detrimentul unei conexiuni emoționale mai profunde.

Ce provocări și oportunități identificați în procesul de creare a unui spectacol pentru copii care îmbină elementele tradiționale ale teatrului de păpuși cu tehnologia digitală? Cum vedeți că poate influența această fuziune formarea artistică și pedagogică a actorilor?

ACP: Am răspuns parțial la această întrebare cu cele scrise la prima întrebare. Bineînțeles că mi se pare nu doar posibilă, ci și benefică îmbinarea păpușilor tradiționale cu avataruri digitale într-un spectacol. Cred că ar fi ceva cu adevărat minunat. Una dintre provocările identificate de mine, însă, se leagă de pregătirea prealabilă a performerilor din spectacol. Așa cum spuneam mai sus, cred cu tărie că cele două *skillset*-uri necesare pentru mânuirea unei păpuși și „mânuirea" unui avatar digital sunt net diferite. Aș merge până într-acolo încât să spun că animarea unui avatar digital e o artă în sinea sa, care e mai aproape de actoria clasică, dar nu se suprapune întrutotul nici cu aceasta. Ca să vin și cu un exemplu: sunt sigură că Andy Serkis poate face fără probleme ce face Brad Pitt, dar cred că Brad Pitt nu poate face chiar ce face Andy Serkis.

Așadar, cred că pentru implementarea de succes a acestei tehnologii în teatru, e nevoie de un efort susținut de a forma actori pentru acest tip de muncă. Poate nu e nevoie de o întreagă secțiune universitară dedicată actoriei de Motion Capture, dar măcar o specializare postuniversitară cred că ar fi benefică.

Teatrul pentru copii are o misiune educativă importantă. Cum poate integrarea tehnologiei în spectacolele pentru copii susține teme sociale relevante, precum incluziunea, diversitatea sau responsabilitatea ecologică? ...dar alte teme?

ACP: Cred că includerea tehnologiei în teatrul pentru copii ne-ar face mai… „credibili". Să mă explic: Nu cred că putem să mergem înainte ignorând complet faptul că generațiile tinere sunt ancorate la o cu total altă realitate decât am fost noi.

Oricât ar exista voci care susțin „menținerea purității copiilor” sau ținutul cu dinții de tradiții, ca un garant al calității, cred că vremurile poveștilor clasice redate clasic sunt pe cale să apună. Sigur, în acest moment încă se mai poate aduce argumentul pur capitalist că poveștile clasice (încă) vând. Singurul motiv pentru asta e că părinții sunt cei cu putere de cumpărare, nu copiii, iar acei părinți încă mai fac parte din generații care au crescut cu respectivele povești. Dar asta se va opri la un moment dat, nu foarte departe în viitor. Iar atunci ne vom lovi de incapacitatea unui întreg domeniu de a mai fi în pas cu nevoile publicului.

Acestea fiind spuse, eu personal aș milita pentru o „modernizare” a mijloacelor prin care aducem teme sociale relevante în fața publicului tânăr și foarte tânăr. Cred că noi, ca și breaslă, nu ne mai putem permite să respingem tehnologia. Și de ce am face-o, până la urmă?! Nu ne dorim cu toții ca mesajele bune pe care le avem de transmis să ajungă la cât mai mulți copii și să fie receptate cu cât mai puțină reticență?

Cum vedeți viitorul teatrului pentru copii într-o lume tot mai digitalizată? Credeți că tehnologia poate redefini experiența teatrală sau riscă să dilueze valorile tradiționale ale teatrului?

ACP: Cred că atât timp cât specificul teatrului rămâne același (unicitatea fiecărei reprezentații și faptul că publicul e părtaș la ceva irepetabil, ce se dezvoltă chiar sub ochii săi), nu cred că suntem să în pericol să îi diluăm valorile tradiționale. Cât timp elementul uman încă va mai sta la bazele actului teatral, cred că tehnologia nu poate face altceva decât să augmenteze experiența spectatorului.

Cât despre teatrul pentru copii… mi-e greu să mă pronunț. Pe de-o parte, bazându-mă pe experiența mea directă cu generațiile tinere, aș crede că e nevoie de un „upgrade” atât al conținutului, cât și al formei teatrului pentru copii, dar pe de-alta mi se pare la fel de important să încercăm să conservăm arta clasică a mânuirii. Poate că punctul în care aceste gânduri care par diametral opuse reușesc să se întâlnească e tocmai o ajustare a conținutului și o abordare la scară mai largă a temelor și subiectelor de interes ale copiilor din zilele noastre.

Dragos-Florin Stănculescu

Cum considerați că tehnologia Motion Capture și avatarurile digitale influențează transformarea spectacolului de teatru, în special în producțiile de teatru pentru copii?

DFS: Aș vrea să prefațez răspunsul cu un anume context: mă refer aici mai degrabă la segmentul de teatru de păpuși, mai puțin la teatrul clasic. Tehnologia Motion Capture (MoCap) și avatarurile digitale oferă o oportunitate unică de a transforma acel segment de teatru într-o experiență mult mai dinamică și captivantă, mai ales pentru publicul tânăr. În producțiile pentru copii, acestea pot adăuga un strat de magie și interactivitate care nu ar fi posibil în mod tradițional. Avatarurile pot prelua forme și comportamente animate, aducând la viață personaje fantastice sau lumi imaginate într-un mod extrem de real, ceea ce sporește imaginația și angajamentul spectatorilor. Copiii, care sunt deja familiarizați cu tehnologia, pot relaționa mult mai ușor cu avatarurile digitale, iar narativitatea poate fi îmbogățită de elemente vizuale și sonore inedite.

Care considerați că ar fi principalele oportunități artistice pe care le oferă această tehnologie actorilor și regizorilor?

DFS: Pentru actori, MoCap și avatarurile digitale deschid noi posibilități de interpretare, unde mișcările și expresiile lor pot fi capturate și amplificate digital. Acesta poate extinde limitele fizice ale corpului uman și poate duce la crearea unor personaje imposibile de realizat în mod tradițional. De asemenea, personajele digitale au o durată de viață teoretic infinită. Ele nu vor îmbătrâni niciodată, și pot să arate identic acum cât și peste 50 sau 100 de ani. De asemenea, regizorii pot explora noi forme de narațiune, combinând actele performative umane cu universuri digitale complexe, oferind libertate creativă mai mare. În plus, această tehnologie permite experimentarea rapidă a unor idei vizuale care ar fi fost imposibile într-un cadru tradițional.

În ce mod percepeți relația dintre actor și avatar digital? Se poate vorbi despre o formă de "co-creație" între actorul uman și tehnologia digitală?

DFS: Da, cu siguranță, aceasta este o formă de co-creație. Actorul nu doar că își joacă rolul, dar își creează și propriul avatar, iar acest avatar poate fi ajustat în așa fel încât "răspunsul" lui să fie adaptat la mișcările și expresiile particulare ale actorului. Este o colaborare între actorul uman și tehnologia digitală, fiecare influențând și modelând

cealaltă parte. Actorul poate să-și exprime emoțiile și intențiile, iar tehnologia adaugă o dimensiune suplimentară, poate chiar intensificând performanța acestuia. Aceasta înseamnă că ambele entități – actorul și avatarul digital – sunt interdependente pentru a da naștere unui spectacol complet.

Ce dificultăți pot să apară în integrarea acestei relații în procesul creativ și cum pot fi ele depășite?

DFS: Una dintre dificultăți este complexitatea tehnologică – integrarea perfectă a actorului cu avatarul digital necesită o sincronizare exactă și un control precis al mișcărilor. În plus, nu toți actorii sunt familiarizați cu tehnologiile digitale, iar învățarea cum să lucrezi cu MoCap poate fi o provocare. Totodată, există riscul ca tehnologia să afecteze negativ jocul actorului, dacă nu este folosită corect. Aceste dificultăți pot fi depășite prin educație și instruire continuă a actorilor, precum și prin crearea unor echipe de suport tehnic care să ajute la integrarea fluidă a tehnologiilor.

Cum considerați că influențează tehnologia MoCap dezvoltarea emoțională și psihologică a copiilor? Este posibil ca aceștia să dezvolte un atașament emoțional diferit față de avataruri în comparație cu păpușile sau marionetele clasice? Care considerați că sunt riscurile asociate cu utilizarea excesivă a tehnologiei pentru copii și cum se raportează compania dumneavoastră vis-a-vis de aceste provocări?

DFS: Tehnologia MoCap poate influența dezvoltarea emoțională a copiilor, deoarece aceștia interacționează cu personaje digitale care au comportamente și reacții mai aproape de realitate decât marionetele tradiționale. Această interacțiune, mai realistă, poate duce la un atașament emoțional diferit, iar copiii pot să înceapă să considere avatarurile digitale ca pe niște entități cu care pot relaționa pe termen lung. Totuși, există riscuri asociate cu o dependență excesivă de aceste tehnologii, cum ar fi reducerea interacțiunilor sociale și o posibilă izolare. Echipa noastră încurajează un echilibru sănătos între utilizarea tehnologiei și activitățile tradiționale de socializare.

Ce măsuri pot fi luate pentru a face această tehnologie mai accesibilă școlilor, comunităților defavorizate sau publicului larg?

DFS: Pentru a face tehnologia MoCap mai accesibilă, ar trebui să ne concentrăm pe dezvoltarea de soluții software ușor de utilizat și pe crearea de echipamente mai accesibile din punct de vedere financiar. De asemenea, este important să promovăm parteneriate cu instituții educaționale și comunități defavorizate pentru a oferi acces

la training-uri și workshopuri, dar și pentru a distribui echipamentele necesare. Există, de asemenea, platforme care pot oferi soluții cloud-based pentru crearea de avataruri digitale, reducând necesitatea unui proces de creație costisitor.

Cum vedeți posibilitatea utilizării acestei tehnologii pentru a crea povești incluzive, care să reflecte diversitatea socială și culturală?

DFS: Tehnologia MoCap și avatarurile digitale sunt instrumente excelente pentru a crea povești incluzive. Într-o lume digitală, nu există limite fizice, ceea ce înseamnă că orice personaj sau poveste poate fi adusă la viață, indiferent de rasă, gen sau cultură. Aceasta permite reprezentarea unei diversități mai mari în cadrul spectacolelor pentru copii și poate contribui la educația și sensibilizarea acestora față de diversitatea socială.

Considerați că tehnologia Motion Capture și avatarurile digitale implică provocări etice specifice, cum ar fi pierderea autenticității actorului sau dependența excesivă de resursele digitale? Cum poate gestiona un provider de astfel de servicii aceste preocupări?

DFS: Da, tehnologia poate ridica preocupări etice, în sensul că avatarurile digitale pot deveni mai influente decât performanța umană. Dacă încurajăm o utilizare responsabilă a tehnologiei, punând accent pe complementarea actorului uman, nu înlocuirea acestuia, lucrurile ar trebui să fie ok.

Există inițiative de sustenabilitate pe care le integrați în dezvoltarea și utilizarea tehnologiilor digitale?

DFS: În cadrul echipei noastre, ne concentrăm pe utilizarea unor tehnologii eficiente din punct de vedere energetic. Ce construim noi acum imaginea se generează "on device", nu are cost major de energie în cloud.

Care considerați că sunt provocările tehnice întâlnite în procesul de implementare a tehnologiei Motion Capture în spectacolele live? Ce soluții credeți că ar trebui dezvoltate pentru a le putea depăși?

DFS: Provocările tehnice includ sincronizarea în timp real a mișcărilor actorilor cu avatarurile digitale, în special când mișcarea este urmărită prin senzori multipli, de diferite tipuri, și gestionarea complexității infrastructurii necesare pentru a susține performanțele live. Interacțiunile între personaje (când există atingere fizică, sau chiar si aspecte legate de direcția privirii) pot să fie complicate, în special între personaje

de dimensiuni mult diferite, a căror diferențe extreme bineînțeles nu se întâlnesc în viața reală la actorii umani. De asemenea, software-ul ar trebui să devină mai intuitiv și mai accesibil pentru artiști, fără a necesita

o echipă tehnică extinsă.

Cum vedeți evoluția tehnologică a Motion Capture în următorii 5-10 ani și ce impact ar putea avea asupra viitorului artelor performative?

DFS: În următorii 5-10 ani, mă aștept ca tehnologia MoCap să devină din ce în ce mai accesibilă, mai precisă și mai ușor de integrat în spectacole live, susținută mult de partea de inteligență artificială care să acopere neajunsurile metodelor curente de captură a mișcării. Aceasta va permite crearea de spectacole mai imersive și interactive, în care granițele dintre realitatea fizică și cea virtuală vor deveni mai fluide. Având în vedere progresul continuu al inteligenței artificiale și al realității augmentate, artele performative vor evolua într-un mod hibrid, în care actorii și avatarurile vor coexista într-o formă de colaborare digitală.

Cum poate tehnologia MoCap dimpreună cu avatarurile digitale (personaje) să fie folosită responsabil, având în vedere riscurile menționate?

DFS: Pentru a folosi tehnologia responsabil, este esențial ca creativii și dezvoltatorii să stabilească limite clare între realitate și ficțiune, asigurându-se că avatarurile nu iau locul interacțiunii umane autentice. În plus, trebuie încurajată o educație digitală sănătoasă, care să ajute copiii să navigheze în această lume virtuală fără a-și pierde legătura cu realitatea. De asemenea, trebuie să fim conștienți de efectele pe termen lung ale expunerii excesive la tehnologia digitală și să încurajăm interacțiunile fizice și sociale.

Cum vedeți viitorul spectacolelor interactive (pentru copii în special) în care avatarurile digitale devin parte integrantă a poveștii?

DFS: Viitorul spectacolelor interactive pentru copii va implica avataruri digitale care se adaptează și răspund în timp real la acțiunile și alegerile spectatorilor. Aceste experiențe vor deveni din ce în ce mai imersive, iar copiii vor putea influența direct desfășurarea poveștii. Tehnologiile precum realitatea augmentată și MoCap vor permite o integrare totală a avatarurilor în lumea fizică a teatrului, aducând la viață lumi fantastice.

Ce rol ar putea avea platforme ca Animaze în dezvoltarea unui nou tip de alfabetizare digitală pentru copii prin intermediul educației prin teatru?

DFS: Platforme precum Animaze pot juca un rol esențial în alfabetizarea digitală a copiilor, oferindu-le un mediu sigur și creativ în care să învețe despre tehnologia digitală și despre cum aceasta poate fi folosită pentru a crea povești. Copiii pot învăța să își exprime creativitatea prin avataruri și să înțeleagă importanța colaborării dintre tehnologie și artă, contribuind astfel la dezvoltarea unor abilități esențiale în lumea digitală a viitorului.

Concluzii

Integrarea capturii de mișcare (MoCap) și a avatarurilor digitale ca tehnologie în teatrul pentru copii poate oferi un potențial imens atât pentru inovația artistică, cât și pentru dezvoltare educațională. Aceste tehnologii permit crearea unor spectacole imersive și dinamice, capabile să capteze imaginația tinerilor spectatori și să le crească apetitul pentru noi forme de a spune povești. Cu toate acestea, ele aduc și provocări semnificative, în special în ceea ce privește manipularea emoțională și erodarea conexiunii autentice dintre actori și public. Avatarurile digitale, deși sunt captivante, pot crea o barieră între actor și spectator, ridicând îngrijorări legate de conexiunea emoțională, care este în mod tradițional înrădăcinată în spectacolele de teatru jucate pe viu. Mai mult, utilizarea MoCap introduce complexități legate de autonomia actorilor. Pe măsură ce avatarurile digitale răspund în timp real la mișcările și expresiile actorilor, echilibrul puterii se schimbă. Actorii pot resimți o pierdere a sentimentului de control asupra actelor performative, deoarece tehnologia joacă un rol activ în modelarea personajului și a narațiunii. Acest lucru ridică întrebări de natură auctorială și despre funcția actorului în acest nou peisaj digital. De asemenea, medierea tehnologică a performativității actorului introduce o dinamică unică, care poate modifica empatia tradițională a publicului. Când un actor interpretează într-un costum MoCap, așa cum s-a văzut în interpretările lui Benedict Cumberbatch în rolului lui Smaug în *Hobbitul* sau în cele ale lui Andy Serkis animându-l pe Gollum în *Stăpânul inelelor*, efortul intens și creativitatea investită în animarea avatarurilor pot aduce un nivel de profunzime emoțională și intensitate psihofiziologică fără precedent.

Spre deosebire de animația tradițională, în care fizicalitatea actorului este abstractizată în spatele unui personaj complet digital, tehnologia MoCap permite

publicului să perceapă energia corporală a actorului, chiar dacă aceasta este transpusă într-un avatar digital. Această creativitate comportamentală oferă un nou strat de empatie corporalizată pentru public. Ei nu mai asistă doar la mișcările unei creaturi fantastice și digitalizate, ci se conectează și cu efortul uman intens și cu investiții emoționale indeite care dau viață acelui personaj. Fizicalitatea și expresiile emoționale ale actorului – vizibile prin costumele MoCap – devin o punte între uman și digital, permițând publicului să înțeleagă procesul din spatele spectacolului. Astfel, se creează o relație mai nuanțată, în care publicul experimentează atât creația digitală, cât și eforturile performative ale actorului, generând o implicare emoțională mai profundă decât în teatrul de animație tradițional sau în proiecțiile pur digitale.

Acest nou tip de spectacol poate contribui la dezvoltarea empatiei, conectând publicul cu efortul corporal al actorului, transformând avatarul digital într-o experiență umanizată, de trăit. Pe lângă implicațiile artistice și emoționale, integrarea MoCap și a avatarurilor deschide noi oportunități în ceea ce privește forța de muncă din industria teatrală. Tehnologia necesită profesioniști specializați – precum designeri digitali, tehnicieni MoCap, creatori de avataruri, programatori și animatori digitali în timp real – care aduc inovația digitală în teatrul tradițional. Pe măsură ce aceste roluri devin din ce în ce mai esențiale pentru companiile de teatru care adoptă noile tehnologii, ele deschid căi de colaborare interdisciplinară între domenii precum arta digitală, inteligența artificială și *performing studies*.

În plus, această evoluție tehnologică necesită dezvoltarea unor noi programe educaționale și oportunități de formare vocațională pentru a pregăti studenții cu abilitățile necesare în confruntarea cu aceste roluri hibride de pe piața muncii artistice. Astfel, industria teatrală nu evoluează doar artistic, ci creează și noi cariere, extinzând orizonturile profesionale din cadrul artelor spectacolului. Deși revoluția digitală în teatru oferă posibilități progresiste, este necesar să abordăm aceste schimbări cu un ochi critic. Prin promovarea unui mediu care încurajează o implicare etică și reflexivă asupra tehnologiei, teatrul poate valorifica potențialul MoCap și al avatarurilor pentru a crea o artă dramatică dinamică și responsabilă, care să rezoneze cu publicul. Prin acest proces, teatrul poate continua să își îndeplinească rolul de laborator social, explorând și reflectând la complexitățile comportamentului uman în era digitală, în timp ce deschide noi căi profesionale care îmbină creativitatea cu tehnologia și cu artele spectacolului.

Bibliografie

Barad, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, Vol. 28, No. 3, Gender and Science: New Issues, The University of Chicago Press, 2003.

Birringer, Johannes, and Michèle Danjoux. "19 - Wearable technology for the performing arts." In In The Textile Institute Book Series, Smart Clothes and Wearable Technology, by Jane (ed.) McCann and David (ed.) Bryson, 599-608. Woodhead Publishing. 2023.

David, Oana & Tomoiagă, Cristina & Fodor, Liviu-Andrei. Gamified Assessment of the Emotion-Regulation Abilities in Youths: Validation of the REThink Online Game-Based Assessment System. Games for health journal. 13. 10.1089/g4h.2023.0011, 2024.

David, Oana, Predatu Răzvan, Cardoș, Roxana. Effectiveness of the REThink therapeutic online video game in promoting mental health in children and adolescents. Internet Interv. Apr 20;25:100391. doi: 10.1016/j.invent.2021.100391. PMID: 33996508; PMCID: PMC8099491, 2021.

De Houwer, J., & Hughes, S. Learning in Individual Organisms, Genes, Machines, and Groups: A New Way of Defining and Relating Learning in Different Systems. Perspectives on Psychological Science, 18(3), 17. https://doi.org/10.1177/17456916221114886, 2023.

Gagneré, Georges, Tom Mays, and Anastasiia Ternov. "How a Hyper-actor directs Avatars in Virtual Shadow Theater." MOCO ’20: 7th International Conference on Movement and Computing. New York: Jersey City/Virtual, NJ, USA. ACM. 1-9. 2020.

Horton, D., & Wohl, R. R.. Mass communication and para-social interaction. Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes, 19, 215–229, 1956.

Kapsali, Maria. Performer Training and Technology Preparing Our Selves. London: Routledge. 2020.

Lutterbie, John. Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance. New York, USA: Palgrave Macmillan. 2011.

Masura, Nadja. Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020. London: Palgrave Macmillan. 2020.

Nowak, K. L., and J. Fox. "Avatars and computer-mediated communication: A review of the definitions, uses, and effects of digital representations." Review of Communication Research, 6, 30-53. doi: 10.12840/issn.2255- 4165.2018.06.01.015. 2018.

Shaughnessy, Nicola (ed.). Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being. London: Bloomsbury, 2013.

Pagini WEB

https://digitalwellnesslab.org/research-briefs/children-artificial-intelligence/, Kaitlin Tiches, (2023), Children & Artificial Intelligence, www.digitalwellnesslab.org, 28.11.2024

https://www.weforum.org/stories/2024/01/ai-digital-children-risks-opportunities/, Simon Torkington, (2024), This is how to help young people navigate the opportunities and risks of AI and digital technology, www.weforum.org, 28.11.2024

Jedermann. Spre o regie atemporal-contemporană a misterului medieval

Alba Simina STANCIU•

Rezumat: Punctul de forță și pornire al spectacolului din *corpus*-ul Festivalului de la Salzburg, care menține identitatea medieval-barocă a perimetrului, este *Jedermann*, piesă fără autor, prelucrată de dramaturgul Hugo von Hofmannsthal, pus în scenă de regizorul Max Reinhardt. Menținearea caracterului autentic al misterului și al eficacității teatrului de stradă din perimetrul centrului Europei, devine firul de legătură între un timp definit de spiritualitate, devoțiune dar mai ales persuasiune prin eficacitatea soluțiilor și resurselor accesibile ale teatrului popular. Aceste rațiuni leagă fără să altereze coordonatele autentice ale ritualismului ce stă la baza consistenței acestui tip de teatru, definit de piața catedramei (*Domplatz*). Acest traseu fixat de primul regizor, Max Reinhardt și al său *Regiebuch*, impune în mod simbolic condiția stabilității, care-i va defini evoluția cronologică până la cea mai recentă versiune a montării prin Robert Carsen, rezistență provocată de expansivitatea teatralității de pe parcursul secolului XX.

Cuvinte cheie: ritual, catolicism, eficacitate, performance, teatru popular, regie, festival.

Pornind de la întrebarea referitoare la modul în care poate fi privită valabilitatea unui ritual mai puțin interesant pentru contemporaneitate, misterul medieval european, situat într-un context saturat de avangarde și de nevoia de „nou" cu orice preț, răspunsul gravitează în jurul soluției menținerii stabilității, ce poate apărea în egală măsură ca un risc dar și ca o provocare. Vizând coduri teatrale diferite față de eficacitatea resurselor contemporane, evitând să fie pliat la pretențiile expansive ale artei spectacolului, valoarea sa teatrală singularizează păstrarea caracterului universal și atemporal, dar mai ales indispensabila legătură cu un timp istoric și context ideologic descris de autenticitatea relației dintre *performance* și audiență. Aceste rațiuni ale *misterului* consolidează și susțin aspirațiile festivalului de la Salzburg, antrenând simultan ritualul, devoțiunea, spectacolul, justificând starea de *communitas* a *performance*-ului de care depinde eficacitatea acestuia. Reperele indicate trasează parcursul spectacolului *Jedermann* în acest spațiu, de la Max Reinhardt până la Robert Carsen, subliniind totodată imaginea mentalității manageriale, de menținere dar și de expansivitate a „teatralității teatrului".

• Conferențiar universitar dr. la Facultatea de Litere și Artă (Departamentul de Artă teatrală), Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu

Privind teatralitatea misterului *Jedermann* pe scena de la Salzburg, coerent în succesiunea cronologică, înțelegerea acestei mizanscene și a rațiunilor filosofice și teatrale care îi stau la bază, sunt condiționate de recuperarea unui imens *summum* de referințe care sudează complicata sa arhitectură narativă și simbolică. Construită pe textul lui Hugo von Hofmannsthal, pe densitatea poetică romantică și simbolismul medieval al temei, eficacitatea teatrală a *misterului* este tributară aspirațiilor atât ale autorului conectate la „timpul”[1] finalului de secol XIX, dar mai ales ale regizorului Max Reinhardt, a cărui regie este definită de anvergura fuziunii wagneriene, de reactivarea pulsului ritualic, de efervescența festivă a teatrului medieval și baroc popular din Austria. Apariția sa ca spectacol definitoriu pentru Salzburg, într-un moment care purifică în mod intelectual și elitist formulele teatrale populare, a concentrat o parte din identitatea artistică a Austriei cu resurse ancorate într-o epocă substanțiată de catolicism, prelucrată de Max Reinhardt printr-un laborios proces de actualizare. Justificate de timpul apariției montării, invocă pretenții reformatoare prin regie și noile sale direcții stimulate de reformele artistice europene ale începutului de secol XX. *Jedermann* amplifică un simbol spiritual al spațiului, concentrează esența sacră a festivalului de la Salzburg, îl transformă într-un eveniment vital, obligatoriu, lansat în fiecare an de la începutul anilor ‘20 până în prezent. Este emblematic pentru primele reforme ale regiei care îmbină tradiția dependentă de tentativele de reciclare ale formelor autentice, necontaminate de expresivitatea exacerbată a romantismului cu larghețea agitată și febrilă a teatrului de masă. Documentația vizuală, indispensabilul *Regiebuch* al lui Reinhardt sunt principalele moduri de înțelegere ale montărilor timpurii, dependente de substanța efemeră a teatralității. Evident, valabilitatea evenimentului real este starea de *communitas*, contopirea mentală și spirituală dintre *performance* și audiență2, care să egaleze – în anii ‘20 - impactul creat de scena wagneriană de la Bayreuth.

Regia lui Reinhardt pentru misterul *Jedermann,* legat de o epocă „naivă” și întunecată, încheagă teatralitatea din referințe vizuale, simbolism și un constructivism minimal timpuriu. Este de la început clădită pe discursul insistent al personajelor alegorice emblematice pentru problema *liberului arbitru,* este materializată teatral înaintea unui auditoriu care purifică matur vechea constrângere și graniță dintre sacru și profan, amintirea amenințării pedepsei veșnice și existența în obscuritatea permanentei frici ca experiență reală, materială, vizuală, motivată de amenințarea și

1 Hermann Broch, *Hugo von Hofmannsthal and His Time, The European Imagination, 1860-1920,* University of Chicago Press, Chicago and London, 1984, pag. 56.

2 Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2005, pag. 46.

imaginea morții și agoniei. Temele devin baza misterului medieval, readaptate de Reinhardt la cerințele filosofice filtrate de finalul de secol XIX și aspirația pentru un nou spectacol de la începutul secolului XX.

Justificat deopotrivă de fascinația autorului pentru teme vechi amplificate prin dramaticitatea exagerată a teatrului baroc, sublimate prin *ethos*-ul romantic care duce interpretările spre sensuri metafizice, *Jedermann* este vitalizat de entuziastul interes pentru religie și catolicism austriac, încurajat de tinerii artiși vienezi (curentul literar *Jung-Wien*), de agitația stârnită de texte care au răsturnat modul de abordare al literaturii și al spectacolului (*Nașterea Tragediei,* Friedrich Nietzsche). Acestea sunt completate de ideile modernismului, de consecințele lucrărilor lui Georg Fuchs, *Teatrul viitorului* (1905) și *Revoluția în teatru* (1909), de tensiunea crescândă dependentă de avangardele europene, de combinațiile teatralității cu idei extrase din evoluția științelor și psihologiei declanșate de impactul studiilor americanului William James, *The Varieties of Religious Experience,* 1902[3]. Interesul salzburghez pentru teatrul de mase și menținerea subiectelor cu identitate națională culminează într-un moment provocator care susține ideile lui Hofmannsthal raliate vechilor subiecte aservite ritualismului *communitas,* numitorul comun. Preocuparea majoră pentru intelectualitatea austriacă a finalului de secol XIX subliniază o formă și etapă „evoluate" ale romantismului târziu care depășește individualismul perioadei timpurii a curentului. Este prioritară metafora, preponderența spiritualității și a densității emoționale a misterului, a coloraturii religioase din spectacolul baroc care înscrie contururi și forme aparte de spectacol.

Inevitabilul punct de pornire al *Jedermann*-ului salzburghez este fixat de montarea de la Berlin din 1911, moment în care Max Reinhardt etalează eficacitatea ritualică a spectacolui de masă. Ulterior, la Salzburg este extinsă amploarea teatrală a stării „totale" de *performance,* consolidând experiența „reală" a audienței, energizată de conduita festivalieră gândită ca și combinație între impulsul arhaic și evlavia religioasă, orientând-o spre starea de *catharsis* cu trăsături dionisiaco-catolice. Montarea amplifică un exemplu relevant al teatrului motivat de amploarea Renașterii austriece de la începutul secolului XX, cu suport în texte și poetici reformatoare care reorientează valorile culturale spre autenticitate spirituală. Insistă asupra ideii de colectiv al artei deja menționatului communitas legat de preocupările ce privesc dimensiunile spirituale, transcendență „în favoarea unor uriașe perspective mitice sau

3 William James, *The Varieties of Religious Experience,* The Modern Library, New York, 2000.

cosmice care în mod clar aspirau spre grandoarea viziunii wagneriene”4. Jedermann consolidează recursul la instrumentele teatrului popular austriac revigorat ca ritual în care este valorificat didacticismul catolic intersat de ideile vehiculate de literatură. În acest cadru motivant, dramaturgul și regizorul suprapun misterul medieval cu valorile antichității (demonstrate de interesul pentru Homannsthal și Reinhardt pentru *Oedip*), combinându-le cu resursele engleze și germane unite prin simbolul timpului și al efemerității. La fel, textele ce disting filosofia lui Hofmansthal Das Kleine Welttheater (1897) și Das GroSe Welttheater (1922) sunt legate „sanguin” de anul 1912 și de lucrarea Das alte Spiel von Jedermann. În favoarea acestor concepții montarea fixează un spațiu și o fizionomie proprie adoptată de trăsăturile arhitecturii din piața catedralei din Salzburg, colaborarea dintre Hofmannsthal și Max Reinhardt fiind materializată ca un „spectacol de cult adus în fața masei compusă din audiență”[5] răspândit în cultura populară din perimetrul flamand ce păstrează imaginarul complicat al artisticității zonei, inspirate de macabru (*Elckerlijc*). Fascinația pentru un ev mediu depășit de noile curente este concentrat pe interesul orientat de triada moarte-erotism-hedonism, oscilând de la obsesia corpului *in transi* ce duce la transformarea carnală (Schnitzler, *Reigen, Dansul morții*) la întâlnirea filosofică dintre moarte și individ. Interesul antropologic destinat ritualului este derulat în mod paralel cu preocupările regiei, conturându-se astfel fizonomia spectacolului „noului om”[6] cuprins în tendința generală a teatrului primelor decade care se îndreaptă spre “non-individual”[7]. Fenomenul determină tentative interesante de recuperare atât a efervescenței festivaliere a comunității cât și a individului după modelele antichității, evului mediu și barocului[8], favorizându-l pe Reinhardt care depășește momentul caracterizat de „mania pentru teatru de la finalul secolului XIX”[9] dominată de idealizarea actorului și a personalității sale scenice, textul reanimând rolul social al teatrului. Starea colectivă de *communitas* (termen implicat în linia indicată de antropologul Victor Turner) devine compatibilă cu modelul *Welttheater,* adaptat de Reinhardt într-o formulă ce „creionează moștenirea medievală și barocă pentru a

4 Judith Beniston, *Welttheater, Hofmannsthal, Richard Von Kralik, and the Revival of Catholic Drama în Austria, 1890-1934*, W.S Maney&Son LTD, London, 1998, pag. 63.
5 Judith Beniston, *Welttheater, Hofmannsthal, Richard Von Kralik, and the Revival of Catholic Drama în Austria, 1890-1934*, W.S Maney&Son LTD, London, 1998, pag. 137...
6 Erika Fischer-Lichte, *History of the European Drama and Theatre,* Routledge, Taylor&Francis Group, London and New York, 2002, pag. 297.
7 *Idem, ibidem*, pag 297
8 *Idem, ibidem*, pag. 297.
9 Judith Beniston, *Welttheater, Hofmannsthal, Richard Von Kralik, and the Revival of Catholic Drama în Austria, 1890-1934*, W.S Maney&Son LTD, London, 1998, pag 14.

stabili o stilizare estetică a vieții și a refuzului de a o lua în mod mai serios decât ar face-o o piesă de teatru împotriva realităților de nescăpat a mortalității și a morții”[10], asamblându-le într-un metaforic *corpus* de dimensiuni monumentale configurat prin interpreretările metafizice postwagneriene.

Consistența alegorică a textului și spectacolului consolidează teatralitatea prin combinația dintre discursul simbolic medieval, a interesului dramaturgului pentru zona pre-raphaelită[11], modificând și perfecționând eficacitatea prin aspirațiile audienței, fie medievale, fie contemporane. Soluțiile educației iezuite sunt accentuate prin fizionomia, estetica și religia de descendență wagneriană, încărcate de nuanțe dinspre anturajul reformelor teatrului german, de la *Freie Bühne,* naturalismul/post-naturalismul *Fin de siècle,* vitaliate prin idei din textele filosofice ale lui Richard Wagner. În montarea lui Reinhardt sunt vizibile intențiile de reconstituire a Renașterii engleze cu nuanțele perioadei 1400 – 1600, etapa timpurie a umanismului, cu temele spirituale ce însoțesc Reforma și Contrareforma, cu tensiunile din jurul *liberului arbitru* și *a* conceptului *Gratia efficax.* Acestea extind „teoria” predicii, demonstrând-o teatral, folosind toate strategiile medievale și baroce ale persuasiunii etalate prin forța simbolului și a argumentului concis. Subliniind - prin aceste instrumente - drama individului, supusă consecinței alegerii între paradis și infern, opțiunile sale apar justificate prin elemente interconectate, moartea și liberul arbitru. În mijlocul acestora este omul, însemnat cu dorința, aspirația și vulnerabilitatea sa, motive care consolidează atemporalitatea misterului, de la evul mediu până în contemporaneitate.

Având un traseu în egală măsură liniar dar și complicat, menținând imaginea teatrului popular al vechiului Salzburg prin viziunea lui Max Reinhardt (singurul moment de ruptură fiind intervalul 1937-1945), *Jedermann* își consolidează o altă direcție față de curente, autorealizându-se ca o lecție morală universală, ce leagă începutul secolului XX și versiunea lui Max Reinhardt până la varianta din 2024 a lui Robert Carsen. Vizează mereu punctul comun „de adresare a unei audiențe variate, pretențioase și lipsite de pretenții deopotrivă, de a aduce argumente potrivite pentru o identitate civică, ce include mai mult decât exclude, care creează comunitatea mai mult decât o distruge”[12]. Ideea lui Reinhardt, centrată pe populismul teatrului, aduce în planul mizanscenei realitatea și alegoria, individualul și universalul prin simplitatea personajelor medieval-hofmannsthaliene: Gott, Glaube, Tod, Mammon, etc. Un

10 *Idem, ibidem*, pag. 14.
11 *Idem, ibidem*, pag. 38.
12 Halina Filipowicz, Michael Cherlin, Richard L. Rudolph, *The Great Tradition and its Legacy, The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe,* Berghahn Books, New York and Oxford, 2003, pag. 10.

activator al „maselor”[13], Reinhardt combină obiective opozante ca „intimitatea versus spectacol, șoapta împotriva strigătului, elitismul versus populismul ...”[14], fixează tiparul timpuriu al regiei din cadrul complexului festival de la Salzburg, al cărui teatru mixează expresii monumentale cu elementele de parodie, punând problema rolului moralizator al teatrului sacru și în egală măsură popular, oscilând între sobrietate și grotesc, în care prioritatea este relația de contopire mentală și emoțională între *performance* și audiență, partea esențială în arhitectura totală a spectacolului.

Mai mult, invocata eficiență ramificată de regie, necesara amplitudine a expresiei este constrânsă de componenta neglijată în analizele spectacolelor de teatru dar valorificată în mod științific senzorial odată cu consecințele postwagneriene. Adusă în discuție în mod inevitabil, latura muzicală a spectacolului Jedermann derulat pe scena de la Salzburg substanțiază vigoarea populară a misterului medieval înspirată – la începutul secolului XX și pe parcursul său - prin eficacitatea *Gesamtkustwerk.* Aceste cerințe vor sta la baza alegerii partiturilor muzicale care vor amplifica identitatea emoțională a montărilor. Muzica este un element vital al acestui tip de teatru, însă efemeritatea sa face dificilă restaurarea autenticității sale. De la început, pentru prima montare din 22 august 1920, Max Reinhardt optează pentru Einar Nilson, decizie urmată de aceea a fiului său, Gottfried Reinhardt care îl alege în 1961 pentru Ernst Krenek. Lăsând deoparte aprecierile referitoare la caracteristica teatralității muzicale care nu intră în interesele elitiste ale muzicologiei, apărând ca o formulă alterată a muzicii incidentale orientată spre germanul *Vorwärts,* este definitorie pentru vigoarea teatrului popular. Partitura evoluează până în prezent, absoarbe pe rând metodele sonore impresive ale contemporaneității, sonorități electronice, *sound-design,* atingând climaxul în varianta lui Wolfgand Mitterer pentru montarea lui Michael Sturminger și Renate Martin, adaptând continuu sensibilitatea sonoră la cerințele contemporane ale misterului. Detaliile ce urmăresc scriitura de muzică pentru spectacol, practicabilitatea discursului melodic în favoarea teatralității ce au altă direcție decât lirismul programatic aspiră doar la relația de identitate sonoră cu specific austriac. Rațiunile efervescente „lumești” determină consistența teatrală și emoțională a partiturilor care se succed odată cu montările, cazul momentului definit de regia lui Christian Stuckl și Markus Zwink, sau mai târziu Martin Lowe pentru regia cuplului de artiști Brian Mertes și Julian Crouch. De la început este mărturisit interesul lui Max Reinhardt pentru muzică în montarea Mirakel din 1912, unde Reinhardt oferă un rol esențial muzicii. Dimensiunea acustică a teatralității stimulată

13 *Idem, ibidem*, pag.72.
14 *Idem, ibidem*, pag.72.

de debutul clopotelor catedralei din Salzburg, a corului cu rezonanțele gregorianului medieval, rolul sacru al orgii și trăsăturile sale solemne, iar pe e altă parte intervenția fanfarei coboară sacrul spre omenesc, uman, trasând dramaturgia muzicală și acordând eficacitate teatralității. Muzica accentuează funcțiunea dramaturgică a alegoriilor, conflictul tematic expune esența misterului medieval al binelui și răului, al puterii de a alege. „Afectat" de aceste rațiuni, spațiul din fața catedralei din Salzburg și interpretarea caracterului prin rațiuni medieval-contemporane, Jedermann, se derulează deopotrivă cu investigațiile psihologice, delimitând și cumulând universul interior eminamente uman, melancolia, leitmotivele relațiilor, întâlnirile.

Privind urmările reinhardtianului Jedermann pe scena salzburgheză, supraviețuiește obiectivul prioritar al derulării sale, evoluția sa prin stabilitate. Implicată ca regizor al spectacolului în anul 1946, într-un context dezorientat de consecințele celui *De-al Doilea Război Mondial* dar stimulat de adunarea forțelor regenerante ale Austriei, a valorilor sale artistice teatrul și opera" Helene Thiming (care a interpretat rolul Credinței, anul 1927, în montările lui Max Reinhardt) continuă viziunea în anii care au urmat. Și în 1959, regizorul Ernst Lothar menține aceleași repere, preluând conducerea montării misterului, păstrând „liniaritatea" regiei decisă de condițiile și cerințele anterioare aducându-l ca scenograf pe Caspar Neher. Acesta echilibrează activitatea sa ca scenograf, între Brecht, scena de operă de la Salzburg și *Jedermann*. În aceeași linie sunt continuate versiunile montate de William Dieterle și Gottfried Reinhardt, protejate de comparațiile cu anturajul preocupat excesiv de studiul sacrului în teatru și performance al perioadei mediane din secolul XX.

Reținerea față de anturajul dominat de obsesia postmodernizării ritualului vitalizat de reformele teatrale, vizuale din zona artistică central europeană, intensifică obiectivul Jedermann-ul salzburghez de a-și menține identitatea și acuratețea. Salzburgul prin teatrul popular continuă idealul protector al tradiției ce caracterizează mizanscena, ca o montare neatinsă de avangarde. Căutarea pasiunii, a transei orgiastice, provocările aduse intensității emoționale, sacre și profane, digresiunea misterului prin agonia suprapusă orgiei (având ca reper creațiile lui Hermann Nisch și a curentelor acționiste derulate în Austria) trasați în termenii pseudo-catolici, rămân în afara misterului salzburghez. La fel și în anii '70, *Jedermann* neglijează în continuare așteptările teatrale provocate de teatrul german de regie și de avangardele care se succed în mod galopant în perimetrul german și austriac, punctul său de forță care atrage pelerinajul audienței râmânând corectitudinea misterului, experiența și starea de *catharsis* popular.

Cu toate acestea nevoia unei amplificări prudente a componentei spectaculare își face simțită prezența, impunând adaptarea montării la noi cerințe teatrale. Este

vorba de concepția pretinsă de anul 1972, de viziunea regizorului Leopold Lindtberg ce insistentă asupra coordonatelor *carnavalești și a interpretării ca satiră politică a textului lui Hofmannsthal. La fel, următoarea versiune din 1989 a regizorului* Ernst Haeusserman *și* Gernot Friedel (derulată pe parcursul anilor '90 și parțial 2000) orientează sensul medieval spre o orchestrație cu rezonanțe contemporane parodice. Apar personaje de tip *giulari,* un Jedermann privit ca libertin romantic expus prin logica brechtiană a interpretării, a monologului, situațiilor scenice care urmăresc detașarea cabaretistică, năzuind totodată la tradiționala teatralitate accesibilă, populară, deschisă și exasperată în procesiuni.

Trecerea spectacolului în prima decadă a noului mileniu înregistrează din nou liniaritatea, prin Martin Kušej care menține versiunea lui Christian Stuckl. Urmează o generație de regizori din perimetrul american, descendenți ai experimentalismului anilor '80 pe de o parte iar pe de altă parte aflați în căutarea eficacității și autenticității codului spațial-spiritual central european. Amestecul resurselor creat de Brian Mertes/Julian Crouch înseamnă din nou procesiunea carnavalescă, misterul medieval fiind trasat prin anturajul expresionist ensorian care adună forțele spectacolului către punctul central al montării, tema ospățului și a morții. Comicitatea scheletului, dirijor și regizor al producției poartă amprenta cinică a clovnului expresionist, coordonează măști, marionete, audiența, accentuează parodizarea voit puerilă a teatrului de stradă și a valorii evenimentului ce pretinde un dionisism cochet, recunoscut, în care distorsiunea formei umane este acumulată într-un nucleu leitmotivic, masa festivă și moartea. Prezențele carnavalești accentuează ideea centrală a teatralității, *sacra blasfemia*, procesiunea și vigoarea dionisiac ritualică, completate de elemente de acrobație care amplifică starea de *performance* și *communitas.*

Menținând indispensabilele coordonate anteriorare, schimbarea responsabilității regiei pentru *Jedermann* după 2017 îi revine lui Michael Sturminger și Renate Martin. Aceștia adaptează subiectul la filosofia contemporaneității și prezintă un elogiu adus lui Max Reinhardt. Alegoria medievală se transformă într-o metaforă a existenței contemporane, prin saltul în cotidian, prin actualizarea și firescul situațiilor. Plasarea noului cadru într-un univers al corporatismului, al rațiunilor recente ale existenței și valorilor vieții dependente de latura mercantilă, de capital, relansează logica și vitalitatea rațională a teatralității. Medievalele alegorii sunt interpretare prin coduri inedite, moartea este un personaj hibrid masculin-feminin, provocator. Efervescența de tip operetă austriacă, alura lejeră dar încărcat teatrală a regiei reformulează vechiul mister, mizanscena concentrându-și eforturile pe de-o parte pe păstrarea esenței spirituale atemporale fără ca această turnură să fie afectată

în mod negativ de schimbările estetice, pe de altă parte de interes pentru efectele teatrului de regie. Obiectivul este menținerea identității ereditare a teatralității supusă unui timp fixat de teatrul popular, de arhitectură, de basorelief și cadrul salzburghez, de Max Reinhardt și invocarea continuă a Renașterii Austriece.

Strategiile contemporane ale teatralității fundamentează neîntrerupt noua regie, dependentă de fuziunea dintre tradiție și coordonatele actualității, de elementele tehnice și imixtiunile tehnologiei care în mod inevitabil contribuie la valabilitatea spectacolului și ideii în noul context stimulat de schimbarea interesului spre latura culturală. Valențele spirituale ale misterului medieval demonstrează prin regia recentă metode controlate, științifice, de producere a necesarului *catharsis* printr-o științifică și laborioasă folosire a wagnerianului *Gesamtkunstwerk*, a densificării spectacolului prin referințe și texturi ce omogenizează fragmentarismul contemporaneității. Apar rezonanțe ale multiculturalismului, clivajului identității, a genului, ascensiunea hibridizării și impurității ce definesc actualele cerințe ale valabilității teatrale.

Cea mai recentă versiune a spectacolului are loc în 2024 în viziunea lui Robert Carsen (acomodat cu scena de operă din Salzburg prin montarea operei lui Richard Strauss, *Die Rosenkavalier* în 2006). Imaginea simbolică este concentrată pe rațiunile plastice ale spațiul existent al pieței catedralei, compoziția teatrală fiind îndreptată spre densitatea cosmopolită a scenelor de masă, a momentelor exploziv hedoniste, urmate de intervenția macabrului medieval tratat cabaretistic prin detașare burlesc brechtiană. Versiunea apare în programul managerului Markus Hintherhauser păstrând deopotrivă eficacitatea teatrală a teatrului de stradă, a accesibilității, manevrând în egală măsură tema centrală a conflictului interior uman cu cel politic, a regiei inspirată de materialismul actual și prin imediatețea leitmotivului *carpe diem.*

Rezistența misterului medieval prelucrat de piesa lui Hugo von Hofmannsthal poate fi privită din două perspective, legătura cu festivalul de la Salzburg și echilibrul între formula autentică a teatrului medieval și diplomația evitării turnurilor teatralității suferite pe parcursul secolului XX. Montarea aduce pe rând personaje reformatoare, de la Max Reinhardt până la Robert Carsen, regizori care argumentează valoarea teatralității ca document cultural și configurează relația dintre ideologie și spectacol. Aceștia subliniază valabilitatea prin neschimbare, prin necesara corectitudine arheologică a reconstituirii unui climat spiritual, al *catharsis*-ului creat de teatrul popular prin vigoarea nealterată a resurselor sale. Prin aceste soluții, spectacolul *Jedermann* încheagă în mod continuu ideologia festivalului de la Salzburg susținut de

conceptul inițial al „redefinirii naționale”[15] care va rămâne ca motivație principală a rezistenței trecutului teatral în contemporaneitate.

Bibliografie:

Beniston, Judith, *Welttheater: Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the Revival of Catholic Drama în Austria*, 1890-1934, W.S. Maney & SON LTD, London, 1998.

Borchmeyer, Dieter, *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2003.

Braulich, Heinrich; Reinhardt, Max*, Teatru între vis și realitate*, Editura Meridiane, București, 1972.

Enders, Jody, *The Medieval Theatre of Cruelty, Rhetoric, Violence, Cruelty*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2002.

Broch, Hermann, *Hugo von Hofmannsthal and His Time*, The European Imagination, 1860-1920, University of Chicago Press, Chicago and London, 1984.

Carnegy, Patrick, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven and London, 2006.

Dassanowsky, Robert; Arens, Katherine, *Interwar Salzburg, Austrian Culture Beyond Vienna*, Bloomsbury Publishing, New York, 2024.

Filipowicz, Halina; Cherlin, Michael; Rudolph, Richard L., *The Great Tradition and its Legacy, The Evolution of Dramatic and Musical Theater în Austria and Central Europe*, Berghahn Books, New York and Oxford, 2003.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2005.

Fischer Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, Taylor&Francis Group, London and New York, 2002.

Leach, Robert, *Makers of Modern Theatre, An Introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2004.

Murdoch, Brian, *The Fortunes of Everyman în the Twentieth-century German Drama*, Camden House, Boydell&Brewer Inc., Rochester, NY, 2022

Mark, Peter W., *Max Reinhardt, From Burgeois Theatre to Metropolitan Culture*, Northwestern University Press, Evanston, Ilinois, 2024.

15 Michael P. Steinberg, *Austria as Theatre and Ideology, The Meaning of the Salzburg Festival*, Cornell University Press, Ithaca dn London, 2000. pag 38.

Schumacher, Claude, *Naturalism and Symbolism în European Theatre, 1850-1918,* Cambridge University Press, New York, 1996.

Steinberg, Michael P., *Austria as Theatre and Ideology, The Meaning of the Salzburg Festival*, Cornell University Press, Ithaca dn London, 2000.

Wagner, Richard, *Opera and Drama*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1995.

William, James, *The Varieties of Religious Experience,* The Modern Library, New York, 2000.

Coregrafia în spectacolele de operetă - studiu de caz: spectacolul de cabaret din opereta *Die Csardasfürstin* (S*ilvia* sau *Prinţesa ceardaşului*), actul I, de Emmerich Kalman

Anca IORGA•

Rezumat: Coregrafia dintr-un spectacol de operetă, trebuie să fie adaptată şi adecvată interpretului. În cadrul construcției coregrafice, pentru interpretul vocal mișcarea este bine să funcţioneze ca un motor propulsor, care pe lângă dinamizarea acţiunii scenice, să îmbogăţească şi să caracterizeze concret personajul. Exemplul analizat, în lucrarea de față, este începutul operetei *Silvia,* compusă de Emmerich Kalman, în care avem intrarea Silviei pentru ultima ei evoluţie în calitate de solistă la cabaret, moment din actul I, din montarea realizată de regizoarea Anda Tăbăcaru Hogea, în coregrafia lui Dorin Coşeriu, la Teatrul de Operă din Braşov în 2012, în interpretarea sopranei Andreea Blidariu. Metoda de cercetare folosită în acest studiu a următit analiza comportamentului scenic al interpretei din rolul Silviei, urmată de o analiză biomecanică și estetică a interpretării. S-a pornit de la premisa că în realizarea unui moment coregrafic în cadrul unui spectacol de operetă, interpretul are nevoie să cunoască și să stăpânească deprinderi motrice din diferite tehnici de dans, tehnici care, pentru a fi eficiente, trebuie să fie cunoscute la un nivel de peste medie. Coregrafia poate fi privită ca un rezultat al căutărilor coregrafului şi al interpreţilor, care pornind de la ideea regizorală și trecând prin filtrul propriei personalități construiesc din aproape în aproape structuri adecvate cerințelor montării.

Cuvinte cheie: operetă, interpret, tehnică de dans, coregrafie, mișcare scenică.

1. Fundamentare teoretică:

Opereta este un gen muzical care prin complexitatea partiturilor, subiectele cu caracter satiric abordate în librete, structura specifică a muzicii și numărul mare de artiști ce contribuie la realizarea spectacolului, adună un public numeros în sălile de spectacol. Importanța operetei este remarcată și de Claudia Măru-Hanghiuc care afirmă: *Dacă renunțăm să ne ocupăm de tragedia greacă și căutăm adânc prin istoria muzicii universale, descoperim trei mari genuri componistice și interpretative foarte importante: opera, opereta și music-hall-ul.*[1]

În spectacolele de operetă coregrafia se prezintă cu momente de sine stătătoare, iar cu timpul, multe asemenea momente devin un catalizator al subiectelor,

• Lector univ. dr., Universitatea *Spiru Haret,* Facultatea de Educație Fizică și Sport, București, Orcid ID: https://orcid.org/0000-0001-8519-848X

[1] Elena Claudia Măru-Hanghiuc, *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală,* teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, 2017, p. 86, citată în Dana Rotaru, *Actorul de Musical sau Tripla amenințare,* Editura UNATC Press, București, 2017, p. 14.

menite să îmbogăţească statutul scenic al cântăreţului liric. De menționat și faptul că opereta este precursoarea musicalului, care este apropiat ca structură de acest gen muzical. Prin urmare putem afirma că *genul operistic a fost deschizător de drumuri pentru genul musical*[2] (Rotaru, 2017). Compozitorii de operete francezi, germani, austrieci și englezi ai secolului al XIX-lea (Offenbach, Herve, Strauss-fiul etc.) au dezvoltat repertorii bogate, dezvoltând genuri teatral muzicale ce s-au născut din îmbinarea teatrului cu muzica și coregrafia.

Pentru ajungerea la formule de mişcare dansantă, care să fie capabile să susţină libretul unei operete, un coregraf trebuie să găsească combinația ideală dintre acele elemente mimico-gestuale, mişcări şi acţiuni, din care se construiesc părţile coregrafice. Este necesar ca mișcarea și coregrafia să se întâlnească într-un discurs artistic, bine dozat, adaptat subiectului operetei, dar și spațiului geografic în care este plasat libretul. Toate elementele se află într-o unitate care, în urma unei analize estetice, va conduce către concluzia că pasajele coregrafice analizate au asigurat un maximum şi, în acelaşi timp, un minimum necesar comunicării expresive a ideii propuse de operetă. În acest sens, între regizor, coregraf şi interpreţi este firesc să se stabilească o comunicare complexă și eficientă.

Coregrafia, ca şi mişcarea scenică dintr-un spectacol de operetă, trebuie să fie adaptată şi adecvată interpretului/interpreţilor. În cadrul construcției coregrafice, pentru interpretul vocal mişcarea trebuie să funcţioneze ca un motor propulsor, care pe lângă dinamizarea acţiunii scenice, să îmbogăţească şi să caracterizeze concret personajul.

Specific spectacolului de operetă este faptul că toate momentele sale conţin părți de coregrafie sau ample părţi de mişcare scenică, realizate atât de interpreții vocali, cât și de corpul de balet.

Opereta atrage atenția publicului larg prin complexitatea genului, prin bogata și variata istorie, plină de fapte și personaje interesante. De-a lungul istoriei sale opereta a dezvoltat și explorat în structura ei, o serie întreagă de stiluri muzicale care au fost influențate de cultura țărilor în care au apărut. Chiar și când vorbim despre aceeași lucrare observăm că există nenumărate montări distincte ale aceleiași operete care sunt un rezultat al cererii publicului pentru care au fost realizate.

În această lucrare vorbim despre opereta reprezentativă a unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai genului de la începutul secolului XX, Emmerich Kalman,

[2] Dana Rotaru, *Actorul de Musical sau Tripla amenințare,* Editura UNATC Press, București, 2017, p. 19.

care aduce un suflu nou în operetă printr-o muzică melodioasă, elegantă, veselă și plină de umor. El a devenit cunoscut publicului prin lucrarea sa *Die Csárdásfürstin* (*Silvia* sau *Prinţesa ceardaşului*), compusă și montată în 1915, pe un libret scris de Leo Stein și Bela Jenbach, revăzut de István Békeffy și Kellér Dezså, și prezentată pentru prima dată la Johann-Strauss-Theater din Viena (Belina, Scott, 2020). Opereta a fost montată cam în aceeași perioadă și în România, respectiv în 1919 la Teatrul Modern din București (Moisescu, Păun, 1969).

Subiectul se bazează pe povestea de dragoste dintre o cântăreață de cabaret, Silvia Verescu și prințul Edwin Ronald, prinț de Mittenkofer-Löwenstein. Familia lui Edwin dezaprobă această legătură amoroasă, pe care o consideră o ofensă la adresa familiei. De aici se pornește conflictul, care în final are un deznodământ în favoarea celor doi îndrăgostiți.

2. Metoda de cercetare:

În acest studiu am ales să analizez momentul coregrafic construit la începutul operetei *Silvia,* compusă de Emmerich Kalman, în care avem, după cum spune libretul, intrarea Silviei pentru ultima ei evoluţie în calitate de solistă vocală la cabaret, înainte de plecarea ei într-un lung turneu la New York.

Menționăm că opereta *Die Csárdásfürstin* (*Silvia* sau *Prinţesa ceardaşului*) este cea mai cunoscută compoziţie a lui Emmerich Kalman. Lucrarea, care este compusă din 3 acte, este structurată pe un duo principal romantic (Silvia şi Edwin), un duo comic (Stazi şi Boni) şi un număr mare de personaje serioase (Prinţul Leopold, Anhille, Generalul von Rohnsdorff) sau comice (Feri, Mişka, Eugen) (Moisescu, Păun, 1969).

În interpretarea părţilor de mişcare ne oprim la un moment ce aduce o atmosferă de romantism, redat cu mult umor, prin energicul ceardaş unguresc. Am ales montarea realizată la Teatrul de Operă din Braşov în 2012, de către regizoarea Anda Tăbăcaru Hogea, în coregrafia lui Dorin Coşeriu. În această montare personajul Silvia este interpretat de Andreea Blidariu, o tânără soprană de valoare a României, deținătoarea unei voci cu o amprentă unică. Partitura vibrantă a spectacolului face ca acesta să fie o adevărată bijuterie a genului muzical, ce se păstrează la fel de proaspăt și astăzi, ca acum mai bine de un secol, la premiera operetei.

Personajul Silvia Verescu, a fost gîndit de Kalman, ca fiind o cântăreață de muzică populară, context în care toate partiturile personajului au în structura lor influențe din muzica populară ungară. Acest lucru a fost considerat, la vremea respectivă, o mare inovație în structura muzicală a genului. Montarea regizoarei Anda

Tabacaru Hogea păstrează linia propusă de compozitor și, remarcăm, redarea relevantă a atmosferei plină de viață a cabaretului unguresc, precum și opulența palatelor vieneze. În acest context se păstrează voioșia epocii cunoscute sub denumirea de *La belle époque*.

De asemenea, remarcăm în interpretarea sopranei Andreea Blidariu realizarea unei tranziții firești de la vorbire către cântec și de la cântec către vorbire, astfel încât interpretarea ei are sens și nu se rupe de contextul situațional propus în scenă. Ea reușește să emoționeze și să comunice publicului toate nuanțele muzicii și sentimentele pe care aria analizată a are, făcând-o un personaj credibil în scenă. Totodată redă în interpretare puritatea și noblețea unei femei simple. În același timp, prin interpretarea ceardașului ne arată că poate fi o femeie pasională, bulversată de alegerea pe care trebuie să o facă între cariera de cântăreață de cabaret și dragostea pe care i-o poartă prințului Edwin.

2.1. Metodele de cercetare folosite în acest studiu au următit analiza comportamentului scenic al interpretei prin observarea directă a înregistrărilor video, urmărind interacţiunea ei cu partenerul de dans, cu ceilalți partenerii de scenă, raportarea la decor şi relaționarea cu publicul, prin intermediul activităţii scenice a solistei. Ca metode de cercetare am apelat la studiul bibliografic, observarea directă, convorbirea și studiul de caz.

2.2. Ipoteza de la care s-a pornit: Pentru realizarea unui moment coregrafic în cadrul unui spectacol de operetă, interpretul are nevoie de deprinderi motrice din lumea dansului cunoscute la un nivel de peste medie. Numai așa interpretul/interpreții pot coordona multitudinea de informații cu care jonglează în construirea unui personaj. La baza obținerii acestor deprinderi stă un antrenament corect organizat și corect dirijat.

2.3. Obiectivele studiului:

În această lucrare s-a urmărit obținerea următoarelor **obiective**:

- Stabilirea nivelului de tehnică corporală necesar interpretului/interpreților în realizarea/construirea personajului;
- Stabilirea tipurilor de tehnici de dans necesare montării spectacolului;
- Identificarea tipurilor de coordonare necesar unui personaj dintr-un spectacol de operetă: muzică – mișcare, muzică – emisie vocală, mișcare – emisie vocală, interpret – partener/parteneri de scenă.

2.4. Descrierea setului de fotografii:

Aria interpretată de Silvia, reprezentând ultimul spectacol dat de Silvia Verescu la Cabaretul *Orfeus* din Budapesta, înainte de plecarea ei într-un lung turneu la New York, *Die Csárdásfürstin* (*Silvia*), de Emmerich Kalman, actul I, scena 1.

Este momentul în care, la insistenţele publicului şi după ce primeşte un buchet de flori din partea lui Boni Cancianu, Silvia oferă spectatorilor ei un ultim bis.

Întrucât Emmerich Kalman şi-a conceput personajul ca fiind o interpretă de muzică populară, momentul de spectacol în spectacol de la începutul operetei ne prezintă un ceardaş[3]. De altfel întreaga partitură a Silviei, atât muzical, cât şi coregrafic este construită pe intonaţii populare şi paşi de dans popular unguresc.

Muzica, ca și pașii de dans, din această secvență de spectacol, este un ceardaș, dans emblematic pentru cultura ungară, caracterizat de o alternanță și varietate a ritmului, având un *crescendo* ce pornește de la un ritm rar, trece la unul dens și se finalizează̆p cu un ritm săltăreț, muzica având un caracter pulsatoriu și sincopat.

a – începe dansul cu o deplasare către faţă cu paşi uşor încrucişaţi şi cu o uşoară întoarcere a şoldurilor din *épaulment* în *épaulment* în sens invers cu încrucişarea picioarelor, ce se desfăşoară pe partea de început a melodiei (parte lentă, adagio în 4/4), cu care avansează din fundal către avanscenă. Braţele sunt îndoite la nivelul cotului într-un unghi de 45°, în planul frontal care intersectează axa de simetrie a corpului, cu mâinile fixate pe şolduri. Execuţia acestei deplasări simple, cu statismul tronsonului superior al corpului, îi permite interpretei o amplă desfăşurare vocală. Remarcăm că greutatea corpului este în față, pașii de înaintare fiind acompaniați de o ușoară vibrare a gleznelor și genunchilor, care se accentuează pe măsură ce înaintează către avanscenă. Astfel se creează o progresie a mișcării de dans care duce la instalarea veseliei în scenă.

b – în timp ce versurile melodiei spun: *Ce-mi pasă mie de dorul tău…*, dansul evoluează cu paşi accentuaţi, executaţi cu deplasare pe lateral, realizaţi dreapta – stânga, simultan cu crescendo-ul ritmului muzical. Acest lucru creează un puternic contrast între text și mișcare care mărește tensiunea din scenă. Execuţia pasului spre dreapta: pe timpul 1 execută pas lateral pe piciorul drept cu o uşoară flexie a genunchiului de aproximativ 20°, simultan cu răsucirea *en dehors* de 45° a piciorului stâng de la nivelul articulaţiei coxofemurale, piciorul aflându-se în sprijin pe călcâi, în flexie şi având extensia totală a genunchiului; pe timpul 2, piciorul stâng se aduce în poziţie dreaptă, lângă piciorul drept, cu bătaie în podea, mutând accentul mişcării

[3] Ceardașul este un dans în perechi, tradițional unguresc, cunoscut în limba maghiară ca *csárdás* (cuvântul provine din *csárda* = cârciumă). Conform dexonline: https://dexonline.ro/definitie/cearda%C8%99

pe timpul muzical neaccentuat. Simultan braţul din direcţia de deplasare se ridică diagonal sus, într-un plan oblig sagital. Membrul superior este uşor arcuit printr-o uşoară abducţie a braţului de 15-20°, cu flexia cotului de 15-20°, cu poziţia indiferentă în articulaţia pumnului şi degetele relaxate cu flexia de 5-15° a articulaţiilor metacarpofalangiene, în timp ce celălalt braţ rămâne fixat pe şold. Această poziţie rotunjită a braţului amplifică plastica mişcării.

c – odată cu instalarea părţii de allegro (2/4), se diversifică şi partea coregrafică. Silvia execută o mişcare în V, care cuprinde o succesiune de 3 paşi sacadaţi executaţi pe diagonală, urmaţi de o săritură dreaptă, mică, cu accent (bătaie) în podea, structură de mişcare ce este executată înainte-înapoi pe diagonalele 2-6 şi 8-4[4]. Mișcarea este specifică dansului popular unguresc (Baciu & al., 1957).

d – Silvia dansează cu unul dintre soliştii baletului, cu care execută o variantă de *Holubetz*[5] în parteneri, mişcare cu care cei doi realizează o întoarcere de 720°. Poziţia de plecare: din poziţia I dreaptă de picioare, cei doi parteneri stau unul lângă celălalt într-un plan frontal (fata cu faţa către punctul 1, iar băiatul cu faţa către punctul 5), fata se sprijină cu mâinile de umerii partenerului, în timp ce acesta o ţine de talie cu mâna dreaptă, stânga fiind întinsă diagonal-sus în plan frontal, cu o uşoară îndoire a cotului de 15-20° şi cu palma situată în supinaţie. Corpul interpreţilor execută un uşor *cambré* lateral, în exterior, cu o extensie de 20-30° a corpului, prin care ambii parteneri trag egal spre exterior, asigurând astfel echilibrarea în timpul întoarcerii. Pe timpul 1, simultan cei doi parteneri păşesc pe piciorul drept, apoi pe timpul 2 execută o cheie în *demi pointe* cu piciorul stâng, fără ca greutatea corpului să treacă pe piciorul stâng (ducerea călcâielor din poziţie închisă, în poziţie deschisă prin bătaie). După terminarea cheii, pe auftact, greutatea corpului trece pe piciorul stâng brusc, printr-o cădere în *plié*, punând un puternic accent în podea cu călcâiul. Pe parcursul celor 2 timpi muzicali se realizează o întoarcere de 45°, în raport cu axul imaginar ce trece printre cei doi parteneri. Corpurile sunt în uşoară extensie laterală, zona mediană a centurii iliace a celor doi parteneri fiind în uşor contact. Mişcarea se repetă de 8 ori către dreapta (45° x 8 = 720° întoarcere), după care se schimbă sensul. Prin această mișcare dinamică se realizează o creștere a energiei din scenă.

e – Silvia execută întoarceri *en dedans* cu partenerul, cu paşi accentuaţi, păstrând tempo-ul rapid al muzicii, fără să-şi dea drumul la mâini (el o ţine cu mâna

[4] Conform împărţirii spaţului de dans în 8 puncte, informaţie preluată şi prelucrată din Agrippina Vaganova, *Basic principles of Classical Ballet – Russian Ballet Technique*, Editura Dover Publications, INC, New York, 2017, p. 4.

[5] Andrei Lopoukov, Alexander Shirayev, Alexander Bocharov, *Character Dance*, Editura Dance Books, Cecil Court, London, 1986, p. 81.

dreaptă de mâna stângă, sensul înfăşurării fetei fiind către el), punctul de oprire fiind momentul în care îşi ating palmele şi ajung umăr lângă umăr. Mişcare este de executată în ambele sensuri: înfăşurare – desfăşurare.

f – este poza de final a dansului în care cei doi parteneri ţinându-se de mână salută publicul, pășind către avanscenă.

a.

b.

c.

d.

e.

f.

Fotografii – Aria interpretată de Silvia, reprezentând ultimul spectacol dat de Silvia Verescu la Cabaretul *Orfeus* din Budapesta, înainte de plecarea ei

într-un lung turneu la New York, *Die Csárdásfürstin* (*Silvia*), de Kalman Emmerich,
actul I, scena 1. Interpretă: Andreea Blidariu (Sursa: arhivă personală)

3. Discuții:

Remarcăm că raportul dintre ideea regizorală, viziunea coregrafică și capacitatea de redare a interpretului este unul de egalitate. Solista a reușit să găsească un echilibru perfect între muzică – mișcare – interpretare. Remarcăm o creștere progresivă atât la nivelul complexității mișcărilor, cât și la nivelul interpretării, prin care se redă progresiv starea emoțională a Silviei, care își ia rămas bun de la publicul ei fidel.

S-a observat că expresiile şi mişcările studiate prin descrierea imaginilor obţinute din filmări, din care s-au prelucrat fotografii prin captură de imagine, realizându-se seturi de fotografii care au redat secvențial pașii de dans, sunt corecte, elocvente și bine interpretate, redând cu claritate momentul descris în libret. Astfel putem spune că există o corespondenţă între expresie, denumire şi modul de abordare/elaborare a părții de mișcare.

Discursul corporal al interpretului este o desfăşurare de limbaj nonverbal în care interpretul şi personajul se întâlnesc la o frontieră a irealului realizat şi a realului mimat, care reprezintă chiar actul teatral. Avem, pe de o parte, interpretul care intră în acţiune ca mijlocitor şi, pe de altă parte, o virtualitate care, prin medierea şi concretizarea ei, se încheie într-o formă unică. Transferul la nivel de corporalitate dinspre interpret spre personaj este de fapt o trecere de la o formă de libertate măsurată, supusă unor norme, spre o formă ludică, neîngrădită. Acest transfer este un salt de la realitatea plină de convenţii a vieţii, la convenţiile jocului (Măniuţiu, 1985).

Aceste observații ne îndreptățesc să afirmăm că în coregrafiile dintr-o operetă apare o necesitate în redarea cu precizie tehnică a pașilor de dans. Cauza mişcării interpretului nu se află în afara procesului de creaţie la care acesta participă, ea apare din tensiunile şi contradicţiile interne ce apar pe parcursul elaborării spectacolului, din unitatea şi opoziţia dintre trăsăturile de personalitate, nivelul informaţional şi preferinţele fiecărui participant la procesul de creaţie, ca şi din așa-zisele *accidente* ce apar în timpul repetiţiilor (momente neprogramate şi neintuite, nici de interpret/ parteneri de scenă şi nici de regizor, accidente care obligă la reformulări şi reevaluari ale situaţiilor scenice), care de multe ori duc la găsirea unor soluții inedite și eficiente de dezvoltare a momentului coregrafic.

Nu trebuie să uităm că mişcarea este cel mai intens stimul vizual al atenţiei, de aceea spectatorul percepe mai întâi mişcarea corpurilor şi apoi forma, mărimea,

culoarea etc. Acest lucru înseamnă că spectatorul este impresionat mai întâi de aspectul operei şi ulterior percepe reprezentările, pătrunde mesajul ideatic şi valoarea operei. Pe de altă parte în percepţie intervin şi alţi factori. În primul rând intervine avizarea sau neavizarea spectatorului, apoi intervine subiectivitatea (adică factorii de personalitate) şi mai există o serie de alţi factori cum sunt: nivelul de instruire, nivelul experienţei artistice, preferinţele în funcţie de vârstă, etc. Acest lucru înseamnă că în perceperea operei de artă efortul de apreciere şi ierarhizare este diferit de la individ la individ, aspect redat şi de Umberto Eco care spune: *Percepţia unui întreg nu este imediată; ea este un fapt de organizare care se învaţă şi se învaţă într-un context socio-cultural; în acest cadru, legile percepţiei nu sunt constituite din pură neutralitate, ci se formează în interiorul unor modele de cultură determinate.*[6]

4. Concluzii:

Analizarea detaliată a structurilor coregrafice evidenţiează importanţa mişcării scenice și a coregrafiei folosită într-un spectacol de operetă. Coregrafia poate fi privită ca un rezultat mai mult sau mai puţin valoros al căutărilor coregrafului şi al interpreţilor. Aceștia pornesc de la ideea regizorală și trecând prin filtrul propriei personalități construiesc din aproape în aproape structuri adecvate cerințelor. Este o muncă laborioasă de căutare sistematizată şi în permanenţă supusă îmbunătăţirii, pe care artiștii o realizează atât în repetiții, cât și în spectacolele în care vor descoperii în permanență valențe noi ale propriilor interpretări.

Metoda folosită în realizarea acestui moment coregrafic, în care se dansează ceardaș, este construită prin tehnică de dans de caracter și a pornit de la studierea pașilor specifici dansului popular unguresc încercându-se reproducerea de către interpreți, cu o precizie cât mai mare, a unor fraze de mişcare construite de către coregraful spectacolului.

Învățarea coregrafiei a implicat formarea deprinderilor și redarea cu corectitudine, exactitate şi rigoare a execuţiei fiecărei mişcări, care să îi asigure interpretei atât coordonare cu partenerul de dans, cât și posibilitatea emisiei vocale corecte a ariei. Astfel s-a născut personajul Silvia, interpreta Andreea Blidariu nedepinzând de modelele exterioare la care s-a raportat, ci de talentul și puterea ei interioară care a implicat un mare efort creativ.

[6] Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală,* Editura Meridiane, București, 1999, p. 89.

Bibliografie:

Baciu, Gh., Tita, S., Havaș, B., *Dansuri din țări de democrație populară,* Editura de Stat pentru Imprimate și Publicații, București, 1957.
Belina A., Scott, D., *The Cambridge Companion to Operetta,* Editura Cambridge University Press, London, 2020.
Bughici, D., *Dicţionar de forme şi genuri muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.
Calais-Germain, Blandine, *Anatomia pentru mișcare – Introducere în analiza tehnicilor corporale,* Editura Polirom, Iași, 2018.
Calais-Germain, Blandine, Lamotte, Andrée, *Anatomia pentru mișcare – Exerciții de bază,* Editura Polirom, Iași, 2018.
Cordun, Mariana, *Kinantropometrie*, Editura CD PRESS, Bucureşti, 2009.
Darie, Bogdana, *Personajul extins,* Editura Estfalia, București, 2011.
Ghiţescu, Gh., *Anatomia artistică,* vol. II *Formele corpului în repaus şi mişcare,* Editura Polirom, Iaşi, 2010.
Ghiţescu, Gh., *Anatomia artistică,* vol. III *Morfologia artistică. Expresia,* Editura Polirom, Iaşi, 2011.
István, D., *Favágók,* Editura Marosvasarhely, Brașov, 1970.
Lieberman, R., *Dictionnaire chronologique d'opéra (de 1597 à nos jours),* Editura Livre de poche, Paris, 1994.
Lopoukov, A.; Shirayev, A.; Bocharov, A., *Character Dance,* Editura Dance Books, Cecil Court, London, 1986.
Măniuţiu, Mihai, *Redescoperirea actorului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.
Moisescu, T., Păun, M., *Opereta. Ghid,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1969.
Negrin, H., *Opereta, dragostea mea, Ion Dacian,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.
Nenciu, G., *Biomecanica în educaţie fizică şi sport, Aspecte generale,* Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2009.
Rotaru, Dana, *Actorul de Musical sau Tripla amenințare,* Editura UNATC Press, București, 2017.
Ştefănescu, I., *O istorie a muzicii universale, vol. II – De la Bach la Beethoven,* Editura Grafoart, Bucureşti, 2018.
Traubner, R., *Operetta – A Theatrical History,* Editura Routledge, London, 2003.
Urseanu, T., Ianegic, I., Ionescu, L., *Istoria baletului,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967.
Voiculescu, I. C., Petricu, I. C., *Anatomia și fiziologia omului,* Editura Medicală, Bucureşti, 1964.
Zărnescu, M., *Muzici şi Muze – de la piesa de teatru la musical,* Editura Nemira, Bucureşti, 2015.

Gestul psihologic în teatrul de animație – studiu de caz spectacolul *Majordomul* în regia lui Ciprian Huțanu

Ioana PETCU•

Rezumat: Teatrul de animație folosește, atunci când regizoral este adecvat, teorii și metode din teatrul dramatic. În acest articol ne propunem să găsim reperele gestului psihologic, metodă de pedagogie teatrală inițiată de Michael Cehov, în spectacole de teatru de animație. În acest sens, analizăm spectacolului *Majordomul*, o adaptare după romanul *Rămășițele zilei* de Kazuo Ishiguro, o producție a Facultății de Teatru și a Companiei Synchret, din 2024. Urmărind mesajul regizorului (Ciprian Huțanu) despre o societate cu obiceiurile ei în declin, aflată în contextul istoric tulburător al începutului celui de-al doilea război mondial, depistăm felul în care principii cheie ale realismului psihologic sau ale gestului psihologic sunt implicate în spectacolul de animație. Intersecția dintre stilul bunraku adaptat scenei europene, imaginea scenică, universul sonor construiesc o producție închegată, care face apel la memoria afectivă a spectatorului, creând momente emoționante și puternice.

Cuvinte cheie: teatru de animație, gest psihologic, Michael Cehov, Majordomul, Ciprian Huțanu, Facultatea de Teatru, Compania Synchret

Introducere

Gestul psihologic – metodă prin care Michael Cehov ajută actorul să ajungă la esența interpretării personajului – este o eficientă unealtă și astăzi în construcția unui rol, chiar dacă teoriile și practicile au îmbunătățit procesul în timp și s-au diversificat[1]. Cel care a fost nepotul dramaturgului Cehov era de părere că efectul unei acțiuni a actorului în interpretarea personajului se răsfrânge, la nivel subconștient, în spectator, implicând și memoria acestuia. Memoria are un rol fundamental și pentru actorul aflat în construcția rolului. Iată, de pildă, în capitolul *Imaginația și încorporarea imaginilor*, Cehov propune practicienilor să facă apel la amintiri astfel încât să hrănească și să ajute, mai departe, personajul: „Grăbeşti din nou de-a lungul străzilor,

• Conferențiar universitar dr. la Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

[1] Lee Strasberg și Sanford Meisner sunt cei care, în Statele Unite ale Americii, îmbunătățesc metoda lui K. Stanislavski și pe cea a lui Michael Cehov. În acest sens, cunoscute sunt cărțile în care autorii își expun ideile: Lee Strasberg, *A Dream of Passion. The Development of a Method*, New York, Little Brown & Co Inc, 1987; Sanford Meisner, Dennis Longwell, Sydney Pollack, *Sanford Meisner on Acting*, New York, Random House, 2020

treci pe lângă case cunoscute, citeşti firmele. În mod pasiv urmăreşti imaginile pestriţe ale memoriei tale. Pe neobservate mergi înapoi, dincolo de hotarele zilei de astăzi, şi în imaginaţia ta se ivesc treptat imagini din viaţa ta trecută. Dorinţele, visurile, ţelurile de viaţă, succesele şi eşecurile pe jumătate uitate apar ca nişte tablouri în faţa ta"[2].Viața interioară a personajului, cu trecutul și prezentul, cu așteptările și respirația lui, se reflectă în gestul psihologic, față de care, actorul trebuie să ia o distanță. În contradicție cu metoda stanislavskiană, unde interpretarea trebuie să fie cât mai realistă, Michael Cehov lasă libertate și acțiunilor simbolice. Atâta vreme cât o acțiune concretă este doar sugerată pe scenă, mintea spectatorului devine ea însăși căutătoare de referințe din propria experiență sau din sfera cunoștințelor sale, iar efectul scenei este mai puternic. Putem afirma că sugestia conduce, în cele din urmă, la conceptualizare, termen fundamental în arta teatrului secolelor XX și XXI.

Cu toate că Michael Cehov are ca țintă arta actorului, teatrul de animație a apelat la rândul lui la această tehnică. Luând distanță față de formele clasice de teatru pentru copii, cu origini în teatrul popular cu păpuși, teatrul de animație pentru adulți folosește adesea conceptul în realizarea spectacolului. Având surse de inspirație în teoriile lui Edward Gordon Craig despre marionetă și supra-marionetă, în dramaturgia lui Maurice Maeterlinck și mai târziu în performance-urile lui Peter Schumann, coordonatorul companiei Bread and Puppet, teatrul de animație pentru adulți cunoaște pe scena secolelor XX și XXI o evoluție de nișă, dar constantă. Importanțe pe care regizorul Tadeusz Kantor o acordă manechinului și automatelor în teatrul dramatic, în spectacole care au rămas în istoria teatrului precum *Clasa moartă* sau *Macchina dell'amore e della morte*, a fost pentru scena europeană încă un moment important în care elemente din teatrul de animație se reconfigurau în cel dramatic.

În anii '80 și în România apar producții de teatru de animație pentru adulți. Dintre acestea, notabil este spectacolul lui Ştefan Lenkisch *Don Quijote* (1979), cel al Irinei Niculescu, *Nocturn Stravinski* (1982). Cătălina Buzoianu, reputată regizoare în teatrul dramatic, este și ea atrasă de sfera animației și montează *Tyl Eulenspiegel* (1979). După anii '90, regia teatrului românesc este din ce în ce mai inspirată în această direcție. Fie că sunt creatori din spațiul dramatic ce abordează, alternativ, și teatrul de animație, cum e, de pildă, Alexander Hausvater care lucrează *Galaxia Svejk* (2010), fie că sunt nume sonore din teatrul de animație, precum Cristian Pepino (*Adunarea păsărilor* din 1993, *Candid* din 2006 și *Play Shakespeare* din 2012), artiștii mizează și promovează imersia dintre genuri, stiluri și tehnici de animare. Nu în ultimul rând, Ioan Brancu şi Gabriel Apostol montează texte clasice în domeniul

[2] Michael Cehov, *Către actori despre tehnica artei dramatice* , traducere de L. Cernasov și G. Angheluță, în Caietele Bibliotecii UNATC - vol 16/nr 2, București, UNATC Press, 2014, p. 22

teatrului de animație (*Faust* din 2016 și *Golem* din 2013). Așa se face că, clișeul care venise pe filiera regimului comunist care dăduse legea prin care se creau teatre pentru copii și tineret, unde teatrul de animație era folosit ca instrument al propagandei, considerat ca educativ pentru vârstele fragede, regizorii amintiți se încăpățânează să arate și o altă fațetă a acestei arte. Ei – și nu sunt singurii care o fac – schimbă perspectiva, și e un act temerar atitudinea prin care susțin gustul publicului pentru profesionalism. Mesajul a ajuns și la tinerii care au descoperit potențialul teatrului de animație în exprimarea pentru publicul adult. Iar un astfel de exemplu este Ciprian Huțanu, profesor în cadrul Facultății de Teatru din Iași, și fondator al Companiei de Teatru Synchret. În cadrul companiei, el a realizat spectacole de nișă, lucrând cu texte clasice, mixând genurile, creând punți între teatrul de animație și cel dramatic. Spectacole precum *O poveste de iubire* (2003), *Cidul* (2007), *Ana* (2015) sunt câteva repere din existența proiectului. Cea mai recentă aventură a lui Ciprian Huțanu în „laboratorul" Synchret se numește *Majordomul* și asupra acestei producții ne vom opri în paginile următoare, cu intenția de a înțelege relația dintre gestul psihologic și modalitățile de expresie a spectacolului de animație.

Majordomul **sau despre stilistica gestului psihologic în teatrul de animație**

O păpușă pe scenă, trei actori mânuitori, un alt actor de voci și un decor turnant. Acesta este structura simplă pe care se construiește spectacolul *Majordomul*. Un spectacol despre singurătate, despre bătrânețe, despre lumea tulburată a celui de-al doilea război mondial. În același timp, *Majordomul* este un eșafodaj complex în care arta animației e definită de tehnica de tip bunraku (prezența păpușii adaptate și a performerului *shamisen* atestă genul), însă derivă în secvențe cu efect cinematografic și lasă o impresie de contaminare cu teatru dramatic, datorită aplicării metodei psihologizante. Deopotrivă, văzut în ansamblu, spectacolul se constituie ca un amplu discurs despre teatru. Modalitatea prin care actorii mânuitori (Raluca Bujoreanu, Anca Ciofu și Alex Torboli) precum și actorul *shamisen* (Mihai Cornea) acționează la vedere, comutând vocile, manipulând decorul, schimbând costumul păpușii, duce spectacolul în direcția discursului metateatralității. Firește, teatrul bunraku are această specificitate de a lăsa performerul la vedere, însă cum producția regizată de Ciprian Huțanu hibridizează realismul european cu animația de origine japoneză, expunerea despre cum se face teatru este cu atât mai evidentă. Jocul dintre planuri decupează între un prezent al scenei și unul al acțiunii, al poveștii. Regizorul a optat, de altfel, pentru o adaptare a romanului *Rămășițele zilei*, reformulând narațiunea protagonistului într-un sens invers. Scenele inițiale, ca un fel de prolog, îl plasează pe majordom într-o anticameră a morții sau a absenței, unde pare că se trezește brusc ca

dintr-un somn profund. Abia după momentul de nedumerire, deșteptat în singurătatea absolută și dificil de recunoscut, personajul principal rememorează fragmente din existența lui. El găsește un fir logic până la marea întrebare spre ce se îndreptă în punctul zero, repetabil început. Ce este acest hău care l-a absorbit? Această absență temporală, acest vis despre nimic în care a intrat fără voia sa? Poate că, în esență, este teatrul care face posibil, prin convenție sau prin distrugerea ei, ca timpul să se răstoarne și, odată cu el, cursul obișnuit al evenimentelor. Teatrul care întrerupe, suprapune, recompune momente dintr-o viață așa cum a fost ea.

Majordomul Stevens evoluează singur în scenă – în sensul în care celelalte personaje (Lordul Darlington, domnișoara Kenton) sunt absente, dar marcate prin vocile diferite ale *shamisen*-ului și prin gesturi care le subliniază. Există o relație strânsă, până la simultaneitate, am spune, între mișcările sau expresiile pe care păpușa le are și actorii mânuitori. Citim pe chipul Ralucăi Bujoreanu, care mânuiește capul și trunchiul (actorul *omozukai* în bunraku clasic), sau pe chipul Ancăi Ciofu (care mânuiește mâinile – *hidarizukai* din bunraku clasic) nedumerirea, uneori tristețea sau încăpățânarea, în unele situații. Privim păpușa și privim actorii între care o simbioză pare că s-a născut, ca și cum ar fi un întreg. Așa e teatrul de tip bunraku, dar mai mult,

așa este și contopirea perfectă între viu și animat – surprinzător efect al artei păpușărești atunci când e practicată cu încredere. Oglindirea ce se petrece între obiectul animat și minimalistele expresii de pe fețele mânuitorilor este remarcabilă. Actorii întrupează reflexele psihologice ale personajului pe care le transmit corpului animat. Însă, chiar dacă păpușa este în prim plan, nu putem să trecem neobservat acest trup comun actor-păpușă care funcționează la unison.

Majordomul – de la stânga la dreapta, Mihai Cornea și Raluca Bujoreanu © Vladimir Boca

Metateatralitatea demonstrează cum singurătate este, în mod paradoxal, prezența unui grup. Un grup sudat în mecanismele gabit ale păpușii. Și deopotrivă, sudat în starea protagonistului – fie că e melancolie, demnitate, regret sau deziluzie. Servitorul sau actul servirii devine o metaforă, fiindcă e puternică impresia că actorii mânuitori servesc păpușa pentru a prinde viață. Și ei oferă totodată publicului o poveste din care transpar teme esențiale, pe cât de vechi, pe atât de actuale. Stevens face compromisul de a concedia servitori cu origini evreiești de vreme ce contravin legilor impuse de situația celui de-al doilea război mondial. El înțelege ca normele se schimbă, pentru că istoria impune schimbarea. Iar spectatorul simte cum și azi schimbările politice ne afectează credințe pe care le consideram imuabile. Uneori până și cele mai valoroase și care ne definesc ca oameni. Stevens se vede din ce în care mai străin de cei care-i populează viața, încercând în paginile consemnărilor sale să recupereze iluzoriu ceva care se stinge. Ipostaza ușor ridicolă de a medita în solilocviu despre propriile utopii poate fi, pentru unii dintre noi, acea oglindă a teatrului în care ne regăsim. Finețea regizorală cu care sunt lucrate tablourile decupate din romanul lui Ishiguro determină claritatea și sensibilitatea momentelor scenice. O poveste

sentimentală neterminată, aria din Madame Butterfly, o placă de patefon prăfuită sau sunetul unui clopoțel din camera stăpânului și niște pantaloni vechi care trebuie cusuți sunt rămășițele unei zile. Sunt simbolurile unei lumi imposibil de recuperat pe care Stevens și fiecare dintre noi le ia cu sine acolo unde nu e timp și dimensiune spațială.

Majordomul – de la stânga la dreapta, Alex Torboli, Anca Ciofu și Raluca Bujoreanu © Vladimir Boca

După cum aminteam mai devreme, absența este o temă ce traversează spectacolul. Personajele sunt fantomatice, Domnișoara Kenton și Lordul sunt realizate din sunete și vocea performerului Mihai Cornea, în perfectă concordanță cu acțiunile păpușii. De asemenea, alte elemente punctează absențele-prezente. Tatăl lui Stevens, William, servitorul senior din romanul lui Ishiguro, incapabil de a mai duce serviciul cu acuratețe, dar dornic de a întreprinde vechile datorii, e în spectacol reprezentat printr-o fotografie. Uneori păpușa se uită spre ea, căutând parcă să-l aducă din nou alături pe cel pe care l-a pierdut. Lordul Darlington, dincolo de voce, e prezent prin zgomotul ușii care se deschide sau se închide, prin clinchetul clopoțelului. Doar că și el dispare treptat, iar camera în care Stevens intră la început e goală, cu mobile acoperite de pânze albe, înghețată într-un clipă continuă din care s-a extras umanul. Auzim vocea subțiată, stranie și ireală a domnișoarei Kenton, dar o simțim și prin

bătăile în ușa majordomului. Uneori sunt sâcâitoare, alteori vin ca o bucurie. Până și Stevens se dedublează între servitorul întotdeauna prompt la datorie și o parte invizibilă, sensibilă pe care o scoate la suprafață rar. Atunci când ascultă aria din *Madama Butterfly*, iar spectatorului i se pare că o lacrimă s-a prelins în colțul ochiului aceluia care cine știe ce amintire de preț și-a activat. *Majordomul* e un spectacol construit din detalii eficient plasate și minuțios realizate. Viața construită din datoria de a răspunde cerințelor stăpânului, din dorința de a face ordine pretutindeni, aproape obsesiv, această viață de plan secund, când menirea este de a organiza, ca și cum ai regiza, tot ceea ce este într-o casă, e totul pentru Stevens. Pare că uită de sine în tumultul îndatoririlor zilnice, dar e stăpân pe întreaga lume atunci când se retrage în camera sa. Servitor și stăpân în același timp. Un joc de rol pe care și Firs din *Livada de vișini* îl face. Firs îl îmbracă ca să nu-i fie frig pe Gaev, pe care l-a slujit toată viața, își amintește de borcanele cu dulceață de vișine a cărei rețetă e complet uitată. Firs este servitorul uitat după ce toată lumea dispare de la proprietate și ușile și obloanele au fost închise. Singur, bombănind ceva ce doar el înțelege, se odihnește puțin în așteptarea morții. Sau în așteptarea cortinei care urmează să cadă peste scenă. În subsidiar, *Majordomul* poartă ecouri din cehoviana *Livadă de vișini*. De fapt, e pusă în mișcare memoria afectivă a spectatorului. George Banu vorbește despre aspectul paradoxal al memoriei în arta teatrului și sesizează rolul pe care actorul îl ar în relația dintre trecut și prezent: „Teatrul se cufundă aproape întotdeauna în ceea ce vine de altădată, iar actorul împletește în el însuși celebrarea căsătoriei dintre timpul trecut și cel de acum. El servește de suport și mijlocitor, de punte și capcană – el se află la întretăierea duratelor, căci în teatru trecutul se încarnează, devine prezent”[3]. Și se poate ajunge, și pe această cale, până la momente de katharsis – emoții profunde se nasc în mintea eului spectator. Și Michael Cehov acordă o deosebită atenție *Livezii de vișini*. El face o analiză a acestei piese din perspectiva unor faze, a unor momente cheie ale acțiunii care-l au ca protagonist pe Lopahin. Așa că distinge între o primă fază în care administratorul atacă familia Liubov Andreevnei cu prudență, o a doua în care dă lovitura prin cumpărarea la licitație a livezii, și o a treia fază când doboară livada pentru a lăsa terenul pregătit pentru noua afacere. Dar ce e mai important este că pentru Michael Cehov, Firs uitat încuiat și pregătindu-se să moară este un „trist simbol al victoriei lui Lopahin”[4]. Puterea sugestiei face ca mesajul să devină mai profund. Iar de această adâncime a ideilor se bucură și construcția regizorală din

[3] George Banu, *Teatrul memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993, p. 11

[4] Michael Cehov, Op. cit., p. 86

Majordomul în care metafora vizuală, pauzele sau efectele sonore sunt atent studiate spre a trezi emoții, amintiri, unde ce se reflectă în subconștientul privitorului.

Scenografia, realizată de Tünde Tomos, are o funcție definitorie în a construi caracterul filmic și în a formula efecte psihologice asupra publicului, mizând pe forța sugestivă. Așa cum am mai precizat, sunt lăsate la vedere toate acțiunile. Structura scenografică e un amestec de realism și miniatural. Camerele, cea a Lordului Darlington, holurile, intrarea centrală a conacului sau camera lui Stevens, sunt reprezentate la scară redusă. Au trăsături cât se poate de veriste, în același timp. Casa Lordului Darlington e un decor pe lungime, făcând trimitere și la jocul actorilor bunraku ce se desfășoară pe masă cu păpușa. Decorul se rotește pe șine astfel că se naște un efect cinematografic. Schimbările de scenă, de cadre, prin rotația decorului orizontal, în stânga sau în dreapta, reușesc să creeze planuri focale. Sunt asemenea unor tablouri în mișcare ce reprezintă spațiul în care se desfășoară scena respectivă. De asemenea, prin rotirea decorului atunci când și păpușa se deplasează naște un efect paradoxal, o iluzie în care impresia este că mersul într-o direcție sau alta este de fapt un punct fix.

Alături de decor este poziționată masa tehnică, acolo unde actorul care face vocile are propriul spațiu dedicat. Mihai Cornea lucrează simultan cu filtrele de voce, conturând astfel personajele absente. Îi auzim respirațiile uneori greoaie, tresăririle lui Stevens, cuvintele neinteligibile pe care le rostește personajul în barbă. Și, totodată, corelarea cu ceilalți trei actori mânuitori este impecabilă. Pe deasupra, tot el suprapune zgomotele, unele reale, altele înregistrate: sunetul clopoțelului din camera Lordului, zgomotul unui motor de mașină, tocurile unei doamne, fragmentele din transmisiile radio pe care Stevens le ascultă și care plasează cronologic acțiunea. Mihai Cornea are, de fapt, munca unui grup de actori pe mână, aflat la butoanele aparaturii tehnice, camuflat ușor în penumbră, el dovedește o concentrare maximă. Într-un fel este ca o membrană creatoare de sunete care acoperă, dă sens și întregește întreaga acțiune scenică. Iar prin acest efect contradictoriu al imitării realității, care alcătuiește corporalități și realități din ceva artificial, apelează, până la urmă, la principiul simbolului și la el al sugestiei. Michael Cehov puncta în notele sale destinate actorilor că gestul psihologic este „o mişcare puternică, bine conturată, dar simplă" care repetată și înrădăcinată va fi ca o forță care agită puterea de voinţă în general[5]. Ceea ce nu înseamnă decât că gestul, detaliu oferit de actor are un impact puternic pe palierul emoțional al privitorului. Acesta decelează sensul, prin puterea sugestivă.

[5] Idem, p. 44

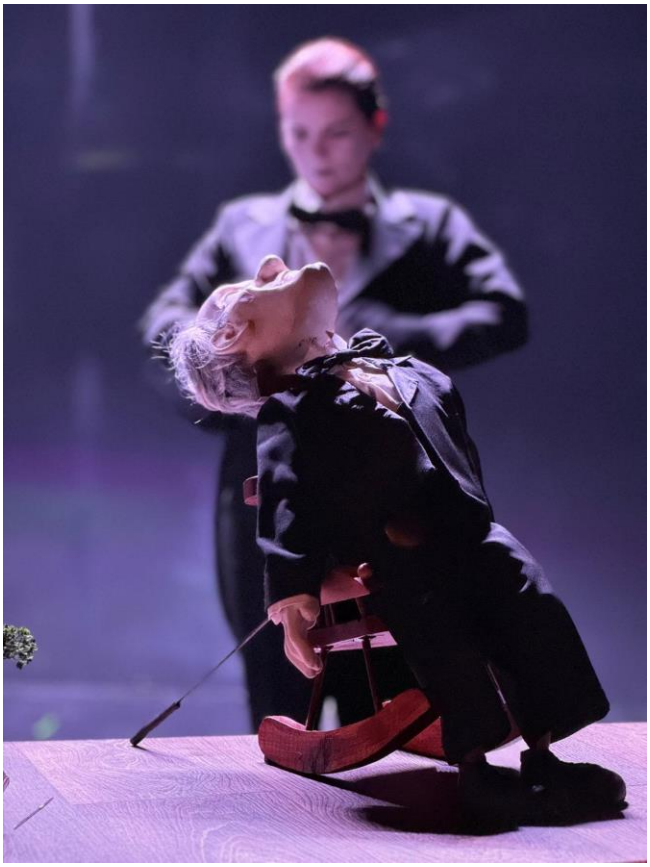
Prezența păpușii cu acțiunile ei coordonate de actorii mânuitori, vocile și efectele pe care le determină mișcarea scenografiei sunt atent sincronizate. Astfel, se naște un ritm al întregului spectacol, al derulării tablourilor, și un ritm mai puțin vizibil, interior actorilor care trebui să se coordoneze milimetric. Fluiditatea este unul dintre rezultatele cele mai importante, alături de mesaj și de implicarea afectivă a privitorului din sală. Cursivitatea se manifestă la nivelul spectacolului ca întreg, plecând de la scenariu și derularea evenimentelor, până la detaliile gestuale. Dar există și un flux continuu intern, acela în care trupurile actorilor mânuitori, prin impulsurile pe care le primesc în timpul manipulării păpușii, și actorul care realizează sunetele și vocile personajelor îl simt și îl răsfrâng ca un curs firesc în mișcarea scenică.

Cu certitudine, spectacolul *Majordomul* evidențiază, pe lângă reușita ca produs de înaltă ținută artistică, și promovarea genului de teatru de animație pentru adulți. Un teatru în care interpretarea, amalgamarea tehnicilor și dimensiunea regizorală se focalizează pe idei esențiale. Teatrul de păpuși se plasează în actualitate, arată că e plin de vitalitate și promovează pentru publicul aflat la vârstele formării profesionale că nimic nu e desuet în această zonă și că potențialul poate fi încă explorat cu succes. De aceea poate că e foarte important că *Majordomul* e o producție a Facultății de Teatru, întrucât studenții au oportunitatea de a vedea că arta păpușărească poate fi dusă la cote ridicate ale expresivității, iar clișeul potrivit căruia ea e destinată doar distracției și doar copiilor rămâne un clișeu.

Concluzii

Spectacolul *Majordomul* este încă o dovadă că gestul psihologic poate fi folosit cu succes în teatrul de animație, cu rezultate valabile și surprinzătoare. Utilizarea planurilor diferite prin contopire, forța semnificației ce se naște în fiecare spectator în funcțiile de diversele date individuale, metaforele vizuale și psihologizarea sunt câteva dintre elementele din metoda propusă de Michael Cehov recognoscibile și care încheagă un spectacol cu o puternică amprentă asupra publicului. Măiestria actorilor în combinație cu reușite explorări regizorale – fine și detaliate – creează în ansamblu în care personajul parcă plutește, într-o mișcare cursivă și iluzorie în același timp. Nu e nimic magic în munca mânuitorilor care așteaptă momentul perfect, joncțiunea ideală, impulsul și reperul propice. E o muncă de echipă, de memorie auditivă, musculară, de antrenament continuu. Totuși, asupra spectatorului percepția poate fi una a unui „act de magie”. Doar că regizorul Ciprian Huțanu sparge convenția, ne arată cum actorii sunt la rândul lor majordomi, creatori ai spectacolului, îi scoate și-i repune, în absența culiselor, de pe poziția mânuitorilor pe cea a unor performeri într-un teatru dramatic. Detalii comice se prefiră prin

atmosfera tulburătoare, iar spectatorul probabil că ar vrea să oprească această clipă frumoasă a teatrului.



Majordomul – Raluca Bujoreanu © Vladimir Boca

Acest articol a fost finanțat prin grantul de certare internă ICMA UNAGE – ***Gestul psihologic în arta teatrului de animație – o cercetare aplicativă în stilul „Bunraku European”***

Bibliografie

Banu, George, *Teatrul memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993

Cehov, Michael, *Către actori despre tehnica artei dramatice* , traducere de L. Cernasov și G. Angheluță, în Caietele Bibliotecii UNATC - vol 16/nr 2, București, UNATC Press, 2014

Meisner, Sanford; Longwell, Dennis; Pollack, Sydney, *Sanford Meisner on Acting*, New York, Random House, 2020

Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The Development of a Method*, New York, Little Brown & Co Inc, 1987

Corespondențe între reflecție și acțiune scenică

Radu TEAMPĂU•

Rezumat: Lucrarea de față își propune să evidențieze legătura dintre acțiunea scenică și necesitatea reflecției asupra acesteia din punctul de vedere al practicienilor artelor spectacolului. Luând în discuție actul improvizației ca act independent de cel al reflecției observăm o interdependență între acestea din punctul de vedere al spectatorului. Totodată, considerând teoria și practica despărțite în mod neadecvat, observăm modul în care cele două modalități de cunoaștere se împletesc. Am putea spune, în această privință, că teoria nu este apanajul exclusiv al teoreticienilor, iar practica al practicienilor. Să ne gândim doar la faptul că lucrările scrise în domeniul artelor spectacolului nu sunt exclusiv redactate de teoreticieni; se pot consemna lucrări redactate de practicieni ca mărturie despre metoda lor de muncă la scenă. Acestea nu ar trebui catalogate ca lucrări teoretice, dar dacă ar fi catalogate în acest sens atunci în mod evident teoria este realizată de către practician. În concluzie, granița rigidă trasată între teorie și practică, acțiune și reflecție nu își are sensul în realitate.

Cuvinte cheie: acțiune, reflecție, autenticitate, spontaneitate, improvizație

Trăim o perioadă în care teatrul experimentează, din nou, idolatrizarea principiilor improvizației scenice. Cel puțin în aria noastră geografică a estului european. Doar că aceste principii par a nu fi cele descrise de Andrea Perrucci. Ele se aliniază, mai degrabă, cu cele care au animat mișcarea soitarilor din secolele trecute. Parcă avem de a face cu o resurecție a cabotinismului bufonard. Improvizația scenică nu mai desemnează acea stare paradoxală în care ceea ce este realizat este conceput, apreciat și ajustat cu viteza gândului în tocmai acea infimă fărâmă de timp ce premerge, conține și încheie execuția practică. Astfel, cumva bazându-ne pe faptul că în calitatea ei de acțiune scenică, improvizația scenică se dovedește mereu a fi fost „O acţiune [care] era mereu o interacţiune”[1], aflăm că „... improvizația înseamnă că niște oameni se urcă pe scenă, nu au nimic, nu au text, nu au costume, nu au scenariu, nu au regizor, și cu toate astea ei trebuie să creeze împreună o... poveste”[2]. Pentru a ilustra

• Regizor, asist. univ. dr., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

[1] Barba, Eugenio, *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, traducere Diana Cozma, București, Nemira,
2012, p. 83

[2] Sîrbu, Mihaela, în Asociația Social Art *Mihaela Sîrbu: Act now, justify later! Ce este teatrul de*

mai bine de ce este posibil ca această definiție a improvizației scenice să fie nu doar inutilizabilă în spațiul scenic, ci chiar pernicioasă pentru calitatea spectacolului, ar trebui să luăm în considerare faptul că această determinare a fost realizată prin viu grai și ar trebui luat în considerare ceva mai mult decât cuvintele rostite. Ar trebui adăugată, în măsura posibilului, descrierea elementelor de comportament care alcătuiesc suma acțiunilor scenice corporale. În acest caz, am citi după cum urmează: „(*Stă așezată pe buza scenei cu picioarele atârnând înspre public, poartă un microfon de culoare maro deschis care se vede sub plete, iar în mâna dreaptă ține un alt microfon, vorbește cu un glas ușor stins și rapid*) Improvizația înseamnă că (*inspiră oarecum evident pe nas creând o mică pauză în vorbire*) niște oameni (*face un gest larg cu mâna stângă înspre spate, ca și cum ar oferi spațiul de pe scenă celor din sală apoi revine cu mâna între genunchi și își atinge ușor genunchiul drept, ține picioarele încrucișate la nivelul gambelor, din când în când, își strânge palma stângă de pe genunchiul drept între ambii genunchi, într-un gest oarecum ușor spasmodic*) se urcă pe scenă, nu au nimic, nu au text, nu au costume, nu au scenariu, nu au regizor (*coboară palma stângă până la nivelul cizmei din piciorul drept și se joacă ușor cu fermoarul, folosindu-se de două degete, în timp ce cu celelalte trei degete se atinge tandru pe picior, exact deasupra cizmei; ceva îi atrage atenția înspre dreapta și cu o mișcare a gâtului se uită rapid în partea dreaptă, fixează cu o privire tăioasă ceea ce i-a atras atenția apoi revine cu privirea înainte*), și cu toate astea ei trebuie să creeze împreună o... poveste (*Cu un gest rapid ridică mâna dintre picioare cu palma în sus apoi o aduce la loc, în tot acest timp raza de lumină a reflectorului în care se află persoana se restrânge puțin ca perimetru și se diminuează ca intensitate*)”[3]. Privind astfel definiția improvizației observăm că gesticulația, conform didascaliilor de mai sus, funcționează ca un comentariu ce însoțește rostirea într-un mod în care pare să o contrazică, să o submineze. Dintr-o dată nu mai suntem în paradigma în care povestea emerge din neant. Observăm în gesticulație aparențele unor dorințe nerostite, urmele unor obiective ce se vor atinse dincolo de ceea ce vorbirea transmite. Improvizația scenică, ca acțiune scenică, devine, în timp ce cuvintele o determină ca fiind negândită, supusă unei radiografii reflexive profunde. Acțiunea scenică nu este doar însoțită de gând, ci este determinată de gând. Însă în exemplul de mai sus pare că una rostim și alta gândim. În fapt, ceea ce rostim se confruntă, sau altfel spus, intră în tensiune dramatică cu ceea ce gesticulăm lăsând să se întrevadă elemente ale procesului de judecată sau procesului reflexiv-activ care se află la baza acțiunii scenice fie ea improvizată sau nu.

improvizație? la https://www.youtube.com/watch?v=3Ry9P-8-TJI, publicat: 05.02.2015, accesat: 30.11.2024, min. 0:38-0:51

[3] Ibidem

În același timp, a porni pe calea unei aparente eliberări de orice condiționare trebuie să aibă, probabil, la bază, o structură logică care să substituie, în termenii lui Nae Ionescu, adevărul realității cu autenticitatea. Autenticul ca rezultat al unui proces de judecată este foarte posibil să provină din asumarea gândirii unei alte persoane. Autentică devine ideea care *„... oriunde s-ar fi născut ea, devine a mea dacă sunt în stare să o asimilez în așa măsură încât să rodească în mine"*[4]. Prin urmare, importantă devine însușirea ideii și nu adevărul realității reprezentate. Se mizează, așadar, pe evident, neîndoielnic, veridic, care pot substitui realul, originalul, adevăratul. Observăm aici o incongruență, chiar o distanță semantică, între adevăr și autentic. Adevărul poate, în aceste condiții, să devină inautentic? Autenticitatea este suficientă pentru ca ceva să poată exista? Autenticul se înfiripă doar în ceea ce este neașteptat, subit? De fapt condiția de manifestare a eliberării de condiționarea propriului raționament solicită imperativ înlocuirea acestuia cu raționamentul altcuiva, aflat în afara propriei subiectivități. Acest altcineva își imprimă propria gândire asupra improvizației insului autentic. În fond, nu este decât un exercițiu de rememorare spontană. Am văzut un comportament la cineva, mi-a plăcut, l-am memorat, l-am uitat, îl rememorez inconștient, îl reproduc în măsura posibilului. De aceea condiția imperativă de manifestare trebuie să obscureze, mascheze seria de impulsuri descrisă mai sus pentru a putea clama posibilitatea de a exista a acestui tip de improvizație. În realitate nu este o improvizație. Însă spontaneitatea, vioiciunea, promptitudinea pot lăsa, pentru un spectator neatent, iluzia naturaleții. Dar este o naturalețe nefirească din moment ce ea este definită după cum urmează: „Spontaneitatea este lipsa gândirii. Adică trebuie să ai curaj să spui ceva înainte să gândești. Să fii spontan... Asta înseamnă că trebuie să fii într-un proces atât de rapid încât n-ai timp să te gândești "[5]. Însă această clamată spontaneitate generează o acțiune scenică, iar „O acţiune este cel mai mic impuls perceptibil al tău şi eu, ca regizor şi spectator, o identific pentru că, deşi tu efectuezi o mişcare microscopică (cea mai fină deplasare a mâinii, de exemplu) întreaga tonicitate musculară a corpului ți se modifică"[6]. Dar dacă spontaneitatea acțiunii scenice poate proveni nu doar din abandonarea însăși a gândirii? Poate că una dintre erorile radicale în actoria recentă pare a fi aceea de a reduce gândirea la raționament. Din punct de vedere scenic, gândirea, dacă ne este permisă metafora, nu se termină acolo unde începe gâtul. Gândul reverberează atât în sistemul nervos central cât și în cel periferic. Sistemul nervos nu se întrerupe și izolează la nivelul cutiei craniene. Gândul, am putea continua metafora, circulă prin acest sistem nervos, ca pe o cale de rulare răspândită în tot corpul. Rațiunea sau intelectul, desigur, încearcă

[4] Ionescu, Nae, *Prefață* în *Immanuel Kant – Critica rațiunii practice*, traducere D.C. Amzăr și Raul Vișan, București, Editura Institutului Social Român, 1934, pag. XVI

[5] Sîrbu, Mihaela, op. cit., min. 3:21-3:38

[6] Barba, Eugenio, op. cit., 2012, p. 69

să captureze gândirea. În termeni asemănători s-ar putea spune că: „În mod normal, suntem conduși de intelect în toate lucrurile. [...] Pentru că se află într-o poziție de autoritate, intelectului nu-i place să lase frâiele, [...] este partea din noi care critică, judecă, discerne și divizează”[7]. Practic, rațiunea, înțeleasă aici ca intelect sau chiar teoretizare, analiză, reflecție este cea care împiedică un comportament autentic, spontan în improvizația scenică. Cele două soluții greșite la această problemă așadar sunt fie abandonarea totală a acesteia, un soi de decapitare mentală, fie cealaltă extremă, reducerea minții la rațiune, un soi de abandonare a corpului. În fapt „Când suntem concentrați în mod corespunzător, atunci suntem una cu imaginile și intențiile noastre. Lucrurile necesare se mișcă prin noi. Suntem creativi”[8]. Astfel pare că am pătruns într-o realitate a indicibilului, o realitate proaspătă, nouă, aflată dincolo de experiențele anterioare, într-o realitate autentic trăită. Din păcate, este doar o senzație de moment, falsă care te induce în eroare. Pentru că „Acesta nu este momentul să analizăm”[9]. Momentul analizei pare să survină abia apoi: „După ce am terminat un exercițiu, putem să facem o retrospectivă asupra a ceea ce am făcut și, neavând încotro, să beneficiem de serviciile micului intelect”[10]. Acesta nu este un fapt ieșit din comun, ba, chiar se poate spune că este un fapt comun în artă: „Practicienii reflectă asupra cunoștințelor lor în practică. Uneori, în liniștea relativă a unei autopsii, ei se gândesc la un proiect pe care l-au întreprins, la o situație pe care au trăit-o și explorează înțelegerile pe care le-au adus în gestionarea cazului”[11]. Totuși, reflecția asupra propriilor acțiuni poate avea două perspective. Practicienii „... pot face acest lucru într-o atmosferă de speculație inutilă sau într-un efort deliberat de a se pregăti pentru cazuri viitoare”[12]. Știm că este chiar recomandat să facem această retrospectivă

---

7 Petit, Lenard, *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*, London and New York, Routledge, 2009, p. 31, trad. noastră, text original: “We are normally led into everything by the intellect. It is used to being in charge of our lives. Because it is in a position of authority, the intellect does not relish letting go of the reins, so to speak. Chekhov said the intellect is a kind of enemy to the artist; he called it the ‘little intellect’. We know this little intellect, it is the critical, judging, discerning and divisive part of us.”

8 Ibidem, text original: “When we are properly concentrated, then we are one with our images and our intentions. The necessary things are moving through us. We are being creative.”

9 Ibidem, text original: “This is not the moment to analyse it.”

10 Ibidem, p. 32, text original: “When we have finished an exercise, we can look back at what we have done, and benefit from pressing the little intellect into service.”

11 Schön, Donald A,.*How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983, p. 61, trad. noastră, text original: “Practitioners do reflect on their knowing-in-practice. Sometimes, in the relative tranquility of a postmortem, they think back on a project they have undertaken, a situation they have lived through, and they explore the understandings they have brought to their handling of the case.”

12 Ibidem, text original: “They may do this in a mood of idle speculation, or in a deliberate effort to prepare themselves for future cases.”

asupra acțiunilor scenice pe care le-am improvizat sau exersat pentru a le putea stăpâni.

De multe ori putem observa pe scenă actori care sunt depășiți de rolul pe care îl joacă. Întotdeauna aceasta are drept cauză faptul că ei refuză analiza în numele unei autenticități pe care o cred imbatabilă. Ei ignoră faptul că rolul se construiește tocmai prin experimentarea, explorarea acțiunilor scenice prin improvizații care, apoi, sunt structurate, fixate și asumate prin această retrospectivă, reflecție asupra acțiunilor susținute. Avem astfel un moment al acțiunii și un moment al reflecției. Desigur, notăm aici, faptul că odată cu practicarea îndelungă a acestei metode de lucru se pot crea mijloacele conceptuale și practice necesare pentru a desfășura reflecția în timpul acțiunii. Este un procedeu avansat de control al desfășurării acțiunii scenice înspre obiectivul intenționat. Reflecția în timpul acțiunii „... este esențială pentru arta prin care practicienii fac uneori față situațiilor *divergente* generatoare de probleme ale practicii”[13]. Dacă reflecția în timpul acțiunii este, în practică, un util instrument de lucru ne întrebăm de unde provine separarea pe care simțul comun o clamează vehement dintre reflecție și acțiune? Această separare devenită uneori radicală, poate fi decelată, într-o anumită măsură, ca un reflex al unei alte diferențe ireconciliabile. Decalajul aparent insurmontabil dintre teorie și practică. Totuși, în cazul acestei diferențe putem argumenta că „... reflecția pentru Kant implică eliminarea decalajului dintre teorie și practică și [...] aceasta este însăși condiția experienței. [...] Kant a identificat un alt esențial decalaj care joacă un rol în reflecție și se află poziționat între simțul individual și cel comun”[14]. Prin urmare, reflecția înțeleasă ca un produs al tensiunii dramatice dinte teorie și practică evidențiază experiența ca fiind și un instrument de cunoaștere nu doar o constatare a unei realități ontice. Totodată putem identifica și un moment în care în mod eronat se contrapune simțul individual simțului comun, ceea ce provoacă o imposibilă alegere. Fie alegi simțul individual fie pe cel comun, renunțând la celălalt, chiar dacă pentru moment. Fie alegi teoria fie practica, renunțând la una dintre ele. Ceea ce putem întâlni, din punct de vedere antropologic, într-un mod analog, în distanțarea dintre mitologie și ritual în cazul disoluției unui set de credințe. Din păcate, dacă în cazul relației dintre mitologie și ritual se poate constata supraviețuirea unor elemente mitologice ca basme și povești, iar a ritualului ca activitate strict formală care nu mai are nicio referință mitologică, în cazul relației

[13] Ibidem, p. 62, text original: “... is central to the art through which practitioners sometimes cope with the troublesome *divergent* situations of practice.”

[14] Schaepkens, Sven Peter Charlotte, Thijs Lijster, “Mind the Gap: A Philosophical Analysis of Reflection’s Many Benefits” în *Teaching and Learning in Medicine*, vol. 35, no. 3, 2023, pp. 368-377, trad. noastră, text original: “... reflection for Kant involves bridging the theory–practice gap, and [...] it is the very condition of experience. [...] Kant identified another quintessential gap that plays a role in reflection, and it resides between one’s individual sense and a communal sense.”

dintre teorie și practică niciuna dintre ele nu poate supraviețui independent, cel puțin în domeniul artei spectacolului. Deoarece, plecând de la observația: „Vechii grecii posedau o gamă largă de cuvinte, care denumeau actul de a vedea sub diferite aspecte (printre care blepein, horan și skeptomai) și includeau verbul *theorein* (s.n.), theasthai. Paradoxal, acesta este actul de a vedea cel mai îndepărtat de filosofie, deși a dat numele de *teorie*”[15], unde putem identifica eronata concluzie că actul vederii este îndepărtat de ideea de filosofie din moment ce nu înțelege să ia în considerare apropierea dintre ideea de filosofie și *viziune*. *Viziunea* indisolubil legată atât de filosofia antică greacă prin filiera sa platonică cât și de spectacol prin ceea ce numim *viziune regizorală* sau viziunea spectacolului este un aspect al vederii extrem de apropiat de filosofie. Totodată, în ceea ce privește actul de a vedea al spectatorului, „Kierkegaard dorește ca spectacolul, teatrul, să fie acolo, în fața lui, chiar dacă nu este privit; nu pledează pentru o reprezentație fără înscenare a operei în maniera unui oratoriu”[16]. În fapt procesul acestei priviri pare a fi mult mai complex: „... spectatorul este cel care întrevede în această albie de râu pietricele de diferite mărimi și culori și nuanțe; acolo unde percepe câteva pietricele în *curentul acțiunilor* ochiul său completează cu imagini ale propriilor sale pietricele, creând astfel prin propria sa dramaturgie microuniversul viu al spectacolului împărtășit”[17]. *Theorein* este astfel o privire pe care chiar și spectatorul o poate practica nu doar echipa de hermeneuți care gravitează în jurul unui spectacol. *Theorein* nu este ceva extrem de îndepărtat de filosofie decât în cazul în care reducem, din nou, într-un proces de automutilare intelectuală filosofia la reflecția în sine izolată de orice realitate a acțiunii experimentale, corporale, exterioare sieși. Desigur, ar trebui aici să luăm în considerare și ideea de a transforma teatrul într-un teatru filosofic prin excelență. Pentru a realiza acest lucru, însă, ar fi necesară apariția unei noi atitudini „... a spectatorilor: Trebuiau să asiste de la distanță la acțiunile desfășurate pe scenă, asemenea unui om de știință care urmărește progresul unui experiment. Nu trebuiau să se lase niciodată copleșiți de emoții, ci să rămână observatori critici. Pentru a deveni o instituție filosofică, teatrul trebuia să se transforme într-un fel de laborator. În niciun

---

15 Lehmann, Hans-Thies, “Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept” în *Anglia - Journal of English Philology*, vol 136, issue 1, 2018, pp. 61-74, trad. noastră, text original: “Ancient Greeks possessed a wide array of words, denoting the act of seeing under varying aspects (amongst them blepein, horan, and skeptomai) and included the verb theorein, theasthai. Paradoxically, this is the act of seeing most distant from philosophy, although it gave its name to ‘theory’.”

16 Puchner, Martin, *The Drama of Ideas – Platonic Provocation in Theater and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 133, trad. noastră, text original: “Kierkegaard wants the spectacle, the theater, to be there în front of him, even if it is unseen; he is not arguing for a nonstaged performance of the opera in the manner of an oratorio.”

17 Cozma, Diana, *Eugenio Barba și mărul de aur,* București, Ideea Europeană, 2013, pp. 185-186

caz nu trebuia să imite natura sau realitatea, ci trebuia să permită spectatorului să analizeze și să recunoască ce se întâmplă și de ce”[18]. Din păcate, acest procedeu aplicat spectacolului de teatru îl devitalizează. Reduce teatrul la o sursă de informație oarecare. Îi eviscerează statutul de eveniment. Căzut într-un cotidian nesemnificativ, teatrul filosofic nu reușește să suplinească prin atitudinea și imaginația spectatorului ceea ce regizorul și actorul refuză să mai săvârșească. Putem sesiza aici o limită a privirii ca theorein. Iar dramaturgia spectatorului poate exista doar dacă spectacolul este expus vederii și nu tăinuit vederii prin tot felul de coduri semantice care mai de care mai obscure. Ceea ce ar trebui mereu să avem în vedere este că „din acest punct de vedere, din punct de vedere uman, nu ne mai putem gândi la viață ca la o simplă și pură spontaneitate – și, în același timp, nu mai putem gândi reflecția ca fiind ceva antagonic vieții. Dimpotrivă, mi se pare esențial să înțelegem faptul că reflecția este totuși parte a vieții, că este unul dintre modurile în care viața se manifestă sau, mai profund, că este, într-un fel, una dintre căile prin care viața se înalță de la un nivel la altul”[19]. Dacă reflecția nu este întotdeauna prielnică vieții, și spectacolul nu rămâne să fie o operă de artă vie, se poate ca aceasta să derive din faptul că termenul *reflecție* determină un înțeles destul de ambiguu. Prin termenul *acțiune* înțelegem ceva ce întreprindem în virtutea atingerii unui obiectiv, unui scop, unui țel, iar prin *acțiuni scenice*: „Suită de evenimente scenice esențialmente produse în funcție de comportamentul personajelor, acțiunea este, în același timp, în mod concret, ansamblul proceselor de transformări vizibile pe scenă și, la nivelul personajelor, ceea ce caracterizează modificările lor psihologice sau morale”[20]. Acțiunea poate fi astfel tratată ca partea vizibilă a impulsului organic care se produce în momentul realizării fizice a intenției. Însă clarificarea intenției, a ceea ce declanșează urmărirea unui scop este indivizibil legată de reflecție. Dacă reflecția actorului nu reușește să limpezească

[18] Fischer-Lichte, Erika, “Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept” în *Anglia - Journal of English Philology*, vol 136, issue 1, 2018, pp. 43-60, trad. noastră, text original: “The philosopher, in particular, emphasized the spectators’ new attitude: They were to witness the actions unfolding on the stage from a distance, similar to a scientist watching the progress of an experiment. They were to never let themselves be overcome by emotions but remain critical observers. In order to become a philosophical institution, theatre was to transform into a kind of laboratory. By no means was it to imitate ‘nature’ or ‘reality’ but it had to allow the spectator to analyse and recognize what was happening and why.”

[19] Marcel, Gabriel, *The Mystery of Being – I. Reflection & Mystery*, translated in English by George Sutherland Fraser, Chicago, Henry Regnery Company, 1950, p. 82, trad. noastră, text original: “But from this point of view, from the human point of view, we can no longer think of life as mere and pure spontaneity—and by the same token we can no longer think of reflection as life’s antagonist. On the contrary, it seems to me essential that we should grasp the fact that reflection is still part of life, that it is one of the ways in which life manifests itself, or, more profoundly, that it is in a sense one of life’s ways of rising from one level to another.”

[20] Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, Fides, 2012, p. 13

acțiunea scenică, cu certitudine nici dramaturgia spectatorului nu se poate produce, deoarece spectatorul rămâne la acel nivel științific în care nu mai poate *zări pietricele în albia râului* fiind obligat *să analizeze și să recunoască* în mod mecanic produsul la care asistă. Și, din nou, ne apare ca prioritară lămurirea sensului conceptului de reflecție, mai ales, în ceea ce privește teatrul. Știm că teatrul poate fi o reflexie a lumii. În același timp, reflexia pare să se multiplice atunci când cei implicați în realizarea spectacolului reflectează asupra propriilor acțiuni. Dacă luăm în considerare că reflecția poate fi definită și ca o întoarcere a conștiinței asupra ei înseși putem spune că și acțiunea și reflecția pot fi însușiri ale conștiinței. Totodată, termenul reflecție este sinonim cu termenul reflexie care adaugă la înțelesul susmenționat și acela de fenomen fizic de reîntoarcere a undelor când întâlnesc o anumită suprafață. Prin urmare, observăm de la prima privire că sinonimia parțială dintre termenul reflecție și reflexie poate fi speculată. În esență conceptul *reflecție* pare să contabilizeze numeroase sensuri, ajungându-se până la contestarea relevanței reflecției. De exemplu, „Hilary Kornblith în cartea sa *On Reflection* (2012) subliniază că interpretarea comună a reflecției este problematică, deoarece reflecția nu poate oferi ceea ce mulți cred că poate oferi”[21]. Chiar mai mult decât atât, se operează „... împărțirea cunoașterii într-o formă reflexivă (animală) și o formă reflectivă”[22]. Pentru a ajunge la o afirmație atât de radicală, care să pună sub semnul întrebării însuși folosul actului de a reflecta asupra a ceva sau asupra unor acte săvârșite anterior, se pornește de la ideea că „Din acest punct de vedere, cunoașterea animală guvernează răspunsurile directe la impactul senzorial, în timp ce cunoașterea reflectivă guvernează o înțelegere mai largă a răspunsurilor proprii și a modului în care acestea au apărut”[23]. Diferența dintre cele două concepte creează un spațiu al dubitației care prelungește inutil durata actului reflecției. În fapt, tocmai aceasta se pierde din vedere în astfel de aprecieri radicale asupra reflecției, realitatea că reflecția în sine, care poate desțeleni înțelesul unui act, este ea însăși un act. Astfel, a opera asemenea distincții artificiale și a trage concluzia că reflecția nu aduce niciun plus de valoare și putem să o abandonăm poate duce la însăși abandonarea actului gândirii și consecvent la abandonarea unui comportament social reglementat. Oare a reflecta poate fi dureros, creează suferință? În principiu, reflecția nu ar trebui să producă suferință decât

[21] Tjøstheim, Stephens, A.,T.A. “The Cognitive Philosophy of Reflection”, *Erkenn*, vol. 87, 2020, pp. 2219–2242, trad. noastră, text original: “Hilary Kornblith in his book On reflection (2012) points out that the common interpretation of reflection is problematic since reflection actually cannot provide that which many believe it can.”

[22] Ibidem, text original: “... the division of knowledge into a reflexive (animal) form and a reflective form...”

[23] Ibidem, text original: “On this account, animal knowledge governs direct responses to one’s sensory impacts, whereas reflective knowledge governs a wider understanding of one’s responses and how they came about.”

vanității găunoase. De fapt, se observă în diferite situații profesionale nu doar că „... reflecția ajută la identificarea convingerilor personale, la înțelegerea punctelor forte și a slăbiciunilor profesionale, la recunoașterea prejudecăților și atitudinilor personale, la scăderea stresului și a anxietății și la prevenirea epuizării”[24], ci și „... crește empatia, [...] ajută practicienii să treacă de la teorie la practică”[25]. Totodată reflecția generează „... o atitudine ameliorată față de muncă; o cale de dezvoltare a potențialului profesional; o îmbunătățire a cunoștințelor introspective; o îmbogățire a capacității de exprimare; o îmbunătățire a relațiilor interpersonale [...] și o dezvoltare a utilizării gândirii critice și reflexive”[26]. Luând în considerare aceste aspecte este foarte posibil ca trăirea clipei cu îndărătnicie sau, altfel spus, trăirea prezentului la limită, în absența reflecției ne poate văduvi, în domeniul artelor spectacolului, de însăși posibilitatea de a ne angaja într-o prezentare. Prezentul poate pulveriza prezentarea și, astfel, reprezentația poate fi redusă, oarecum, la întâmplare, cel puțin din perspectiva grupului de artiști angajați în producerea reprezentației. Însă din perspectiva spectatorului reprezentația nu va putea fi observată ca întâmplare. În spatele așa-zisei întâmplări spectatorul va bănui întotdeauna un sens, o intenție. Acțiunea va avea întotdeauna un agent care o va realiza și care vrea ceva. La rigoare, am putea spune că tocmai această decriptare, urmărire a volițiunii este ceea ce ne atrage la un spectacol. Reflecția, în artele spectacolului, nu este un act secundar, ci un act prim.

În concluzie, putem observa că toată această problematică derivă din caracteristicile de bază ale actului reflecției. Și anume dimensiunea imaginației care este angajată în acesta. Imaginarea, cu rolul precis de a prevedea ceea ce este necesar să urmeze în lanțul acțiunilor scenice, este, la rândul ei, un act interior. Pentru o privire din afară corpul uman angajat într-un act al imaginării sau chiar al reflecției nu poate fi deosebit, de obicei, de un corp inert care nu este angajat în niciunul dintre aceste acte. Practic „Cineva care se uită la mine din exterior ar putea să nu poată spune care dintre acțiunile mele au fost cu adevărat libere dacă am acționat întotdeauna din

[24] Schaepkens, Sven Peter Charlotte, op. cit., text original: “... reflection helped identify personal beliefs, gain insight into one’s professional strengths and weak_nesses, recognize personal bias, and attitudes, decrease stress and anxiety, and prevent burnout”.

[25] Ibidem, text original: “Reflection can reduce burnout, increase empathy, decrease stress, develop professionalism, refine clinical skills, help practitioners transition from theory to practice, and many more.”

[26] Artioli, Giovanna, Laura Deiana, Francesco De Vincenzo, Margherita Raucci, Giovanna Amaducci, Maria Chiara Bassi, Silvia Di Leo, Mark Hayter and Luca Ghirotto, “Health professionals and students’ experiences of reflective writing in learning: A qualitative meta-synthesis”, *BMC Medical Education*, vol. 21, no. 1, 2021, pp. 1-14, trad. noastră, text original: “... an ameliorated attitude towards work; a development path for one’s job potential; an enhancement of their introspective knowledge; an enrichment of their expressive capability; an improvement of their interpersonal relationships with patients and colleagues and developed their use of critical and reflective thinking.”

impuls. Dar din interior, din punctul de vedere al persoanei întâi, a acționa din impuls poate fi un act la fel de liber ca și a acționa în urma unei reflecții lucide."[27]. Astfel actul reflecției lucide stă în stricta responsabilitate a actantului scenic. Probabil că aici ne vom pune din nou problema *la ce folos reflecție din moment ce actul liber pare a fi indistinct de reflecție*? Răspunsul la această problemă poate fi contras în următoarea idee: spectatorul nu poate observa actul reflecției, însă nu acesta este orizontul său de așteptare. Pe spectator nu îl interesează actul în sine, deși este capabil să sesizeze diferența între un *act improvizat* și un *joc consolidat* al actorului. *Jocul actorului* nu apare decât atunci când improvizația este supusă de către acesta reflecției. Desigur, că această perspectivă poate fi valabilă la toți cei implicați în realizarea spectacolului. Astfel putem înțelege că autenticitatea în sine nu este o valoare în artele spectacolului, căci ea, autenticitatea derivată din spontaneitatea actului artistic, trebuie, cel puțin din perspectiva spectatorului, să aibă o intenționalitate, intenționalitate pe care o putem identifica doar în urma unui act de reflecție. Care poate fi motivul pentru care lucrurile se petrec în acest fel? Simplu. Privirea spectatorului, actul în sine, de a fi martorul unui spectacol, este, în realitate, un act de reflecție. Un act de reflecție însoțit de o dublă proiecție: una care pornește dinspre exterior spre interior însoțită de una care pornește dinspre interior spre exterior.

Bibliografie:

Artioli, Giovanna, Laura Deiana, Francesco De Vincenzo, Margherita Raucci, Giovanna Amaducci, Maria Chiara Bassi, Silvia Di Leo, Mark Hayter and Luca Ghirotto, "Health professionals and students' experiences of reflective writing in learning: A qualitative meta-synthesis", *BMC Medical Education*, vol. 21, no. 1, 2021, pp. 1-14

Barba, Eugenio, *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, traducere Diana Cozma, București, Nemira, 2012

Cozma, Diana, *Eugenio Barba și mărul de aur*, București, Ideea Europeană, 2013

Fischer-Lichte, Erika, "Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept", *Anglia - Journal of English Philology*, vol 136, issue 1, 2018, pp. 43-60

Lehmann, Hans-Thies, "Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept", *Anglia - Journal of English Philology*, vol 136, issue 1, 2018, pp. 61-74

Lenard, Petit, *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*, London and New York, Routledge, 2009

Marcel, Gabriel, *The Mystery of Being – I. Reflection & Mystery*, translated in English by George Sutherland Fraser, Chicago, Henry Regnery Company, 1950

Ionescu, Nae, *Prefață* în *Immanuel Kant – Critica rațiunii practice*, traducere D.C.

[27] Searle John R., *Rationality in Action*, Cambridge & London, MIT, 2001, p. 156, trad. noastră, text original: "From the outside, someone looking at me might not be able to tell which of my actions were truly free if I always acted on impulse. But from the inside, from the first-person point of view, acting on impulse can be as much a free act as acting on sober reflection."

Amzăr și Raul Vișan, București, Editura Institutului Social Român, 1934

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, Fides, 2012

Puchner, Martin, *The Drama of Ideas – Platonic Provocation in Theater and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010

Schaepkens, Sven Peter Charlotte, Thijs Lijster "Mind the Gap: A Philosophical Analysis of Reflection's Many Benefits", *Teaching and Learning in Medicine*, vol. 35, no. 3, 2023, pp. 368-377

Schön, Donald A., *How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983

Searle, John R., *Rationality in Action*, Cambridge & London, MIT, 2001

Sîrbu, Mihaela, în Asociația Social Art *Mihaela Sîrbu: Act now, justify later! Ce este teatrul de improvizație?* la https://www.youtube.com/watch?v=3Ry9P-8-TJI, publicat: 05.02.2015, accesat: 30.11.2024

Tjøstheim, Stephens, A., T.A. "The Cognitive Philosophy of Reflection", *Erkenn*, vol. 87, 2020, pp. 2219–2242

Evoluții structurale în pedagogia artei actorului. De la student la actor în noua dinamică a artei spectacolului

Andrei Vizitiu•

Rezumat: În acest articol demonstrez nevoia stridentă de a se structura cursurile și abordarea unui nou sistem pedagogic ce va avea ca scop captare atenției și a interesului studenților. Problemele de atenție, motricitate și interes pe care le întâmpină studenții sunt activate de folosirea tehnologiei. Cercetările științifice arată că în prezent chiar simpla prezență a telefonului în preajma creierului afectează individul și reduce activitatea cognitivă. Astfel în mediul pedagogic, trebuie mai multe etape prin care structurile cursurilor si a paradigmelor din arta actorului să fie improspătate. Aceasta presupune o adaptare continuă la noile realități sociale și tehnologice, pentru a asigura o mai bună înțelegere și o comunicare eficientă între pedagogi și elevi. În plus, este necesar să se încurajeze abordări mai flexibile, care să țină cont de diversitatea stilurilor de învățare și de provocările cu care se confruntă studentul contemporan contemporan.

Keywords*:* actorie, pedagogie, evolutie, student, digitalizare, viola spoling, stanislavski

Introducere

În evoluția sistemului de predare a artei actorului se simte nevoia unei noi dezvoltări structurale, mai ales în primul an de studii. Dacă până acum profesorul reușea să impună studenților un ritm alert de evoluție și studiu, în prezent dinamica socială și noile viziuni trasate de tehnologie și contextul personal axat în special pe perspectivele financiare, conduc pedagogul înspre dezvoltarea unor noi structurii ale artei actorului. Este nevoie de a recunoaște impasul în care se află universitățile cu programe de studiu ale artei actorului. Profesorii trebuie să fie deschiși spre a găsi noi soluții practice în comunicarea cu noul student, diferit total față de restul generațiilor, crescut în era vitezei și înconjurat de tehnologia care schimbă astfel paradigmele socio-emoționale. Studenții au dezvoltat un ego puternic, lipsă de răbdare, dorința

• UPB, Centrul Universitar Pitesti, lector. univ. dr

rezultatelor rapide și sunt preocupați doar de o nișă a palierului educațional din sfera artei actorului.

Așa cum la momentul respectiv, profesorul și regizorul Ion Cojar a schimbat vechiul mod percepție asupra metodelor de predare și învățare a artei actorului, așa și în prezent noi suntem nevoiți să adaptăm metodele lui Stanislavski, Viola Spolin, Michael Cehov, Stela Adler sau Ion Cojar, la noua dinamică socială. Ion Cojar a susținut că, pentru a crea un rol autentic, actorul nu ar trebui să anticipeze procesele sale psiho-emoționale sau reacțiile sale fizice, precum gesturile și schimbările fiziologice, care sunt rezultatul acestor procese interioare. Dacă le-ar anticipa, ele ar deveni fixate în idei preconcepute și ar pierde prospețimea și autenticitatea. De asemenea, Cojar consideră că actorul nu ar trebui să încerce să își controleze conștient aceste procese, deoarece auto-observarea în timpul desfășurării lor ar duce la întreruperea cursului natural al experienței. Dar ce ne facem noi în prezent când acțiunile psiho-emoționale sunt afectate de telefon, tabletă, rețele sociale, când structurile cognitive devin influențate negativ de tehnologie? Cum acționează profesorul atunci când în fața se află un auditoriu format din tineri studenți care nu își mai eliberează emoțiile, ci le țin ferecate cu răceală. Am întâlnit cazuri în care studentul nu oferea nici un feedback facial asupra indicațiilor sau pur și simplu față de noile informații primite: fie că acel feedback era unul deranjat pentru profesor (ex: plictiseală) sau unul pozitiv (bucurie, emoție, dorință de nou). Arta actorului este un mod de a gândi. Arta actorului este primul rând un mecanism logic specific. Abia în ordine secundară arta actorului e un mod de „a face”. ”[1]

Cercetările științifice arată că în prezent chiar simpla prezență a telefonului în preajma creierului afectează individul și reduce activitatea cognitivă. Studiul a fost realizat la University of Texas. Experimentul științific a fost realizat pe un număr de 800 de indivizi, utilizatori zilnici și împătimiți ai smartphonului. Experimentul a constat în urmărirea îndeplinirii de sarcini uzuale a două categorii de participanți. O parte au fost așezați în fața computerului, cu telefoanele pe birou, iar alții au avut telefoanele lăsate în altă încăpere. Rezultatele arată că cei ce nu aveau telefoanele lângă ei au fost mult mai eficienți. Astfel descoperirile cercetătorilor de la Universitatea din Texax arată că simpla prezență a telefonului în prjma noastră, fie că

[1] Ion Cojar, O poetică a artai actorului, editura Paideia, București, 1998, pagina 39

îl ținem pe birou sau îl ascundem în geantă, ori rucsac, afectează funcționarea cognitivă.[2]

„Smartphone-urile servesc drept puncte de acces personale ale consumatorilor la tot ceea ce are de oferit lumea. Sugerăm că integrarea din ce în ce mai mare a acestor dispozitive în viața de cu zi reflectă și creează un sentiment că acestea sunt frecvent relevante pentru obiectivele proprietarilor lor; pune bazele atenției automate. În concordanță cu această poziție, cercetările indică faptul că semnalele de la propriul telefon (dar nu ale altcuiva) activează același sistem de atenție involuntar care răspunde la sunetul propriului nume (Roye, Jacobsen și Schröger 2007)."[3]

Astfel de demonstrații și studii sunt din ce în ce mai frecvente. Putem deci să ne dăm seama cât de afectat este un tânăr ce a fost supus unor astfel de stimuli încă din copilărie. Comunicarea online, falsa interacțiune cu alte persoane prin intermediul rețelelor, whatsapp, facebook messenger, telegram, instagrame chat, reprimă adevarata exprimare a emoțiilor directe, naturale pentru orice individ. Comunicarea este trecută printr-un filtru irațional, care omoară naturalețea. Astfel devine din ce în ce mai greu pentru un student la actorie să treacă de la comunicarea online la comunicarea scenică, cu partenerul de scenă, colegul de clasă. Din experiența lucrului cu tinerii se observă o incapacitate de a relaționa cu diferite nuanțe emoționale. Straturile comunicării devin seci, directe, abrupte, extrem de reci. Sunt studenți tineri, care nu știu să exprime în cuvinte ce reprezintă *prietenia* și de câte feluri poate să fie. Există tineri care nu înțeleg cum este de exemplu să iubești și să urăști în același timp. Acestea sunt bariere de comunicare, emoționale rezultate din falsa existență în mediul virtual.

Procesul de înțelegere a noilor comportamente sociale este unul greu. Nu cred că au mai existat asemenea diferențe între generații ca cele din prezent. Revolta

[2] https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/691462

[3] Smartphones serve as consumers' personal access points to all the connected world has to offer. We suggest that the increasing integration of these devices into the minutiae of daily life both reflects and creates a sense that they are frequently relevant to their owners' goals; it lays the foundation for automatic attention. Consistent with this position, research indicates that signals from one's own phone (but not someone else's) activate the same involuntary attention system that responds to the sound of one's own name (Roye, Jacobsen, and Schröger 2007).

https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/691462

tânărului față de sistem (părinți, profesori, stat/învățământ) a existat din totdeauna, dar în prezent nu ne referim la asemenea bariere, ci la simpla comunicare. Astfel în mediul pedagogic, trebuie mai multe etape prin care structurile cursurilor si a paradigmelor din arta actorului să fie improspătate.

Costumul negru

Încă de la Stanislavski aflăm de importanța costumului negru de repetiții, în cadrul unei școli de teatru, Universități. Încă de la prima ședință îi anunț pe studenți că în următorul an vom folosi costum negru de scenă, pentru orele de arta actorului. Neutralitatea dată de prezența cubului negru în sala de curs, precum și a costumului negru sunt elemente primordiale ale unei clase de teatru. Studenții primesc informațiile totale despre acest fapt, primesc poze de referință și date despre Stanislavski si opiniile sale pe acest subiect. Stanislavski consideră că echipamentul de scenă - costumul negru simplu (bluză neagră sau tricou, pantaloni negri, șosete sau cipici specifici antrenamentelor de balet) este important pentru studenți, dar nu din perspectiva estetică. Marele pedagog susține că în arta actorului costumul neutru este un instrument care permite studenților să se concentreze pe esența dezvoltării abilităților actoricești, fără distrageri vizuale care ar putea altera percepția asupra personajului.

În prezent personalitatea studentului uneori nu coincide și cu direcțiile prezetate de Konstantin Sergheevici Stalislavski în cartea sa ”Munca actorluui cu sine însusi”[4]. Disciplina pe care pedagogul o impune tinerilor se lovește de barajul personal al acestora și de o percepție total radicală asupra mediului înconjurător și a regulilor ce se impun, chiar și într-un mediu academic, universitar, reguli ce conduc individul spre performanță.

„Actorul, ca și soldatul, are nevoie de o disciplină de fier.”[5]

Am observat o reticență a unora dintre studenți la aceste informații. Nu își doresc folosirea acestui echipament, nu sunt interesați să fie încălțați adecvat și se chinuie cu încălțări mari și incomode, dar refuză și categoric să se descalțe. Severitatea, teoriile morale ținute de pedagog nu mai sunt de mult soluții ale

[4] K.S.Stanislavski, Munca actorlui cu sine însusi, ediția a II-a, editura Nemira, 2018

[5] K.S.Stanislavski, Munca actorlui cu sine însusi, ediția a II-a, editura Nemira, 2018, pg. 37

comunicării, ci adevărate capcane în metodica universitară actuală. Așadar ce face un profesor aflat în această situație? Nu face nimic: respectă opinia celui aflat în fața sa și încearcă în primă fază să demonstreze necesitatea costumului negru. Îl conduci din aproape în aproape pe student spre propria conștentizare a nevoii acelui costum. Dacă nici acest traseu nu dă roade, lucrezi hibrid, fară a bloca ora. Mă folosesc de echipamentul lor, chiar dacă este unul civil, pentru a-l face pe student să conștientizeze nevoia de a nu juca exterior, ci de a exista natural ca în viața de zi cu zi. Astfel tânărul devine singur conștient de necesitatea unei rigori scenice, începând chiar cu celebrul costum negru de repetiții.

„Sinceritatea și conștientul nasc adevărul, iar adevărul naște credința..."[6]

Concluzie: Libertatea personală în acest moment, mai mult ca oricând, poate conduce spre rezultatele dorite. Individul dacă nu se simte constrâns, dacă nu simte impunerea unei direcții stricte, reușește să spargă barierele emoționale și să învețe să comunice cu profesorul. Astfel apare și dorința de a purta costumul negru, costumul neutru atât de important în propria sa evoluție ulterioară.

Cultura teatrală și cursuri noi

Graficele de audiență arată că serviciile de streaming au acaparat universul de interes cultural/entertaiment al tinerilor, care au descoperit confortul vizionării de filme și seriale din propria casă. Anxietatea socială tot mai prezentă astăzi îi limitează pe cei tineri în a interacționa corect, prin ieșiri la teatru sau chiar cinematograf. S-a ajuns chiar în a nu se mai respecta norme sociale de conduită în instituții de cultură, și asta nu din răutate, ci din reala necunoaștere și deficitara educație culturală. Tinerii nu mai au modele reale, valoroase din domenii artistice precum teatrul, opera sau cinematografia de artă. Subiectele sunt perimate sau afectate de universuri mediocre ale generației Z, generație extrem de vulnerabilă la orice tip de critică (chiar dacă este în favoarea individului și conduce spre evoluția normală) interacțiune socială, la nerespectarea regulilor banale (chiar din jocuri sociale, ori în cazul de față teatrale), deschidere spre explorare de noi universuri interioare – așa cum propun anumite tipuri de jocuri specifice artei actorului. (ex: jocurile Violei Spolin)

[6] K.S.Stanislavski, Munca actorlui cu sine însusi, ediția a II-a, editura Nemira, 2018, pg. 57

Astfel personal am descoperit necesitatea unei noi abordări, care nu exista ca metodă în anii 2000, atunci când am fost student la UNATC, clasa Adrian Pintea, Adrian Titieni, Mihaela Bețiu:

1. ***videoproiecția de spectacole de teatru*** – Studenții vor lua astfel contact cu un spectacol, chiar daca printr-o videoproiecție nu simți același ritm ca cel din sala de spectacol.

2. ***dezvoltarea unor cursuri atrăgătoare*** – *actorie online*- pentru conținut Youtube, Tik Tok

Videoproiecția de spectacole de teatru

În același sistem este nevoie de prezentare a portretelor actorilor de referință, români și internaționali, care nu mai sunt prezenți printre noi, dar care se află în galeria istoriei teatrului. Tinerii sunt reticenți la a lua contact cu valorile adevărate, fiind victime ale noii paradigme prezentate de online: fiecare persoană, fie că are sau nu are ce prezenta valoros, poate ajunge cunoscut prin mijloace simple de expresie, ce nu necesită efort prea mare, mai ales de tip cultural. (o frază rostită când trebuie te poate scoate din anonimat și te poate transforma peste noapte în model pentru tineri, cunoscut în întreaga țară).

„Dacă mediul înconjurător o permite, oricine poate învăța ceea ce vrea să învețe și, dacă individul o permite, mediul înconjurător îl poate învăța tot ce are de învățat. ”Talentul” sau ”lipsa talentului” nu au nicio legătură cu asta”[7]

La cursurile de actorie, spectacologie sau istoria filmului prezint portrete de actori, pentru a le demonstra adevărata putere a valorii culturale. Modelele ce au pus bazele filmului sau teatrului nu trebuie neglijate. Am rămas surprins că studenții nu au auzit de Charlie Chaplin, de exemplu. Dedic timp prezentării operei și a vieții, model de perseverență și ambiție, a marelui actor, regizor, geniu al filmului mut. Spre surprinderea lor, descoperă noi universuri de exploatare a interiorului, a valorilor artistice ale unui actor, dar și ceea ce e mai important adevărate mijloace comice de expresie, reduse astăzi la mijloace umoristice meschine. Informațiile estetice, cum ar fi conotația costumului: o haină prea strâmtă, un melon prea mic, cu baston și mustață falsă, pantaloni largi și pantofi foarte mari, o recuzită care avea să îi definească cariera

[7] Viola Spolin, Improvizație pentru teatru, ediție prescurtată, traducere Mihaela Bețiu, editura UNATC PRESS, București, 2014, pag. 14.

artistică excepţională, le impletesc cu informații de cancan, atât de necesare astăzi, pentru a îi ține în priză pe studenți.

Exemple: 1.În anul 1916, Charlie a semnat un contract cu Mutual Film Corporation, pentru fabuloasa sumă de 670.000 de dolari pe an. Acest lucru l-a făcut unul dintre cei mai bine plătiți oameni din lume.

2. La 6 iulie 1925, Charlie Chaplin devenea primul actor care a apărut pe coperta celebrei reviste Time.

Percepțiile se schimbă atunci când cunoști. Percepțiile despre teatru și adevăratele valori sunt clădite cu ajutorul unei universități de profil, iar rolul educațional nu e cel prin care rămâi conctat la paradigma trecutului ci aduci trecutul prin noile cerințe. Adaptezi sistemele de predare pentru a duce mai departe valoarea dinamicii Artei Spectacolului care nu trebuie lăsată să se prăfuiască sau să fie acaparată de mijloace de expresie seci, lipsite de substanță sau aparent inovatoare.

„O idee care e lipsită de simț teatral de fapt e lipsită de valoare. E mult mai important să fie ceva de efect. Iar dacă ai simț teatral, poți obține astfel de efecte din nimic.”[8]

Așa cum spune și geniul filmului mut, simțul teatral e esențial în arta spectacolului. Fie că vorbim de actor, regizor, scenograf, coregraf, ori lightdesigner, simțul teatral și informația culturală deținută sunt pietre de temelie în construcția unui spectacol. Astfel, pedagogii au acest sarcină de îndeplinit: de a finisa, prin informații, simțul teatral, artistic, al viitorului actor. Întâlnirea cu adevăratele valori mi se pare mult mai prețioasă în acest moment, decât anumite descoperiri tehnice, ce țin de abstractul metodelor de arta actorului.

Prin acțiune și cunoaștere, prin descoperire și curiozitate reușim să reducem din deprimările, anxietățile studenților noștri. ”Avem aproximativ 60.000 de gânduri pe zi: 95% dintre ele sunt aceleași cu cele din ziua precedentă și pentru a avea o imagine completă, 80% dintre ele sunt negative. De aceea ajungem deprimați, dacă nu suntem atenți.”[9] Într-o clasă de arta actorului, gândurile negative trebuie direcționate spre explorarea adevărului, prin cunoașterea modelelor, ca mai apoi să

[8] Charles Chaplin, Viața mea, editura Nemira, 2016, București, pag. 366

[9] Latifa Gallo, Emoțiile Negative, Editura Niculescu, București, 2020, pag. 18

poți sa te descoperi, să explorezi noi universuri interioare ce te fac mai puternic și care te conduc spre rezultatele dorite: adevărul!

Cursurile de Istoria Teatrului românesc și universal sunt absolut necesare, dar și ele trebuie adaptate vizual noilor cerințe. Cursuri scurte, condensate, cu info acaparant. Vizualul este noua direcție cerută de către studenți.

Deși consider că teatrul radiofonic dezvoltă imaginația unui individ, mai ales când vorbim de cei tineri, m-am lovit de ”refuzul” studenților de a asculta astfel de spectacole. Și nu din rea voință. Creierul nu mai are capacitatea de a se conecta cu realitățile din astfel de capodopere. Acest gen teatral este în colaps. Vizualul prezent la orice pas, mai ales cel desfășurat cu rapiditate pe scurtă perioadă de timp (video-uri tik tok), transformă cognitiv individul. (destructurează atenția și răbdarea). Dar profesioniștii din domeniile neuronale susțin că educația stă la baza dezvoltării unor astfel de abilități. Trebuie doar descoperite formele de a reuși. ”...putem afirma că mersul la școală contribuie la perfecționarea abilităților legate de concetrarea atenției și la diferențierea modificărilor educaționale de procesul de dezvoltare.”[10]

Dezvoltarea unor cursuri atrăgătoare – *actorie online*- pentru conținut Youtube, Tik Tok

Atunci când dezvoltăm ore adaptate pentru noile cerințe ale generațiilor tinere avem șansa să perpetuăm adevăratele metode de arta actorului și să avem garanția profesioniștilor chiar și în aceste medii. Tinerii sunt dornici să exploreze noile căi de exprimare, dar când vor înțelege că pentru a face performanță chiar și acolo necesită studii, lucrurile se vor schimba radical. Universitățile de actorie au acest scop: de a-l face pe student să înțeleagă că studiul artei actorului, prin munca și disciplină îi este de folos chiar și în proiectele online. Există pe Youtube proiecte în care se investesc sume considerabile. Sunt realizate emisiuni la nivelul calității unei televiziuni, sunt realizate chiar și seriale. Există creatori de conținut care au intrat chiar și în industria filmului și au simțit nevoia pentru producțiile lor să colaboreze cu acting coach. Este nevoie de studiu, este nevoie de profesioniști chiar și în aceste medii pentru a crește calitatea producțiilor. Universitățile în care există ore de actorie pot deveni nu doar promotoarele teatrului, dar se pot adapta și la mediile noi, atractive, generatoare de interes pentru publicul tânăr.

[10] Acad. Prof. dr. Leon Dănăilă, Neuroplasticitatea, editura Bookzone, București, 2023, pag. 82-83

Motricitatea și exercițiile fizice

Folosirea de la vârste tot mai fragede a telefonului mobil, a internetului și a computerului a condus la anumiți factori uluitori. Disfuncțiile cognitive pe care le provoacă universul virtual, afectează și coordonarea, motricitatea[11] indivizilor. Experții susțin, ca definiție generală, că motricitatea este un termen ce desemnează o schimbare de poziție și transformare suferită de un corp, în raport cu unele repere fixe. Motricitatea se divide în două grupe: *motricitatea grosieră și cea fină.*

Motricitatea grosieră implică abilitățile de a coordona mișcările ample ale corpului, care folosesc grupele musculare mari, precum cele din picioare, brațe, spate și abdomen. Aceste mișcări includ activități ca mersul, alergatul, săritul sau ridicarea unor obiecte voluminoase. Aceasta este esențială pentru a menține echilibrul, stabilitatea și pentru a realiza mișcări mai largi, formând fundamentul dezvoltării abilităților motorii mai complexe.

Motricitatea fină se referă la controlul mișcărilor mici și precise, care necesită folosirea mușchilor mici ai mâinilor și degetelor. Aceasta presupune activități precum scrisul, prinderea obiectelor mici, închiderea nasturilor sau utilizarea diverselor unelte. Motricitatea fină este importantă pentru activitățile care cer exactitate și detalii.

În cadrul orelor de arta actorului este necesară dezvoltarea armonioasă a corpului, conștientizarea grupelor musculare și a zonelor musculare încordate, ce necesită relaxare aplicată. Aceste preocupări nu sunt noi. Însă, în acești ani, indivizii de toate vârstele trăiesc într-un stres generalizat, ceea ce supune și corpul la tensionări generalizate. În anul 1939, Edmund Jacobson[12] atrage atenția celor interesați de acest domeniu, prin descoperirea unei metode de relaxare fizică ce prezintă foarte puține efecte secundare. Metoda sa implică două etape esențiale: tensionarea și relaxarea tensiunii induse.

Studenții se coordonează extrem de greu, se mișcă cu greutate și uneori se raportează cu dezinteres față de propriul corp. Exercițiile de pași, care în trecut nu

[11] DEX ONLINE - **1.** Capacitate a activității nervoase superioare de a trece rapid de la un proces de excitație la altul, de la un anumit stereotip dinamic la altul.

https://dexonline.ro/definitie/motricitate

[12] Edmund Jacobson - medic și psiholog american, cunoscut pentru dezvoltarea **t**ehnicii de relaxare progresivă (sau „relaxare progresivă musculară”).

reprezentau un obstacol pentru studenți și erau executate cu bucurie, astăzi au devenit adevărate probe olimpice. Exerciții simple de aruncare a unei mingii de tenis, cu diferite obligouri/teme a devenit un obstacol pentru cei prezenți la curs.

Răbdarea profesorului, dar și a studentului, și destructurarea jocurilor, a ritmului de predare și cercetare a zonelor esențiale artei actorului sunt vitale în aceste vremuri. O simplă aruncare a unei mingii de tenis, de la un tânăr la altul necesită astăzi antrenamente specifice. Mă confrunt cu această nouă problemă încă din 2019, la orele de arta actorului a anului I din cadrul Politehnica București, Centrul Universitar Pitești. Astfel, mai întâi lucrăm individual pentru conștientizarea grupelor musculare și punem accent pe relaxarea fizică și psihică, prin exerciții specifice. Acordăm atenție explorării bucuriei individuale de joacă, apoi conștientizarea și învățarea mișcării ce stă la baza aruncării și a prinderii. Când aceste elemente, care în trecut erau instictive, sunt dobândite, trecem la pasul următor: exercițiul în doi, prin care aruncăm și prindem mingea. Apoi, se introduc reguli noi și se crește gradul de dificultate.

Memoria

Jocurile de atenție și memorie sunt și ele primordiale. În prezent ele necesită multă rigurozitate, perseverență. „Memoria este baza existenței tale. Ea determină calitatea deciziilor tale și, prin urmare, a întreii tale vieți!”.[13]

Kevin Horsley a studiat timp de 25 de ani mintea și memoria și a dezvoltat tehnici uluitoare de memorare, observând că există sincope între obținerea de informații și folosirea acestora. Horsley are în palmaresul său două recorduri mondiale pentru teste dificile de memorie. În era Google, tinerii au tendința de a nu mai explora corect creierul, prin memorarea informațiilor. Dar tot Horsley ne spune că dacă nu deținem informațiile corecte, ci ne bazăm doar pe memoria Google, sub impulsul momentul o să avem dificultăți în a acționa corect și a lua decizia dorită, decizie care să ne fie prielnică, nu o piedică sau impulsivă.

„Îmbunătățirea memoriei și a concentrării nu ține numai de ceea ce trebuie să faci mai mult; ține și de ceea ce tebuie să faci mai puțin. Este uimitor cât de repede poți învăța o nouă deprindere când te hotărești să renunți la pretexte, judecăți și plângeri.”[14]

[13] Kevin Horsley, Memorie fără limite, editura Bookzone, București, 2023, pag. 13

[14] Kevin Horsley, Memorie fără limite, editura Bookzone, București, 2023, pag. 24

Oferă-i studentului ocazia și timpul, răbdarea ta și îl vei ajuta să părăsească carapacea pretextului și a negativismului. Îl vei ajuta să acționeze, iar prin acțiune el își recapătă încrederea în sine și descoperă adevărul și în primul rând plăcerea propiilor acțiuni corecte, și funcționarea și dezvoltarea perseverentă în cadrul orelor de arta actorului și mai târziu în arta spectacolului.

Trebuie să îl facem conștient pe student că memoria fotografică este un mit, așa cum aflăm din cartea Memorie fără limite scrisă de Horsley. Fiecare individ are nevoie de *memoria pe termen lung* pentru a se putea bucura și folosi de *memoria pe termen scurt*.

Exercițiile Violei Spolin sunt completate de exerciții noi, adaptate din sistemele psihologice de dezvoltare a memorie precum cele ale lui Horsley. Astfel întrepătrundem două universuri: cel artistic, teatral, al Violei Spolin și cel practic și direct, adaptat noilor generații, precum cel al lui Horsley și a altor psihologi.

Profesorul are rolul de a stimula, mai mult ca oricând, curiozitatea studentului. În prezent această curiozitate este în colaps personal. Prin hrănirea vizuală a tânărului, curiozitatea moare. Informația prezentă într-o singură zi devine o sarcină grea pentru creier.

„Prin circuitul dopaminei, plăcerea poftei noastre de a învăța – sau simpla anticipare a acestei plăceri – este profund satisfăcătoare. Învățarea posedă o valoare intrinsecă pentru sistemul nervos. Ceea ce numim curiozitate nu este nimic mai mult decât exploatarea acestei valori.”[15]

Concluzie

Evoluțiile structurale în pedagogia artei actorului sunt necesare în epoca vitezei și a tehnologiei. Noile generații se confruntă cu probleme diferite, mult mai complexe, care uneori pot depăși competențele profesorului. Motivarea studentului și dezvoltarea bucuriei personale prin joc și descoperire trebuie să fie parte din noile strategii universitare. Adaptarea cursurilor la paradigma internetului este un alt mare obstacol în modernizarea curiculei. Întâlnim tot mai mulți studenți care nu își doresc cariere în teatre profesoniste, însă vor să dezvolte noi universuri artistice cu ajutorul Youtubului sau al altor rețele sociale. Ponderea creatorilor de conținut de pe internet

[15] Stanislas Dehaene, Cum învățăm, editura Litera, București, 2024, pag. 268

este în creștere. Acționând rapid, prin adaptarea programelor și pentru ceea ce înseamnă conținut Youtube, sau chiar stand-up, putem atrage tot mai mulți studenți. Universitățile care nu rămân blocate în propriile paradigme și metode, ci se folosesc de aceastea ca bază a evoluției vor avea de câștigat și vor livra publicului calitatea indispensabilă conținutului de calitate. Arta poate să funcționeze și independent cu ajutorul internetului. Astfel vom ajuta studenții, nu îi vom bloca doar la universuri disfunctionale, ci le vom deschide noi căi de expresie corecte și cu șanse mult mai mari de a ajunge la public. Și producțiile artistice Youtube au nevoie de calitatea obșinută prin studiul universitar. Arta actorului poate exista și în noile forme de expresie. Creatorii de conținut fără studii au înțeles că pentru un conținut de calitate trebuie să instruiești „artiștii". În viitor vor înțelege că e mai profitabil pentru ei să se folosească de tineri ce au explorat corect arta actorului într-o universitate de profil. Și astfel nici teatrul nu va muri sub praful vechi al trecutului sau prin mediocritatea și lipsa de autenticitate a prezentului.

Bibliografie:

Brook, Peter (1997) *Spaţiul gol*, traducere Marian Popescu, Editura UNITEXT, Buc.
Chaplin , Charles, *Viața mea*, editura Nemira, 2016, București
Cojar, Ion (1998) *O poetică a artei actorului*, Editura Paidea, Bucureşti
Dehaene , Stanislas, *Cum învățăm*, editura Litera, București, 2024Horsley , Kevin, *Memorie fără limite*, editura Bookzone, București, 2023
Gallo , Latifa, *Emoțiile Negative*, Editura Niculescu, București, 2020
Dănăilă , Leon, *Neuroplasticitatea*, editura Bookzone, București, 2023
Lucaci, Liviu (2017) *Naşterea actorului*, UNATC Press, Bucureşti
Spolin, Viola (2008) *Improvizaţie pentru teatru*, trad. Mihaela Bețiu, UNATC Press, Bucureşti
Stanislavski, K. S. (2013) *Munca actorului cu sine însuşi,* vol. 1, trad. Raluca Rădulescu, Editura Nemira, Bucureşti

Trilogia Glaciațiunii de Michael Haneke: O viziune pesimistă a societății europene contemporane

Diana NECHIT•, Andrei C. ȘERBAN•

Abstract: Cinema is par excellence a medium that captures the social and political mutations of an era, while observing the individual facing the historical mechanisms of their times. This article proposes a brief analysis of how Michael Haneke depicts some of the main identity mutations of modern bourgeois society in his debut films, the so-called *Glaciation Trilogy*: *The Seventh Continent*, *Benny's Video*, *71 Fragments of a Chronology of Chance*. Concerned with the ways media and the capitalist principles alter the perception of the individual and their relationship with their domestic and social environment, Haneke adopts in his cinema a bleak perspective on the programmatic dehumanization of the 20th century's last decades. Our analysis departs from the concept of "reification of life", while eventually tackling the way the media and "hazard" structurally influences the cinematic narrative, in order to illustrate a cynical and pessimistic x-ray of the modern family crisis.

Keywords: Michael Haneke, *Glaciation Trilogy*, reification, hazard, social environment, media, image

Michael Haneke este unul dintre regizorii contemporani care a oferit încontinuu reflecții asupra trecutului Europei, precum și asupra impactului evenimentelor de actualitate și bolilor spirituale contemporane. Regizorul austriac a abordat evenimente importante din Europa secolului al XX-lea, într-o narațiune care favorizează o anumită estetică a traumei și microistoria, precum și expunerea la provocările unui mediu nesănătos. Această nouă stare generală a lumii nu este doar expresia unui mare pesimism pentru viitorul omenirii sau o simplă reacție disperată la tendințele istorice dominante. Mai degrabă, ea ar putea exprima sentimentul reprimat de indignare, de sufocare al individului în fața mecanismelor birocratice, relaționale și familiale pe

• Conferențiar universitar dr. la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu / Facultatea de Litere și Arte (Departamentul de Artă Teatrală)

• Conferențiar universitar dr. la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu / Facultatea de Litere și Arte (Departamentul de Artă Teatrală)

care societatea capitalistă le menține chiar și în formele sale pseudo-democratice. Individul contemporan se află într-un impas concret, fiind dezarmat în fața miturilor ideologice contemporane (securitatea socială, bunăstarea, lipsa conflictelor armate, asistența medicală, accesul liber la informație) prin care capitalismul foarte dezvoltat încearcă să își justifice manifestările aparent democratice. Cu toate acestea, în ceea ce privește realitatea descrisă de Haneke, aceste mituri sunt modalități de alienare a individului, împingându-l până la autodistrugere.

Această abordare analitică își propune să surprindă singularitatea regizorului austriac care a găsit metode moderne de a încadra individul, colectivul și cele mai semnificative convulsii sociale din istoria recentă a Europei. Atunci când Michael Haneke consideră cele trei filme ale sale, *Al șaptelea continent* (1989), *Videoul lui Benny* (1992) și *71 de fragmente dintr-o cronologie a unui incident* (1994) ca fiind *Trilogia Glaciațiunii*, el se referă la o stare de rău, la o rigiditate a sentimentelor, la un fel de îngheț sentimental și spiritual, ca și cum personajele ar fi prizoniere în familiile sau mediile lor sociale. Lipsa de empatie creează monștri, ignoranță și un tip de existență care ar putea descrie viața modernă a Europei secolului trecut. Scopul acestei analize este de a identifica mecanismul prin care această ariditate emoțională este articulată în narațiunea filmică, surprinzând totodată abordările cinematografice ale imaginii, în termeni de fragmentare, discontinuitate, neutralitate. Practic, acest studiu se bazează pe trei axe. Pe de o parte, trilogia regizorului austriac descrie efectele capitalismului asupra indivizilor la sfârșitul secolului trecut, transformându-i în simpli consumatori *consumați* de dorința de a poseda obiecte. Pe de altă parte, rămânând în același context socio-istoric, Haneke explorează toxicitatea imaginii media asupra conștiinței umane pentru care simulacrele realității devin mai importante decât realitatea însăși. În cele din urmă, folosind principiile oarecum experimentale ale narațiunii cinematografice, Haneke creează o paralelă între aparentul automatism spectaculos al imaginii televizate și subtila dezarticulare a percepției sociale.

Cu alte cuvinte, trilogia hanekeniană ipostaziază trei moduri în care personajele – protagoniști emblematici ai statutului clasei de mijloc la începutul secolului – devin victime ale unui rău istoric cuantificabil, real și chiar mediatizat. Nu este întâmplător faptul că cele trei filme sunt bazate pe cazuri reale. Din această perspectivă, cineastul este întotdeauna preocupat de actualitatea concretă, banală, a clasei de mijloc austriece, găsindu-și sursele de inspirație în acțiunile și evenimentele cotidiene. De exemplu, *Al șaptelea continent* este inspirat dintr-un articol din ziarul *Stern* publicat cu aproximativ zece ani înainte de lansarea filmului, în 1989: „Articolul avansa

explicații sociale și psihologice. Dar ceea ce m-a interesat a fost ideea că noi distrugem acest univers material care ne-a anihilat, înainte de a ne distruge pe noi înșine”[1]. Cu toate acestea, relația cu istoria apare într-un mod diferit în corpusul filmic, atunci când, de exemplu, procesul istoric este pus în aplicare de un anumit eveniment care influențează acțiunea dramatică și comportamentul personajelor, dar și atitudinea spectatorului. Chiar dacă filmele lui Haneke reprezintă viziuni asupra lumii, în niciun moment nu trebuie să le considerăm o extensie formală a tradițiilor cinematografiei realiste. Mai degrabă, ele sunt o *misanscenă* cinematică a obiectelor, reacțiilor și stărilor. Abordarea poveștii de către Haneke ia în considerare această conexiune discontinuă, deoarece modul în care regizorul inserează evenimentul în narațiunea filmică nu este niciodată reductibil la o relație cauză-efect. Evenimentul intim nu este niciodată consecința unui continuum temporal; nu există o secvență, ci mai degrabă o ruptură în ordinea prestabilită a continuității istorice. Evenimentul istoric devine un fel de zgomot de fond și nu un dispozitiv material care poate fi tratat în această continuitate istorică; mai degrabă, el face parte dintr-o abordare antiistorică. În ciuda absenței unei fabule omogene, există o dramaturgie internă bine articulată în care se pot stabili relații de cauzalitate imediată ca reacție la o multitudine de probleme ideologice.

Al șaptelea continent și sindromul reificării

Trilogia Glaciațiunii a lui Michael Haneke opune alienării capitalismului actual valorile atemporale ale epocilor revoluționare, cum ar fi lupta pentru autonomia individuală. Totuși, această luptă este lăsată fără o finalitate asumată, ca și cum pesimismul sau eșecul individului în fața anihilării totale ar fi singura soluție realistă. *Reificarea* este un termen esențial pentru înțelegerea viziunii lui Michael Haneke atunci când abordează dramele burgheze alese din ziare. Georg Lukács vede în reificare o consecință a capitalismului, a noului mod în care societatea privilegiază consumerismul excesiv, transformând insidios individul într-un prizonier al propriilor sale obiecte. Dacă însuși consumatorul este *consumat* de impulsul de a poseda obiecte, această rațiune de a fi devine în cele din urmă un echivalent al existenței. Reificarea constă într-o *filosofie* specifică în care materialul subjugă sau înlocuiește spiritul, până în punctul în care individul este transformat la rândul său într-un obiect. În cuvintele lui Lukács: „Transformarea relației de marfă într-un lucru de o *obiectivitate*

[1] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe. *Haneke par Haneke*. Stock, 2017, p. 129.

fantomatică nu se poate mulțumi, prin urmare, cu reducerea tuturor obiectelor pentru satisfacerea nevoilor umane la mărfuri. Ea își pune amprenta asupra întregii conștiințe a omului; calitățile și abilitățile sale nu mai sunt o parte organică a personalității sale; ele sunt lucruri pe care le poate *deține* sau de care poate *dispune* la fel ca diferitele obiecte ale lumii exterioare"[2].

De aceea, teoreticianul maghiar vorbește despre „obiectivarea societății umane"[3], desemnând societatea burgheză ca o lume pentru care valorile economice domină – și satisfac – toate nevoile umane. Din acest punct de vedere teoretic, s-ar putea concepe o lectură ideologică a filmelor lui Haneke în termenii unei crize la nivelul individului confruntat cu durerile unei despiritualizări accentuate, sub influența societății consumeriste. Relația cu imaginea care a pierdut orice legătură cu referentul său sensibil este surprinsă de regizorul austriac prin intermediul unor distorsiuni ale coerenței filmice. Personajele au suferit transformări care pot semnifica pierderea conștiinței la nivelul individului surprins prin lentila traumelor sale. Există o discordanță constantă, chiar o ruptură, între personajele lui Haneke și rolul lor social. Această viziune romantică asupra lumii constituie o formă specifică de critică la adresa modernității. Prin urmare, există o critică axată pe civilizația globalizată care se dezvoltă odată cu capitalismul. Această civilizație se caracterizează în primul rând printr-o „dezvrăjire" a lumii, prin reificare, adică la reducerea ființelor umane la mărfuri, la obiecte. La acest nivel, Haneke descrie o fază dureroasă a *dezumanizării umanității* care îi populează filmografia. La aceasta se adaugă eliminarea empatiei prin disoluția aproape totală a legăturilor comunitare. Membrii familiei nu reușesc să dezvolte valorile umane esențiale, care au devenit toate alienante, în opoziție cu singurele valori care par să funcționeze – schimburile economice impuse de capital.

Plasat la sfârșitul anilor 1980, *Al șaptelea continent* descrie trei ani din viața unei familii austriece care ajunge să se autodistrugă. Georg, soția sa, Anna, și fiica lor, Eva, devin fără să vrea victimele unei rutini copleșitoare care, în cele din urmă, dezvăluie lipsa de sens a unei existențe monotone. În cele din urmă, cuplul plănuiește o evadare din această închisoare socială, o călătorie spre Australia fără întoarcere.

[2] Lukács, Georg. *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. The MIT Press, 1968, p. 100.

[3] Ibidem, p. 49.

Figura 1. Captură din Al șaptelea continent*. Georg, Anna și Eva își așteaptă* plecarea

Astfel, familia care, în tradiția occidentală, este spațiul ideal în care se construiesc intimitatea și afecțiunea devine un loc tragic în filmele lui Haneke. Rolurile de tată și mamă sunt complet demonizate în *Al șaptelea continent,* conducând-o pe fiica lor la sinucidere. Există mai multe situații în care se constată o comutare a acestor roluri: fie în relații extreme, fie în absența intimității între membrii aceleiași familii. Între tatăl și fiica sa angajată la bancă în *71 de fragmente...*, există o dorință nesatisfăcută de reconciliere. În alte cazuri, părinții sunt victimele copiilor lor care suferă de un comportament extrem: în *Videoul lui Benny*, părinții încearcă să ascundă urmele crimei fiului lor jucând un rol sacrificial – să îl salveze cu orice preț. Imaterialul și inanimatul par să fie singurele transferuri care au loc între membrii unei familii. În aceste filme există o relație constantă cu obiectul: „Am vrut să arăt ceea ce numim în germană *Die Verdinglichung des Lebens* și care ar putea fi tradus ca *reificarea vieții*. Cu alte cuvinte, modul în care ne desfășurăm viața de zi cu zi, fiind literalmente lipiți de obiecte”[4]. Astfel, această rigiditate a vieții, supremația obiectului asupra spiritualului este constituită de fragmentarea narațiunii cinematografice. Relațiile incomplete, lipsa de coerență în comportamentul personajelor sunt traduse printr-o atitudine paradoxală față de continuitatea narațiunii: reacțiile spontane apar în mod absurd, în funcție de influența momentului și nu de o formulă logică de tip cauză-efect. Drama profundă a personajelor hanekeniene rezidă în această lipsă de

[4] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, op. cit. p. 132.

reacție, de justificare externă sau internă. Logica narativă nu are puterea de a influența soarta personajelor care își continuă existența în afara poveștii fictive, în afara ecranului, în afara societății înseși: „Oamenii, în cele din urmă, nu există, pentru că ei sunt suma tuturor obiceiurilor lor și, chiar dacă au distrus totul, nimic nu s-a schimbat. Universul lor material a pus stăpânire pe lumea lor interioară”[5].

În *Al șaptelea continent*, răul absolut, adică violența extremă, articulează relațiile dintre personaje. Indivizii nu mai sunt în contact cu sinele lor interior într-o lume în care se găsesc reduși la starea de obiecte printre alte obiecte: „el [individul] este determinat de obiectele sale ca simboluri ale unui anumit tip de viață în care se regăsește acționând, ca o pură mașinărie, atât în gesturile, cât și în cuvintele sale”[6]. Modul în care regizorul austriac introduce universul domestic și social al personajelor sale este reprezentativ atunci când ilustrează ascendentul materialului asupra biologicului. Filmul începe prin a arăta nu oamenii, ci modul în care sunt folosite obiectele casnice în timp ce familia se pregătește să înceapă o nouă zi. Această privire înghețată în care sunetele mecanice sau culorile artificiale ale carcaselor de metal și plastic umplu mediul familial insistă asupra mecanizării ritualurilor, inclusiv a indivizilor, reduși la funcția lor automată, pavloviană. De asemenea, distrugerea bunurilor materiale de către familia însăși are o mare forță sugestivă: ruperea hainelor, demolarea mobilierului, spargerea oglinzilor, a meselor, a LP-urilor și așa mai departe. Inanimatul trece la animat, iar spectatorul asistă la moartea peștelui și la otrăvirea personajelor. Regizorul descrie metodic toată această muncă de distrugere ca pe o normalitate în viața domestică de zi cu zi a acestor personaje: „Nimic nu vine să zguduie viața acestei familii, deoarece ceea ce filmul vrea să arate este un fapt, o familie care se rupe de societate într-un mod tragic, adică sinucigându-se după ce a distrus metodic toate obiectele societății care le înstrăinează viața”[7].

Acest context familial este o preocupare constantă în filmografia hanekeniană, dar ceea ce o stimulează în majoritatea cazurilor este prezența unui personaj periferic care, în general, moare violent, din cauza mediului agresiv. În fiecare film există un copil care are mai multe funcții: actant pasiv (martor), participativ sau perturbator care revelează puzzle-ul social. Alegerea tinerilor protagoniști este o constantă în filmele

[5] Ibidem.

[6] Dufour, Éric. *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke?* VRIN, 2014, p. 15.

[7] Ibidem, p. 23.

lui Haneke, aceștia fiind delimitați ca un fel de personaje de contrast care șochează mai ales prin modalitatea în care sunt expuși la violența socială: „este un mijloc dramatic care are un impact puternic asupra spectatorului. Funcționează la fel și cu animalele care suferă mult în filmele mele. Ca și copiii, ele nu se pot apăra și permit ca răul violenței să fie simțit” [8]. Éva (Leni Tanzer), fetița din *Al șaptelea continent*, reprezintă o tipologie care poate fi regăsită și în alte filme: Éva din *Vremea lupului* (Anaïs Demoustier), bona Eva (Leonie Benesch) din *Panglica albă* și așa mai departe. Fetița din *Al șaptelea continent*, de exemplu, suferă un sfârșit tragic care îi este provocat de părinți; acest gest pare să fie întruchiparea răului social absolut, reprezentând totodată deteriorarea relațiilor familiale în societatea modernă. Éric Durfour, în încercarea sa de a descifra sursele răului în cinematografia lui Haneke, intuiește o relație strictă între răul societății neoliberale și cel al relațiilor interumane: „[r]ăul este modul în care societatea neoliberală transformă relațiile dintre oameni (reificare) și este întruchipat în mod exemplar în familie și în relațiile pe care membrii săi le întreține în cadrul acesteia”[9].

În *Al șaptelea continent*, evenimentul surpriză apare în secvența de spălare a mașinilor, când femeia, Anna (Birgit Doll), izbucnește în lacrimi aparent fără niciun motiv. Această secvență vine după cea în care personajele văd victimele unui accident de mașină, întinse pe jos și acoperite cu plastic. Haneke a găsit o asemănare între geamurile mașinilor traversate de perii enorme și apa care curge pe cadavre în timpul ploii. Analogia se face mai ales la nivelul senzațiilor: camera este plasată în interiorul mașinii, iar prim-planurile sunt dominate de periile enorme, care trec neîncetat peste geamuri, reflectând simbolic sufocarea resimțită de cadavrele întinse pe trotuar. Narațiunea din *Al șaptelea continent*, deși axată pe o cronică de familie, este construită similar cu cea din *71 de fragmente...*. Evenimentele zilnice curg fără o necesitate dramatică. Se poate observa aceeași absență a relației cauză-efect. Finalul coincide cu moartea personajelor, dar evită să ofere clarificări cu privire la desfășurarea faptelor, chiar dacă include câteva evenimente premonitorii: demisia lui Georg (Dieter Berner) din funcție și minciuna Annei (care susține că fiica lor este bolnavă și nu poate merge la școală), cumpărarea de scule de la magazin (foarfece, ferăstraie, ciocane), retragerea tuturor banilor de la bancă și vânzarea mașinii. Aberantă este însăși relația dintre această normalitate și sfârșitul neașteptat. Cu toate acestea, personajele nu sunt

[8] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, op. cit., p. 134.

[9] Dufour, Éric, op. cit., p. 23.

lipsite de sentimente: tatăl îi amintește fetiței să își pună mănuși pentru a nu se răni în timpul distrugerii obiectelor; tatăl își va cere scuze atunci când va distruge acvariul; la vederea cadavrului fiicei sale, mama va izbucni în lacrimi etc. În scrisoarea pe care Georg o lasă părinților săi, el nu explică gestul lor, ci spune doar că decizia lor a fost bine gândită. Michael Haneke nu ne dă nicio motivație; impactul pe care îl produce filmul vine din această lipsă de explicații. Filmul pune întrebări despre un act neinteligibil și indescifrabil, care este crud și monstruos prin răceala sa calculată. În *Al șaptelea continent*, există mai multe evenimente fără justificare, care devin și mai monstruoase prin aparenta lor banalitate: retragerea tuturor banilor din bancă sub pretextul fals al plecării în Australia, pentru a-i rupe și a-i arunca mai târziu în toaletă, comandarea de mese rafinate, ruperea hainelor și demolarea mobilierului. Dar ceea ce creează această atmosferă rece, inumană, este dezordinea: evenimentele nu sunt ierarhizate, iar imaginea este cea care oferă momentele de tensiune – ochiul care ne privește de la celălalt capăt al microscopului, minciuna fetiței că a orbit, plânsul unchiului, căderea nervoasă a femeii de la spălătoria automată. Michael Haneke susține că tocmai construcția scenariului este cheia poveștii. Pentru *Al șaptelea continent*, el propune o construcție în trei părți, fiecare parte corespunzând unei zile dintr-un an diferit din viața familiei. Orice altă construcție ar fi stricat efectul, și doar propunând această structură aproape sobră pentru a arăta trei zile diferite, finalul ar fi atât de disproporționat. Michael Haneke lasă la latitudinea spectatorului să găsească dezordinea, partea care merge prost din evenimentele aparent banale. Se poate ghici că totul are o explicație ideologică, pesimistă: criza familiei moderne.

***Videoul lui Benny*: media și dezumanizare**

Benny este un adolescent pasionat de dispozitive, jocuri video și filme violente. Dar pasiunea lui devine o obsesie care îi va afecta modul în care percepe realitatea. După ce invită o fată la el acasă, o tragedie îi schimbă cursul vieții.

Figura 2. Captură din Videoul lui Benny. *Privirea lui Benny este* distorsionată *de ochiul artificial al camerei.*

Gândirea politică a unei epoci poate fi explicată prin caracterul contraintuitiv al asocierii dintre film și politică. Totuși, lungmetrajele comerciale și de artă axate pe un mediu social pot aparent să nu aibă nimic în comun cu realitatea înțeleasă de politicieni, cetățeni sau grupuri de interese. În această privință, Haneke nu este un cineast politic, ci un creator de realități alternative prin care mecanismele politice și sociale pot fi explicate. În mod similar, cinematografia lui Haneke nu conține docudrame, deși anumite ingrediente ale esteticii sale ar putea conduce și către această zonă, îmbrățișând totodată principiul istoricității în crearea acestor viziuni asupra lumii prin intermediul reprezentării simbolice și al imaginii în mișcare. Regizorul austriac creează un fel de praxis cultural prin care separă multe categorii axiomatice ale acestui imaginar – aspecte dominante, reziduale, arhaice, în permanentă contradicție cu noile ideologii emergente. Problema personajelor sale este că ele se află de partea *greșită* a baricadelor, fiind supuse unui proces de consum fără nicio posibilitate de emancipare socială sau de transformare pozitivă. Imaginea mediatică este cel mai diabolic mod prin care personajele lui Haneke se îndepărtează de iluzia unor viziuni asupra lumii, a unui „anticapitalism romantic”[10]. În cazul filmelor lui Haneke, relația dintre imaginea televizată și evenimentele cotidiene suferă o puternică perturbare: personajele pasive care se află în fața ecranului TV devin din ce în ce mai rigide și mai absente, pe măsură ce evenimentul ascuns în imaginea televizată devine din ce în ce mai dinamic, mai zgomotos, chiar dramatic. Astfel, imaginea televizată

[10] Lukács, Georg, op. cit., X.

înlocuiește vitalitatea ființelor umane care devin simple carcase, lipsite de empatie: „Îmi spun adesea că, dacă nu aș fi avut informații despre lume decât prin intermediul televiziunii, m-aș fi sinucis deja! Telejurnalele nu fac decât să relateze dezastre, violențe, suferințe, iar filmele de ficțiune le adaugă la spectacol, pentru a-i face pe oameni să piardă simțul realității... Privirea este astfel deformată”[11]. În societatea modernă, imaginea este atât de bine integrată în realitate încât aproape că o precedă.

În *Videoul lui Benny,* care este inspirat de o poveste din ziarele vremii, violența este înainte de toate un act ficțional, o imagine filmată, stimulându-l pe Benny (Arno Frisch) să încerce un act mimetic, în timp ce transpune realitatea imaginii în realitatea concretă. Ecranul este cel care dictează mecanismele reactivității naturii umane. Haneke însuși recunoaște că este foarte sensibil la această lipsă de reacție, de remușcări din partea vinovaților în fața crimei lor, pe care încearcă nu să o justifice, nici să o explice, ci mai degrabă să ofere spectatorului un tip de cinema neutru de observație: „Am întâlnit în ziare mai multe cazuri de tineri care au comis crime și care, ulterior, când li s-au cerut explicații, au răspuns: *Am vrut doar să știu ce o să simt!* Acest lucru m-a șocat foarte mult și am început să mă gândesc la asta”[12]. Benny este fascinat de imaginea filmată și de ultra-violență. El urmărește de mai multe ori sacrificarea unui porc de către niște adulți, inclusiv de către tatăl său. Calitatea imaginii, culorile, luminile sunt atât de slabe, încât spectatorul își dă seama că este vorba despre un videoclip neprofesionist: doi bărbați scot un porc dintr-un hambar, un câine latră, mai mulți bărbați încearcă să imobilizeze porcul și apoi apare un prim-plan al capului și cizmelor bărbatului cu ciocanul de sacrificare. Se aude o împușcătură, iar animalul cade la pământ, mârâind. Secvența durează 45 de secunde. Ea este reluată cu încetinitorul și se face un stop-cadru pe ochii animalului, care este pe punctul de a muri; publicul vede din nou ciocanul de sacrificare lovind capul porcului, asistând la agonia acestuia. Spectatorul aude clicul unei casete video și, în acest moment, își dă seama că asistă la o serie de imagini filmate. Serge Goriely, într-un text despre reprezentarea morții în cinematografia lui Haneke, remarcă faptul că, deși „această secvență durează mai puțin de două minute, în sine, este suficientă

[11] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, op. cit., p. 143.

[12] Ibidem, p. 142.

pentru a alimenta o dezbatere în jurul posibilității de a filma și înregistra o astfel de situație”[13].

În *Videoul lui Benny*, prima împușcătură este un eveniment aberant, care apare întâmplător în timpul jocului pe care Benny îl cere fetei. Aparent, nu există nicio intenție de crimă, ci iminența unui eveniment care urmează o ordine prestabilită: Benny mai trage o dată. Strigătele fetei rănite declanșează în el nevoia gestului: se plimbă de-a lungul și de-a latul prin camera lui pentru a lua un nou glonț și a-și finaliza actul. Sub „efectul de realitate”, Benny acționează fără să știe exact unde îl vor duce acțiunile sale. Folosind cuvintele lui Jean Baudrillard, gestul lui Benny este o consecință a acelui „simulacru de violență care iese mai puțin din pasiune decât din ecran: o violență în natura imaginii”[14]. Urmează secvențele în care Benny, după ce a comis crima, rătăcește în fața patinoarului, apoi merge să-și radă părul, secvențe lipsite de orice coerență logică. Această succesiune este impusă în mod obișnuit din întâmplare și își găsește sensul doar după câteva operații de sinteză care au loc în intelect. Efectul de realitate subzistă și în nevoia de a găsi sens în rândul unor evenimente izolate sau juxtapuse. Privind călătoria lui Benny în Egipt, povestea ne prezintă mai multe soluții: este vorba despre decizia părinților săi de a-l ține departe de crimă și de trupul care trebuie să dispară, călătoria în sine o modalitate de a-și ispăși vina, de a-l uita, de a fugi de conștiința pătată și așa mai departe. Haneke ne oferă posibilitatea de a alege, dezvăluind o multitudine de răspunsuri. În astfel de filme, personajele se trezesc în strânsoarea evenimentelor, iar chiar cei care provoacă efecte dramatice nu au premeditare; absurdul situațional este cel care declanșează acțiunea dramatică. Mai mult, în *Videoul lui Benny*, Haneke relatează despre un eveniment și mai tulburător: cum o crimă, premeditată sau nu, provoacă o tulburare în conștiința personajelor. Christa Blümlinger remarcă că procesul de conștientizare în acest film este „adresat însuși spectatorului”[15]. Toate evenimentele care urmează crimei urmăresc să pună la îndoială spectatorul asupra unui fapt foarte relevant: este posibil să trăim o viață normală până la urmă? În acest film, asistăm la aceeași structură narativă dezordonată: evenimentele nu urmează o ierarhie rațională, cum ar fi, de

[13] Goriely, Serge. “Pieces of Truth for Moments of Death in Haneke’s Cinema.” *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Haneke’s Cinema*, edited by Alexander D. Ornella and Stefanie Knauss, Pickwick Publications, 2010, p. 107.

[14] Baudrillard, Jean. *The Transparence of Evil*. Verso, 1993, p. 75.

[15] Blümlinger, Christa. “Figures du dégoût chez Michael Haneke.” *Austriaca* (*Le cinéma autrichien*), vol. 64, 2007, p. 97.

exemplu, într-un thriller. În schimb, există o poveste fragmentată care nu are o miză detectivistică de tipul cum să ucizi și să scapi de cadavru. Haneke ne oferă, în schimb, un discurs etic: este posibil să trăim cu o astfel de crimă, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat?

Imaginea din filmele lui Michael Haneke este alcătuită din contradicții: prezintă o latură a realității, sugerând totodată ceea ce ascunde, existența a ceva în afara ecranului. Imaginea este alcătuită dintr-un amestec; încearcă să delimiteze vizibilul de invizibil și fiecare film are o relație specială cu ea. În *Videoul lui Benny,* un trio de femei cântă la o emisiune TV ceva vesel, în timp ce mama lui Benny are o criză de furie. În *71 de fragmente...*, ecranul televizorului este mereu prezent în secvențele petrecute în apartamentul bătrânului care nu poate lua legătura cu fiica sa. La fel, televizorul care cuprinde o dezumanizare generală și programatică devine martorul mut, dar zgomotos, al sinuciderii colective a familiei din *Al șaptelea continent*. În plus, Benny, după ce a ucis-o pe tânără și a ascuns cadavrul în garderobă, încearcă să-și facă temele ca de obicei, în timp ce televizorul este pornit. În toate aceste cazuri, televiziunea cu transmisiile sale de știri violente reprezintă doar un fundal sonor și vizual care nu are alt scop decât să însoțească vidul existențial. Rămășițele fictive care apar în *71 de fragmente...* și în *Videoul lui Benny* nu se deosebesc de emisiunile de știri, reprezentând doar colaje perpetue de imagini, al căror singur scop este să fie consumate în mod inconștient de către privitor. Există o linie subțire între aceasta și dezumanizare. Astfel, „imaginea televizată intervine asupra sensibilității spectatorului prin excesul de violență pe care îl înfățișează cu plăcere, posibilul impact inițial asupra telespectatorului slăbește pe măsură ce progresia aproape incontrolabilă a transmisiilor în direct, a comentariilor, a analizelor banalizează evenimentul real și îl transformă într-un substitut filmat și proiectat care pierde orice legătură cu evenimentul original”[16].

Personajul omonim din *Videoul lui Benny* este dependent de ecrane ca înlocuitori pentru o realitate transformată în imagini înregistrate. Benny percepe realitatea de zi cu zi într-un mod distorsionat, filtrat de ochiul camerei. Durfour întărește puterea reprezentării realității prin imagine, insistând asupra faptului că, pentru Benny, „moartea reală nu se distinge de reprezentarea morții și, deci, de moartea fictivă a unui personaj dintr-un film”[17]. Benny, care se hrănește cu imagini

[16] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, op. cit., p. 145.

[17] Dufour, Éric, op. cit., p. 60.

ale violenței de la televizor și din filme, nu mai poate face diferența dintre realitate și ficțiune, dintre realitate și imaginile realității sau universurile virtuale sângeroase pe care le înfățișează filmele și jocurile video americane. Fereastra camerei sale devine un paravan care operează tăieturi între realitatea lui și ceea ce este în afara ecranului, în spatele ferestrei-paravan, perceput de Benny ca o realitate fictivă. În consecință, Benny comunică cu mediul său înconjurător doar prin imaginea înregistrată de cameră: vorbește cu părinții prin imaginea filmată (scena crimei, călătoria în Egipt); își vede victima prin *ecranul* vitrinei magazinului de închiriere de casete video; cartierul și strada se dezvăluie doar ca tăieturi făcute de privirea prin ecranul ferestrei și camerele de supraveghere. Haneke însuși insistă asupra ascendenței referentului filmic asupra referentului fizic, afirmând că întotdeauna este mai bine să stimulezi imaginația spectatorului decât să impui imagini concrete, pentru că imaginea este întotdeauna mai banală. În celelalte filme ale sale, de exemplu, Haneke folosește imaginea ca înlocuitor pentru alte imagini mai provocatoare. Astfel, traficul armei rămâne ascuns, invizibil, fiind *acoperit* în secvența filmată în cafenea în *71 de fragmente...* unde se văd doar două persoane care își iau cafeaua de dimineață în spatele unei ferestre străbătute de reflexele trecătorilor. Spectatorul, la fel ca trecătorii, trebuie să-i vadă doar pe cei doi bărbați însoțiți de un câine. Prin urmare, „într-un mod corelativ cu trecerea de la dimensiunea psihologică la cea socială, vom observa cum anumite începuturi de secvențe, înainte de a introduce chipurile, arată corpuri și situații”[18]. Regizorul provoacă privitorul să examineze și să umple imaginea cu conținutul ei. Imaginea plajei australiene din afișul agenției de turism din *Al șaptelea continent* devine tragică prin incapacitatea ei de a depăși realitatea foarte concretă pe care o înfățișează. Pe lângă funcția sa de imagine publicitară, de univers compensator destinat consumului, imaginea țărmului edenic ascunde un vizual tragic: scufundarea unei familii care a decis să se sinucidă.

71 de fragmente dintr-o cronologie a unui incident: nebunie cotidiană și dezintegrare identitară

Într-o imagine cinematografică pulverizată într-o serie de detalii existențiale din viața mai multor personaje, regizorul ilustrează în *71 de fragmente dintr-o cronologie*

[18] Ibidem, p. 27.

a unui incident o tragedie prin care pune la îndoială însăși coerența unei societăți atinse de nebunie.

Figura 3. Captură din 71 de fragmente... *Maximilien B. intră în bancă.*

Cineastul austriac înfățișează destine goale, care populează o lume mercantilă, lipsită de transcendență, pentru care existența consumeristă este o anihilare emoțională permanentă. Pentru aceste destine inconsistente, hazardul este singurul principiu *ordonator* care, sub interfața rutinei, izbucnește adesea în tragedii domestice sau sociale. Încă de la început, Michael Haneke își recunoaște intenția de a elimina coeziunea internă; părțile constitutive apar independente unele de altele, efectul de lizibilitate nu mai este major, iar privitorul este prins într-o serie de fragmente respingând un fir narativ liniar. Referindu-se la înclinația regizorului pentru narațiunea cinematografică discontinuă, Peter Brunette afirmă: „ca și majoritatea teoreticienilor post-structuralisti [...] Haneke crede în mod clar că orice adevăr despre lume, despre realitate, abia este cognoscibil, dacă nu deloc, sub formă de fragmente. Filmul său, ca și teoria poststructuralistă, este anti-totalizant în sensul că nimic – nicio persoană, nicio idee, niciun eveniment – nu poate fi vreodată până la capăt înțeles și complet explicabil”[19]. Prin urmare, legăturile de cauzalitate rămân neclare. Acțiunea

[19] Brunette, Peter. *Michael Haneke*. University of Illinois Press, 2010, pp. 42-43.

în eveniment este pulverizată în gesturi frânte și se deteriorează treptat. De exemplu, secvența conversației telefonice a bătrânului cu fiica sa din *71 de fragmente...* conține toate ingredientele unei drame, fără a transmite însă nicio informație – doar reproduce într-un singur cadru o conversație telefonică de aproximativ 7 minute, cu pauze, amenințări de a închide, momente de reculegere și așa mai departe. Chiar dacă informația funcțională devine mai clară, aceasta este rapid anihilată de fluxul conversațional, se pierde în potopul de cuvinte și nu mai are intenționalitatea primară în vorbire; informația care ar putea deveni importantă într-o enunțare coerentă devine banală și lipsită de sens. Haneke își ascunde cu pricepere intenționalitatea dramatică și abia la sfârșit se poate vedea întregul mesaj. De obicei este evenimentul accidental, hazardul care devine un motiv ce organizează schema narativă. Dar în alte filme este un eveniment aberant care organizează desfășurarea evenimentelor: o sinucidere, o crimă, o catastrofă, mai multe acte violente. Schema narativă nu se învârte în jurul evenimentului în sine, ci mai degrabă pe construcția unei stări de spirit: *Al șaptelea continent* nu este un film care spune povestea unei sinucideri, ci prezintă viața de zi cu zi a unei familii în criză; *Videoul lui Benny* nu este un film despre povestea unei crime, ci povestea conștientizării unei crime.

În aproape toate filmele lui Michael Haneke, există un moment care inițiază o ruptură între intriga și narațiune: filmul este constituit dintr-o serie de analize asupra efectelor existențiale provocate de elementul dramatic declanșator. A treia parte a *Trilogiei Glaciațiunii*, *71 de fragmente dintr-o cronologie a unui incident,* implementează traiectorii personajelor arhetipice. Pentru a distruge orice efect de senzaționalism, regizorul austriac anunță sfârșitul chiar de la început: „La 23.12.93, Maximilien B., student, 19 ani, a ucis trei persoane într-o bancă din Viena și s-a sinucis la scurt timp după aceea cu un glonț în cap”. De obicei, astfel de filme continuă cu o serie logică de evenimente, într-un crescendo explicând relația cauză-efect. Dar pentru Haneke, nimic nu continuă în acest fel și, prin urmare, totul este o serie de evenimente aberante fără nicio legătură în afară de aceea de a descrie vieți minuscule. Singura verigă care țese acest fond social este faptul că personajele sale nu reușesc să realizeze nimic: un bătrân trăiește doar pentru a-și vizita fiica, care lucrează într-o bancă și îl tratează mai rău decât un client obișnuit; un cuplu adoptă un copil, apoi altul, de parcă ar alege o marcă de produse dintr-un supermarket; un tânăr român refugiat ajunge la Viena în Ajunul Crăciunului; un student, Maximilien B. (Lukas Miko), o ia brusc razna. În afară de știri, mai există și platoul de televiziune, un personaj obsedant în toată *Trilogia Glaciațiunii*. Știrile de televiziune sunt împărțite între difuzarea imaginilor care anunță războiul în lume și acuzațiile de pedofilie la

adresa lui Michael Jackson. În niciun moment nu se specifică nici cum și nici de ce aceste micro-narațiuni umane sunt legate de violența extremă anunțată la începutul filmului. Destinul lui Maximilien B. este sortit să fie absurd, în timp ce privitorul este chemat să reconstituie piesele acestui puzzle ilogic. Filmată în tracking și în cadre low-angle, călătoria lui Maximilien B. de la bancă la mașină, unde se retrage pentru a ajunge la punctul final al existenței sale, privează spectatorul de orice rezultat *salvator*. La câțiva pași mai departe, copilul român se uită la corpul neînsuflețit al unei mame adoptive al cărei sânge se împrăștie pe asfalt. Nu există nicio ieșire din acest labirint existențial, nici un efect cathartic pentru aceste vieți mediocre. Totul se rezumă la o statistică, o privire rece și înfiorătoare asupra unei omeniri reduse la o cinetică larvară care, proiectată pe ecranul televizorului, își pierde toată puterea emoțională. Astfel, „refuzul de a da o dimensiune psihologică personajelor nu are doar scopul de a duce la realizarea unei reprezentări a hazardului. Are și scopul de a da o altă dimensiune personajelor, care este socială. Vorbim despre un conflict între social și psihologic”[20].

În *71 de fragmente...*, hazardul este principalul dispozitiv de construire a poveștii, cel care reunește personajele în același spațiu la finalul filmului. Chiar din titlu înțelegem că întâmplarea este personajul real al filmului, adevărata problemă pe care vrea să o abordeze Haneke. Mai mult, deși nu oferă informații pentru intenționalitatea primară a intrigii, alte evenimente mai sus menționate creează și rupturi, o întrerupere a cronologiei evenimentelor. Furtul jachetei în este semnificativ în acest sens. Copilul român, imigrant ilegal, vede o mamă și cei doi copii ai săi jucându-se cu câinele lor într-o grădină. Este o imagine foarte tandră; fericirea simplă și firească trezește în el sentimentul unui paradis pierdut, inaccesibil, îndepărtat. Mama uită sacoul pe bancă și copilul român profită de ocazie. Copilul român apare într-o altă secvență, îmbrăcat în acel sacou. Furtul nu apare ca imagine filmată; nu reprezintă decât concretețea unei fericiri dorite, a unui moment copilăresc de invidie pentru tandrețea unei familii. Chiar dacă și-a însușit obiectul, copilul ar fi lipsit de efectul de fericire și, atunci când se contemplă în oglindă, este doar obiectul material pe care îl vede, dar fără să simtă aceeași senzație.

Temele majore ale contemporaneității sunt filtrate prin imaginea filmică, imagine care nu este un substitut pentru un documentar, ci mai degrabă o atenuare dramatică care urmărește să schimbe focalizarea evenimentului în timpul procesului

[20] Dufour, Éric, op. cit., p. 58.

de recepție. Tema migrației, de exemplu, apare în filmele lui Haneke datorită puterii sale mediatice. Mai mult, evenimentul central surprins în filmul *71 de fragmente...* (masacrul din bancă) devine doar un *flash news* absurd televizat. În acest film, hazardul pare să fie un element principal al poveștii: nu există o relație strictă de cauză și efect, ci evenimente disparate, fără legătură aparentă, care contribuie la starea generală de rău și la violența fără sens: „la început, titlul filmului a fost *Mikado*... În acest joc, hazardul joacă un rol important, în funcție de cum cad bețele la început. Și după, fiecare este dependent de celelalte" [21]. Cadre disparate, fără legătură cu evenimentul major, captează atenția spectatorului și, prin urmare, devin semnificative: într-o secvență inițială din *71 de fragmente...*, copilul român trece granița în mod clandestin, ajunge pe teritoriul austriac, se oprește și se uită în afara ecranului. Cadrul propune o chestionare a destinului său și este încadrată ca o reflecție asupra știrilor contemporane despre migrația minorilor, o temă foarte sensibilă pentru mass-media europeană. În *Al șaptelea continent*, instanța enunțiativă însoțește fetița, modul ei tăcut de a deveni conștientă de realitate, de singurătate și de mediul ei; camera este plasată la aceeași distanță care separă fiica de obiecte. În acest caz, distanța focală a camerei generează o distanță mentală. Este ca și cum fetița iese din cadrul propriei existențe și se contemplă din afara ecranului. Folosirea acestei camere impersonale scoate în evidență un discurs paralel, cel care continuă în conștiința spectatorului, dar și cel care dictează modul în care este perceput. Cu alte cuvinte, „transformarea individului, dintr-un actor în propria viață într-un simplu spectator, este legată și de statutul mass-mediei în societățile noastre"[22].

Concluzii

Pentru consumatorul contemporan de informații, indiferent de mediul ales (internet, televiziune, radio, ziare), realitatea rezultată poate fi asemănată cu ușurință cu o ficțiune asemănătoare cu estetica filmului noir, horror, thriller etc. Spațiul virtual european este plin de știri care, în cea mai mare parte, sunt încălcări ale drepturilor omului: crime rasiale, crime împotriva persoanelor LGBTIQ+, atacuri teroriste, discriminare sistematică, probleme legate de refugiați, violență domestică și abuz (atât fizic, cât și psihologic). Acestea au atins cote alarmante, dar există suficientă

[21] Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, op. cit., p. 145.

[22] Ibidem, p. 59.

documentație și dovezi accesibile oricui pentru a confirma, inventaria și stoca această realitate. Dacă luăm Austria ca punct de referință și privim înapoi la mișcările socio-politice din anii 1970 și 1980, pot fi identificate câteva puncte de congruență între trecut și prezent. Omenirea este martoră la o lume desfigurată, cuprinsă de pandemii, războiul din Ucraina, boom-ul tehnologic și este cuprinsă de alienare, constrânsă constant de concepte și inovații care contrastează cu reminiscențele unor mentalități conservatoare, rigide, greu de îndepărtat. Acumularea acestor fenomene în prezent a condus la o nevoie acută de mijloace coerente și credibile care să faciliteze înțelegerea și acceptarea unei noi normalități printr-o înțelegere a mecanismelor trecutului, de la cele științifice și istorice la cele artistice, precum literatura, filmul și teatrul. Există o legătură foarte puternică între istorie și ficțiune: istoricii încearcă, de asemenea, să se asigure că un eveniment poate fi spus ca istorie. Ei nu doar dramatizează prin legarea evenimentelor de anumiți protagoniști, dar, atunci când sunt plasate într-o anumită perioadă (cum ar fi istoria mișcării muncitorești din Austria în anii 1970), le stabilesc un curs, care are un început, un mijloc și un capăt, dar și un punct de cotitură în a doua jumătate a cursului său. Astfel, trecutul este o punte hibridă care joacă un rol important în lupta împotriva discriminării de orice fel. Aceasta nu este neapărat o relație cauză-efect, ci mai degrabă implică descifrarea mecanismelor de înțelegere a proceselor trecutului, în măsura în care acestea reprezintă modele recognoscibile pentru prezent. Conceptul de „literatură faptică" facilitează astfel apariția unor noi genuri hibride care integrează material faptic în narațiunile ficționale (neo-jurnalism, romane non-ficționale, metaficțiune istoriografică, documentar ficțional, romanul istoric postmodern, romanul para-istoric etc). Prin această lentilă, evenimentele din prezent sunt arhivate, făcute explicite prin stocarea și reinterpretarea trecutului. În acest context, ficțiunea recontextualizează și rearanjează materialul din trecut care nu camuflează ficțiunile ca adevăruri, dar poate de-camufla adevărurile ca ficțiuni. În ceea ce privește cinematografia, această idee este foarte asemănătoare cu cea a cineastei germane Hito Steyerl care, vorbind despre filosofia sa de a înțelege sensul realizării unui documentar, folosește expresia de „palat al memoriei" pentru a explica modul în care este organizată informația de către arhivă. În acest sens, cinematograful ar putea fi perceput ca un monument, în sensul că, deși îmbrățișează un discurs *ficțional*, este totuși un mod de a *deghiza* adevărul în ficțiune.

Regizorul Michael Haneke recreează aceste punți hibride între istorie și ficțiune. Filmele sale nu doar instrumentalizează cazuri ale unui trecut nu foarte îndepărtat la scară istorică, dar ne permit să găsim corespondențe, explicații sau chiar fatalități în manifestările prezentului, prin stabilirea de tipare, sau ficțiuni, prin care actualitatea

capătă relevanță. Cinemaul lui Haneke, în afara oricăror conotații ideologice, își propune să modifice relația dintre privitor și obiectul privit, fie că este vorba de relația intimă dintre cameră și obiectul/omul filmat, fie despre spectatorii înșiși. În primul caz, există o duplicare a imaginii filmate care este autoreferențială și exterioară, detașată de subiectul ei. Aici se află dificultatea sau disconfortul resimțit de anumiți spectatori în fața unei violențe nejustificate în economia intrigii, dar atât de bogate în sensul conștientizării personajelor. Regizorul încearcă chiar să-și circumscrie filmele într-o anumită estetică a recepției care favorizează un spectator activ, chiar cinic. *Trilogia Glaciațiunii* a lui Haneke este un document important nu numai pentru că oferă o viziune de impact asupra societății austriece, ci și pentru că reconstruiește o viziune complexă asupra societăților burgheze de astăzi: ele sunt reci, insulare, violente și dezumanizate de contactul zilnic cu „imaginea" în toate aspectele sale. În acest sens, Robert Sinnerbrink are dreptate când îl numește pe Haneke un „moralist post-umanist"[23], explicându-i estetica în termenii unei consecințe a trecutului violent al acestei părți a continentului care a aderat la un mod post-situaționist de a înțelege lumea: „Acest post-umanism poate fi înțeles în două sensuri legate: în primul rând, în raport cu experiențele istorice ale nazismului și formele postbelice de violență și traumă, care au făcut formele tradiționale de umanism obiectul unor îndoieli sceptice; iar în al doilea rând, în raport cu ascensiunea unei *societăți a spectacolului* debordiene postbelice care captează tot mai mult atenția și conștiința prin intermediul unui sistem de imagini (și imagini ale mărfurilor) comercializate"[24]. Aspectele importante ale acestor schimbări socio-culturale care au loc în modernitatea capitalistă vizează eliminarea din ce în ce mai radicală a tot ceea ce nu este rațional, științific, cuantificabil; eliminarea oricărui element de mister, neobișnuit, miracol; cu alte cuvinte, eliminarea dimensiunii sacre și spirituale. Personajele lui Haneke reprezintă această pierdere a miracolului, atingând un fel de stare monadică.

Cineastul austriac a creat o dinamică specifică prin trilogia sa, care se referă la un anumit mediu social, atât geografic, cât și socio-economic. Vorbim despre familiile bogate: una situată într-un cartier rezidențial (*Al șaptelea continent*) și cealaltă într-un apartament central (*Videoul lui Benny*); doar în *71 de fragmente...* publicului îi sunt prezentate clasele sărace în locuințele lor sociale. De fapt, Haneke nu reconstruiește topografic un oraș – el își circumscrie viziunea asupra unui spațiu urban și implicit

[23] Sinnerbrink, Robert. "A Post-humanist Moralist. Michael Haneke's Cinematic Critique." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 16, 2011, p. 115.

[24] Ibidem, p. 117.

asupra unei comunități umane, înfățișând aceste spații publice și private prin medii sonore și vizuale. Dar mai presus de toate, el creează un spațiu media care să permită interferența între primele două. Cu toate acestea, există un paradox: pe de o parte, există o compartimentare extremă, în așa măsură încât elementele nu sunt capabile să comunice pentru a forma o comunitate umană. Pe de altă parte, spectatorii asistă la o impregnare completă cu acel spațiu mediatic, ducând la înstrăinarea totală a individului prin ștergerea granițelor dintre spațiul public și cel privat. Mass-media și spațiul personal se suprapun, deși cele două sunt structurate aproape identic din cauza lipsei de comunicare. Secvențele pe care le folosește Haneke sunt supuse acelorași legi ale hazardului prin intermediul editării discontinue: imaginile TV trec de la Procesul de la Sarajevo la cele mai recente știri despre procesul lui Michael Jackson. Aceeași discontinuitate a realității mediatice este trăită de individ în spațiul privat, unde sufrageria părinților lui Benny alternează cu imaginea Mona Lisei, cu un tablou de Andy Warhol, cu o veche reclamă pentru Pepsi, imaginea unei bucătării moderne și așa mai departe. În acest univers, aceeași lipsă de coeziune care există în lumea obiectelor se regăsește și la nivelul indivizilor. După cum am demonstrat în acest articol, cinematograful lui Haneke se bazează pe mecanisme specifice prin care cineastul austriac ilustrează înstrăinarea crudă a unei lumi intoxicate de capitalismul dezumanizant. În timp ce reificarea vieții pune sub semnul întrebării validitatea existenței umane în angrenajul monstruos al unei rutine dominate de nevoia incontrolabilă de a poseda obiecte, dependența din ce în ce mai mare de simulacrele cotidiene oferite de mass-media împinge individul către o formă acută de desensibilizare. În mod similar, haosul mediatic afectează însăși structurile de profunzime ale societății, dezvăluind în cele din urmă o umanitate crudă, mecanizată și distructivă care, în contextul unei crize axiologice, pune sub semnul întrebării principiile sacrosante ale unei Europe *sănătoase*. Trilogia lui Haneke este construită ca un silogism în care ipoteza de bază (descrierea unui stil de viață alienant) apare încă de la început. Tot astfel, violența de la final exprimă, printr-un complex de circumstanțe, toate trăsăturile universului lui Haneke: lipsa de comunicare, saturația de informații, invadarea spațiului personal, pentru a numi doar câteva. Privitorul se confruntă cu o mare ambiguitate ideologică: este vina acțiunii gratuite a unui individ sau a răspunderii difuze și pasive a colectivității? Prin această ambiguitate, care este și cea a istoriei moderne și contemporane, trilogia lui Haneke este definitiv de partea pesimismului istoric.

În acest sens, cinemaul lui Haneke nu este neapărat o profeție sumbră, ci mai degrabă o mărturie a unei Europe aparent imposibil de reabilitat. *Trilogia Glaciațiunii*

este un document al unei țări care reflectă destinul unui continent care poartă cicatricile unui trecut marcat de violența colonială și genocid, aderând în același timp la o filozofie capitalistă care cuprinde un mecanism existențial absurd.

Funding. ***Project financed by Lucian Blaga University of Sibiu & Hasso Plattner Foundation research grants LBUS-IRG-2019-05***

Bibliografie

Baudrillard, Jean. *The Transparence of Evil*. Verso, 1993.

Blümlinger, Christa. "Figures du dégoût chez Michael Haneke." *Austriaca* (*Le cinéma autrichien*), vol. 64, 2007, pp. 95–115.

Brunette, Peter. *Michael Haneke*. University of Illinois Press, 2010.

Cieutat, Michel & Rouyer, Philippe. *Haneke par Haneke*. Stock, 2017.

Dufour, Éric. *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke?* VRIN, 2014.

Goriely, Serge. "Pieces of Truth for Moments of Death in Haneke's Cinema." *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Haneke's Cinema*, edited by Alexander D. Ornella and Stefanie Knauss, Pickwick Publications, 2010, pp. 103–24.

Lukács, Georg. *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. The MIT Press, 1968.

Nevers, Camille. "L'œil de Benny." *Cahiers du cinéma*, no. 466, 1993, pp. 66–68.

Sinnerbrink, Robert. "A Post-humanist Moralist. Michael Haneke's Cinematic Critique." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 16, 2011, pp. 115–29.

Steyerl, Hito. *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*. Turia + Kant, 2018.

Evocări ale credibilului în scenă. Mecanisme de percepție

Alexandra DIACONIȚA•

Rezumat: Nu se poate spune cu precizie de unde se naște necesitatea de a privi un spectacol de teatru prin lentila credibilității. Fie că acest fapt este o reflexie a conștiinței contemplative, purtată de ecourile unui „probabil" și încercată de întrebări lansate unor orizonturi necunoscute, fie reprezintă o modalitate de rezonanță cu actul scenic, cert este că, de-a lungul timpului, rațiunea a dictat reiterarea căutării și regăsirii credibilului pe scenă. În încercarea de a parcurge un fir al unor mecanisme de percepție, vom analiza în ce măsură nevoia de verosimil se circumscrie altor nevoi, cu o amplitudine semnificativă. Abordarea de față are în vedere și raportări la conceptul de adevăr, real și realitate scenică, senzorialitate, precum și la rolul temporalității scenice cu privire la crearea iluziei de adevăr. Dacă, așa cum spune George Orwell, „realitatea se află doar în minte, niciunde altundeva", cum acționează percepția privitorului asupra *obiectului perceput,* în cazul de față, asupra realității scenice?

Cuvinte cheie: teatru, credibil, real, scenă

Perspective de apropiere și distanțare de realitatea scenei

Teatrul ca entitate obiectivă este o minciună, o lume care funcționează, din depărtare, ca un construct al falsului, și pe care convenția, magicul limbaj al fenomenului teatral, o scoate de sub efectul metodelor de reprezentare ale minciunii, cu mult înainte ca acestea să devină vizibile. În realitate, ca privitor, recunoașterea teatrului ca minciună este pierdere de vreme, deoarece prezența voluntară a spectatorului în sală reprezintă dovada că este pregătit să primească minciuna drept adevăr. A încorseta realitatea scenei prin instaurarea unei verificări mentale, care să ne determine să distingem realul de ireal, minciuna de adevăr, conduce inevitabil către o ratare (de neiertat) a acelor orizonturi pe care niciun barometru de depistare a adevărului și a minciunii, nu le poate bănui. A vrea să definești teatrul în funcție de conceptul de adevăr înseamnă a te plasa pe o poziție care să-ți permită un nivel de intimitate interioară, suficient de puternică, astfel încât realitatea imaterială de dincolo de scenă să devină sesizabilă. Teatrul nu înseamnă doar apropierea fizică de scenă și actori, ci mai ales ne invită la apropiere lăuntrică, viscerală, corelată misterului degajat de elemente specifice scenei, care se sustrag dualității minciună-adevăr, pentru că

• dr. Diaconița Alexandra, UNAGE Iași

obiectivul său nu se limitează la aceasta. Deci, arta spectacolului nu este *minciună morală*, de factură etică, este minciună ca stare liminară a adevărului. Desigur, teatrul funcționează ca adevăr sub formă de convenție, și prin intermediul acesteia atinge și alte numeroase stadii, pe care percepția privitorului le încarcă cu semnificație: credibilul, autenticul, falsul, veridicul etc. Ele sunt atât repere în înțelegerea conjuncturilor scenice, cât și modalități prin care spectatorul rezonează cu spațiul teatral și își formează preferințele estetice. De la distanță, impresia asupra teatrului virează în direcția minciunii (știm că ceea ce ni se prezintă nu este *real*), dar sub efectul unei apropieri mai mari de realitatea scenică, acea impresie se apropie de adevăr (cel puțin, de senzația adevărului). Și iată că, în teatru, privim uneori spre scenă nu neapărat spre adevăr, ci *prin prisma* adevărului, fapt care ajută la înrâurirea unei impresii de credibilitate. Și totuși, spectatorul nu se află în sală ca să negocieze semnificația teatrului pe terenul adevărului sau al minciunii; prezența sa reafirmă deopotrivă o experiență de natură estetică și necesitatea de conectare cu ceea ce se sustrage vizibilității imediate – metafore, simboluri, idei. Ceea ce nu este real în teatru poate fi bănuit, totuși, ca adevăr. „Actorul știe că pe scenă ceea ce pare adevărat nu trebuie să și fie adevărat, afirmă Nietzsche”[1]. Credibilul este moneda de schimb a realului în scenă. Nu este necesar să apropiem situația scenică de *real,* ca să devină *veridic.* Nu *lumea în sine,* ci *potențialul* lumii, nu realitatea imediată, ci intuiția uneia care pulsează printre imagini, forme, cuvinte și idei. Când suntem privitorii actului teatral, „nu doar că lumea, cu stridențele și nebunia ei, e lăsată în urmă, dar omul obișnuit devine martorul unei taine. E un act de prefacere, poate chiar și fără voie, o trecere de la realitate la metafizică, de la profan la sacru”[2].

Teatrul nu pare să fi ajuns vreodată să-și asume încercarea vreunei definiții pentru adevăr (poate că nici măcar în vremuri în care era „necesar” să fie rostit în scenă, pe fundalul cenzurilor), dar s-a asigurat, sub o forma sau alta, să capete statutul de reflexie a societății din prezent, apropiindu-se de conceptul adevărului prin efectul credibilității, prin asocierea unui microcosmos scenic cu un macrocosmos al realității obiective. Eforturile implicate în construcția situațiilor scenice, a personajelor, a efectelor mai mult sau mai puțin estetice, converg toate către o necesitate recurentă: credibilul.

Imagine și cuvânt, pilonii credibilității

[1]Octavian Saiu, *Efectul Tartuffe. Fascinația teatrală a imposturii*, Editura Paideia, București, 2019, pag. 203.

[2]Octavian Saiu, *Arta de a fi spectator*, Editura Nemira, București, 2021, pag. 5.

Nu putem spune că arta spectacolului manipulează percepția, dar, în orice caz, o vizează, o stimulează și, în anumite măsuri și contexte, o modelează. Ceea ce va avea teatrul întotdeauna ca principiu fundamental este acționarea asupra simțurilor, proces din care se vor desprinde impresii și senzații, în urma cărora se va stabili, mai mult sau mai puțin, conștient sau inconștient, pulsul lumii scenice. Fie că ne raportăm voluntar sau nu la verosimilitatea actului scenic, cert este că mentalul nostru o caută, fie într-o înșiruire de cuvinte din discursul vreunui personaj, într-o simbolistică invizibilă, posibilă prin corelații și asocieri, fie într-o acțiune sau gest care ne influențează percepția. Fără să abordăm demersul dintr-o perspectivă pur speculativă, universul construit în scenă are o țesătură a cărei finețe, uneori, o atribuim impresiei de adevăr pe care o emană. Există două direcții de raportare a spectatorului la ceea ce îi apare ca fiind verosimil – imaginea (acțiuni, situații, relații, corpul actorului etc.) și cuvântul (textul, ritmul discursurilor, vocea actorului etc.). De altfel, ambele fuzionează în scenă, însă, în funcție de registrul estetic al spectacolului, raportul de putere dintre cuvânt și imagine variază. În cuvânt avem posibilitatea să percepem fărâme ale credibilului în aceeași manieră prin care îl bănuim și în imagini. Cu alte cuvinte, privitorul este tentat să traducă adevărul scenic prin efectele exercitate asupra lui ori de către o stimulare vizuală ori auditivă. Cu toate că, o bună bucată de vreme, s-a considerat că teatrul este o artă a cuvântului (ceea ce nu poate fi întru totul departe de adevăr), actualitatea înclină balanța spre o monopolizare vizuală a scenei. Totuși, imaginile care se perindă, fie pe rând, fie simultan, într-un spectacol de teatru, oare nu reflectă anumite condiții de construcție asemănătoare celor implicate în structurarea limbajului verbal, condiții care fac referire la factorul ritmului și acela al duratei de timp? Altfel spus, imaginea este întrețesută, pentru a i se puncta sensurile și simbolistica, cu o axă a timpului, developându-se progresiv asemeni cuvintelor dintr-un discurs. Imaginile scenice nu sunt precum fotografiile, care și ele emană o anumită încordare dată de un ritm de dincolo de reprezentarea lor statică; imaginea în teatru conține ritmul unei sămânțe care vrea să crească. Totuși, spre deosebire de cuvânt, limbajul vizual este încărcat de semnificații multiple și ne invită, cu o viteză considerabilă, într-o lume multi-senzorială, pe care nu o putem ignora. „Imaginea este idiomul universal, pe care limba nu îl poate echivala (...). Imaginea – dacă nu e criptată, dacă nu se pretează la îndelungi decorticări și descifrări, ceea ce se întâmplă tot mai rar – nu are nevoie de traducere. Și iată cum totul pare că se reconfigurează în dinamica permanentă a comunicării interumane, până la punctul în care o simplă fotografie devine mai importantă nu doar decât o mie de cuvinte, ci decât orice număr de cuvinte”[3]. Nu putem să nu chestionam următorul aspect: este revendicarea

[3]Octavian Saiu, *Clipa ca imagine. Teatru și fotografie*, Editura Nemira, București, 2017, pag. 38.

verosimilității în scenă o chestiune de limbaj vizual sau verbal? Altfel spus, **vedem** sau **auzim** adevărul scenic? În orice caz, teatrul nu poate reprezenta doar un șir de imagini sau doar o poveste audiată, el se circumscrie dimensiunii unde ambele posibilități se îmbină. Fie că ne raportăm la un teatru al efectelor pe moment sau la unul al efectelor pe termen lung, cert este că, atât pentru unii, cât și pentru alții, arta scenică mijlocește întâlniri cu *momentul,* respectiv întâlniri cu o înșiruire de momente. Asemănându-l fotografiei, teatrologul Octavian Saiu vede în teatru *clipa ca imagine*: „în cazurile ideale, aproape inexplicabile, fotografia se apropie de teatru printr-o aceeași ambivalență: oferă un spectacol veridic, real sau hiperreal, atrage atenția și trezește emoția celui care o descoperă, însă oferă în același timp șansa unei detașări”[4].

Când anume putem determina faptul că ceea ce se întâmplă pe scenă este credibil? Dincolo de cât de *plauzibile* pot fi limbajul vizual și cel verbal pentru spectator, un lucru poate fi încă spus, și anume că impresia verosimilității este punctată adesea de temporalitatea scenei: durata unui gest, a unei acțiuni, a unei situații, a unei tăceri... Este potrivit a spune că iluzia de adevăr este credibilul în sine? Nu. Iluzia reprezintă o interfață, al cărei scop este acela de a se împotrivi, în mod fundamental, realității pe care o reprezintă. Pe când credibilul trimite la o posibilitate, la un soi de potențialitate, o lume nemanifestată încă, dar care, prin caracterul imediat al teatrului, reușește să devină, neîndoielnic, o experiență aproape *palpabilă*.

Bibliografie

Petran, Iuliana Cristina, *Henri Bergson și experiența conștientă a timpului*, Buletin Științific, seria A, Fascicula Filologie, vol. XXIV, 2015

Saiu, Octavian, *Clipa ca imagine. Teatru și fotografie*, Editura Nemira, București, 2017

Saiu, Octavian, *Efectul Tartuffe. Fascinația teatrală a imposturii,* Editura Paideia, București, 2019

Saiu, Octavian, *Arta de a fi spectator,* Editura Nemira, București, 2021

[4]*Idem,* pag. 73.

Mrejele reflecției și pericolul acțiunii

Lorette ENACHE•

Rezumat : Ne surprindem de multe ori instinctul critic, grăbit să judece lipsa de reflecție înaintea înfăptuirii actului artistic, dar uităm să luăm în considerare și cealaltă față a monedei, lipsa de acțiune și prelungirea neroditoare a reflecției. Din celelalte două variante, care implică doar reflecție, sau doar acțiune, părem a alege mai degrabă un act impulsiv ca fiind mai autentic decât o pregătire a unui act ce nu va avea loc niciodată, chiar dacă în urma acestui proces au fost create o serie de idei și de concepte, în principiu valoroase. Giorgio Strehler poate fi considerat, fără dubiu, o personalitate care se poate defini prin acțiune, căci așa cum el însuși spunea, activitatea sa nu a fost o poveste despre teatru, ci una despre „viață și sânge". Și numai prin puterea exemplului parcursului marilor creatori putem înțelege că pentru un adevărat om de artă, nu există, de fapt, delimitare între reflecție și acțiune. Că tot procesul creației, dar și avântul în sine care îl precede constituie un tot unitar în care nu există un element fără un altul. De ce mrejele reflecției? Pentru că atunci când intelectul încearcă să clădească o ordine și o desfășurare, ea poate sau nu poate fi una care va putea fi reprezentată fidel și aievea. Poate duce la reprezentare sau poate produce, așa cum spune Kierkegaard, „mrejele unei perspective iluzorii". De ce pericolul acțiunii? Pentru că o dată intrat în procesul de exteriorizare a celor gândite și create în imaginar, elementele vii vor reacționa cu siguranță diferit, vor apărea cu siguranță surprize și momente deloc așteptate care pot, fie să îmbogățească actul, fie să-l strice. Și în mâinile creatorului stă capacitatea de a distinge unde este locul fiecăruia, ce servește sau nu actului creator.

Cuvinte cheie : teatru, artă, regie, coregrafie, Giorgio Stherhler

O îndelungată reflecție, poate fi, așa cum spunea Søren Kierkegaard, o logodnă mult prea lungă, în urma căreia căsătoria își pierde deja suflul, iar cel care se rătăcește în pasiune poate avea la fel de multe scuze ca cel care știe în secret că se lasă înșelat de reflecție. Misiunea reflecției se poate limpezi într-o formă mai înaltă de existență doar dacă este ancorată la prezent și lăsată să prindă viață.

În introducerea cărții sale, *Pentru un teatru al umanului*, Giogio Strehler se întreabă în ce măsură cele scrise corespund cu adevărata desfășurare a lucrurilor și dacă nu cumva rezultatul unei cărți de teatru poate fi doar un material eterogen și dizarmonios construit din crâmpeie de viață teatrală, transformată, cu siguranță, de păstrarea lor în amintire. Munca teatrală, este, în opinia sa, în chip fundamental,

• Conferențiar universitar dr la Facultatea de Teatru – UNAGE din Iași

străină de tot ce nu înseamnă exprimarea directă pe scenă. Așadar, etapele premergătoare actului artistic, documentarea, construirea, aprofundarea, chiar și creația la nivel de idei și concepte pălesc în fața lucrului concret din repetiții, chiar dacă forma în care acesta se desfășoară, își are, desigur, bazele, în reflecție. Este deci, foarte fină linia de trecere de la reflecție la acțiune, și o întârziere prea mare în intelect, întru pregătirea acțiunii perfecte, poate duce la o conceptualizare care depărtează artistul de manifestarea vie, care, prea mult plămădită și coaptă, își pierde din prospețime, din autenticitate, dar își și înstrăinează elementul-supriză, atât de necesar oricărei desfășurări care implică viul.

Ne surprindem de multe ori instinctul critic, grăbit să judece lipsa de reflecție înaintea înfăptuirii actului artistic, dar uităm să luăm în considerare și cealaltă față a monedei, lipsa de acțiune și prelungirea neroditoare a reflecției. Din celelalte două variante, care implică doar reflecție, sau doar acțiune, părem a alege mai degrabă un act impulsiv ca fiind mai autentic decât o pregătire a unui act ce nu va avea loc niciodată, chiar dacă în urma acestui proces au fost create o serie de idei și de concepte, în principiu valoroase. Testul viului, testul ieșirii din laborator, este testul operei de creație, scena este solul roditor pe care nu conceptul va da viață, și actul bazat pe concept. „Nu trăiți cu pumnii strânși în spatele unui zid, cu spaima de vid… Poate că astfel veți ajunge să trăiți nouăzeci de ani.Veți trăi mult, dar la ce vă va folosi? Nu, faceți ce vreți! La sfârșit veți fi suferit, veți fi fost dezamăgiți, dar veți fi ființe umane. Viața trăită astfel merită trăită. Altfel, nu! Ceea ce spun aici este, de asemenea, valabil, pentru un teatru de artă.” (*Giorgio Sthreler, Scrisori despre teatru)*. Ce preferă să simtă un pedagog de teatru față de candidații pe care îi selectează pentru clasa de actorie? Că știu foarte bine să conceptualizeze sau că sunt gata să se arunce în acțiune? În primă fază, libertatea interioară și curajul primează, pentru ca ulterior, modelarea interiorului să ofere instrumentelor de exprimare siguranță și precizie. Dar fără curajul celui care e gata să se arunce în apă, orice listă cu metode și descrieri ale procesului va rămâne un material fad.

Ne întoarcem la Giorgio Strehler, care poate fi considerat, fără dubiu, o personalitate care se poate defini prin acțiune, căci așa cum el însuși spunea, activitatea sa în nu a fost o poveste despre teatru, ci una despre „viață și sânge”. Și numai prin puterea exemplului parcursului marilor creatori putem înțelege că pentru un adevărat om de artă, nu există, de fapt, delimitare între reflecție și acțiune. Că tot procesul creației, dar și avântul în sine care îl precede constituie un tot unitar în care nu există un element fără un altul. Strehler vorbește despre momentul în care a „țâșnit” în el nevoia de a face teatru, tocmai aflându-se in imposibilitatea momentului de a face teatru din cauza contextului international și fiind nevoit să se strecoare printre pauzele pe care i le dădea războiul- permisie sau boli. Ajuns în Elveția a făcut primul

său spectacol, *Omor în catedrală*, de Thomas Eliot, apoi cel de al doilea, *Caligula*, de Albert Camus. La încheierea războiului a avut de ales între a rămâne în Elveția sau a se întoarce în Italia și a ales să se întoarcă, pentru că „în țara aceea care era a mea, totul trebuia făcut". „Simțeam că am putere să car lumea pe umeri", spunea, amintindu-și acest moment. Face o analiză dură și suprinzătoare referitor la ce înseamnă, cu adevărat o sală plină și cum ar trebui să aprecieze un om de teatru calitatea publicului său, și nu cantitatea, și realizează că e o nevoie de schimbare de direcție pentru ca succesul unui spectacol să nu mai fie cuantificat în numărul de spectatori sau în numărul de ovații aduse la final, observând că deși repertoriile teatrelor de atunci treceau cu ușurință de la Shakespeare la Guitry, spectacolele erau aplaudate cu aceeași convingere, acuzând spectatorii de pierderea capacității de a judeca și de a reacționa corect în fața unei opere de artă. Poate fi inclus acest tip de reflecție în tabloul reflecției care precede crearea unui produs artistic? Cât de largă trebuie să fie viziunea unu om de teatru și care sunt toate punctele pe care trebuie să le atingă, ca să poată fi vorba de o viziune completă a spațiului și timpului în care urmează să-și desfășoare opera? În ce măsură acest tip de gândire mai face azi parte din structura interioară a unui creator de teatru? Deși pretindem că cea mai sigură cale către succes e ca fiecare să-și perfecționeze cât mai bine segmentul său de activitate, actorul să se ocupe de actorie, regizorul de regie, scenograful de scenografie, etc., uităm că geniile rămase în istoria teatrului universal au avut o viziune care le depășea cu mult aria lor de desfășurare și că asta reprezintă, de fapt, un spirit vizionar. „Neavând bani, făceam totul singur: decorurile, costumele, muzica, regia." Desigur, nu e vorba aici despre apologia celui care pretinde că poate face orice și poate înlocui pe oricine, ci vorbim despre cel care, angrenat în marea sa dorință de a crea, nu se lovește de piedicile pe care contextul le poate aduce, ci luptă prin toate mijloacele posibile să ajungă să poată acoperi o arie cât mai largă din ceea ce devine necesar creării unui spectacol. Lipsa unei bune organizări, pe care o blamăm astăzi, lipsa de implicare a celor care ar trebui să pună la dispoziție materialele și cadrul necesare desfășurării unui spectacol, revolta noastră de astăzi referitoare la faptul că nu suntem susținuți, ajutați, finanțați, poate fi una legitimă, în această epocă, dar atunci când nevoie noastre nu sunt acoperite din afară, nu renunțăm oare prea repede, clasificând a fi imposibilă aducerea la viață a proiectelor noastre? Uităm că au existat timpuri în care tocmai această lipsă făcea ca determinarea celui care dorește să creeze să fie și mai mare și aceasta, alături de forța sa de creație, să nască soluții și căi prin care să fie îndepărtată orice limită a imposibilului. Aceasta este un tip de acțiune creatoare, care nu vede și nu acceptă un NU. Când vorbim despre reflecție și acțiune în artă, vorbim de o permanentă neliniște interioară menită să așeze laolaltă toate elementele, care o dată adunate, să aducă la lumină rezultatul creației. Vorbim despre motivația interioară, visul primar, vorbim despre viziunea personală, vorbim despre analiza

caldă dar și despre analiza rece, vorbim despre spectacolul imaginat, despre spectacolul creat, cu riscul pe care îl pot presupune atât mrejele reflecției, cât și pericolul acțiunii. De ce mrejele reflecției? Pentru că atunci când intelectul încearcă să clădească o ordine și o desfășurare, ea poate sau nu poate fi una care va putea fi reprezentată fidel și aievea. Poate duce la reprezentare sau poate produce, așa cum spune Kierkegaard, „mrejele unei perspective iluzorii". De ce pericolul acțiunii? Pentru că o dată intrat în procesul de exteriorizare a celor gândite și create în imaginar, elementele vii vor reacționa cu siguranță diferit, vor apărea cu siguranță surprize și momente deloc așteptate care pot, fie să îmbogățească actul, fie să-l strice. Și în mâinile creatorului stă capacitatea de a distinge unde este locul fiecăruia, ce servește sau nu actului creator.

Giorgio Sthreler înființează în anul 1947 Piccolo Teatro și își descrie misiunea ca fiind una „cotidiană, asiduă și continuă, o misiune fizică și spirituală." Alege, pentru repertoriu, *Azilul de noapte, Pariziana, Nora, Lulu, Soția ideală, Pescărușul, Micul Eyolf, Furtuna, Nopțile mâniei*, cu fiecare alegere încercând „să resusciteze o armonie în sânul societății contemporane", ajungând la 115 spectacole în 20 de ani. Își încheie prima perioadă de la Piccolo Teatro în anul 1968 cu *Uriașii munților*, afirmând că bătălia pentru un teatru public în Italia fusese câștigată de mediocritate și revine apoi, în 1970, când i se oferă răspunderea totală și posibilitatea de a încerca din nou să creeze „un teatru al rațiunii, al poeziei".

Într-un dialog radiofonic cu Siegfried Melchinger la Norddeutscher Rudfunk din Hamburg, din martie 1974, publicat în cartea *Pentru un teatru al umanului*, Strehler spune: „Eu cred că teatrul mare, teatrul puternic din punct de vedere artistic, își are temeiul într-o concepție puternică despre viață, despre lucruri, o concepție despre a fi pe care n-avem decât s-o numim cum ne place! Ea nu este arta, fară îndoială, ci o condiție a artei. Când mă uit la o carte, la un spectacol, la un tablou, când ascult muzică, întotdeauna simt că vibrează intens sau mai puțin intens o «idee lăuntrică» despre viață. Și, cu cât opera e mai mare, cu atât această vibrație este mai intensă." Reflecția și crearea unei concepții despre viață este, așadar, nu artă în sine, ci o condiție a artei. Dar lipsa de pasiune a reflecției, așa cum spunea Kierkegaard, face din aceasta o corabie care doar plutește fără țintă, care poate fi doar admirată pentru liniile sale, care nu folosește la trecerea pe apă a cuiva sau a ceva, care doar plutește grațios. La fel cum lipsa de reflecție pasională a acțiunii, face din aceasta un marfar greoi care doar transportă pe cineva sau ceva dintr-un loc în altul, fără emoția drumului, în nopți fără peisaj.

Arta spectacolului nu se află între reflecție și acțiune, este reflecție și acțiune, iar aceste două elemente se află într-o simbioză perfectă și fiecare dintre ele are

multiple ramificații, care se întrepătrund. Poziționate în timp, ca desfășurare, reflecția este continuă, atât pe terenul conceptelor, cât și pe terenul viu al faptelor. Poziționate în laboratorul scenei, sunt ambele atribuite tuturor celor care participă la crearea actului artistic, fie ei actori, regizori, scenografi, chiar dacă viziunea regizorală e cea care dă tonul, instrumentele orchestrei trebuie să fie în permanență lucide și acordate cu întregul. Aici apare primejdia acțiunii, când conceptul se ramifică prin fiecare din cei care participă la ridicarea construcției. În aceeași măsură există primejdia de destabilizare, dar și posibilitatea de înălțare și de îmbogățire, o dată cu trecerea construcției prin filtrul fiecăruia. Mrejele reflecției urmează a deveni linii drepte atunci când capătă viață, fără să devină însă intangibile și rigide. Devin drumuri drepte care au rolul doar de a crea un colț de lume format din labirinturi pe care se pășește știind unde încep și unde se sfârșesc. Actorul *reflectează* asupra personajului său, asupra spațiilor în care se află, asupra relațiilor cu celelate personaje, asupra situațiilor, dar și asupra rezultatului final, care se traduce în ochii privitorilor. Actorul *acționează* din prisma personajului, conform spațiilor în care se află, în cadrul relațiilor cu celelalte personaje, în situații, dar și pentru a orchestra, corecta și cântări propria interpretare.

„Nu e oare singura dovadă adevărată a unei convingeri să o exprimi prin propria viață prin fapte?”[1] Putem folosi această întrebare a lui Kierkegaard pentru a extrapola, lărgind orizontul domeniului artistic la cel al vieții de zi cu zi. Convingerea vine din reflecție, iar fapta este acțiunea. Procesul artistic nu se supune, în fond, unor reguli diferite de cele ale vieții de zi cu zi. Așa cum faptele vorbesc mai profund despre interiorul nostru decât ceea ce declarăm că simțim și credem, la fel spectacolul de teatru vorbește mai profund despre spiritul celor care l-au creat și viziunea acestora, incluzând aici și autorul (pe care, de altfel, Strehler, îl situează ca fiind cel mai important dintre cei care participă la crearea unui spectacol). Supus trecerii, exact ca un crâmpei de viață, spectacolul are un efect asupra spectatorului ce poartă exact valorea celor care l-au născut. Și cu cât lumea lor lăuntrică e mai bogată, cu atât spectacolul vibrează mai intens, devenind o poveste despre „viață și sânge”.

[1] Kierkegaard, Søren, *Works, A Literary Review, Edificatory Discourses in a Diverse Spirit*, Humanitas Publishing House, 2017

Bibliografie:

Kierkegaard, Søren, *Opere*, *O recenzie literară, Discursuri edificatoare în spirit divers*, Editura Humanitas, 2017

Strehler, Giorgio, *Pentru un teatru al umanului*, Editura Centrului Cultural Lumina, 2020

START CERCETARE

Spontaneitatea ca motor al schimbării interioare. Impactul psihodramei și al terapiei prin teatru

Cezara-Ștefania FANTU•

Rezumat: Jocurile dramatice și narațiunile constituie fundamentul dramaterapiei și psihodramei, avându-și rădăcinile în ritualurile și practicile teatrale ale culturilor antice. În ultimul secol, au apărut laboratoare experimentale în teatru, care au transformat mijloacele mizanscenei în instrumente terapeutice, iar psihodrama folosește tehnici teatrale precum inversarea de roluri, alter ego-ul, jocul de rol și simularea. Ambele forme de terapie se concentrează pe impactul catharsisului, dinamica prezentului și importanța momentului „Aici și Acum" cu toate implicațiile sale personale, sociale și culturale, facilitând întâlniri creative spontane. Aceste terapii creative oferă un cadru unic pentru vindecarea emoțională, permițând participanților să exploreze și să descopere sinele într-un mediu sigur, promovând transformări psihologice profunde. J. L. Moreno ridică întrebarea: „Dacă universul este condus doar de schimbare și spontaneitate?" El afirmă că „omul este un actor," însă actorul este și el un om. Ce se poate schimba atunci când se află la intersecția dintre terapie și dramă? Omul? Dar actorul?

Cuvinte cheie: Jacob L. Moreno, psihodramă, spontaneitate, teatru- laborator, creativitate

I. Introducere. Teatrul între Laboratoare Artistice și Forme Contemporane de Terapie

Teatrul ritualizat în cele mai vechi timpuri, purtător al însemnelor mitului, prin poveștile sale a oferit spațiu unor procese psihologice și opurtunitatea actorilor și spectatorilor, de a se privi pe sine. Cetățenii Greciei Antice participau la drame tragice care expuneau teme fundamentale ale vieții: vinovăția, dreptatea, suferința și destinul. Participarea la astfel de spectacole dramatice era mai mult decât o experiență estetică; era o formă de introspecție colectivă, o oportunitate de a reflecta asupra condiției umane, pe lângă articularea relației cu divinitatea și cu forțele naturii. Această moștenire a fost transmisă până în zilele noastre, influențând nu doar dezvoltarea

• Doctorand, Școala Doctorală de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" Iași

teatrului, care a generat o serie de laboratoare și experimente, dar și a unor forme contemporane de terapie, în special în domeniul terapiei prin artă. Ceea ce a început ca o manifestare colectivă a relației cu divinul și cosmosul s-a transformat, în prezent, într-un instrument puternic de explorare personală și de vindecare.

Teatrul secolului XX și XXI a fost profund influențat de cuceririle psihoterapiei de grup, psihodramei și dramaterapiei, în special prin faptul că aceste forme terapeutice au reconceptualizat arta teatrală ca un spațiu al transformării interioare și al vindecării colective, un spațiu unde arta și psihologia se contopesc pentru a crea o experiență profund transformatoare. Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Alejandro Jodorovski, Augusto Boal, Ivana Chubbuck, sunt doar câțiva dintre cei care au înființat o serie de laboratoare-experiment în care atât actorul, cât și spectatorul transformă mijloacele mizanscenei în mijloace terapeutice. Actorii și regizorii recurg adesea la utilizarea intenționată a dramei și a tehnicilor aparținătoare pentru a atinge scopuri terapeutice ca: eliminarea anumitor simptomuri, tratarea unor traume, integrarea emoțională și fizică, dezvoltarea personală, rezolvarea unor aspecte relaționale și identitare în privința unor grupuri sociale oprimate și marginalizate, violența în familie, traficul de ființe umane. Aceste influențe au dus la o redefinire a teatrului contemporan ca un spațiu nu doar de divertisment, ci și de intervenție socială și psihologică, propunând adesea spectacole interactive, în care bariera dintre scenă și public se dizolvă, actorii și spectatorii întâlnindu-se la același nivel de dialog și de putere, fără a exista antagonism între sală și scenă, ci mai curând o suprapunere. Rolul de actor este simbolic pentru căutarea umană a sinelui și pentru libertatea de exprimare, actorul fiind inițial un instrument în teatrul grec, vocea dramaturgului ulterior, până la a-și face auzită propria voce prin prisma acestor laboratoare.

II. Moreno și Arta Transformării: Intersecția dintre Teatru și Psihodramă

În sens invers, de la teatru la psihologie, există mai multe forme de terapie care pot fi corelate cu teatrul, datorită naturii lor interactive, creative și exploratorii: dramaterapia, psihodrama, terapia expresivă prin artă, terapia gestalt în teatru, Storytelling terapeutic, teatrul senzorial. Un exemplu marcant în această direcție este metoda psihodramei, dezvoltată de Jacob L. Moreno[1], născut în România, care a avut

[1] Jacob Levy Moreno (1889–1974) a fost un psihiatru, sociolog și inovator artistic de origine româno-austriacă, considerat fondatorul psihodramei, sociometriei și al terapiei de grup moderne. Renumit pentru abordarea sa revoluționară, Moreno a folosit teatrul ca instrument terapeutic pentru a explora

o influență profundă asupra modului în care tehnicile teatrale sunt folosite în scopuri terapeutice. Moreno, considerat unul dintre pionierii terapiei de grup, a creat un spațiu în care participanții puteau să recreeze și să retrăiască scene din viața lor prin intermediul jocului de rol. În loc de un decor teatral tradițional, mediul de terapie devine o scenă deschisă în care oamenii își pot asuma noi identități și roluri, explorându-și gândurile și emoțiile într-un cadru sigur și controlat. Transformarea mise-en-scène-ului în instrument terapeutic a fost alimentată de ideea că experiența teatrală este mai mult decât un simplu proces estetic; ea este o platformă pentru înțelegerea și schimbarea comportamentelor umane. Multe dintre tehnicile dezvoltate în aceste laboratoare teatrale au fost ulterior integrate în practica clinică, oferind terapeuților noi instrumente, în special prin utilizarea dramaterapiei și a psihodramei. Psihodrama este definită de Moreno ca fiind știința care explorează „adevărul" prin intermediul metodelor dramatice[2]. Ea are de-a face cu relațiile interpersonale și lumile particulare. Metoda psihodramatică utilizează, în principal, cinci instrumente – scena, subiectul ca actor, regizorul, personalul de ajutoare terapeutice sau eurile auxiliare și audiența[3]. Utilizarea exercițiilor de improvizație, explorarea rolurilor sau reinterpretarea scenariilor de viață, au demonstrat că pot fi extrem de utile pacienților. Accentul este pus pe catharsis, dinamica prezentului, pe importanța momentului „aici și acum", pe creativitate și spontaneitate.

Moreno a invocat următoarea temă de discuție: „De ce să nu discutăm despre predarea psihodramei la actori?" El urmărea ca actorii să trăiască pe deplin rolurile din teatru, să devină conștienți de ele și să îi învețe totodată pe oamenii care au alte profesii să se elibereze de rolurile rigide din "teatrul vieții", ajutându-i să redescopere bucuria de a fi autentici. Spre deosebire de sistemul lui Konstantin Stanislavski pe care îl studiază și îl aplică majoritatea actorilor, ce propune o maniera de lucru exerioară, Moreno sugera una interioară. Întrebat odată: «„Doctore, nu sunteți de acord cu Stanislavski?", el a răspuns că nu, argumentând: „Stanislavski ar spune: Îndoaie-ți piciorul și fii bătrân. Eu vin și spun: Simte-te ca un om bătrân, simte vârsta pe care o ai, simte cum ești, iar picioarele se vor îndoi de la sine". Stanislavski era

emoțiile, relațiile interumane și procesele de transformare personală. Viziunea sa asupra spontaneității și creativității a influențat profund domeniile psihologiei și terapiei expresive.

[2] J. L. Moreno, *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, Colecție coordonată de Simona Reghintovschi, Traducere de Ioana Maria Novac, Editura Trei, București, 2024, p. 47.

[3] *Idem*

preocupat de „ca și cum”, pe Moreno îl preocupa „ce este”, de „a fi” »[4]. În teatru publicul plânge, nu actorul, actorul învață să își controleze emoțiile, el nu poate fi depășit de ele, nici nu poate fi absorbit de ce se întâmplă pe scenă pentru că trebuie să fie atent la multe detalii, décor, lumina, colegi de scenă, mișcare scenică.

III. Panta Rhei: Spontaneitatea ca Proces Creativ și Terapeutic în Teatru și Psihodramă

J. L. Moreno a provocat paradigmele tradiționale de gândire cu întrebarea sa fundamentală: „Ce-ar fi dacă universul ar fi condus exclusiv de schimbare și spontaneitate?”[5]. Pentru Moreno, schimbarea este o constantă inevitabilă, un fenomen care afectează toate aspectele vieții și ale universului. Acest concept își găsește rădăcinile în filozofia heracliteană, conform căreia „totul curge” (panta rhei), și că nimic nu rămâne neschimbat. În psihodramă, schimbarea este văzută nu doar ca un proces inevitabil, ci ca o forță care poate fi canalizată și explorată creativ. Schimbarea nu mai este doar ceva care se întâmplă în exterior, ci devine un proces activ în care indivizii se angajează. Moreno credea că înțelegerea profundă a schimbării ne oferă oportunitatea de a deveni agenți activi ai propriilor noastre vieți, nu doar pasivi în fața circumstanțelor. În universul morenian, schimbarea este strâns legată de evoluția identității umane. În loc să fim constrânși de identități fixe sau de traume din trecut, Moreno ne invită să vedem identitatea ca un proces dinamic, fluid și în continuă transformare. Oamenii nu sunt definiți de un singur rol sau de o singură experiență, ci de capacitatea lor de a naviga între multiple roluri și situații de viață. Schimbarea constantă devine astfel nu doar o caracteristică inevitabilă a existenței, ci și o sursă de putere și creștere personală.

În ceea ce privește spontaneitatea, Moreno a văzut-o ca o forță complementară schimbării, un principiu vital care ne permite să ne adaptăm la transformările continue ale lumii. În sesiunile de terapie, participanții nu sunt limitați la recrearea automată a trecutului, ci sunt încurajați să reacționeze spontan la scenariile dramatice, explorând noi moduri de a gândi și simți. Spontaneitatea nu înseamnă reacție impulsivă, ci o abilitate de a acționa într-un mod autentic, adaptativ și creativ. În acest proces, se observă cum spontaneitatea și schimbarea se alimentează reciproc: schimbarea

[4] Craig E. Stephenson, *Jung&Moreno. Eseuri asupra naturii umane,* Traducere de Mariana Alexandru, Corectură de Camelia Maria Cupșa, psiholog, Editura Atman, București, 2018, p. 29.

[5] J. L. Moreno, *Op. Cit.,* p. 45.

creează contextul pentru acțiuni spontane, iar aceste acțiuni, la rândul lor, conduc la noi forme de schimbare.

Însă un actor și un individ cu o altă profesie se raportează diferit la aceste două concepte. De fapt cum a influențat creativitatea actorul și în ce manieră se raportează el la aceasta în prezent?

În primul rând, Moreno a propus patru tipuri de teatru: Teatrul de Conflict, Teatrul Spontaneității, Teatrul Terapeutic și Teatrul Creatorului, și a lucrat inițial doar cu actori. În general actorul își ia rolul, textul dat de dramaturg, este acceptat de Eul propriu și intră în sfera creativității, păstrând câteva părți din eu- câteva din personaj- în funcție de cum se potrivește. În teatrul convențional procesul spontaneității se petrece în spatele scenei (ca spațiu) și înaintea reprezentației (ca timp), în psihodramă e „aici și acum". În sesiunile de psihodramă, Moreno îi invita să interpreteze nu doar roluri fictive, ci și aspecte din viața lor reală sau a altora. Aceștia erau încurajați să improvizeze și să își acceseze emoțiile profunde, însă el observă că actorii aveau tendința de a folosi clișee din teatru. El a surprins specificitatea teatrului terapeutic în comparație cu cel tradițional, observând că actorii nu sunt dispuși să își pună viața în scenă, au abandonat. Moreno a înțeles atunci că oamenii trebuie să vrea și să-și asume responsabilitatea să-și schimbe propria viață. Schimbarea nu este confortabilă. *Panta rhei* sugerează că identitatea și realitatea nu sunt fixe, ci fluide, schimbarea este inevitabilă, dar experiențele unui actor sunt diferite în ceea ce privește modul în care gestionează această schimbare. În timp ce individul caută să găsească sens și să integreze schimbarea în identitatea sa personală, actorul o explorează ca o parte naturală a procesului său creativ. Oamenilor le e frică de schimbare, observă Moreno, foarte frică. Unor actori le e frică să lase teatrul, să fie ei înșiși.

Odată cu avântul curentului romantic, artiștii în general au corelat arta cu suferința. Un mare procent de pictori și scriitori suferă de tulburări psihice și dependențe[6]. Cum era percepută creativitatea înainte? Dacă ne întoarcem în Grecia și Roma antică, aflăm că dintr-o sursă îndepărtată niște spirite divine îi ajutau pe oameni să creeze, din motive. neînțelese. Grecii aveau „demonul" (Socrate avea demonul lui), romanii aveau „un geniu", o creatură magică ce trăia în pereții artistului, un fel de spiriduș, zânuță. Un lucru e cert, nici unii, nici alții, nu erau responsabili, aplaudați sau invinovățiți pentru arta lor, întrucât exista această construcție psihologică care îi proteja, demonii și zânuțele, care fie erau inspirate, fie nu. Când „artistul a devenit geniu" a început de fapt anxietatea, gândul „nu sunt suficient de bun", a început

6 Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativitate. Rolul fluxului in psihologia descoperirii si a inventării*, Traducere Irina Dinescu, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2023, p. 96.

reputația artiștilor ca fiind nebuni, alcoolici, drogați, maniaco-depresivi, peste viețile lor personale s-a pus un nor de ceață, șovăind în căutarea sensului vieții și a scopului artei; reputație care a fost câștigată prin trudă și cu prețul vieții multora dintre ei. Procesul creativ a rămas ceva supranatural, inexplicabil, transcendent și s-a concretizat în alergătură. „În regatul meu, spune Regina Roșie din Alice în Țara Minunilor, trebuie să alergi cât poți de tare doar ca să stai pe loc”[7]. În România, desigur nu există statistici în acest sens, însă observăm actori dependenți de alcool, de droguri, încercând orice pentru a-și provoca creativitatea ajungând poate actori mai buni, însă indivizi deconectați, disociați, anxioși și depresivi. Să fi înțeles greșit procesul creativității? Nu trebuie să fii sărac, singur, sătul de lume, drogat și alcoolic să reușești, să alergi, să demonstrezi mereu, să fii într-o competiție absurdă neștiind concret cu cine. Creativitatea este mai curând un fenomen sistemic decât unul individual, spunea Mihaly Csikszentmihailyi, efortul mai multor domenii, câmpuri, persoane. Cum poate contribui psihodrama în acest sens în lucru cu actorii? Un actor riscă să se piardă mai des pe sine decât un funcționar la bancă, să uite cine este și cine vrea să devină, deși are o mare capacitate de a se reinventa. Este necesară pentru el o clarificare a creativității în procesul schimbării și definirii identității sale întâi ca om apoi ca actor?

În perspectiva lui J. L. Moreno, spontaneitatea creativă este una dintre pietrele de temelie ale procesului terapeutic și are un rol esențial în reconstruirea identității. Moreno credea că spontaneitatea este o energie vitală care ne permite să reacționăm în moduri noi și creative la situații, iar prin aceasta, să ne transformăm și să ne adaptăm constant. Prin această prismă, reconstrucția identității nu este doar o descoperire a sinelui autentic, ci un proces de creare continuă, unul care permite individului să fie activ în propriul său proces de devenire. Actorul este conștient de aceste aspecte, le practică, are exercițiul improvizației, însă folosește el, așa cum observa Moreno, clișee din teatru fără a lucra autentic el cu el la reconstuirea identității proprii? Să fie căutarea creativității pentru el, una exterioară, superficială?

IV. Concluzie

Modul în care a influențat psihodrama teatrul și teatrul psihodrama a adus un plus valoare în ambele domenii. Dacă tendințele în teatrul sfârșitului secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în teatru, erau contrare, trecerea făcându-se de la

[7] Jordan Peterson*, 12 reguli de viață. Un antidot al haosului din jurul nostru*, Editura Trei, București, 2018, p. 49.

Teatrul de vedetă și Teatrul grupului, în prezent aceste aspect sunt echilibrate. Vedetismul Franței a fost și o consecință psihologică a faptului că spectatorul căuta „exemplare strălucite ale speciei" cu care să se poată compara, dar și a nevoii de celebritate până la exagerare, cultul actorului dezvoltându-se până la schimbarea „scopului artei". Decor, costume, piese scrise special pentru el, salarii pe măsură, privilegii în societate. Pe partea cealaltă, în teatrul grupului, de exemplu, în trupa Ducelui de Saxa Meininger, blazarea unui actor, nerespectarea unor reguli, îl trimitea rapid printre figuranți. André Antoine critica și el conceptul de teatru centrat pe vedetă, pledând pentru teatrul grupului. Oare acest grup oferea actorului protecție împotriva efectelor nocive ale vedetismului? Apariția acestor laboratoare cu fundament psihologic în teatru contribuie semnificativ la dezvoltarea actorului și îl protejează de propriile vulnerabilități. Paul Torrance spune că „întâi trebuie să ne căutăm adevărata identitate, iar apoi să recunoaștem lucrurile pe care iubim cu adevărat și să căutăm să le obținem"[8].

Moreno afirmă că „omul este un actor," insă actorul este și el un om. Ce se poate schimba în el atunci când se află la intersecția dintre terapie și dramă? Această călătorie transformatoare este un proces dinamic, presupune nu doar vindecarea rănilor emoționale, ci și o explorare profundă a modului în care schimbarea și momentul prezent pot deveni forțe de creație și transformare personală. Prin dramaterapie, prin psihodramă individul învață să își reinterpreteze trecutul, să îmbrățișeze prezentul și să privească viitorul cu un simț al posibilităților nelimitate. Pentru actori, psihodrama este utilă pentru că ea îi încurajează să exploreze și să exprime emoții reale, nu doar să le mimeze și să le imite. Prin jocul de rol și interpretarea diferitelor aspecte ale propriei vieți, actorii dobândesc o mai bună înțelegere a propriilor motivații și reacții. Această cunoaștere de sine le permite să aducă mai multă autenticitate și nuanțe în creațiile lor. Acest lucru le oferă actorilor ocazia de a explora diverse tipuri de relații. Unul din elementele metodologiei psihodramatice are legătură cu conceptul de spontaneitate și întâlnire. *Tele*[9], concept propus de Moreno, definește un curent de empatie reciprocă care permite persoanelor într- o întâlnire să îl întâmpine pe celălalt și să se simte întâmpinat în realitatea lui cea mai adevărată și profundă. Întâlnirea cu celălalt este un proces *tele.* Caracteristca

[8] Sarah Tomley, *Ce-ar face Freud in locul tau? Cum ar rezolva cei mai mari psihoterapeuti problemele tale cotidiene*, Editura Trei, București, 2019, p. 171.

[9] J. L. Moreno, *Op. Cit.,* p. 33.

principală e reciprocitatea. Totodată, catharis-ul reprezintă eliberarea emoțională care le poate oferi o actorilor descărcare psihologică și o claritate emoțională.

Călătoria transformatoare la intersecția dintre dramă și terapie este un proces dinamic, în care individul își redescoperă identitatea prin jocul de rol, catharsis și spontaneitate. Această călătorie presupune nu doar vindecarea rănilor emoționale, ci și o explorare profundă a modului în care schimbarea și momentul prezent pot deveni forțe de creație și transformare personală. Prin dramaterapie, individul învață să își reinterpreteze trecutul, să îmbrățișeze prezentul și să privească viitorul cu un simț al posibilităților nelimitate, indiferent de profesie.

Acest articol a fost finanțat prin grantul de certare internă ICMA UNAGE - ***ArtReal – radiografii interdisciplinare între arta performativă și psihologia narativă***

Bibliografie

Csikszent, Mihaly, *Creativitate. Rolul fluxului in psihologia descoperirii si a inventarii*, Traducere Irina Dinescu, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2023.

Moreno, J. L., *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, Colecție coordonată de Simona Reghintovschi, Traducere de Ioana Maria Novac, Editura Trei, București, 2024.

Peterson, Jordan, *12 reguli de viață. Un antidot al haosului din jurul nostru*, Editura Trei, București, 2018.

Stephenson, Craig E. *Jung&Moreno. Eseuri asupra naturii umane*, Traducere de Mariana Alexandru, Corectură de Camelia Maria Cupșa, psiholog, Editura Atman, București, 2018.
Tomley, Sarah, *Ce-ar face Freud in locul tau? Cum ar rezolva cei mai mari psihoterapeuti problemele tale cotidiene*, Editura Trei, București, 2019.

Shakespeare și reflecția asupra spațiului ca invitație la interacțiune

Ovidiu IVAN•

Rezumat: Prezentul articol dorește să urmărească procesul organic prin care arhitectura teatrului *The Globe* a influențat dramaturgia lui Shakespeare în sensul în care raportarea dramaturgului la spectatori l-a încurajat să îi ridice la statut de complice, îndemnându-i să compenseze deficitul scenografic prin propria imaginație. Prima parte a cercetării va furniza o descriere a arhitecturii teatrului și a categoriilor de spectatori pentru a putea exemplifica, mai apoi, modurile prin care decorul furniza un suport minimalist pentru imaginația publicului elisabethan. A doua parte a cercetării se va concentra pe mecanismele retorice pe care Shakespeare le utiliza în piesele sale, cu precădere la nivel de prolog, pentru a instaura un tip de convenție în care dialogul cu publicul și buna desfășurare a spectacolului depindeau de implicarea și îngăduința celor prezenți în teatru.

Cuvinte cheie: Shakespeare, The Globe, interacțiune, imaginație, spațiu.

Introducere

În anul 1599, din rămășițele predecesorului său, *The Theatre*, se construiește *The Globe*, teatru al cărui nume va fi legat pentru posteritate de activitatea dramaturgică și spectaculară a lui William Shakespeare. Întreaga sa arhitectură, menținând dinamica vestitelor arene de *bear-baiting* din Anglia elisabethană propune două aspecte spațiale interesante: distribuția locurilor în așa fel încât categoriile sociale să fie departajate și decorul scenic. Având o capacitate de aproximativ 3000 de locuri și forma unui poligon cu douăzeci de laturi și cu trei nivele de balcoane, *The Globe* era o invitație deschisă atât pentru negustorul de rând cât și pentru nobilime sau chiar regalitate. Diferențierea se făcea și prin costul biletului, în așa fel încât clasele sociale superioare optau pentru locurile mai scumpe, de la balcon, în timp ce în arenă se îngrămădea o masă eterogenă de oameni. În ciuda acestui fapt, Shakespeare reușește să construiască o punte de comunicare veritabilă cu miza de a-și transmite mesajul și către locurile cele mai îndepărtate.

• Doctorand, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași.

Spațiul teatrului și spațiul spectacolului

În ceea ce privește posibilitățile scenografice limitate, putem remarca faptul că dramaturgul suplimentează efectele tehnice limitate prin discursurile elaborate în prologurile sau epilogurile pieselor sale. Practic, Shakespeare apelează la bunăvoința publicului de a-și imagina, așadar de a reflecta la acțiunea dramatică și de a o întregi în gând. Un exemplu în acest sens este prologul piesei Henric al V-lea:

„[...]Dar să iertaţi, vă rog,/ Nevrednicului cuget ce-ndrăzneşte/S-aducă o poveste-atât de mândră/ Pe-aceste biete scânduri. Cum se poate/ Să-ncapă-ntr-un asemenea coteţ/ Nemărginirea şesurilor Franţei,/ Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim/ Atâtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul/ La Azincourt? Iertaţi! Când pe-un locşor,/ Un gârbov semn arată-un milion,[...]Să vă-nmiim puterea-nchipuirii./ Să zicem că-n cuprinsu-acestor ziduri/ Stau două monarhii de vlagă pline,[...]Pliniți cu gândul lipsurile noastre/ Şi-n fiecare om văzând o mie/ Oştiri închipuite plăzmuiţi./ Când spun de cai, priviţi-i cum'și-nseamnă/Copita mândră-n reavănul pământ./ Va trebui să-nveșmântați cu mintea/ Pe regi în za, purtându-i ici și colo,[...] Şi drept prolog vă cer bunăvoinţă,/ Să fie piesa noastră ascultată/ Cu gând senin şi blândă judecată.”[1]

Rugămintea din prologul citat mai sus ilustrează o pârghie de funcționalitate care va continua să apară în dramaturgia shakespeariană: aportul creativ sau, mai bine spus, creator, dinspre ambele tabere. Spectatorului îi revin, astfel, două alternative: să devină membru creativ al artei dramatice sau să se excludă prin neparticipare.

În ceea ce privește decorul scenic, moștenirea arhitecturii antice se remarca prin păstrarea a două coloane impunătoare în lateralele avanscenei și a zece piloni poziționați în fundal, distribuție care producea, în funcție de poziționarea actorilor lângă un tip sau altul de piloni, efectele optice de mărire sau micșoare. Prin poziționarea față de acești piloni, actorul putea să pară fie mai mare, impunător, fie mai mic, vulnerabil și confesiv. Pasajele de autoritate, prin acest procedeu, deveneau mai convingătoare când erau adresate din fundalul scenic, de la depărtare actorul părând la fel de înalt precum stâlpii din spate, în opoziție cu momentele de intimitate adresate publicului, când actorul devenea mic în buza scenei, flancat de Coloanele lui Hercule. Trebuie, de asemenea, menționate picturile aflate pe tavanul scenei care reiterează, alături de numele teatrului în care se aflau, ideea scenei ca lume întreagă. Așadar, spațiul de joc al actorilor se regăsea între Raiul sau Cerul pictate pe tavan,

[1] William Shakespeare, *Henric al V-lea* în *Opere complete*, vol. 4, *trad.* Ion Vinea, Editura Univers, București, 1985, pp. 339-340.

alături de elemente precum luna, soarele sau constelațiile zodiacale și Iadul de sub scenă, sugerat aluziv de trapa prin care apăreau, în funcție de nevoie, duhuri sau stafii.

Dispunerea spectatorilor ca într-un cerc aproape complet închis în jurul scenei accentuează metaforic nuanța de apartenență a teatrului la această lume. Cu atât mai mult, scena nu era foarte înaltă (aproximativ un metru și jumătate), asta subliniind încă o dată că spectacolul nu se disociază de realul spectatorilor ci se manifestă ca o joacă în cadrul căreia contribuția acestora are menirea de a împlini actul artistic. Așadar, spațiul teatrului și spațiul spectacolului constituie două lumi întrepătrunse întrucât materia primă care le constituie este însăși natura umană. Numărul de magie consta în a aduce subiecte din diferite colțuri ale lumii între pereții teatrului *The Globe*, iar dinăuntru spectatorul să aibă senzația călătoriei către afară.

Mecanisme retorice și dialogul cu publicul

În volumul intitulat *Unearthing Shakespeare. Embodied Performance and the Globe*[2], Valerie Clayman Pye identifică o serie de ipostaze în care spectatorul elisabethan este distribuit în funcție de propunerea textului dramatic. Ele ilustrează modul în care reflecția asupra evenimentelor de pe scenă invită publicul să reacționeze din postura de confident, complice sau oglindă, reamintindu-i totodată că problemele personajelor nu țin de sfera fictivă ci au ca sursă de inspirație cotidianul fiecăruia. Din ipostaza de confident, spectatorul este martorul unor destăinuiri făcute de personaje în cadrul unor solilocvii confesive și prin aceasta publicul ajunge să fie cutia de rezonanță a gândurilor exprimate pe scenă. Un exemplu elocvent în acest sens este monologul Isabellei din piesa *Măsură pentru măsură*: „Cui să mă jeluiesc? Şi dacă spun,/ Cine mă crede? Oh guri ale primejdiei,/ În ele stă una şi aceeaşi limbă din care/ Ne vin osânda şi iertarea deopotrivă;” [3]. Acest procedeu dezvoltă empatia publicului deoarece în convenție reclamă neputința unui partener de dialog pe când în afara convenției sunt mii de ochi care urmăresc, ceea ce devine, de fapt, și neputința spectatorului de a interveni. A doua ipostază semnalată de Pye este cea de oglindă, mijloc prin care dinamica dialogului de pe scenă ricoșează în public, care devine a terța parte, precum peretele într-un meci de *squash*. În acest caz, putem vorbi nu doar de reflecție cât și de reflexie, în sensul în care publicul-oglindă permite interlocutorilor

[2] Valerie Clayman Pye, Unearthing Shakespeare. Embodied Performance and the Globe, ed. 1, Routledge, 2017.

[3] William Shakespeare, *Măsură pentru măsură*, *trad.* Ioana Ieronim, Editura LiterNet, 2012, pp. 97.

de pe scenă ca schimbul de replici să nu fie adresat direct ci cu o coloratură aluzivă și incisivă, îmbrăcată de hazul generat. Cel de-al treilea rol în care Shakespeare își distribuie publicul este cel de complice, rol în funcționalitatea căruia am identificat o nuanță distinctă, anume cea a figurației. Un exemplu de complicitate îl constituie monologul lui Petruchio care, în așteptarea Cararinei, descrie modurile prin care intenționează să o îmblânzească. La nivel discursiv, personajul dezvoltă o serie de posibile scenarii și moduri de rezolvare pe care și le propune, toate fiind cumva împotriva unui orizont de așteptare al spectatorilor: „[…]De-ncepe să mă-njure, îi voi spune/ Că are glasul de privighetoare./ De s-o-ncrunta, îi spun că-i e privirea/ Mai limpede ca roza, dimineaţa, [...]Iar de-mi arată uşa, îi voi spune/ Că-i mulţumesc din suflet, ca şi cum/ M-ar fi poftit să stau o săptămână[...]”[4]. Pe de o parte, în acest monolog Petruchio lasă impresia că ar răspunde unui scurt interogatoriu venit dinspre sală, pe de altă parte dezvăluie mijloacele de contraatac de care se va folosi, oferindu-i publicului satisfacția de a ști dinainte, cel puțin într-o oarecare măsură, ce urmează să se întâmple. Un alt mod de a stimula acțiunea prin reflecție este abil elaborat în monologul lui Richard al III-lea după întâlnirea cu Lady Anne prin care sfidarea personajului negativ se amestecă cu dibăcia discursului și astfel poate genera deopotrivă repulsie și admirație în rândurile spectatorilor. Richard reflectă la acțiunile sale, făcând publicul părtaș și reiterând, totodată, evenimentele petrecute până atunci. Nu putem să nu menționăm nuanța de auto-admirație care transpare din replica: „Au a mai fost femeie curtenită/ Astfel, și-n felu-acesta dobândită?”[5]. Acest monolog cuprinde trecutul, prezentul și viitorul spectacolului, asemeni unei răscruci la care ne oprim să tragem concluziile a tot ce a fost și să alegem ce va urma. Aducându-ne aminte de coloratura spectatorilor de la *The Globe*, momentul e gândit special să provoace reacții, ca un punct din care binele nu pare să aibă vreo șansă de a triumfa. Acest detaliu servește la reînvestirea spectatorilor în rol de figurație, putem spune, așa cum o arată și „oraţia” lui Richmond către ostași: „Bărbaţi cinstiţi din ţara mea, [...]/ Afar' de Richard, cei ce piept ne ţin/ Vor mai vârtos nu el, ci noi să-nvingem./ Căci cui slujesc ei toţi? Nu oare, lorzi,/ Unui tiran şi ucigaş de oameni,/ Prin sânge şi în sânge-nscăunat?[...]El pururi Celui sfânt vrăjmaş i-a fost./ Deci înfruntând vrăjmaşul Celui sfînt,/ Cel sfânt ca pe oşteni ai lui v-ajută./ De veţi trudi spre a surpa tiranul,/ Tihnit dormi-veţi după moartea lui;/ De veţi lua în piept pe-ai ţării duşmani,/ Belşugul

[4] William Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei* în *Opere complete*, vol. 2, *trad.* Dan A. Lăzărescu, Editura Univers, București, 1983, pp. 199-200.

[5] William Shakespeare, *Richard al III-lea* în *Opere complete*, vol. 1, *trad.* Barbu Solacolu, Editura Univers, București, 1982, p. 487.

ţării vă va răsplăti;/ De v-apăraţi soţiile, luptând,/ Soţiile vă vor primi cu lauri;[...]”[6]. Paralela invocată prin acest moment marchează o granită firavă între ipostaza de oștean al lui Richmond și cea de cetățean al Angliterei, cu puternice simetrii ce promovează spiritul dreptății, conștiința națională, dragostea de patrie și aversiunea față de tendințele uzurpatoare.

Reflecția în ecosistemul dramaturgiei shakespeariene poate consta și în invitația la dezbateri publice în jurul unor subiecte expuse discriminării precum legitimitatea dreptului monarhic primit la naștere prin comparație cu statutul fraților nelegitimi. O astfel de temă este expusă în monologul lui Edmund din *Regele Lear*: „[…]De ce să-ndur povara unei datini/ […]Doar pentru că vreo treisprezece luni/ Întârziat-am după celălalt?/ De ce-s nelegitim? De ce-njosit?[…]Și din „bastard" nu mă mai scot, de ce?[…]“[7]. Cuvântarea acestuia prilejuiește așadar diseminarea unui spirit al omogenității între păturile sociale diferite care se regăsește în subtextul multor piese shakespeariene. Putem vorbi, prin urmare, nu doar de o reflecție metatextuală sau una intertextuală, prilej de colaborare imaginativă, ci și de una profund socială cu potențialul de a reverbera în rândurile publicului elisabethan indiferent de poziționarea sa: în arenă sau la loje. Un alt exemplu cu aceeași funcționalitate îl regăsim în contextul piesei *Othello*, în care subiectul rasismului este atins cu precădere în inserțiile de malițiozitate ale personajului Iago: „La dracu’, signor, voi sunteți unul dintr-aceia ce nu vor să servească pe Dumnezeu, când dracul îi roagă să o facă. Noi venim să vă facem un serviciu, și voi gândiți că suntem niște târâie-brâu! Vrei să-ți fie fiica silnicită de un armăsar barbar: vrei să ai nepoți ce-ți vor ieși nechezând înainte, vrei să ai fugari ca veri, și telegari ca rudenii?”[8]. Prin replici precum cele prezentate mai sus, aparținând, strategic, antagonistului, Shakespeare încurajează empatia față de cei cu o condiție diferită, prezentând esența umană cu virtuțile și slăbiciunile ei, alterată sau condamnată de prejudecățile celor cu perspective obtuze. Acest tip de reflecție are ca scop educarea spectatorului în spiritul incluziunii și extensia acestui tip de reacție inclusiv în afara zidurilor teatrului *The Globe*.

Am menționat, în rândurile de mai sus, una dintre funcționalitățile acțiunii de a reflecta, la Shakespeare, anume contribuția sa la modificarea statului de simplu spectator prin apelul la imaginație, ceea ce se concretiza în transformarea publicului

[6] *Idem*, pp. 577-578.

[7] William Shakespeare, *Regele Lear* în *Opere complete*, vol. 7, *trad*. Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1988, pp. 114-115.

[8] William Shakespeare, *Othello. Parallel Texts, trad*. P. P. Carp, Editura Contemporary Literature Press, București, 2016, p. 11.

într-un camarad de călătorie, de creator fără de care opera depinde pentru a se desăvârși. Actul artistic este un bun comun, dar el își poate atinge potențialul maxim în imaginarul fiecărui individ în parte în funcție de nivelul său de implicare, afectivă sau cognitivă. Shakespeare îi propune astfel spectatorului său nu să se gândească la spectacol ci să gândească spectacolul, afișând, de la început, convenția, declarând tipul de joc și regulile sale. Forma de complicitate elaborată astfel are, în anumite cazuri, și beneficiul transparenței ca formă de onestitate comică. *Visul unei nopți de vară* este, am putea spune, o reflecție în baza lipsurilor scenografice ale teatrului elisabethan, relevată cu precădere în soluțiile improvizate de către trupa de amatori. Modul în care ei apelează la convenție pentru a acoperi deficitul de elemente care să ofere un spațiu realist în scenele cu Pyram și Thisbeea constituie o invitație pentru public în culisele piesei și, practic, în intimitatea procesului lor creator:

„GUTUIE: […] Dar mai e o chestie; trebuie să aducem şi un zid în cameră. Pentru că aşa spune povestea, că Pyram şi Thisbeea îşi vorbeau prin crăpătura unui zid.

BLÂNDU: N-o să putem aduce un zid acolo, în odaia dumnealor. […]

JURUBIȚĂ: Oricine poate să joace rolul zidului. N-are decât să se mânjească cu puţin ipsos sau cu humă, sau cu tencuială şi o să pară un zid sadea. Şi pe urmă să-şi resfire degetele, uite-aşa […]”[9]

Tot în *Visul unei nopți de vară* regăsim, aproape programatic, reflecția la public ca modalitate de a-i menaja sensibilitățile. Shakespeare, prin vocea personajelor sale, se arată grijuliu față de spectatori, „croind” cu migală scenele în așa fel încât ele să nu sperie sau să ofenseze. Precauțiile menționate mai sus nu sunt caracteristice întregii dramaturgii shakespeariene, ci, fiind vorba de o comedie, aceste intenții exagerate sunt întreținute de naivități și stângăcii ale creatorului care își dorește cu tot dinadinsul să placă, ferindu-se aici de riscul instaurării unor problematici majore. Jurubiță este conștient de faptul că „sunt unele lucruri în comedia asta, a lui Pyram şi a Thisbeii care n-au să placă” și că „doamnele nu pot îndura aşa ceva”[10] și concepe, anticipativ, o strategie de relevare a convenției la nivel de prolog, prin care să-și anunțe publicul că obiectele de recuzită nu fac rău și că în spatele personajului se află, de fapt, un om în carne și oase – actorul: „[...] spuneţi-le că eu, care-l fac pe Pyram, nu sunt Pyram, ci sunt Jurubiţă, ţesătorul. Asta o să-i liniştească

[9] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară* în *Opere complete*, vol. 3, *trad.* Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1984, pp. 373-374.

[10] *Idem*, p. 371

de-a binelea”[11]. Aceeași strategie a demascării este folosită și pentru eventualitatea în care interpretarea unui leu le-ar fi speriat pe „doamne”, situație în care apelul la realitatea culiselor, la veridic și nu la verosimil se face tot în virtutea unei demascări: „[...]„Doamnelor!” sau „Frumoaselor doamne”, „vă cer” sau „vă rog” sau „vă doresc să nu vă fie frică, să nu tremuraţi. Răspund de viaţa voastră cu a mea. Dacă aţi crede că eu sunt leu, ar fi vai şi-amar de viaţa mea. Nu, nici pomeneală! Sunt om, ca toţi ăilalţi”. Şi atunci să-şi spună numele şi să recunoască pe faţă că e Blându, tâmplarul”[12].

Concluzie

După cum am văzut în scurta analiză elaborată mai sus, reflecția, fie ea asupra publicului, asupra spațiului, asupra textului, sau asupra istoriei este o importantă componentă a dramaturgiei shakespeariene și, aproape întotdeauna, invită la acțiune din partea spectatorului, fie la nivel de imaginare, de dezbatere, de implicare afectivă, de complicitate sau de oglindire a personajelor. În plan concret, spațiul scenei din *The Globe* invita, prin arhitectura și felul în care era decorat, la o reflecție asupra teatrului ca lume întreagă, a actorilor ca exponenți ai societății și a pieselor ca reformulare a unor realități imediate sau istorice. Concomitent, textele pieselor care se jucau pe scena teatrului *The Globe* invitau publicul, prin artificii de interactivitate, să compenseze limitările scenografice, să fie spectatori activi, având la dispoziție o serie de roluri dintre care puteau să aleagă: complice, confident sau chiar figurant. Acest tip de relaționare permeabilizează hotarul dintre scenă și public, astfel încât putem spune că Shakespeare avea ca intenție să antreneze în jocul teatral nu doar actorii, ci fiecare pereche de ochi și să transforme, totodată, arta sa într-un bun colectiv. În același spirit, așa cum o lume întreagă nu poate fi înghesuită într-o scenă, nici pleiada de caractere umane nu poate fi trecută în revistă fără a acorda fiecăruia un spațiu de extindere cât să poată fi pus în valoare. Însăși acțiunea de a veni la teatru și implicarea prin reflecție a spectatorilor întregește opera shakespeariană.

[11] *Idem*, p. 372.

[12] *Idem*, pp. 372-373.

Bibliografie:

Cărți

Shakespeare, William, *Opere complete*, trad. Barbu Solacolu, vol. 1, București, Editura Univers, 1982

Shakespeare, William, *Opere complete*, trad. Dan A. Lăzărescu, vol. 2, București, Editura Univers, 1983

Shakespeare, William, *Opere complete*, trad. Dan Grigorescu, vol. 3, București, Editura Univers, 1984

Shakespeare, William, *Opere complete*, trad. Ion Vinea, trad. Leon Levițchi, vol. 4, București, Editura Univers, 1985

Shakespeare, William, *Opere complete*, trad. Ion Vinea, trad. Mihnea Gheorghiu, vol. 7, București, Editura Univers, 1988

Pye, Valerie Clayman, *Unearthing Shakespeare. Embodied Performance and the Globe*, Routledge, 2017

Articole și surse online

https://editura.literNet.ro/carte/306/William-Shakespeare/Masura-pentru-masura.html

Shakespeare, William, Măsură pentru măsură, trad. Ioana Ieronim, Editura LiterNet, 2012. Accesat la data de 06.08.2024

https://editura.mttlc.ro/shakespeare-othello-ppcarp-1868.html

Shakespeare, William, Othello. Parallel Texts, trad. P. P. Carp, Editura Contemporary Literature Press, București, 2016. Accesat la data de 06.08.2024

Memoria afectivă în creația artistică: instrument sau capcană?

Lari-Cosmin GIORGESCU•

Rezumat: Articolul discută despre memoria afectivă și implicațiile acesteia în artă. Mai concret, vom analiza două situații în care memoria afectivă, un instrument foarte important pentru artiști, s-a transformat într-o capcană. În primul rând, vom discuta despre cum Andrei Mavrodin, unul dintre personajele lui Mircea Eliade, eșuează în dragoste și în artă apelând la memoria sa afectivă pentru subiectele literare, dar și prin frică să facă acest lucru atunci când este îndrăgostit. Mai mult, Mavrodin are o imagine pre-construită despre ceea ce ar trebui să fie un artist, prin urmare el acționează în consecință și astfel își rănește iubitul și pe sine. A doua situație a trăit-o autorul acestui articol. Fiind abia la începutul carierei sale de actor și apelând la memoria sa afectivă în construirea unui rol într-un one-man show, a ajuns să nu se poată disocia clar de personajul său și a acționat sub impulsul emoțiilor într-o situație care a cerut obiectivitate. Analiza noastră este menită să arate cât de fină este demarcația dintre instrument și capcană atunci când vine vorba de utilizarea memoriei afectate ca sursă pentru lucrările artistice.

Cuvinte cheie: memorie afectivă, creație artistică, arta actorului, subiectivitate vs obiectivitate, construcția personajului

„Memoria este jurnalul personal al sufletului" - Richard Schickel[1].

Memoria afectivă – instrument de lucru al actorului.

În operele artistice inspirate de experiențele creatorului, acesta, prin folosirea unor instrumente specificei artei din care face parte, transfigurează situații, fapte sau întâmplări care l-au marcat cumva. Această folosire a propriei vieți poate fi conștientă sau nu. În arta actorului, acest proces ar trebuie să fie conștient, dar există situații în care emoționalul, memoria afectivă se transformă din instrument într-o capcană.

Anzieu arată că artistul „extrage deseori materiale pentru opera sa chiar din anumite procese sau stări chiar din cadrul acestui travaliu sau din anumite regiuni-

• doctorand UNATC București

[1] Richard Warren Schickel a fost istoric de film, jurnalist, autor, documentarist și critic de film și literar american. A fost critic de film pentru Time între 1965 și 2010.

frontieră ale Sinelui ținute până atunci la distanță de orice legătură cu gândirea și cu comportamentele sale."[2]

Prima amintire despre noțiunea de „memorie afectivă" o păstrez din primul an de facultate la Universitatea de Teatru și Cinematografie „Ion Luca Caragiale", când coordonatoarea generației din care fac parte, Adriana Popovici, ne vorbea despre memoria afectivă ca despre „un adevărat instrument de lucru" pentru actor.

Unul dintre cei mai influenți oameni de teatru care a făcut referire la memoria afectivă în arta actorului și la instrumentalizarea acesteia în domeniu a fost Constantin Stanislavski care a considerat că actorul se poate folosi de propriile experiențe de viață în construirea personajului, deci a actului creator.

Rememorând anumite evenimente, actorii le pot transforma în adevărate repere, iar senzațiile, reacțiile și emoțiile din trecut pot reprezenta piloni de sprijin pentru munca la rol. Pe de altă parte, evenimentele din trecut, cu un puternic efect emoțional, au capacitatea de a crea reacții ale corpului similare ca intensitate cu cele avute în momentul în care au fost generate. Prin exercițiu și dezvoltarea umor anumite tehnici, emoțiile și reacțiile în cauză pot ajunge să fie controlate de actor și utilizate chiar în timpul actului scenic. Reîntorcând-se la experiențele sale, actorul se poate sprijini pe acestea. Astfel, întreaga experiență umană a interpretului poate deveni un paletar ale cărui variații formează o adevărată resursă pentru arta sa.

Cu alte cuvinte, memoria afectivă reprezintă un punct de sprijin în această profesie, fiind un adevărat set de informații culese chiar din propriul trecut; mai mult, fiind un dat trăit, actorul înțelege mai bine aceste informații și le poate manipula pentru a construi expresia scenică a propriului personaj.

Așa cum am subliniat, cele mai multe referințe la memoria afectivă vin din procesualitatea artei actorului așa cum a fost propusă de Constantin Stanislavski[3] care întreprinde o cercetare pe teme aplicate în direcția explorării memoriei emoționale, explicând și că lipsa implicării acesteia în lucrul duce doar la o execuție lipsită de conținut:

> „chiar dacă aţi fi început exerciţiul conducându-vă doar de punerea în scenă exterioară, dacă ea v-ar fi amintit sentimentele trăite, v-aţi fi lăsat în voia acestor amintiri emoţionale, aţi fi repetat exerciţiul sub impresia lor. În acest caz, aş fi spus că aveţi o memorie emoţională nu excepţională, nu supranaturală, totuşi una bună Sunt gata să-mi reduc exigenţele şi mai mult.

[2] Anzieu, Didier; *Psihanaliza travaliului creator,* traducerea Bogdan Ghiu, Editura Trei, 2004, pg. 81

[3] Stanislavski, Constantin, *Munca actorului cu sine însuși*, București, Editura de stat pentru Literatură și Artă, 1965

> Să admitem că aţi început să jucaţi exerciţiul exterior, formal, că punerea în scenă şi acţiunile fizice cunoscute n-au dat viaţă sentimentelor legate de ele, că în voi n-a apărut necesitatea de a valorifica situaţiile propuse care s-au creat şi faţă de care aveaţi de acţionat, ca prima dată. În asemenea cazuri, poţi să te ajuţi cu psihotehnică, adică să introduci un „dacă" nou şi situaţii propuse, să le apreciezi într-un fel nou şi să stimulezi atenţia care dormitează, imaginaţia, simţul adevărului, credinţa, gândurile şi prin ele şi sentimentul ”.[4]

Principiile acestei tehnici de lucru sunt discutate, explicate și folosite încă din facultate, pentru ca studentul să poată opera cu aceste puncte de sprijin mai ales în timpul repetițiilor când procesul de cercetare este mult mai detaliat. Însă raportarea la propriile experiențe poate genera și momente de revelație, prin crearea de asocieri cu propria experiență de viață chiar în timpul actului artistic ce se desfășoară în fața spectatorilor. Conștientizând propriile trăiri, actorii le pot folosi, ceea ce poate da naștere unor adevărate momente de grație pe scenă, în care autenticul, prin sensibilizarea actorului, ajunge să emoționeze publicul.

Capacitatea de a ne aminti nu are întotdeauna forța de a reproduce efectele emoției trăite în mod identic, dar modul în care retrăirea unor întâmplări ne afectează poate reprezenta un sprijin real în procesul de creație. Prin acest proces, actorul ajunge și să se cunoască mai bine. Își (re)analizează trecutul prin aprofundarea lui; însă prin asocierea cu rolurile pe care le joacă, actorul poate ajunge chiar să își explice și să înțeleagă mai bine propriul trecut, nu doar să îl folosească în creația artistică. Apare astfel o autocunoaștere prin sondarea comparativă a propriului trecut cu cel al personajului, cel din urmă fiind conceput și prin raportarea la propriile experiențe de viață. Tot acest proces poate avea și efecte terapeutice.

În felul acesta actorul își extinde și cunoștințele despre propria-i persoană, analizându-și comportamentul. Retrăind anumite emoții prin rolurile pe care le joacă, actorul este motivat să își înțeleagă traumele și momentele de extaz și poate beneficia atât personal, cât și profesional în urma acestui proces.

Încă din primii ani de studenție, se poate experimenta această tehnică în lucru la rol. Tot atunci studentul are ocazia să descopere și o altă perspectivă a acestui proces: faptul că nu este indicat pentru actor să apeleze la experiențe din trecut foarte noi, (se vehiculează în domeniu o perioadă de cinci ani) deoarece pot genera trăiri mai greu de controlat, putând duce chiar la retraumatizare.

[4] Stanislavski, Constantin, *ibidem*, pag. 150

Mai mult, în situația unor traume, oricine, indiferent de profesie, ar trebui să aibă sprijin profesionist și să nu sondeze singur aceste experiențe pentru că asta i-ar putea face mai mult rău decât binele pe care îl menționăm. Așadar, raportarea la amintirile din trecut în vederea construirii unu personaj se poate structura în tehnică de lucru în baza unor principii care trebuie respectate.

Pentru studentul la actorie, întoarcerea către propriile experiențe pentru construirea unui rol poate părea de-a dreptul *science fiction*; tocmai de aceea, tot acest proces vine cu o fascinație care îl poate face să își dorească să re-experimenteze anumite emoții din dorința de a-și descoperi propriul tipar comportamental în scopul instrumentalizării lui în arta actorului. Mai mult, gândul că își poate intersecta experiențele de viață cu trăirile unor eroi celebri din dramaturgie este și el motivant și generează o atracție sporită pentru vocația pe care și-a ales-o. Experimentând pe propria piele, actorul învață ce presupune materializarea acestui proces de lucru care se poate dovedi destul de complicat de utilizat și stăpânit.

Artista Miriam Răducanu, alături de care am parcurs un proces de formare mai bine de 17 ani, afirma: „în cea ce face, actorul se poate folosi de problemele sau bucuriile din viața personală prin asociere cu cele ale personajului. Artistul se poate folosit ca de un motor intern de ceea ce a trăit sau de ceea ce trăiește, iar în actorie acestea se pot răsfrânge în subtext", acel element care dă sens acțiunilor actorului.

Dimensiunea interioară, partea care nu este accesibilă publicului decât în măsura în care interpretul o lasă să se vadă, este legată de sinele actorului. Astfel, resorturile unui actor capabil să dețină controlul pe scenă îi sunt proprii și sunt știute doar de el. Chiar dacă publicul nu le vede, aceste trăiri au puterea să transmită emoții. Ele pot da profunzime cuvintelor pe care actorul le rostește, dar și acțiunilor pe care le întreprinde. Așadar, resursele actorului rămân știute doar de el. Sursa însuflețirii personajului și arderea pe care o dezvoltă când joacă sunt doar apanajul spațiului intim al actorului.

Întoarcerea către propriile experiențe de viață poate fi și o formă de eliberare a unor presiuni interne sau chiar de terapie. Tot Miriam Răducanu amintea, în timpul lucrului că, într-un moment greu din viață, fusese salvată de sfatul unei doctorițe care îi tratase mai multe probleme de sănătate. Aceasta îi spunea: „Nu pune la suflet, pune în artă." Miriam împărtășea această experiență de viață de fiecare dată când observa deznădejde pe chipul celor cu care lucra.

În cele ce urmează vom defini anumite concepte menționate pentru o mai bună înțelegere a modului în care actorul poate lucra cu memoria afectivă.

Memoria: definiție și tipuri

Există mai multe definiții ale memorie în funcție de gradul în care sunt nuanțate anumite trăsături ale acestui fenomen. Nu vom oferi cele mai detaliate definiții, deoarece scopul acestui studiu este de a arăta cum actorul poate lucra cu propria sa dimensiune afectivă. Deci ne vom rezuma la a definirea fenomenului prin prisma memoriei afective, acea componentă a memorie care stochează trăirile din trecut la care actorul se reîntoarce pentru a-și crea rolul.

Omul cunoaște lumea atât prin experimentarea directă a unor situații, dar și prin stocarea reacțiilor sale la anumite evenimente, reacții pe care, în funcție de context și le poate reactualiza. Fără acest proces, totul ni s-ar părea nou și de neînțeles; doar datorită lui ne organizam temporal existența în trecut, prezent și viitor.

Tipurile de memorie existente sunt cele care țin de simțuri – vizuală, auditivă, olfactivă gustativă și tactilă, dar și cele legate de activitatea cerebrală și care țin de exemplu de amintirea cifrelor, a numelor proprii, a muzicii etc. Memoria afectivă presupune, de cele mai multe ori, o combinație între memoria cerebrală și cea senzorială.

Nu ne este niciunuia dintre noi străin procesul de declanșare a unor amintiri prin asociere cu trăiri izvorâte din prezent. Aceste rememorări sunt resimțite la o intensitate diferită și, de cele mai multe ori, fluctuează în funcție de capacitatea emoțională a fiecăruia sau de impactul pe care l-au avut asupra celui care le-a resimțit.

Este util de menționat că toate ființele vii beneficiază de memorie chiar și cele unicelulare, dar omul, datorită proceselor senzoriale de receptare a informației din mediul exterior, poate face ca acestea să nu se piardă. Gândurile, impresiile, imaginile, emoțiile se pot înmagazina și pot forma o bază de date folositoare existenței ulterioare. „Memoria fixează experiențele trăite, informațiile receptate și le restituie”.[5]

Mai mult, „memoria nu este niciodată fidelă. Amintirea evocată este întotdeauna falsificată, deoarece corespunde unei reconstrucții a inteligenței. Memoria nu este un automatism cerebral, ci un act al psihismului, expresia persoanei în întregul ei”[6]

Aceste cunoștințe de psihologie generală sunt utile în arta actorului: pe ele ne vom sprijini demersul, dar și dimensiunea practică a analizei. Totodată ele sunt și pilonii în funcție de care actorul ajunge să întreprindă anumite acțiuni. Într-unul dintre citatele cunoscute ale poetului Nichita Stănescu, acesta afirma că: „...un om este ceea ce își aduce aminte despre sine însuși. De asta uneori oamenii sunt în aparență

[5] Sillamy, Norbert– Dicționar de psihologie, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, pag. 192.

[6] Sillamy, Norbert, ibidem pag. 194.

schimbători sau au umori diferite pentru că de fiecare dată îți aduci aminte alte lucruri despre tine însuți. ”[7]

Emoție sau rațiune, subiectivitate sau obiectivitate

De cele mai multe ori, majoritatea artelor operează pe baza memoriei afective ceea ce duce la apariția autenticității operelor de artă sau a fiecărei puneri în scenă a aceluiași text pentru că expresia artistică devine personală prin implicarea dimensiunii subiective; aceeași expresie artistică poate defini și stilul artistului care are toate caracteristicile amintite mai sus.

Procesul pe care îl analizăm are la bază dimensiunea subiectivă care dă creației artistice calitatea generatoare de energie, motivație și inspirație. În funcție de talent și perseverență, experiențele din trecut ne pot defini și ca artiști. Din această cauză, nu sunt puține situațiile în care mediul de viață al celor care creează sau anumite evenimente trăite de ei, pot fi resurse de iluminare creativă. Operele lor ajung să impresioneze deoarece sunt încărcate de emoțiile propriilor trăiri care au forța să nască la rândul lor emoție.

Cercetarea de față se are la baza analizarea în paralel a două exemple de care ne vom folosi pentru a înțelege mai bine anumite limite, dar și implicații pe care le poate avea influența necontrolată a dimensiunii afective pentru artist.

Ne vom opri asupra unui exemplu din literatură – vom analiza comportamentul personajului Andrei Mavrodin, scriitor, din *Nuntă în cer*, de Mircea Eliade – și o experiență proprie de viață.

Mavrodin își ghidează viața personală în funcție de o conduită profesională pe care și-a impus-o și folosește în scrierile sale de experiențele pe care le are, afirmând că această stare de fapt reprezintă o permanență. Toate acestea duc la o ratare emoțională a personajului.

Pentru cel de-al doilea exemplu vom apela la o experiență personală în care utilizarea amintirilor din trecut, dar și atașamentul față de comportamentul unui personaj interpretat, au generat o stare de confuzie care ar fi putut aduce ratarea carierei personale.

Aceste două perspective au în comun conceptul de utilizare a memoriei afective în creația artistică, dar și modul în care acesta poate genera acțiuni ce creează alte amintiri cu un puternic impact emoțional. Operăm atât cu un caz dintr-o operă de ficțiune, cât și cu un caz real pentru a arăta cum dimensiunea emoțională poate influența actul artistic.

[7] Stănescu, Nichita, https://www.youtube.com/watch?v=kjza7Mvf1PY, min. 5, accesat ultima dată azi, 23.05.2024

Nu doar munca la rol și jocul pe scenă au puterea de a te face să reexperimentezi ceea ce ai mai trăit, ci și scrisul, precum și alte arte. Scrisul este și el o formă de terapie, de vindecare a anumitor implicații emoționale ale unor experiențe trecute, dar și de tehnică întru desăvârșirea operelor de artă.

Poate de aceea trăirile persoanele au fost speculate de o mare parte a literaților de succes, cu talent și inspirație. Ca și actorul, scriitorul se poate întoarce spre lumea pe care o cunoaște și pe care o poate aprofunda și chiar exploata artistic. Există exemple de texte celebre care emoționează și care au această forță și pentru că au fost scrise sub imperiul unor percepte subiective. Putem aminti aici scenariul pentru unul dintre cele mai recente mini-serii de succes ale Netflix care a fost promovat tocmai ca fiind experiența de viață a protagonistului care o și interpretează în film, Baby Reindeer.

Sunt totuși și situații în care se poate naște și o frică de a nu fi judecat ca persoană prin prisma creației artistice proprii. Personajul lui Mircea Eliade, Andrei Mavrodin, tânăr scriitor de succes din romanul *Nuntă în cer*, își exprimă această temere, considerând că de fapt cititorii lui doar își închipui că el își transferă propriile experiențe și emoții în scriitură: „Oamenii aceștia își închipuie că acum, pentru că mi-au citit cartea, știu anumite lucruri despre mine. Oamenii aceștia sunt convinși că anumite lucruri pe care le-am scris s-au întâmplat cu adevărat și vor să mă cântărească, să mă judece.”[8]

Cu toate acestea, parcurgerea întregii *Nuntă în cer* ne arată că Andrei Mavrodin exact asta face, își transpune experiențele personale în creația artistică. Din teama de a nu fi judecat, de a nu se deconspira, ajunge să nu mai fie capabil să scrie tocmai pentru că nu dorește să își transforme iubirea în literatură. Se observă astfel o incapacitate de a se desprinde de ceea ce devenise aproape o obișnuință, și anume folosirea propriei experiențe de viață pentru a crea.

Așa cum am arătat încă de la început, studiile precum cele ale lui Didier Anzieu subliniază modul în care propriile experiențe de viață reprezintă o sursă a procesului creator. Vom afirma aici că acest lucru se întâmplă și în cazul personajului ficțional Andrei Mavrodin, dar bineînțeles că putem opina că această transpunere este posibil să fi avut loc și între experiențele lui Mircea Eliade și opera sa întreagă.

Revenind la personajul din roman, acesta este definit printr-o confesiune amplă, parcă terapeutică, a unei ratări sentimentale creată de ideea că mai presus de orice el este artist și deci nu poate trăi ca orice muritor: „Mă obișnuisem de mult cu gândul că sunt artist și că nu pot avea decât filiație spirituală. ... Pentru mine artistul era un tip uman bine definit; avea anumite drepturi și licențe, dar avea și foarte multe

[8] Eliade, Mircea, *Nuntă în cer,* Editura Minerva, 1986.

datorii, față de el însuși, față de arta și destinul său. ...invidiam viața oamenilor simpli pe care destinul nu îi silea să rămână până la moarte într-o splendidă, rece solitudine."[9]

Se evidențiază un personaj caracterizat de-a lungul întregului roman prin pasiunea pentru profesia sa, cu care se identifica și în funcție de care acționa. Profesia este asemenea unui concept de viață prin care Mavrodin se definește ca tipologie și în funcție de care își programează deciziile și acțiunile.

Eroul lui Eliade este influențat de modul în care percepe conduita muncii sale și ajunge să își piardă dragostea vieții pentru că aplică același concept al *cum ar trebui să fie artistul* pentru a-și argumenta lipsa de empatie față de dorința iubitei de a avea un copil împreună. Această rețetă nu doar că îi conduce viața, ci și modul în care își amintește propriul trecut.

Părăsit de cea pe care o iubea, Andrei reușește să creeze din nou și devine motivat tocmai de gândul că aceasta ar putea citit ceea ce scrie, fapt pe care el nu reușise să-l mai facă în anul cât trăiseră împreună. Odată ce experiența de viață se transformă în memorie, personajul reușește să o materializeze într-o operă artistică. Scapă de blocajele și de inhibiții creative și devine stimulat de ideea conform căreia opera literară este mai mult pentru iubită decât pentru el. Dar în mărturisirea sa, observăm și dimensiunea terapeutică a operei de artă: „Voiam să scriu o mărturisire cu totul adevărată a dragostei noastre; s-o scriu mai mult pentru Ileana decât pentru mine. ... Poate că izvorul cărții mele a fost nevoia de a cere iertare Ileanei: *Nuntă în cer*, titlul acesta vorbește îndeajuns, îmi spuneam. ... O am permanent prezentă pe Ileana când scriu, și cu toate acestea, cartea se desfășoară altfel, farmecul minciunii mă cuprinde fără să-mi dau seama și deși povestea a rămas aceeași, nici Ileana, nici eu, nici întâmplările nu mai sunt așa cum au fost ele aievea."[10]

Putem lua în calcul și punctul de vedere conform căruia, Mircea Eliade, fiind autorul acestei opere, s-a lăsat influențat de propria-i experiență de scriitor, deodată cu dimensiunea afectivă a propriilor amintiri, pentru a putea construi zona emoțională a acestui personaj cu care împarte preocupările aceluiași domeniu de activitate artistică.

Dimensiunea personală

Vom utiliza drept exemplu o experiență de viață în care atașamentul emoțional față de un spectacol de tip one-man show a dus la apariția unui comportament care a generat o serie de incidente cu implicații emoționale ample.

[9] Anzieu, Didier; ibidem pg. 224

[10] Eliade, Mircea, ibidem pg. 263

Întâmplarea pe care o vom cerceta arată efectele unui prim angajament al actorului în folosirea experienței de viață personală, prin apel la memoria afectivă, întru crearea actului teatral ceea ce ,în situația supusă analizei, a dus la implicarea dincolo de limitele raționalului.

Situația analizată reprezintă un context în care acțiunile din viața de zi cu zi a actorului sunt determinate un devotament exacerbat față de construcția teatrală, fiind și un exemplu de poziționare incorectă a unui actor aflat la început de drum. Considerăm că analizarea acestui incident poate fi benefică și pentru alți tineri aflați la început în parcursul profesional.

Dimensiunea subiectivă a existenței și modul în care ne raportăm la anumite situații de viață pot fi cu atât mai înșelătoare cu cât vârstă la care autorul acestei cercetări se afla era una foarte fragedă. Întâmplarea pe care o vom descrie a fost consemnată și de presă, în anul 2009.

Cu toate acestea, până acum, nu am sondat procesul și motivația care au dus la situația analizată și care a generat o maturizare bruscă, iar conștiința față de o conduită ce ține de etica în meserie a început să prindă contur, deodată cu un simț de răspundere accentuat.

Chiar dacă eram abia la începutul activității teatrale, la un an după absolvire, avem câteva reușite (trei premiere cu roluri principale pe scenele teatrelor de stat și alte două spectacole în teatre independente) care trebuie amintite chiar și sumar deoarece și ele au creat cadrul care a dus la evenimentele pe care le vom analiza. Tot lipsa de experiență mă făcea să resimt fiecare critică negativă ca pe un eveniment cu implicații radicale și implicit foarte greu de manageriat.

Cu un an înainte, în anul 2008, absolvisem facultatea și urma să dau admitere la master. Tot atunci am obținut unul din premiile de la Gala Tânărului Actor Hop ce avusese loc la Mangalia. Asta mi-a dat încredere și simțeam că o mare parte din specialiștii de teatru și mai ales regizori, vor răspunde pozitiv și vor vrea să vadă și un alt proiect în care fusesem distribuit: un one-man show care avusese premieră la Teatrul Luni de la Green Hours și care se numea *L-V:8-16*, un titlu care făcea trimitere la programul obișnuit de lucru al celor mai mulți oameni din România. Spectacolul era scris și regizat de Ioana Păun după un text de Rodrigo Garcia. În procesul de creație, fuseseră speculate și experiențe personale de viață ale celor doi membrii ai echipei ca punct de plecare și transformate conform viziunii artistice a creatoarei spectacolului. Discuțiile erau ample și includeau multe raportări la amintirile avute din perioada de viață similară cu cea a personajului care se crea. Vorbim despre un spectacol de autor, Ioana Păun coordonând și structurând cu multă implicare întregul demers.

Dimensiunea emoțională presupusă de acest rol și întoarcerea către memoria mea afectivă pentru a putea înțelege prin ce a trecut personajul meu, m-au făcut cumva

să nu mai fac o diferență clară între personaj și sinele meu. Spectacolul devenise parte din mine, mă identificam cu personajul și voiam ca toată lumea să vadă acest spectacol care avea un mesaj extrem de important, în propria-mi viziune. Într-o anumită măsură nu mai vedeam acest spectacol ca pe o creație artistică și un produs cultural, ci ca pe o extensie a mea. Din acest motiv, obiectivitatea mi-a fost întunecată și, așa cum Andrei Mavrodin nu a reușit să tragă o linie clară între viața lui de scriitor și cea personală, așa nici eu nu am mai acționat obiectiv, ci subiectiv, emoțional.

Așteptările mele cu privirea la cei ce ar fi putut fi interesați să vadă spectacolul s-au dovedit nerealiste pentru că doar o mică parte din specialiștii de teatru au venit la acest spectacol. Îndemnat de dorința de a nu lasă să treacă neobservată o muncă în care credeam cu tărie, am gândit o soluție de a ajunge la publicul pe care mi-l doream.

Așa se face că am hotărât, de unul singur, să mă înscriu din nou la concurs, dar de data aceasta cu un moment din acest spectacol. Odată acceptat, am prezentat o mare parte din spectacol în cadrul galei, o prea mare parte, mai precis jumătate din eveniment. Aceasta m-a făcut să depășesc cu încă odată timpul maxim alocat pentru concursul în care mă aflam și care era de cincisprezece minute. Această imprudență a atras după sine mai multe evenimente care au avut un puternic impact emoțional pentru mine. Mi-am afirmat regretul pentru decizia mea imediat ce mi s-a oferit ocazia și i-am acceptat consecințele. Am fost nevoit să fac față multor situații grele dus, dar am avut parte și de surprize pe care le voi detalia.

Decizia de a depăși timpul alocat părea, pentru mine, mai degrabă o soluție decât o problemă. Aceasta a avut la bază o prea mare implicare emoțională în creația artistică și poate fi definită ca o confuzie creată de lipsa de maturitate, dar mai ales de implicarea emoțională în care mă aflam, asociindu-mă cu personajul pe care trebuia să îl joc.

Așa cum am menționat, în lucrul la rol, am apelat la memoria mea afectivă. Acest fapt a creat un personaj credibil, cu care am ajuns, într-o oarecare măsură, chiar să mă identific. Toate acestea au creat o situație indezirabilă și m-au pus și fața reflectoarelor, dar nu ca personaj, ci ca participantul care a încălcat regulile competiției.

Îmi făcusem un plan, de unul singur, pe care îl păstrasem cu grijă doar pentru mine, întocmai precum personajul pe care îl interpretam. Eram convins că cei din public vor vedea un spectacol care merită această atenție și că acesta este, până la urmă, scopul muncii întreprinse. Eram motivat de problemele pe care personajul le trata, dar și de implicarea în realizarea lui care mă făcea să cred că e important să fie cunoscut măcar pentru problematica pe care o trata în prima jumătate a spectacolului: situația din învățământul de stat cu care se confruntase generația mea și modul în care erau instruiți anumiți elevii.

Manifestul pe care îl pusese la cale personajul din piesă, în primul tablou, când dădea dovadă de ingeniozitate și curaj, era în oglindă cu ceea ce urma să pun în practică. Știam că impactul social al spectacolului este unui considerabil pentru că, până la urmă, vorbea despre distrugerea spiritului liber, creativ și unic al unui copil cu mare potențial, exponent al unei generații.

Surprindea efectele lacunelor metodelor pedagogice care anihilează, chiar din primul an de școală, nevoia de a înțelege, pe care o avea eroul nostru (Alex). Acesta suferea că nu i se explică de ce trebuie facă ce trebuie să facă, de ce trebuie să învețe ce trebuie să învețe și mai ales de ce i se impune cum să învețe. Justițiarul din el făcea eforturi să fie auzit, dar în cele din urmă ajungea să nu își mai pună aceste probleme și să devină un simplu executant placid. Ajungea înregimentat într-un sistem fără drept la replică, ceea ce se perpetua și în comportamentul lui de adult.

Ioana Păun m-a implicat în toate etapele de lucru, cum e și normal în construcția unui spectacol într-un singur personaj. Am rememorat amândoi detalii din perioada copilăriei care puteau folosi evoluției personajului. Mai mult, faptul că procesul de lucru a însemnat că ideile ei au fost probate prin improvizație cu mine, a transformat acest proiect într-un exercițiu în care ne-am dedicat cu totul și, bineînțeles, a devenit foarte personal.

Asta a sporit motivația mea de a face ca spectacolul să fie văzut de cât mai mulți oameni. A devenit chiar o necesitate din momentul în care feedbackul din partea unor actori pe îi admiram și care văzuseră spectacolul fusese unul foarte bun. Avusesem în public artiști precum Florin Piersic Jr. și Horațiu Mălăele ale căror aprecieri mi-au sporit elanul. La toate, s-a adăugat și spiritului liber și creativ a celui pe care îl interpretam, dar și tema care trăgea un semnal de alarmă parcă rupt din versurile celor de la Pink Floyd care în piesa *Another brick in the wall* spuneau: „*Teacher, live them kids alone*".

Devenisem însuflețit de toate aceste argumente care, împreună cu devotamentul pe care îl aveam față spectacol, m-au convins că ceea ce voi întreprinde este bine și am ales anumite momente din spectacol. Mai mult, luasem în considerare chiar și ideea de a-l face pe tot. În realitate, dacă aș fi fost rațional, aș fi putut selecta un moment care să se încadreze în timpul regulamentar și care să aibă același efect.

Totuși, în acele momente, parcă și construcția de tip brechtian a spectacolului, cu adresabilitate directă către public ca un manifest, mă motiva cu asupra de măsură. Îmi creasem argumentele perfecte să intru în concurs cu gândul că cel mai important este ca mesajul să ajungă și să se propage. Toată această energie pe care mi-a dat-o paradigma în care mă situam nu m-a lăsat să mă mai gândesc nici măcar o clipă la consecințele pe care le presupunea ceea ce urma să fac. Sau poate, mai corect spus, m-au făcut să le ignor.

Considerăm că în acest mod a acționat și personajul lui Mircea Eliade, care a ales pentru sine și pentru alții, fără să ia în calcul și consecințele faptelor sale.

Subiectul spectacolului

Subiectul spectacolului arăta cum regulile rigide și impersonale din sistemul de învățământ nu țin cont de calitățile individului. Până și curiozitățile legitime ale copilului ajungeau să fie ignorate. Ba chiar supuse pedepselor, prin acestea fiindu-i amputate și curiozitatea și creativitatea. Această modalitate de cultivare a persoanei poate ajunge să modeleze negativ caracterul persoanei mature și să îi inhibe puterea de dezvoltare sănătoasă.

La vârsta de șase ani și opt luni, Alex (personajul meu) se prezintă publicului cu toate pasiunile și energia de care dispune pentru a da curs implicării și cultivării acestora și descrie și ultima izbândă pe care o asociază cu actele super-eroilor lui preferați.

Descrie în amănunt cum își structura și punea în practică strategii extrem de bine gândite pentru a salva n animal domestic. Empatizând cu suferința unui măgar care era folosit de stăpân într-un parc pentru poze, Alex consideră că animalul era abuzat, fiind ținut în soare, fără mâncare, exploatat și chinuit. Punea la cale un plan de salvare pe care l-a pregătit în amănunt. În același timp, se adapta la evenimente neprevăzute care apăreau și își urmărea cu obstinație scopul, dând dovadă de creativitate atât în acțiunile întreprinse, cât și în mijloacele de a le povesti.

Odată intrat în sistemul de învățământ, ajunge să îi fie îngrădite curiozitatea și puterea imaginației prin obligativitatea unor sarcini absurde care îi erau impuse fără explicații. Lipsa de justificare a scopurilor și a logicii l-au transformat într-un executant perfect și fără personalitate; pentru ca după ieșirea din sistemul de învățământ, să se angajeze la un call-center unde era exploatat și umilit de un șef incompetent.

Devenit matur și responsabil, Alex nu mai găsea resursele să se opună în niciun fel abuzurilor repetate la care era supus, din cauza platitudinii în care intrase. La finalul spectacolului îl descoperim părăsit de iubită, refugiat în emisiuni mediocre de la televizor și pornografie video.

Am hotărât să prezint doar partea de început în care Alex își expune aspirațiile de super erou. Aici copilul de numai șase ani își detaliază reușita de a elibera, în viziunea lui, un animal din jugul unui abuzator de animale îl persoana fotografului care îl trata mizerabil. Cu timpul, intrând în școala primară, toate puseele lui de curiozitate îi sunt înăbușite de profesori. Ne este expusă trecerea lui Alex prin sistemul de învățământ prin construcția unui moment în care debitează mecanic și absent formule și citate memorate în școală, în ordinea evoluției parcursului din perioada

respectivă. Se oprește brusc în etapa unor mențiuni ce țin de cunoștințe din facultate și se blochează în repetitivitatea obsesivă unui sigur cuvânt „brom”.

Cât am prezentat momentul, nu am fost întrerupt și am apucat să merg până capăt, așa cum îmi propusese, fără să mi se reproșeze ceva. Reacțiile publicului, format din peste patru sute de persoane, mă îndreptățeau să cred că întregul meu efort și-a atins scopul. Dar deși voiam să mă simt mulțumit cu acest feedback, era ceva ce îmi crea, în același timp, o mare neliniște. Nu eram convins că demersul meu era unanim agreat și parcă se contura un val de energii care contrastau cu cele ale celor mulți ce reacționase apreciativ.

Odată ieșit de pe scenă, am simțit nevoia stringentă să o sun pe Miriam Răducanu, artistă care era pentru mine un adevărat reper profesional și pe care am considerat-o mentor. Nu îi spusesem nimic cu privire la intențiile mele și aveam o dorință uriașă de a mă confesa, sperând că mă va ajuta să înțeleg mai bine ceea ce făcusem. M-a ascultat cu multă răbdare și după mi-a cerut să fiu cât pot de atent la ceea ce îmi va spune. Așa am descoperit ce presupunea cu adevărat actul meu de disidență și ce implicații putea aduce acesta.

Mi-a explicat că m-am lăsat purtat mai degrabă de emoții decât de rațiune și că nu am ținut cont de cel mai important lucru și anume: cadrul de concurs cu reguli clare. Odată încălcate, criteriile de participare atrag după sine consecințe pe care, vreau nu vreau, trebuie să le suport. Mai mult, acestă faptă va genera opinii despre un comportament mai puțin agreabil și cărora trebuie să le fac față. Mi-a explicat că este foarte probabil să fiu penalizat și, de ce nu, exclus din concurs.

M-a întrebat ce am de gând să fac ca prim pas? Odată ce i-am mărturisit cât sunt de confuz, mi-a cerut voie să își exprime o opinie pe care să o cântăresc bine și, dacă sunt de acord, poate chiar să mă folosesc de ea. M-a rugat să iau în considerare posibilitatea de a-mi face mea culpa, fără să intru în detaliile pe care i le mărturisisem. Încercând să justific un gest care mă situa în afara unor criterii de concurs aș fi atras atenția și mai mult și aș fi sporit conflictul pe care îl creasem.

După faptă și răsplată

Organizatorii concursului m-au rugat să particip la o conferință de presă, cu jurnaliști prezenți, pentru a dezbate și problema pe care o creasem: depășirea timpului regulamentar. Păreau nedumeriți cu privire la intențiile care mă motivaseră și erau conștienți de aprecierile pozitive de care avusese parte actul meu. S-au dezbătut și alte subiecte, dar acesta a declanșat un interes aparte și a fost dezbătut într-un timp mai lung.

Odată deschisă conferința, mi s-a oferit șansa să vorbesc și nu mică le-a fost surprinderea când le-am mărturisit că singurul lucru pe care pot să îl spun este că am

greșit, că regret și că aș fi putut trata diferit întreaga situație. Cred ca am mai încercat să mai formulez câteva propoziții, dar nu îmi amintesc decât vag o oarecare lipsă de coerență pe care o justific prin emoțiile pe care le aveam. Pe lângă cele afirmate de mine, s-a pus problema modificării formatului concursului care ar fi putut avea de beneficiat de pe urma unei maleabilități a timpului dedicat concurenților. S-a concluzionat totuși că nu este cazul.

În ceea ce mă privește, am simțit două tipuri de energii atât în tonul celor care luau cuvântul, cât și în cuvintele pe care le foloseau pentru a traduce ceea ce se întâmplase, unele încărcate de atitudine negativă, aproape de revoltată față de majoritatea spectatorilor care nu erau la fel de indignați de „isprava" pusă în practică. Erau acuzatori și îi învinovățeau pe cei care s-au bucurat fără să ia în seamă durata momentului, oricât de bine susținut și interesant fusese. Și, bineînțeles, partea care se opunea cu mult mai mult calm, aproape relaxată și curioasă să înțeleagă sursa pasiunii celor care se opun.

Dezbaterea care m-a avut ca subiect a durat aproximativ treizeci de minute, dar m-a implicat mai degrabă ca spectator decât ca interlocutor. De după cele câteva cuvinte pe care mi s-a cerut să le spun, datorită cărora au înțeles că îmi pare rău, am fost evitat cu un firesc demn de un moment cinematografic pe care îl găseam cumplit de greu de suportat.

Argumentele pro și contra erau menite să evidențieze capacitatea de susținere a unor idei de dinainte formate și care nu puteau fi modificate de nicio altă perspectivă. Cei care vorbeau erau convinși de ceea ce mă făcuse să apelez la această „ieșire din decor" și ce însemna aceasta. Mă simțeam întrucâtva precum personajul pe care îl interpretasem care avea anumite momente când era mai degrabă trăit de viață fără să o mai poată influența prin voința lui. Așa cum am menționat și în partea de început, nu eram obișnuit să fac față unor reacții negative care nu priveau actul meu artistic, ci comportamentul meu prin manifestarea lui.

Întreaga mea ființă fusese supusă unui eveniment care mi-a creat sentimentul că odată cu acel context se va termina și parcursul meu profesional. Trăiam o spaimă similară ideii de exil, de excludere dintr-o lume pe care o iubeam și din care îmi doream să fac parte pentru totdeauna. Îmi era aproape imposibil să mai discern între cei care au considerat momentul ca fiind unul reușit, apreciind conținutul și realizarea artistică, independent de concursul din care făcea parte și cei care păreau gata să mai excludă din profesie pentru încălcarea regulilor.

Ajunsesem să văd în toți cei care își exprimau opinii despre asta numai oameni care amplificau efectele negative pentru mine. Era ca și cum trăiam într-o realitate augmentată în care toți cei din jurul meu reprezentau personaje de care eram înconjurat ca să-mi alimenteze fricile, frustrările și anxietatea. Îmi tot spuneam să nu uit să respir și să mă concentrez pe această sarcină simplă care să mai risipească

gândurile care încolțeau în minte. Transpirasem îngrozitor și părea că nu se mai termină. În același timp îmi era rușine de mine, cel care urma să fiu de după cele pe care le trăiam.

Încercam să mă refugiez în discuția pe care o avusesem cu Miriam Răducanu, dar nu ajuta prea tare. Mă ținea cu picioarele pe pământ pentru că îmi reamintea că mă pusesem de unul singur în această situație. Aceasta mă făcea să îmi controlez reacțiile și să nu fug. Am rămas până la sfârșit și am făcut eforturi să urmăresc toate cele discutate, capabil să îmi asum faptele și să fiu răspunzător de acestea. Era îndreptățită condiția de spectator la propria-mi judecată ce nu avea un verdict până în acel moment. Situația suportă o comparație cu cea în care Andrei Mavrodin când ascultă mărturisirea lui Barbu Hasnaș și își dă seama că a făcut alegeri greșite, confundând chemarea lui de scriitor cu viața personală.

Conferința la care am fost parte fusese convocată în dimineața zilei în care urmau să fie decernate premiile, de după ce concursul se încheiase. Concret nu știam ce mă așteaptă și nici nu avea cine să-mi explice deoarece organizatorii au lăsat deciziile finale în seama membrilor juriul de concurs care urmau să aibă ultimul cuvânt. Aceștia și-au dedicat timpul din acea zi pentru a trage concluziile și a delibera fără să participe la convocarea menționată.

Ulterior, în timpul Galei, am fost chemat pe scenă alături de toți concurenții. Au fost decernate pe rând toate premiile. Și imediat după ce a fost înmânat ultimul, care era chiar premiul cel mare, Cornel Todea, din postura de coordonator și amfitrion al Galei Hop, a ținut să mai facă o precizare care a venit după ce câștigătorul și-a luat premiul și a primit aplauzele cuvenite. Mențiunea acestuia mi-a rămas imprimată în memorie și probabil că nu o voi uita niciodată pentru că mă viza și a fost formulată astfel: „Premiile au fost acordat în urma eliminării din concurs a actorului Lari Giorgescu.” Imediat ce a terminat de spus aceste cuvinte, întreaga sală m-a aplaudat secunde bune. Am încercat să îmi rețin pe cât posibil orice reacție, dar emoțiile erau uriașe. Nu mică mi-a fost mirarea când i-am văzut și pe ceilalți concurenți aplaudând. Nu știu ce i-a îndemnat să facă asta, îmi place să cred că poate au apreciat curajul și încrederea pe care o avusesem când m-am aruncat în gol, inconștient, fără să mă gândesc o secundă la avea să mi se întâmple. Cu certitudine părea o formă apreciere. Aceasta a fost pentru mine salvarea prin care am putut face față momentelor pe care le trăiam.

În comunicatele de presă care anunțau concluziile acelei ediții a Galei Hop exista și această mențiune. Amintim o observație dintr-o cronică scrisă de Alice Georgescu: „În ceea ce-i priveşte pe tinerii actori, situaţia este mult mai puţin entuziasmantă; în afară de "exclusul" (din cauza depăşirii duble a timpului de concurs) Lari Cosmin Giorgescu, care a vădit profunzime, subtilitate şi un net progres faţă de „prestaţia" de anul trecut şi care posedă, pe deasupra, o carismă ce-l va duce, să

sperăm, mai departe de micul ecran al marilor compromisuri, nici unul dintre concurenți nu s-a detaşat în posibil câștigător..."[11]

Când propria judecată e mai aspră

Cu certitudine am atras atenția, în mod negativ, a unei bune parți din oamenii de teatru ai momentului asupra comportamentului meu. Am resimțit asta de-a lungul anilor, dar mi-am propus să îndrept actul meu prin grija mult mai mare pentru acțiunile ce țin de conduita în muncă. Să rămân concentrat și să mă preocup ca, prin ceea ce fac, să nu mă mai las purtat de emoții și să judec rațional.

Sunt convins că arta actorului poate fi mult mai penetrantă și mai autentică atunci când actorul se implică personal în proiectul respectiv ca și când acțiunile celui pe care îl joacă ar putea fi manifestul propriei persoane. Dar, mai presus de toate, acestea trebuie controlate și supuse gândirii obiective. În afara acesteia, manifestările pot fi asociate cu exaltarea gratuită sau chiar nedreaptă.

Momentul în care am luat hotărârea de a acționa așa cum am făcut-o a izvorât dintr-o astfel de pornire necontrolată. Dimensiunea subiectivă a fost cea care a dictat și filtrul rațiunii a fost inexistent. Am mers până întra-acolo încât nu mi-a trecut prin minte să cer sfatul cuiva sau poate că nu am vrut să mi se demonteze anumite credințe ce îmi dictau afectiv năzuințele. Reîntoarcerea la experiențele proprii prin folosirea memoriei afective în construirea rolului m-au influențat până acolo unde să nu mai pot delimita clar personajul de propriile mele emoții.

Începuturile de drum în demersul de a fi parte dintr-un domeniu artistic pot reprezenta adevărate capcane. Poate fi dificil pentru un actor să se evalueze just și să accepte că lucrurile valoroase pentru el pot trece neobservate. Dar acesta nu este un argument care să îndreptățească acțiuni după reguli proprii când regulile sunt foarte clare, iar afectivitatea trebuie echilibrată cu raționalul.

Nu ne propunem să ne folosim de acest raționament ca de o justificare a acțiunilor personale, utilizăm experiența ca un exemplu pentru a evidenția un pericol mult mai amplu și cât se poate de real în care te poate atrage folosirea necontrolată și neghidată a memoriei afective. Uneori implicarea personală în ceea ce actorul întreprinde poate să păcălească propria gândire critică și poate crea confuzie și derută. Este o nevoie de multă atenție încă din perioada facultății în folosirea dimensiunii emoționale în arta actorului și aceasta se poate realiza prin ghidaj specializat.

[11] Alice Georgescu, De bine, de rău - Galei Tînărului Actor HOP, 2009, Liternet, https://agenda.liternet.ro/articol/9864/Alice-Georgescu/De-bine-de-rau-Galei-Tinarului-Actor-HOP-2009.html

Concluzii

Utilizarea propriei zone afective poate duce la situații nedorite chiar și în comportamentul din viața de zi cu zi, iar diformitățile pe care le poate crea sunt un adevărat pericol care trebuie tratat cu maximă responsabilitate. În afara unei coordonări profesioniste și a unei atenții sporite asupra modului în care memoria afectivă este folosită, există riscuri ce trebuie tratate cu responsabilitate. Acestea pot fi legate chiar de sănătatea mintală a actorilor și pot duce la acțiuni cu consecințe greu de suportat. Se pot produce efecte de inhibare a încrederii în propriile capacități de lucru și implicit se poate ajunge la ratare profesională.

Chiar dacă, la o primă vedere, cele două exemple analizate pot părea disproporționate prin faptul că unul este experiența unui personaj literar, iar celălalt o experiență reală de viață, considerăm că sunt relevante pentru discutarea modului în care folosirea memoriei afective în producerea creației artistice poate duce la derapaje cu efecte negative.

Așa cum am arătat, transferul dintre experiențele proprii și creația artistică este aproape omniprezent în toate artele și a fost documentat deseori. Tot Anzieu afirma că „că fiecare ființă este un sistem de conflicte fundamentale relativ stabile și de conflicte anexe modificabile după vârstă, context, împrejurări, întâlniri, reușite, eșecuri, stres, boli fizice și că un creator poate să repete în creațiile sale aceeași structură conflictuală fără a reuși să o epuizeze. Și ... că un conflict intra-psihic poate contribui atât la conținutul unei opere, cât și la dispunerea ei internă.”[12] Considerăm că și cele două situații analizate au evidențiat modul în care întoarcerea către memoria afectivă ca adjuvant în creația artistică poate duce la situații de criză dacă nu este controlată și folosită corect.

Andrei Mavrodin se întoarce mereu la memoria afectivă pentru a scrie, deși pare că nu vrea să își recunoască nici măcar sieși acest fapt. Când trăiește o experiență emoțională puternică, relația lui cu Ileana, ajunge să aibă un blocaj artistic pe teama că dacă va scrie, va scrie despre iubirea lui și va deveni vulnerabil, ținta judecății celorlalți. Mai mult, aplicând obsesiv un concept despre cum și ce ar trebui să fie artistul, Mavrodin renunță la iubirea lui. În final, folosind același procedeu de întoarcere la memoria afectivă, își povestește iubirea, neștiind nici el dacă povestea e aievea sau a fost transfigurată artistic.

Situația în care s-a aflat autorul acestui studiu a fost și ea generată de o improprie folosire a memoriei afective. Făcând apel poate prea mult la propriile trăiri

[12] Anzieu, Didier; *Psihanaliza travaliului creator*, traducerea Bogdan Ghiu, Editura Trei, 2004, pg. 81

și emoții din trecut, am ajuns să șterg linia de demarcație dintre sine și creația artistică și am acționat emoțional și în afara raționalului. Consecințele ar fi putut fi mult mai nefaste.

Considerăm că recursul la memoria afectivă este benefică în cazul artei actorului, dar întoarcerea spre această dimensiune trebuie făcută sub ghidaj profesionist și cu mare atenție pentru că acest instrument valoros se poate transforma într-o capcană în care artistul, mai ales cel neexperimentat, poate cădea cu ușurință.

BIBLIOGRAFIE

Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, Editura Trei, 2004.

Eliade, Mircea, *Nuntă în cer,* Editura Minerva, 1986.

Stanislavski, Constantin, *Munca actorului cu sine însuși*, București, Editura de stat pentru Literatură și Artă, 1965

Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, pag. 194.

Resurse on line:

Georgescu, Alice, *De bine, de rău - Galei Tînărului Actor HOP*, 2009, Liternet, https://agenda.liternet.ro/articol/9864/Alice-Georgescu/De-bine-de-rau-Galei-Tinarului-Actor-HOP-2009.html accesat 23. 05. 2024

Stănescu, Nichita, *Emisiune portret,* https://www.youtube.com/watch?v=kjza7Mvf1PY, min. 5, accesat 23.05.2024

Site Gradior, *Memoria afectivă,* 28 de septembrie 2023, https://www.gradior.es/memoria-afectiva/ , accesat 23.05.2024

O abordare somatică asupra antrenamentului actorului contemporan

Gabriel HRIȚCU•

Rezumat: Antrenamentul actorului presupune o muncă de regândire a obiceiurilor din corpul și mintea acestuia care îi limitează capacitatea de a întruchipa pe deplin un rol. În contextul teatral de astăzi, actorii se confruntă din ce în ce mai des cu situații în care structura spectacolului în care trebuie să interpreteze se depărtează de legile nescrise ale acestei arte care au orbitat desupra artei spectacolului încă de la primele forme teatrale. Fac aici referire la principii precum atenția la spațiu și la partener, relațiile personajelor etc. Noile forme de teatru îl pun pe actor în poziția în care trebuie să acționeze organic fără a avea parte de acel schimb uman cu care am fost obișnuiți. Propun astfel o viziune nouă asupra antrenamentului actorului prin intermediul căruia acesta să își poată activa motorul interior al ființei sale, și să îi permită acestuia să îl modifice și exterior, strict prin percepția sa individuală a factorilor exteriori care îl înconjoară.

Cuvinte cheie: antrenament, somatică, senzorialitate, actor, experiență

Somatica este un domeniu din cadrul antrenamentului corporal și al studiilor de mișcare ce pune accentul pe percepția și experiența fizică internă. Termenul *somatic* provine din grecescul somatikòs (înseamnă „al corpului") și este un termen utilizat atât în terapia prin mișcare, unde abordările sunt bazate pe concentrarea atenției asupra „corpului perceput din interior", dar și în diferite tipuri de dans unde accentul nu este pus numai pe estetica exterioară a mișcărilor, ci pe senzațiile interioare ale dansatorilor. Filosofi și practicieni precum Thomas Hanna și Bonnie Bainbridge Cohen au cercetat și extins acest domeniu prin diferite lucrări precum *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*, sau dezvoltând asociații precum *Hanna Somatic Education.* „Am derivat acest cuvânt „somatizare" din utilizarea de către Thomas Hanna a cuvântului „soma" pentru a desemna corpul experimentat în contrast cu corpul obiectivat."[1]

Practicile somatice au fost adoptate pe o scară largă în lumea formării și performanței în diferite domenii precum dans, psihologie, medicină, iar o mare parte din istorie este povestită de profesori, practicieni și interpreți din aceste domenii.

• Doctorand la UNATC „I.L. Caragiale" București

[1] Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, North Hampton, Contact Editions, p. 1

Martha Eddy, director al Centrului pentru Educație Kinestezică, afirmă faptul că deși cele mai relevante cercetări și scrieri în domeniul somaticii au avut loc în ultimul secol, tradiția acestui domeniu a fost transmisă în istorie prin cale orală. Într-un articol denumit *A Brief History of Somatic Practices and Dance: Historical Development of the Field of Somatic Education and its Relationship to Dance,* ea realizează o schemă globală unde încadrează diferite dansuri tradiționale din diferite culturi în ceea ce ea numește *dans somatic*. De asemenea, în cercetările ei face referire la numeroși contribuitori ai mișcării somatice în lumea dansului precum F. M. Alexander, Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais, Irmgard Bartenieff și îi încadrează pe aceștia în ceea ce ea numește *pionieri somatici,* afirmând faptul că toate aceste metodologii disparate au ca punct comun pornirea de la o ascultare profundă a corpului.

Acesti pionieri sunt fondatorii a ceea ce astăzi se numește *educație somatică,* menită să dezvolte mișcarea conștientă sau *mindful movement*[2]. Persoanele care caută să se relaxeze, să se concentreze, să amelioreze stresul sau durerea sau să dobândească o perspectivă spirituală sau înțelepciune practică caută adesea să își dezvolte concentrarea atenției, iar multe persoane fac acest lucru prin învățarea și practicarea meditației. Conștientizarea somatică este, de asemenea, un punct de accesare a acelei stări de prezență constantă prin direcționarea atenției deschise, fără a judeca, către propriul corp și prin ascultarea mesajelor acestuia. „*Mindful movement* oferă o perspectivă asupra evoluției unui domeniu de studiu și practică numit educație somatică. Acesta descrie modul în care artele somatice informează asupra atenției și acțiunii conștiente. Recunoaște savanții, profesorii, artiștii creativi și, mai ales, dansatorii, artiștii marțiali și actorii care au avut un rol central în dezvoltarea practicilor de mișcare somatică și subliniază faptul că beneficiile terapeutice și educaționale ale mișcării sunt cel mai bine obținute prin dezvoltarea unei conștiințe de sine lipsite de prejudecăți, adică prin mindfulness.”[3]

Munca somatică este adesea denumită muncă corporală sau terapie prin mișcare. În prezent, cele mai multe dintre disciplinele somatice care implică mișcarea ca o piatră de temelie a procesului de învățare sunt acum identificate ca făcând parte din domeniul educației și al terapiei prin mișcare somatică (*International Somatic*

[2] Cf. Martha Eddy, *Mindful movement. The evolution of Somatic Arts and Concious Action,* The University of Chicago, 2016

[3] *Ibidem*

Movement Education and Therapy Association 2002)[4]. În educația somatică, prin intermediul conexiunilor sistemului nervos, mintea este percepută ca existând în tot corpul, deci se poate conclude faptul că acordând atenție corpului, se acordă atenție minții. Această noțiune este extinsă și mai mult de studiile din domeniul neuroștiințelor unde creierul se consideră ca fiind doar o parte din uriașa rețea neuronală, neuroendocrină (sistemul nervos și schimbul de informații hormonale), neuro-enterice (intestin-cerebel) și neuro-celulare care se extinde în tot corpul.[5] Corpul în toată complexitatea sa este deci principalul punct de concentrare a atenției atunci când vine vorba de educare sau auto-educare prin procese somatice. Prin intermediul unor instrumente precum, atingerea, mișcarea (inclusiv mișcarea respirației), vocea, individul se implică într-o investigație care în cele din urmă duce la o nouă conștientizare asupra echilibrului interior și exterior, deci o autoreglare. Principalul factor care alimentează parcursul somatic este curiozitatea și dorința de a descoperi. Toate acestea, alături de o implicare disciplinată pot duce la ameliorarea durerilor fizice, schimbarea definitivă a unor stări psihice degradante, îmbunătățirea performanței fizice, perspective noi asupra implicării în cadrul social și descoperirea laturii creative. Majoritatea acestor rezultate rezonează cu arta, explorările somatice fiind fundamentale mai ales pentru arta dansului, și în același timp, arta dansului fiind formativă pentru dezvoltarea somaticii.

Conștientizarea senzorială în arta actorului

Conform Fundației *Sensory Awareness,* conștientizarea senzorială este un studiu experimental care ajută la redescoperirea dreptului natural din naștere, a sentimentului de autenticitate și vitalitate. Sensibilizarea se concentrează pe cultivarea unei conștientizări tot mai profunde a experienței noastre senzoriale ca o poartă de acces către noi înșine și către o conexiune mai profundă cu lumea din jurul nostru.[6] Practica nu se bazează pe vreo tehnică sau pe exerciții specifice. Ființa umană este deja înzestrată de la natură cu capacitatea de a simți și a experimenta senzații în mod

[4] Martha Eddy, *Somatic Practices and Dance: Global Influences,* Dance Research Journal 34/2, Winter 2002, p. 47

[5] *Cf.* Deane Juhan *, Job's Body: A Handbook for Bodywork,* Station Hill Press, New York, 1987

[6] *Cf.* Sensory Awereness Foundation, *https://sensoryawareness.org/about/,* accesat la 5 iunie 2024, ora 10:25

constant. Singurul lucru care trebuie învățat este concentrarea atenției asupra experimentării vieții cu tot corpul, nu numai cu zona superioară a trupului (capul/mintea).

Charlotte Selver a fost o pionieră în domeniu educației somatice. A învățat teoria și practicile care stau la baza muncii sale în Germania cu Elsa Gindler și Heinrich Jacoby. În urma educației sale, a dezvoltat alături de soțul ei metoda *Sensory Awareness* pe care a adus-o pentru prima dată în statele unite la mijlocul secolului XX. Conștientizarea senzorială are scopul de a învăța individul să își încetinească și să acorde o atenție deosebită experiențelor folosind toate canalele perceptive. Nu se concentrează în mod explicit asupra mișcării ca rezultat, ci mai degrabă învață cum să urmărești experiența în timpul oricărei activități. Bazele teoretice ne spun faptul că modul în care percepem stimulii exteriori nu se limitează doar la individualitatea simțurilor (auditiv, tactil, gustativ, vizual, olfactiv, perceptiv) ci încurajează explorarea fiecărei activități prin intermediul complexității formate de acest grup de simțuri. Mirosul unei flori nu este la fel de profund fără implicarea simțului vizual și gustativ, precum nici atingerea unei persoane dragi nu are același impact fără implicarea simțului auditiv și olfactiv.

Charlotte Selver a afirmat faptul că ,,conștientizarea senzorială oferă o învățare profundă în ceea ce privește reducerea stresului și modalitățile naturale de a fi. Conștientizarea senzorială funcționează ca o metodă terapeutică alături de practica *mindfulness,* fiind ținta multor forme de formare în educația somatică care îi antrenează pe indivizi să se concentreze asupra senzațiilor brute."[7] S-a demonstrat faptul că antrenamentul de tip *mindfulness,* rezultat al mișcării conștiente sau *mindful movement,* îmbunătățește sănătatea mintală și ajută la dobândirea unei perspective mai clare asupra percepției stimulilor interiori și exteriori. Practicarea atenției conștiente permite dezvoltarea stării de prezență constată și este unul dintre tratamentele recomandate pentru scăderea anxietății.

Chiyon Yang în lucrarea sa *Self-awareness Through Sensory Awareness,* vorbește despre modul în care conștientizarea de sine este în contact direct cu conștientizarea senzorială. El afirmă faptul că individul, în complexitatea ființei sale, nu se poate lipsi de explorarea simțurilor în procesul său de auto-dezvoltare. Tehnologizarea, industrializarea sunt câțiva dintre factorii care l-au pus pe om pe drumul desocializării și al izolării iar situația pandemică care a lovit lumea în anul

[7] Chiyon Yang, *Self-awareness thourgh Sensory Awareness,* S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology, 2020, p. 13

2020 a fost un factor care a agravat situația ridicând nivelul de stres și cazurile de depresie la nivel internațional.

Dr. T. Jones și L. Glover, terapeuți în cadrul Departamentului de Psihologie Clinică și Psihologie de la Universitatea din Hull din United Kingdom, au propus faptul că atingerea (contactul fizic) poate fi o abordare psihoterapeutică prin intermediul tehnicii Alexander (AT). Autorii au menționat că atingerea provoacă schimbări hormonale pozitive, scade nivelul de stres și crește senzația de calm și liniște. Studiul a intervievat șase persoane, studenți în metoda Alexander. Aceștia au raportat faptul că atingerea ar putea fi o experiență cu rezultate pozitive, chiar vindecătoare în cadrul AT, atunci când intenția este una clară și urmărește grija și siguranța persoanei atinse. Autorii au menționat că unul dintre elevi a considerat că „atingerea este importantă pentru ființele umane ca formă de confort." Studenții au mai afirmat faptul că atingerea a schimbat relația pe care o aveau cu ei înșiși, crescând gradul de auto-conștientizare, lucru care sugerează că atingerea îmbunătățește comunicarea cu sinele prin comunicarea cu un alt individ.

La finalul studiului studenții au participat la un interviu pe baza căruia coordonatorii au creat un chestionar de tip sondaj. Din analiza acestor chestionare, s-a constatat faptul că atingerea i-a ajutat pe participanți să se simtă mai conectați cu corpul lor. Având în vedere că atingerea este o comunicare non-verbală care include riscuri mult mai mici de a te simți judecat, participanții au afirmat faptul că experiența i-a făcut să se simtă mult mai conectați cu corpul lor și că i-a ajutat să se vadă pe ei înșiși într-un mod mai pozitiv. [8]

Actorul este o ființă creatoare care are țelul de a antrena mintea spectatorilor, de a le modifica structura emoțională și de a îi educa. Folosindu-și capacitățile sale de exprimare el aduce la viață prin diferite stiluri de interpretare și diferite viziuni momente sau povești din viața unor personaje fictive sau chiar reale. Ținta lui nu este aceea de a reface momente din viața cotidiană, civilă ci de a captura și a integra în ființa lui momente critice din existența sa și a celor din jurul său. De aceea o parte fundamentală din antrenamentul actorului este aceea de a observa constant viața sa interioară și exterioară, de a-și analiza stimulii, modul în care îl modifică și de a deveni stăpân pe acest proces de schimbare. Antrenamentul și dezvoltarea în arta actorului nu este o știință exactă, care precum legile religioase din diferite culturi să aibă o rețetă sigură. Este o artă dinamică plină de variabile care, precum știința, este în plină

[8] *Cf.* Chiyon Yang, *Self-awareness thourgh Sensory Awareness,* S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology, 2020, p. 14-15

evoluție. Studiind viața, un actor trebuie să urmărească toate ramurile de evoluție ale umanității și să se adapteze în funcție viața secolului în care trăiește.

Chiar dacă în ziua de astăzi, tehnologia a făcut pași mari în ceea ce înseamnă reinterpretarea vieții prin diferite forme care la bază au menirea de a-i face omului viața mai simplă, acest progres pare să îl îndepărteze în același timp pe om de conexiunile sale profunde și irevocabile cu natura umană. Într-o astfel de situație, arta teatrală propune diferite forme de adaptabilitate la situația secolului actual prin manifestări teatrale ce includ atât tehnologie cât și viață. Cred totuși că în acest caz, actorul trebuie într-adevăr să se adapteze la noile forme de teatru dar în același timp trebuie să își îmbunătățească constant meșteșugul care îl face pe acesta să fie considerat componenta vie dintr-un spectacol. Astfel, decât să se lase copleșit de artificiile tehnologice și noile forme teatrale de expresie, să își continue drumul de cercetare și auto-descoperire astfel încât să găsească componenta organică și în acele situații care pot părea lipsite de conținut uman.

Capacitatea de a asculta și de a percepe atmosfera propusă de o viziune regizorală este o abilitate care trebuie constant antrenată de către actorul contemporan. Înțelegerea universului în care acesta trebuie să interpreteze pare să devine o chestiune din ce în ce mai dificilă în arta teatrală de astăzi. În contextul social de astăzi, pasarea informațiilor și dialogurile au loc din ce în ce mai mult la nivel digital, de aceea contactul dintre indivizi tinde să se dezvolte într-o formă din ce în ce mai puțin senzorială. O astfel de percepție trebuie analizată și antrenată de către actorul de astăzi pentru a-și dezvolta multiple modalități de ascultare.

În această idee, Steph Ceraso[9], într-un articol intitulat *(Re)Educating the Senses: Multimodal Listening, Bodily Learning, and the Composition of Sonic Experiences* vorbește despre faptul că fiecare experiență ar trebui să pregătească o persoană pentru experiențe ulterioare de o calitate mai profundă și mai expansivă. Acesta este însuși sensul creșterii, reconstrucția continuă a experienței. Abordează această temă plecând de la principiul menționat mai devreme, cum că o acțiune care la prima vedere ar implica un singur simț (ex. mirositul unei flori), este experimentată defapt și prin celelalte simțuri, iar conștientizarea senzației născute în toate aceste simțuri crește profunzimea experienței. „Se spune că surdul Beethoven ținea un băț între dinți pentru a transmite sunetul pianului către el. În mod similar, Thomas Edison mușca din lemnul unui gramofon pentru a auzi supratonurile slabe care, după cum a

[9] Steph Ceraso is assistant profesor at the University of Maryland, Baltimore County. She received her deoctorate in 2013 from the Universiry of Pittsburgh, specializing in rhetoric and composition, pedagogy, sound and listening, and digital media.

afirmat într-un interviu din 1913, se pierdeau în mod normal înainte de a ajunge la urechea internă."[10]

Eseul său reprezintă o încercare de a reimagina modalitățile de predare a ascultării pentru a ține cont de multiplele moduri senzoriale prin care sunetul este experimentat în și cu corpul. Vine cu conceptul *multimodal listening* pentru a extinde viziunea în care percepția și practica ascultării este un simplu act situat la nivel corporal, înregistrat numai datorită urechii. Abordarea sunetului ca pe un eveniment întrupat, spre deosebire de ceva care se aude exclusiv prin intermediul urechilor, poate ajuta la înțelegere mai profundă a modului în care sunetul manipulează sentimentele și comportamentul în diferite situații. Steph a dezvoltat această teorile legată de multiplele modalități de a percepe sunetul din dorința sa de a-și pregăti studenții să devină creatori de experiențe sonore, atât digitale, cât și nedigitale.

Pentru a-și situa cercetarea asupra ascultății prin multiple modalități într-o experiență corporală concretă, se concentrează asupra practicilor de ascultare ale solistei și compozitoarei Dame Evelyn Glennie. Aceasta exemplifică modul în care tactilul, vederea și sunetul lucrează împreună în timpul interacțiunilor sonore. „În documentarul Touch the Sound (2005) al lui Thomas Riedelsheimer, de exemplu, există un moment emoționant în care Glennie descrie sunetul în termeni viscerali Ea explică: „Îl simți prin corp și, uneori, aproape că te lovește în față" (Touch). Următoarea scenă este un prim-plan al lui Glennie lovind un gong cu ciocănele. După ce atinge un crescendo, ea încetează să mai ia contact cu instrumentul, dar continuă să stea direct în fața lui. Prin faptul că zăbovește acolo, ea indică spectatorului că încă mai poate simți puterea - forța materială - a vibrației sonice după ce a terminat de cântat."[11] Din detaliile acestor scene se poate înțelege valoare sinestezică a sunetului, pentru că interacțiunea cu acesta poate fi de asemenea și o formă de atingere.

Pe lângă experiența vibratorie și tactilă. și simțul vizual este o trăsătură proeminentă când vine vorba de experimentarea unui sunet. Mediul înconjurător și stimulii pe care îi percepe individul prin intermediul văzului au un rol foarte mare în experiența auditivă. Acest element are o valoare bidirecțională, pentru că mișcările oamenilor, obiectelor și a naturii care ne înconjoară pot naște senzație unui sunet sau a unei melodii în mintea individului, chiar dacă nu există niciun sunet concret. În cealaltă direcție, orice mișcare exterioară poate modifica efectul pe care un sunet îl

[10] Steph Ceraso, *Re)Educating the Senses: Multimodal Listening, Bodily Learning, and the Composition of Sonic Experiences,* College English, Vol. 77 No. 2, November 2014, p. 102

[11] *Ibidem,* p. 107

are asupra sentimentelor și comportamentului unui om. Imaginea unei femei frumoase, îmbrăcată elegant care cântă va spori experiența auditivă precum și o scevență dintr-un film ținut pe mut în care un grup de băieți dansează va naște o perspectivă asupra fondului sonor pe care se mișcă.

Toate aceste date legate de multitudinea vectorilor care ne compun experiențele senzoriale constituie o direcție de studiu absolut necesară pentru actorul contemporan. În antrenamentul acestuia trebuie inclusă auto-descoperirea profunzimii și diversității uneltelor necesare artei actorului. Fac aici referire la corp, voce și emoție, la antrenamentul individual al acestora dar mai ales la studiul modului în care acestea se interconectează și se completează în ceea ce se numește expresivitate. ,,Pentru actor, utilizarea corectă a sinelui este singura bază sigură pentru utilizarea expresivă a sinelui."[12]

O bună înțelegere a sinelui exterior și interior duce la o bună înțelegere a sinelui creator. Un actor care nu a descoperit niciodată chineziologia aplicată necesară pentru un mers natural nu a învățat una dintre cele mai fundamentale lecții de actorie. Un mers asumat, echilibrat și conectat la pământ este atât de rar încât este remarcabil. Cu toate acestea, fără a ști exact specificul mișcării sale corporale, una actor va avea întotdeauna probleme în a dezvolta un mers creativ de orice fel. Mersul său pe scenă va fi întotdeauna stricat de propriile limite expresive nedescoperite. În orice bună autoutilizare a sinelui creator, corpul pare o unitate neîntreruptă, conectat solid la sol și cu un sentiment conștient al fluxului de energie de la pământ până în creștetul capului. Talpa piciorului și modul în care acesta gestionează greutatea sunt importante pentru a simți acest flux de energie ascendentă. Totul este în mișcare, nimic nu este static. Chiar și atunci când corpul fizic este în nemișcare, ca o statuie, tempo-ritmul interior al actorului îl modifică constant atât emoțional cât și fizic prin micro-schimbări de echilibru.

Antrenamentul are deci scopul de a-l face pe actor să devină cât mai conștient de sinele său. Astfel, autoutilizarea sinelui îl va sensibiliza întotdeauna la fluxurile de energie din corpul său și din jurul său. Corpul este deci ,,un mijloc de comunicare între noi și lume – și spre lume, percepută nu ca o sumă de obiecte determinate, ci ca orizont latent al experienței noastre, prezent și el, fără încetare, înaintea oricărei gândiri determinate."[13]

[12] Jack Clay, *Sel-Use in Actor Training,* The Drama Review, Vol. 16 No. 1, 1972, p. 16

[13] Maurice Merleau Ponty, *fenomenologia percepției,* Editura AION, Oradea, 1999, p. 126

Deși activitatea de cercetare și dezvoltare a conștientizării senzoriale nu se adresează în mod special actorilor, două constante sunt deosebit de relevante pentru nevoile actorului. Prima constă în eliberarea tensiunilor limitative și deschiderea corpului pentru a primi noi mesaje și a răspunde liber la acestea, fără a crea noi tensiuni. Cea dea doua este capacitatea de a renunța la controlul asupra datelor fizice și de a permite acțiunilor reflexe să poată organiza corpul la un nivel mult mai profund decât putem percepe rațional. Cu alte cuvinte, să se restabilească conexiunile instinctive între impulsurile emoționale și mușchii care reacționează reflex la ele. „Pentru a avea acces imediat la sursele emoționale și pentru a permite energiei emoționale să curgă liber printr-un corp deblocat, este nevoie de o anumită reordonare a priorităților psihice.”[14]

Concluzii

Suprafața corpului individului este cea responsabilă pentru capacitățile senzorio-motorii. Aceasta are scopul de a prelua stimuli din mediul exterior și de a-i transmite către centri nervoși, și de asemenea oferă informații legate de echilibrul mișcărilor. Mai mult de atât, conform descrierii lui Maurice Merleau-Ponty a relației fundamentale a corpului cu lumea prin intermediul suprafeței fizicului, subiectivitatea unui individ se naște tocmai din imprevizibilitatea stimulilor exteriori care apar în viața de zi cu zi. Astfel, relația dintre corp și minte este într-o continuă improvizație, o continuă schimbare între modurile de angajare a acțiunilor în diferite contexte. În aceeași măsură și actorul în timpul actului artistic trebuie să respecte o structură plină de sarcini ce trebuie îndeplinite, însă nu există o certitudine a faptului că la fiecare interpretare stimulii exteriori vor interacționa la fel cu percepția interioară. Actorul trebuie să fie angajat cu mintea și cu corpul său astfel încât această improvizație a stimulilor să aibă loc de fiecare dată, atât în repetiții cât și în spectacol.

Actorul este deci un ansamblu al trăirilor și modificărilor experimentate de-a lungul existenței sale. Viața din jurul nostru este de asemenea în continuă evoluție și modificare, astfel capacitatea de a înțelege diferențele de percepție în funcție de modificările istorice care au avut loc în jurul nostru este rar întâlnită. Însă actorul are datoria de a dobândi această abilitatea printr-o analiză amănunțită asupra eului său, asupra oamenilor din jurul lui care se clasează în diferite generații și asupra

[14] Kristin Linklater, *The Body Training of Moshe Feldenkrais,* The Drama Review, Vol. 16 No. 1, 1972, p. 27

generațiilor care au trăit în istoria umanității înainte de nașterea acestuia. Numai astfel poate înțelege impactul pe care îl are exteriorul asupra acțiunilor sale, și numai printr-un joc constant al imaginației cu multiplele tipuri de relații pe care le observă sau le analizează în viața de zi cu zi sau din cărți, actorul poate să-și lărgească gama de funcții pe care le poate îndeplini în actul scenic.

„Prin urmare, faptul că artiștii operează în contexte diferite nu reprezintă o dovadă incontestabilă că ei sunt totalități în sine, că momentul prezent este ceea ce există, cât faptul că adaptabilitatea și multifuncționalitatea lor este ea însăși sugestivă pentru relațiile de exterioritate.”[15] De aceea, un actor poate interpreta aceeași piesă în locuri diferite, deci nu este legat de anumite procese interioare ce pot exista numai în anumite locații sau condiții specifice de timp. Odată înțeles acest aspect, actorul va face un salt imediat spre înțelegerea faptului că interpretarea sa este un joc care variază constant în funcție de materialitatea înconjurătoare, joc care deși își păstrează structura acțiunilor și a ideilor trebuie să se adapteze la acești factori exteriori pentru a nu crea o nonconformitate între interpretarea sa și contextul în care are loc spectacolul de teatru.

În cadrul teatral de astăzi, interpretarea artiștilor este judecată tocmai în funcție de capacitatea acestuia de a se adapta la diferitele propuneri de compoziție ale spectacolului de teatru, relația dintre elementele tehnologice și materiale și adevărul interpretării fiind un subiect din ce în ce mai delicat pentru actorul contemporan. Dificultatea aceasta provine din existența din ce în ce mai vastă a momentelor în care interpretul trebuie să interacționeze cu obiecte lipsite de viață, deci modificările pe care le suferă sunt supuse unei lipse de organicitate. Spectacolele de astăzi însă nu mai urmăresc exclusiv fenomenologia interacțiunilor umane ci se bazează mai mult pe o construcție de tip ansamblu prin care poveștile ce odată ieșeau în evidență prin simplitatea lor, acum urmăresc o multitudine de artificii care îl poate pune pe actor în dificultatea de a își găsi conținutul organic. Cu toate acestea, experimentele teatrale din ziua de astăzi nu au scopul de a îndepărta nimic din autenticitatea experienței trăite, ci de a crea noi forme de experimentare a vieții bazate pe niște direcții ale evoluției pe care un artist le poate anticipa prin observarea contextului social universal.

Bibliografie:

[15] Frank Camilleri, *Performer Training Reconfigured*, METHUEN DRAMA, London, 2019, p. 10

Bainbridge, Bonnie Cohen, *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, North Hampton, Contact Editions

Camilleri, Frank, *Performer Training Reconfigured*, METHUEN DRAMA, London, 2019

Ceraso, Steph, *Re)Educating the Senses: Multimodal Listening, Bodily Learning, and the Composition of Sonic Experiences*, College English, Vol. 77 No. 2, November 2014

Clay, Jack, *Sel-Use in Actor Training*, The Drama Review, Vol. 16 No. 1, 1972

Eddy, Martha, *Mindful movement. The evolution of Somatic Arts and Concious Action*, The University of Chicago, 2016

Eddy, Martha, *Somatic Practices and Dance: Global Influences*, Dance Research Journal 34/2, Winter 2002

Juhan, Deane, *Job's Body: A Handbook for Bodywork*, Station Hill Press, New York, 1987

Linklater, Kristin, *The Body Training of Moshe Feldenkrais*, The Drama Review, Vol. 16 No. 1, 1972

Merleau, Maurice Ponty, *fenomenologia percepției,* Editura AION, Oradea, 1999

Yang, Chiyon, *Self-awareness thourgh Sensory Awareness*, S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology, 2020

Alte surse:

Sensory Awereness Foundation, *https://sensoryawareness.org/about/*, accesat la 5 iunie 2024, ora 10:25

Improvizația în spectacolul teatral: mijloc al creativității și expresivității

Anca Ofelia MARKOS•

Rezumat: Improvizația, ca metodă de antrenament în arta actorului, contribuie la dezvoltarea creativității, spontaneității acestuia. În relație cu partenerul de scenă și publicul, capacitatea de a improviza a actorului contribuie la o bună comunicare cu publicul și partenerii de scenă. Prin intermediul improvizației actorul își poate dezvolta personajele pornind de la situații concrete până la cele mai absurde, descoperind astfel nuanțe noi în interpretare, modalități noi de reacție și comunicare, interpretarea devenind naturală, mult mai personală și credibilă. Un rol fundamental în improvizația muzicală îl are jazzul, unde abilitățile de improvizație contribuie la dezvoltarea melodică, ritmică a piesei, însă favorizează și o bună comunicare în cadrul echipei. În contextul spectacolului de teatru muzical, a cărui structură este mai bine definită spre deosebire de spectacolul de teatru dramatic, improvizația este un element fundamental în descoperirea personajului, a posibilităților de interpretare vocală și a situațiilor scenice, mergând în profunzimea textului, respectând rigorile impuse de acest gen. Dezvoltarea diferitelor mijloace de expresie, creativității, spontaneității, și emoțională sunt câteva calități ce se pot dezvolta prin intermediul exercițiilor de improvizație.

Cuvinte cheie: improvizație, teatru muzical, creativitate, jazz

Teatrul muzical înglobează mai multe forme de artă, precum muzica, teatrul și dansul, însoțite adeseori de componente vizuale, multimedia, având ca scop principal ilustrarea unor povești și transmiterea emoțiilor.

Acesta se prezintă în diferite forme, pornind de la producțiile spectaculoase de pe Broadway, până la producțiile restrânse, prezentate într-un cadru mai intim.[1]

În contextul spectacolului de teatru muzical, integrarea tehnicilor de improvizație poate crea elemente aparte de spontaneitate. În acest caz, artiștii sunt cei care își construiesc atât dialogurile în timp real, cât și momentele muzicale sau de dans, în loc să se sprijine pe un text prestabilit.

Abordarea aceasta asigură unicitatea fiecărei reprezentații, interpreții fiind nevoiți să se adapteze constant la dinamica lor și energia publicului. Datorită libertății pe care improvizația o oferă artiștilor, comunicarea dintre sală și scenă este directă, iar publicul asistă la o reprezentație sinceră, vie, profund personală. Autenticitatea și

• Student-doctorand al Universității de Arte Târgu Mureș

[1] https://www.nyfa.edu/student-resources/difference-broadway-off-off-broadway/

spontaneitatea sunt elementele care determină publicul să aprecieze momentele improvizate, privindu-le ca pe o manifestație a creativității și virtuozității artiștilor.

Obiectivul acestui studiu este de a cerceta rolul improvizației, ca mod de antrenament al actorului, aplicat în teatrul dramatic și teatrul muzical. Vor fi analizate rolul improvizației în acest context artistic, tehnicile specifice aplicate în improvizație, nu în ultimul rând beneficiile acestei practici. În mod particular, vor fi analizate modul în care improvizația stimulează creativitatea artiștilor, îmbogățindu-le experiența artistică prin asimilarea unor noi modalități de manifestare.

,,Oricine poate juca. Oricine poate improviza. Oricine vrea poate juca teatru și poate învăța să devină ,,apt pentru scenă'' '' [2]

În arta teatrală, improvizația este acea formă artistică ce se bazează pe spontaneitate, creativitate, comunicarea directă dintre actori, actori – text, actori – public. În contrast cu teatrul dramatic, unde spectacolele se bazează pe texte deja scrise și îndrumarea unui regizor, prin improvizație actorii au posibilitatea de a inventa situația scenică în timp real, reacționând și adaptându-se constant la situațiile neprevăzute.

Cu toate că termenul de improvizație, ca și modalitate de exprimare artistică, datează încă din antichitate, și-a câștigat recunoașterea odată cu apariția commediei dell'Arte, în perioada renascentistă a teatrului Italian, secolul XVI. În cadrul commediei dell'Arte actorii improvizau într-un cadru prestabilit atât textul cât și situațiile, adesea improvizând fragmente muzicale ce aduceau o contribuție importantă la dezvoltarea intrigii. Precursorul improvizației moderne este commedia dell'Arte, un stil care a oferit actorilor o libertate imensă de expresie și creativitate.

Odată cu apariția unor pedagogi și regizori precum Konstantin Stanislavski, Viola Spolin, Keith Johnstone, tehnicile de improvizație au fost încorporate în antrenamentul actorilor, devenind o practică fundamentală, necesară.

Prin urmare, începând cu secolul XX, improvizația devine un instrument fundamental în procesul formării actorilor, încurajându-i să fie organici, autentici și nu în ultimul rând, să reacționeze natural la partenerii de scenă, totodată dezvoltându-și capacitățile de adaptare, creativitate, empatie.

În prezent, improvizația nu folosește doar ca mijloc de antrenament al actorului, ci este prezentă în spectacole care respectă în totalitate această tehnică, sau în cadrul repetițiilor, în vederea explorării și dezvoltării textelor. Prin improvizație,

[2]Viola Spolin, Improvizație pentru Teatru, traducere Mihaela Bețiu, Editura UNATC Press, București, 2008, pag 49

actorii descoperă libertatea de a experimenta, își dezvoltă un limbaj original, o naturalețe și unicitate care uimește și captează publicul.

„Improvizația este mijlocul teatral privilegiat pentru a descoperi și reprezenta simultan un personaj. Dar ea se desfășoară în interiorul unui sistem de reguli îngrăditoare.” [3]

Actul de improvizație este dovada onestă a capacității unui actor de a se conecta cu partenerii de scenă, precum și cu propriul personaj. Observarea modului în care reacționează un personaj pus în diverse situații improvizate, ajută actorul în dezvoltarea unui personaj mult mai complex, prin descoperirea unor nuanțe variate de și în interpretare. Acest aspect poate duce la o interpretare mai personală, naturală și credibilă.

În contextul unui spectacol în care, într-o oarecare măsură, toți actorii improvizează, rezultă un spectacol coerent, bazat pe o interpretare fluidă, în care spectatorii se pot conecta mult mai ușor.

Improvizația în cadrul unei echipe artistice stimulează colaborarea acestora, dezvoltând capacitatea interpreților de a asculta activ, a comunica și de a se sincroniza cu ceilalți membrii ai echipei, astfel nu numai că se creează o conexiune mult mai puternică în cadrul echipei, ci se dezvoltă și un sentiment de unitate și sprijin reciproc. În aceiași măsura, dinamica rezultată în urma interacțiunii din cadrul echipei contribuie la o performanță unică, captivantă, prin dezvoltarea abilităților de gândire rapidă, comunicare, soluționare a situațiilor neașteptate.

Aceste competențe sunt valoroase și indispensabile nu numai pe scenă ci și în cotidian, contribuind la formarea unor interpreți versatili, gata să înfrunte orice provocare.

Improvizația reprezintă una dintre tehnicile fundamentale în cultivarea aptitudinilor scenice alte studentului-actor. Ca metodă de studiu contribuie la dezvoltarea fundamentală a abilităților artistice ale studentului-actor, suscitând capacitățile sale intelectuale, imaginația, empatia, înlesnind dobândirea meșteșugului artei actorului.

O calitate esențială în arta actorului o reprezintă atenția desăvârșită asupra detaliilor, calitate ce poate fi dezvoltată prin intermediul variatelor exerciții de improvizație. Menținerea atenției pentru o perioadă determinată asupra unor obiecte, spații, situații în desfășurare, implică un nivel specific de concentrare.

[3] Marius Gîlea, Despre improvizație, editura UNATC Press, București, 2018, pag 87

Capacitatea de a-și putea concentra atenția către o situație concretă, spațiu, obiect, scop, face ca studentul – actor, viitor profesionist, să fie cât mai puțin distras de ceea ce se întâmplă în afara spațiului de joc.

Explorarea variilor situații prin utilizarea diferitelor teme de improvizație provoacă imaginația, studentul – actor dezvoltându-și astfel spiritul creativ, capacitatea de a reacționa. Astfel, viitorul actor profesionist va învăța cum se poate îndepărta de orice formă de realitate, având libertatea de a-și închipui chiar și imposibilul. Imaginația se află într-un continuu proces de dezvoltare, iar exersarea acesteia, improvizând, contribuie la menținerea unui spirit creativ viu.
Capacitatea de a-și putea concentra atenția și de a se transpune în diferite situații imaginate, atrage de la sine dezvoltarea unui bun spirit de observație.

Improvizația susține dezvoltarea inventivității, adaptabilității în fața situațiilor neprevăzute, fiind o tehnică valoroasă care îmbogățește experiența spectacolului. În cadrul fiecărei reprezentații se adaugă un strat suplimentar de spontaneitate, energie și autenticitate, indiferent dacă se utilizează tehnici de improvizație vocală, coregrafică sau interactivă.

Improvizația muzicală, contribuie la dezvoltarea unor aptitudini precum auzul, ritmul și posibilitatea de a răspunde rapid la imbolduri interne și externe.
Cea mai cunoscută tehnică de improvizație vocală provine din jazz, poartă denumirea de *scat singing*[4] și contribuie la dezvoltarea unei fluidități în interpretare.

Explorarea unor noi forme de expresie contribuie la crearea unor momente inedite, influențate de către interacțiunea cu publicul și energia acestuia. Astfel, fiecare spectacol se transformă într-o experiență aparte ce transcende limitele unui spectacol clasic, tradițional, fiind mult mai personal, dinamic, marcant.

Un rol important în dezvoltarea relației între personaje în commedia dell'Arte îl are improvizația. Dezvoltarea interacțiunii dintre actori, capacitatea de a se adapta continuu în funcție de energia publicului cât și posibilitatea de a crea și dezvolta o situație scenică, este rezultatul improvizației. Tradiția improvizației din commedia dell'Arte reprezintă sursa de inspirație pentru improvizațiile muzicale, întrucât, în cadrul unui spectacol, interpreții erau nevoiți să improvizeze diferite cântece, ritmuri, ca mijloc de construcție al personajelor și de a facilita comunicarea cu publicul. Tipul acesta de antrenament, atât pe dialoguri cât și pe melodii[5], avea ca scop antrenarea abilității de a răspunde pe moment la impulsurile scenice.

[4] Stil vocal utilizat în jazz, prin care interpretul înlocuiește textul melodiei cu diferite silabe, onomatopee, imitând improvizația instrumentală.

[5] Din acest motiv, actorii de commedia dell'Arte trebuiau să cunoască un repertoriu variat de melodii cu specific tradițional.

Fiecărui personaj din acest stil de joc italian din perioada renascentistă i se atribuie un instrument muzical specific, un ritm și stil muzical caracteristic.

Spre exemplu, Arlecchino[6] este caracterizat prin cântece vesele însoțite de sunetul chitarei sau al mandolinei.

Arlecchino[7]

Specificul lui Pantalone[8] îl reprezintă melodiile sobre, interpretate la viola da gamba[9].

Servitorii, Zanni[10], personaje de o complexitate redusă, sunt caracterizate prin sunetele de fluier și bătăi de tobă.

Pantalone[11]

[6] Slugă, naiv, vesel și flămând.

[7] Sursă fotografie https://www.veneziatoday.it/blog/vivivenezia/maschera-arlecchino-storia-curiosita-origini-14-gennaio-2019.html

[8] Stăpânul lui Arlecchino, bătrân, bogat și zgârcit.

[9] Viola da gamba –instrument muzical cu coarde, predecesorul viorii.

[10] Slugă leneșă, cu un intelect nu foarte dezvoltat.

[11] Sursă imagine https://ro.wikipedia.org/wiki/Pantalone

Zanni[12]

Improvizația muzicală se dezvolta în cadrul momentelor comice, intitulate „lazzi”, adesea însoțite de fraze muzicale, efecte sonore. Structurile muzicale erau simple, armonice, repetitive, de cele mai multe ori provenind din folclorul muzical tradițional. Momentele de dans și acrobații se distingeau printr-un ritm specific marcat de instrumentele muzicale.

Instrumente muzicale utilizate în commedia[13]

Instrumente muzicale utilizate în commedia dell Arte[14]

Următorul gen teatral care implica în aceiași măsura interacțiunea cu publicul, aidoma commediei dell Arte, cât și improvizația, îl reprezintă teatrul de Cabaret[15].

[12] Sursă imagine https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+Characters.html

[13] Sursă imagine https://www.facebook.com/centrulcultural.reduta/?locale=bs_BA

[14] Sursă imagini https://www.google.ro

[15] Spectacol de divertisment, unde se folosește acompaniamentul live, momente de cântec și dans, susținute de utilizarea mijloacelor de expresie comică pentru divertismentul publicului.

În cadrul teatrelor de varietăți ale secolului XX se dezvoltă și evoluează teatrul de Cabaret, unde momentele de comedie se împletesc spontan cu cele muzicale, în vederea construirii unei atmosfere distincte și interactive. Capacitățile interpretului de a improviza sunt cruciale în crearea unui flux dinamic și epatant al spectacolului de cabaret.

Antrenamentul actorilor de cabaret în folosirea mijloacelor de expresie fizice, vocale, gestuale în momentele de improvizație, contribuie capacitatea de adaptare la variatele cerințe scenice.

În urma numeroaselor încercări si dezvoltări ale exercițiilor de improvizație în diferite contexte, Viola Spolin alături de Paul Sills[16] au constatat că, improvizația se pretează mult mai bine în cadrul unui spectacol de cabaret cu accente comice.[17]

În conjunctura teatrului contemporan, un impact revelator în evoluția improvizației în teatrul muzical îl au teatrele de comedie, precum The Second City[18], unde momentele de improvizație sunt introduse în contextul musicalurilor, rezultând un amestec de comedie cu improvizație muzicală ce oferă interpreților libertatea de a se juca cu replici și melodii într-o manieră care servește dinamicii scenice.

În cadrul unui spectacol, personajul nu este construit numai din acțiunile și replicile pe care autorul i le-a atribuit. Un rol semnificativ în dezvoltarea și aprofundarea conflictelor scenice, adăugând un strat de profunzime procesului de creație, îl are improvizația care, înlesnește nu numai conturarea relațiilor între personaje, cât și nuanțarea și transformarea percepției asupra propriului personaj[19].

Improvizând, actorii au șansa de a cerceta o paletă vastă de intensități emoționale, stări, calități vocale interpretative, disponibilitățile fizice aferente fiecărei stări, probând astfel cum fiecare abordare poate marca și transforma percepția asupra rolului.

Acest proces se poate transforma într-un laborator de cercetare unde actorii pot experimenta împrejurări de o forță dramatică intensă sau o profundă vulnerabilitate, cu posibilitatea de a-și doza intensitatea emoțiilor în funcție de energia din scenă și reacțiile partenerilor de joc.

---

[16] Fiul Violei Spolin.

[17] Ansamblul Compas Players din Chicago, îndrumați de Viola Spolin și Paul Sills au încercat să recreeze tipul de spectacol commedia dell'Arte, bazându-se pe o structură flexibilă, unde textul putea fi improvizat în fiecare seară.

[18] https://www.secondcity.com/chicago

[19] În acest fel se dezvoltă o legătură autentică între actor și personajul său.

În urma acestui proces, interpretarea personajului devine mai verosimilă – atât pentru actor, cât și pentru public – prin personalizarea fiecărei reprezentații. Flexibilitatea dobândită în urma dezvoltării metodei de improvizație, permite adaptarea continuă la desfășurarea acțiunilor scenice, dând actorilor libertatea de a aduce schimbări în cadrul atmosferei scenice în timp real.

Improvizația nu reprezintă doar un artificiu, al cărui scop este de a adăuga naturalețe interpretării și în cadrul unui spectacol, ci reprezintă un proces dinamic de cercetare a plurivalenței personajului și a conflictelor sale interioare. Improvizația adaugă un strat de originalitate și maturitate emoțională fiecărei reprezentații, transformând fiecare reprezentație într-un prilej de a revela și experimenta noi dimensiuni ale personajului, pe măsură ce acesta evoluează pe scenă.

Aplicată în procesul de creație al unui spectacol de teatru muzical, improvizația deschide noi căi de cunoaștere către un stil de teatru cu o structură bine definită[20].

În acest sens, într-un spectacol de teatru muzical, întreaga echipă de creație trebuie să se adapteze unui text și unor partituri deja stabilite, descoperind că, prin improvizație își pot surprinde sinele propriu prin accente de spontaneitate și creativitate.

Improvizația în sine permite ajustarea și perfecționarea relațiilor dintre personaje, abordării pe care interpretul o are în raport cu personajul său, descoperirea unei spontaneități în plan vocal și coregrafic, ceea ce adaugă o notă distinctă produsului final. În cadrul repetițiilor pot fi testate diferite interpretări vocale și coregrafice, întrucât în teatrul muzical actorii comunică în plan verbal, muzical, coregrafic spre deosebire de teatrul dramatic, unde în mare parte, comunicarea se face în plan verbal. Doar așa pot învăța cum să își regleze mișcările, ritmul și tonalitatea în concordanță cu atmosfera spectacolului și energia publicului.

Un impact major asupra improvizației în teatrul muzical îl are jazzul, stil muzical apărut în secolul XX. Jazzul este caracterizat prin improvizații instrumentale și vocale – *scat singing*[21], reprezentate prin diferite combinații de vocale și consoane spontane, care adaugă unicitate interpretării. Un solist de jazz se distinge prin abilitățile deosebite de a parafraza, a aduce modificări linei melodice, într-un mod spontan.

[20] Spre deosebire de spectacolele de teatru dramatic, caracterizat prin spectacole în a căror structură regizorul are control asupra textului, mișcării scenice și interpretării personajelor.

[21] Ibidem 5.

Improvizația muzicală din jazz a contribuit la crearea unor momente inedite, improvizate, în cadrul spectacolelor de cabaret, prin modalitatea în care actorii erau originali pe parcursul fiecărei reprezentații.

Printre diferitele modalități de improvizație muzicală în jazz se remarcă *scat singing-ul*, reprezentând aportul pe care interpretul îl aduce melodiei. Ca și limbaj, *scat* poate fi asemuit cu limbajul *gibberish*[22] din exercițiile Violei Spolin, întrucât se folosesc diferite vocale și consoane prin intermediul cărora interpretul fie schimbă linia melodică, folosind diferite moduri muzicale[23] fie o păstrează, înlocuind cuvintele cu aceste silabe de *scat*. Frazele muzicale sunt create pe loc, în parametrii pe care muzica îi impune, însă o practică regulată favorizează libertatea în interpretarea unor momente de acest gen. *Scat singing* transformă cântatul într-o formă liberă de auto-exprimare, iar momentele create într-un asemenea context sunt unice, irepetabile și impresionante.

Ca o consecință a jazzului, apărut în prima parte a secolului XX, concomitent cu dezvoltarea comediei moderne, trupele de teatru încep să integreze momente de improvizație în cadrul spectacolelor.

În acest context, grupul The Second City[24] din Chicago se detașează de restul trupelor de teatru prin spectacolele unice pe care le aduc în fața publicului, unde participanții asistă la momente inedite de improvizație muzicală.

Activitatea acestui grup inspiră și influențează spectacolele de teatru muzical contemporan unde, improvizația începe a fi folosită în scopul realizării unor secvențe muzicale live, inimitabile, diferite de la o reprezentație la alta, prin intermediul cărora actorii au libertatea de a modifica, adapta replici și melodii, contribuind la autenticitatea fiecărui moment, adaptându-se la energia publicului.

Un model reprezentativ pentru spectacolul de teatru muzical improvizat îl reprezintă cei de la „The Improvised Broadway Musical” [25] care în fiecare seară prezintă o premieră muzicală. Un critic face referire la spectacolele lor ca fiind o „scrisoare de dragoste” pentru tot ce face Broadway-ul special, adăugând farmecului acestuia unicitatea improvizației[26].

[22] Vorbirea neinteligibilă sau *gibberish*, tehnică despre care Viola Spolin menționează faptul că îndepărtează dependența de cuvinte.

[23] În Jazz se disting diferite moduri aplicate în improvizație – ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, aeolian, locrian, scara blues, scara pentatonică.

[24]Ibidem 19

[25] https://theimprovisedbroadwaymusical.com

[26] Trupa a fost prezentă în diferite festivaluri precum Edinburgh Fringe Festival și New York Comedy Festival.

Puține companii au curajul să abordeze acest tip de spectacol, însă o altă trupă care se încadrează în această categorie este „Les Improvisé”[27], care oferă musicaluri improvizate, iar alte exemple semnificative pot fi găsite în țări precum Australia și Marea Britanie[28].

„Improvizația și neașteptatul sunt cele mai bune stimulente ale creației”[29]

Dezvoltarea abilităților personale și de interpretare, prin intermediul exercițiilor de improvizație, favorizează îmbogățirea spiritului creativ, dezvoltarea expresivității în cadrul unei structuri favorabile explorării și experimentării.

Un alt câștig în urma explorării tehnicilor de improvizație îl reprezintă dezvoltarea emoțională a interpreților și a diferitelor mijloace de expresie, întrucât, prin natura exercițiilor, interpreții sunt puși în situația de a se exprima în moduri cât mai diferite. Spre exemplu, limbajul non-verbal dezvoltă abilitățile de exprimare gestuale, fizice, faciale, dezvoltând o serie extinsă de instrumente expresive, toate contribuind la o mai bună conexiune între actori și public.

Dezvoltarea personajelor, a spectacolelor, prin intermediul improvizației, contribuie la închegarea echipei artistice, amplificând abilitățile de reacție subită și ascultare, favorizând o dinamică ce se va reflecta în calitatea spectacolului.

Teama de necunoscut sau de ridicol se depășește prin intermediul improvizației. Acest lucru favorizează evoluția spectacolului de teatru întrucât, neavând teamă de necunoscut, actorii experimentează cu diferite stiluri și tehnici de interpretare. Independența dobândită prin studiul unor tehnici inovative de expresie consolidează încrederea în sine și în parteneri, înlesnește fuziuni artistice inedite, favorabile teatrului contemporan. Impactul improvizației contribuie la dezvoltarea artiștilor, înzestrați astfel cu abilități de a contribui la dezvoltarea unor experiențe teatrale unice, emoționante, vii.

Pe măsură ce tehnicile interpretative și modalitățile tehnologice continuă să evolueze, improvizația poate avea un rol fundamental în dezvoltarea teatrului contemporan.

În domeniul academic, improvizația va putea fi recunoscută ca un element esențial în dezvoltarea creativității, flexibilității, expresivității, capacității emoționale.

Adaptabilitatea și capacitatea de a reacționa rapid la stimulii scenici poate favoriza justificarea folosirii proiecțiilor interactive, a scenografiilor moderne și a dialogului interactiv dintre actori și public. Posibilitatea de a adapta fiecare

[27] https://improvconspiracy.com/shows/les-improvise-an-improvised-musical
[28] https://www.visitlondon.com/things-to-do/event/49277813-showstopper-the-improvised-musical
[29] Konstantin Stanislavski, Munca actorului cu sine însuși, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2021 pag. 430

reprezentație în timp real, la reacțiile și preferințele publicului, rezultă într-un spectacol unic, inegalabil și irepetabil.

În viitorul apropiat, improvizația poate avea un rol semnificativ în dezvoltarea spectacolului modern prin integrarea tehnologiei, dezvoltarea spectacolelor în spații digitale și fuzionarea diferitelor modalități de expresie artistică precum muzica, dansul, artele vizuale și nu în ultimul rând, teatrul.

BIBLIOGRAFIE

Gîlea, Marius, *Despre improvizație*, București, Editura UNATC Press, 2018
Johnstone, Keith, *Impro for Storytellers*, United Kingdom, Editura Faber and Faber Limited, 1999
Johnstone, Keith, *Improvizația și Teatrul*, București, Traducere Monica Anastase, Editura TracusArte, 2014
Muscalu, Dragoș, *Improv. Noțiuni de bază și exerciții*, București, Editura UNATC Press, 2019
Richards, Kenneth, Richards, Laura, *The Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Oxford, Editura Basil Blackwell, 1990
Salinsky, Tom, Frances-White, Deborah, *The Improv Handbook*, New York, Editura Bloomsbury Methuen Drama, 2013
Senelick, Laurence, *Cabaret Performance: Europe, 1890-1920*. Volume 1: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs, United States of America, Editura PAJ Publications, 2001
Spolin, Viola, *Theater Games for the Classroom*, United States of America, Editura Northwestern University Press, 1986
Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, București, Traducerea Mihaela Bețiu, Editura UNATC Press, 2008
Stanislavski, Konstantin, *Munca Actorului cu Sine Însuși*, București, Traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, 2021

PLATFORME WEB

https://www.nyfa.edu/student-resources/difference-broadway-off-off-broadway/
https://www.youtube.com/watch?v=_L5q8iQfH4U
https://www.youtube.com/watch?v=JgfXUS0US9Y
https://www.keithjohnstone.com/formats
https://www.youtube.com/watch?v=K_qLWRzJ9VI&list=PLgHeSy6OB4x6bxj9gHFCB6lax_PDSTTwi
https://www.youtube.com/watch?v=bz9mo4qW9bc
https://www.secondcity.com
https://theimprovisedbroadwaymusical.com
https://www.veneziatoday.it/blog/vivivenezia/maschera-arlecchino-storia-curiosita-origini-14-gennaio-2019.html
https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+Characters.html
https://ro.wikipedia.org/wiki/Pantalone
https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2011.29.1.109

Cuprins

COLOCVII TEATRALE

ARTA SPECTACOLULUI - ÎNTRE REFLECȚIE ȘI ACȚIUNE III

EDITORIAL IV

COLOCVII TEATRALE – 20 de ani! V

Anca Doina CIOBOTARU

STUDII VII

Reflecție și acțiune în munca actorului VIII

Diana COZMA

În căutarea alterității XVI

Otilia HUZUM

Îmblânzirea scorpiei (post)moderne în literatură și pe scenă XXVII

Ana-Magdalena PETRARU

Intersecția dintre teatru, *motion capture* și avataruri digitale. Explorând noi orizonturi în teatrul pentru copii XXXVI

Cosmin MATEI

Jedermann. Spre o regie atemporal-contemporană a misterului medieval LXVII

Alba Simina STANCIU

Coregrafia în spectacolele de operetă - studiu de caz: spectacolul de cabaret din opereta *Die Csardasfürstin* (S*ilvia* sau *Prinţesa ceardaşului*), actul I, de Emmerich Kalman LXXVIII

Anca IORGA

Gestul psihologic în teatrul de animație – studiu de caz spectacolul *Majordomul* în regia lui Ciprian Huțanu LXXXVIII

Ioana PETCU

Corespondențe între reflecție și acțiune scenică XCIX

Radu TEAMPĂU

Evoluții structurale în pedagogia artei actorului. De la student la actor în noua dinamică a artei spectacolului CX

Andrei Vizitiu

Trilogia Glaciațiunii de Michael Haneke: O viziune pesimistă a societății europene contemporane CXXII

Diana NECHIT, Andrei C. ȘERBAN

Evocări ale credibilului în scenă. Mecanisme de percepție CXLIII

Alexandra DIACONIȚA

Mrejele reflecției și pericolul acțiunii CXLVII

Lorette ENACHE

START CERCETARE CLIII

Spontaneitatea ca motor al schimbării interioare. Impactul psihodramei și al terapiei prin teatru CLIV

Cezara-Ștefania FANTU

Shakespeare și reflecția asupra spațiului ca invitație la interacțiune CLXII

Ovidiu IVAN

Memoria afectivă în creația artistică: instrument sau capcană? CLXX

Lari-Cosmin GIORGESCU

O abordare somatică asupra antrenamentului actorului contemporan 188

Gabriel HRIȚCU

Improvizația în spectacolul teatral: mijloc al creativității și expresivității 199

Anca Ofelia MARKOS