



LARI GIORGESCU

POEZIA VISULUI

O ARTĂ A ACTORULUI

UArtPress

Lari Giorgescu

POEZIA VISULUI

O artă a actorului

Foto copertă: Luana Popa

© UArtPress, 2026

© Lari Giorgescu, 2026

Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Editura UArtPress

Director: Traian Penciu

Târgu Mureș, str. Köteles Sámuel nr. 6

540057, România

web: uartpress.ro

(ediție online pdf)

978-630-6713-17-2

Lari Giorgescu

POEZIA VISULUI

O artă a actorului

Lui Miriam și Cornel Răducanu

MULȚUMIRI

O carte despre o întâlnire esențială nu poate începe decât prin recunoașterea întâlnirilor care au făcut-o posibilă. Înainte de a deveni cercetare, această lucrare a fost experiență trăită; înainte de a se așeza în cuvinte, a existat în corp, în repetiție, în îndoială, în descoperire și în tăcerea din care, uneori, se naște sensul. De aceea, fiecare pagină a acestei cărți poartă, dincolo de numele autorului, prezența celor care au însoțit-o, dar este aproape imposibil să îi menționez pe toți cei care au fost alături de mine în această călătorie inițiată.

Îi datorez o mulțumire aparte lui Gigi Căciuleanu, pentru că, fără el, poate că întâlnirea mea cu Miriam Răducanu nu ar fi avut loc. Gigi a fost puntea către Miriam, dar și mult mai mult decât atât: a fost unul dintre marii mei profesori de libertate artistică.

Doamnei Miriam Răducanu îi datorez mai mult decât pot cuprinde cuvintele. Îi mulțumesc pentru că m-a ales, pentru că a avut răbdare să mă descopere și pentru că a văzut în mine ceva ce eu însumi nu știam încă să văd. Îi mulțumesc pentru „Poezia Visului”, acest spectacol unic pe care îl simt, deopotrivă, ca pe un dar, ca pe o școală și ca pe o responsabilitate.

„Poezia Visului” este singurul spectacol pe care l-a creat pentru mine, dar în acest „singur” încapă o întreagă devenire.

Îi mulțumesc lui Liviu Lucaci pentru că m-a luat de mână și m-a însoțit ani de zile pe calea devenirii mele artistice din prima zi de facultate. M-a susținut necondiționat și în acest demers aflat la granița dintre cercetare și mărturisire artistică. Îi mulțumesc pentru răbdare, pentru întrebările care m-au obligat să merg mai adânc și pentru felul în care a vegheat ca această lucrare să nu piardă nici adevărul artistului, nici exigența cercetătorului.

Le sunt recunoscător membrilor comisiei de îndrumare, Bogdana Darie Crețu, Romina Boldășu și Valentina De Piante, care au însoțit cercetarea cu atenție, competență și generozitate. Observațiile lor m-au ajutat să păstrez legătura dintre rigoarea cercetării și materia vie, schimbătoare, uneori greu de fixat în concepte, a creației scenice.

Le mulțumesc tuturor celor care au fost martorii devenirii spectacolului „Poezia Visului”: celor care l-au primit, l-au programat, l-au privit, l-au comentat sau l-au readus în fața publicului. Fiecare spectator a adăugat acestei creații o tăcere, o emoție și o întrebare.

Lui Andrei și Andreei Grosu le mulțumesc și le sunt profund recunoscător pentru că au dat o casă „Poeziei Visului” la **unteatru**. Le mulțumesc că au recunoscut valoarea acestei întâlniri și i-au făcut loc în familia artistică pe care au construit-o; pentru discreția cu care ne-au fost aproape, pentru libertatea pe care ne-au oferit-o și pentru căldura cu care au primit-o pe

Miriam, m-au primit pe mine și au primit acest spectacol atât de neobișnuit.

Lui Vladimir Turturica, scenograful spectacolului „Poezia Visului”, îi mulțumesc pentru felul în care a dat o formă vizibilă universului imaginat de Miriam, construind un spațiu în care corpul, cuvântul și lumina au putut respira împreună.

Un spectacol are nevoie de sunet, lumini și umbre. Le mulțumesc lui Cristian Nanculescu, care a susținut inițial atmosfera de vis a spectacolului, și lui Dragoș Mărgineanu, care, nevăzut, continuă să însoțească spectacolul. Prin rigoarea, atenția și discreția lor, au făcut ca universul „Poeziei Visului” să rămână autentic la fiecare întâlnire cu publicul.

Le mulțumesc părinților mei. De la ei am primit începutul tuturor lucrurilor: sprijinul, încrederea și libertatea de a-mi căuta propriul drum. Prezența lor, discretă și necondiționată, se află în tot ceea ce am reușit să construiesc.

Îi mulțumesc lui Marian Rădulescu, omul care mi-a fost alături de-a lungul întregului meu parcurs profesional și căruia îi datorez primul pas către teatru. Diane Neamțu îi mulțumesc pentru tot, dar mai ales pentru că m-a primit la cursurile de actorie ale Palatului Copiilor din Craiova și mi-a oferit unul dintre primele locuri în care pasiunea mea pentru teatru a putut prinde formă.

Corinei Boboc, soția mea și omul cel mai important din viața mea, îi mulțumesc că există și că îmi este alături în tot ceea ce visez, încep și încerc să duc până la capăt. Încrederea, răbdarea

și iubirea ei fac posibilă libertatea cu care îmi urmez drumul. Fără sprijinul Corinei, totul ar fi mult mai greu, iar unele lucruri, poate, nu ar fi posibile deloc.

Această carte s-a născut din întâlnirea cu Miriam Răducanu, dar a devenit posibilă printr-o întreagă comunitate de încredere. Le mulțumesc tuturor celor care au contribuit la această devenire, numiți sau nenumiți. Dacă „Poezia Visului” m-a învățat că niciun gest adevărat nu există fără o necesitate interioară, această carte m-a învățat că nicio devenire nu este în întregime solitară. În trupul ei de cuvinte se află, nevăzută, câte o parte din fiecare dintre dumneavoastră.

Vă mulțumesc.

CUPRINS

Mulțumiri	7
Miriam Răducanu: „Am visat sau chiar s-a întâmplat?”	15
„Frate întru Miriam”	19
<i>De ce-ul</i>	33
I. Corp, corporalitate în arta actorului	43
Corpul actorului și corporalitate	43
De la arte la arta actorului	57
II. Dezvoltarea mijloacelor de expresie nonverbală	67
Corpul actorului, vehicul al comunicării verbale și nonverbale.....	76
De la mișcare la comunicare: corpul, liant al comunicării verbale și nonverbale.....	82
Mișcarea, ritmul și viteza. Caracteristici definitorii ale mijloacelor de expresie nonverbale	84

III. Antrenamentul limbajului corporal în arta actorului. Premise teoretice..... 95

De la neant la complexitatea corpului omenesc și a comunicării interumane	96
Corpul ca obiect și subiect al actului artistic	102
Limbajul corporal ca rezultat a relației corp - psihic	107
Actorul, designer sau proiectant al propriului limbaj corporal	115
De la mișcarea facială involuntară la expresia facială semnificată. Limbajul corporal ca expresie controlată a emoțiilor în arta actorului	121
De la ascuns la vizibil prin limbajul corporal	133
De la tensiunea paralizantă la tensiunea controlată	142
Corpul sau poarta de acces către psihic, superputerea	147

IV. „Poezia Visului” sau spectacol formator de conștiință corporal-teatrală..... 155

Fundamentul principiilor de corporalitate a gândului.....	159
Atmosfera de lucru și încrederea actorului	169
Rigoarea nerostită.....	172
Structurarea unor noi principii de gândire.....	176
Universul poetic, material pentru actul teatral	182
Începuturile expresiei teatrale create din poezii	186
Structura spectacolului - desfășurarea expresiei	195
De la naștere la maturitate	196
Vârsta regretelor	210
Teama de coșmar sau de moarte.....	224

Extratextul sau limbajul corpului de dinainte de text	251
Rolul textului sau textul rolului	257
Antrenamentul corpului unui actor	262
Tehnica de lucru	264
Raportul cu spațiul	265
Raportul cu solul	269
Variații de dinamică și ritm ale corpului în acțiune	274
Concluzii	279
Bibliografie.....	287

MIRIAM RĂDUCANU: „AM VISAT SAU CHIAR S-A ÎNTÂMPLAT?”

Miriam Răducanu ... nu are vârstă ... Ieri am fost la ea.

Am vorbit despre cea mai recentă premieră a lui Gigi Căciuleanu la Sibiu. M-a ascultat până la capăt și apoi, aproape fără legătură cu ce îi spuneam, m-a rugat să încerc să fac și eu un spectacol acolo. Este convinsă că Sibiul mi-ar face bine. Că acolo există încă un aer în care se poate crea.

Așa a fost întotdeauna relația mea cu Miriam. Mă privește atent, fără să lase emoțiile să-i treacă pe chip. Pare că ascultă pe două planuri simultan. Pe unul urmărește ceea ce îi spun. Pe celălalt judecă deja implicațiile, pericolele, consecințele. Nu răspunde imediat. Lasă lucrurile să se așeze. De multe ori am avut impresia că vede cu câteva mutări înaintea mea. Poate de aceea își face griji. Poate de aceea încearcă să mă protejeze.

De la Miriam și de la Gigi am învățat că nu este suficient să privești. Trebuie să vezi. Și nici măcar asta nu ajunge. Trebuie să încerci să vezi ceea ce se ascunde dincolo de ceea ce se vede. Oamenii spun un lucru și gândesc altul. Oferă și așteaptă. Se apropie și se retrag. Construiesc alianțe, datorii, afecțiuni și

interese. Lumea este mult mai complicată decât pare la prima vedere, iar Miriam a privit-o suficient de mult încât să nu mai fie surprinsă de aproape nimic.

La fiecare întâlnire îmi spune să nu mai alerg. Știe că alerg. Spectacole, proiecte, obligații, întâlniri, idei. Alerg chiar și atunci când stau pe loc. Apoi mă pune să-i citesc poezii. Sau, și mai bine, să i le spun pe dinafară. Ne oprim la câte un vers. Îl întoarcem pe toate părțile. Îl ascultăm. Încercăm să înțelegem ce ascunde și ce refuză să spună. Uneori poezia ocupă aproape toată întâlnirea. Alteori este doar un pretext pentru alte povești.

Mă pune să mă uit în oglindă. Nu este o metaforă. Chiar mă așază în fața oglinzii și mă pune să mă privesc. Stau drept și mă uit la mine. Chiar dacă îmi propun să țin minte și să nu o las să îmi spună ea, de fiecare dată o aud: „Să nu-ți fie frică să zâmbești!” Este surprinzător cât de greu poate fi. Nu înțeleg de ce uit, de ce nu mă privesc zâmbind, nu rețin această indicație poate și pentru că mă privesc în timp ce sunt privit. Nu știu. Uneori îmi dau lacrimile. Nu pentru că sunt trist. Nici măcar nu știu exact de ce. Îmi lasă timp să rămân clipe întregi adâncit în imaginea mea fără să mă ascund în spatele muncii, al proiectelor sau al lucrurilor care mă preocupă.

Miriam face exercițiul acesta cu mine de când ne-am cunoscut. Ne știm din 2007. De fiecare dată îmi propun să mi-l amintesc, să nu-l uit. Și de fiecare dată... Ies pe ușă și exercițiul dispare. Mi-l amintesc abia la următoarea întâlnire.

Îmi cere să-mi mișc picioarele. Îmi atrage atenția dacă stau strâmb sau dacă mă mișc prin cameră fără „aufтакт-uri”. Îmi

îndreaptă spatele. Îmi ridică privirea. Privirea trebuie să treacă dincolo de linia orizontului. Tot timpul. Ca și cum ai avea obligația să vezi ceva aflat mai departe decât ceea ce se află în fața ta.

În momentele acelea nu am senzația că mă urmărește. Am senzația că mă scanează. Observă tot. Oboseala. Graba. Nesiguranța. Lucrurile despre care nu vorbesc. Câteodată am impresia că vede mai clar decât mine ceea ce mi se întâmplă, iar eu mă las purtat de gesturi pe care de mult nu mi le mai dictează. Improvizez. Nici nu mai pot fi numite exerciții, ci stări, și mă întreb dacă lucrează corpul meu sau ceva mult mai adânc decât el.

Mă întrebă de Gigi. Mă întrebă ce se mai întâmplă prin teatru. Mă întrebă dacă am mai făcut ceva care să o îngrijoreze. Și, din când în când, mă întrebă dacă un anumit lucru s-a întâmplat cu adevărat sau dacă l-a visat. La început nu am dat importanță acestor momente. Acum le aștept.

Am ajuns să cred că, atunci când rămâne singură, intră într-un teritoriu pe care noi îl numim *vis* doar pentru că nu avem un cuvânt mai bun. Mai degrabă e o altă formă de existență. Uneori am impresia că trăiește simultan în mai multe lumi. În una suntem noi, cei care o vizităm. În alta sunt oamenii care au plecat. În alta sunt spectacolele. În alta sunt amintirile. Și poate că toate acestea comunică între ele mai firesc decât ne imaginăm.

De fiecare dată când intru la ea în cameră, am senzația că o readuc pentru câteva ore într-o realitate comună. Se ancorează imediat în prezent, pune întrebări, urmărește răspunsurile, observă detalii pe care eu nici nu le remarcasem. Dar, după ce plec, îmi imaginez că se întoarce în acel univers al ei. Un univers

populat de poezie, de imagini, de oameni dragi și de spectacole neterminate.

Poate că acesta este secretul longevității ei. Poate că nu s-a despărțit niciodată de artă. Noi ne gândim la artă ca la o profesie. Pentru Miriam, bănuiesc că a fost întotdeauna un mod de a fi. Luciditatea ei este intactă. La fel memoria. La fel umorul. Și mai ales curiozitatea.

Conversațiile sunt conduse de ea chiar și atunci când îți lasă impresia că tu stabilești direcția. De aceea pune întotdeauna prima întrebare. Ea deschide jocul. Îi place să-i ceri sfaturi. Se luminează imediat. Este ca și cum i-ai oferi o misiune. Îți amintește mai întâi că nu are dreptul să decidă în locul tău. Apoi începe să vorbească. Uneori pe ocolite, alteori direct, dar niciodată nu își impune punctul de vedere.

Într-o zi am întrebat-o dacă ar fi o nebunie să accept invitația de a monta un spectacol cu o companie de balet: „Credeți că o să-mi rup gâtul?” M-a privit câteva secunde. „Dacă stai acasă cuminte, nu o să-ți rupi gâtul.” Am izbucnit amândoi în râs. Apoi, după ce a lăsat râsul să se stingă, mi-a spus ceva ce nu am uitat. Că poate ar trebui să înțeleg că nu sunt atât de vulnerabil pe cât mă cred uneori. Că nici nu duc lipsă de curaj. Cel puțin ea așa mă știe.

Iar când o femeie care a traversat un secol de istorie, de artă și de oameni, îți spune asta, simți că ai primit mai mult decât un sfat; ai primit o responsabilitate.

„FRATE ÎNTRU MIRIAM”

Întâlniri din care suntem făcuți

Există întâlniri pe care le povestești și întâlniri din care ești făcut. Primele intră într-o biografie; celelalte îți schimbă materia interioară și continuă să lucreze în tine mult după ce momentul lor aparent s-a încheiat. Întâlnirile mele cu Gigi Căciuleanu și Miriam Răducanu fac parte din a doua categorie. Nu au fost simple întâlniri profesionale și nici doar două mari șanse ale unui actor tânăr. Au fost două intervenții asupra felului meu de a exista în artă.

Astăzi privesc în urmă și înțeleg că ele trebuiau să se petreacă în această ordine: mai întâi Gigi, apoi Miriam. Gigi a fost cel care a deschis ușa. Miriam a fost lumea aflată dincolo de ea. Iar această ordine nu este una cronologică, ci aproape inițiativă. Dacă n-aș fi trecut mai întâi prin energia lui Gigi, poate că nu aș fi știut să recunosc tăcerea densă a lui Miriam. Dacă el nu m-ar fi văzut, poate că ea nu ar fi avut prilejul să mă privească. Dacă el nu m-ar fi împins spre o formă de libertate construită prin rigoare, poate că nu aș fi putut intra în acel teritoriu în care Miriam nu îți cerea să execuți *ceva*, ci să înțelegi de ce *acel* *ceva* trebuie să existe.

Mai întâi Gigi

L-am întâlnit pe Gigi Căciuleanu în 2007. Eram student, eram tânăr și, probabil, suficient de neștiutor încât să nu mă sperii pe deplin de ceea ce mi se întâmpla. Ajunsesem la audiție aproape împotriva voinței mele, însoțind o colegă. Când Gigi a vrut să lucreze cu mine, reacția mea a fost să îi spun că sunt actor și că nu vreau să fac asta. Nu eram dansator. Nu cunoșteam terminologia dansului și nu aveam disciplina corporală a unui profesionist format într-o școală de coregrafie. Dar Gigi a văzut, înaintea mea, că tocmai această nepotrivire putea deveni un drum.

Nu a încercat să mă transforme într-un dansator. A început să lucreze cu ceea ce eram. Cu dansatorii putea comunica printr-o logică melodico-ritmică, prin raportarea lor profesională la muzică și la mișcare. Cu mine lucra prin sensuri. Această distincție spune esențialul despre generozitatea și inteligența lui pedagogică: Gigi nu aplică o metodă asupra omului, ci descoperă metoda de care acel om are nevoie.

Așa a apărut *OuiBaDa*. Pentru mine acel spectacol nu a fost numai începutul unei colaborări, ci începutul unei noi anatomii artistice. Gigi mi-a arătat că sensul poate exista înaintea explicației, că uneori corpul știe mai repede decât mintea și că aparentul nonsens poate conține o logică mai exactă decât discursul cel mai disciplinat. L-am numit cândva un dadaist înăscut, nu unul format: un artist care găsește sensuri în coliziunea lucrurilor și care poate construi din contraste și rupturi o ordine imposibil de confundat cu a altcuiva.

Numai că această nebunie fertilă a lui Gigi este susținută de o rigoare aproape matematică. În spectacolele sale nimic nu este abandonat întâmplării. Fiecare undă a timpului scenic este gândită, încercată, răzgândită și trecută prin nenumărate filtre. El pare că aruncă lumea în aer, dar știe cu precizie unde va cădea fiecare fragment. Libertatea pe care o simți ca interpret nu este absența construcției; este rezultatul unei construcții atât de solide, încât îți permite să respiri în interiorul ei.

Am lucrat apoi împreună la numeroase spectacole: *D'ale noastre*, *Folia*, *Shakespeare & Co.*, *L'Om DAdA*, *Eine Kleine Nachtmusik*, *Jungla TéVé*, *Kiritza sau Jocul de-a...* și alte întâlniri scenice care au continuat să mă formeze. Fiecare proiect a deschis o altă cameră a aceleiași școli. Prin *D'ale noastre*, spectacolul în care am construit un Cațavencu fără cuvinte, am ajuns la Teatrul Național din București. Prin *Eine Kleine Nachtmusik*, Gigi m-a făcut să înțeleg că un spectacol nu este terminat în seara premierei și că interpretul poate petrece ani întregi apropiindu-se de ceea ce i-a fost încredințat. După premieră mi-a spus că înțelegeam poate treizeci la sută din ceea ce își dorește; câțiva ani mai târziu, după ce m-a revăzut, mi-a acordat, cu umorul său exact, încă treizeci la sută. Nu am primit niciodată această măsurătoare ca pe o critică. Era o invitație de a continua.

În creațiile lui Gigi, partitura există cu o precizie extraordinară. Improvizatia interpretului este limitată, însă în interiorul pilonilor fixați de el se deschide o adâncime aproape fără sfârșit. Nu îți cere să modifice partitura, ci să o locuiești tot mai profund; să descoperi că o mișcare pe care ai repetat-o de sute de ori nu este niciodată aceeași,

pentru că tu nu mai ești același. Gigi scrie cu trupurile, dar nu le reduce la calitatea de semne. Le face să gândească.

Apoi Miriam

Și tot Gigi a fost cel care m-a condus către Miriam.

M-am întâlnit cu Miriam pe 13 septembrie 2007, la avanpremiera spectacolului *OuiBaDa* de Gigi Căciuleanu, la Teatrul de Comedie. Eram în foaier, după spectacol, când Gigi mi-a spus că „doamna Miriam” a întrebat de mine și că trebuie să o cunosc. Acum realizez că urma să împlinească 83 de ani. Atunci nu știam asta.

Îmi amintesc întâlnirea, dar abia mai târziu am înțeles dimensiunea ei.

Arăta ca o adolescentă solară. Avea o energie care nu venea din exterior, ci din interior, fără nimic ostentativ sau exagerat în gesturi. M-a fixat cu privirea și am simțit, aproape imediat, o liniște. Apoi mi-a spus: „Mulțumim. Pentru noi, acest spectacol a fost ca o infuzie de tinerețe.”

Era însoțită de un domn serios, foarte atent, care își înclina ușor capul în direcția mea de fiecare dată când vorbeam, ca și cum ar fi vrut să se asigure că nu pierde niciun sens. Aveam să aflu că era soțul ei, Cornel Răducanu. Încet-încet avea să devină pentru mine un reper al raționalului, al judecății exacte, al unei forme de atenție care nu scapă niciun detaliu.

Îmi amintesc cu certitudine că Gigi ne-a vorbit despre ea la repetiții, dar nu știam aproape nimic despre personalitatea cu care

stăteam de vorbă. Simțeam doar un om cald, care nu venea în întâmpinarea mea, ci mă făcea să-mi doresc să mă apropiu eu de ea. Nu știu prin ce resorturi sau prin ce fel de vibrație reușea să producă asta în mine. Și cu siguranță nu înțelegeam atunci, ci doar mă lăsam purtat instinctiv.

Aveam 20 de ani și mă conduceam mai degrabă după senzații decât după strategii sau răspunsuri pe care să le analizez în detaliu. Eram euforic, dar purtam cu mine un anumit bun-simț moștenit de la părinți, un optimism aproape molipsitor și o disponibilitate de a afla, de a înțelege, care putea deveni ușor enervantă pentru cei de vârsta mea, dar nu și pentru oamenii cu mai multă experiență de viață.

Poate de aceea Gigi mi-a spus că „doamna” i-a dat voie să îmi dea numărul ei de telefon fix și că, dacă vreau, pot să o vizitez. Apoi și-a schimbat brusc tonul vocii și mi-a spus că ar putea fi un moment pe care nu am voie să îl ratez. Nu aveam nicio idee ce înseamnă asta, dar am știut imediat că o să sun. Și că mă voi duce să-i descopăr. Îi sunt recunoscător pentru multe lucruri lui Gigi, dar pentru această trecere de prag îi voi fi recunoscător toată viața. Nu m-a închis în universul său artistic, nu a pretins exclusivitate și nu s-a temut că o altă întâlnire mă va îndepărta de el. Dimpotrivă, m-a oferit unei alte lumi. Aceasta este una dintre cele mai rare forme ale generozității: să recunoști nu numai ceea ce poți sădi tu într-un om, ci și ceea ce numai altcineva îi poate dărui.

Cu Miriam am realizat un singur spectacol: „Poezia Visului”.

Cu Gigi am lucrat multe spectacole; cu Miriam, unul singur. Multă vreme aș fi putut privi această diferență numai

cantitativ. Astăzi cred că ea exprimă ceva esențial despre natura lor artistică atât de diferită. Gigi creează lumi succesive, își schimbă materia, textele, energiile și provocările. Revine asupra interpretului și îl încearcă în alte și alte construcții. Miriam concentrează într-un singur spectacol o viață întreagă de lucru. Cu ea, un spectacol nu trebuie neapărat urmat de altul, pentru că primul nu se termină niciodată.

Spectacolul care a cerut să existe

„Poezia Visului” nu a fost conceput la început ca spectacol. Ne întâlneam pentru a lucra. Poeziile lui Emil Botta păreau pretexte pentru exerciții și improvizații. Din fiecare întâlnire se naștea câte un fragment; apoi Miriam îl chema pe Cornel Răducanu să privească și să ne spună ce vede. Încet, în sufrageria lor, exercițiile au început să se recunoască între ele. S-au apropiat, au prins rădăcini și au devenit o ființă scenică. Miriam nu și-a propus să construiască un spectacol. Spectacolul a cerut singur să existe.

L-am prezentat într-o primă formă la examenul meu de absolvire în 2008. A trecut apoi prin alte etape, prin întâlnirea cu televiziunea, prin lucrul cu scenograful Vladimir Turturica, până când, în 2013, a ajuns la forma sa de la **unteatru**. Dar nici aceea nu a fost o formă definitivă. Miriam mi-a spus că munca mea asupra acestui spectacol nu se va încheia cât timp spectacolul va exista. Avea dreptate. „Poezia Visului” a crescut odată cu mine și, poate, uneori

înaintea mea. Au existat sensuri pe care le executam fără să le pot cuprinde și la care vârsta mea interioară a ajuns abia după ani.

La început nu aveam încă mintea necesară pentru a înțelege tot ceea ce îmi cerea Miriam. Abia mult mai târziu am simțit că spectacolul începe să devină cu adevărat al meu, nu pentru că aș fi schimbat rigurile stabilite de ea, ci pentru că am dobândit curajul de a exista liber înăuntrul lor. În acest punct se întâlnesc, pentru mine, pedagogiile lui Gigi și Miriam: niciunul nu m-a învățat libertatea prin abandonarea formei. Amândoi m-au condus către libertate prin rigoare.

Două pedagogii ale libertății

Și totuși, mijloacele lor sunt profund diferite.

Gigi pare să construiască de la exterior către interior și, în același timp, de la interior către exterior. Îți oferă o arhitectură exactă, o partitură a gestului, a ritmului, a traseului și a privirii. Te fixează într-o construcție, apoi îți cere să găsești viața care poate circula prin ea. Miriam pornea adesea de la o tăcere, de la o nedumerire, de la un cuvânt, de la un impuls încă neformat. Nu îți arăta imediat drumul. Te obliga să observi dacă există în tine necesitatea reală de a porni.

În fața lui Gigi simțeam uneori că trebuie să cânt o partitură imposibilă. În fața lui Miriam trebuia să devin suficient de tăcut încât să aud partitura care exista deja, încă nescrisă, înăuntrul meu.

Amândoi m-au folosit ca pe un instrument, dar în sensul cel mai nobil al cuvântului. Un instrument nu este un obiect

pasiv. Pentru a vibra, el trebuie construit, acordat, ascultat și respectat. Nu poți smulge unui instrument orice sunet; trebuie să îi cunoști materia, rezistențele, registrele, respirația. Gigi și Miriam au intuit în mine posibilități despre care eu nu știam nimic. M-au făcut să visez sunete pe care nu credeam că le pot produce și apoi m-au obligat, cu răbdare și severitate, să găsesc tehnica prin care acele sunete să nu rămână simple promisiuni.

Cu ei nu am fost doar interpret. Am fost un instrument obligat să dobândească propria conștiință.

Această imagine nu presupune anularea voinței artistului. Dimpotrivă. Un mare creator nu își reduce interpretul la obediență, ci îl aduce în punctul în care acesta devine capabil să participe conștient la actul creației. M-am simțit adesea instrumentul lor, dar niciodată o materie inertă. Ei nu m-au locuit în locul meu. M-au învățat să fiu prezent atunci când prin mine trecea o lume care îi aparținea altcuiva.

Duete neduete, deși duete

Poate tocmai aici se află și taina relației artistice dintre Gigi și Miriam.

Privită din afară, Miriam este profesoara lui Gigi, iar Gigi se revendică, firesc și profund, din întâlnirea cu ea. Dar cuvântul „profesoară” nu trebuie înțeles ca o relație de supunere artistică sau ca transmiterea mecanică a unui stil. Miriam nu l-a transformat pe Gigi după chipul său. Gigi nu a continuat-o imitând-o. Între ei nu a existat o copie, ci o recunoaștere.

Au creat împreună fără să-și piardă individualitatea. Fiecare își construia propria partitură, iar acele partituri ajungeau să se întâlnească într-un act artistic imposibil de separat în componentele sale inițiale. De aici imaginea atât de frumoasă a duetelor lor: duete-neduate, deși duete. Doi artiști împreună, fără ca unul să devină umbra celuilalt. Două libertăți care nu negociau o medie între ele, ci produceau, prin întâlnire, o a treia realitate.

Poate că acesta este sensul profund al unui duet: nu doi oameni care fac același lucru, ci două singularități artistice suficient de puternice pentru a crea împreună fără să se anuleze reciproc.

Frate întru Miriam

Gigi m-a prezentat uneori, cu o generozitate care mă tulbură, drept „frate întru Miriam”. Primesc această formulă cu recunoștință, dar și cu sentimentul responsabilității pe care îl poartă. Nu poate fi vorba despre o egalitate de experiență, de operă sau de destin. Este o înrudire prin întâlnire. Suntem legați prin faptul că am fost priviți de același om și că, în epoci diferite, am fost primiți în acel spațiu rar în care Miriam îi ajuta pe artiști să se descopere fără să îi transforme în discipoli obedienți.

A fi „frate întru Miriam” înseamnă, pentru mine, a aparține unei familii fără genealogie biologică: o familie a rigorii, a curiozității și a refuzului de a face artă fără sens. Înseamnă să știi că ai trecut printr-o cameră în care timpul se dilata și în care o conversație despre o carte, un concert, un tablou sau un actor

putea deveni o lecție mai importantă decât o repetiție. În casa lui Miriam și a lui Cornel Răducanu nu eram educat prin discursuri pedagogice. Eram așezat într-un sistem de repere și lăsat să înțeleg cât de mult mai am de crescut.

Ei îmi recomandau cărți, spectacole, filme, vernisaje și concerte. Apoi discutam. Uneori polemizam. Fără să observ, începeam să-mi formez propriile opinii. Aceasta a fost poate cea mai profundă formă de pedagogie: nu mi-au dat părerile lor ca pe niște adevăruri pe care trebuia să le repet, ci m-au făcut incapabil să mai trăiesc fără întrebări.

În preajma lui Miriam găsești resurse creative despre care nu știai că există în tine. Dar accesul la lumea ei nu e automat. Miriam își alege oamenii cu atenție. Discreția ei nu este retragere, ci exigență. Nu se oferă oricui pentru că întâlnirea adevărată presupune disponibilitate, atenție și capacitatea de a vibra într-un alt ritm decât cel al lumii grăbite. Dacă reușești să intri în acel ritm, pleci de la ea cu impresia că timpul se suspendă și că tu însuși devii, pentru câteva ore, mai încăpător.

Două lumi care se recunosc

Gigi, în schimb, are forța de a provoca imediat materia. El aprinde, răstoarnă, organizează, desface și recompune. Miriam lăsa lucrurile să se nască până când deveneau inevitabile. Gigi poate transforma un univers clasic într-o explozie contemporană. Miriam putea lua un poem și îl putea lăsa să coboare atât de adânc în corp, încât rostirea lui să pară prima rostire posibilă.

Unul mi-a arătat cum se poate găsi sens în nonsens. Cealaltă m-a învățat că nici cel mai mic gest nu are dreptul să existe fără sens.

Unul m-a pus în fața multor lumi. Cealaltă mi-a oferit o singură lume în care continui să intru.

Unul m-a făcut să înțeleg că partitura trebuie respectată până când devine libertate. Cealaltă m-a învățat că libertatea trebuie adâncită până când își descoperă singură rigoarea.

Nu îi pot separa în devenirea mea, deși nu îi pot confunda. Sunt două forțe distincte, două sfere artistice autonome, legate între ele printr-o subterană comunitate de principii. Amândoi cred în individualitatea interpretului, dar niciunul nu confundă individualitatea cu arbitrariul. Amândoi cer prezență totală. Amândoi refuză aproximarea. Amândoi știu că arta nu începe acolo unde omul dorește să fie admirat, ci acolo unde acceptă să slujească ceva mai mare decât propria imagine.

Dacă astăzi mă aflu pe scenă și caut simultan cuvântul, corpul, ritmul, tăcerea și sensul, toate acestea se datorează în mare măsură lor. Ei nu m-au învățat numai să fac spectacole. M-au învățat să îmi pun întrebări despre motivul pentru care un spectacol trebuie să existe. Nu mi-au oferit un stil, ci o responsabilitate. Nu mi-au dat o identitate artistică gata alcătuită, ci instrumentele prin care să nu încetez să o caut.

Miracolul care continuă

Întâlnirea cu Gigi mi-a schimbat fundamental experiența teatrală. Întâlnirea cu Miriam, născută din prima, mi-a schimbat

felul de a privi cultura, timpul și propria mea devenire. Lui Gigi îi datorez deschiderea către această a doua întâlnire și multe dintre momentele decisive ale vieții mele profesionale. Lui Miriam îi datorez spectacolul care continuă să crească odată cu mine și poate cea mai lungă lecție artistică pe care am primit-o vreodată.

Cu Gigi am făcut multe spectacole. Cu Miriam, unul singur.

Dar poate că în artă numerele nu măsoară nimic.

Poate că toate spectacolele făcute cu Gigi sunt capitolele unei cărți care continuă să se scrie, iar „Poezia Visului” este o singură frază care nu și-a pus încă punctul. Poate că unul m-a învățat să traversez lumi, iar cealaltă să rămân într-o lume suficient de mult încât să-i descopăr infinitul.

Au fost și sunt adevărații mei mentori, nu pentru că mi-ar fi cerut să semăn cu ei, ci pentru că m-au împiedicat să mă mulțumesc cu ceea ce eram. M-au luat ca pe un instrument încă neacordat. Au ascultat ce sunet s-ar putea ascunde în mine, au întins corzile, au corectat impuritățile, m-au pus să repet, să respir, să tac, să caut. Apoi mi-au cerut lucrul cel mai greu: să nu reproduc sunetul lor, ci să-mi găsesc propria vibrație.

Dacă există ceva miraculos în aceste întâlniri, miracolul nu constă doar în faptul că au avut loc. Miracolul este că ele continuă.

De fiecare dată când intru pe scenă și refuz gestul gol, Miriam este acolo.

De fiecare dată când caut ordinea secretă dintr-un aparent nonsens, Gigi este acolo.

De fiecare dată când o partitură primită de la altcineva începe să respire prin mine fără să îi trădez autorul și fără să mă pierd pe mine, sunt, poate, din nou, între ei: între două lumi care nu seamănă și care, tocmai de aceea, au putut să se recunoască.

Iar eu am avut șansa nesperată de a deveni una dintre legăturile vii dintre ele.

Confesiunea se bazează pe mărturii și informații publicate în următoarele interviuri și fișe de repertoriu:

Radio România Cultural – Ascultă vocile de azi,
<https://www.radioromaniacultural.ro/emisiuni/asculta-vocile-de-azi/lari-giorgescu-am-intrat-in-facultate-cu-gandul-la-horatiu-malaele-eram-inebunit-dupa-personalitatea-lui-id18999.html>

Adevărul – Podcastul Avangarda cu Lari Giorgescu,
<https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/podcastul-lui-ionut-vulpescu-invitat-lari-2282833.html>

Formula AS – Lari Giorgescu Cred că sunt un om norocos, <https://www.formula-as.ro/2025/04/10/lari-giorgescu-actor-cred-ca-sunt-un-om-norocos/>

Zile și Nopti – Interviu cu Lari Giorgescu,
<https://zilesinopti.ro/2024/12/14/clin-doeil-lari-giorgescu-interviu-2024/>

Teatrul Național București – Lari Giorgescu,
<https://www.tnb.ro/ro/lari-giorgescu>

DE CE-UL

Întâlnirea cu una dintre personalitățile marcante ale coregrafiei și teatrului românesc, Miriam Răducanu, m-a făcut să percep corporalitatea nu ca pe un element de suport sau adițional, ci ca pe esența actului teatral. Mai exact, am avut șansa să petrec aproape două decenii sub coordonarea lui Miriam Răducanu, ceea ce a dus la parcurgerea nu doar a unui proces de lucru, dar mai ales a unui traseu inițiativ în arta actorului. Ca rezultat al acestei inițieri, am dezvoltat o conștiință corporală complexă, care m-a ajutat și mă ajută în toate rolurile pe care le fac.

Însă, experiența mea alături de Miriam Răducanu nu reprezintă un caz izolat. De-a lungul carierei sale de aproximativ 80 de ani, prin procesul artistic propus de Miriam Răducanu au trecut nu doar balerini, dansatori sau coregrafi, ci și actori sau regizori. În acest context, principiile care stau la baza metodei lui Miriam Răducanu creează nu doar o școală, ci și o metodă de abordare a vieții profesionale.

Procesul prin care am trecut sub bagheta artistei a fost o continuare firească a metodelor și abordărilor pe care le-am parcurs și învățat ca student și care au la bază simbioza dintre emoțional și

intelectual, dintre verbal și corporal, în așa fel încât creația teatrală devine un rezultat firesc al complexității ființei actorului.

Mi-am îndreptat atenția spre abordarea pe care Miriam Răducanu a folosit-o de-a lungul carierei sale de artist, dar și de formator al altor artiști. Pentru a propune o analiză pertinentă și a trece dincolo de elementele pur tehnice și mecanice ale unor exerciții fizice pe care Miriam Răducanu le folosește, m-am aplecat îndeaproape asupra spectacolului „Poezia Visului” care a rezultat în urma unui proces minuțios.

În paginile care urmează nu veți descoperi o simplă analiză *per se* a unui spectacol, ci faptul că spectacolul analizat reprezintă o creație artistică complexă care subsumează modul în care Miriam Răducanu vede relația dintre limbajul verbal și limbajul corporal. În lipsa unei analize aplicate, nu aș fi putut arăta modul în care procesul și metoda propuse de Miriam Răducanu se dezvoltă concret și nici că mișcarea fizică nu este doar motricitate, ci devine limbaj corporal, parte integrantă a complexității ființei actorului, un limbaj care uneori precedă limbajul verbal, dar care întotdeauna îl susține întru nașterea creației artistice.

Date fiind motivele amintite, analizarea metodei propuse de regizorarea-coregrafă reprezintă nu doar un deziderat, ci o necesitate. În acest context, a luat naștere această carte care are două obiective principale ce se întrepătrund: am vrut să documentez metoda lui Miriam Răducanu pentru a sublinia rolul pe care corpul ca mișcare îl are în creația artistică teatrală și să pun la dispoziția studenților și a altor profesioniști din sfera teatrului și a artelor performative un material care îi poate ajuta în carieră.

Analiza propusă are în vedere relația indisolubilă dintre limbajul corporal și cel verbal al actorului, rezultante ale mișcării fizice și ale textului dramatic.

Deși arta lui Miriam Răducanu este recunoscută de toate instituțiile de cultură autohtone, nu a fost niciodată documentată și cercetată din punct de vedere teatral sau din perspectiva actorului care trece prin diverse etape de lucru și de creație, sub bagheta delicată, dar fermă a regizoarei-coregrafe Miriam Răducanu. Îmi doresc să arăt că Miriam Răducanu nu este doar un excelent regizor sau coregraf, ci, în primul rând, un formator de personalități artistice, în sensul că, prin parcursul pe care l-am urmat alături de Miriam Răducanu, am ajuns să înțeleg și să stăpânesc etapele creării și ființării unui spectacol.

Astfel, Miriam Răducanu întrunește și ea, alături de alte personalități artistice de seamă precum Gigi Căciuleanu, Gheorghe Iancu, Raluca Ianegic, caracteristicile mentorale necesare pentru a forma tinerii actori. Miriam Răducanu subliniază nevoia de sens în manifestarea artei, iar folosirea propriei corporalități în spațialitatea și temporalitatea teatrală este poate cea mai importantă contribuție pe care Miriam Răducanu a adus-o artei performative. Artista, considerată o figură marcantă în domeniul dansului și al coregrafiei, „...a revoluționat dansul modern din țara noastră, prin modul în care a folosit sincretismul din arte în dans”.¹

¹ Elitele României, accesat la 2 mai 2024,
<https://www.societateamuzicala.ro/elitele/miriam-raducanu>.

Însă, dincolo de sprijinirea actului artistic pe mișcare, pe corporalitate, creația artistică a lui Miriam Răducanu mai are o trăsătură definitorie: toate operele artistice care se circumscriu artei teatrale pe care le-a creat folosesc texte poetice drept material dramaturgic. Creațiile sale artistice de acest tip reprezintă o explorare a combinației corp-text poetic, la care se adaugă și muzica, în scopul definirii unor sensuri noi, creative și artistice. Textul dramatic reprezintă doar un element al spectacolului de teatru și greutatea lui este dată nu de cuvintele rostite, ci de trăirile pe care le subliniază. Prin creațiile sale artistice, Miriam Răducanu a reușit să creeze lumi în care face ca fiecare vers rostit să devină organic, rezultat al modului în care trăirea actorului, reliefată prin mișcare, duce la rostire.

Acest tip de muncă artistică implică o formă de rafinament și de coordonare a întregii ființe a actorului. Aceasta devine motorul unor stări sufletești care se succed cu rapiditatea cu care poezia concentrează felurite sensuri, în combinații de cuvinte bine meșteșugite. Simbioza dintre aceste două dimensiuni se produce în urma unui parcurs complex, pe care un actor aflat la început de drum trebuie să îl străbată, dar la care trebuie să fie expus treptat. Această simbioză presupune, deci, două elemente, două dimensiuni, care coincid cu natura umană: una care ține de fizicalitate și una care ține de lumea interioară. Prin parcurgerea etapelor de construcție și asumare a actului apare o sensibilizare a uneia prin cealaltă și invers.

Șlefuirea dimensiunii corporale presupune, în primul rând, un antrenament fizic riguros, care să ajute expresia corpului în

lucrul cu textul și să asigure naturalețea unor gesturi cu care actorul nu este poate familiar. Dimensiunea interioară se sensibilizează printr-o pregătire culturală, cu repere artistice solide, care se formează prin parcurgerea anumitor lecturi, prin ascultarea unui anumit tip de muzică, care să se plieze pe spectacol, prin vizionarea unor filme sau prin descoperirea unor albume de artă. Toate acestea reprezintă etapa de documentare.

Actorul trebuie să înțeleagă că parcurgerea acestei etape nu reprezintă *teme*, în sensul celor pe care elevul le are la școală (și de care, de cele mai multe ori, din păcate, fuge). Această etapă, cea de pregătire, de descoperire a propriei corporalități și dimensiuni emoționale, este indispensabilă și de bază pentru creația artistică.

O altă componentă importantă pentru articularea unui limbaj corporal fluent este familiarizarea cu spațiul. Interesant, spectacolul „Poezia Visului” a fost creat în sufrageria lui Miriam Răducanu, o sufragerie micuță, un spațiu de joc care se extindea prin mutarea mesei pe canapea, creându-se astfel un spațiu scenic teatral propice descoperirii și autodescoperirii. Lucrul într-un spațiu atât de mic a făcut ca toată experiența să fie una și mai intensă, mai ales că expresia fizică, care s-a concretizat în mișcare aproape continuă, era una care se putea încadra foarte bine pe scenă, așa cum s-a dovedit ulterior. Spațiul de creație și de repetiție, chiar mic, a fost însă propice primelor etape ale procesului creativ, în sensul descoperirii și articulării firului narativ și a trăirilor care îl însoțesc. Ulterior, limbajul corporal a fost adaptat la spațiul scenic în care spectacolul s-a jucat.

Trebuie să precizez că lucrul la „Poezia Visului” a început încă din perioada de studenție, din ultimul an de facultate. Student fiind, am simțit întotdeauna existența unui respect reciproc, confirmat permanent printr-o comunicare deschisă, ceea ce a dus la o legătură mentorala profundă. Toate acestea se pot realiza printr-un efort susținut de ambele părți, care a dus la o formă de încredere care se cultivă, dar care se află într-o permanentă stare de fragilitate. Această fragilitate ne face să vorbim de efort, pentru că protejarea a ceva fragil implică un efort conștient. Procesul prin care Miriam Răducanu m-a făcut să trec este condiționat de legi specifice și presupune atenție în toate etapele sale; este un proces în care actorul și regizorul-coregraf se află într-o coordonare constantă, dar această coordonare nu duce la obișnuință, pentru că de fiecare dată contextul se schimbă, mentorul fiind, de cele mai multe ori, cel care dictează schimbările. Din experiența profesională acumulată, pot afirma că modalitatea de lucru a lui Miriam Răducanu este unică și duce la articularea unui limbaj corporal complex, pe care actorul este invitat să îl descopere împreună cu regizoarea-coregrafă.

Unicitatea și complexitatea abordării creației artistice a lui Miriam Răducanu sunt subliniate în numeroase rânduri: „Pilonii pe care se sprijină edificiul construit de Miriam Răducanu în cultura românească sunt: dansul, teatrul, sensul, corpul și pedagogia. ...în teatru, gestualitatea actorului, așa cum o definește Miriam, ...trebuie să existe în lumina unor semnificații care se cer conștientizate permanent. Corpul nu există numai ca obiect al mișcării, el se află la întretăierea unor semnificații care se

manifestă în cele din urmă în cadrul actului artistic. ...Dansul și teatrul, cu diferențele specifice, sunt două arte în care echilibrul dintre corporalitatea concretă și zona abstracțiunilor dă măsura calității creației”.²

Pentru a înțelege complexitatea relației corporal-verbal este nevoie de o înțelegere cât mai complexă și pluridisciplinară a artei actorului și a creației artistice. Din acest motiv, am ales să mă opresc și asupra unor aspecte teoretice care nu sunt doar teorii și precepte, ci reprezintă elemente ale modului în care privesc limbajul corporal în arta actorului și necesitatea unui antrenament corporal al actorului; nu un antrenament bun pentru toți, ci specific fiecărui artist, dar care are în centru ideea că actorul are un singur instrument de lucru – propriul lui corp în complexitatea lui, un tot unitar, cu emoții, sentimente, dar și cu membre, ochi și tot ce ne face să fim oameni. Nu pot să vorbesc despre corp, corporalitate, limbaj nonverbal și „Poezia Visului” fără să mă refer la creația artistică. Fiecare dintre temele abordate în această parte „teoretică” contribuie la înțelegerea procesului pe care îl voi descrie în Capitolul IV, dedicat analizei procesului de formare a conștiinței corporale alături de Miriam Răducanu.

Voi discuta diferite aspecte ale procesului de formare a conștiinței corporale pe care l-am parcurs alături de Miriam Răducanu începând cu sfârșitul lui 2007 și care se bazează pe

² Gina Șerbănescu, „Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc”, accesat la 2 mai 2024, <https://www.dmtr.ro/>.

anumite principii subsumate ideii conform căreia limbajul corporal al actorului este plin de semnificații. Actorul este dator să își cunoască propria corporalitate și să știe cum să articuleze un limbaj corporal specific fiecărui rol într-o desăvârșirea creației artistice. Toate aceste elemente sunt aduse în discuție încă din anii de formare a studentului la actorie, dar este de datoria fiecărui actor să se aplece și ulterior asupra dimensiunii corporale. Sper că aspectele discutate vor reprezenta un bun punct de plecare.

Procesul de lucru pe care l-am parcurs alături de Miriam Răducanu a dus la nașterea spectacolului „Poezia Visului”, pe versuri de Emil Botta. Vreau să subliniez că nu propun analiza unui spectacol, ci analiza modului în care simbioza limbaj corporal – limbaj verbal duce la apariția creației artistice în arta actorului. Discutarea elementelor definitorii ale acestei relații nu se poate realiza în abstract, teoretic, ci presupune analizarea unei creații artistice care evidențiază cât mai complex și cât mai rafinat această relație.

Mai mult, lucrul cu Miriam Răducanu a început încă din ultimul an de studenție și a fost girat și de profesorul meu, coordonator de clasă, Liviu Lucaci. Deși se afla încă într-o stare incipientă, diferită de cea de acum, „Poezia Visului” a făcut parte și din examenul meu de absolvire ca moment care pune în evidență principiile de corporalitate însușite și rafinarea acestora prin procesul pe care Miriam Răducanu îl propune celor cu care lucrează.

Pentru a evidenția procesul organic de devenire a „Poeziei Visului”, voi discuta etapizat procesualitatea, având în vedere modul în care metoda de lucru a lui Miriam Răducanu îl face pe

actor să își conștientizeze propria corporalitate și să transforme mișcarea în limbaj corporal. Mă voi opri și asupra relației bidirecționale dintre limbajul corporal și cel verbal pentru că, împreună, acestea reprezintă instrumentele de bază ale actorului, cu ajutorul cărora dă naștere creației teatrale.

Trebuie să menționez că scopul întâlnirilor cu Miriam Răducanu nu a fost acela de a crea un spectacol. Cunoscând calitățile sale profesionale și fiind interesat de modul în care corporalitatea influențează creația artistică a actorului, am vrut să îmi șlefuiesc principiile și metodele de lucru dobândite. Cu toate acestea, exercițiile propuse de Miriam Răducanu au dus la apariția spectacolului „Poezia Visului”, așa cum, mai mereu, lucrul cu Miriam ducea la creații artistice.

Am încercat să surprind personalitatea lui Miriam Răducanu prin modul în care abordează arta, începutul relației noastre profesionale și modul în care a folosit textul poetic ca material de lucru. Am ales să descriu și atmosfera în care procesul de formare a conștiinței corporale a avut loc, pentru că atmosfera de lucru este extrem de importantă pentru creația artistică.

Pot afirma că m-am aflat într-o situație rar întâlnită în artă, similară cu cea din Antichitate, în care discipolul își urmează maestrul, care la rândul lui îl primește în spațiul și proximitatea sa. Am avut șansa să lucrez cu Miriam Răducanu nu pe o scenă sau într-o sală de repetiții (deși acest lucru s-a întâmplat la un moment dat), ci în propria ei sufragerie. Intrarea în spațiul personal al unui creator artistic de talia lui Miriam Răducanu reprezintă o onoare, însă și mai important este faptul că lucrul

într-un spațiu atât de intim a dus la o relație de încredere complexă care, treptat, s-a transformat într-una de mentorat.

După o analiză amănunțită a „Poeziei Visului”, am ales să discut despre importanța limbajului corporal din perspectiva extratextului și a textului dramatic în construirea actului artistic finit și să arăt cum antrenamentul corpului actorului poate deveni antrenament al corporalității acestuia, prin imprimarea unor semnificații fiecărei mișcări, semnificație care se creează în funcție de tehnica de lucru aleasă, de raportul cu spațiul și de variațiile de dinamică și de ritm ale corpului în acțiune.

În încheiere, voi puncta câteva elemente care stau la baza principiilor de formare a conștiinței proprii corporalități și ajută la înțelegerea procesului pe care Miriam Răducanu i-l propune actorului prin metoda sa. Parcurgerea acestui proces duce la apariția unei relații limbaj corporal-limbaj verbal care reprezintă unul dintre punctele de plecare ale creației artistice în arta actorului.

I.

CORP, CORPORALITATE ÎN ARTA ACTORULUI

Ultimii treizeci de ani, profund influențați de evoluția tehnologiei, au făcut ca omul să se concentreze asupra propriei persoane și, mai ales, asupra corpului. Chiar și prin intermediul internetului putem afla informații sub diferite forme (filme, articole, știri) despre relația pe care o avem cu propriul corp. Una dintre cele mai vândute cărți la nivel mondial este *Când corpul spune NU*, de Gabor Maté, vândută în peste 2,3 milioane de exemplare și care subliniază relația dintre psihic și corp.

CORPUL ACTORULUI ȘI CORPORALITATE

Munca actorului cu sine însuși reprezintă, în primul rând, munca sa cu propria corporalitate. Prin *corporalitate* înțelegem nu doar corpul fizic, pe care cei mai mulți încearcă să îl definească prin exerciții, ci complexul de elemente reprezentate de ființa umană: corp, sunetele emise, gândurile, emoțiile și trăirile.

Pentru a crea, actorul are nevoie de mijloace de expresie. Iar când expresia artistică pe care o transmite capătă sens prin percepția publicului, putem vorbi de sensul creației artistice, de semnificația ei. Activitățile umane reprezintă, toate, o formă de cunoaștere, iar actorul este dator, în primul rând, să se cunoască pe sine în toată complexitatea proprie.

Când vorbim despre actor, vorbim despre o psihologie specifică acestuia, iar atenția pe care acesta o dedică sau ar trebui să o dedice relației cu corpul lui este foarte importantă și specifică.

Michael Chekhov afirma în *Gânduri pentru actor* că cei mai mulți actori ajung la profunzimea rolurilor pe care le interpretează, dar nu reușesc să ajungă la spectator pentru că bogăția dimensiunii interioare a personajelor rămâne prizonieră corpurilor nedezvoltate ale actorilor. Atât gândurile, cât și emoțiile ajung să fie captive dacă actorul nu are un corp dezvoltat. „Corpurile noastre ne pot fi cei mai buni prieteni sau cei mai de temut dușmani”,³ depinde doar de cât e dispus actorul să investească în relația pe care ar trebui să o dezvolte cu propriul corp.

Exercițiile fizice precum dansul, gimnastica, luptele, scrima, acrobația, calistenia pot fi utile pentru o mai bună înțelegere a modului în care funcționează corpul, dar trebuie folosite în concordanță cu specificul profesiei de actor și nu pentru performanță sportivă. Actorul trebuie să-și dezvolte corpul printr-un antrenament special.

³ Michael Chekhov, *Gânduri pentru actor*, traducere de Oana Bogzaru și Crista Bilciu (Editura Nemira, 2017), 15.

Vocea, mișcarea corpului și toate aspectele lui trebuie să fie studiate și dezvoltate nu doar la nivel teoretic, ci mai ales la nivel practic. Actorul trebuie să poată să coordoneze aceste mijloace cu impulsurile psihologice. Este, deci, nevoie de o cunoaștere psihologică, o cunoaștere profundă a propriului sine pentru a putea antrena nu doar impulsurile psihice, ci și pe cele ale corpului în direcția creației artistice.

Din perspectiva simbiozei științelor, munca actorului este profund legată de dimensiunea socială. La nivel teoretic, actorul trebuie să dobândească cunoștințe vaste despre relațiile interumane care ajung să reprezinte „arsenalul” de lucru. Odată echipat cu aceste cunoștințe, actorul are datoria să le proceseze și să le materializeze în creația artistică.

Actorul este creatorul unei lumi pe scenă, el este „viul” actului artistic, atât prin natura prezenței lui, cât și prin acțiunile pe care le întreprinde. El este și coordonatorul propriilor acțiuni și acțiunea însăși, care are calitatea de a fi purtătoare de semnificație. Măsura capacității actorului de asimilare și întrupare a acțiunii scenice este dată de credibilitate. Totodată, actorul are datoria de a se integra perfect în contextul complex pe care îl reprezintă un spectacol. Numai așa se poate dobândi unitatea pe care trebuie să o aibă spectacolul.

Toate acestea vin în sprijinul unei observații care ține de o disciplină ignorată, în cele mai multe cazuri, de școlile de actorie, și anume anatomia și fiziologia. Tot ceea ce este legat de principiul coordonării, structurării și restructurării unui corp într-un spațiu poate fi potențat prin revizuirea cunoștințelor de

anatomie generală. Iar aportul de informații cu care vin aceste domenii poate fi un impuls de sporire a potențialului creator în arta actorului.

Implicațiile revizuirii acestor cunoștințe au o importanță majoră și datorită cunoștințelor pe care le pot genera în dimensiunea psihicului uman. Importantă este, de altfel, *relația de disociere*, pe care doar o voi menționa. Vesalius este întemeietorul anatomiei moderne bazate pe diseccții. „Contrar aparențelor, Vesalius nu dezvăluie un cadavru, ci ceea ce rămâne, un om disociabil de corpul său, un om care urlă sub efracția scalpului, meditează la propria moarte și arată, prin gestică sa de torturat, refuzul /.../”,⁴ adică o disociere, o rupere a sistemului de conectare a eului mental cu propriul corp. Resursele fizice tratate ca principale mijloace de activare a actelor de creație ale actorului presupun înțelegerea actului disocierii de trup. Perspectiva asupra propriului corp are nevoie de o permanentă reactualizare, pentru a-și dezvolta potențialul de exercitare a comunicării artistice. Există și un alt concept care este definit de un cuvânt în limba engleză, și anume *embodiment*. Acesta înseamnă „întrupare” și presupune capacitatea actorului de a comunica prin propriul corp procesele psihice și latura emoțională.

În *Curs de arta actorului. Improvizația*, Bogdana Darie afirmă că „având în vedere că actorul, spre deosebire de orice alt creator de frumos, este, în același timp, și instrumentul și obiectul

⁴ David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea* (Editura Amarcord, 2002), 49.

creației sale, munca de formare a acestuia a fost întotdeauna dificilă. În primul rând, pentru că actorul trebuie să se cunoască mai întâi pe sine, ca unitate bio-psiho-socială capabilă de performanțe, iar mai apoi, acesta trebuie să cunoască într-un mod specific realitatea înconjurătoare sub aspectele ei cele mai diferite”.⁵ Perspectiva de „unitate bio-psiho-socială” ajunge să fie una determinantă, pentru că nu putem avea o înțelegere reală a limbajului corporal în arta actorului în afara determinării clare a mecanismelor care stau la baza funcționării corpului uman.

Actorul trebuie să își cultive și să educe dimensiunea „omenescului” din el tocmai pentru a putea să-și cunoască propriile sale capacități de percepție și de comunicare. Vorbim despre capacitatea de sensibilizare a simțurilor pentru a putea asimila și mai multe informații, dar și de nevoia de a fi cât mai prezent și conștient de relațiile interumane. Numai așa actorul poate deveni un fin observator și poate înțelege principiile de bază care compun un personaj. Învățarea continuă, dezvoltarea imaginației și a creativității sunt vitale pentru profesia de actor.

Actorul nu poate să înțeleagă propria sa dimensiune de ființă socială, aflată într-o interacțiune umană constantă, decât prin intermediul propriilor simțuri, adică prin propriul corp. În prezent, actorul poate și trebuie să își sensibilizeze simțurile și funcțiile pe care corpul le are în creația artistică, folosindu-se plurivalent de acest instrument complex care este corpul uman.

⁵ Bogdana Darie, *Curs de arta actorului. Improvizatia*, (Editura U.N.A.T.C. Press, 2015), 1.

Cu alte cuvinte, actorul trebuie, pe de o parte, să înțeleagă complexitatea dimensiunii sociale în care el există și, pe de altă parte, să înțeleagă propria sa dimensiune fiziologică și anatomică. Actorul nu trebuie să presupună lucruri, ci trebuie să știe, să fie documentat în legătură cu propria anatomie. Pentru realizarea acestui deziderat, ar fi de bun augur introducerea unui curs de anatomie generală în cadrul facultăților de actorie în timpul primului an de studiu, un curs de anatomie adaptat specificității muncii actorului. Studentul la actorie trebuie să aibă o perspectivă mult mai amplă asupra tuturor elementelor care stau la baza profesiei lui.

Fiecare expresie, fiecare mișcare a corpului uman implică punerea în funcțiune a unor sisteme fiziologice de o complexitate uimitoare. Atenția pe care studentul o are asupra formelor de expresie poate fi chiar îmbunătățită de o cunoaștere cât mai complexă a propriei anatomii, deci a modului în care funcționează corpul uman. Studiarea anatomiei umane, combinată cu studierea funcțiilor mecanice, fizice și biochimice care țin corpul în viață, adică fiziologia, ar duce la un nivel de conștientizare pe care studentul la actorie l-ar putea folosi pentru a înțelege dimensiunea psihologică a ființei umane, pe care se pune cel mai mult accent în școala de teatru românească. Anatomia este, deci, ceea ce este corpul, fiziologia ceea ce face corpul, iar împreună sunt știință despre noi.

Pentru a ne înțelege și mai bine forul lăuntric, trăirile, ar trebui să înțelegem mai întâi procesele fizice prin care trecem. Odată ce ne uităm la propriul corp, așa cum este el, cu capacitatea

lui de a răspunde oricărei acțiuni pe care i-o dictăm – cum ar fi să ne mișcăm degetele, mâinile, picioarele, să bem o gură de apă, să mirosim aerul etc. – ne vom da seama că toate aceste lucruri, care par la prima vedere simple și banale, sunt de fapt de o complexitate greu de imaginat. Fiecare mișcare pe care o facem, fiecare zi pe care o trăim, este rezultatul unor conexiuni de sisteme care conlucrează pentru ca noi să funcționăm corespunzător. Actorul trebuie să știe cum funcționează corpul în totalitatea lui, pentru a-l putea folosi ca generator de expresie nonverbală și chiar verbală. Lucrurile pe care actorul trebuie să le știe despre corpul uman nu trebuie să reprezinte un inventar al organelor sau al proceselor, ci trebuie structurate în așa fel încât să îl ajute să profeseze, să aibă o perspectivă unitară asupra mijloacelor de expresie care îi sunt puse la dispoziție de propriul corp. Actorul reprezintă o lume în sine, o lume a lui, dar tot actorul trebuie să poată cuprinde în propria-i ființă lumea întreagă. Acest fapt nu se poate realiza în lipsa autocunoașterii și autoînțelegerii.

Înarmat cu toate cunoștințele legate de ființa umană, de la anatomie la psihologie, actorul poate găsi mijloacele de expresie prin care să poată să-și materializeze intenția artistică, pentru că intenția este generatorul creației. Însă oricât de notabilă ar fi intenția, ea nu va crea nimic artistic dacă artistul, în cazul de față actorul, nu găsește mijloacele de expresie (non)verbale prin care să o transmită publicului. Iar publicul, la rândul său, ar trebui să treacă la un anumit nivel prin același proces cognitivo-emoțional ca artistul. În *Psihanaliză și artă*, Freud surprindea extrem de

corect această dimensiune: „Cred că ceea ce ne captivează atât de puternic este doar intenția artistului, cu condiția să-și fi găsit expresia adecvată în operă. Știu că nu poate fi vorba de o înțelegere pur rațională; artistul urmărește să trezească în noi aceleași sentimente, aceeași constelație psihică ce l-a determinat pe el să creeze”.⁶

Arta actorului presupune un anumit mod de a gândi și de a percepe lumea înconjurătoare, ceea ce duce la o stare permanentă de antrenament al minții, dar și al corpului, pentru a se ajunge la armonizarea lor. Tot acest proces duce la sporirea adaptabilității actorului, care trebuie să îndeplinească sarcini care, de cele mai multe ori, nu îi aparțin: ele sunt ale personajului, nu ale lui. Situațiile scenice au, în majoritatea cazurilor, drept principală caracteristică elementul de excepționalitate. Materialul dramatic, combinat cu intențiile regizorale, presupune situații limită pe care actorul trebuie să și le însușească. Toate aceste aspecte îl solicită fizic și afectiv pe actor, iar tratarea lor profesionistă se realizează printr-un antrenament specific. În felul acesta, se poate realiza dezvoltarea unui simț de observație fin, acut și critic.

Așadar, corpul uman trebuie înțeles și analizat din mai multe perspective: anatomică și fiziologică (biologie), psihologică, dar și sociologică. Organismele vii, precum organismul uman, sunt constituite ca urmare a corelării proceselor și structurilor care îndeplinesc funcțiile de care sunt capabile. Informațiile necesare formării actorului sunt insuficient

⁶ Sigmund Freud, *Psihanaliză și artă* (Editura Trei, 1996), 14.

acoperite de orele de biologie din perioada liceului. Vorbim despre o nevoie de înțelegere a alcătuirii organismelor dintr-o multitudine de sisteme precise, cu funcții bine stabilite, precum și a interacțiunii dintre acestea. Așa se face că un actor profesionist, cu grijă pentru comprehensiunea limbajului trupului, are datoria să aprofundeze inclusiv această dimensiune a propriului corp.

Mai mult, afirmația conform căreia actorul este atât instrumentul, cât și mânuitorul instrumentului sporește obligativitatea actorului de a-și revizui cunoștințele despre felul în care funcționează corpul până la cel mai mic detaliu, de unde și nevoia de reevaluare a proceselor de natură fiziologică. În acest fel, se pot naște, prin antrenamente și mijloace specifice, direcții noi de dezvoltare a propriului corp.

Este foarte importantă antrenarea simțului observației la actor, dar și sensibilizarea corpului pentru a putea uza de acesta în direcțiile dorite. Numai prin aceste antrenamente putem vorbi despre un actor profesionist, capabil.

Actorul nu poate exista în afara conceptului de acțiune. Chiar etimologia cuvântului actor presupune acțiune, el fiind „derivat din limba latină, din substantivul masculin *actor* (feminin, *actrix*), din verbul *agere* «a face, a întreprinde, a petrece timpul» + sufixul *or*, cel care realizează acțiunea indicată de radical”.⁷ Se subînțelege că acesta este chiar cel care face acțiunea.

⁷ „Dicționar cinematografic”, 2023, accesat la 22 mai 2023, <http://novapolaris.ro/dictionar-cinematografic>.

În studiul *Estetica*, Tudor Vianu susține că operele de artă sunt acele înfăptuiri „în privința cărora actul creației coincide cu actul contemplației. Când reflectez ca ceva artistic un raționament științific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gândit și de creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfrânt. Când însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi, de pildă, o pânză de Luchian, el iese în întâmpinarea actului aceluia care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop”.⁸ Această observație subliniază, pe de o parte, importanța caracterului contemplativ pe care o presupune un act artistic. Îmbinarea elementelor specifice oricărei structuri generate de un artist, indiferent de arta care îl preocupă, trebuie să aibă capacitatea de a stârni planul contemplativ al publicului căruia i se adresează. Pe de altă parte, autorul creației artistice trebuie să o fi gândit așa încă de la început.

Ca în exemplul dat de Tudor Vianu cu privire la pânza lui Luchian, care a fost încă de la bun început gândită să producă un act contemplativ, tot așa în arta teatrală corpul uman trebuie să ducă la contemplație. Ne referim aici la corpul uman nu ca la un obiect, ci ca la un instrument complex cu ajutorul căruia expresia artistică ia naștere pe scenă. Expresia acțiunii scenice este născută de corpul protagonistului, de plasticitatea lui. Cuvântul „plasticitate” nu este ales întâmplător, deoarece acesta presupune capacitatea de modelare a actorului. Acesta trebuie să aibă o

⁸ Tudor Vianu, *Estetica* (Editura Pentru Literatură, 1968), 69.

ușurință modelatoare de a se întrupa în funcție de rolul pe care îl are de creat.

„A fi fizic în teatru înseamnă, aparent, a fi progresist, proaspăt, actual, riscant”⁹, caracteristici ale teatrului lui Peter Brook, care își afirmă, astfel, distanțarea de teatrul clasic. El subliniază viziunea contemporană asupra corpului actorului. În prezent, instrumentul de lucru al actorului – corpul – este mai solicitat ca oricând. Actorul trebuie, prin mijloacele de expresie corporală de care dispune, să poată să satisfacă nevoile artei performative cu aceeași ușurință cu care interpretează partituri în viziuni clasice sau altele care țin de virtuozitate, de performanță în actorie.

Versatilitatea este una dintre caracteristicile definitorii ale actorului, iar pentru a putea fi cameleon trebuie să se afle în contact deplin atât cu corpul, cât și cu psihicul său.

Teoretizarea și, automat, practicarea unui antrenament care să presupună o armonie între cele două elemente, corp și psihic, prin sensibilizarea unuia față de celălalt, reprezintă un deziderat pentru actor. Un astfel de antrenament îl face să se afle într-un raport just cu natura rolurilor în care este distribuit și să înțeleagă că poate îndeplini sarcinile trasate de regizor.

Din punct de vedere fizic, o masă musculară prea dezvoltată sau slab dezvoltată poate slăbi voința, poate atenua activitatea intelectului și chiar perceperea emoțiilor. Echilibrul dintre corp

⁹ Simon Murray și John Keefe, *Physical Theatre. A Critical Introduction* (Routledge, 2016), 17.

și psihic este extrem de rar; fiecare arie profesională conduce la obiceiuri caracteristice neșănătoase care duc la boli sau accidente de pe urma cărora oamenii au de suferit. Actorul are responsabilitatea propriului corp, deoarece este singurul instrument de care se poate folosi ca să exprime idei creatoare pe scenă.

Actorul contemporan are tendința să ignore importanța elementelor psihologice și pe cele ale fizicului din diferite motive. Cu cât se dedă tentațiilor non-artistice, cu atât corpul acestuia este mai mecanic, mai stereotipat, mai puțin însuflețit, mai apropiat de tipare comportamentale care îi diminuează capacitățile de versatilitate. Pervertirea corpului devine un înlocuitor al originalității, iar trucurile și clișeele teatrale transformate în obiceiuri devin manierisme. Entuziasmul creator și emoția artistică adevărată ajung să fie substituite de funcții comportamentale mecanice. În acest context, Michael Chekhov definește țelul principal al actorului: „Adevăratul scop al artistului creator nu este să imite aspectele exterioare ale vieții, ci să interpreteze viața cu toate fațetele și profunzimile ei, să dezvăluie ce se ascunde în spatele acestui fenomen, să-i permită spectatorului să privească dincolo de aparențele și semnificațiile vieții”.¹⁰

Astfel, în centrul artei actorului este actorul și corpul său, corp care nu este văzut doar ca o entitate fizică, antrenabilă prin exerciții fizice. Corpul actorului este simbioza dintre fizic și

¹⁰ Chekhov, *Gânduri pentru actor*, 17.

psihic, iar actorul are nevoie de o pregătire multidisciplinară, nu de cea a unui sportiv, ci una în care diverse mijloace de expresie se întrepătrund.

Actorul este el însuși atât obiectul artei sale, cât și cel care manipulează obiectul, întocmai ca un păpușar care își mânuiește singur păpușa, „însuflețind-o” prin direcționarea sforilor și împrumutându-i vocea modificată în funcție de personajul cu care vrea să o investească.

Aristotel deschide *Metafizica* cu afirmația: „Toți oamenii poartă în fire aspirația de a ști”¹¹, ceea ce susține ideea conform căreia cunoașterea este esențială pentru om. Ba mai mult, cunoașterea este poarta care ne asigură trecerea spre *libertate, fericire și divin*. Prin urmare, „omul posedă o aspirație naturală să știe, adică să înțeleagă, să caute explicații raționale”¹², dar, în același timp, legătura omului cu divinul, cu misticul a fost și este una constantă.

Creștinismul ne-a învățat secole la rând că suntem creația lui Dumnezeu; în această paradigmă, lumea occidentală și-a dezvoltat un model cultural. Putem astfel spune că noi, oamenii, avem o scânteie de divinitate în noi, scânteie care, îngrijită așa cum trebuie, poate duce la creație, mai ales la creația artistică.

Mai apoi, Renașterea și Umanismul, coroborate cu filosofia iluministă, au avut în centru ideea că omul se află în vârful

¹¹ Aristotel, *Metafizica* (Editura Humanitas, 2007), 55.

¹² Andrei Cornea, *Interpretare la metafizica lui Aristotel*, ediția a 2-a (Editura Humanitas, 2007), 30.

piramidei biologice, că suntem cel mai înalt produs pe scara evoluției. Chiar dacă suntem o specie fragilă, existențialiștii au afirmat că suntem superiori lumii obiectelor și animalelor pentru că gândim, ceea ce ne dă posibilitatea de a proiecta o variantă mai bună a noastră, a satului nostru, a orașului, a țării și chiar a umanității, în general. Toate acestea ne arată că, începând din Antichitate și până în prezent, cunoașterea este definitorie pentru om – cunoașterea de sine, cunoașterea mediului înconjurător și chiar a Divinității. Din acest motiv, curiozitatea, definită în sens pozitiv, a fost și va rămâne deschizătoare de drumuri, sursa descoperirilor științifice, dar și a creațiilor artistice. Cunoașterea este, deci, motorul progresului.

Conștient de capacitățile proprii speciei, alimentat de pasiunea pentru profesia sa, omul se poate transforma într-un motor care duce cunoștințele mai departe, către generațiile viitoare. Andrei Pleșu, într-o emisiune televizată pe tema educației, aflat în dialog cu Gabriel Liiceanu, arăta că „*a educa*, în limba greacă, însemna *a ritma* pe cineva, a-i da ritm, a-l pune într-o regularitate a mersului. În general, omul necultivat, omul needucat, merge brambura, merge haotic, merge împiedicat, merge după un traseu arbitrar. Omul educat se vede și în alura pasului lui”.¹³ Andrei Pleșu trimitea la verbul *rhythmizo*, din greaca veche, al cărui prim sens, conform lui Montanari, *Dizionario greco-italiano*, este acela de „a crea o ordine” sau a da

¹³ TVR, „50 de minute cu Pleșu și Liiceanu – Despre educație”, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=AkUTSdJqM_E, 8:55.

o măsură, a stabili, iar sensul al doilea de „a educa”, a crește pe cineva.

Paralela dintre educarea omului și *așezarea acestuia într-o ordine* duce la o coerență între mișcarea lui exterioară și cea interioară, ceea ce ar trebui să reprezinte temeiul preocupărilor oricărei structuri de învățământ teatral și un deziderat pentru actor. Aflat pe scenă, actorul trebuie să se fi educat în așa fel încât să creeze o ordine, o măsură a ceea ce se întâmplă pe scenă și în interiorul lui. Putem afirma că metoda lui Miriam Răducanu reprezintă un astfel de model.

DE LA ARTE LA ARTA ACTORULUI

Arta este una dintre valorile pe care omul le cultivă. Dar aceasta nu este o prioritate pentru preocupările omului, am putea afirma chiar că este printre ultimele. Mihai Ralea arată în *Scrieri - Explicarea Omului* că H. Bergson a subliniat faptul că, într-o primă fază, omul a confundat instinctul cu însăși opera vieții; tot el a delimitat anumite faze în evoluția speciei umane. Într-o primă fază, în funcție de diferitele nevoi primare de adaptare, au apărut în corpul animalului structuri și organe. Alcătuirea instrumentelor din materie anorganică cu care a ajuns să opereze omul în funcție de necesități reprezintă o a doua fază. Într-o a treia fază, care se fondează pe „reacțiuni dirijate între fenomene, construiește mașini artificiale care nu sunt în legătură cu corpul nostru”; în fine, a patra fază „în care construcția artificială părăsește scopul util și plăsmuiește opere

care nu interesează decât prin semnificația lor. Când asemenea opere se produc, apare arta”.¹⁴

Dar ce este arta? Și, mai ales, ce este creația artistică? ... o noțiune care presupune întregul vast paletar al tuturor formelor de artă, complexitate care poate crea confuzii terminologice. Din acest motiv, încă de la început, precizez că ceea ce mă interesează sunt creațiile artistice din domeniul *artei actorului*.

Prin definiție, arta este cea mai profundă expresie a creativității omului, fiind greu și de definit, și de evaluat, pentru că artistul își alege regulile și parametrii de lucru.

În prezent, se observă o ruptură, o scindare, care a dus la izolarea totală a activităților curente pe care le face omul de cele din domeniul artelor. Astfel, artele au ajuns să fie tratate ca aspecte diferite ale vieții sociale, deși viața socială reprezintă, de cele mai multe ori, sursa de inspirație pentru creația artistică. Pe de altă parte, realitatea fizică, palpabilă și cea spirituală, imaterială, sunt discutate separat în majoritatea studiilor. În studiul *Natura comună a artelor* al Marinei Morari se arată că „izolarea activității umane de artă este o manifestare a incoerenței societății noastre”.¹⁵ Operele de artă au calitatea de a conține, prin manifestările lor, expresia interiorului uman.

Clasificarea artelor este un subiect vast asupra căruia, dacă m-aș apleca atent, aș divaga de la subiectul propus. Însă trebuie

¹⁴ Mihai Ralea, *Scrieri*, vol. 1 (Editura Minerva, 1972), 178.

¹⁵ Marina Morari, „Natura comună a artelor”, *Glottodidactica. Biannual Journal of Applied Linguistics* 1 (IV) (2013): 43–51.

să subliniez că conceptul de *artă* s-a schimbat odată cu schimbările societăților. În momentul de față, sunt peste douăzeci de tipuri de artă care, la rândul lor, au alte subdiviziuni. În trecut, existau *șapte arte* liberale: gramatica, retorica, logica, aritmetica, astronomia, muzica și geometria. Se observă că anticii considerau arte domenii care astăzi sunt subsumate științelor (precum aritmetica, astronomia și geometria). O altă clasificare, mai modernă, este cea a celor *șapte arte frumoase*: arhitectura, dansul, literatura, pictura, sculptura, muzica și cinematografia. Aceste clasificări ne arată că lumea artelor are un caracter arborescent, ramificându-se într-o structură complexă.

O altă clasificare este cea a *artelor spectacolului* care includ: teatrul, cinematografia, coregrafia, scenografia etc. Arta teatrală este considerată și arta tuturor artelor, deoarece implică generarea unui context în care se pot manifesta toate artele, în plenitudinea lor, publicul receptând prin auz și văz complexitatea artistică a spectacolului teatral.

Diferențele dintre arte sunt determinate de caracteristicile care le definesc. Acestea sunt: forma exterioară pe care creația artistică o îmbracă; conținutul operei artistice, care se manifestă prin semnificația pe care operele artistice o conțin; limbajul expresiei, adică modul prin care mesajul artistic ia naștere; direcția artistică, precum și timpul și spațiul în care operele de artă au fost create. Toate aceste caracteristici se unesc și formează o *platformă comună* care se concretizează în *forma de exprimare artistică* și *specificul imaginii artistice*. Valoarea și însemnătatea unei creații artistice sunt subliniate și de Benedetto Croce, așa

cum arată Marina Morari: „Imaginea formată și caracterul estetic [al operei de artă] /.../ transcende totdeauna caracterele fizice determinate, izolate de către cei ce studiază arte particulare”.¹⁶

Husar afirmă că „în cadrul unui anume spațiu-timp cultural, fiecare artă își pune în lucrare perspectiva sa particulară asupra valorilor comune. Și toate împreună – în interiorul unei anume imagini a lumii – o anumită imagine a omului”.¹⁷ Astfel, fiecare societate are o anumită specificitate artistică în funcție de timpul și spațiul în care ființează, dar și de estetica și ideologia asupra vieții și a omului pe care o propune.

Secolul actual stă sub semnul conceptului de *unitate în artă*. Viziunea actuală asupra artei presupune o complexitate a diversității și a unității, care impune o analiză rațională și argumentată științific a tuturor formelor artei. Mai precis, ceea ce este important în prezent este punctul de contact și de schimb între arte, dar și fenomenul de sinteză a artelor în cadrul creației artistice.

Modul de receptare a diferitelor arte are ca punct comun simțurile care se manifestă prin diferitele organe, la care se adaugă activitatea memoriei, imaginația, gândirea etc. Cu toate acestea, senzațiile sunt primele care ne ajută să ne reprezentăm lumea, iar „fiecare artă confirmă unitatea dintre cunoașterea și înnoirea lumii, dintre reproducerea realului pe plan ideal și făurirea unor valori, îmbogățind realul”.¹⁸

¹⁶ Morari, „Natura comună a artelor”, 44.

¹⁷ Alexandru Husar, *Studii de estetică, istoria și teoria artei* (Editura Princeps Edit, 2008), 313.

¹⁸ Ioan Ianoși, *Dialectica și estetica* (Editura Științifică, 1971), 74.

Artele sunt chemate să sensibilizeze, să emoționeze, să creeze stări cathartice în publicul spectator. *Arta actorului* are ca obiectiv major sensibilizarea tuturor organelor de simț ale actorului, tocmai pentru ca acesta să poată, prin jocul lui, să creeze senzații și emoții în publicul spectator.

Dar ce este arta actorului? Pe cât de simplu poate părea răspunsul la această întrebare pentru o persoană neinițiată în acest domeniu, pe atât de dificil s-a dovedit a fi pentru cei care au încercat să definească conceptul și să îi descrie caracteristicile.

Cum munca actorului este un domeniu aplicat, ea nu poate exista doar la nivel teoretic. Bineînțeles că există subdiviziuni ale artelor spectacolului, care se ocupă de dimensiunea teoretică a teatrului, cum ar fi teatrologia. Dar și aceasta trebuie să se sprijine tot pe reprezentarea operelor dramatice; altfel, rămâne doar un studiu al textului dramatic, asemănându-se mult prea mult cu studiul literar.

În momentul în care vorbim despre actor vorbim despre materializarea acțiunilor acestuia. Arta actorului reprezintă materializarea unor metode adecvate obiectului (actorului) și obiectivelor (scopurilor) acestuia. Chiar și arta actorului are un obiect de studiu ireductibil, actorul, astfel că poate fi și ea asimilată unei științe, chiar dacă nu operează cu aceleași metode, instrumente și procedee.

Un punct de plecare pentru definirea artei actorului îl reprezintă opera lui Ion Cojar, personalitate marcantă din domeniul formării actorului din România, profesor, regizor și cercetător. În cartea sa, *O poetică a artei actorului*, Ion Cojar dezvoltă în detaliu

diferite aspecte ale *artei actorului*, încercând să găsească o definiție care să cuprindă complexitatea acestui domeniu. Cel mai important lucru pe care îl relevă acest studiu este că, până în acest moment, este imposibil de dat o definiție care să satisfacă exigențele și rigorile științifice. Unul dintre motive este faptul că procesele psihice, de care este dependentă arta actorului, nu pot fi observate direct, nu pot fi studiate direct, iar actorii, creatorii, nu pot să-și programeze identic și repetitiv procesele interioare. În situația în care s-ar putea identifica vreo modalitate de a crea un tipar unic, un proces psihic aplicabil actorilor, acesta „ar împiedica desfășurările naturale, firești ale proceselor interioare și în cadrul /.../ creație[ei] nu pot fi programate pentru că orice constrângere inhibă procesele spontane”.¹⁹

Pentru a cerceta complexitatea *artei actorului*, Ion Cojar apelează la studiile înaintașilor săi, bazându-se pe opera unor personalități marcante ale culturii române, cum ar fi esteticianul Tudor Vianu și scriitorul, dramaturgul și filosoful Camil Petrescu, cel din urmă teoretician al teatrului, sau pe cele ale unor personalități internaționale, cum ar fi marele enciclopedist și filosof Denis Diderot.

Eseul acestuia, *Paradox despre actor*, reprezintă una dintre primele scrieri dedicate artei actorului. Diderot definește creația în actorie ca o dimensiune a gândirii bazată pe o logică de tip clasic, binară. Astfel, actorul se poate folosi fie de *rațiune*, fie de

¹⁹ Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, ediția a 2-a (Editura Didactică și Pedagogică, 1975), 24.

simțire. Diderot exclude posibilitatea existenței unei variații, a unei treceri de la una la cealaltă sau a unei simbioze. Totuși, această rigoare a teoriei lui Diderot trebuie analizată în contextul în care a fost emisă, adică a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dominată de „/.../ ideile clare și demonstrabile ale micilor percepții, al principiului certitudinii imediate, al determinismului strict”.²⁰ Or, în prezent, logica nu este doar binară, ci se admite în știință că „...un lucru poate să fie ceea ce este și totodată să nu fie, să fie ceva și, în același timp, să fie și altceva, să fie ceva ce nu e nici prezență concretă, nici absență absolută, deci să fie două sau mai multe lucruri deodată”.²¹ Același lucru se poate spune și despre arta actorului, ceea ce îl face pe Ion Cojar să afirme că *arta actorului* poate fi, în același timp, atât *rațiune*, cât și *simțire*. Astfel, în momentul creației autentice, actorul este în situația de a avea două sau mai multe identități. Am putea, deci, afirma că arta actorului nu poate fi explicată în totalitatea sa: „Actorul și-a întemeiat dintotdeauna credința în mod natural și pe un alt tip de gândire, pe un alt mecanism logic decât logica clasică binară, pe o mentalitate aparte, care a făcut posibilă depășirea limitelor impuse de logica formală, fără ca neapărat acest fapt să poată fi conștientizat și explicat”.²²

Deși Diderot așeza în antiteză *rațiunea* și *simțirea* – adică gândirea și emoția – acestea sunt definiții pentru creația

²⁰ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1999, p. 26.

²¹ Cojar, *O poetică a artei actorului*, 27.

²² Cojar, *O poetică a artei actorului*, 27.

artistică teatrală și trebuie să se afle în simbioză la nivelul actorului. Cu toate acestea, putem afirma că „arta actorului este un mod de a gândi. Arta actorului este, în primul rând, un mecanism logic specific”²³ tocmai prin faptul că nu exclude (total) simțirea.

Dincolo de a fi o artă, arta actorului este și un domeniu științific, fiind, în primul rând, o știință socială și umanistă având în centru natura umană și complexitatea interacțiunilor dintre oameni, în diferite contexte sociale. Tot conform *DEX*, inginerul este „specialist[ul] cu o pregătire tehnică și teoretică obținută într-un institut de învățământ superior, care prestează o activitate tehnică de proiectare, de cercetare, de organizare și de conducere a proceselor tehnologice dintr-o întreprindere”²⁴. Se observă clar că actorul este și el un adevărat inginer: în facultate, se pregătește tehnic și teoretic pentru ca, mai apoi, pentru fiecare rol pe care îl joacă, să presteze o activitate tehnică prin care proiectează și cercetează complexitatea personajului, dar și a sinelui și organizează și conduce toate procesele „tehnologice” necesare creării reprezentării scenice. Toate aceste „instrumente ingineresti” au specificitatea lor în cazul actorului.

Arta actorului este ancorată în științele sociale, al căror subiect de studiu este ființa umană, cunoașterea profundă a sinelui. În același timp, în prezent, rigorile care țin de evoluția

²³ Cojar, *O poetică a artei actorului*, 39.

²⁴ Academia Română, *Dicționarul Explicativ al limbii române* (Editura Univers Enciclopedic, 1996), 492.

acestei profesii îl obligă pe actor să își cultive și potențialul exprimării. Mai mult, acesta trebuie să aibă un nivel de cunoștințe cât mai bogat, mai profund, care să se manifeste în *expresie și sens*. Deci, actorul e obligat să fie într-un continuu proces de transformare și modernizare, urmărind îndeaproape schimbările majore ale erei informaționale pe care o traversăm cu toții. Astfel, actorul informat și antrenat, adică cel capabil să adune informații și să se folosească de ele, are șanse să se îplinească profesional.

II.

DEZVOLTAREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE NONVERBALĂ

*„Este cu neputință să ne închipuim cum ar putea
să apară conștiința fără a conferi o semnificație
impulsurilor și experiențelor omului”.*

Mircea Eliade²⁵

Lumea cu toate elementele care o creează, mediul nostru înconjurător, este de o complexitate covârșitoare a cărei percepție este diferită de la un individ la altul, astfel încât, la o analiză atentă și minuțioasă, este aproape imposibil de definit ca un tot unitar. Infinitatea de variabile din mediul înconjurător face ca fiecare individ să perceapă diferit anumite aspecte ale mediului în care se află. Cu toate acestea, există și elemente comune pe care dorința oamenilor de a le cunoaște, explica și, deci, înțelege a dus la avansarea cunoașterii până în punctul în care ne aflăm astăzi.

²⁵ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase* (Editura Univers Enciclopedic, 2000), 13.

Înzestrat cu gândire și simțire, omul percepe lumea din jurul său atât la nivel senzorial, prin senzațiile pe care contactul cu mediul înconjurător i le creează, cât și prin gândire, prin analizarea informațiilor pe care le primește din mediu, a cauzelor și efectelor care determină evenimentele la care ia parte. Această idee a marcat concepția filosofică a multor figuri importante din istoria gândirii europene, printre care și Konrad Fiedler, unul dintre cei mai importanți teoreticieni germani ai artelor din secolul al XIX-lea. Teoriile lui au marcat filosofia timpului și pe cea ulterioară, ideile lui regăsindu-se și în opera lui Lucian Blaga. În partea a treia a *Trilogiei Valorilor*, și anume în *Artă și Valoare*, în subcapitolul *Satisfacția estetică datorită artei*, Lucian Blaga se reîntoarce la teoriile lui Fiedler, pentru că acesta a postulat ideea conform căreia arta și știința sunt două forme ale cunoașterii: arta reprezintă o formă de cunoaștere intuitivă, în timp ce știința este o formă de cunoaștere prin concepte, ambele având ca obiect principal de „studiu” adevărul sau realitatea. Fiedler consideră că „artistul se înalță de la abstracție la abstracție și cu cât formele spirituale în care se întruchipează materia simțurilor sunt mai înalte, cu atât artistul se ridică din confuzia, indeterminația, nestatornicia intuiției la o realitate clară, hotărâtă, durabilă”²⁶ sau că „două mari principii, acela al imitației și acela al transformării realității, s-au războit pentru dreptul de a fi expresia adevărată a ființei activității artistice... O conciliere nu e cu puțință, decât

²⁶ Konrad Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881), citat în Lucian Blaga, *Trilogia valorilor* (Editura Humanitas, 2019), 427.

punându-se în locul acestor două principii un al treilea, principiul producerii realității. *Căci arta nu e altceva decât felul în care omul izbutește să cucerească realitatea*.²⁷ Se observă, deci, că pentru Fiedler arta nu mai este nici o reproducere mimetică a realității și nici o transformare a ei, ci pur și simplu crearea unei alte realități. Prin artă, omul reușește să treacă cumva dincolo de realitate.

Această teorie se oglindește perfect în arta actorului și în artele spectacolului. Prin creația artistică, actorul transcende realitatea imediată și creează o altă realitate, cea scenică, care este definită prin complexitatea spectacolului în care actorul este protagonist. Spectacolul de teatru, cu tot ceea ce reprezintă el, de la text la lumini, decor și muzică și terminând cu jocul actorului, nu este o reproducere a realității, ci o producere a unei noi realități, care ia naștere din puterea creatoare a actorului și a tuturor celor care participă la realizarea spectacolului.

Ființa umană înțelege, cunoaște mediul înconjurător prin diverse mecanisme cognitive și de percepție, unul dintre cele mai importante fiind cel al simțurilor, o arie de mare interes pentru arta actorului. Prin diferite simțuri, omul percepe mediul înconjurător în întreaga sa complexitate: îl vede, îl aude, îl gustă, îl pipăie, îl miroase. Plurivalența stimulilor la care suntem expuși este uneori copleșitoare, dar, cu toate acestea, ființa umană are o capacitate extraordinară de a-i procesa, înțelege și interpreta. Se observă, deci, că descoperim lumea, în primul rând, prin

²⁷ Blaga, *Trilogia valorilor*, 427; italicizele îi aparțin lui Lucian Blaga.

simțurile noastre, adică prin intermediul corpului, care devine, astfel, instrumentul cu ajutorul căruia navigăm prin viață, dar și principalul mod de cunoaștere. În acest context, se creează o legătură continuă între corpul uman și tot ceea ce îl înconjoară. Prin corporalitate, omul își creează legături foarte strânse cu tot ceea ce se întâmplă în afara și în interiorul său, în așa fel încât cunoaște și se cunoaște din ce în ce mai bine. Toate aceste aspecte sunt chiar mai importante în cazul actorilor, pentru că actorul trebuie să ajungă să interpreteze toți acești stimuli nu doar pentru a înțelege lumea în care trăiește, ci pentru a putea crea o nouă realitate, adică realitatea artistică.

Pentru a da naștere creației artistice, artistul – în cazul nostru actorul – trebuie să se folosească de cât mai multe mijloace de expresie. Dezvoltarea acestora a reprezentat o preocupare constantă pentru actori, iar perfecționarea lor s-a produs de-a lungul mileniilor, ajungându-se la metodele actuale de antrenament, care sunt extrem de complexe. De-a lungul istoriei, prin contextul sociocultural și teatral specific, fiecare perioadă a generat schimbări cu impact major asupra calității mijloacelor de expresie teatrală. Fiecare curent artistic nou apărut a influențat nu doar domeniul său specific, ci și-a răstrânt influența asupra tuturor domeniilor artistice, ducând la modificări la nivelul expresiei artei actorului și producând adevărate revoluții la nivelul artiștilor, dar și al modului în care publicul a perceput creațiile artistice.

Toate aceste schimbări au dus la legitimizarea mijloacelor de expresie în arta actorului, ajungându-se la necesitatea diversificării antrenamentelor specifice pentru expresivitate în

arta actorului. În acest context, dimensiunea nonverbală a artei actorului, element foarte important al comunicării interumane, este demnă de discutat.

Bazându-mă atât pe experiența proprie, cât și pe lucrul la clasă cu studenții, pot afirma că, pe lângă text și rostirea lui, toate celelalte elemente care alcătuiesc corporalitatea actorului pot fi subsumate unui anumit tip de limbaj nonverbal, specific actorului.

Actorul este generator de expresie, iar acțiunile sale pot fi analizate având în vedere anumite trăsături, cum ar fi greutatea/ușurința cu care actorul le execută, echilibrul construcției scenice, armonia ei, ritmul pe care actorul îl imprimă creării lumii scenice, modul în care actorul percepe propriile mijloace de expresie și cum le pune în practică, tensiunea cu care acesta folosește aceste mijloace de expresie.

În acest cumul de factori, corpul uman acționează și reacționează în contextul acțiunilor scenice, influențează și este influențat de obligatiunile specifice. Cu alte cuvinte, actorul, actant al exercitării expresiei în creația artistică teatrală, trece prin anumite procese care dau naștere limbajului nonverbal specific.

„Un alt element, care este favorabil accesului unei personalități pe scara succesului și care depinde de individ, este o aptitudine psihologică, care constă într-o lungă răbdare, în tenacitatea, în voința cu care se urmărește un lucru”²⁸, afirmație care se aplică foarte bine și în cazul actorului. Pentru a ajunge un

²⁸ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică* (Editura Științifică, 1972), 520.

actor adevărat este nevoie de răbdare, tenacitate și voință. Doar așa pot fi atinse cu succes scopurile scenice.

La cele de mai sus se adaugă și alte trăsături definitorii ale actorului: exersarea capacității de a se opune sau nu schimbărilor, disponibilitatea de a înțelege, adaptabilitatea la nou în vederea atingerii scopurilor artistice, înțelegerea partenerilor și răbdarea în lucru. Toate acestea duc la crearea unui context armonios, propice dezvoltării expresivității, definită tot de M. Ralea ca fiind acea calitate a unui individ înzestrat cu „o voință de influențare, de comunicare, care adeseori devine o propagandă și de punerea în vedere, izolarea unui lucru, înrămarea lui pentru a putea ca toate privirile societății să converge asupra lui”.²⁹

Am afirmat că odată cu evoluția artei teatrale au evoluat și mijloacele de expresie, ceea ce implică o nevoie mai mare de adaptabilitate a actorului. Dezvoltarea mijloacelor de expresie nonverbală este o preocupare constantă a artei actorului, actorul fiind subiectul unor studii deosebit de ample. Mai mult, arta actorului a depășit granițele propriului context de desfășurare, ajungând astăzi disciplină predată în școli sau chiar înrâurindu-se în terapie, dând naștere unor domenii multidisciplinare, precum dramaterapia. Dezvoltarea domeniului digital influențează tot mai mult atât sfera artei teatrale, cât și sfera artei cinematografice, ambele situând actorul în centrul preocupării lor. Toate acestea au dus la dezvoltarea a două tendințe, explorarea corporalității realizându-se în raport cu dezvoltarea acestor noi domenii, dar și

²⁹ Ralea, *Prelegeri de estetică*, 521.

cu propriul corp: „În timp ce o parte dintre dansatori caută în tehnicile digitale mijlocul unei hibridizări a simțurilor, care ar duce spre un orizont postuman al cybercorpului, o altă parte a dansului contemporan își concentrează cercetările asupra rafinării percepției, plecând de la unicele resurse ale prezenței”³⁰.

Existența teatrului nonverbal sau a teatrului-dans, așa cum și-a numit Pina Bausch compania de balet din Wuppertal (Compania de Teatru-Dans) „nu este o formă hibridă care împrumută elemente din cele două sfere. Este limbajul în care corpul este privit ca purtător de acțiuni deopotrivă precise și abstracte, cu un traseu conflictual bine definit”.³¹ Forța creatoare a artistei a redefinit convențiile teatrului și dansului, conceptualizând corpul contemporan și dând naștere unui limbaj în care corpul este generatorul unor acțiuni pe cât de precise, pe atât de abstracte, iar conflictul scenic este bine definit și servit de acesta. Implicațiile muncii Pinei Bausch sunt enunțate chiar de ea în interviul pe care i-l acordă lui Norbert Servos: „Cuvântul *dans* era legat de o serie de particularități foarte clar definite. Era dificil să acceptăm că dansul poate exista într-o structură diferită. De fapt, dansul nu este dat de o tehnică anume. Cred că doar un dansator foarte bun poate face lucruri foarte simple. La început mă interesau anumite gesturi, anumite mișcări. Apoi a ajuns să mă intereseze din ce în ce mai mult cum sunt construite dansurile”.³²

³⁰ Alain Corbin et al., *Istoria corpului*, vol. III (Editura Art, 2009), 256.

³¹ Mihaela Michailov, *Corpuri radicale în spectacole contemporane* (Editura Vellant, 2021), 158.

³² Norbert Servos, *Pina Bausch: Dance Theatre* (K. Kieser Verlag, 2008), 201.

Pina Bausch este un reper extrem de important în materializarea pe scenă, prin gestică, a dimensiunii psihologice a performerilor. Abordarea sa avangardistă a transformat-o într-o personalitate care a revoluționat dansul contemporan al secolului al XX-lea, formând o metodă care pornea de la crearea unui mediu propice în care dansatorii îi povesteau întâmplări intime din viața lor, întâlniri care i-au marcat sau experiențe personale. Toate acestea deveneau parte din spectacol. Intimitatea dimensiunii subiective a performerilor și explorarea dimensiunii personale reprezentau elemente de sprijin în spectacole. Experiențele de viață definitorii, memoria unor evenimente dureroase, dar și salvatoare, impactul traumelor și relațiilor de atașament transpuse în scenă dau o valoare personală spectacolului, iar forța momentelor devine extrem de percutantă. Astfel, arta limbajului corporal, izvorâtă din dimensiunea lăuntrică a interpreților, a generat un fenomen care a devenit un reper în arta coregrafică, dar și în cea teatrală.

În prezent, tendințele și preocupările artiștilor își trag seva din fenomene și curente care se răspândesc cu o rapiditate nemaiîntâlnită, datorită dezvoltării uriașe a căilor de comunicare digitală. Noile tehnologii creează o rezonanță puternică între spectatori și actori și nu de puține ori au transformat spațiul de joc într-un mediu în care se implică și unii și ceilalți. „Teatrul trebuie să țină cont de modul în care tehnologia (începând cu telefonul și walkmanul) a rescris și rescrie corpurile, schimbând modul în care înțelegem

narațiunile și locurile, schimbând relația noastră cu cultura, schimbând modul în care înțelegem prezența”;³³ cu alte cuvinte, dezvoltarea tehnologiei a transformat comunicarea nonverbală din artele spectacolului. Actorul are posibilități infinite, chiar percepția corpului în diferite contexte poate da naștere unui spectacol. Jocul liber cu propriile membre, implicarea luminilor și a umbrelor, videoproiecțiile, deformarea propriei imagini prin tehnici digitale, toate acestea creează un spectacol în sine.

Actorul creează cu corpul său spațiul dramatic prin raportare la elementele de scenografie care, la rândul lor, creează o relație între el și lume.

Când vorbim despre *dramatism teatral* vorbim despre o dinamică a mișcărilor exterioare și interioare ale actorilor, care evidențiază emoții și sentimente în actul teatral. Așadar, este nevoie de o multitudine de mijloace de expresie nonverbale, însoțite sau nu de cele care țin de verbal, pentru a comunica publicului ciocnirea sentimentelor și emoțiilor care caracterizează o operă de artă. Din aceste motive, este esențială analiza mijloacelor de expresie nonverbală în contextul corporalității actorului, cu precădere a mișcării și efectului acesteia asupra corpului. Actorul trebuie să fie conștient de propriile resorturi și să găsească modalități de a și le potența.

³³ Tim Etchells, citat în Murray și Keefe, *Physical Theatre*, 261; traducerea mea, LCG.

CORPUL ACTORULUI, VEHICUL AL COMUNICĂRII VERBALE ȘI NONVERBALE

De vreme ce arta actorului are legătură cu tot ceea ce ține de om, atunci are legătură directă cu comunicarea care poate fi *verbală* (scrisă sau orală) sau *nonverbală*, care este nu doar mișcare, ci și manifestările corzilor vocale care nu sunt specifice unei construcții lingvistice. Comunicarea presupune și existența *paralimbajului*, care este modalitatea prin care expresiile sunt transmise și evidențiază unicitatea unor atitudini și emoții, prin utilizarea unor strategii și instrumente precum tonalitatea, volumul vocii, ritmul, intonația, accentul. Elementele specifice paralimbajului evidențiază emoția (modul în care se simte o persoană) și atitudinea (modul cum gândește și se comportă o persoană).

Este un loc comun faptul că orice expresie a oricărei forme de artă este menită să comunice ceva. Afirmția lui Ion Cojar, care pune semnul egal între actor și om, „ACTOR = OM”³⁴, plasează comunicarea în centrul preocupărilor acestei arte. Însăși evoluția umană este un rezultat al capacității acestuia de a comunica, iar de o importanță covârșitoare pentru actor este modul în care comunică nonverbal, de vreme ce majoritatea mijloacelor de expresie artistică sunt nonverbale. Cercetările au arătat că, în relațiile interumane, comunicarea nonverbală ocupă cea mai mare pondere, de la 65%, conform lui Ray Birdwhistell,

³⁴ Cojar, *O poetică a artei actorului*, 99.

până la 93%, conform lui Albert Mehrabian (acesta a luat în calcul și alți parametri vocali, cum ar fi intonația, volumul sonorului, ritmul care însoțesc expresia verbală fără planul lingvistic propriu-zis).

Stanislavski susține că orice lucru, indiferent de natura lui, obiect, ființă sau fenomen, comunică, fiind creat cu un anumit scop. Actorul comunică nu doar cu publicul. De fapt, actorul trebuie să comunice în primul rând cu sine însuși și cu lumea care se deschide în jurul lui, în spațiul scenic. Dacă actorul reușește să comunice corect cu acest spațiu și cu partenerii de scenă, se va naște și comunicarea cu publicul.

Limbajul verbal se folosește de cuvinte, iar cel nonverbal de alte modalități de exprimare, cum ar fi gesturile, mimica, tonalitatea sau inflexiunile vocii. Dacă actorul folosește corect mijloacele de exprimare verbale și nonverbale, poate transmite un mesaj cu care spectatorul să empatizeze, creându-se aproape instant o legătură între actori și public, actorul fiind liantul între toate elementele spectacolului - între obiecte (decor, costume etc.), ceilalți actori și public.

La nivelul conștientului, informația se procesează în 284 de milisecunde, iar la nivel inconștient în 16 milisecunde, conform lui Billie Lore.³⁵ De altfel, există o întreagă tehnică de actorie conform căreia, înainte de a rosti cuvinte cu sens pentru a

³⁵ Billie Lore, „Emotion and the Brain in Actors and the Audience”, material prezentat în cadrul conferinței LdaVi VR Worldbuilding Lab, CINETic, 2017, University of Geneva.

transmite mesaje, informația are o vibrație care se poate citi în corpul emițătorului. Miriam Răducanu a creat un spectacol plecând de la această premisă, iar antrenamentul actorului în această situație a reprezentat crearea unui întreg sistem de lucru și de sensibilizare a corpului în acest sens.

Diferența fundamentală dintre cele două forme de expresie ale omului și, implicit, ale artei actorului este că una se folosește de cuvinte pentru a comunica, iar cealaltă nu. Totuși, de cele mai multe ori, cuvintele sunt însoțite de gesturi, expresii fizice, poziționări ale corpului și/sau mimică. De aceea, sensurile anumitor cuvinte sunt dictate (în funcție de context) chiar de tensionări sau detensionări fizice. De cele mai multe ori, mesajele ajung să fie transmise printr-o simbioză a celor două fenomene. Ba mai mult, însăși formarea cuvântului ține de activarea anumitor organe ale corpului care se pun în funcțiune înainte de emiterea sunetelor care, prin articulare, se transformă în cuvinte.

În comunicarea de zi cu zi, există o conexiune clară între expresiile verbale și cele nonverbale. Dacă am face un exercițiu și ne-am imagina scrierea fără semne de punctuație, ne-am da seama că sensurile devin neclare, haotice. Același text are sensuri diferite în funcție de utilizarea semnelor precum virgula, punctul, semnul exclamării sau semnul întrebării, care evidențiază pauzele și indică sensul propozițiilor; tot astfel, „scrierea fără semne de punctuație este același lucru cu vorbirea fără limbajul trupului”.³⁶

³⁶ Geoff Ribbens și Richard Thompson, *Limbajul trupului*, traducere de Graal Soft/Elena Arhire (Editura Litera, 2016), 11.

Expresia nonverbală este purtătoare de indicii/semne și duce la comunicarea nonverbală care se realizează în primul rând prin limbajul corpului, prin postura fizică și raportarea fizică la ceilalți și prin paralimbaj și contactul fizic.

Ribbens și Thompson evidențiază faptul că, odată cu evoluția cercetării limbajului trupului, a devenit de necontestat faptul că oamenii funcționează după principiul mimetismului. În chip conștient sau nu, oamenii ajung să imite posturile și comportamentul celorlalți.

S-au făcut nenumărate studii care arată dacă semnalele nonverbale sunt însușite, dobândite sau transferate genetic. Allan Pease arată, în *Limbajul trupului*, că s-au făcut studii pe maimuțe, care au arătat că puii au capacitatea de a suga imediat ce s-au născut, ceea ce înseamnă că acest instinct cu componentă kinetică este genetic sau înnăscut. Savantul german Eibl-Eibesfeldt a constatat că expresia zâmbitoare a copiilor orbi și surzi este independentă de orice învățare sau copiere, ceea ce înseamnă că este un gest înnăscut. Studiind expresiile faciale ale unor indivizi din cinci culturi foarte diferite, Ekman, Sorenson și Friesen au adus argumente în sprijinul anumitor idei ale lui Darwin despre gesturile înnăscute. Ei au constatat că, pentru exprimarea emoțiilor, în cadrul fiecărei culturi este folosită aceeași emoție de bază, ceea ce i-a adus la concluzia că aceste gesturi sunt în mod cert înnăscute.³⁷ Totuși, majoritatea comportamentelor umane nonverbale sunt determinări culturale

³⁷ Allan Pease, *Limbajul trupului* (Editura Polimark, 1993), 11.

sau sociale, deprinderi legate de mediul în care ne-am născut și în care am trăit.

Tot Allan Pease afirmă că perspicacitatea sau intuiția unei persoane ține de capacitatea acesteia de a citi semne nonverbale și de a le compara cu cele verbale: „când spunem că presimțim sau simțim că cineva ne-a mințit, de fapt remarcăm că limbajul trupului său și cuvintele rostite de acel ins nu sunt în concordanță. Este ceea ce oratorii numesc simțul oratorului sau raportul cu un grup de oameni”.³⁸ Pease exemplifică, arătând că vorbitorul care este perspicace va înțelege că un public rezemat pe spate, cu mâinile încrucișate și cu bărbia în piept și-a pierdut interesul și va lua măsuri prin schimbarea tonului vocii sau prin abordarea altei teme. Cineva mai puțin perspicace va continua în același fel și va pierde atenția publicului. Intuiția este exemplificată de Allan Pease prin apelul la un exemplu ușor de înțeles, deoarece ține de ceea ce numim *intuiție feminină*. Este bine cunoscut faptul că, în cele mai multe cazuri, femeile sunt mai perspicace decât bărbații. Aceste instincte se activează mai curând la femeile care au crescut copii. În primii ani de viață, copilul comunică mai ales nonverbal cu mama sa. Așa se face că, nu de puține ori, femeile sunt mai bune negociatoare decât bărbații.

Diferențele culturale ne fac să ne raportăm la corp în moduri diferite și, implicit, la capacitatea lui de generator de creație în artele spectacolului. Arta actorului se bucură de o diversitate a mijloacelor de expresie, fiind puternic influențată de perspectivele culturale

³⁸ Pease, *Limbajul trupului*, 9.

specifice zonelor din care provine. De exemplu, teatrul Noh abordează mijloacele de expresie ale actorului diferit de teatrul european. Zeami afirmă că „pentru a ajunge stăpân pe propria artă, [actorul] trebuie să depășească stadiul în care interpretarea sa e o simplă imitare a mișcărilor și a vocii maestrului; când rolul pe care îl joacă vine din inimă și este carne din carnea lui, ușurința și naturalețea jocului îl vor transforma într-un adevărat maestru, iar personajul său va prinde viață”.³⁹

Pe de altă parte, felul în care se raportează europenii la corpul lor ca mijloc de expresie este de o cu totul altă factură decât felul în care se raportează oamenii din Asia sau din Africa, diferențele comportamentale regăsindu-se până și în felul în care pășesc. Miriam Răducanu explică această diferență în cursurile de expresie corporală pe care le ținea actorilor. Foarte importantă este distanța dintre pași în modul în care oamenii merg în contextele zilnice. Europenii pășesc amplu cu distanțe mari între cele două picioare, acoperind mai mult spațiu cu mai puțini pași (iarna, riscul de accidente este mult mai mare din cauza suspensiei pe un timp mai îndelungat al deplasării centrului de greutate). Asiaticii pășesc mult mai des cu pași mici, având mai mult control asupra centrului de greutate și diminuând astfel premisele dezechilibrării. Diferența culturală este foarte mare, dar grija pentru antrenarea mijloacelor de expresie în arta actorului rămâne la fel importantă.

³⁹ Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No* (Editura Nemira, 2013), 95.

DE LA MIȘCARE LA COMUNICARE: CORPUL, LIANT AL COMUNICĂRII VERBALE ȘI NONVERBALE

Comunicarea are loc când receptorul interiorizează o anumită informație și o procesează în contextul dat. În teatru, doar intrarea unui personaj în scenă este o informație care produce modificări de comportament în rândul celor prezenți. Această apariție are efecte mai mult la nivelul percepției, imaginea actorului abia intrat în scenă îi creează publicului o serie de așteptări legate de cum ar putea să îi sune vocea, cum acționează, cum își utilizează expresiile faciale. Toate acestea apar mai ușor în mintea receptorului și prin cadrul propus de sistemul teatral care produce un mediu propice cu ajutorul luminilor, de exemplu prin stingerea luminilor în zona publicului sau prin dimensiunea sonoră etc.

În acest mod, se produce legitimarea unui personaj care devine semn teatral prin reacțiile celorlalte personaje.

Convențiile de comunicare sunt foarte importante pentru recuperarea mesajului, fie că e vorba de un mesaj verbal sau de unul nonverbal. Mersul la teatru presupune din momentul zero existența unor convenții pe care publicul le cunoaște și care reprezintă contextul față de care vor procesa informațiile primite prin spectacol.

Când publicul vine la teatru el face un act voluntar de a se lăsa modificat de informațiile pe care urmează să le primească. Publicul vine pregătit să se lase modificat de acțiunile actorului, dorește să facă parte din poveste. Dar actorul trebuie să își

stăpânească foarte bine comportamentul și să controleze total limbajul corporal și emoțiile care îi conduc acțiunile, pentru ca acest lucru să se realizeze.

Trebuie să ținem cont de faptul că atât limba, cât și limbajul fac parte din mijloacele de comunicare ale actorului. Limbajul poate fi reprezentat și printr-un mijloc de expresie nonverbală, chiar dacă acesta conține sunete ale corzilor vocale (interjecții, onomatopee etc.). Pe de altă parte, expresia verbală ține de formarea și formularea cuvintelor, chiar dacă procesul de rostire a cuvintelor implică și o mimică a feței, adică expresie nonverbală. Se observă, deci, că expresiile verbale și nonverbale coexistă de cele mai multe ori. Există poate mai multe situații în care atât omul laic, cât și actorul folosesc expresii nonverbale, fără apariția celor verbale, dar probabil mai puține verbale fără apariția celor nonverbale. Nonverbalitatea este, astfel, omniprezentă.

Omul comunică prin intermediul corpului. Așadar, limba este reprezentată de un bagaj de cuvinte care, prin alăturare spontană, nasc propoziții, fraze menite să exprime mesaje, idei, stări sufletești, gânduri pe care le comunicăm.

Corpul uman își traduce orice trăire în reacție, iar reacțiile reprezintă semne/coduri care pot fi decodate cu ajutorul intelectului. Mișcarea și emoția sunt complementare, dar și concomitente, una o declanșează pe cealaltă, dar și invers: „fericirea mă ridică, tristețea mă coboară, furia îmi curentează corpul și dezgustul face ca stomacul să mă doară /.../ Oricât de mult încerc să stau nemișcat când sunt singur - întins în pat, ascultând muzică, citind pe scaun - corpul pe care îl locuiesc este

o entitate kinetică, cu energie respiratorie, tactilă și afectivă”. În relație cu alte persoane, orice gest, al oricărei părți a corpului, reprezintă un act de comunicare.⁴⁰

MIȘCAREA, RITMUL ȘI VITEZA. CARACTERISTICI DEFINITORII ALE MIJLOACELOR DE EXPRESIE NONVERBALE

André Leroi-Gourhan propune o structură tripartită a comportamentului operațional al omului: „[...] în comportamentul operațional al omului pot fi identificate trei planuri: primul este un plan profund care se referă la comportamente automate direct legate de natura sa biologică. Al doilea plan este cel al comportamentului mașinal, care se referă la secvențele operaționale dobândite de experiență și educație, înscrise simultan în comportamentul gestual și de limbaj. Dar aceste secvențe nu sunt totuși automatisme, deoarece orice întrerupere accidentală în desfășurarea procesului operațional nu oprește procesul, ci face să intervină confruntarea la nivelul simbolurilor limbajului și să se treacă la planul al treilea. Acesta din urmă este cel al comportamentului lucid, asupra căruia intervine în mod hotărâtor limbajul, conducând fie la repararea

⁴⁰ Stanton B. Garner Jr., *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre, Phenomenology, Cognition, Movement* (Palgrave Macmillan, 2018), 38.

unei rupturi accidentale în desfășurarea acțiunii, fie la crearea unor secvențe operaționale noi”.⁴¹

Odată ce actorul devine conștient de rolul pe care îl are în contextul dramaturgiei unui spectacol, el își poate conduce și dezvolta mijloacele de expresie, pentru a crea rolul dorit. Mișcarea, viteza și ritmul actorului comunică informații publicului spectator, dar generează în mintea acestuia mai multe perspective asupra evoluției acțiunii.

Mișcarea

Peter Brook preciza „aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă”.⁴²

Astfel, modul în care un individ se mișcă este definitiv în construcția caracterologică, iar acest lucru este foarte important pentru actor. Corpul poate comunica informații atât ca tot, ca întreg, cât și ca parte. De exemplu, doar mișcarea capului reprezintă un întreg sistem de comunicare și poate transmite o serie de informații complexe. La fel și semnele chinestezice ale mimicii. Mișcarea facială a actorului se poate exercita și printr-o

⁴¹ André Leroi-Gourhan, *Memoria și ritualurile. Gestul și cuvântul*, vol. II. Traducere de Maria Berza, prefață de Dan Cruceru (Editura Meridiane, 1983), 136.

⁴² Peter Brook, *Spațiul gol* (Editura Nemira, 2014), 17.

mișcare controlată, aflată în legătură cu situația propusă de dramaturgia spectacolului.

Corpul poate avea mișcări atât stând pe loc (brațe, palme, degete, trunchi, picior), cât și în deplasare, iar toate aceste mijloace de expresie nonverbală reprezintă o dimensiune complexă de comunicare. Se creează astfel două identități chinestezice: una care se realizează la nivelul corpului, mișcările gestuale, mai puțin capul, și cealaltă care presupune contracția mușchilor feței, proxemica. Această împărțire este necesară pentru că definește două dimensiuni de raportare la mișcarea actorului într-un spațiu scenic. Ele pot funcționa și concomitent, fără să se concureze.

Scena pe care se desfășoară acțiunea reprezintă un cadru în care publicul este atent la fiecare detaliu, astfel încât orice formă dinamică ce prinde contur în „cutia magică” este supusă interpretării spectatorului. Orice mișcare produsă pe scenă reprezintă un act de comunicare. Mai mult, aceste acte de comunicare sunt trecute prin filtrul publicului și, astfel, orice mișcare a actorului, în acest context, are capacitatea de a comunica mesaje directe. Mișcarea actorului „sculptează spectatorul”⁴³, adică limbajul corporal ajunge să modifice spectatorul. Însă, pentru ca „spectatorul să fie sculptat” este nevoie nu doar de mișcarea proprie actorului, ci și de o mișcare corectă a tuturor actorilor implicați în spectacolul scenic. Se observă clar că spectacolul de teatru, cu excepția monodramelor,

⁴³ Maaike Bleeker et al., *Performance and Phenomenology, Traditions and Transformations* (Routledge, 2018), 39.

presupune o colaborare, ideal, între actori care stăpânesc la fel de bine mijloacele de expresie verbale și nonverbale.

Michael Chekhov vorbea despre dezvoltarea actorului pentru a dobândi o „sensibilitate a corpului la impulsurile psihologiei creatoare”.⁴⁴ Doar în această situație, se pot crea, prin mișcare, premisele unei comunicări care presupune sensuri profunde. Mișcările actorului trebuie să poată absorbi și retransmite către public lumea interioară a personajelor, devenind mijlocul de comunicare către public. Actorul este ca un recipient care acumulează un întreg paletar de emoții, impulsuri și sensibilități pe care le manevrează lucid, transformându-se într-o membrană vibrantă creatoare de imagini sensibile.

Mișcarea, dinamica actorului, este monitorizată atent în toate contextele în care apare cu acest statut. Un ochi format, un specialist, poate face o descriere detaliată a celui care a deschis ușa și a intrat doar privindu-l. Comunicarea se produce aproape instant și există în limbajul corpului actorului elemente descriptive care sunt edificatoare cu privire la orizontul cultural al acestuia, cu privire la siguranța de sine, la percepția propriei persoane etc. Toate acestea sunt comunicate involuntar și se pot citi în cele mai simple mișcări, înainte de a rosti un singur cuvânt. În momentul în care un actor se află pe scenă, publicul este atent la fiecare mișcare, din clipa în care pășește în spațiul scenic și orice neconcordanță între mișcare și personaj este aproape imediat perceptibilă în context teatral.

⁴⁴ Chekhov, *Gânduri pentru actor*, 16.

Ritmul

Însă mișcarea este definită nu doar de acțiunile întreprinse de actor, ci și de ritm. Există o legătură de interdependență între acțiunea scenică și ritmul pe care aceasta îl are pentru a realiza comunicarea sensurilor impuse de spectacol. Situația scenică ajunge să fie receptată prin intensitatea și durata mișcărilor actorului, a căror ritmicitate susține spectacolul.

În teatru, acțiunile sunt secvențiale. Pentru a avea loc comunicarea cu spectatorul, pentru ca acesta să poată recepta logica celor petrecute pe scenă, mișcărilor actorului sunt supuse unor rigori similare cu cele ale punctuației în ortografie. Atunci când vorbim despre un actor expresiv, cu „priză la public”, nu ne referim la capacitatea lui de a executa mișcări necontrolate și haotice, care nu fac decât să atragă atenția asupra propriei persoane. De cele mai multe ori, un public neobișnuit cu fenomenul artei teatrale poate confunda exhibiționismul fizic cu ceea ce numim, în limbaj popular, talent. Dar arta actorului nu are nicio legătură cu ideea de a atrage atenția asupra actorului ca individ, ci asupra narării întâmplărilor în chip credibil, autentic, fără ca acestea să fie parazitare de comentarii fizice situate în afara contextului. Este nevoie deci de o disciplină a artei, iar în lipsa simțului ritmic, indispensabil în profesie, această disciplină nu poate fi atinsă.

Secvențialitatea amintită este un construct care, în afara ritmului, devine doar un șir de acțiuni haotice și, implicit, fără

noimă în ochii spectatorului, căruia nu îi mai rămâne nimic de făcut decât să se sustragă de la actul comunicării. Atenția lui va fi supusă unei alte preocupări sau chiar va părăsi sala de spectacol. Ca atare, mișcările disciplinate și intensitatea dinamicii actorului sunt creatoare de ritm și se află în strânsă legătură cu vitalitatea actorului.

Intensitatea care dă ritmul expresiei creației artistice devine „semn de punctuație” al fiecărei mișcări înfăptuite de actor, atât în lucru individual, cât și în legătură cu partenerul sau cu partenerii de scenă.

Ritmul scenic există în limita unor coordonate care sunt aidoma celor care au fost dictate în comportamentul uman de mediul natural. Acestea sunt timpul și spațiul care, de-a lungul existenței omului, i-au dictat ritmul vieții și i-au format obiceiurile. Răsăritul soarelui reprezintă începutul unei zile, iar căderea întinericului sfârșitul ei. Perioadele similare din punct de vedere al temperaturii corespund unor anotimpuri. Toate acestea au creat ritmul vieții omului, dictat de spațiul în care locuiește, cu specificul trecerii timpului care îi corespunde. Astfel, viața omului s-a așezat într-un ritm. Chiar și viața urbană din prezent ține seamă de aceste două coordonate esențiale în definirea propriului ritm. Aceeași paralelă poate fi făcută și pentru sistemul actului scenic, care, la rândul lui, are aceleași coordonate generale – timpul și spațiul scenic – la care se raportează toți cei implicați în procesul artistic.

Din punctul de vedere al comunicării și, implicit, al relaționării, Zarrilli remarcă faptul că lucrul în grup pe o perioadă

mai îndelungată duce la o anumită ritmicitate și coeziune, concluzionând că actorii ajung să dezvolte un simț comun al ritmului. Prin intermediul exercițiilor fizice sau de respirație sau al procesului de construcție a scenelor comune se realizează legături puternice, care au drept rezultat un ritm comun: „unul dintre cele mai importante lucruri care apar în procesul psihofizic de respirație/mișcare/antrenament comun este senzația felului în care tempoul – ritmul – specific unui exercițiu devine un manifest și formează o legătură energetică/perceptuală între cei din spațiu, în timp ce exercițiul este în derulare”.⁴⁵

Importanța conceptului de *ritm* este observabilă la mai multe niveluri. Fiecare om, înainte de a fi actor, are un ritm propriu, specific și individual. Cu toate acestea, prin exerciții, el trebuie să ajungă să își însușească ritmul specific fiecărui personaj pe care trebuie să îl întrupeze și al fiecărui spectacol în care joacă. Toate procesele interne și oglindirea lor în mijloacele de expresie verbală sau nonverbală trebuie să fie aliniate la ritmul dictat de contextul scenic în care se află. Pe lângă ritmul personal și individual și cel al personajului, actorul trebuie să fie capabil să intre în ritmul celorlalți actori. Mai precis, toți trebuie să ajungă la o simbioză a ritmurilor personale, care să dea naștere ritmului contextului scenic. Și nu în ultimul rând, *ritmul* trebuie să fie unul care să dea sens acțiunilor scenice, nu doar pentru cei aflați pe scenă, ci mai ales pentru cei aflați în sală.

⁴⁵Phillip Zarrilli, *Psychophysical Training and the Formation of an Ensemble* (Methuen Drama, 2013), 374.

Viteza

Am ales să vorbesc la final despre *viteză*, pentru că există tendința de a confunda *viteza* cu *ritmul*. Nu de puține ori, lipsa de vitalitate dintr-un exercițiu mai puțin reușit poate fi cauzată și de o serie de indicații neinspirate. Și pentru a scoate actorul din starea de letargie, unii profesori sau regizori ajung să folosească o tonalitate a vocii care presupune o formă imperativă a rostirii cuvântului *ritm*, în mod repetat și deodată, un pocnit din degete: *Ritm, ritm, ritm!* Astfel, apare confuzia între dinamica dată de viul unui moment și viteza. În acest context, o precipitare a acțiunilor nu este menită să comunice altceva decât nesiguranța actorului aflat într-un context dificil. Iar indicații precum „ritm, ritm, ritm...”, cu sensul de condensare a timpului acțiunilor, adică de mărire a vitezei, nu fac decât să oprească orice fel de impuls creativ și poziționează exercițiul sau repetiția pe tărâmul execuției tehnice ... cu o viteză mai mult sau mai puțin inspirată.

Viteza unui actor aflat în momentul lucrului influențează mesajul transmis. Această influență survine atât la nivelul receptării mesajului, a sensului, de către partenerii de scenă, cât și la cel al receptării sensului de către spectatori. Așadar personajul, prin mărirea sau prin diminuarea rapidității acțiunilor, creează contextul unui moment de grabă sau de liniște în care se află. În același timp, viteza ne comunică informații cu privire la temperamentul acestuia.

Din viteza acțiunilor se poate desprinde tiparul personalității cuiva: că are o personalitate anxioasă sau neliniștită,

prin evidențierea unei dinamici agitate, sau tiparul unei persoane sigure pe sine, ce nu are de ce să se precipite (viteza fiind una așezată, a unor acțiuni sigure și negrăbite). Sau, la extreme, o persoană comodă care nu are de ce să se grăbească pentru nimic. Exemple foarte bune sunt personajele din *O scrisoare pierdută*, care întrunesc toate aceste specificații, menite să pună în evidență dimensiunea comunicării dată de dinamică. De exemplu, din momentul în care află că scrisoarea a căzut în mâinile altcuiva, Tipătescu nu mai poate să fie un om a cărui viteză, în tot ceea ce face, ar putea să comunice liniștea interioară. Fiecare acțiune este supusă unor precipitări crescute, până la momentul de final al piesei când, în cele din urmă, reintră în posesia scrisorii. Neliniștea gesturilor acestuia este accentuată, prin antiteză, de comoditatea lui Trahanache care, chiar dacă află de cele întâmplate, se poziționează în situația unei persoane care nu are de ce să se neliniștească, pentru că are el o soluție. Stabilitatea proprie îi este nezduncinată, iar încrederea lui este aceeași ca înainte de aflarea veștii. Ba mai mult, îi reproșează lui Tipătescu starea în care se află. Agamiță Dandanache este de o lentoare absolută, iar siguranța sa de sine este atât de mare încât însăși ideea de viteză a propriului corp este contrară scriiturii.

Prin alternarea parametrilor care țin de desfășurarea acțiunilor într-un interval de timp mai mare sau mai mic, deci prin alternarea vitezei, se poate naște, deodată cu intensitatea momentului apreciată just, ritmul unui moment, al unei scene. Totodată, prin schimbări neașteptate ale dinamicii, actorul ajunge să își surprindă atât partenerii, cât și publicul spectator.

Aceste alternanțe într-un mediu teatral, în care concentrarea partenerilor este activă, pot stârni noi înțelesuri și pot să creeze contextul de stimulare a creativității pe scenă.

Pe scenă, actorul intră în două tipuri de relații: prima, cea cu publicul, fără să lase spectatorului impresia că el, actorul, este conștient de acest fapt; cea de a doua îl leagă de spațiul, timpul scenic și de parteneri. Pentru a asigura o calitate crescută a acestor două tipuri de raport, actorul trebuie să își dezvolte mijloacele de expresie nonverbală, prin antrenamente constante. Gradul în care actorul își asumă cele trei atribute, *mișcare*, *ritm* și *viteză*, poate fi evaluat prin gradul de credibilitate pe care actorul, prin tot ceea ce face scenic, îl afișează. Prin propriul corp, actorul generează acte de comunicare care se înscriu în rândul creațiilor artistice.

III.

ANTRENAMENTUL LIMBAJULUI CORPORAL ÎN ARTA ACTORULUI.

PREMISE TEORETICE

*„Arta este o știință nebună și o
nebunie științifică”.
Gigi Căciuleanu⁴⁶*

Antrenamentul corporal al actorului presupune nu doar exerciții fizice, ci și cunoașterea unor informații legate de emoții, de modul în care corpul a fost perceput de-a lungul istoriei, de modul în care psihicul și fizicul conlucrează pentru a da naștere unui limbaj corporal complex, care va invita publicul să descopere, treptat, personajul din fața sa și să îl emoționeze. Așa cum am arătat, actorul are la dispoziție nu doar modalitățile de expresie verbală, ci și pe cele ale corpului, expresivitatea sa fiind sporită de dezvoltarea ambelor paliere.

⁴⁶ Gigi Căciuleanu, „Interviu realizat pentru www.ganditinromania.ro de Crenguța Vișinescu”, 2024, accesat la 22 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=kDL9SXWN8gQ&t=62s>, 15:10.

Antrenamentul corporal al actorului este unul complex, multidisciplinar și nu doar unul fizic. Altfel, sportivii de performanță ar fi actori foarte buni, iar actorii foarte buni ar fi sportivi de performanță. Însă, realitatea este că nici unii, nici ceilalți nu pot lua locul celorlalți și că fiecare trebuie să treacă printr-un antrenament corporal specific domeniului în care profesează.

DE LA NEANT LA COMPLEXITATEA CORPULUI OMENESC ȘI A COMUNICĂRII INTERUMANE

Leonardo da Vinci este una dintre personalitățile cele mai complexe ale culturii, civilizației și științei europene și mondiale, care, prin întreaga sa operă, a adus o contribuție de necontestat în domeniul științelor, anticipând teorii care ulterior au revoluționat lumea, cum ar fi teoriile lui Galileo sau Newton. Da Vinci a reconsiderat perspectivele biblice legate de diferite fenomene ale naturii sau epidemii, dar prin prisma unor dovezi științifice. A proiectat utilaje de luptă și a întreprins cercetări ample în domeniul botanicii, fiind, totodată, un reper incontestabil în ceea ce privește studiul corpului uman. Drept dovadă sunt atât cercetările sale din acest domeniu, cât și desenele de neegalat ale anatomiei corpului. Leonardo da Vinci reprezintă cel mai bun exemplu al complementarității dintre domeniul științific și cel artistic, de vreme ce toată activitatea lui le-a circumscris pe ambele.

Complexitatea corpului uman, atât de bine surprinsă de opera lui Da Vinci, ne arată cât de elaborat este omul, exponent al unei evoluții complexe. Dacă punctăm elementele care sunt de un real interes pentru actor și pentru modul în care acesta trebuie să privească antrenamentul propriului limbaj corporal, trebuie să admitem că, în lipsa înțelegerii evoluției și a modului în care corpul uman funcționează, actorul nu va putea să întreprindă un antrenament complex, ci doar unul superficial al limbajului propriului corp.

În prezent, suntem mai conectați ca niciodată la nivelul structurilor sociale în care trăim și care ne încadrează viața de zi cu zi. Realitatea care ne înconjoară transformă cărțile de science fiction, scrise cu doar câteva decenii în urmă, în realități ale zilelor noastre. Putem afirma că legăturile dintre noi se fundamentează și pe nivelul de civilizație la care a ajuns omenirea. Amploarea conexiunilor interumane este urmare a limbajului nostru și, implicit, a comunicării extrem de detaliate de care suntem capabili.

Astăzi putem schimba informații cu oricine de oriunde s-ar afla pe Glob. Beneficiem de nenumărate căi de comunicare datorită internetului și putem ajunge pretutindeni cu ajutorul transportului aerian, maritim, feroviar sau rutier. Rapiditatea cu care se pot face conexiuni este din ce în ce mai avansată.

O perspectivă evoluționistă asupra speciei din care facem parte este absolut necesară pentru conștientizarea importanței pe care o are comunicarea pentru arta actorului. Mai mult, informațiile legate de conectivitatea interumană, odată înțelese,

au un rol decisiv pentru dezvoltarea unui antrenament al limbajului actorului, de vreme ce acesta reprezintă una dintre sursele comunicării.

Evoluția noastră nu a dus la negarea unui aspect important, pe care Desmond Morris⁴⁷ îl sintetizează: „Ca specie, putem fi evoluți tehnic și filosofic, dar nu ne-am pierdut specificul animal – cel de a fi activi din punct de vedere fizic”.⁴⁸ Morris descrie acțiunile corpului uman ca pe niște șabloane specifice fiecărui individ, dar dintotdeauna același. De-a lungul evoluției noastre, corpul a dezvoltat secvențe repetitive care țin de postură, dar și de mișcare. Actorul trebuie să studieze felul în care corpul acționează, cum își transformă gesturile în acțiuni, în vederea stăpânirii și utilizării lor, atât pe scenă, cât și în sala de repetiție.

În una dintre cele mai urmărite conferințe TEDx, istoricul și savantul David Christian expune în doar 18 minute Istoria Lumii, într-un mod unic și eficient. Calitatea discursului este generatoare de emoție, iar un studiu al structurii acestuia poate fi subiect de cercetare pentru actor. În doar 18 minute, aflăm că suntem parte a unei specii de aproximativ șapte miliarde de indivizi, capabili să comunice între ei. Vorbim despre conexiuni ce s-au fundamentat pe principii comerciale, călătorii și internet,

⁴⁷ Desmond John Morris este zoolog, etolog și pictor suprealist englez, precum și autor popular de sociobiologie umană. Este cunoscut de către publicul larg pentru cartea sa *Maimuța goală* și pentru programele sale de televiziune, precum *Zoo Time*.

⁴⁸ Desmond Morris, *Peoplewatching. The Desmond Morris guide to body language* (Vintage, 2002), 3.

într-un sistem global de o complexitate greu de imaginat și de descris. Ne putem pune întrebarea, simplă și legitimă: Cum au fost posibile toate acestea? Să existăm ca specie și, mai mult, să generăm un tip de interconexiune care, într-un final, este reprezentată de fiecare dintre noi?

Istoricul explică acest fenomen, susținând că „universul este capabil să creeze o astfel de complexitate, dar cu mari dificultăți și doar prin șansa unor condiții prielnice pentru ca ceva să poată începe să existe”.⁴⁹ David Christian reușește să explice că odată ce există un context în care se pot crea ferestre de oportunități, acestea apar, mai devreme sau mai târziu, chiar dacă la început au o complexitate destul de redusă și sunt extrem de fragile. Odată cu apariția unei structuri biologice pot apărea și premisele unei dezvoltări mai complexe, și, în felul acesta, se generează condițiile pentru evoluție, după principiul acumulării bulgărelui de zăpadă. Fiecare etapă din creația universului poate fi asociată cu o etapă magică, datorită faptului că oferă posibilitatea unor dezvoltări nebanuite. În evoluționism, aceste etape se numesc „praguri”, tot așa cum în actorie o modificare a stării personajului interpretat de actor este definită de același cuvânt.

Revenind la evoluție, entitățile care abia apar sunt extrem de fragile în primă fază și vulnerabile, supuse extincției. Începutul este cel mai greu și, prin urmare, atingerea complexității

⁴⁹ David Christian, „The history of our world in 18 minutes”, 2011, accesat la 24 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=yqc9zX04DXs&t=914s>, 2:25. Traducere LCG.

presupune un efort considerabil. Putem asocia acest fenomen cu un traseu de definire profesională în domeniul artei actorului care, în fază incipientă, poate părea aproape imposibil de înfăptuit.

Istoricul afirmă că noi, ca ființe extrem de complexe, avem datoria să știm povestea din spatele creării universului și, mai ales, de ce complexitatea înseamnă mai întâi vulnerabilitate și fragilitate. *Homo sapiens* a apărut în urmă cu doar aproximativ 300.000 de ani, iar apariția noastră este încă un prag major pentru planetă, poate de același calibru ca cel care a avut loc acum 65 de milioane de ani, când planeta a fost lovită de un meteorit și a creat un dezastru similar cu un război nuclear. Acesta a dus la dispariția dinozaurilor.

Un dezastru formidabil pentru dinozauri, dar un beneficiu uriaș pentru noi. Datorită acestei întâmplări, au apărut mamiferele. Istoricul David Christian atrage atenția asupra faptului că: „ADN-ul are capacitatea de a învăța, de a acumula informație, dar într-un ritm foarte lent. ADN-ul acumulează informație prin erori și câteodată unele ajung să fie funcționale. În felul acesta, au apărut organisme cu creier, care au capacitatea de a învăța în timp real. Ele acumulează informații. Marea problemă este că atunci când animale mor, informația moare odată cu ele. Ceea ce face ca oamenii să fie diferiți de alte animale este chiar limba, complexitatea sistemului de comunicare. Oamenii au avut posibilitatea să-și dezvolte un sistem de comunicare eficient și precis și datorită faptului că au capacitatea de a transmite informațiile pe care

le-am descoperit următoarelor generații, iar ele se acumulează în memoria colectivă”.⁵⁰

Oamenii au apărut ca specie în savana africană, iar mai apoi oamenii au migrat în medii tot mai diferite. Au învățat să se adapteze la deșert, la junglă, la zonele înghețate ale Siberiei și așa mai departe. Fiecare mediu ne-a obligat să învățăm lucruri noi, ca să putem să-l exploatăm. Acum aproximativ 10.000 de ani, oamenii au învățat să cultive pământul. Asta a adus o abundență în alimentație. În acest context, populațiile de oameni au ajuns să se dezvolte ca număr de locuitori și, implicit, a apărut nevoia de a fi conectate între ele. În cele din urmă s-a realizat conectarea la nivel global, datorită mijloacelor de transport maritim, apoi feroviar, dar și datorită telecomunicațiilor și internetului. Iar descoperirea și utilizarea combustibilului fosil a reprezentat un alt prag major în evoluție.

Omenirea este comparabilă cu un corp comun, al cărui creier este mai avid ca niciodată să învețe. Iar memoria colectivă și comunicarea complexă și precisă sunt comparabile cu adevărate superputeri pe care le avem. Abilitatea de a folosi limbajul este la fel de importantă ca informațiile/amintirile, care pot fi transmise de la o generație la alta. Iar toate acestea se întâmplă prin exersarea și prin manipularea mijloacelor de exprimare ale propriului nostru corp.

⁵⁰ David Christian, „The history of our world in 18 minutes”, 2011, accesat la 24 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=yqc9zX04DXs&t=914s,12:40>. Traducere LCG.

Arta actorului creează o comunicare complexă între actor și public, bazată pe limbajul verbal, dar mai ales pe cel corporal. Actorul este dator să înțeleagă și să perfecționeze comunicarea prin cel mai complex instrument de lucru, corpul, al cărui centru de comandă este creierul. Asemenea unui inginer, actorul trebuie să știe atât teoretic, cât și practic, originea, evoluția și capacitățile propriului său corp și să îi înțeleagă atât importanța, dar mai ales fragilitatea.

CORPUL CA OBIECT ȘI SUBIECT AL ACTULUI ARTISTIC

În secolul al XVII-lea, Descartes a introdus un nou punct de vedere asupra modului în care percepem lumea prin filosofia sa fondată pe ideea conform căreia adevărul trebuie determinat în virtutea rațiunii și nu sub imperiul dogmelor religioase. Atunci s-a născut și ideea filosofică a lui Descartes: *Cogito, ergo sum*.⁵¹ Treptat, artele spectacolului și arta actorului își adaptează discursul la gândirea filosofică contemporană ei și nu mai sunt privite, ca în perioada medievală, drept manifestări ale unor moravuri ușoare, câștigând respectul autorităților și bucurându-se de o popularitate crescută în rândul cetățenilor obișnuiți.

Teoriile raționaliste s-au perpetuat și s-au extins sub influența științelor moderne. Așadar, la sfârșitul secolului al XIX-lea, apar atitudini de respingere a trecutului și a valorilor

⁵¹ *Cogito, ergo sum* în latină tradus prin „cuget, deci exist”.

tradiționale care s-au cristalizat în secolul al XX-lea, în modernism. În aceeași perioadă, încep căutări și în sferile filosofiei, mai ales a fenomenologiei, Martin Heidegger⁵² fiind inițiatorul unei teorii care presupunea un nou mod de a înțelege lumea. El caută să determine esența relației dintre corp-conștiință-lume și subliniază nevoia de întrupare, care conectează omul cu lumea.

Heidegger introduce conceptul de *Dasein*, în care integrează ideea conform căreia noi, ca ființe, suntem deja parte a lumii încă din momentul în care devenim conștienți de propriul corp. Pentru Heidegger, corpul nu trebuie tratat ca obiect. Filosoful susține că „ideea de obiectivare a corpului stă în opoziție cu conceptul de corp viu, înțeles ca fiind dintotdeauna deja parte a lumii”.⁵³

Termenul *Dasein* provine din germană și înseamnă „a fi aici” ca *prezență* (germ. *sein* a fi și *da* aici). Se traduce cu sensul de *existență*, este fundamental în filosofia existențială a lui Heidegger și apare în eseu *Ființă și timp*. Adoptând o abordare heideggeriană a corporalității, actorul are doar avantaje, adăugându-se o perspectivă filosofică, care impune ideea de conștientizare a fizicului. Conceptul *Dasein* definește omul ca

⁵² Martin Heidegger a fost unul din cei mai importanți filosofi germani din secolul al XX-lea. Lucrarea sa capitală, *Sein und Zeit*, a contribuit la reconsiderarea fenomenologiei.

⁵³ M. E. Peters, „Heidegger’s embodied others: on critiques of the body and ‘intersubjectivity’ in Being and Time”, *Phenom Cogn Sci* 18 (2019): 442, <https://doi.org/10.1007/s11097-018-9580-0>, accesat la 12 decembrie 2023.

parte a lumii și în permanentă legătură cu aceasta, definiție îmbrățișată și de arta actorului.

În *The Concept of Time*, textul reconstituit al unei prelegeri susținute de Martin Heidegger în cadrul Societății Teologice din Marburg, autorul afirmă că „Dasein-ul, ca fapt-de-a-fi-în-lume, înseamnă: a fi în lume în așa fel încât acest fapt de a fi să însemne: a avea mereu de-a face cu lumea; a zăbovi în preajmă ei într-un anume mod, fie al executării, al îndeplinirii sau rezolvării a ceva, fie în modul contemplării, al interogării, al determinării contemplative și comparative. Faptul de-a-fi-în-lume este caracterizat ca preocupare. Dasein-ul, ca fapt-de-a-fi-în-lume, este totodată fapt-de-a-fi-unul-laolaltă-cu-altul, de a fi cu ceilalți; a deține împreună cu alții aceeași lume, a-l întâlni pe celălalt, a fi laolaltă în sensul de a-fi-unul-pentru-altul. Însă acest *Dasein* este, totodată, pentru ceilalți o simplă prezență, așa cum este prezentă o piatră care nu deține o lume și care nu se preocupă de vreo lume. A fi unul laolaltă cu altul în lume, în sensul de a o avea laolaltă, acest fapt are o determinare ontologică privilegiată”.⁵⁴ Se observă din definiția acestui concept cât de complexă este relația pe care ființa umană o are cu lumea înconjurătoare, cu ceilalți și cu tot ce îl înconjoară.

Dar nu numai asta; printr-o abordare heideggeriană, actorul se raportează la timpurile pe care le trăiește, ca parte a

⁵⁴ Martin Heidegger, „Conceptul timpului”, citat reprodus pe Goodreads.com, 2013, accesat la 24 ianuarie 2024, <https://www.goodreads.com/quotes/903350-dasein-ul-este-fiin-area-caracterizat-ca-fapt-de-a-fi--n-lume-via-a-uman-nu-este>.

lumii cu care este contemporan. Situându-se în atenția nemijlocită a unui număr însemnat de spectatori, actorul le oferă, prin fiecare expresie corporală premisele descifrării mesajelor reprezentării teatrale. În momentul actului artistic, corpul actorului este exponentul lumii din care face parte și implică crearea unor relații cu această lume, de o complexitate similară conceptului *Dasein*.

Actorul este motorul psihofizic al actului scenic și reprezintă, prin propria prezență, elementul declanșator al evenimentelor. Atenția publicului îl investește și mai mult cu această calitate, din momentul în care actorul apare în aria vizuală a publicului. Modul în care actorul se folosește de limbajul corporal este în consens cu abordarea heideggeriană a corpului, corp viu, care se află în opoziție cu tratarea corpului ca obiect.

Actorul trebuie să se antreneze constant, pentru a fi în stare să își coordoneze corpul și mintea. Actorul are datoria să conștientizeze diferența dintre corpul său, așa cum îl percepe el însuși, și modul în care corpul său este perceput de public. Această dihotomie a fost postulată în filosofie de Sartre, nu cu trimitere la arta actorului, ci la ființarea omului prin corp, în general: corpul are două dimensiuni, „ca existență pentru el (cu alte cuvinte, corpul meu, așa cum este normal pentru mine) și corpul ca ființă-pentru-ceilalți (corpul meu așa cum apare pentru mine sau pentru ceilalți)”.⁵⁵ Prin fuziunea celor două se naște o

⁵⁵ Katherine J. Morris, coord., *Sartre on the Body* (Palgrave Macmillan, 2010), 5.

poziționare aparte a actorului, deoarece devine perceput de ceilalți, dar trebuie să se perceapă și pe sine. Este de la sine înțeles că ceilalți nu îl descifrează ca pe un obiect *per se*, ci prin situația pe care o generează, prin propria-i materialitate, în contextul teatral în care apare. Observăm deci o ambivalență a tratării corpului, atât ca obiect, cât și ca subiect, iar actorul trebuie să aibă în vedere această dihotomie în lucrul la orice rol.

Lucrul la un spectacol influențează cunoașterea actorului prin modul în care interacționează cu mediul înconjurător și cu partenerii de scenă. Acesta trebuie să își modeleze expresiile fizice în funcție de contextul în care se află, de cum se oglindește în ceilalți, de modul în care interacționează cu spațiul și cu recuzita. Actorul trebuie să manifeste o conștientizare a propriei ființe, prin prezentare și prin reprezentare.

Principalele caracteristici ale conceptului de *Dasein* pot sublinia faptul că actorul este poate mai dator decât oricare alt artist să fie conștient de ființarea sa ca entitate vie, să își perceapă corpul în relație cu lumea înconjurătoare și ca principal instrument prin care poate da viață personajelor.

Comunicarea dintre actor și public se realizează așadar prin intermediul limbajului corporal, însă actorul trebuie să fie conștient că acesta este rezultatul unei relații indestructibile dintre corp și psihic: dacă psihicul nu funcționează corect, nici corpul nu va funcționa corect, și invers.

LIMBAJUL CORPORAL CA REZULTANTĂ A RELAȚIEI CORP - PSIHIC

Înainte de toate, actorul este om, iar ființa umană ființează și se ființează prin complexitatea determinată de triumghiul corp, minte și suflet.

Încă din Antichitate avem dovezi că oamenii au fost preocupați de interconexiunea dintre exteriorul și interiorul ființei umane. Martor ne este dictonul latinesc *mens sana in corpore sano*, care definește principala grijă a oamenilor de a dezvolta o minte sănătoasă într-un corp sănătos. Observăm că importanța simbiozei dintre interior și exterior a reprezentat o preocupare încă din perioada Romei Antice. Trebuie să subliniem că cele două elemente se influențează reciproc. Un stimul fizic pe care îl receptează corpul poate aduce bună dispoziție sau semnale de confort la nivel psihic (precum o mângâiere din partea unei persoane dragi); o durere de dinte însă va crea o stare negativă la nivel psihic.

Este necesară nu doar o cunoaștere fiziologică a corpului, ci și una culturală a instrumentului limbajului corporal, adică al corpului cu care operăm în arta actorului.

Ceea ce unește, ceea ce leagă senzațiile, emoțiile și gândurile este corporalitatea pentru că „a trăi înseamnă a reduce continuu lumea la corp”.⁵⁶ Trupul este chiar centrul acțiunilor

⁵⁶ Cojar, *O poetică a artei actorului*, 99.

individuale sau colective, dar și sursa de analiză pentru înțelegerea prezentului.

Dacă în trecut corpul era interpretat prin ideea de *persoană*⁵⁷, în prezent lumea occidentală pune accent pe *individ*: în felul acesta, a avea un corp este mai mult decât a fi un corp. Condițiile sociale și culturale sunt cele care au ajuns să schimbe modalitatea de raportare a omului la propriul corp. Analizarea limbajului corporal și folosirea lui pentru a genera reacții în rândul maselor a luat amploare în anii 1960 (vezi, în această carte, discuția despre dezbaterile Nixon - Kennedy).

Vorbim despre o atenție tot mai mare la rigorile comunicării nonverbale. Oamenii ajung să urmărească și să imite persoane din spațiul public. Totul datorită forței pe care vizualul o are în societatea contemporană, forță dominantă în conștiința publică și speculată de apariția internetului și a ecranelor de care am devenit dependenți. În acest context, teatrul este o formă de evadare de la dependența acerbă pe care o dezvoltăm față de ecrane și de la însingurarea cu care vin acestea. În sala de spectacol, publicul este cu atât mai atent la limbajul corporal al actorului, căutând informații și legând conexiuni, tocmai prin intermediul acestuia, motiv pentru care actorul trebuie să îi acorde o atenție riguroasă antrenării și dezvoltării lui.

Așa cum am arătat, actorul este o unitate bio-psiho-socială indisolubilă. Această idee a fost postulată nu doar în domeniul

⁵⁷ Vezi de exemplu discuția propusă de Le Breton în *Antropologia corpului și modernitatea*, 5.

artei actorului, ci în toate domeniile științifice și artistice. Amintim modul în care Ioan Petru Culianu abordează acest subiect, în eseurile din volumul *Jocurile minții*⁵⁸, atunci când arată că ceva devine semnificativ pentru noi în funcție de semnificația pe care i-o dă mintea noastră și subliniază faptul că fizicul „...privit ca întreg: el este o prelungire a minții și, în același timp, un joc al minții. Mintea transformă corpul într-o metaforă complexă”.⁵⁹

Afirmația este parte a eseului *Un Corpus Pentru Corp* în care Culianu discută cele mai importante aspecte ale antologiei în trei volume, *Fragmente pentru o Istorie a Corpului Omenesc*⁶⁰, volume ale căror titluri sintetizează complexitatea corpului uman privit în relație cu cele mai importante aspecte ale ființei umane: 1. „Corpul și Divinul” (axa verticală), 2. „Corp Și Suflet” sau ceea ce numește calitățile interioare. 3. „Corp și societate” sau metaforele organice aplicate organismului politic.

Culianu remarcă o tendință a vremurilor în care trăim, o fascinație pentru dimensiunea noastră fizică: „Corpul a devenit din ce în ce mai atrăgător. În fiecare zi apar în librării cel puțin două cărți noi, fiecare oferind propriul punct de vedere asupra corpului omenesc”.⁶¹

⁵⁸ Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții* (Editura Polirom, 2002).

⁵⁹ Culianu, *Jocurile minții*, 310.

⁶⁰ Michel Feher et al., eds., *Fragments for a History of the Human Body*, 3 vol. (Zone Books, 1998).

⁶¹ Feher et al., *Fragments for a History of the Human Body*, 293.

Această tendință pare să se fi accentuat în ultimul timp. Constatăm la tot pasul preocuparea pentru corp, dar o preocupare exterioară, care duce la o scindare a corpului exterior de suflet și de intelectul omului. Suntem bombardati la tot pasul cu rețete miraculoase, cu texte de mici dimensiuni, cu titluri care atrag atenția, multe dintre ele oferind soluții fantastice pentru un corp de invidiat, a cărui așa-zisă frumusețe nu are aproape nimic de-a face cu frumusețea antică sau a lui Da Vinci. Această abundență de informații certifică preocupările omului contemporan legate de corp, aflat poate în cea mai bună perioadă din evoluția sa, dar, mai ales, obsesia față de modul cum este perceput și cum își poate îmbunătăți propria imagine.

Astfel, se accentuează opoziția dintre interiorul omului și corpul său, din cauza influențelor surselor de transmitere a informațiilor cu impact vizual. Ideea de corp, ca dublu al omului, ne face să ne percepem corpul ca un alter ego. Omul se preocupă de corp ca de un factor de individualizare. Ajunge să își pună în valoare bunăstarea (forma, grija pentru dimensiunea corpului), iar corpul devine paradigma după care vrea să își ghideze viața (prin apartenența la grupuri sociale recunoscute prin vestimentație, preferințe muzicale, culte religioase, preocupări sportive etc.); prin corp atrage atenția (vestimentație, tatuaje, operații estetice), își satisface nevoia de adrenalină (punerea în situații riscante, zbor cu parapanta, surf, bungee jumping, parașutism) etc.

Un neajuns al medicinei clasice este că rupe dualitatea interior-exterior. De cele mai multe ori, exclude omul din

demersul său, interesându-se de sănătatea corpului, de boală, dar nu și de bolnav. Este tot mai contestată această rupere dintre persoană și corp, accentuându-se necesitatea unui demers medical care să se preocupe de echilibrul dintre sănătatea psihică și cea fizică. Tratarea unui pacient este asemenea unei investigații polițiste, iar culegerea cât mai detaliată a informațiilor de la pacient, în vederea diagnosticării, poate ajunge de multe ori subiect de film sau de piesă de teatru.

O disociere clară între interior și exterior se observă în situațiile în care o persoană este ținută în viață artificial luni sau ani. În acest context, doar corpul ca obiect supraviețuiește într-o stare vegetativă. Ne aflăm într-o situație bine sintetizată de Le Breton: „știința și tehnica, fidele proiectului lor de a controla lumea, încearcă, în aceeași mișcare paradoxală, să elimine corpul și, totodată, să-l imite”.⁶² Spre deosebire de situația prezentă în societate, unde corpul a devenit atât de important, uneori fiind uitată sau negată dualitatea interior-exterior, arta actorului de teatru se structurează pe principiul viului, al organicității unui corp creator și creativ.

În lucrarea Ilincăi Bernea, *Despre corporalitatea lumii*, apare ca motto un citat al eseistului Bogdan Ghiu, care ne oferă o perspectivă interesantă a ceea ce punem în discuție cu privire la fenomenul legat de corp în conștiința occidentală: „Bolnavul meu preferat este, de fapt, însuși trupul: în cultura europeană, suferim de corp și de aceea apare ca normal și chiar ca obligatoriu ca

⁶² Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, 9.

trupul să fie sediul, teatrul suferințelor, scena repetițiilor suferințelor sufletești. Ne doare tot corpul în cultura europeană! Corpul este marele dușman, calul troian și coloana a cincea a diavolului în ființa omului european! Și tocmai de aceea dăm corp, neapărat monumental: cultura ca substitut al corpului, ca *alt corp*, ca fugă de corp! Toți marii vitaliști sunt bolnavi: bolnavi de viață. Eminescu, Cioran etc. Viața, nu moartea ucide”.⁶³

Trebuie totuși remarcat faptul că în ultimul timp există o tendință de întoarcere spre legătura interior-exterior, existând numeroase studii și acțiuni publice care subliniază efectele dezastruoase pe care scindarea minte-corp le-a creat în societatea modernă, mai ales în rândul tinerilor. Grija pentru sănătatea mintală începe să ocupe din nou un loc important, fiind subliniată, ca la romani, legătura indisolubilă dintre cele două dimensiuni.

Adam Grant⁶⁴ a fost preocupat, printre altele, de studierea dorinței de a fi original cu orice preț, atitudine pe care a studiat-o în legătură cu 50 de produse realizate cu intenția de a fi cât mai originale, să inoveze piața. Rezultatele arată că aceste produse au avut o rată de eșec de 47%, în timp ce acele produse deja existente pe piață, în cazul cărora s-a încercat îmbunătățirea, oferind perspective noi, au avut o rată de eșec de doar 8%. Acest studiu

⁶³ Bogdan Ghiu, „Corp gândit, corp trăit”, în *Corp - Artă - Societate: reflecții întrupate*, coord. Laura Grünberg (Editura UNArte, 2010), 79.

⁶⁴ Adam Grant - autor american de știință populară și profesor la Wharton School of the University of Pennsylvania, specializat în psihologie organizațională, <https://adamgrant.net/book/originals/>.

arată că „a fi original nu înseamnă să fii primul, trebuie doar să fii mai bun și diferit”.⁶⁵

Aceste cuvinte subliniază faptul că actorul nu trebuie să caute cu orice preț să fie original, să șocheze, ci trebuie să fie foarte bun și diferit, unde *diferit* înseamnă să fie el însuși, să își găsească propriul drum.

Toate profesiile asociate domeniului artistic sunt supuse ideii de comunicare și fiecare dintre acestea are un specific al formării mesajelor pe care le transmit. Pictorii își comunică propriile viziuni artistice prin tablouri, scriitorii prin cuvintele pe care le folosesc, muzicienii prin felul în care își mănuiesc instrumentele muzicale sau vocea etc. „Actorii, la rândul lor, comunică felul în care înțeleg complexitatea și profunzimea dramatică (sau comică, sau abstractă) prin aventura propriilor corpuri”.⁶⁶

Ceea ce au în comun toate domeniile artistice este chiar dependența de relația interiorului cu exteriorul, adică de propriul corp. Doar o bună coordonare a propriului corp creează posibilitatea de a folosi obiecte, pentru ca, mai apoi, prin ele, să se nască produse artistice a căror formă comunică intențiile creatorului. De exemplu, în sculptură, dalta și ciocanul devin prelungiri ale propriului corp. Ele sunt și instrumente de lucru,

⁶⁵ Adam Grant, „Surprinzătoarele obiceiuri ale gânditorului”, 2016, accesat la 25 ianuarie 2024, https://www.ted.com/talks/adam_grant_the_surprising_habits_of_original_thinkers?language=ro, 8:30. Traducerea LCG.

⁶⁶ Lorna Marshall, *The Body Speaks. Performance and Physical Expression*, traducere de LCG (Bloomsbury Publishing PLC, 2008), VI.

dar și prelungire a membrelor care, coordonate de creier, prin repetiții riguroase, pot modifica un alt obiect, în așa fel încât devine operă de artă sau subiect artistic.

Pentru actorul de teatru, produsul finit se identifică cu experiența pe care acesta reușește să o comunice spectatorilor, dar nu este și suficientă. O comunicare autentică în arta teatrală se realizează doar atunci când actorul produce și emoție. Aceasta se realizează prin transmiterea mesajelor vizuale și auditive.

Avem de-a face cu un proces mai complex decât transmiterea de informații. Grigore Georgiu susține că „procesul autentic de comunicare depășește simpla transmitere automată de informații și implică problema relației cu celălalt, cu alteritatea, problema înțelegerii mesajelor și a gestionării diferențelor care sunt co-prezente”.⁶⁷ Formăm sunete cu gura, în timp ce expirăm. Generăm tonuri și alte semnale care formează vibrații în aer. Vibrațiile ajung la interlocutor, intră în contact cu timpanele, iar creierul procesează acele vibrații și le transformă în gânduri. Totodată, limbajul corporal este generat atât de mimica feței, cât și de plastica întregului corp. Datorită structurii și funcțiilor corpului ajungem să transmitem idei și gânduri în spațiu și timp.

Actorul trebuie să conștientizeze aceste procese și să și le transforme în adevărate arme, pe care să le manipuleze după nevoie, deoarece este singura cale prin care își poate afirma profesionalismul. Aceste procese nu pot fi luate ca un dat de la

⁶⁷ Grigore Georgiu, *Comunicare interculturală. Probleme, abordări, teorii* (Editura Comunicare.ro, 2010), 76.

natură, pentru că nu ar mai fi supuse perfecționării, iar arta presupune un proces de aprofundare și studiu continuu.

Corpul uman este centrul tuturor experiențelor pe care le trăim. Prezența unei persoane este unul și același lucru cu prezența corpului acesteia, fiind primul și cel mai important mijloc de comunicare a imaginii ei. Prin corp și prin simțuri acumulăm informații și experiențe ce ne modifică, ne influențează, ne modelează existența. Putem spune că prin transmiterea mesajelor nonverbale, tot ceea ce se întâmplă în interiorul nostru este comunicat înainte de a fi verbalizat, adică este corporalizat.

ACTORUL, DESIGNER SAU PROIECTANT AL PROPRIULUI LIMBAJ CORPORAL

*„Oamenii de știință spun că ființele umane
sunt făcute din atomi, dar o pasăre mi-a spus că
și noi suntem făcuți din povești”.
Eduardo Galeano⁶⁸*

Din experiența acumulată, am ajuns să concep implicarea actorului în crearea și modelarea universurilor fictive ale personajelor interpretate plecând de la conceptele de „proiectant” și „designer”, concepte care implică procese precum planificare, concepție și producere, fie că este vorba despre un proiectant sau

⁶⁸ 2021, accesat la 25 ianuarie 2024,
<https://gandulzilnic.blog/2021/08/22/eduardo-galeano/>.

designer care se ocupă de obiecte și spații fizice sau de experiențe concrete sau emoționale. Definirea clară a actorului ca proiectant/designer al propriului limbaj corporal nu se regăsește în literatura de specialitate, dar am ajuns la concluzia că atributele pe care actorul le are în procesul de lucru cu propriul corp îmi girează folosirea celor doi termeni.

Această abordare diferită a rolului actorului ne ajută să înțelegem mai bine fațetele antrenamentului corporal. Termenul *design* este folosit în toate domeniile care presupun planificare, concepție și producere. De exemplu, el apare în sintagma folosită în domeniul psihologiei *life design*, ca denumire dată unor metode terapeutice extrem de populare, care ajută fiecare pacient să își contureze propria viață, în acord cu lumea lui interioară.

Designerul sau proiectantul este specializat într-un anumit domeniu (sau o combinație a acestora) cum ar fi *design grafic*, *design industrial*, design de interior, *design experiențial* sau chiar *designul vieții* (*life design*).

Făcând o paralelă, putem vorbi despre actor ca proiectant/designer al propriului limbaj corporal scenic. Ținând cont de faptul că actorul comunică mesaje vizuale și auditive și că limbajul nonverbal ocupă o proporție covârșitoare a comunicării, mesajele de acest tip transmise de corpul actorului au un impact mai mare asupra spectatorului decât dimensiunea verbală.

Plecând de la conceptul de *design/proiect*, cred că prin limbajul corporal, necesar creării unui personaj, actorul este designerul/proiectantul unei vieți. Actorul este aidoma unui designer: în timpul repetițiilor la un rol își dezvoltă, cu ajutorul

propriului corp, structuri de comunicare nonverbală ce definesc comportamentul personajului său. Abordând astfel situația, actorul modifică modul în care se raportează la propriul corp, ceea ce poate duce la conceperea unui antrenament care să așeze munca depusă pentru dezvoltarea personajului interpretat în paradigma designului vieții acestuia.

Întocmai cum un arhitect lucrează la proiectul unei case sau cum un designer vestimentar proiectează o ținută, în același fel munca actorului, legată de propriul limbaj corporal, poate fi asociată cu ideea de „proiectant al unei vieți”. Acest lucru se întâmplă tot așa cum actorul își „împrumută” propriul corp ca să definească experiențele de viață ale personajelor sale și un designer se ocupă de funcționalitatea unui produs, a unui spațiu sau chiar a unui moment din viața cuiva.

În cartea *Corpul vorbește* a Lornei Marshall și inspirată de munca actorului și a regizorului Yoshi Oida, se menționează obligația actorului de a conștientiza că „...orice mișcare a corpului lui reflectă și întărește ceea ce acesta dorește să comunice și [actorul] trebuie să controleze toate acestea”.⁶⁹ Cercetarea Lornei Marshall ne arată complexitatea legăturii corp-actor-comunicator și subliniază ideea de funcționalitate a părților corpului, pornind de la modul în care este proiectată fiecare. Aceasta o obligă pe autoare să folosească des cuvântul englezesc *design* și expresii precum „designed to” (*proiectat să...*). Acest cuvânt provine din limba engleză și a intrat în

⁶⁹ Marshall, *The Body Speaks. Performance and Physical Expression*, VI.

conștiința comună a vremurilor noastre foarte ușor. A fost asimilat repede și de limba română, deoarece este polisemantic și definește realități prezente.

În engleză, substantivul și verbul *design* se referă la actul de a concepe în minte, de a inventa, dar și de a crea ceva fizic, un grafic sau o reprezentare schematică (a unei clădiri, a unei haine, a unei mașini etc.). Toate sensurile acestor cuvinte au în vedere ideea de proiectare într-un scop bine definit.

Expresia materială a fiecărui rol este determinată de modul în care actorul reușește să-și proiecteze dimensiunea propriului limbaj corporal. Pentru a exemplifica acest lucru, iau în discuție metodele de lucru ale unor artiști consacrați precum Miriam Răducanu și Gigi Căciuleanu, metode care nu au mai fost supuse unei analize amănunțite până în acest moment.

De îndată ce reușește să ajungă la o osmoză, la armonizarea dimensiunii lăuntrice/psihologice cu cea materială, reprezentată de corp, actorul este pregătit să acționeze organic și își poate controla reacțiile. Din acel moment are loc comunicarea prin limbajul corporal, adică actorul poate recepta și manipula informații din interior și exterior, cu scopul de a genera noi acțiuni semnificative în contextul scenic. Am putea defini această stare, cea a armonizării dimensiunii interioare cu cea fizică, drept „*stare de dans*”, preluând termenul folosit de coregraful și regizorul Gigi Căciuleanu, care subliniază cât de greșită este perceperea artei coregrafice drept o formă de „dănțuială”, o modalitate viciată de punere în mișcare a unui corp, în funcție de ritmuri muzicale, sau de o stare de moment, în vederea satisfacerii

unor impulsuri imediate. Acesta afirmă: „a dansa e o stare, nu este numai o școală sau o idee fixă, este o stare în care te pui”.⁷⁰ Aceste manifestări nu pot și nu trebuie să fie diminuate ca importanță în actele sociale de zi cu zi, dar țin de zona civilă și nu de cea a actului artistic scenic. Acestea ar trebui definite ca atare și tratate separat în opinia coregrafului. Gigi Căciuleanu definește „starea de dans” ca pe conectarea artistului la propriul corp într-un mod atât de armonios încât acesta găsește libertate nemărginită de exprimare, chiar în amalgamul de rigori care îi sunt busolă în acțiunea scenică. Aceasta se întâmplă prin corelarea aproape perfectă a dimensiunii interioare cu mijlocul de exprimare, care este corpul. Numai în acest context fiecare acțiune poate căpăta profunzimi și nuanțe care ajung să-l surprindă uneori chiar și pe cel care le înfăptuiește.

În acest mod se naște o calitate a actului artistic care aduce împlinire atât pentru actor, cât și pentru spectator. În ceea ce privește actorul, pe baza experiențelor personale, pot afirma că aceste momente apar mai degrabă în perioada repetițiilor, perioada de maximă vulnerabilitate a celui care caută și exersează. Laboratorul de lucru este, de fapt, și cel mai propice loc pentru vulnerabilizare, orele de lucru în care întreaga echipă se concentrează asupra unui singur gând, ce prin repetiții se materializează într-o expresie scenică, sunt cele în timpul cărora

⁷⁰ Gigi Căciuleanu, „Interviu realizat pentru www.gandinromania.ro de Crenguța Vișinescu”, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=kDL9SXWN8gQ&t=62s.>, 10:50.

armonia dintre corp și psihic se înfăptuiește cel mai des. Aceasta îi face pe unii actori să spună atât de des că perioada de pregătire a unui spectacol este mobilizatoare și frumoasă.

Corelarea echilibrului dintre psihic și corp astfel încât corpul să poată răspunde nevoilor actorului, în funcție de sarcinile pe care le are de îndeplinit, în mod verosimil și autentic, reprezintă în mod clar o preocupare constantă și extrem de importantă pentru antrenamentul actorului. Căutarea soluțiilor care să aducă rezolvări imediate și cu aplicare universală nu este ceva verosimil, deoarece materialul de lucru este chiar unicitatea fiecărui rol, iar munca asupra rolului nu se bazează de fiecare dată pe aceeași rezolvare. Pot exista etapele pe care actorul trebuie să le parcurgă pentru a-și îmbunătăți limbajul corporal, dar nu o *rețetă* aplicabilă oricărui rol, ci doar principii generale, pe baza cărora actorul poate să își definească *designul* fiecărui rol.

Este de necontestat faptul că, înainte de toate, actorul trebuie să fie un bun comunicator când se află pe scenă și că trebuie să își folosească limbajul corporal în această direcție. Totuși, în contextul actual, actorul nu comunică doar pe scenă, ci prin fiecare apariție publică pe care o are. În prezent, aceste apariții sunt aproape zilnice, pentru că majoritatea actorilor apar pe social media. Modul în care actorul alege să se prezinte lumii nu doar pe scenă, ci și în alte contexte sociale, este impregnat de limbajul său corporal.

În acest context, antrenamentul ar trebui să fie mai mult decât ce se întâmplă într-un mediu controlat, în sala de repetiții, alături de colegi, la care se adaugă coordonarea regizorului.

Antrenamentul limbajului corporal devine echivalentul unui sistem de gândire care se îmbunătățește permanent, pentru a putea sluji unor noi situații și perspective; actorul trebuie să fie participativ, gata să comunice nu numai pe scenă, ci și în viața de zi cu zi. Toate acestea reprezintă drumul pe care trebuie să îl parcurgă și pe care trebuie să și-l *proiecteze*.

Când vorbim de limbaj corporal vorbim de toate mișcările pe care un actor le face pe scenă, dar nu mișcările mecanice, ci cele care trec prin filtrul psihicului. În acest context, poate unul dintre cele mai importante aspecte ale limbajului corporal este mimica.

DE LA MIȘCAREA FACIALĂ INVOLUNTARĂ LA EXPRESIA FACIALĂ SEMNIFICANTĂ. LIMBAJUL CORPORAL CA EXPRESIE CONTROLATĂ A EMOȚIILOR ÎN ARTA ACTORULUI

Așa cum am amintit, corpul are propriul său limbaj, iar limbajul corporal reprezintă partea cea mai importantă a comunicării nonverbale, acea parte a comunicării umane lipsită de cuvinte. Mișcarea facială, poate una dintre cele mai observabile mișcări ale corpului pentru că mișcările feței însoțesc atât comunicarea verbală, cât și pe cea nonverbală, a fost legată de anumite emoții, modul în care interpretăm mișcările feței depinde de mai mulți factori. Interpretarea acestor mișcări poate fi făcută atât de receptor, cât și de cel care le trăiește. Actorul este dator să își conștientizeze propriile mișcări faciale (și nu numai),

în așa fel încât să poată transmite, prin limbajul corporal, indicații clare pentru public, legate de modul în care asemenea mișcări trebuie interpretate. În acest context, mișcarea devine mișcare semnificantă, expresie cu sens a limbajului corporal.

Trebuie să amintim că, într-un context dat, nu numai omul comunică, ci toate lucrurile care îl înconjoară. Interpretarea lumii care ne înconjoară se datorează nevoii noastre de a găsi un înțeles, nu doar al propriei vieți, ci și al elementelor care o compun. De exemplu, o clădire are semnificație prin forma ei, prin funcționalitatea ei și prin trecutul ei; la fel și un obiect de mobilier. Ca indivizi, comunicăm nu doar prin cuvinte, gesturi, postură, mimică etc., ci și prin hainele pe care le purtăm, mai ales când ni le alegem singuri. Prin ele transmitem mesaje despre cum ne simțim, cum gândim, de unde suntem etc.: „într-o oarecare măsură, până și hainele sunt o oglindire a domeniului de definiție pe care îl atribuim corpului, pentru că sunt croite în virtutea concepțiilor noastre despre menirea, importanța, funcționalitatea și proprietățile corpului fizico-metafizic”.⁷¹

Spre deosebire de majoritatea oamenilor, actorul trebuie să conștientizeze toate aceste aspecte și să fie preocupat de ele, deoarece cu ajutorul acestor procese lucrează, prin ele creează acte artistice. Astfel, ele devin, inevitabil, obiecte de studiu. Putem asocia un spectacol de teatru cu o biosferă: fiecare element –

⁷¹ Ilinca Bernea, „Cultul corporalității în poezia contemporană”, în *Corp - Artă - Societate: reflecții întrupate*, coord. Laura Grünberg (Editura UNArte, 2010), 85; despre corporalitatea lumii.

decor, costum, muzică, lumini – transmite mesaje publicului spectator. Actorul este generatorul acțiunii și leagă toate elementele scenice, ce devin cu atât mai semnificative ca prezență, cu cât capătă utilitate, prin interacțiunea cu corporalitatea protagoniștilor. Actorul relaționează cu mediul reprodus pe scenă, cu obiectele și cu alte elemente de scenografie, dând viață și, implicit, sens prin propriul corp fiecărui detaliu care-l înconjoară și generând un act artistic menit să emoționeze.

Diferite aspecte ale comunicării interumane se oglindesc în corp, reacțiile căruia transmit mesaje despre lumea interioară. În acest context, actorul trebuie să își antreneze sensibilitatea corpului nu doar la stimulii exteriori, ci și la cei interiori. Actorul nu poate funcționa fără acest antrenament, pentru că prin corporalitatea sa trebuie să întruchipeze și să modeleze ipostazele exprimate de textul dramatic sau de regie. Acest proces nu este doar un proces mecanic de acumulare organică a informațiilor de pe scenă, pentru că procesele mecanice sunt lipsite, de cele mai multe ori, de o componentă esențială pentru actor, și anume *emoția*. Arta actorului este artă, tocmai datorită specificității „de a transforma în sensibil ceea ce este doar inteligibil”.⁷²

Dimensiunea exterioară a corporalității actorului poate sublinia trăsăturile de caracter ale personajelor. În psihologie și în alte domenii adiacente se arată că starea emoțională și caracterul unei persoane pot fi observabile în pozițiile corpului și în expresiile faciale. Această conexiune dintre caracter și limbajul

⁷² Afirmație a lui Liviu Lucaci, comunicare la clasă.

corporal poate fi denumită „corelație între caracter și postură” sau „corelație între caracter și limbajul corporal”. Iată câteva moduri în care caracterul unei persoane poate să se reflecte în corpul său.

Postura: O persoană încrezătoare sau sigură de sine poate să adopte o postură dreaptă, cu umerii trași spre spate și capul ridicat. Pe de altă parte, o persoană nesigură sau timidă poate să aibă o postură adusă de umeri sau înclinată către față.

Expresiile faciale: Emoțiile și starea emoțională a unei persoane pot să se reflecte în modul în care își mișcă mușchii feței. De exemplu, zâmbetul poate indica fericirea sau plăcerea, în timp ce o frunte încruntată poate indica îngrijorare sau nemulțumire.

Mișcările corpului: Felul în care o persoană se mișcă poate oferi indicii despre temperamentul și personalitatea sa. O persoană energică și activă poate avea mișcări mai ample și rapide, în timp ce o persoană mai liniștită sau rezervată poate avea mișcări mai lente și mai controlate.

Contactul vizual: Felul în care o persoană privește sau evită contactul vizual poate să indice nivelul său de încredere în sine sau gradul de confort într-o anumită situație socială.

Trebuie subliniat că aceste exemple sunt generale și că nu pot fi aplicate în mod universal la toate cazurile. Limbajul corporal prezintă variabilitate individuală și culturală semnificativă, iar oamenii pot să adopte comportamente diferite, în funcție de context și de experiențele personale. Nu există o „rețetă” universală pentru a interpreta corect, în sensul de precis, limbajul corporal ca exponent al caracterului unei persoane. Cu toate acestea, există în arta actorului anumite tehnici, unele

devenite și genuri teatrale (de exemplu, *commedia dell'arte*) care atestă existența unei relații profunde între corpul oamenilor și trăsăturile de caracter, și, bineînțeles, starea lor emoțională.

Putem comunica nonverbal o varietate uriașă de mesaje: pericol, emoție, gânduri, dorințe, nesiguranță, încredere, anumite abilități, calități, statutul pe care îl avem, patologii, personalitate, accesibilitate, performanțe, respect, complicitate, empatie etc. Dar ceea ce se transmite sunt semnale, care nu sunt independente de contextul în care se transmit, context care poate influența în mod decisiv înțelegerea semnelor corpului. Spre exemplu, de cele mai multe ori nu putem să întrebăm o persoană dacă este cinstită sau nedemnă de încredere; și, totuși, de foarte multe ori, știm dacă cineva poate fi investit cu unul dintre cele două atribute. Reușim să facem acest lucru pentru că observăm comportamentul lui exprimat prin corp, citim și descifrăm semnele pe care ni le comunică. Este adevărat că procesul prin care ne putem lămurii cu privire la aceste lucruri, în care sentimentul inițial ne poate fi confirmat sau negat, poate fi unul de durată. E adevărat și că ne putem înșela, că putem să nu interpretăm corect semnele transmise de corpul celuilalt. La interpretarea semnalelor transmise de corporalitatea celuilalt contribuie anumiți factori prezenți în timpul receptării, de exemplu, sunetele care însoțesc comunicarea verbală sau chiar contextul emoțional în care se află receptorul.

În ceea ce privește actul teatral, el situează spectatorul într-un context în care trebuie să interpreteze semnele și

modalitățile de manifestare a expresiilor corporale ale actorului care, la rândul lor, sunt generatoare și de context.

Însă, descifrarea limbajului corporal depinde și de experiența de viață și de nivelul de dezvoltare a citirii semnelor pe care îl are receptorul. Reacțiile corpului nostru sunt determinate de părerile, opiniile și emoțiile pe care le trăim. În prezent, există specialiști recunoscuți la nivel mondial care sunt solicitați chiar și de serviciile secrete sau de spionaj pentru a antrena reacțiile corpului sau pentru a le descifra. La nivel cotidian, nenumărate corporații angajează astfel de experți pentru a-și optimiza serviciile cu clienții sau pentru a-și îmbunătăți modul de vânzare al produselor, prin antrenarea și prin controlul reacțiilor corpului celor care se ocupă de aceste departamente.

Într-un interviu legat de emoții și de expresii faciale, Lisa Feldman Barrett⁷³ afirmă că mișcărilor corpului, în special mișcărilor faciale, pot fi într-adevăr interpretate de receptori. Acest fapt este foarte important pentru actor, pentru că trebuie să fie atent la modul în care mișcărilor lui – de la simple mișcări ale feței, până la mișcări mai complexe în spațiul de joc – se reflectă și sunt percepute.

Barrett arată cum controlarea corpului ține și de controlarea emoțiilor, adică un răspuns la un stimul care generează o schimbare în starea fizică, o schimbare în funcționalitatea

⁷³ Lisa Feldman Barrett, „How to Understand Emotions - Huberman Lab Podcast”, 2023, accesat la 25 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=FeRgqJVALMQ&t=6130s>.

creierului și la nivelul psihicului; de cele mai multe ori, aceste schimbări duc la o anumită expresie a feței. Se observă așadar cum schimbărilor fiziologice interioare le pot corespunde schimbări ale mimicii sau chiar ale motricității. De exemplu, dacă suntem cuprinși de frică, expresia facială poate fi însoțită și chiar de o imposibilitate de a ne mișca. Iar reacțiile de acest fel țin de specificitatea și de unicitatea fiecărei persoane, de experiența de viață sau de împrejurările contextuale. Arta actorului și pregătirea corporală în acest sens sunt influențate direct de astfel de informații, ce situează actantul în situația de a asuma organicitatea și veridicitatea oricărui tip de reacție în crearea actului artistic.

Cercetătoarea afirmă că oamenii își schimbă constant expresiile feței. În lipsa lor, am fi asemenea unui avatar. Suntem constant în mișcare, iar mișcările trebuie să fie în legătură cu mijloacele fiziologice ale corpului, indiferent dacă acestea au la bază anumite emoții sau nu, pentru că fiziologia justifică mișcările pe care le face corpul nostru.

Tot Barrett arată că trebuie subliniat faptul că o mișcare nu este același lucru cu o expresie. O mișcare este o acțiune și atât. O expresie reprezintă interpretarea mișcării prin prisma stimulilor care o declanșează, ceea ce îi dă semnificație, deci mișcarea devine expresie cu semnificație. Ca atare, nu toate mișcările feței sunt expresii. Acest fapt este foarte important atunci când încercăm să interpretăm semnale transmise de corpul celui din fața noastră. Mai mult, actorii trebuie să fie cu atât mai conștienți de această diferențiere între mișcare și expresie, pentru

că în meseria lor trebuie să interpreteze atât ceea ce le transmite corporalitatea partenerilor de scenă, dar mai ales trebuie să treacă prin filtrul interpretării propriile mișcări. Prin urmare, actorul trebuie să știe că mișcările feței pot fi doar mișcări ale feței, neexprimând tot timpul un status interior.

În prezent, nu există un sistem clar de identificare sau de catalogare a mișcărilor feței, deși încercări în acest sens au avut loc⁷⁴; există circuite ale anatomiei mișcărilor feței și, se pare, semnificațiile mișcărilor respective sunt supuse multor variabile. Spre exemplu, preluat din Barrett, dacă întâlnim o persoană care plânge nu vom fi atenți doar la expresiile faciale; este posibil să ne concentrăm privirea în mod conștient spre fața persoanei, dar creierul nostru va procesa întregul ansamblu de semnale, precum sunete, mirosuri, ce se întâmplă în propriul corp etc. Acestea sunt doar câteva dintre variabilele care influențează interpretarea expresiilor faciale și a celor ale corpului. Așadar, creierul este inundat de tot felul de semnale, iar un ansamblu de factori determină procesarea lor. Lisa Feldman Barrett afirmă că „nu citim mișcările oamenilor, nu citim emoțiile în expresiile faciale, facem inferențe despre semnificația emoțională a mișcării faciale. Și acestea se realizează în ansamblul altor semnale din acel context. Orice mișcare a unui mușchi este importantă pentru că

⁷⁴ Teoria emoțiilor a lui Paul Ekman, cu predilecție studiile din anii 1970-1980 în care, plecând de la expresiile faciale, a concluzionat că există șase emoții de bază universale. Ulterior, Ekman și-a modificat teoria. De exemplu, P. Ekman și W. Friesen, „Constants across cultures in the face and emotion”, *Journal of Personality and Social Psychology* 17, nr. 2 (1971): 124–29.

presupune un dialog permanent între corp și creier și între creier și corp. Creierul trimite comenzi motorii, corpul are un sistem senzorial care transmite semnale înapoi la creier. De-a lungul timpului, creierul învață anumite tipare ale semnalelor care apar”.⁷⁵ Cercetătoarea mai arată și cum creierul poate crea confuzii între ce este și nu este real. Emoțiile nu pot fi interpretate în același mod în care am citi cuvintele de pe o foaie. Creierul poate face predicții despre ce pot să însemne mișcările faciale într-un anumit context, dar acestea rămân doar presupuneri, nu putem fi siguri că sunt corecte.

De cele mai multe ori, atunci când trecem prin anumite emoții, ni se pare că acestea preiau controlul asupra corpului și ajungem să facem și să spunem lucruri pe care, de fapt, nu am vrea să le facem. Rezultă astfel că omul are un creier asemenea unui maestru al iluziilor, deoarece ne creează experiențe și, în același timp, ne poate ghida greșit cu privire la cum sunt create acele experiențe. Feldman Barrett consideră că „emoțiile sunt elemente complexe care nu sunt construite în creierul nostru, ci de creierul nostru. Și nu sunt reacții la lume, ci o construcție a lumii, mai exact o construcție a cum percepem lumea”.⁷⁶ Din nou aceste aspecte trebuie înțelese de actor, pentru că manifestarea lui pe scenă

⁷⁵ Lisa Feldman Barrett, „How to Understand Emotions - Huberman Lab Podcast”, 2023, accesat la 25 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=FeRgqJVALMQ&t=6130s>.

⁷⁶ Lisa Feldman Barrett, „The Three Big Myths About Emotions, Gender and Brains”, 2018, accesat la 25 ianuarie 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9WFPBey02b0>, 10:00.

trebuie să poată fi înțeleasă de public și, mai mult decât atât, să ajungă să stabilească o conexiune emoțională cu acesta.

Părțile interne ale corpului uman sunt de fapt un mister pentru fiecare dintre noi, deoarece nu ne ocupăm mintea în mod constant cu procesele acestora, așadar creierul trebuie să ghicească, în funcție de context, ce se întâmplă în momentul respectiv cu corpul, prin care cel dintâi adună informații despre lume. Emoțiile sunt practic explicația pe care o dă creierul funcționării interioare a unui corp în contextul dat. Iar prin crearea acestora creierul nu stabilește doar un singur sens, ci dă naștere mai multor posibile reacții. Exemplul pe care îl folosește și Feldman Barrett este cel al furiei, care poate fi reprezentată printr-o multitudine de poziționări ale corpului, ce variază în funcție de situație. Când o persoană este furioasă poate să țipe, dar câteodată poate să râdă sau să nu reacționeze în niciun fel, contemplând o formă de răzbunare în liniște.

Cunoscând aceste explicații, actorul are posibilitatea să se bazeze pe cele trei surse din care creierul își poate culege informațiile: corpul, mediul înconjurător și faptul că el, creierul, este capabil să modifice structurile în baza cărora analizează informațiile, adică să modifice traseele pe care le folosea anterior. Spre deosebire de omul care nu se ocupă de această profesie, actorul trebuie să aibă în vedere toate aceste aspecte și să le conștientizeze. Pe lângă informațiile din mediu, pentru actor sunt esențiale informațiile care îi parvin prin propriul corp, prin mișcarea fizică, alimentație, hidratare, consum de suplimente nutritive, medicamente etc. Toate acestea pot fi considerate

trucuri mecanice, care pot schimba repede starea. Prin participarea la anumite evenimente, întâlnirea cu anumite persoane sau pur și simplu schimbarea ambientului, oamenii își pot schimba starea, la fel și actorii.

Cu certitudine nimic nu poate fi înfăptuit fără efort, dar cu timpul, prin repetiție apar deprinderile care dau naștere la automatisme. În același fel în care condusul unei mașini cere mai întâi un plus de efort, pentru ca mai apoi să poată fi practicat fără a rememora acțiunile și ordinea lor, așa trebuie să funcționeze și actorul, dar cu un amendament major. Actorul trebuie să funcționeze prin automatisme, fără ca acestea să preia controlul. Ține de specificitatea artei actorului ca ceea ce devine automatism să fie dus mai departe de granițele înțelesului acestui cuvânt și să aibă atributul înființării în momentul prezent, chiar dacă a fost repetat în prealabil.

Am arătat cum creierul se folosește de experiențele din trecut pentru a face predicții despre viitor care, la rândul lui, devine prezent, dar are capacitatea de a modifica traseele vechi, reconsiderându-le. Așa se naște și procesul de învățare. La fel se întâmplă și cu munca la rol: prin fiecare rol interpretat, actorul își modifică subtil propriul parcurs, păstrându-l în aceleași tipare, dar de fiecare dată altfel.

Observăm o tendință tot mai accentuată a publicului de a fi părtaș la dezvăluiri ale vulnerabilității comportamentale a altora, prin trăirea unor momente tensionate la extrem. Izbucnirile nervoase prin care se definesc trăsăturile de comportament ale participanților sunt aduse în prim-plan. Putem aminti forma de divertisment tot mai populară în media

care este show-ul de tip *reality*. Contextul situează vedete, din diferite domenii, în situații limită tocmai pentru a le vâna reacțiile. Spontaneitatea cu care acestea se raportează la dificultățile pe care le au de dus, în timp real, se reflectă puternic în limbajul corpului. În felul acesta publicul asistă la o radiografie a caracterului fiecăruia. Corpul reflectă în mod autentic natura celui supus încercărilor, iar această stare de fapt este descifrată prin reacțiile fizice, care nu mai pot fi cenzurate. Este de remarcat diferența dintre cum se poartă protagoniștii și cum își justifică reacțiile, încercând să cosmetizeze ce se vede. Dar, de cele mai multe ori, diferența dintre narativ și ceea ce vedem este evidentă și, implicit, imposibil de trunchiat. Cuvintele nu pot masca forța limbajului corpului, care comunică cu o precizie fantastică detalii de netăgăduit despre cel pus în focul acțiunilor.

Astfel de exemple arată cum expresiile corpului transmit mesaje. În arta actorului este nevoie de o specializare în această direcție, sensibilizarea și controlul limbajului corporal neputându-se baza doar pe intuiție, în cazul unui profesionist.

Cu riscul de a părea prea exigent, cred cu tărie că actorul din vremurile noastre trebuie să aibă cunoștințe aprofundate în domeniul limbajului nonverbal, pentru că utilizarea limbajului corporal este un instrument esențial în crearea și în comunicarea personajelor și, mai ales, a emoțiilor pe scenă. Actorii care se specializează în domeniul limbajului corporal își folosesc corpul și expresiile lui pentru a da viață personajelor și pentru a comunica eficient, în paradigma contextului scenic, pentru public.

DE LA ASCUNS LA VIZIBIL PRIN LIMBAJUL CORPORAL

Importantă este și relația actorului cu propriul corp ca stimul pentru spectator, pentru că prin limbajul scenic – atât cel verbal, dar mai ales cel corporal – actorul trebuie să creeze mai multe planuri, care nu sunt vizibile de la început, ci *ascunse*.

Atunci când folosim termenul de „culise”, specific artei teatrale, facem trimitere la acele aspecte aflate într-o zonă inaccesibilă publicului, însă „culisele” pot fi și acele aspecte interne ale relației pe care actorul o are cu propriul corp și ale modului cum îl folosește în procesul de comunicare a emoțiilor, aspecte pe care nu le dezvăluie publicului.

Pentru a exemplifica această relație, mă voi folosi de experiențele proprii. În perioada de lucru pentru spectacolul *A douăsprezecea noapte*, de W. Shakespeare, coordonat de Liviu Lucaci, ni s-a comunicat că actorul trebuie să aibă capacitatea de a aduce în comportamentul scenic al personajului o formă de „ascuns”, în sensul de a nu se lăsa descifrat de public de la primul contact. De atunci, în lucrul cu alți regizori, am mai întâlnit abordări care conduceau la același rezultat, chiar dacă erau formulate diferit, de la regizori precum Horațiu Mălăele sau Gigi Căciuleanu. În practică, avem de-a face cu capacitatea actorului de a întrupa pe scenă mai multe planuri, care nu sunt supuse dezvăluirii imediate pentru spectator. În lucrul la spectacolul *Leonce și Lena*, de la Teatrul de Comedie, din 2008, Mălăele

afirma că spectatorul nu are voie să știe totul despre personajul pe care îl vede, trebuie să îl descopere treptat, fapt care depinde de actor. Orice precipitare de a-i dezvălui publicului rapid trăsăturile de caracter ale personajului îl îndepărtează de la unul dintre scopurile principale ale teatrului, adică să devină parte la evenimentele desfășurate în fața lui, în mod activ. Acest fapt ar putea reduce prezența spectatorului la simpla receptare de informații, fără să-l implice emoțional și conferindu-i o poziție pasivă, în care i se dau amănunte și detalii pe care le poate percepe detașat. Toate acestea ar putea duce la instalarea unei „comodități” în raportarea la evenimentele scenice și să creeze mediul perfect pentru plictis sau chiar discomfort.

Este adevărat că teatrul presupune de cele mai multe ori și text, text care transmite informații. Cu toate acestea, textul tratat în afara paralimbajului sau într-o totală absență a acestuia creează rareori trăiri publicului. Comunicarea corporală este deci esențială pentru crearea unei legături autentice între actor și public, legătură generatoare de emoție. Prin limbajul corporal, actorul îi transmite informații spectatorului, iar acest limbaj, ca și cel verbal, poate fi antrenat. Acest antrenament se va resimți în întregul comportament al personajului.

Revenind la ideea multitudinii de planuri, acestea, odată înțelese și asumate, îi conferă actorului încredere în propriile acțiuni scenice și în fizicalitate, dându-le o mai mare anvergură, prin stăpânirea de sine și control. Pentru realizarea acestui deziderat este nevoie și de o poziționare justă în legătură cu traseul scenic de dinainte stabilit, traseu pe care doar actorul îl

știe, îl stăpânește și pe care, în fața publicului, îl relevă. Acest tip de abordare poate deveni o metodă prin care corpul actorului dobândește o detașare în îndeplinirea sarcinilor, paradoxal chiar prin valorificarea corpului care se dezvăluie ochilor spectatorilor.

La începutul unuia dintre cursurile de expresie corporală pe care le-am predat, i-am rugat pe studenți să spună, pe rând, de ce le place teatrul? Ce îi face să urmărească un spectacol de teatru și ce îi ține captivați și atrași de acțiunea scenică? De la cei 48 de studenți am aflat răspunsuri la care nu m-aș fi gândit niciodată și care m-au luat prin surprindere. Ceea ce ne interesează este faptul că cei mai mulți studenți au răspuns, în diferite modalități, că sunt atrași de arta teatrală pentru că, atunci când este făcută cu simț de răspundere, le oferă prilejul de a lua parte la intimitatea unor personaje în care se regăsesc sau cu care pot avea lucruri în comun.

Răspunsurile studenților m-au făcut să mă reîntorc la momentele mele din studenție, când descopeream și supratema „ascunsului” pe care trebuia să mi-o asum. Realizam acest lucru dezvoltând trăsăturile unui personaj și conturând acțiunile, cu scopul de a stimula curiozitatea publicului. De vreme ce acțiunile erau deja stabilite, ceea ce schimba decisiv implicarea corpului era abordarea mentală a ceea ce se întâmpla; plecam de la ideea că ceea ce urmează să se întâmple în scenă poate fi controlat de actor, iar acesta generează o poveste ce se naște numai prin el și doar de către el. În felul acesta, actorul este investit cu responsabilitatea potențialului creator. Foarte importante sunt implicarea, mobilitatea corpului, dinamica, ritmul, care toate așază corpul

într-o aventură ce i se dezvăluie treptat spectatorului. Prin limbajul corporal, personajele iau naștere pe scenă, pot fascina ochiul publicului, iar relația de comunicare care se instalează poate emoționa.

Ideea multitudinii de planuri se regăsește în psihologia artei teatrale. Putem afirma că fascinația pentru teatru se naște din forța de atracție pe care o degajă natura umană în intimitatea ei. Cu cât este mai personală, mai profundă, problema pe care o dezvăluie un personaj, cu atât ea suscită mai mult curiozitatea și interesul publicului spectator. Prin procesul de oglindire, publicul își definește și el propriile trăiri, problemele, angoasele, bucuriile etc., înțelege că nu este singur în necunoscutul vieții și se identifică cu personajele. Regizorul Alexandru Darie spunea într-un interviu televizat că întocmai cum medicina se ocupă de sănătatea trupului, teatrul se ocupă de sănătatea dimensiunii lăuntrice și numea, metaforic, pe oamenii de teatru „doctori ai sufletului”.

După ce și-au stabilit datele personajelor și traseele, actorii ar trebui să își aprofundeze și să își nuanțeze dimensiunea corporalității, folosindu-se de aceasta ca de o unealtă. În acest sens, actorul se plasează în zona de autogestionare a propriilor resurse, devenind conștient de corporalitatea sa, de anumite informații care se materializează prin propriul lui corp. În același timp, actorul este răspunzător și de calitatea cu care le încorporează, însă devine și creator al unor situații numai de el știute. Se naște o formă de luare în posesiune a actorului, a ceea ce reprezintă munca la rolul respectiv, o responsabilizare dătătoare de energie și de creativitate.

Prin această abordare se poate ajunge la eliminarea sau măcar la diminuarea anumitor blocaje, ce se resimt în expresia fizică a actorului, din timpul lucrului la spectacol. Vorbim de un moment în care presiunea se resimte la cote uriașe, pentru că totalitatea cunoștințelor acumulate în anii de până atunci urmează să își găsească împlinirea profesională. Aceasta vine cu un sentiment puternic de responsabilizare, cu atât mai mult cu cât actorul se poate afla la un prim contact cu implicațiile unei producții teatrale.

Există și pericolul ca actorul să nu își gestioneze mijloacele corpului în mod eficient, ajungându-se la situația în care investește în mod egal sau exagerat în fiecare gest, în fiecare expresie, amănunt sau detaliu. Există mai multe cauze care pot duce la această situație.

Una dintre acestea este faptul că actorii resimt prea mult la nivel corporal propria prezență scenică, ceea ce duce la o prea mare strădanie și încordare fizică pentru a îndeplini o sarcină. Mai mult sau mai puțin izbutite, aceste materializări ale propriei prezențe scenice sunt pentru actori o dovadă palpabilă a acțiunii. Singurul lucru care contează în aceste momente este el însuși și înclăștarea corporală exercitată devine un reper. Efortul acesta se poate observa și poate fi cuantificat drept stare de lucru și, implicit, confundat cu sentimentul de utilitate. Din păcate, abordarea viciază actul artistic, fapt trădat tot de corporalitate.

O altă cauză este anticiparea sau „hărnicia exagerată”, motivată de o dorință de a nu rata sarcina de lucru, dar care duce la exprimarea anticipată a intenției, ceea ce determină un eșec al actorului, și nu al

personajului. În acest context, actorul se concentrează doar pe acțiuni în care investește dinainte resursele corpului. În felul acesta, actorul nu este decât un simplu executant și în același timp va rata șansa de a i se întâmpla lucruri spontane care pot genera viul situației. Corpul acestuia va refuza orice deturnare de la un traseu pe care trebuie să îl îndeplinească întocmai.

Lipsa de încredere poate fi un alt motiv, fiind determinată de mai multe stări de fapt, cum ar fi repetițiile insuficiente sau un psihic vulnerabil la presiunea contextului scenic. Efectele se vor resimți tot în corp și se vor manifesta, fără să poată fi ascunse. Se mai pot adăuga și lipsa de precizie a acțiunilor sau gândurile parazitare, care se repercutează în comportamentul scenic. Apare și efectul de întârziere a actorului; acesta pare că este în urma evenimentelor scenice, ca și cum ar avea o întârziere în reacții.

Nu în cele din urmă, neînțelegerea convenției scenice poate reprezenta o adevărată „piatră de moară” pentru conturarea unui comportament scenic și pentru definirea personajului. Veridicitatea sa nu poate exista dincolo de convenția pe care o impune spectacolul. Explicarea convenției spectacolului este atributul coordonatorului, dar actorul este cel supus unor variabile. Sunt cazuri în care actorul poate refuza să îmbrățișeze propunerea regizorului și, dacă nu este schimbat din spectacol, prezența celui dintâi va face notă discordantă, evidențiindu-se în mod negativ. Folosirea limbajului corporal în mod diferit de cel asumat de către ceilalți colegi de scenă nu îi dă actorului credibilitate. Mai există și posibilitatea ca actorul să nu poată înțelege un context de scenă, pe care nu îl va putea îndeplini chiar dacă își dorește.

Acestea sunt doar câteva exemple ale motivelor care pot duce la ineficiența limbajului corporal în acțiunea scenică. Ele se bazează atât pe experiența proprie, dar mai cu seamă pe lucrul cu studenții de la clasa de actorie. Carențele motricității sau ale mecanismelor fizice, care ar putea fi supuse corecției, cu ajutorul altor mecanisme fizice, nu sunt singura cauză a limbajului corporal ineficient, ci, mai degrabă, aspecte de natură psihologică. Întregul corp al actorului este subordonat dimensiunii interioare, în mod decisiv și absolut. Antrenamentul actorului nu poate să dea rezultate în afara unei înțelegeri a felului în care corpul antrenat poate răspunde nevoilor dictate de interior și invers. Așadar, etapele de lucru presupun atât perioada de aprofundare teoretică a funcționării celor două dimensiuni (corpul și interiorul), cât și pe cea practică, ce presupune experimentarea și exersarea controlului trupului.

Pentru ca actorul să se poată folosi de propriul corp ca de un instrument de lucru, prin care să transpară ceea ce își propune scenic, are nevoie să se găsească într-o armonie cu acesta, care se poate realiza mai ușor dacă actorul își exersează constant propriile mijloace fizice, printr-o varietate de exerciții care să-i stimuleze toate simțurile. În situația în care actorul nu are posibilitatea (din varii motive) să parcurgă mai multe tipuri de exerciții, este important să aibă o constantă, chiar și pe un singur palier fizic, decât să nu își exercite potențialul motric în niciun fel. Chiar dacă în această situație există riscul de a fi viciat de unidirecționalitatea unor deprinderi fizice, tot este mai bine decât să nu aibă nicio

preocupare în direcția exercițiului corporal. Pe lângă beneficiile de necontestat pe care le are asupra sănătății fizice și psihice, activitatea fizică este și un excelent stimulent al conexiunii minte-corp.

Efortul susținut și constant, prin orice fel de exercițiu fizic, este o adevărată modalitate de stimulare a racordării dimensiunii interioare la cea exterioară, întărindu-se sentimentul prezenței și al controlului asupra propriului limbaj corporal. Prin antrenament și autocunoaștere, actorul poate reduce dezechilibrele și poate să descopere emoții generatoare de alte emoții. Majoritatea metodelor de abordare a personajelor impun stăpânirea atât a expresiei corporale, cât și a flexibilității psihice.

Dualitatea determinată de natura umană obligă sinele actorului să se acordeze cu exteriorul și invers. Limbajul corporal nu poate fi perfecționat și sensibilizat fără aplecarea actorului asupra influențelor reciproce ale acestor elemente. Această atitudine trebuie să îl facă pe actor să fie la curent cu descoperirile din neuroștiințe și din alte domenii care au o legătură directă cu interiorul și cu exteriorul omului. De exemplu, Lisa Feldman Barrett⁷⁷ ne arată că ceea ce se știa despre etapizarea modului în care creierul uman acționează pare să fi fost fals. Se asuma că

⁷⁷ Lisa Feldman Barrett în dialog cu Andrew Huberman, „How to Understand Emotions - Huberman Lab Podcast”, 2023, accesat la 25 ianuarie 2024, https://www.youtube.com/watch?v=FeRgqJVALMQ&t=6130s&ab_channel=AndrewHuberman, 1:36:35.

procesualitatea urmărirea pașii: *vezi - simți - acționezi*. Se pare că ordinea este alta, și anume: *vezi, acționezi* și abia apoi *simți*.

Actorul trebuie, în primul rând, să înțeleagă beneficiile cunoașterii detaliate a funcționării organice a corpului și a psihicului său în timpul acțiunii scenice, pentru că implicarea eficientă a corpului în situația scenică poate duce la o conexiune reală cu publicul. Putem înțelege că nu toate acțiunile scenice presupun aceeași implicare a corpului, același nivel de consum și aceeași importanță. Ba chiar dimpotrivă, prin alternarea dinamicii corporale, a ritmului, a implicării fizice, se evidențiază diferența dintre importanța pe care o are dinamica firească și logică a unui comportament și momentele în care acțiunile fizice nu au nicio valoare scenică, ba chiar pot reprezenta un neajuns.

Este foarte important ca actorul să stăpânească cât mai multe mijloace de exprimare corporală, cu ajutorul cărora va decupa sensurile și mesajul poveștii. Dar nu este suficient ca actorul doar să înțeleagă toate aceste aspecte; el are obligația să le dea naștere, prin practică, în spectacolul de teatru.

Reușind să întrupeze ideea de „ascuns”, actorul poate reprezenta pentru public un permanent semn de întrebare, care îl incită, îi cultivă dorința de a ști ce urmează să se întâmple. Limbajul corporal al actorului influențează definirea personajului, pentru că limbajul corporal poate reliefa mai bine pluridimensionalitatea umană. Bineînțeles că limbajul corporal nu trebuie folosit dincolo de limitările veridicului și autenticului. Mai mult, limbajul corporal poate duce la surprinderea așteptărilor publicului.

DE LA TENSIUNEA PARALIZANTĂ LA TENSIUNEA CONTROLATĂ

Tensiunea generată de prezența în fața publicului poate parazita reacțiile minții și pe ale corpului, până la blocaj fizic, reacțiile corpului devenind anihilate și instalându-se un fenomen similar cu paralizia. Actorii, prin natura meseriei lor, cu fiecare rol interpretat în fața publicului, trăiesc o stare de tensiune. Însă, actorul trebuie să învețe să controleze această tensiune și să o transforme într-o energie benefică pentru dezvoltarea personajelor interpretate.

Simt că trebuie menționat unul dintre cele mai importante momente din istoria modernă, în care publicul a acționat în primul rând în urma interpretării limbajului corporal al celor din fața lui, și nu a cuvintelor pe care le auzea. Este cazul, de acum celebru, al primei dezbateri televizate din cursa pentru președinția Statelor Unite ale Americii.

Pe scurt, alegerile din S.U.A., din 1960, dintre Kennedy și Nixon, au adus pentru prima dată în lume o dezbatere televizată a unor candidați la postul de președinte. Este prima ocazie clară în care se poate observa influența pe care o are limbajul corporal asupra (tele)spectatorilor. Atunci Kennedy a devenit cel mai tânăr președinte al SUA datorită limbajului corporal de care s-a ocupat doar cu o zi înainte de dezbateri. A repetat inclusiv poziția corpului la pupitru, a îmbrăcat un costum albastru, care să fie în contrast cu fundalul platoului de

televiziune, arăta bronzat, părea pozitiv și discutasese cu producătorii de emisie chiar și unghiurile din care urma să fie filmat. Era conștient că mai bine de 90% din americani aveau televizor, iar managerii lui de campanie i-au cultivat imaginea. Nixon era obosit după o răceală pe care o avusese. În plus, avea o rană la genunchi, care îl făcea să-și mute des echilibrul de pe un picior pe altul, fapt care îi trăda starea de disconfort. Costumul gri deschis și fața palidă îl făceau să nu se decupeze bine de fundalul platoului. Contrastul dintre cei doi îl dezavantaja pe Nixon și, deși majoritatea ascultătorilor de la radio l-au crezut învingător pe Nixon, cei care se uitaseră la televizor aveau exact părerea contrară. Studiile au arătat că acea dezbatere a fost decisivă și a convins mai bine de patru milioane de persoane care au votat în favoarea lui Kennedy. Faptul că era mai tânăr nu a mai reprezentat o problemă pentru Kennedy.

Corpul supus interpretării este cea mai sinceră expresie a dimensiunii interioare, lucru afirmat și de Joe Navarro, unul dintre cei mai importanți specialiști în citirea limbajului corporal, fost agent FBI.

Pe scenă, actorul nu trebuie să își folosească toate resursele propriului corp pentru realizarea fiecărui gest, a fiecărei expresii, în detaliu. Nu tot ce face un actor pe scenă, la un moment dat, are aceeași importanță, ba chiar dimpotrivă. Evidențierea fiecărei acțiuni se realizează prin alternarea dinamicii corporale, a ritmului, a implicării fizice. În acest mod, se creează diversitate în mijloacele de exprimare ale corpului și abia din acest moment se decupează sensurile și mesajul.

Prin antrenament, tensiunea paralizantă devine tensiune controlată și deci un aspect care ajută la construcția personajului. În general, textele dramatice au la bază evenimente de viață cu caracter excepțional, o concentrare a celor mai semnificative secvențe din viața personajelor; situații care pot descrie precis și concentrat povestea și chiar personajele, toate aceste elemente având atributul de a stârni emoție.

În aceste rigori se desfășoară și trăiește personajul interpretat de actor, rigori care îi pot crea actorului o stare de alertă, de tensiune, pe care trebuie să o controleze, în direcția eficientizării și folosirii mijloacelor corpului. Altfel spus, actorul trebuie să își controleze tensiunea și să o transforme într-un atu; spectatorul nu trebuie să perceapă ezitări/nesiguranțe. Studiul sau munca din spatele creării personajelor nu este și nu trebuie să fie vizibilă publicului. În situația în care procesele tehnice ar fi vizibile, acest fapt ar dăuna organicității personajelor, dar mai ales relației cu publicul.

Dacă întreaga ființă a actorului este într-o stare de alertă permanentă pe durata desfășurării actului scenic, necontrolabilă, se poate instala o stare de panică similară cu sentimentul de paralizie. Pentru a preîntâmpina aceste situații și pentru a putea duce acțiunea scenică mai departe, și chiar pentru a deveni creativ, actorul trebuie să învețe să folosească anumite tehnici de autocontrol și de relaxare și să știe foarte bine ce anume are de făcut.

Dacă este cuprins pe scenă de astfel de momente nedorite, publicul nu mai poate urmări narativul scenic, pentru că observă, mai degrabă, tensiunea și efortul prin care actorul trece. Din

cauza unei corporalități încremenite în blocajele execuțiilor unor acțiuni, actorul nu mai poate genera o comunicare reală și astfel dispare legătura dintre public și acesta.

Atât blocajele, cât și anumite stadii de deprofesionalizare inhibă procesele de lucru specifice artei actorului. Pierderea legăturii cu corpul îl poate transforma într-un fel de robot, care înșiră acțiuni ce manifestă vag ceea ce trebuie să înțeleagă spectatorul.

Este de reținut importanța pe care actorul trebuie să i-o dea procesului de înțelegere a etapelor de lucru de dinainte de a materializa acțiunea prin mișcări. Aceasta este doar o etapă. Consecințele prelucrării informațiilor reprezintă acțiunea scenică exprimată prin fizicalitate. Propriul instrument de lucru, corpul, este sursa evenimentelor scenice, dar în afara unei pregătiri riguroase și constante poate fi și sursa unor nereușite care pun în pericol chiar profesionalismul.

Antrenamentul corpului și al minții duce la încredere în sine, dar este foarte important ca această încredere să nu se transforme în autosuficiență. Cea mai bună variantă a sa îl poziționează pe actor în stare de vulnerabilitate pe scenă, tocmai pentru a putea asimila informații și pentru a le putea transmite. Cu toate acestea, paradoxul se naște din controlul vulnerabilității, tocmai pentru că actorul își coordonează procesele de încasare, procesare, prelucrare și acțiune în corelare cu dimensiunea fizică. Actorul își coordonează chiar și respirația, care poate deveni un instrument de lucru, iar procesele corpului acestuia sunt supuse contextului scenic. Situarea în acești parametri îl poate ajuta pe actor să reacționeze organic la evenimentele spectacolului.

Un corp sensibilizat prin antrenament specific are capacitatea de a se bizui pe ceea ce are de făcut, fără să se îngrijească de faptul că are ceva de făcut. Acționează tocmai pentru a da posibilitatea ca momentul la care lucrează să se nască în mod autentic. Astfel, nimic nu este absolut în acțiunile pe care le întreprinde și își lasă spațiu pentru a reacționa, în funcție de stimulii exteriori, dar și de scopurile personajului. În acest mod, actorul poate procesa în timp real ceea ce trăiește pe scenă și, totodată, controlează comportamentul, în conformitate cu pașii pe care i-a parcurs pentru rol. Corpul ajunge să acționeze conform rolului și să poată fi supus unei modelări firești și organice.

Există situații în care traseul actorului poate fi accidentat de alte sarcini, care îl deturnează de la tema principală a spectacolului. O dramaturgie creativă sau o coordonare scenică inspirată îl pot ajuta pe actor în direcția dorită. Totodată, actorul trebuie să știe să se ajute și singur.

Prin dezvoltarea capacității de sincronizare a corpului cu dimensiunea lăuntrică, calitatea fizicalității expresiilor comportamentale atinge un nivel ridicat atât de precizie, cât și de sensibilizare la impulsurile pe care le primește de la creier, reacționând întocmai la necesitățile și dorința acestuia. Dintr-o astfel de situație, actorul nu are decât de beneficiat. Există momente de grație care pot fi antrenate și care implică receptivitatea tuturor stimulilor exteriori, dar și un control al reacțiilor, prin justă raportare la contextul artistic. Astfel, se materializează o prezență scenică ce impune, prin corporalitate, direcția de urmat cu privire la personaj. Totodată, actorul nu

trebuie să piardă din vedere receptivitatea și deschiderea la evenimente neprevăzute din timpul actului artistic, la care trebuie să se raporteze în funcție de datele personajului pe care le-a studiat în prealabil. Se definește, în felul acesta, actorul versatil, gata să observe, să primească informații, să le prelucereze și să acționeze veridic, situație care survine în momentul în care sunt corelate dimensiunea interioară a ființei cu exteriorul. În acest moment dispare și tensiunea paralizantă și se instalează una controlată.

CORPUL SAU POARTA DE ACCES CĂTRE PSIHIC, SUPERPUTEREA

We do not see things the way they are.

*We see things the way we are.*⁷⁸

Una dintre replicile cu un puternic impact emoțional în solilocviul scris de Marin Sorescu, *Iona*, sintetizează o dorință recurentă a căutării sensului de către om: „*Ar trebui să fiu fericit! Păi sunt! Nu. Așa e, poate mai târziu. Mai târziu, că fericirea nu vine niciodată când trebuie*”.⁷⁹ În acest context, conceptul de fericire corespunde cu cel de mulțumire de sine, de satisfacție pe

⁷⁸ David Pilbeam, paleoantropolog. David Pilbeam, „Major Trends in Human Evolution”, în *Current Argument on Early Man*, ed. Lars-König Königsson (Pergamon Press, 1980), 261–85. „Nu vedem lucrurile așa cum sunt. Vedem lucrurile așa cum suntem”. Traducere LCG.

⁷⁹ Marin Sorescu, *Iona* (Editura Libris, 2006).

care personajul ar trebui să o aibă în urma unui travaliu chinuitor, după ce protagonistul trece prin clipe cumplite și pe care le depășește cu foarte mult efort psihic și fizic; replica apare în clipa când Iona este convins că a „răzbit la lumină”, că a reușit și că toate caznele lui au dat rezultate pozitive. Cu toate acestea, este uimit de faptul că îi lipsește sentimentul de satisfacție, fericirea.

Am dat acest exemplu pentru a arăta că există situații în care, oricât de mult efort am depune, este posibil să nu ajungem la o stare de mulțumire. Cauza majoră a insatisfacției este dată de faptul că uneori ne folosim toate resursele în direcția greșită, așa cum Iona nu înțelege, până în acel moment, că oricât de multe burți ar spinteca, nu aceasta este soluția la problema lui. Sunt situații în care actorul depune un efort considerabil pentru a-și antrena limbajul corporal, însă fără a identifica mai înainte care este exact finalitatea demersului său, anume ce vrea să comunice prin acest limbaj. Cu alte cuvinte, antrenamentul limbajului corporal trebuie făcut într-un anumit scop, care va diferenția antrenamentul de un simplu exercițiu fizic: actorul nu trebuie să devină un sportiv redutabil (deși o condiție fizică bună este esențială pentru a putea susține un spectacol), ci trebuie să își dezvolte limbajul corporal și corporalitatea, pentru a întrupa veridic personajul și pentru a comunica în dimensiunea spațiului scenic, pentru public, dar fără ca publicul să conștientizeze asta.

La un alt nivel, un anumit tip de insatisfacție, de lipsă de automulțumire profundă care poate fi similară cu sentimentul de blazare, poate fi benefică, pentru că generează nevoia de dezvoltare continuă. Nu este vorba de insatisfacția negativă,

creată de neînțelegerea scopului sau a finalității unei acțiuni, ci de dorința de autodepășire sau de perfecționare sau de dorința de a ști sau de a descoperi mai multe: „cel ce-i înzestrat cu voință nu încetează niciodată să vrea ceva; el nu-și atinge și nu-și stăpânește niciodată bunul cu atâta certitudine, așa încât să se poată culca pe laurii săi”.⁸⁰

Experiențele pe care le avem de-a lungul vieții, cu bunele și cu relele lor, sunt formatoare, ne modelează și ne definesc. Arta actorului are un atribut foarte interesant, și anume că, pentru a fi un actor bun, este nevoie de un antrenament constant la toate nivelurile: formarea ca actor se încheie doar în momentul în care se încheie și meseria, și asta pentru că fiecare rol cu care actorul se confruntă presupune o altă situație de învățare, fiind o nouă posibilitate de reorganizare a întregii ființe.

Actorul, ca parte a societății și având o mare nevoie de înțelegere profundă a timpurilor în care își manifestă activitatea, este supus unui proces de perpetuă specializare, de veșnică formare și ajunge să reconsidere ceea ce crede că știe despre propria meserie. De cele mai multe ori, preocupările muncii la un rol sunt atât de pasionante încât procesarea celor trăite la repetiții sau în spectacol poate afecta și trăirile din viața privată. Eliberarea de sau Nealunecarea în această stare presupune, la rândul-i, o altă formă de antrenament. Fără să facă o obsesie, actorul poate perfecționa un rol chiar și la ani buni de la premieră, acest lucru determinând și ceea ce

⁸⁰ Mikel Dufrenne, *Idei contemporane pentru om* (Editura Politică, 1971), 67.

numim în profesie „viul scenic”. Fiind el însuși propriul instrument de lucru, actorul este supus unor implicații emoționale care pot apărea și care nu trebuie neglijate pentru că fac parte din munca lui. De multe ori, tocmai o astfel de implicare poate reprezenta un atu pentru creație.

Eforturile actorului canalizate în direcția corectă pot duce la momente de fericire, de satisfacție, de împlinire; însă, trebuie subliniat din nou, actorul nu trebuie să devină autosuficient, ci trebuie să înțeleagă că fiecare nouă reprezentație presupune o nouă activitate creatoare, dictată de un nou moment, chiar dacă pașii sunt similari. Acest lucru se realizează prin antrenament și prin acceptarea ideii că va trebui să o ia de la început cu fiecare proiect, cu fiecare reprezentație. Această mentalitate este specifică oricărui domeniu: pentru fiecare competiție nouă, sportivii o iau de la capăt; pentru interpretarea unei melodii noi, muzicianul are sentimentul că o ia de la zero, dar aducând bagajul experiențelor și cunoștințelor dobândite anterior.

Odată ce are loc premiera, actorul nu se află la finalul drumului, ci doar într-un moment al acestuia. Mai mult, reușita unui rol nu îi conferă titlatura de actor desăvârșit care, odată câștigată, nu mai poate fi schimbată, ci atestă, mai degrabă, faptul că este un actor care a lucrat bine într-un anumit moment al parcursului său. Actorul ajunge să facă eforturi noi pentru fiecare proiect la care lucrează. Este adevărat că, odată cu dobândirea unei experiențe vaste, va putea gestiona mai ușor elementele ce îl pot lua prin surprindere, dar chiar și în această situație,

antrenamentul, studiul, documentarea, pregătirea corpului trebuie să fie prioritare.

Prin dezvoltarea unui antrenament specific, actorul își poate dezvolta curiozitatea, controlul asupra propriului corp și creativitatea. Însă, este pândit de diferite pericole, unele pe care le-am menționat și care pot bloca limbajul corporal, dar pericole se află la tot pasul.

Când apare pe scenă, actorul nu trebuie să execute mecanic niște trasee fixe în timp ce rostește, conform unor tonuri și inflexiuni bine memorate, o succesiune de cuvinte pe care le-a învățat. Din păcate, există actori care au căzut în această capcană, în primul rând pentru că au senzația că dețin secretele acestei profesii și, ca urmare, au ajuns într-un punct de blazare. Un alt motiv pentru care actorul poate aluneca spre manierism este determinat de interpretarea unui număr de personaje care a condus la senzația că are experiența necesară și că îi va fi ușor să lucreze la un nou rol. Gravitatea unor astfel de situații este serioasă și izvorăște din autosuficiență sau din indolență, care pot apărea prin pierderea curiozității sau a complacerii. Rezultatul este extrem de periculos și, de cele mai multe ori, dezastruos.

Un alt pericol este că, uneori, actorul are sau dobândește anumite stereotipii fizice, ceea ce îl face să piardă autenticitatea, viul, totul devenind doar o serie de execuții fizice, care doar imită ce ar trebui să se întâmple. Ca atare, dispare ideea de organicitate și, în același timp, planul „ascuns”, care poate fascina spectatorul. Blocajele la nivelul corpului actorului – ca în orice alt domeniu – intervin atunci când mijloacele pe care acesta le folosește sunt slab

antrenate, ceea ce face ca actorul să nu fie una cu corpul său. În loc să îi servească actorului, corpul devine refugiu al acțiunilor, care sunt mult mai importante decât temele pe care actorul le are de rezolvat pe scenă. Actul de a executa devine absolut; diversitatea de planuri pe care le trăim cu toții în viața de zi cu zi nu mai există.

Un alt pericol pe care îl voi menționa este neasumarea de către actor a complexității exterioare a personajului său, ceea ce va duce la imposibilitatea asumării trăsăturilor lui psihice. Putem face o asociere cu un concept des folosit în arta actorului, cel de „emploi”. Deoarece varietatea de genuri în teatru este foarte mare (tragedie, dramă, comedie, vodevil, commedia dell'arte, farsă, clownerie etc.), există o nevoie de stiluri de joc specifice. Chiar dacă sunt tot mai puțin întâlnite în demersurile artistice ale tinerei generații de creatori de teatru, ele încă mai suscită interes. În contextul acesta se lucrează, de cele mai multe ori, cu tipologii standard care definesc persoana și caracteristicile ei, printr-un puternic accent pe aspectul exterior. Acolo unde corpul actorului nu corespunde, dar mijloacele acestuia sunt în concordanță cu nevoile spectacolului, se apelează la artificii vestimentare sau chiar remodelări corporale butaforice, pentru a caracteriza arhetipul necesar. Adică o remodelare totală a aspectului fizic. Actorul este nevoit să își reorganizeze imaginea despre propriul corp și să accepte accesoriile care îi schimbă înfățișarea ca fiind parte din el.

Cu toate acestea, nu puține sunt cazurile în care antrenamentul pentru astfel de sarcini este anevoios, iar procesele psihice și fizice la care se supune pot fi extrem de complexe.

Pentru ca actorul să fie funcțional ca subiect scenic, prin corporalizare, trece printr-un proces ce implică două etape ale antrenamentului: cea de acceptare și cea de asumare. Am trăit un astfel de parcurs în pregătirea rolului *Ofelia* din spectacolul *Gertrude*, regia Silviu Purcărete, iar procesul a fost captivant, provocator, dar destul de diferit de așteptările pe care le-am avut.

Există și anumite atitudini care înfrânează procesele de justă raportare la profesie, precum starea de prea plin, de admirație a propriei persoane, precum și altele care se înscriu unei atitudini narcisice. Toate acestea îi blochează actorului posibilitatea de a primi și alte informații în scenă. Personajul reprezentat nu mai are un parcurs credibil, o evoluție naturală, deoarece din tot ce face reiese doar părerea actorului despre ceea ce ar trebui să joace. El nu își mai poate asuma un personaj, pentru că e fermecat de propria-i persoană, ceea ce îl face să nu mai comunice decât părerea lui despre ce ar trebui să fie pe scenă; toate acestea duc la imitarea unor anumite tipare comportamentale, ceea ce nu face decât să adâncească lipsa de organicitate și veridicitate. În tot acest context, superficialitatea domină și viciază actul artistic.

Toate aceste pericole pot fi evitate prin structurarea coerentă a unei metodologii de lucru.

Friedrich Schiller scria că „numai când știm bine ceea ce suntem și ceea ce nu suntem, învingem pericolul aprecierilor străine, care ne pot împinge fie spre îngâmfare, prin laudă, fie spre lașitate, prin subestimare”.⁸¹ Actorul trebuie să își cultive

⁸¹ Friedrich Schiller, *Scrieri estetice* (Editura Univers, 1981), 8.

mijloacele de expresie, curiozitatea, instinctul scenic, capacitatea de adaptabilitate, autocunoașterea, empatia, spiritul de echipă, vulnerabilitatea, rezistența la efort, gestionarea echilibrului emoțional, raportul față de încadrarea în sisteme sociale, adică a tot ceea ce înseamnă a fi om.

Mottoul care a deschis acest capitol, *Vedem lucrurile nu cum sunt ele, ci cum suntem noi*, subliniază faptul că actorul are datoria unui antrenament complex, care să aibă în vedere complexitatea realității înconjurătoare. Cum corpul omului este cel care dă măsura a tot ce există în afara lui, acesta conferă volumetrie, aspect, culoare, miros, temperatură, dimensiuni etc. pentru că noi suntem cum suntem, cât suntem, avem simțurile pe care le avem, capacitățile de a acumula informații etc. O astfel de perspectivă ne face să acceptăm că realitatea noastră nu este una completă sau justă, ci dictată de informațiile pe care suntem în stare să le receptăm și de cum receptăm aceste informații. Actorul trebuie să folosească aceste elemente pentru a-și crea personajul, dar nu trebuie să uite că personajul lui are și el un bagaj cu care vine și pe care trebuie să îl descopere. Astfel, actorul își folosește capacitatea de a imagina, de a fabula, de a proiecta pentru a crea.

Încă de la început, am subliniat că arta actorului este greșit catalogată drept „arta cuvântului” și că am fi mult mai aproape de adevăr dacă am clasifica-o drept „arta comportamentului”.

IV.

„POEZIA VISULUI” SAU SPECTACOL FORMATOR DE CONȘTIINȚĂ CORPORAL-TEATRALĂ

Dacă în prima parte a acestei cărți am fost mai didactic, am făcut acest lucru pentru a sublinia importanța faptului că actorul trebuie să își privească propriul corp ca instrument aflat în continuă dezvoltare, un instrument extrem de complex, fără de care nu poate să existe pe scenă. Nu aș fi putut să descriu etapele pe care procesul de lucru cu Miriam Răducanu le-a presupus decât după acest periplu teoretico-practic prin care am încercat să arăt cât de multe aspecte trebuie să aibă în vedere actorul aflat în procesul de antrenament al propriului corp și al limbajului său corporal pentru a nu crede că este nevoie doar de un antrenament fizic.

În paginile următoare, voi încerca să descriu procesul de apariție a spectacolului „Poezia Visului”, pe texte de Emil Botta, regia Miriam Răducanu. Nu voi discuta în detaliu toate exercițiile pe care le-am învățat de la Miriam și nici fiecare mișcare care definește acest spectacol pentru că totul ar deveni doar o

enumerare sterilă, care nu are cum să capteze profunzimea parcursului pe care lucrul cu Miriam Răducanu l-a presupus. Jucând mental „Poezia Visului”, voi descrie, atât cât se poate descrie în cuvinte, întreaga călătorie de la idee la spectacol pentru a arăta cum limbajul corporal influențează actul teatral, formează și propagă actul de creație artistică. Este vorba de procesul prin care am trecut de la momentul zero la momentul în care fiecare element lucrat a devenit parte a unui întreg bine articulat, spectacolul.

Odată ajunsă în fața publicului, munca actorului devine parte integrantă a produsului de creație artistică finit, care poate fi vândut ca atare, însă o implicare responsabilă a actorului, de la acest punct, presupune o muncă constantă și o conștientizare nu doar a etapelor parcurse, ci a modului în care spectacolul va ființa și se va dezvolta prin munca viitoare a actorului. Astfel, actorul intră într-o altă etapă, care definește ceea ce se numește *evoluția actorului în rol*. Din momentul ieșirii la public, cu fiecare reprezentație nouă, actorul aprofundează munca depusă până atunci și redescoperă actul de creație și, într-o anumită măsură, fiecare etapă a procesului creativ prin care a trecut. Actorul care își asumă responsabilitatea față de actul artistic, în general, și față de un anumit spectacol, în particular, va căuta, cu fiecare ieșire la public, toate mijloacele prin care să adâncească rigorile de joc impuse de profunzimea conceptelor personajului interpretat, de unde și procesul de continuă evoluție a rolului. În arta performativă, ideea de produs finit, gata de arătat publicului și care se împlinește printr-o expresie fixă este opusă celei de

organicitate, care ar trebui să definească orice act artistic din acest domeniu, fie el unul muzical, de mișcare, teatral sau o combinație a acestora.

Există puține cazuri în care un actor are șansa să joace o perioadă îndelungată un spectacol de tip monodramă chiar din momentul de debut al propriei cariere. Un astfel de spectacol poate fi considerat un *act formator și creator de personalitate artistică* pentru că m-a făcut să înțeleg și practic (nu doar teoretic) profunzimea și importanța corpului în arta actorului. Timp de mai bine de cinci ani am lucrat ca să descopăr cum mișcarea fizică devine limbaj corporal artistic și care este relația care trebuie să existe între aceasta și limbajul verbal în cadrul actului teatral. Parcurgerea întregului proces a dus la apariția acestui spectacol.

Așa cum am subliniat, când vorbim despre limbajul corporal în arta actorului nu ne referim doar la exerciții specifice, pur fizice, ci la faptul că aceste exerciții duc la un anumit tip de percepție a legăturii dintre corp, text și spațiu scenic. Exercițiile fizice sunt supuse rigorilor dictate și controlate de îndrumător, iar respectarea acestora transformă corpul actorului într-un declanșator al actului artistic. O primă fază presupune corelarea corporalității cu dimensiunea interioară, dar și invers, influența fiind reciprocă. Artă spectacolului de teatru impune o precizie absolută a expresiilor artistice, iar acestea nu pot apărea decât în urma unei forme de antrenament strict și constant.

Din punctul de vedere al limbajului corporal și al ideii de *spectacol formator*, „Poezia Visului” este o continuă căutare artistică de foarte lungă durată care m-a făcut să trec prin mai

multe etape transformatoare, încă din perioada ultimului an de studenție.

Primul contact cu publicul spectator a avut loc chiar în cadrul universității, în anul 2008, când spectacolul a fost acceptat ca examen practic de absolvire și încadrat drept exercițiu suplimentar, pe lângă spectacolul realizat cu grupa. Profesorul meu de arta actorului, Liviu Lucaci, a urmărit ce am lucrat sub coordonarea lui Miriam Răducanu și a propus spectacolul universității, fiind recunoscut drept cercetare extracuriculară.

După 2008, au urmat alte perioade de lucru și de aprofundare a spectacolului, delimitate de pauze; în anul 2010, Departamentul de teatru TV din cadrul Televiziunii Române a transformat studiul în spectacol de teatru TV, coordonat de regizorul de emisie Andrei Măgălie. Spectacolul a primit o recunoaștere în cadrul premiilor UCIN din același an. În 2013, după o altă etapă de lucru, „Poezia Visului” a fost transformată într-un spectacol de teatru în adevăratul sens al cuvântului. Echipei i s-a alăturat scenograful Vladimir Turturica, iar responsabilitatea producției a fost asumată de teatrul independent **unteatru**, unde se joacă și în prezent. În 2015, în cadrul Galei Premiilor UNITER, spectacolul a fost nominalizat la categoria „*Premii Speciale*” sub titulatura „*gest esențial și discret al unui creator legendar: Miriam Răducanu (producție unteatru)*”. Toate acestea contribuie la calitatea de *spectacol formator* al „Poeziei Visului”.

Am jucat „Poezia Visului” în medie de 10 ori pe an (dacă nu și mai mult) încă din 2008, ceea ce face ca acest spectacol să

fie un spectacol matur, care a trecut prin mai multe etape, de la preconcepție și până la starea actuală, etape care m-au transformat și m-au făcut să îmi însușesc un limbaj corporal complex. Acest limbaj este și rezultatul altor spectacole în care am fost implicat, însă, „Poezia Visului” reprezintă acea constantă, acea matcă la care m-am întors, iar și iar, pentru a reînștientiza importanța limbajului corporal, a îmbinării dintre grija pentru gest, limbajul corporal și expresia asumării textului poetic.

Toate acestea mi-au format o tehnică de lucru, ale cărei implicații îmi influențează și munca la proiecte teatrale, cu o expresie artistică diferită, dar în care limbajul corporal joacă un rol aparte, chiar dacă mișcarea propriu-zisă nu este atât de complexă și de constantă.

FUNDAMENTUL PRINCIPIILOR DE CORPORALITATE A GÂNDULUI

În creația teatrală, primul contact cu echipa spectacolului – regizor, parteneri de scenă etc. – reprezintă poate unul dintre cele mai importante momente pentru că atunci se leagă și se încheagă relațiile care vor duce la apariția unei creații artistice complexe.

După cum am arătat, spațiul care a ținut loc de sală de repetiții, dar și de sală de spectacol, a fost sufrageria apartamentului în care Miriam Răducanu locuia împreună cu soțul său, Cornel Răducanu, care se retrăgea în altă cameră când lucram, însă nu de puține ori, Miriam a apelat la părerea lui.

Trebuie să subliniez că în 2007, când i-am cunoscut eu, Miriam Răducanu avea 83 de ani, iar Cornel Răducanu 84.

Când am pășit prima dată în spațiul casei lui Miriam Răducanu, m-a întrebat: „*Cu ce pot să te ajut?*” O întrebare banală la prima vedere, dar, de fapt, extrem de dificilă pentru că presupunea o formă de reflecție profundă, o evaluare justă a momentului profesional în care mă aflam. Mă aflam într-o mare dilemă, pentru că am realizat că nu dețineam toate informațiile ca să pot să formulez un răspuns pertinent. Mai mult, nivelul meu de pregătire nu mă făcea să mă simt capabil de o evaluare corectă. Întrebarea mă blocase întrucâtva și în acel moment am realizat că nu știam exact ce voiam de la Miriam Răducanu și nici ce îmi propuneam de la acea întâlnire; mi-am dat seama că actorul trebuie să știe de ce întreprinde anumite acțiuni, fie ele scenice, fie acțiuni premergătoare celor scenice. Întrebarea aparent banală a creat un lanț de (auto)analize în urma cărora am conștientizat că încercam să găsesc în această întâlnire o posibilă soluție pentru anumite deficiențe ale exersării propriilor mele mijloace de execuție.

Cu timpul, întrebările de acest fel au devenit un element de mare forță al întâlnirilor de lucru. Încercările de a afla răspunsurile declanșau momente meditative în conștiința mea și au pus bazele unui proces de formare artistică.

Aveam drept sarcină – neexplicată, dar pe care am dedus-o de-a lungul procesului de formare – să dau răspunsuri la întrebări aparent simple, dar care mă făceau să caut dincolo de prima intenție, de primul răspuns, dincolo de imboldul de a oferi soluții fără să le cumpănesc. Când reflectam la ceva ce, la prima vedere,

părea destul de simplu, se genera o senzație că timpul are multă răbdare și ajungeam la răspunsuri complexe și neașteptate. Toate acestea s-au dovedit, de fapt, exerciții, pe care a trebuit să le fac cu prilejul oricărui proiect și chiar în perioadele în care reparcureg traseele pentru spectacolele deja ridicate.

Sentimentul de siguranță dat de faptul că nu te grăbește nimeni, nici măcar propria persoană, permite evaluarea corectă și în detaliu a situațiilor și a soluțiilor, ducând la opțiuni clare și adevărate. Astfel, se naște o formă de vulnerabilitate creativă a sinelui interior, care adâncea reconsiderarea în tihnă a situațiilor de lucru. Toate acestea aveau loc fără presiune și se realizau cu o concentrare maximă. Vorbim despre un sentiment de voluptate, pe care simțeam că nu îl mai întâlnisem sau poate nu-l conștientizaseam până în acea clipă, care mă făcea să îmi acord timp ca să pot selecta ceea ce aveam de spus.

Toată această atmosferă formativă de calm se datorează atitudinii pe care Miriam Răducanu a avut-o încă de la prima întâlnire. Artista părea că sondează, într-o anumită măsură, posibilitatea de a se coordona cu mine pentru a crea o întâlnire pe un teren de lucru benefic ambelor părți. Clipele petrecute în acest mod parcă păreau mai dense și, paradoxal, mai așezate. Faptul că, în preajma artistei, percepeam diferit trecerea timpului era rezultatul unor perioade de introspecție, dar și al altora de căutări, ambele reprezentând elemente de bază pentru practica artei actorului. Ele sunt generale, dar în același timp și specifice, fiind determinate contextual de fiecare proiect de lucru. Interesant este faptul că Miriam Răducanu lăsa un anumit timp

între răspunsul primit și reacția ei, timp în care aveam ocazia să îmi reevaluez propriile cuvinte, putând astfel să adaug ceva și să descopăr adevărul.

Fără explicații, s-a creat sentimentul unui spațiu sigur, unde atenția era îndreptată asupra mea. Toate acestea au dus la dezvoltarea unei comunicări deschise, fără inhibiții și în afara sentimentului că ar putea exista judecăți și critici negative, lucruri pe care le trăisem în alte contexte de lucru, dar care lipseau cu desăvârșire aici. Cred că acest tip de abordare reprezintă un climat propice pentru dezvoltarea unui (tânăr) actor și este un deziderat pentru orice proiect creativ.

Trebuie subliniat faptul că abia pășeam cu adevărat în profesie. Deși acest lucru poate reprezenta un dezavantaj, consider că a fost un plus, deoarece am reușit să ader la un anumit stil de lucru, având totuși o bază de studiu bine pusă la punct din timpul facultății, unde fusesem îndrumat de profesorii de an, dar și de colegii de la secțiile de regie-teatru și regie-film. Avusesem ocazia să fac parte din proiecte care se jucaseră la festivaluri importante din țară sau chiar în teatre independente din București.

Momentul cel mai important fusese, așa cum am arătat, întâlnirea cu Gigi Căciuleanu care, în urma unui casting, m-a selectat pentru un spectacol care abia avusese premieră la Teatrul de Comedie când am întâlnit-o pe Miriam Răducanu.

Cu toate acestea, tehnica de lucru a lui Miriam Răducanu nu avea decât puține aspecte în comun cu ceea ce cunoscusem până în acel moment, lucru care s-a confirmat și menținut de-a

lungul anilor când am întâlnit și alți regizori. Acesta este un alt motiv important pentru care am ales să discut experiența mea alături de Miriam Răducanu.

Ca să îi răspund lui Miriam Răducanu, am făcut apel la ceea ce mi-a spus imediat după ce ne-am cunoscut după premiera spectacolului lui Gigi Căciuleanu. După ce m-a felicitat, a adăugat: „Mulțumesc pentru infuzia de tinerețe pe care ne-ați făcut-o prin acest spectacol!” Amintindu-mi acest lucru, aflându-mă acum în sufrageria lui Miriam Răducanu, m-am auzit spunând că aș vrea să investesc energia pe care a apreciat-o cu câteva seri în urmă, cu toată seriozitatea și responsabilitatea în aprofundarea profesiei de actor. A râs și a propus să începem chiar atunci cu un exercițiu. Astfel, aveam să am parte de o primă lecție sub îndrumarea sa, lecție care s-a concentrat pe materializarea gândului abstract în concretețea corpului actorului.

Fiind față în față, pe câte un scaun, în sufrageria devenită sală de repetiții, mi-a spus să pun palma stângă pe masă. Următoarea sarcină a fost să lovesc din când în când masa cu oricare deget, sistematic și într-un ritm oarecare. Am făcut asta timp de câteva minute, în liniștea camerei în care se auzea în permanență secundarul clasic al unui vechi ceas de masă. Eram urmărit cu un calm și cu o atenție care îmi stimula propria concentrare asupra acțiunii pe care o făceam. Privirea mi se concentra pe mișcările degetelor doar din când în când, fără să se blocheze. Am simțit o neliniște în tot corpul, care părea stimulată și de ritmul băților propriilor degete în masă. Fără să îmi dau seama, secundarul ceasului devenise și el implicat în starea care

părea că pune stăpânire pe corpul meu. Simțeam că sunt privit, dar nu asta mă preocupa, ci mai degrabă faptul că minutele se adunau, iar gesturile mele simple și constante deveneau tot mai încărcate de forfota dimensiunii trăirii interioare.

După aproximativ cinci minute, Miriam m-a oprit și m-a încurajat să fac cu totul altceva, care să-mi detensioneze încordarea, să-mi relaxeze corpul; mi-a propus să beau puțină apă și pe cât posibil să nu mă gândesc deloc la exercițiu.

După un minut, Miriam Răducanu mi-a spus că aceste mișcări simple și mecanice, prin repetitivitate și prin concentrarea de care am dat dovadă, au devenit adevărate expresii ale gândurilor mele, materializate în expresia corpului. Mișcărilor erau purtătoarele unui mesaj care putea fi descifrat cu ușurință, iar stările emoționale pe care le-am parcurs se regăseau în acea expresie simplă, care devenise mai mult decât o lovitură a degetului în masă, mai mult decât un gest mecanic. Mi-a confirmat ceea ce simțisem, și anume că tocmai realizasem cu succes un act de comunicare al unei stări interioare pe care o transpusesem în mișcarea aceea simplă. Intensitatea mișcării crescuse datorită nevoii de a proiecta sensuri și de a găsi motivații pentru ceea ce făceam. Faptul că nu fusesem sigur dacă intuiesc corect ce trebuie să fac a sporit cumva și preocuparea mea. Pe parcursul exercițiului s-au adăugat noi elemente, prin asumarea influențelor venite din exterior care au modificat, în mod firesc, acțiunea, influențe determinate de ritmicitatea ticăitului ceasului. Privirile cu care am însoțit din când în când gestul degetelor mâinii comunicau și ele emoțiile pe care le trăiam. Disponibilitatea cu care mă implicasem, fără să cer

detalii suplimentare, mi-a dat prilejul să descopăr, de unul singur, etapele parcursului.

Eram sub imperiul unei senzații cum că toate acele informații, dobândite în urma experimentului, ori le dețineam din alte surse, ori le simțeam ca făcând parte dintr-un exercițiu similar pe care l-am mai întreprins și altă dată. Reflectând la toate acestea, am înțeles că senzația era determinată de simplitatea exercițiului: simplitatea procesului de dezvoltare a unei expresii corporale căreia i-a fost găsit un sens prin reacția actorului, înglobată în corporalitatea sa, prin care comunică cu exteriorul; toate acestea reprezintă un prim pas în însușirea unui limbaj corporal corect. Calitatea acestui exercițiu, aparent banal, este asemenea clipei de grație pe care actorul o poate avea când lucrează.

Când cineva creează o experiență artistică prin crearea unei expresii atractive și ușor de înțeles prin simplitatea sa, are, de fapt, controlul acestei întreprinderi.

Actorul beneficiază direct de informațiile dobândite și pentru că se creează o legătură emoțională oferită de experiența practică, care, așa cum s-a întâmplat în cazul de față, poate fi revelatoare. Satisfacția unor reușite are ca efect și nevoia de aprofundare, care sporește plăcerea descoperirilor. Mă situam în această paradigmă în acele clipe deoarece am rămas marcat și legat, de-a lungul anilor, de acea primă deschidere spre lucrul cu corpul. Exercițiul respectiv este aidoma unei chei care descuie un drum spre tehnica de lucru a lui Miriam Răducanu, o artistă aflată în permanentă nevoie de aprofundare a sensului de care sunt încărcate gestul, cuvântul și implicit acțiunea scenică.

Mi-a cerut să fac acțiuni care aveau să fie întreprinse ca o succesiune de expresii legate între ele și diferențiate de teme ce corespundeau fiecăreia. Le făceam fără oprire, ascultând și asumând indicațiile imediat ce erau trasate. Era o formă de lucru similară cu cea de la clasa de actorie, dar și de la lucrul cu Gigi Căciuleanu. Diferența era făcută de implicațiile sarcinilor ce aveau să genereze comportamente care să sensibilizeze corpul la stimulii dictați, receptați și materializați în limbaj fizic. Aveam să descopăr un concept al asumării propriului corp în deplinătatea verticalității lui. Iar ceea ce conducea această verticalitate era privirea. Nu căutam o poziție a corpului pe care, odată fixată, să o explorez în diferite variante, ci o direcție de a exista în propria mea fizicalitate, de a căpăta direcție și un sens prin simțul văzului și în funcție de care ajungea să se exprime corpul. Mi-a cerut să caut orizontul. Simpla căutare a orizontului cu propria privire ajungea să influențeze dinamica și maniera de a fi a propriului meu corp. Acest tip de experiență poate fi asociată cu o formă de asumare a propriei persoane care se deschide către exterior, către tot ceea ce o înconjoară și care își asumă volumetria și are plăcerea de a fi parte din întregul mediu înconjurător.

Perspectiva de lucru era una care cultiva existența fizică dincolo de realitatea sufrageriei în care mă aflam. Ceea ce analizăm nu are legătură cu o dimensiune ezoterică, ci cu un climat de raportare la corp, printr-o paradigmă ca cea a cunoscutului joc de actorie „Ce ar fi dacă ar fi?”, care influențează conduita actorului în funcție de un concept venit din exterior, pe care actorul și-l asuma ca și cum ar fi al său. În felul acesta, actorul

se comportă în baza unor rigori exterioare, care nu îi aparțin, dar pe care și le asumă.

Revenind la exercițiul propus de Miriam Răducanu, corpul meu dobândise abilitatea de a vedea orizontul dincolo de pereții camerei în care mă aflam. Credița că ochii pot cuprinde linia infinită a cerului, așa cum îl vedem noi afară, poate declanșa o trăire similară în actor.

Această perspectivă îmi cultiva un control mult mai activ al propriului corp și mergea mână în mână cu o bucurie a raportării juste la dimensiunea fizicalității, care parcă aduna energie din tot ceea ce o înconjura. Aerul care umplea plămânii până în diafragmă și pe care îl expiram dicta o ritmicitate ce aducea o și mai lucidă conștiință a întregii ființe. Simțeam că sunt investit cu o atenție dătătoare de forță creatoare, iar Miriam Răducanu aproape că respira odată cu mine. Reușita exercițiului se datora unei forme de colaborare, încurajare și, poate, chiar de insuflare a unor atitudini care nu erau generate doar de mine.

Este însă adevărat că eram cuprins de inspirație și dădeam valoare și concretețe temelor propuse, dar acestea aveau și suportul aproape participativ al lui Miriam Răducanu. Chiar dacă nu se ridica de pe scaun, Miriam avea o atitudine activă. Așadar, ceea ce ajungea să trăiesc era motivat și de o dinamizare și o încurajare de a explora cu încredere și cu creativitate fiecare mișcare.

Când ochii își asumau imaginea unui orizont al cerului, ca și cum ar fi în fața mea, s-a declanșat, în propria-mi ființă, nevoia de a-l urmări cu privirea, deplasându-mă în spațiul sufrageriei.

Împlineam o nevoie proprie, internă, în acei pași ghidați de ochii care parcă voiau să se impregneze de un orizont care nu exista decât în mintea mea. Ceea ce a declanșat această experiență a corpului a fost o situare a acestuia către înaltul cerului, ceea ce a determinat orientarea lui spre verticalitate. În acel moment, umerii s-au lăsat în jos, iar corpul a beneficiat de o deschidere către o poziționare care îl făcea parcă mai ușor, mai relaxat, mai receptiv la ceea ce mintea îi spunea. Corpul reacționa ca la o joacă pe care o acceptă și care parcă îi făcea bine, îl împlinea.

Acțiunile pe care le aveam de întreprins erau simple, dar capacitatea de conștientizare a expresiei corpului era marcantă. Implicațiile execuției consumau resursele de energie și, deși mișcările păreau naturale și ușor de accesat, implicau comenzi solicitante. Pot să afirm cu certitudine că până în acel moment propriul meu corp nu fusese atât de receptiv la reacțiile propriului sine și la reacțiile propriiei corporalități. Ajungeam astfel la un echilibru între cele două dimensiuni, cea interioară și cea exterioară, creându-se o disponibilitate crescută de a se influența una pe cealaltă ca răspuns la sarcinile care țineau de convenția procesului de lucru.

Ceea ce am descoperit prin aceste prime două exerciții a fost că pentru dobândirea unui limbaj corporal benefic actorului este nevoie nu doar de dobândirea unei bune execuții, ci, în primul rând, de crearea unei atmosfere care să îi permită acestuia conștientizarea de sine și a propriului corp. Acest tip de atmosferă a fost creat și recreat de-a lungul întregii experiențe de lucru la „Poezia Visului”, precum și în timpul reprezentațiilor spectacolului.

ATMOSFERA DE LUCRU ȘI ÎNCREDEREA ACTORULUI

Miriam Răducanu crea un cadru de lucru care părea că izvorăște din natura firii sale, deoarece se năștea firesc, fără eforturi. Pleca întotdeauna de la pornirile mele imediate, nearătându-mi ce sau cum să fac, ci doar vorbind cu mine. Prin timpul pe care și-l oferea pentru a formula un gând, de un firesc molipsitor, impregna în comportamentul meu o răbdare, o tihnă ce ajungea să fie stimulatoare de creativitate în cadrul procesului în care mă aflam. La aceasta se adăuga și timpul de care aveam nevoie pentru ca ceea ce Miriam Răducanu îmi comunica să ajungă să se resimtă și în expresiile mele. Vorbim despre o capacitate a lui Miriam de a influența dinamica proceselor existente înainte de mișcarea mea propriu-zisă. Părea că, datorită acestor indicatori, coordonarea reacțiilor și a implicării corpului căpăta calitate artistică. Toate se petreceau ca un șir de evenimente care erau resimțite ca o stare naturală de fapt. Satisfacția survenită în urma revelațiilor din timpul exersării avea un caracter modelator, iar în felul acesta mi se crea o conștiință profesională și, implicit, contribuia la dezvoltarea personalității mele.

Dimensiunea practică era atât de importantă și ocupa o grijă atât de mare încât pe nesimțite aderam la lumea pe care artista o dezvăluia. Mă conectam cu pașii din lucru care, de multe

ori, nici nu mai era nevoie să îmi fie comunicați. Era suficient să îmi comunice începutul, ideea, și se declanșa improvizația, și asta pentru că odată ce mă implicam în lucrul simțeam că pot să fiu ghidat și fără detalii suplimentare. Toate acestea s-au putut întâmpla datorită mediului de lucru creat și alimentat, cu discreție, de Miriam. În acest context, se crea sentimentul că anumite mișcări erau o reușită care i se datora ei. Se naștea astfel și o formă de încredere ce era cultivată pentru a avea o bază, pe care să se sprijine relația dintre cei doi. Miriam Răducanu se comporta exact ca un bun pedagog care, în dozaje bine cântărite, știa cum să stimuleze calitățile mele aflate în stare latentă.

Răbdarea, pasiunea și un interes cu totul ieșite din comun erau elementele ce dădeau o direcție extraordinară unui proces amplu și de durată. Fără a fi intruzivă, Miriam Răducanu se preocupa de toate aspectele ca să nu mă simt în disconfort și să fiu ghidat către o stare creativă de lucru. Intențiile ei vizau obținerea unei concentrări similare cu o stare meditativă, în sensul de liniște interioară, care să asigure o stare favorabilă dezvoltării expresiilor ce puteau deveni parte a ceea ce avea să devină „Poezia Visului”.

Aflat la început de drum, la doar douăzeci de ani, am realizat clar că acest climat artistic exclusivist determinat de atenția nemijlocită de care beneficiam din partea lui Miriam Răducanu și timpul și energia pe care le investea în mine erau un adevărat privilegiu. În tot acest parcurs, m-am aflat într-o dinamică a dezvoltării propriului limbaj corporal și a propriei creativități.

Conștientizarea a avut loc în momentul în care am resimțit îmbunătățiri ale abilităților mele performative și în alte proiecte teatrale în care eram angrenat. Ajunsesem să compar ceea ce experimentam în lucrul cu Miriam Răducanu cu alte metode de lucru sau recunoșteam cu rapiditate lipsa unui sistem de lucru. Aplicam cu succes cunoștințele dobândite în repetițiile cu Miriam Răducanu în momente de cumpănă în contexte mai puțin creative. Toate acestea îmi dădeau o notă de încredere sporită în forțele proprii și, mai ales, în limbajul meu corporal.

Capacitatea mea de adaptabilitate era pusă la încercare cu fiecare circumstanță nouă de lucru la alte proiecte care se derulau în paralel cu lucrul cu Miriam Răducanu. Devenea tot mai limpede că procesul pe care îl parcurgeam cu Miriam Răducanu aducea beneficii muncii mele și în alte situații pentru că antrenarea receptivității la stimuli exteriori care se răsfrâng asupra corpului reprezenta o influență pozitivă și cultiva potențialul mijloacelor de expresie.

Am înțeles că trebuie să acționez cu calm și cu răbdare ca să reușesc să adâncesc sensurile, ca să înțeleg și ca să-mi asum fiecare gest, fiecare acțiune; toate acestea creau o perspectivă cu care rezonam, făcându-mă să vibrez prin expresiile pe care le crea. Devenise limpede și pentru Miriam Răducanu că aveam un potențial care putea crește, ceea ce reprezenta un plus de motivație pentru eforturile ei. Ușurința cu care am aderat la direcțiile trasate a jucat un rol important în această legătură, creată rapid și bazată pe multă încredere.

Lucrul cu propria corporalitate, sub îndrumarea lui Miriam Răducanu, pune în valoare un eu al meu de altă factură decât cea care îmi era familiară din alte proiecte și m-a făcut să dau prioritate dimensiunii limbajului corporal, creându-mi un control al potențialului corporal în expresia teatrală, la care însă nu puteam să ajung decât după ce deprindeam anumite principii de lucru cu efect și în alte climate profesionale.

Expresiile fizice capătă valoare scenică datorită unei modulații antrenate, a implicării în fiecare gest care urmărește o lege a mișcărilor, simplă și clară, dar pe care nu o puteam stăpâni decât prin multe repetiții. Trebuie avută în vedere conștientizarea unui punct de început al mișcării, urmat de punctul de desfășurare al său și de cel de final, care este la fel de important ca primele două pentru „punctuația” pe care Miriam o repeta cu mine până când mișcarea devenea o a doua natură. Astfel, sensurile se decupau limpede și corpul participa la un gest motivat de sensul expresiei artistice.

RIGOAREA NEROSTITĂ

Există încă o particularitate a întâlnirilor cu Miriam Răducanu în cadrul cărora exersam materializarea gândului în corp: o rigoare de lucru în lipsa unor obligații contractuale sau impuse cum, de pildă, sunt în cadrul oficial al instituțiilor de învățământ. Aceste rigori nu aveau legătură cu o structură convenită, nici măcar amintită, într-o formă particulară de către Miriam Răducanu. Totul avea legătură cu o calitate a unor

elemente de bun-simț, care, dacă nu ar fi existat, mai mult ca sigur ar fi dus la încetarea relației noastre profesionale.

Aveam o responsabilitate față de timpul, atenția și expertiza care mi se ofereau, pe care o exprimam fără să fi fost cerută. De altfel, exista o frază care ghida temele pe care le puteam aborda în discuții. Tonul lui Miriam Răducanu era unul cât se poate de ludic și nepretențios, deși fraza în sine spunea cu totul altceva: „Noi aici ne plimbăm prin cer, hai mai bine să rămânem pe-acolo”.

Treptat, am înțeles că mă aflu în plin proces de formare a unei conștiințe profesionale: odată cu pasiunea pentru ceea ce exersam și înțelegeam, am devenit conștient că programul meu cu Miriam Răducanu trebuie să fie unul regulat, că trebuia să anunț și să argumentez întârzierile sau amânările unor repetiții, că timpii pentru anumite exerciții impuneau rigori pe care trebuia să le fac în timpul liber.

În 2008, după o primă etapă de lucru cu Miriam Răducanu în care am deprins elemente noi ale complexității limbajului corporal, în urma unui casting care s-a întins pe o perioadă de mai bine de o lună de zile, am luat rolul în spectacolul lui Horațiu Mălăele care monta *Leonce și Lena* de Georg Büchner la Teatrul de Comedie. Regulile și relațiile erau diferite de cele existente în proiectul cu Miriam Răducanu și păreau de multe ori de amicitie și egalitate, dar bineînțeles că fiecare membru al echipei își cunoștea poziționarea reală față de maestru. Acum, aveam o datorie să mă pliez pe cerințele de lucru, pe când la Miriam Răducanu eram într-un proces de devenire, o situație pe un drum care avea caracterul

unui studiu care mă putea duce în contextul de creator al unei lumi pe care nu avusesem ocazia să o explorez anterior.

Revenind la rigorile de lucru existente, în relația cu artista Miriam Răducanu a existat tot timpul o rigoare a lucrului, chiar dacă poate părea uneori că nu este așa. În prima fază, în care eram student în an terminal, pregătirea cu Miriam Răducanu avea loc dimineața, înainte de cursuri, și dura minim două ore; alteori, mergeam la Miriam după ora 18. Printr-o muncă asiduă, am reușit să prezint, într-o formă diferită de cea de acum, spectacolul „Poezia Visului” în cadrul galei de absolvire.

Așa cum am arătat, a doua etapă a început după absolvire, pentru a realiza o piesă de teatru TV, sub egida Televiziunii Române. Atunci cerințele au fost diferite, iar raporturile de lucru au avut un caracter mult mai dinamic, dat și de responsabilitatea față de un eveniment în care era implicat un număr impresionant de oameni. Rigorile au rămas neschimbate, la fel de profesioniste, cu respect față de direcția de scenă, dar cu conștiința complexității evenimentului. Accentul nu se mai pune doar pe proces și pe descoperire, ci și pe crearea unui produs finit calitativ.

Cea de-a treia etapă majoră, care a înglobat munca celor două de dinainte, a dus la mărirea echipei, căreia i s-a alăturat scenograful Vladimir Turturica și echipa teatrului **unteatru** din București, care și-a asumat producția. O persoană extrem de importantă pentru crearea unui spectacol calitativ a fost tehnicianul, care avea să înțeleagă și să pună în practică elementele muzicale și de lumină ale spectacolului. În primă fază, a fost performerul Cristian Nanculescu, iar apoi, odată ce teatrul

unteatru și-a mutat sediul, a fost preluat de light-designerul Dragoș Mărgineanu.

Echipa astfel întregită s-a coagulat în jurul creatoarei spectacolului, iar relațiile care au luat naștere au fost unele care au dus mai departe proiectul. În afara unei implicări, în baza unor cerințe ce, în cazul de față, au ținut de particularul unei metode structurate organic, fără a fi discutată sau impusă, un astfel de proiect creat în regim independent nu ar fi putut să existe. Legile nescrise ale relațiilor de lucru au apărut din nevoia de exprimare artistică. Forța personalității creatoarei Miriam Răducanu, împreună cu metoda acesteia de lucru și cu viziunea sa teatrală autentică, a putut genera comportamente care au format și modelat personalități artistice. Actorul, în procesul de formare, se poate lăsa influențat de lucrările și de exprimările artistice sau poate adopta anumite trăsături sau moduri de a gândi sau de a crea. Acest fenomen este adesea numit „contaminare artistică” și poate fi atât o sursă de inspirație, dar și de creștere creativă pentru mulți artiști. Totuși, este foarte important ca fiecare artist să rămână autentic și să-și exprime propria viziune artistică, chiar dacă într-o anumită etapă ajunge să fie influențat de alți mentori și artiști.

În lipsa unei conduite impuse prin metode contractuale, în situații excepționale, actul scenic devine primordial. Iar individualitatea unui practician cu un sistem propriu de abordare a profesiei poate forma personalități devotate unei idei artistice a cărei valabilitate este probată și prin aprofundarea ei de către actor pe o perioadă atât de lungă.

STRUCTURAREA UNOR NOI PRINCIPII DE GÂNDIRE

Însă procesul de formare pe care l-am parcurs alături de Miriam Răducanu nu putea avea loc decât dacă presupunea și o transformare a sinelui meu, a personalității mele și a modului cum percep și mă raportează la lumea interioară și exterioară mie.

Majoritatea profesiilor ne cer întrucâtva să fim analitici, să sondăm în detaliu diferite realități. Aflată în acest proces, mintea se ascute, vedem detalii, facem comparații între tehnici, procedee sau algoritmi. În prezent, fluxul de informații din media ne induce anumite criterii analitice, explicații cauzale, motive ale unor evenimente care s-au întâmplat. Personalități publice care aparțin presei scrise sau audio-vizuale ne expun viețile oamenilor publici prin analize detaliate, mai ales aspectele compromițătoare, menite să ne capteze atenția. Prin toate acestea ni se structurează, cu timpul, o tendință de a ne raporta la tot ceea ce ne înconjoară, dar și la lumea noastră interioară. Ajungem să ne obișnuim, de multe ori fără să realizăm, cu un spirit critic orientat spre cele din afara noastră, unul care se concentrează pe o viziune materială asupra vieții sau pe anumite tipare de judecare a semenilor noștri.

Mediile de formare actuale sunt dictate de curenți care își propun să ne țină atenți cu orice preț și nu fac decât să profite de vulnerabilitatea unei personalități aflate în formare. Prin expunerea la acestea se creează paradigme de gândire, fără ca cei expuși să realizeze că sunt victimele unor algoritmi dictați de

programe de inteligență artificială care ne impun principiile de gândire. Majoritatea acestor situații sunt create pentru a alimenta o nevoie de consum, cultivată cu o abilitate demnă de a fi considerată unul dintre cele mai mari pericole ale vieții contemporane.

Principiile de gândire necesare pentru a parcurge cu adevărat procesul propus de Miriam Răducanu puteau apărea doar prin expunerea la un alt ritm al vieții, însoțit de preocupări specifice, de o cu totul altă factură decât cea pe care o presupunea raportarea la curentele actualității contemporane, cele de care eram contaminat și care, pentru o persoană de douăzeci de ani, erau definitorii.

Auzeam foarte des de la Miriam Răducanu că implicarea într-un act creativ se poate realiza doar prin exersarea cât mai complexă a specificității. Este adevărat că există și scurtături ce duc uneori la soluții care, în cele mai bune cazuri, pot produce efecte pozitive și pot chiar îmbunătăți capacitatea de comprehensiune a celui care, la început, le execută fără ca ele să fi fost aprofundate. Însă, Miriam Răducanu se referea la astfel de preocupări cu un ușor cinism, folosind sintagma aprofundare de tip „digest”, făcând referire la ideea de rezumat. Această formă de a te raporta la arta spectacolului de teatru nu era contestată sau blamată, dar regizoarea-coregrafa afirma constant: „Eu nu știu să lucrez așa!”

Rezulta clar că nu puteam vorbi de execuție fără un fundament interior care trebuia să aducă cu sine modificarea lumii interioare, lucru destul de dificil, dar care a avut implicații reale pe termen lung. Miriam Răducanu nu punea doar bazele

unei execuții corporale, ci bazele unei munci de modelare a personalității care putea dura pe ani, ceea ce s-a și întâmplat.

Principiile de gândire în această situație specifică, cea de însușire a unui limbaj corporal artistic, reprezentau un alt tip de limbaj al actorului care trebuia să fie structurat în vederea lucrului pentru spectacol, chiar dacă inițial nu acesta a fost obiectivul major al procesului parcurs în prezența lui Miriam Răducanu.

Pentru a explica, pe cât posibil, aceste principii, mă voi axa așadar pe o analiză a logicii acțiunilor fizice puse în slujba unui text dramatic bazat pe poezie, structurat conform unei anumite viziuni artistice.

În centrul întregii viziuni artistice se afla VISUL și crearea actului artistic avea ca scop specularea ideii de vis, ceea ce ar fi permis crearea unei varietăți de personaje din universul poetic creat de textele lui Emil Botta. S-a plecat astfel de la principiile ideii de vis, de univers interior al unui personaj cult, cu frământări profunde, care va căpăta materialitate prin expresia unui singur personaj ce le va conține pe toate. Exact ca în vis, unde orice este posibil, unde fiecare acțiune solicită natura subiectivă a celui care visează, tot astfel fiecare personaj al fiecărui text care formează „Poezia Visului” solicită același eu. Se diferențiază, în felul acesta, natura extraordinar de complexă a psihicului uman, prin capacitățile de exprimare complexe ale aceleiași persoane.

Întâlnirea pe care am avut-o cu poemele a fost cu atât mai cuceritoare cu cât dezvoltau o estetică de vorbire naturală, fără să abunde în procedee stilistice specifice genului liric, poeziile fiind

scrise, în mare parte, ca niște dicteuri și având o particularitate dată, un firesc al formulărilor, foarte ușor de însușit.

Aprofundarea subiectelor pe care poeziile le propuneau era una care pleca de la ideea de varietate în exprimarea plastică și în rostirea cuvântului și impunea asumarea mediului în care acestea ajungeau să devină expresii teatrale, fapt care nu se putea realiza în afara cultivării unei gândiri complexe, specifică autorului care a scris textele, prin care urma să creeze reperele culturale, o a doua natură a celui care le interpretează. Se năștea nevoia de a accesa cât mai multe cunoștințe din domeniul cultural.

Procesul formator a presupus și o serie de sarcini ce priveau aspecte ale sporirii paletelor de referințe culturale. Mai exact, am fost îndrumat către activități care cultivau o expresie artistică complexă. Familia Răducanu era abonată la cele mai importante reviste de cultură, precum *Observatorul Cultural* sau *Dilema Veche*, dar urmăreau cu interes și jurnalele de acest tip ale principalelor radiouri și televiziuni. Așa se făcea că eram informat cu privire la concerte de muzică clasică sau jazz, piese de teatru, spectacole de dans contemporan, expoziții de artă plastică, lansări de cărți, precum și anumite filme. Toate acestea erau documentate înainte și selectate, conform unor repere dobândite în zeci de ani de experiență. Eram încurajat ca această îndeletnicire să devină, pe cât posibil, parte din activitățile mele, dar nu cu obstinație, ci pentru a beneficia de expunerea la diferite viziuni artistice care să mă ajute în propriile aprofundări. De altfel, eram îndrumat de două personalități averse de cultură.

Pentru mine, apartamentul acela s-a redus treptat la o singură încăpere: sufrageria. Acolo mă primeau. Acolo am petrecut sute de ore. Acolo am lucrat. Am ascultat muzică. Am privit filme și înregistrări de spectacole. Am răsfoit albume de artă pe care Miriam mi le așeza în brațe cu bucuria unui copil care îți arată o descoperire. Acolo am citit și am ascultat citindu-se. Acolo am vorbit despre teatru, dans, pictură, literatură, despre oameni și despre vremurile pe care le traversam.

Fără să-mi dau seama, întâlnire după întâlnire, m-am lăsat modelat de lumea lor. Sau poate că ar fi mai adevărat să spun că m-am lăsat locuit de ea. Sufrageria aceea nu era doar o cameră. Era un fel de port prin care treceau cărți, muzici, amintiri, idei și oameni. Iar eu aveam privilegiul să fiu acolo și să ascult.

Nu de puține ori eram invitat să discutăm pe baza experiențelor avute. Mai mult, aveam acces la biblioteca ei vastă, ce conținea și un număr semnificativ de albume de artă. La aceasta, se adăuga o colecție importantă de filme de artă, pe care câteodată eram invitat să le urmărim împreună. Iar muzica era unul dintre cele mai puternice puncte ale lui Cornel Răducanu care, meloman, înregistra și concertele difuzate de Radio România Muzical din timpul festivalului Enescu. Simplul acces la un astfel de mediu impregnat de un interes remarcabil pentru artă avea să mă situeze pe un drum al căutărilor în această zonă, aflându-mă încă în proces de formare. Tot ce făceam era supus unor discuții ce ajutau la aprofundarea subiectelor, dar și la îmbogățirea referințelor.

Însă toate aceste premise impuneau și o conduită. În afara legilor ce țin de respectul pentru cel cu care se realizează colaborarea, munca actorului devine compromisă, ba chiar și profesia. Disciplina este unul dintre punctele forte ale actorului, iar aceasta trebuie să se manifeste atât față de munca sa cu sine, care se realizează prin exersarea propriilor mijloace, dar și față de cei din jurul lui. Iar relația cu un coordonator îl obligă și mai mult pe actor, care trebuie să aibă o permanentă grijă pentru ceea ce i se oferă, dar și pentru ceea ce trebuie să dea înapoi. Este un raport foarte delicat care privește capacitatea de a înțelege dincolo de ceea ce se spune.

La disciplină se adaugă dorința de a împlini sarcinile de lucru și pasiunea pentru ceea ce faci. Toate acestea sunt motorul, sursa de unde îmi încărcam bateriile, pentru a mă repositiona în aceeași stare ca în primele momente în care doar descopeream munca, precum ceva inedit și cuceritor. Este nevoie de energie, dorință, investiție și curiozitate încă de la început. În felul acesta se construiesc personalități, caractere ce au șansa să activeze în această profesie pe termen lung. Este nevoie să simți că te implici într-un proiect ca fiind cel mai important din viață, dar cu conștiința faptului că este doar unul din multe care urmează.

Am subliniat elementele care creează structura unor principii de gândire formatoare în absența cărora parcursul alături de Miriam Răducanu nu ar fi putut avea loc.

UNIVERSUL POETIC, MATERIAL PENTRU ACTUL TEATRAL

„Poezia Visului” nu are la bază un text dramatic pe care coordonatorul să se sprijine și pe care să-l interpreteze, conform propriei sale viziuni. Spectacolul a fost creat pe baza unor poezii selectate și poziționate ulterior într-o logică care a dat structura dramatică, teatrală a întregului spectacol și care a fost similară unei orchestrații muzicale, care ține cont de o tehnică de lucru și de posibilitățile expresive ale instrumentalizării actorului. Folosirea poeziei aparținând genului liric ca punct de plecare pentru un spectacol de teatru nu este o noutate, exemple de acest fel fiind nenumărate; putem spune chiar că apariția teatrului a avut la bază exact acest tip de spectacol.

Teatrul antic este scris în versuri care speculau meșteșugit nenumărate procedee stilistice specifice. Amintim creativitatea debordantă și elemente de retorică cu care își susțineau argumentele protagoniștii tragediilor și care luau forma unor monologuri în versuri, care se întindeau pe pagini întregi, ducând la variații extraordinare ale aceluiași gând. Așa se face că alegoriile, comparațiile, epitele devin adevărate arme pentru justificarea firească a unor atitudini și comportamente extreme sau cu caracter de situații limită, ce sunt redată ca adevărate poezii.

Bineînțeles că estetica despre care vorbim a fost cultivată timp de secole în arta teatrală, născând variațiuni extraordinare,

care sunt populare și în zilele noastre. Acestea au fost continuate de autori marcanți pentru viața culturală universală, precum Shakespeare, Molière, Goldoni etc. Însă, toate aceste texte erau menite de la bun început să fie reprezentate pe scenă într-un context narativ în care se definesc limpede personajele, relațiile dintre acestea, planul principal al acțiunii împreună cu toate celelalte planuri care ajung să compună întregul spectru de desfășurare a acțiunii, cu date clare despre identitatea personajelor, a relațiilor dintre ele și poate chiar coordonate spațiale și temporale. Mai mult, teatrul scris în versuri este structurat pentru a fi montat pe scenă, are nevoie doar de interpretare și aranjament scenic, ceea ce realizează regizorul și actorii, împreună cu întreaga echipă a spectacolului.

„Poezia Visului” este un spectacol atipic. În primul rând, nu vorbim doar de un act de interpretare, ci și de unul de creație, deoarece spectacolul nu se bazează pe un text scris pentru o piesă de teatru, ci pe conceperea unei dramaturgii care are ca sursă diferite teme pe care le abordează anumite poezii ale lui Emil Botta, poezii care nu au fost scrise pentru spectacol de teatru, ci au avut ca țintă doar publicul cititor. Ne aflăm deci în situația de naștere totală a unui spectacol care se sprijină pe un univers poetic.

Emil Botta a fost un actor al Teatrului Național din București, foarte apreciat pentru contribuția sa în domeniul artei actorului de teatru și de film, dar și pentru că proza sau poeziile sale au un specific care poate reprezenta baza unui material

dramaturgic. Această caracteristică a fost sesizată și exploatată de Miriam Răducanu, devenind elementul de sprijin al ceea ce urma să devină un spectacol de teatru.

Textele, adevărate monologuri, se bucură de o fluiditate a gândurilor care subliniază trăsăturile unor tipologii umane cu care cititorul se poate identifica sau pe care le poate recunoaște. Mai mult, poeziile au o cursivitate foarte ofertantă pentru tehnicile pe care le poate explora actorul. Sunt adevărate dicteuri, ce decupează frânturi din intimitatea unor vieți care pot fi nuanțate și transformate în material dramaturgic. Temele pe care Emil Botta le dezvoltă prin poetică sunt foarte variate și, în majoritatea lor, sunt împănate de referințe culturale care pot reprezenta apanajul unui vast bagaj de cunoștințe, dar și al calităților de poet creator de imagini prin arta cuvântului pe care Botta le avea.

Cuceritor pentru cititor este și personajul care se poate crea, reprezenta, din personalitatea fiecărei poezii. Prin poeziile sale, Botta pare să își fi creat un adevărat teren de joacă, prin expunerea numeroaselor subiecte care îl obsedau.

Avem de-a face cu o creativitate debordantă a unui autor, considerat de unele voci critice mai important pentru contribuția sa în literatură decât pentru cea de actor. „Era făcut parcă mai degrabă pentru tragediile antice, decât pentru teatrul contemporan. Avea pe masca actricească imprimată acea damnațiune caracteristică artiștilor luciferici, blestemați, înrăiți întru geniu, cu spirit necontrolabil la prima investigație. E un poet al măștilor, eul liric se devoalează prin toate aceste personaje,

rezultând o comedie a morții și a neputinței”.⁸² Emil Botta a făcut și roluri importante, precum Iago în *Otello*, Macbeth sau Unchiul Vania, ba chiar și Ion în *Năpasta*.

Materialul literar ales de Miriam Răducanu a devenit sprijin în crearea unei expresii scenice care oglindește propria viziune teatrală. Motivația de bază a fost crearea unei bogății de sensuri și de repere întru definirea unui personaj capabil să genereze trăsăturile altor personaje. Miriam Răducanu a profitat, dacă pot spune așa, chiar de teatralitatea de care este încărcată poezia lui Botta și a construit un fir narativ subliniat de ordinea în care a așezat poeziile alese. Astfel, s-au desprins treisprezece poezii din culegerea în două volume de versuri, care apar în „Poezia Visului” în următoarea ordine: *Alegorie*, *Prinos*, *Pădurencele*, *Spiridușul somnului*, *Fachir*, *Humoresca*, *Elegie*, *Oglinzile*, *La frumusețea ei*, *Spiridușul somnului*, *Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit*, *Alei*, *Un vis*, *Mila pământului*, *Spiridușul somnului*. Poemul *Spiridușul somnului* este laitmotivul spectacolului. Așa se explică prezența acestui poem în trei momente cheie, care ajută atât la realizarea omogenității spectacolului, cât și la descifrarea întregului fir narativ al spectatorului, mai precis a direcției în care trebuie receptat de către public. Astfel, se materializează universul poetic care reprezintă pilonul de susținere sau structura de bază, dramaturgia a ceea ce urmează să fie transformat, prin lucru, în creație artistică, expresie a artei actorului.

⁸² Libertatea Cuvântului, accesat la 14 mai 2024, <http://lyberti.com/istoricul-zilei-15-septembrie-evenimente-si-personalitati/>.

Însă Miriam Răducanu nu a plecat de la Emil Botta cu dorința de a crea un spectacol, ci de la dorința mea de a lucra cu ea pentru că aflasem atât de multe lucruri, încât eram atât de curios de abordarea ei. Sau cel puțin Miriam nu a afirmat acest lucru pentru că inițial nu am dorit decât să aprofundez anumite concepte care mi-ar fi asigurat o mai bună funcționare în alte contexte teatrale. Întâlnirile de lucru aveau drept scop, chiar la nivel declarativ, sprijinirea evoluției profesionale și erau menite să dezvolte sensibilitatea corporală pentru manifestarea expresiei gândului. Ele urmăreau totodată specificul disponibilității fizice, întru sporirea calității mișcării scenice și în afara ideii de dans. Toate exercițiile erau puse în slujba sensului acțiunii. Nu exista ideea mișcării de dragul mișcării sau de împlinire a unei estetici corporale. Miriam Răducanu chiar lupta împotriva acestor concepte care, în opinia ei, erau menite să speculeze nevoia de divertisment care nu reprezintă o miză a actului artistic, cel puțin nu pentru regizoarea-coregrafă. Mișcarea trebuie pusă în slujba a ceea ce se dorește a fi comunicat, nu un scop în sine.

ÎNCEPUTURILE EXPRESIEI TEATRALE CREATE DIN POEZII

Poezia *Fachir* a reprezentat tema celei de-a doua întâlniri de lucru. Aceasta a avut loc la o săptămână după prima. De data aceasta, apăruse o oportunitate pe care îmi doream să o fructific și care era și o provocare profesională. Emisiunea produsă de TVR 1, *Garantat 100%*, inaugura o nouă rubrică în care i se

dădea șansa unui student la actorie să arate un moment de maximum cinci minute care urma să fie parte din conținutul TV. Fusesem contactat de către producători, care mi-au oferit această șansă pentru că mă remarcaseră în urma spectacolului făcut de Gigi Căciuleanu la Teatrul de Comedie. Această situație m-a determinat să o întreb pe Miriam Răducanu dacă nu ar vrea să coordoneze acest exercițiu pe care trebuia să îl prezint în doar câteva zile.

S-au trasat câteva obligouri clare care țineau de timpul pe care trebuia să îl acord acestui mic proiect și de o nevoie de a lucra și acasă, însă întâlnirea a început cu o lectură de text. Întâi l-a citit Miriam, iar apoi am fost rugat să citesc și eu. Un procedeu neobișnuit pentru cineva care era învățat cu o abordare inversă a ordinii lecturii. Dar acest sistem era menit să urmărească dacă pentru mine poemul prezintă interes, dacă ar putea reprezenta un sprijin cu care să rezonerez. Mi-a cerut părerea, care a fost pozitivă, dar fără să fiu întrebat ce s-ar putea naște ca expresie teatrală dintr-o astfel de poezie. După lectură, am avut un sentiment contradictoriu, am simțit că nu aș fi ales niciodată un astfel de text pentru ce aveam de făcut. Totuși, pe undeva, această situație părea și un stimulent. Mă simțeam provocat să creez o structură dramaturgică din ceva ce nu ar fi reprezentat niciodată o alegere personală. De altfel, era prima dată când citeam un text de Emil Botta. Mănat de curiozitate, am hotărât, în sinea mea, că mă voi lăsa îndrumat cu toată credința de care sunt capabil în acest sens.

Procesul de lucru a pornit chiar de la vestimentație. Aveam să lucrez cu haine care nu îmi aparțineau: mai precis pantaloni de

trening de culoare albastru închis și un pulover negru, haine elastice care permiteau mișcarea relaxată a corpului. Totodată, mi s-a creat și o reacție fizică de comoditate, apropiată de ideea de confort casnic, cum s-ar îmbrăca o persoană ca să poată sta relaxat în casă, senzație accentuată de hainele care erau un pic largi. Odată cu schimbarea vestimentației s-a născut dorința de a exersa elemente de mișcare, ca și cum îmi făceam de lucru în sufrageria în care urma să repetăm. Perspectiva aceasta contextualiza sensurile unor gânduri. Datorită hainelor și a conjuncturii a început de la sine o improvizație a corpului, încărcată de curiozitatea cunoașterii spațiului, dar și a mișcării ce pornea dintr-o frământare dată de situația de a începe un proiect nou, despre care nu aveam nicio idee.

Peste covorul din sufragerie, Miriam a așternut o pătură mare și groasă, peste care a pus un cearșaf. Am fost atenționat că spațiul de lucru o să fie chiar dimensiunea cearșafului. Mi-a dat două perne și m-a rugat să stau la orizontală în spațiul definit ca atare. Miriam Răducanu stătea pe scaun, cu spatele la ușile balconului care erau din sticlă pe întreaga lor înălțime și care făceau camera foarte luminoasă.

Sarcina era să caut motive de joc și de joacă, asemenea unui copil care vrea să își facă de lucru, iar orice i-ar fi trecut prin minte putea reprezenta un subiect care prinde viață. Aveam la îndemână cele două perne și posibilitatea de a lucra cu imaginarul, implicându-mi corpul în gândurile generate. Așa se face că din poziția orizontală, întins pe cearșaful de pe covor, cu tălpile desculțe înspre Miriam, mă aflu în situația unei căutări pentru

a porni o joacă a închipuirilor mele. Mă întrebam întruna ce aş mai putea inventa. Ce aş mai putea născoci ca să îmi umplu timpul pe care mi l-am oferit doar pentru mine?

Odată stabilită situația și câteva elemente care să fie folosite drept repere, stimulat și de ideea unui proces nou de lucru, corpul meu a devenit foarte receptiv și sensibilizat de temele pe care le inventa mintea. Au luat naștere acțiuni concrete, care deveneau expresia unor gânduri, creându-se dorința de a acționa și de a formula o expresie plastică care, prin mișcare, dobânda semnificație artistică. Există un mic decalaj între ceea ce executa corpul și semnificația ulterioară a mișcării. Aveam să descopăr că acest paradox se naștea din cauza unui entuziasm ce îmi cuprinsese întreaga ființă și care ducea la o desincronizare minimală între minte și corporalitate, deși, din punctul de vedere al reacțiilor și al logicii comportamentale, totul funcționa normal. Senzația mea de creativitate și euforie a fost sesizată de coordonatoare care mi-a creat acest spațiu de improvizație și de libertate.

Miriam Răducanu m-a ghidat spre concentrare, moment din care am început să execut mișcări mai complexe. Am început cu ridicări simple din poziția orizontală la verticală. Prin repetare în diferite forme, ritmuri și dinamici, mișcările deveneau purtătoare de gând sau de intenție. Toată ființa mea se concentra cumva pe ideea de joacă, dar și de implicare a corpului în orice gândurile mele ar fi putut crea. De altfel, ulterior, aceasta a fost și indicația primordială care a generat spectacolul „Poezia Visului”, un fel de leitmotiv: „caută să născocești, caută sens și

intenție prin corpul care se ridică precum ai tresări datorită unei creații noi”.

Răbdarea cu care Miriam Răducanu mă urmărea, mă impulsiona permanent a creat o sensibilitate a corpului determinată de un impuls, rezultat din faptul că îmi dădeam seama că puteam crea ceva nou, chiar plecând de la elaborarea unor teme prin joacă care puteau căpăta orice formă. Înțelegeam că mișcarea prin care mă ridicam de la sol devenea o expresie a creației artistice și putea căpăta semnificații noi, că nu era doar un exercițiu fizic. Miriam Răducanu urmărea atentă procesul și, de fiecare dată când mișcarea căpăta sens, îmi semnala acest lucru și încerca să mă ghideze spre nuanțarea lui. Am înțeles (poate ulterior și nu chiar în acel prim moment) că mișcarea fizică poate să devină limbaj corporal al actorului prin „împrumutarea” gândului către corp și prin asumarea unei intenții clare. Ulterior, am realizat că făceam primii pași în descoperirea procesului care transformă o mișcare fizică într-o expresie artistică cu semnificație, adică într-un limbaj corporal.

Plecând de la o temă dată și asumată, mișcărilor trebuiau să creeze un șir lung de momente. Miriam Răducanu „îmi accidenta” traseul, introducând momente de oprire sau de „răzgândire”; uneori, i-am sesizat și nemulțumirea în legătură cu ideea abordată sau cu privire la subiectul pe care alegeam să îl dezvolt. Acțiunea devenea din ce în ce mai complexă, iar acest scurt exercițiu devenise un adevărat moment. Căutam noi idei, noi intenții pe care să le concretizez în noi trasee și încercam iar și iar. Cumva, aproape fără niciun efort, plecând de la mișcarea

care se transformase în limbaj corporal artistic începuse să se nască o creație artistică.

„Lecția predată” cu ocazia acestui exercițiu a fost conștientizarea legăturii dintre corp și minte și a faptului că mișcarea poate deveni limbaj. Actorul este cel care trebuie să își descopere propriile resorturi prin care poate conștientiza această legătură. Trebuie să subliniez că pentru acestea este esențială crearea unui spațiu confortabil și a unei atmosfere de siguranță și respect, pe lângă necesitatea existenței unui mentor care să ghideze procesul, oferind indicii și teme cu care actorul să se poată juca.



Foto Credit - Carmen Axinte

În întâlnirile ulterioare și de-a lungul procesului, am înțeles și faptul că întregul limbaj corporal trebuie asumat ca fiind al meu, al actorului și nu unul exterior.

În poezia *Fachir*, personajul este definit de „jonglerii și clovnerii”, dar când vede un cuc, îl paralizează. După câteva momente, fachirul se reîntoarce la propria existență și percepe întâlnirea prin prisma propriei sale îndeletniciri, aceea de a crea o lume a uimirii și a neașteptatului.

După parcurgerea etapei „de joacă” prin lucru constant, s-a impus și nevoia de a fixa anumite gesturi și de a le reface doar pe acestea. Treptat, aceste gesturi au devenit principalele puncte de sprijin care explică narațiunea scenică și dau sens momentului artistic.

Momentul începea cu personajul culcat pe burtă, cu capul pe cele două perne, pe care le ținea cu ambele mâini. Corpul era perfect întins la orizontală, iar după un scurt gest al capului, care își căuta locul în confortul pernelor din mâini, corpul se oprea pentru câteva secunde. Piciorul drept urma să se miște lovind încet de două ori în podea, iar a treia oară rămânea suspendat, pentru a cădea hotărât, lovind cu putere podeaua, ca și cum ceva l-ar fi făcut să iasă din metrica unui gest relaxat.

După calmul începutului, totul intră într-o dinamică alertă și neașteptată. Personajul este parcă trezit de o prezență neașteptată și tresare în funcție de unele puncte fizice precise pe care le fixa cu privirea, care îi creau nevoia de a se deplasa în diagonala cearșafului, spre marginea din stânga, înspre colțul camerei, în lateral etc.

Efervescența unui ritm nebun m-a oprit brusc într-o poziție, urmărind tavanul camerei din colțul din dreapta sus. Odată ce am întors capul din acea postură neașteptată, aveam să constat că „Am înlemnit la vederea cucului”. Odată ce am întors

capul spre diagonala camerei, m-am uitat încă o dată la ce îmi atrăsese atenția înainte de a rosti primul vers și de a continua cu cel de-al doilea: „Un cuc de pripas pe la casele noastre”. Era începutul unei aventuri a corpului, direcționat de gândul de a crea, de a inventa, de a imagina contextul de împrejurări în care poezia *Fachir* a lui Emil Botta își dezvăluia sensurile. Acest moment a devenit *tema* pe care, ulterior, spectacolul o dezvoltă, ca variațiunile temei în muzică. Chiar dacă nu cunoșteam poezia pe dinafară, am reușit să îmi asum versurile rapid, deoarece mișcarea cu sens făcea ca textul să aibă un sprijin în fizicalitate.

Miriam Răducanu a subliniat faptul că avem nevoie de o rigoare strictă, fără de care nu se poate face performanță. Și acestea nu erau doar cuvinte. Miriam Răducanu este singurul artist pe care l-am întâlnit care repeta, la 85 de ani, în propria sufragerie, spectacole pe care le jucase la 40, perfecționându-le. Această atitudine s-a răsfârnt și asupra modului în care lucra cu mine.

Corpul meu era într-o continuă dinamică a ludicului, dar personajul care se contura avea o sarcină pe care o luam foarte în serios. Odată creată apariția unui cuc în sufrageria lui Miriam Răducanu, prin puterea imaginarului, mă jucam cu sensurile.

Miriam Răducanu mi-a propus să caut, mergând cu mâinile strânse la piept, o modalitate de a descrie pasărea, pe baza elementelor din text. Pentru a da dramatism momentului, Miriam a pus accent pe pauze. De altfel, îmi cerea să nu mă grăbesc, să las pauze lungi între bucățile de text. Aceasta era o modalitate de a-mi oferi timp să conștientizez fiecare semnificație a cuvintelor care alcătuiau poezia *Fachir*, dar care acum deveniseră ale eroului

întruchipat. Pentru a ajunge să rostesc „Ce mai cucu sărac! I-am văzut și fața, sleită, slăbită!”, a trebuit, prin combinarea gândului și a limbajului corporal, să ajung să văd pasărea și să devin fachirul: „Eu cu jonglerii, / eu cu clownerii, / încerc să-l încânt / cu vânt cucu vânt, / să-l distrez cu nimic / pe Fluieră-Vânt!”



Foto Credit - Carmen Axinte

Ceea ce Miriam Răducanu reușise era să pună bazele unei metode de sensibilizare a corpului pentru ca expresia acestuia să poarte în ea nevoia de a rosti cuvintele. Acest principiu stă la baza tuturor momentelor care dau naștere „Poeziei Visului”. Așa cum am amintit, una dintre poezii se repetă de trei ori și, prin folosirea altui limbaj corporal, este transformată și dobândește alte semnificații de fiecare dată și marchează momentele esențiale ale spectacolului.

Improvizațiile erau discutate în funcție de sensurile pe care le aveau în conjuncție cu textul, apoi le selectam pe cele relevante, care defineau o formă de trăire ce corespundea personajului și

care era diferită de cea a actorului. Scopul acestui proces era ca actorul să contextualizeze, prin mijloacele de expresie corporală, o stare veridică care poate să conducă la nașterea universului temelor poetice.

STRUCTURA SPECTACOLULUI - DESFĂȘURAREA EXPRESIEI

Pornind de la lucrul la poezia *Fachir*, Miriam Răducanu m-a introdus într-un sistem de lucru ce urmărea definirea creației artistice teatrale prin dezvoltarea unui limbaj corporal și prin asumarea textului poetic. Cum spectacolul care a rezultat nu are un personaj bine definit, cred că aș putea să îl numesc *Visătorul*, pentru a sublinia nu doar caracteristica de bază a protagonistului, ci faptul că acesta are capacitatea de a crea lumi ale căror principii guvernante nu trebuie să se supună celor din realitatea noastră imediată.

„Poezia Visului” este un spectacol de autor și nu o interpretare a unui text dramatic preexistent; este un spectacol de teatru creat pe baza unui material literar, supus transformării printr-un proces de dramaturgie, care însă nu a produs modificări ale textului.

Limbajul corporal a fost elementul declanșator, punctul de sprijin în munca la spectacol, dar a fost nevoie de un parcurs profesional și de formare a unei conștiințe a antrenării fizicalității actorului, care nu au fost documentate până acum.

Așa cum am menționat, tema spectacolului este visul, lumea care ne bântuie somnul, o lume foarte ofertantă, pentru că în ea

se poate întâmpla orice: în vis nimic nu este excentric, nici în comportament, nici în limbaj, dar metafora este prezentă, motiv pentru care textele lui Botta au dus la crearea unei lumi unice.

În vis se poate trece de la un subiect la altul, de la o temă la alta fără nicio logică clară. Cu toate acestea, evoluția întregului spectacol este structurată în trei dimensiuni, fiecare specifică unui moment din viață: (i) de la naștere la maturitate, (ii) vârsta regretelor și (iii) teama de coșmar sau de moarte. În spectacol, ele sunt delimitate prin diferențieri comportamentale, dar și prin temele poeziilor, prin elementele de decor, recuzită și de costum, toate exprimând evoluția personajului și transformările sale. Pentru fiecare dintre aceste momente, Miriam Răducanu a subliniat necesitatea creării unui limbaj corporal specific, care să fie determinat de situarea în contextul spectacolului.

Din punct de vedere al unei construcții dramaturgice, cele trei trepte sunt diferențiate și de un leitmotiv prin repetarea poeziei *Spiridușul somnului*, încărcată emoțional, și de o expresie plastică, nuanțată în funcție de etapa pe care o anunță/încheie și care conturează firul narațiunii.

De la naștere la maturitate

Prima poezie, *Alegorie*, are ca temă geneza, legitimând ideea somnului de dinainte de Facere: personajul este deja culcat într-o poziție înghemuită, oarecum fetală, poziționat central, dar în partea din spate a scenei și are în brațe două perne, susținute pe lateralul capului de ambele mâini, capul părând scufundat în perne.

Visătorul se ridică extrem de lent în poziție verticală, fără ca pernele să cadă, dar pe care le mișcă încet și lent. Limbajul corporal subliniază o stare de bine, dată de căldura creată de cele două perne, o desfătare în această strâmtoare a somnului.

Odată ajuns în poziție verticală, personajul pășește controlat, rar și amplu ca și cum ar călca pe nori, în timp ce corpul se apleacă adânc în contra pasului, pentru a putea crea încă un pas, și încă un pas și încă unul, păstrând cadența și dilatarea dinamicii. La fel de lent, fața personajului apare dintre perne, dând posibilitatea gurii să rostească, asemenea unei povești pentru copii, primul vers. Cu fiecare vers, corpul devine mai asumat și se situează în centrul acțiunii scenice. Pământul și Cerul, aflate în simbioză, se exprimă prin limbajul corporal care însoțește cuvintele rostite printre cele două perne și prin poziționarea corpului pe verticalitate. Tatăl, creator omniprezent, este grandios, blând și atotputernic; „Unul în brațele altuia dormeau/ pământ și cer înfrățiți ca niciodată./ Trecea Tatăl prin camera de culcare / mormăind o binecuvântare”.⁸³

Rostirea și mișcarea sunt dilatate, precum forțele universului puse în funcțiune de mecanisme cosmogonice, creându-se astfel atmosfera unei povești astronomice, care se încheie cu apariția omului care este, precum toate de pe Pământ, rezultatul unui vis extraordinar al „albelor frunți”.⁸⁴ Omul este

⁸³ Emil Botta, „Alegorie”, în *Scrieri*, vol. I (Editura Minerva, 1980), 46.

⁸⁴ Botta, „Alegorie”, în *Scrieri*, vol. I, 46.

caracterizat printr-o veșnică întrebare, care îi descrie, precum un concept, întreaga existență: „...cine a fost, cine, cine?”⁸⁵

Limbajul corporal devine una cu sensurile pe care le poartă cuvântul rostit. Expresiile corpului dau impresia unui joc de copii, dar au elemente complexe de execuție corporală dificile și chiar spectaculoase, care au ca rezultat generarea ideii de visare, de cosmos, de dinamică a forțelor colosale. Antrenamentul fizic constant sub îndrumarea lui Miriam Răducanu a dus la o aparentă lejeritate a ceea ce este, de fapt, dificil, ca implicare și coordonare.



Captură de ecran din filmare personală

Somnul este redat printr-un cambre, făcut prin rotirea pe picioare la 360 de grade, cu pernele în câte o mână, iar brațele sunt deschise larg la orizontală. Întregul trunchi devine paralel cu solul; în timp ce actorul se află în picioare, cu capul pe spate,

⁸⁵ Botta, „Alegorie”, în *Scrieri*, vol. I, 46.

echilibrul este greu de menținut. Grădina pe care au visat-o cele două dimensiuni ale universului planetei este reprezentată de o pernă ce ajunge pe jos și spre care actorul întinde vârful piciorului, stând într-un echilibru perfect pe celălalt picior. În acest timp, textul curge. Este extrem de greu de menținut o respirație corectă, care să nu împietzeze verbalizarea. Actorul trebuie să dețină controlul și poate fi comparat cu un sportiv de performanță care își eficientizează resursele pentru a-și putea atinge scopurile, fără să se vadă efortul pe care îl face.

Cu cât mișcarea este mai lentă, cu atât execuția este mai dificilă. Redarea acestei stări de somn presupune principii de funcționare paradoxale: actorul stă într-o stabilitate dată de stăpânirea cu precizie a mijloacelor corporale, ceea ce creează vizual o aparentă decontractie a execuției, ca și cum eroul ar fi într-o permanentă destindere, creată de starea de somn și de basm, care îl plasează, conform viziunii regizorale, într-o stare de visare.

Poezia subliniază viziunea metaforică a evoluționismului planetar, dar și curiozitatea umană, dorița de cunoaștere.

Misterul inspirat de această alegorie a genezei este speculat teatral printr-o tehnică de amplificare a valorii fiecărei mișcări a corpului, gesturile descriind amploarea unei spațialități dincolo de ceea ce se poate vedea. Corpul este antrenat pentru o deschidere către înalt ca și cum paradigma de expresie ar presupune depășirea spațiului în care acesta se exprimă, indicând lipsa limitărilor fizice sau, mai exact, o proiecție a dimensiunilor fizicului dincolo de limitele sale. Această sugestie se obține însă printr-un antrenament corporal susținut, realizat nu doar prin

exercițiu fizic, ci prin încărcarea acestuia cu semnificații. Textul izvorăște într-o simbioză perfectă cu dinamica și cu ritmul corpului, dar fără a fi tautologic.

Plasticitatea fizică și sensul cuvântului se susțin reciproc. Procesualitatea presupune atât o înțelegere profundă a textului, a ideilor pe care le conține, cât și un control absolut al fiecărui pas, al fiecărui gest, în ritmul și la intensitatea necesare. Siguranța de sine și repetarea până la uitare a ceea ce trebuie executat ajung să creeze actorului un aer de simplitate, de lejeritate, de naturalețe a ceea ce exprimă.

Cum un spectacol de acest tip nu se sprijină pe o convenție teatrală de tip „clasic”, implicarea teatrală cade, în proporție de sută la sută, în responsabilitatea actorului, el fiind cel care trebuie să reușească să creeze *convenția* în care spectacolul să se poată desfășura, comunicarea cu spectatorii realizându-se în cea mai mare parte prin dimensiunea limbajului corporal, publicul receptând mai înainte vizualul, expresia corpului care dictează întregul.

Din cele două dimensiuni – mișcare și text – puse în slujba ideii teatrale se naște o unitate și o relație de interdependență, prin care se potențează reciproc. Principiul este unul cât se poate de comun cu cel al artei actorului dintr-o viziune artistică de tip clasic.

Stabilirea convenției are la bază modul în care actorul redă elementele care compun fiecare moment, implicându-se la modul absolut în acțiune, calitatea actului artistic fiind determinată de exersarea, prin repetiție, a ceea ce va face ca mintea actorului să aibă o formă de încredere care, paradoxal, merge mână în mână cu vulnerabilitățile personajului.

Visul fundamentează teatralitatea primei poezii și a spectacolului, ceea ce a făcut-o pe Miriam Răducanu să dezvolte, cu fiecare final de poezie, o altă expresie a întoarcerii la visare, din care generează un alt context, specific noii teme, noii poezii.

Urmează poeziile *Prinos* și *Pădurencele* care, împreună cu *Alegoria*, formează prima parte a spectacolului pusă sub tema adolescenței, a începuturilor de drum, care ne prezintă un erou cu dorința de a descoperi miracole, ce își pierde magia odată cu înaintarea în vârstă. Această stare este asociată cu anotimpul primăvara, cu luna *aprilie*, Botta folosind cuvântul pentru o poezie, dar și pentru un volum de poezii, „Întunecatul aprilin”, volumul său de debut. În cadrul spectacolului, *aprilie* este dătător de magie și creează o transformare a eroului similară cu cea a naturii. Sunt speculate trăsăturile și pornirile adolescente, ce pot fi recunoscute atât în texte, cât și în expresia limbajului corporal.

Acțiunea din cele două poezii are loc în luna aprilie: Adonai vizitează Pământul unde apar elemente din natură precum margheritele, muntele, animalele sălbatice („jivinele cu botul pe labe au articulat câteva silabe”⁸⁶), vântul; când toată natura prinde viață și apare o oarecare instabilitate, se nasc și trăirile adolescente ale personajului, exprimate ca și cum ar fi reale, dar care sunt doar vis în poezia *Pădurencele*.⁸⁷

La momentul în care ne aflăm, Visătorul leagă tema poeziei *Alegorie* de cea a poeziei *Prinos*. Întrebarea cu care se termină

⁸⁶ Botta, „Prinos”, în *Scrieri*, vol. I, 88.

⁸⁷ Emil Botta, „Pădurencele”, în *Scrieri*, vol. II (Editura Minerva, 1980), 120.

prima poezie, enunțată ca un copil curios ce caută cu sinceritate răspunsul, produce o transformare a personajului, care își răspunde cu versul următoarei poezii, creându-se o conexiune și o rupere a ritmului lent.

Unele treceri între momente sunt coregrafiate și însoțite de muzica lui Schubert: Adagio in E flat, Op. posth. 148, D. 897 „Notturmo”, dar nu urmăresc niciun moment ideea de dans, de dinamică fizică pe un ritm al muzicii care să o slujească sau să o speculeze pentru a o potența prin coordonarea fizică. Limbajul corporal dezvoltat cadrează perfect cu munca actorului de teatru care exersează momente în care acțiunea se înțelege doar din gesturi, fără cuvinte.

De altfel, în etapa de lucru în care a fost creată această visare, expresia ei fizică, din care se nasc noi năluciri, noi teme, a fost pregătită fără nicio intervenție muzicală. Legăturile funcționau scenic, fără să treneze sau fără să reprezinte o ruptură în dinamica întregului.

Această legătură între poezii, care implică doar o dinamică a corpului, se perpetuează și în conjunctura altor texte, fiind creată unitatea spectacolului și specificul său.

Tot spectacolul a fost lucrat sub egida posibilității de a fi jucat oriunde, doar cu ajutorul elementelor de costum și scenografie, nefiind necesare luminile dedicate și muzica. Totuși, trebuie să precizăm că acestea reprezintă un plus în momentul în care vorbim de spectacolul propriu-zis, contribuind la crearea atmosferei și la potențarea sensurilor.

Cuvintele poemului *Prinos* sunt însoțite de o tumbă, prin care se rupe metrica și dinamica tabloului precedent, dar și implicarea în text, care e mult mai firească, și prin care se poate sesiza ludicul copilăriei. Se stabilește un alt principiu de expresie ce speculează energia copilului care povestește o întâmplare fantastică. Povestitorul primei narațiuni este acum un băiețel care trebuie să redea o poezie întocmai cum a fost învățat de adulți, doar că devine fascinat de ceea ce spune textul, care este transformat în pretext pentru fascinația proprie. Principiul jocului este cel care dictează implicarea în expresia teatrală, iar cu ajutorul textului se delimitează clar regulile ludicului.

Întregul covor devine spațiu de joacă și toate cele povestite sunt arătate cu mâinile și cu ochii. Visătorul, odată devenit copil, se bucură și se miră de tot ce a învățat, pentru că poezia este studiată și repetată cu convenția la vedere, dar regulile nu pot ține în frâu un spirit liber, gata să aplice propriile-i reguli la ceea ce devine personal. Farmecul poeziei îl fură și spre final ajunge să devină una cu povestea.

Subiectul fantasmei îl are în centrul atenției pe Adonai, tot creator, care vizitează și el Pământul. Doar că munții, jivinele și vântul care domină lumea, prin puterea și măreția lor, se înfurie că Adonai se oprește să viziteze elemente mai puțin impunătoare, precum o cocioabă a urzicilor. Dar binețe îi dau doar „lucrurile umile”, care se bucură dezinteresat de neașteptata apariție a lui Adonai; tot ele îi repetă și numele. Drept răsplată, le mulțumește și transformă „cocioaba urzicilor” într-un „trandafiri rai”.

Cu repetarea cuvântului *Adonai*, în cântec, personajul adoarme cu ochii deschiși, căutând pernele. Sprijinit cu capul în pernele pe care le ține cu ambele mâini, se deplasează la orizontală căutându-și locul. Avem de-a face cu o aventură a neliniștii unui somn creativ, din care urmează să se nască o altă întâmplare, pe care nici Visătorul nu o cunoaște. Lentoarea și amplexarea mișcărilor care sunt generate mai ales de picioarele în care actorul se împinge, dar și de cambreuri, amplifică ideea de relaxare în somn, pe care am amintit-o. Deși aparent obosit, nevoia de joacă și de explorare a creativității minții și a corpului sunt mult prea mari, așa că Visătorul o ia de la început.

Poezia *Pădurencele* întregeste prima serie de trei și, totodată, primul tablou al spectacolului, cu tema nașterii și a copilăriei; această poezie este cea care contextualizează trecerea la adolescență. Aici personajul deja intră pe tărâmul unor trăiri asociate cu fiorul erotic, specific transformărilor fizice care sunt în paralel cu cele ale naturii.

Acțiunea din a doua și a treia poezie are loc în luna aprilie. Este luna cea mai imprevizibilă, care aduce schimbări majore. Odată cu înnoirea din mediul înconjurător, dispoziția personajului spre visare capătă alte valențe, iar imaginarul visătorului este într-o perioadă care precedă maturitatea.

Cu ochii închiși, cu capul în perne și cu corpul la orizontală, Visătorul încearcă să re trăiască visul în care își făcuseră apariția aceste ființe magice, odată cu primăvara: „În iederă erau / Năzdrăvancele,

/ Pădurencele, / ademenite / de zefir aprilin”.⁸⁸ Personajul stă apoi pe partea dreaptă și descrie Pădurencele, însoțind versul cu mișcarea mâinii stângi, ca într-un dans, spre cer. Gesturi leneșe și care, odată terminate, la apogeul înălțării, opresc timpul prin nemișcare pentru câteva secunde, pentru ca deodată să se prăvălească, lovindu-se de corp ca și cum ar fi făcut un efort prea mare.



Captură de ecran din filmare personală

Toate aceste exemplificări sunt menite să arate cum fiecare mișcare devine limbaj corporal și dobândește semnificație în actul teatral. Miriam Răducanu îmi spunea să le repet în amănunt, iar decuparea lor era extrem de importantă, netrecându-se mai departe în căutări, în improvizație, fără să mi le asum ca o a doua personalitate.

⁸⁸ Botta, „Pădurencele”, în *Scrieri*, vol. II, 120.

Exact ca în exercițiile de actorie de la clasă sau când lucrezi la un spectacol nou, textul era desfăcut în așa fel încât să fie metabolizat *în* și *de* corp, dar și în rostire, ca ceva indispensabil, făcând front comun cu actorul și generând astfel trăsăturile specifice personajului. Atenta supraveghere a creatoarei Miriam Răducanu și disponibilitatea mea de a relua, câteodată obsesiv, lucrul pentru a se naște această osmoză între text, gest și sensul lor reprezintă fundamentul muncii actorului.

Revenind la „Poezia Visului”, Visătorul, trezindu-se treptat cu o nevoie de a-și povesti sieși și de a retrăi tot ce visase, recreează trăirile cu corpul, dar și prin cuvintele pe care le rostește. Aventura visului este spectacolul pe care îl urmărește publicul, iar punctul culminant al acțiunii apare după un contrapunct creat de Botta, prin introducerea unui personaj care îl ceartă pe visător: „Or fi vedenii,/ mă frate-meu”⁸⁹, dar care, totuși, conchide: „La o adică, / decât nimica,/ nu-i rău /și vedenii să ai”.⁹⁰

După ruptura de ritm din text, amplificată de poziționarea fizică, pe replica vecinului imitat de protagonist, printr-o retragere în spatele scenei, personajul își recâștigă încrederea și retrăiește în plin tot fiorul pe care îl simțise la vederea nălucilor și Pădurencelor. Este descrisă și natura care prinde viață, în consonanță cu mișcările a căror dilatare și amploare forțează limitele corpului. Se naște o repetitivitate a unei serii de trei mișcări lungi și solicitante, însoțite de aerul cu care Visătorul își

⁸⁹ Botta, „Pădurencele”, în *Scrieri*, vol. II, 120.

⁹⁰ Botta, „Pădurencele”, în *Scrieri*, vol. II, 120.

umple plămânii și diafragma prin respirații ample. Una mai profundă decât cealaltă, purtând corpul într-o impresie de plutire, dar și de deschidere totală, totul pentru a putea cuprinde întregul miracol al naturii. Prin expresia fizică se creează o formă de sugestie a imaterialului propriului corp, care pare că levitează. În context, apare discret și o senzualitate caracteristică eroticului creat de atracția către vraja feminității ființelor fermecate, dar și a contopirii cu întregul fenomen creat de forța acestei luni din an, aprilie, atât de plină de viață, atât de fecundă.

Este o trăire atât de puternică și de condensată încât ea declanșează, prin expresia creată, și trecerea la maturitate, un moment cheie pe un drum inițiativ al împlinirii fizice și psihice. Respirațiile tot mai adânci în care este purtat tot corpul marchează consumarea lumii misterelor, posibilă doar în etapa copilărie-adolescență, la care Visătorul nu mai poate reveni deoarece maturitatea s-a produs fără voia personajului.

Farmecul vieții în care existau ființe suprarealiste și basmele despre crearea Pământului și vizitele Creatorului, cu personificări ale dimensiunii materiale, dispăre ca în vis. Această constatare tristă este consemnată prin text, dar și prin plasticitatea corpului, care răspunde la impulsurile dezamăgirii, mirării, căutării fără rezultat, dar și ale fricii de a fi pierdut ceva ce nu mai poate fi recuperat: „Și dintr-o dată, / ochii umbriți / de stele destule, / ale mele vederi / nesătule, / nu le mai văzură / nicicum./ Doar adierea, / visul precum”.⁹¹

⁹¹ Botta, „Pădurencele”, în *Scrieri*, vol. II, 120.

Soluția la toate aceste dileme și trăiri este tot refugiul în perne, elementul definitoriu al protagonistului și, implicit, extrapolând, al spectacolului.

Neliniștea visării se instalează din nou. Ca o persoană care este indecisă dacă să se predea întru totul controlului somnului, protagonistul își caută o poziție a corpului. Odată sfârșită această căutare, echilibrată din punct de vedere al dinamicii și ingeniozității, protagonistul surprinde publicul printr-o trezire bruscă, în care corpul ajunge deodată la o verticală perfectă și foarte tensionată, ca o trezire forțată, ca o revenire în concretul vieții, cauzată de ceva extern. Se creează impresia că spectacolul s-a încheiat și personajul cu care publicul abia se învățase rupe convenția atât de greu instalată.

Însă schimbarea este punctul de limpezire, în care luciditatea minții dictează rostirea autoanalitică a unei poezii care stabilește o graniță între ce a fost până atunci și ce urmează să se desfășoare. Este momentul unei evaluări retrospective a ceea ce a trăit, dar și a intensității cu care a trăit Visătorul. Prin aceasta este justificată, odată în plus, atât modalitatea de expresie a corpului de până atunci, cât și nevoia de subliniere a cuvintelor care l-au însoțit în acea primă etapă. Abordarea este aproape de ideea de expresie civilă, ca a unei persoane care își caută explicații în viața de zi cu zi, vorbind în afara unei estetici ce ar putea fi creată prin convenție teatrală, dar folosindu-se de textul poeziei.

Poezia *Spiridușul somnului* creează o stare de contemplare asupra dimensiunii visării, o lume a imprevizibilului, în care orice situație poate avea schimbări nebănuite, iar miraculosul își face

făgaș. Versurile personifică conștiința de sine, făcând referire la o acțiune externă, însoțită de o explicație a textului lămuritoare: „În vis m-a lovit cineva cu o nuielușă, / dar cine mi-a spus: „Trezește-te, cenușă! “? / Această voce nu o pot uita, / părea o voce de pușlama”.⁹²

Metafora prin care se naște o luptă între interiorul personajului, veșnic dornic de visare, și rațiunea, care îl îndeamnă să revină la realitate, subliniază dualitatea ființei umane. În multe situații contextualizate de noțiunea de basm sau din mituri comune, avem de-a face cu gândul bun și gândul rău, cu lupta dintre diavol și înger atunci când ești îndemnat să nu cazi pradă unor plăceri sau dorințe de moment, de către înger (forțele Binelui) sau, dimpotrivă, să le dai curs, de către diavol (forțele Răului). Așa pare că e încadrat și visul sau nevoia de visare căreia Visătorului îi este aproape imposibil să i se sustragă, chiar dacă propria-i conștiință îl trage înapoi în real.

Visătorul tratează această voce ca pe o voce nesperată, deoarece în vis nu primește vizite decât de la astfel de închipuiri, care nu trebuie tratate prea serios. Este un paradox prin care se justifică și continuarea acestui joc, dar și neputința de a i se opune: „Vocile serioase nu umblă în vis, / ele nu au acces în hilarul nostru paradis. / Prin vis hoinăresc doar vocile de cinci parale, / /.../ Dar vocea de pușlama / în străfundurile somnului mă rechema”.⁹³ Aici revine muzica lui Schubert pentru foarte scurt timp, ca o frântură a unei amintiri.

⁹² Botta, „Spiridușul somnului”, în *Scrieri*, vol. I, 102.

⁹³ Botta, „Spiridușul somnului”, în *Scrieri*, vol. I, 102.

Vârsta Regretelor

Odată cu asumarea neputinței de a rezista somnului, dinamica fizică reîntră încet în principiile visării, protagonistul se afundă în imaginar, care este stimulat tot mai mult cu un joc al plămuirii și modelării. Acum apare și poezia *Fachir*, discutată ca reprezentând începutul lucrului cu Miriam Răducanu; este o *ars poetica* ce conține toate procedeele arhitecturale ale spectacolului de teatru. Prin ea s-a definit scheletul pe care avea să se ridice construcția „edificiului”, dar și rigurile de lucru.

În economia spectacolului, acest moment devine cel mai efervescent; Visătorul pornește reținut procesul, tocmai pentru a specula în punctul culminant forța pe care o are, supunând unor multitudini de transformări, conform propriilor dorințe, cucul, adus din imaginar în camera lui, și hotărând, la final, că toate caznele la care îl supune vor face înaripata pasăre numai bună să ajungă fachir. Drept urmare, poate să speculeze cu o forță nemaipomenită, generând și cele mai excentrice situații, ce înglobează repere care pornesc din dimensiunea telurică, pentru a-l trece prin focul celest, ale cărui flăcări îl inundă și îl lasă pe protagonist chiar și fără repere. Încet, revine la realitatea situației în care se află: „Fac din cuc un fachir, / lopeți de pământ / arunc peste el. / Și stele fumegânde / și focuri crescânde ... / [și... și...] / Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii!”⁹⁴

⁹⁴ Botta, „Fachir”, în *Scrieri*, vol. II, 191.

Efervescența pomenită este creată de implicarea euforică a corpului în descrierea forței și plăcerii protagonistului de a se implica în situațiile descrise, care par normale, dar totodată excepționale. Este tot o formă paradoxală de creare a unui moment scenic deoarece ceea ce este ieșit din comun din punct de vedere al expresiei este credibil tocmai prin paradigma visării. Anvergura cu care gesticulează este bine încadrată de tehnica unor execuții ce au condus la un proces de rafinare a calității, a preciziei și a specificului. Corpul este ancorat în procesul de descoperire a unui particular al circumstanțelor, dar fără ca aceasta să reprezinte un scop. Se creează senzația că textul nu face decât să le legitimizeze și să fixeze nuanțele care nu pot fi redată prin fizicalitate.



Captură de ecran din filmare personală

Pernele devin și ele din nou subiectul acțiunilor, deoarece „stele fumegânde” și „flăcările crescânde” sunt descrise prin aruncarea repetată a acestora în aer. Odată ce realizează cât de

mult s-a implicat în acest joc al imaginarului, Visătorul rămâne cu ele în mâini și se scuză față de el însuși pentru această investiție de energie și implicare căreia i s-a dat, parcă fără să-și dea seama. Acest fapt se realizează și prin rostirea ultimului vers ce capătă valoare de replică pentru propriul sine: „Eu cu jonglerii, eu cu clovnerii!”

În urma acestui moment ludic, dus spre un ușor paroxism, poezia se încheie brusc, protagonistul reîntorcându-se cu capul în perne și în poziție de fetus, în care stă nemișcat o bună bucată de vreme.

Urmează poezia *Humoresca*, legătura făcându-se nu prin muzică, ci prin limbaj corporal, prin zvâcniri ample ale corpului, însoțite de icnete ce se nasc din încercări repetate și nereușite de a reveni în poziție verticală.

Se definește un tip de limbaj corporal cu totul nou, chiar surprinzător, care stârnește interes prin acțiuni în forță. Respirațiile greoaie și încurcate, capul aplecat înspre pământ, un ușor bombănit, un dezechilibru care nu are legătură cu nimic din ce fusese până în acea clipă ținut atenția publicului în curiozitatea de a înțelege ce urmează și ce se întâmplă. Încă o dată, atenția este captată nu prin limbajul verbal, ci prin unul corporal.

Odată restabilită o oarecare verticalitate, stând în genunchi, visătorul, bodogănind neinteligibil, caută, cu o mână, pe sub cearșafurile nenumărate așezate pe podea. Găsește un fir de ață cu care își leagă, în dreptul mijlocului, cămașa de noapte cu motive tradiționale cu care era îmbrăcat. Gesturile sunt neglijente și șleampete. Trage de cămașă ca să nu îi mai atârne sub genunchi

și să i se vadă mai bine pantalonii de sub aceasta. Revine la cearșafuri cu aceeași mână și caută în continuare altceva. Găsește o drâmbă pe care o suflă ca și cum ar fi plină de praf.

Trăgându-se de cămașă, ajunge cu greu în picioare, după câteva clătănări masive. Cu gesturi cuprinzătoare, dar cu corpul moale și încovoiat, pune drâmba la gură. În echilibru precar încearcă să cânte, dar se oprește brusc. Se uită pe sub ochi către public, ținând cu mâna stângă drâmba la gură și cu cea dreaptă atrăgând atenția asupra faptului că are nevoie ca privirile lor să urmărească un moment extraordinar care urmează să înceapă. Cu gesturi și mai ample, lovește drâmba de la gură, din care iese câte un sunet pe care îl acompaniază cu tot corpul, parcă pregătit să se prăbușească în direcția în care a lovit drâmba cu mâna. După trei lovituri de același fel, dar în direcții de deplasare diferite, care caută spatele scenei, se oprește brusc. Se lovește în piept cu câte o mână, de două ori, pentru ca la a treia lovitură să înceapă să vorbească: „Nu sunt pe placul inimii mele / domnișoarele roze, / ce mi-au sfâșiat obraji / cu sărutările lor / în taverna Celor Două Roze”.⁹⁵ Tot limbajul corporal se concretizează pe sensibilizarea întregului corp la o logică de acțiune tipică unui comportament al unei persoane mahmure, fiecare mișcare fiind un efort uriaș și greu de întreprins.

Am făcut această descriere pentru a analiza un moment complex de nu mai puțin de trei minute, în care doar acțiunea fizică, neînsoțită de niciun alt element ajutător de tehnică, de

⁹⁵ Botta, „Humoresca”, în *Scrieri*, vol. I, 224.

scenică (muzică, video-proiecție, lumini etc.), creează expresia teatrală. Acest moment poartă în execuție și elementele descriptive ale personajului care se conturează prin gest, atitudine, dinamică, ritm, elemente de recuzită și intensitatea implicării în expresie. Toate acestea au fost repetate și luate în calcul în procesul de lucru cu Miriam Răducanu și au dus la crearea unei expresii corporale artistice de o mare trăire și intensitate emoțională.



Captură de ecran din filmare personală

Trebuie subliniată o altă particularitate, cea a modului în care actorul își oferă răgaz ca să decupeze mai limpede fiecare element, dar fără să apară senzația că spectacolul trenează.

Personajul care se trezește cu greu din perne expune un comportament similar cu cel al unui tânăr care și-a petrecut noaptea într-o tavernă de moravuri ușoare, unde a fost tratat precum un erou faimos, în ciuda condiției sociale precare în care

se afla, iar domnișoarele care s-au îngrijit de el l-au desfătat precum un om din înalta societate. La final, prin inserarea unor momente la drâmbă, aflăm de durerea care îl cuprinde ... pentru că tot ce a povestit nu era decât o amintire din tinerețe, a cărei valoare este inestimabilă acum.

Întregul moment reprezintă o altă etapă evolutivă a personajului: maturitatea fizică și a preocupărilor, apariția unei forțe de atracție pe care o experimentează și a unei forme de răsfăț și de interpretare naivă a acestuia. Personajul folosește drâmba precum o țigară sau o spadă cu care se duelează. Se naște un comportament tipic pentru o perioadă dintr-o anumită epocă, identificată ușor datorită arhaismelor folosite: „tavernă”, „paftale” sau „nostimade”. De altfel, toate poeziile care au reprezentat subiectul analizei de până acum au culoarea unor timpuri trecute, care sunt parte din cunoașterea comună, dar care împărtășesc valori atemporale.

Deoarece este prima dată când acțiunea este influențată și de perspectiva dinamicii costumului, voi spune câteva lucruri și despre acest element care contribuie la articularea limbajului corporal și a spectacolului.

Trăsăturile care țin de identitatea culturală a României pot fi recunoscute și în elementele de vestimentație: cămașa de noapte lungă pe care o poartă actorul, făcută din pânză topită, de culoare albă, cu inserții albastre, foarte discrete, în partea de jos și la terminațiile mânecilor, care reprezintă motive tradiționale; la aceasta se asortează un șnur albastru, la gât, la fel de discret. Această componentă de costum are o importanță majoră: prin ea

se definește și unitatea spectacolului, dar și personalitatea fiecărui personaj, care se construiește și prin adăugarea unor elemente costumului inițial, și prin limbajul corporal și prin cel verbal. La această cămașă de noapte se adaugă pantaloni strânși pe picior, tot albi, care permit execuția cu ușurință a unor mișcări complexe datorită elasticității lor. Ei amintesc de ițarii de demult.

Din acest moment al spectacolului, firul narativ va fi complicat și prin adăugarea unor elemente vestimentare noi la costumul de bază prezentat, prin care personajele care se nasc se definesc. Prin folosirea șnurului, cămașa își schimbă valența, devenind mai scurtă și creând senzația unei haine de zi. În momentele următoare, se adaugă un fular alb, un palton negru, o căciulă neagră, un pled care va îmbrăca tot corpul și o pătură care este poziționată doar peste umeri.

Libertățile de exprimare din poezia *Humoresca* se nasc dintr-un aparent preaplin de sine, izvorât din încrederea pe care o dă vitalitatea tinereții, dar care e doar aparentă, drâmba fiind singura amintire palpabilă a acelor vremuri.

Abia spre final se clarifică situația când, deodată cu informația pe care o conține textul, constatăm regretul față de trecerea timpului, din gesturi și atitudini comportamentale. Personajul cântă discret la drâmbă, pentru sine, pierdut într-un șir de amintiri. Melancolia se conturează prin lentoarea fizică, muzicală, dar și prin rostire.

Durerea sufletească este înlocuită brusc de un sentiment de revoltă, care asigură fluiditatea cu care se succed momentele spectacolului. Visătorul se folosește de pernele poziționate haotic pe

suprafața cearșafurilor și le aranjează cu precizie pe latura din față, spre spectatori, pe mijloc. Este nervos și se învinovățește și învinovățește și natura trecătoare a firii umane, încercând să se rupă prin acțiunea agresivă ce reiese din felul în care apucă pernele, dar și din text. „Acum te fluier, Amintire! / câine rătăcitor prin acele ținuturi!”⁹⁶; personajul se deplasează spre spatele scenei și imediat ce rostește ultimele două versuri privește spre cer, înspre care îndreaptă și mâna în care se află drâmba și lovește cu aceasta pernele pe care le-a aranjat cu grijă, rostind din următoarea poezie, *Elegia*: „Mi-e gura încă fierbinte / de sărutul tău, Suvenire, / de nebune vâpăi, de mari jurăminte, / mi-e gura încă fierbinte”.⁹⁷

Odată cu apariția aceleiași piese muzicale de Schubert, intervine doar limbajul corporal, prin care se produce o transformare majoră pe durata a nu mai puțin de patru minute în care se reinstalează starea de visare. Cu capul în jos, stând în genunchi, personajul elimină șnurul din dreptul taliei, pe care îl aruncă. Cu o mână, întocmai ca înainte de a începe poezia *Humoresca*, actorul caută, fără să privească în direcția respectivă, pe sub cearșafuri. Cu grație și foarte dilatat, scoate un fular alb pe care îl aranjează meticolos la gât, făcându-i un nod, pe care îl poziționează precis și vizibil. Revine în aceeași manieră la cearșafuri, dar acum trage de sub ele un palton negru, ce se desprinde cu greu din amalgamul de pânze de pe sol. Își înfige o mână pe mâneca dreaptă, iar în timp ce își introduce cealaltă

⁹⁶ Botta, „Humoresca”, în *Scrieri*, vol. I, 224.

⁹⁷ Botta, „Elegie”, în *Scrieri*, vol. I, 159.

mână pe mâneca stângă, foarte lent, se ridică la verticală. Capul este în continuare aplecat.



Captură de ecran din filmare personală

Este creat un alt personaj, prin adăugirile vestimentare, unul care, conform spuselor lui Miriam Răducanu, este cât se poate de apropiat de natura poetului Emil Botta, așa cum era el în viața de zi cu zi. Paltonul lung și drept, împreună cu fularul foarte precis aranjat, deconspiră un caracter care acordă atenție minuțioasă propriului aspect vestimentar, de care se folosește și ca să se arate, dar și ca să ascundă, o dezamăgire pe care o nutrește.

În crearea acestui moment, actorul nu urmărește nicio clipă acțiunile corpului cu privirea, ca și cum s-ar fi disociat, iar corpul ar acționa de unul singur. După câțiva pași, până la limita pernelor din fața scenei, își înfinge mâinile în păr, trăgând concomitent capul către revenirea la o poziție verticală. Vorbește, în timp ce își prinde capul cu mâinile și le ține o perioadă de

câteva secunde fix în acea poziție. „Am o casă / numai oglinzi / în ea mă închid / ca fermecat / și mor mereu, repetat / în glaciale oglinzi / reflectat”.⁹⁸ După această rostire asumată a textului încărcat de frământări interioare, își adâncește capul în mâini, cu care apoi își cuprinde și trupul, ca și cum ar vrea să nu îl mai vadă nimeni și face pași lenți în direcții diferite ale cearșafurilor, căutându-și locul, și parcă fugind de sine prin această nevoie de deplasare ce umple spațiul scenic.

Visătorul se oprește, rezemându-și capul de peretele din spate și păstrând o distanță a corpului față de acesta. Se creează un arc de cerc și apoi personajul se rotește la o sută optzeci de grade, cu fruntea lipită de peretele negru, în care se împinge cu capul, ca să se poată disocia de el. Ca printr-o nălucire, întinde mâna, în semn că ar fixa pe cineva, care îi răspunde acestui gest cu grație. Pornește în marcarea unor pași ce ne pot duce cu gândul la o tentativă de vals, din care se oprește lent și începe să vorbească, sub imperiul unei frământări neconținute a corpului, pentru care parcă se scuză. „Pe dumneavoastră, iubito, / v-am invitat / în casa numai oglinzi, / o casă / cum numai în Inzi / ori la țărmi de Tigru / ori fabulos Eufrat / mai se află”.⁹⁹

Întregul text este o lamentare la adresa iubirii neîmpărtășite. Totuși, implicarea corporală a actorului nu este una tautologică, în care mișcarea să servească doar intențiilor textului, ci este mai degrabă un procedeu de tehnică de actorie care construiește

⁹⁸ Botta, „Oglinzile”, în *Scrieri*, vol. II, 139.

⁹⁹ Botta, „Oglinzile”, în *Scrieri*, vol. II, 139.

expresii scenice, pe baza unei lucidități debordante. Chiar dacă prin sensibilizarea corpului la elementele noi de costum, dar și la tema poeziei se generează un limbaj al trupului care conține și tema visării ca o constantă pe întregul parcurs al spectacolului, aici este cultivat un spirit al rațiunii ce domină și inhibă pornirile lacrimogene. Acest lucru rezultă din dorința Visătorului de a-și păstra demnitatea și de a ascunde durerea din suflet.



Captură de ecran din filmare personală

Poezia este un presupus dialog, fiind structurată de principiul adresabilității către o persoană pe care nu o vedem. O închipuită întâlnire dintre Visător și iubita lui care nu îi împărtășește dragostea, dar care se presupune că l-a amăgit. Comportamentul personajului sugerează prin limbajul corporal, dar și prin versuri, o dedicare totală persoanei iubite, un devotament demn de admirat. Exercițiul acesta este unul de stăpânire a emoțiilor ce l-ar putea copleși în orice clipă și descrie personajul ca pe un exemplu pozitiv de eleganță, rafinament, dar și de educație. Reperele culturale pe care le folosește pentru a expune sacrificiile pe care este gata să le facă sunt foarte bogate și sunt folosite cu mare măiestrie. Eleganța pe care o aminteam este dată și prin repetarea cuvântului „dumneavoastră” de fiecare dată când folosește apelativul „iubito”, în semn de distanțare asumată a unei intimități apuse, dar și de respect și prețuire pentru cea pe care acesta o investise cu atribute absolute.

Limbajul corpului este unul care impune o dimensiune dincolo de cea a limitelor fizice. Această poezie este și o lecție de viață, nu numai una culturală și educațională. Odată cu grandoarea reperelor pe care le integrează în discurs, corpul capătă o altă raportare la spațialitate, în care volumetria normală este insuficientă, de aceea corpul parcă își iese din limitele lui, sugerând o formă de expandare, generând senzația unei supradimensionări.

Totodată, această situație fizică este în antiteză cu cea de la începutul poeziei, când premisele erau în contrapunct, frământarea dată de gândurile însingurării și ale neacceptării,

obligând corpul la o închidere, la o situare în sine, prin postura mâinilor și a umerilor. Ulterior, materializarea gândurilor ajunge să transforme corpul în susținător al unei perspective de forță, o cale terapeutică, de exteriorizare a ceea ce era la început doar reținere și prudență în exprimare. Exteriorizând, prin cuvinte și prin limbajul trupului, toată tensiunea pe care o conține, corpul începe să se deschidă armonios, din sine însuși.

Finalul poeziei aduce o rezolvare a situației, însă una tragică, pentru că iubita nu i-a împărtășit iubirea. Personajul se îndreaptă spre lumea damnaților: „Și caii de foc / i-am sunat, / hoarda toată de foc / a lui Han Belzebut. / Și caii aceia năprasnici, / oglinzile / praf le-au făcut!”¹⁰⁰

Un accent deosebit în expresia corporală a acestui moment este pus pe sensibilizarea mâinilor, mai ales a palmelor și a degetelor. Datorită paltonului negru, lung și totodată fix pe corp, purtat tot timpul desfăcut, culoarea palmelor se decupează mai bine în nonculoarea închisă de care sunt înconjurate. Expresia acestora devine mult mai vizibilă și prin ele se justifică sensul mai multor idei, prin însoțirea gândului cu mișcări de întărire.

Mâinile sunt cel mai mult folosite când Visătorul indică, ca la lecție, reperele culturale pe care le folosește. Așa se face că mâinile nu sunt niciodată în sincron; se urmărește o permanentă asimetrie. Totodată, prin depărtarea vizibilă de corp și chiar prin poziționarea repetată deasupra capului și la distanță mare de el, este creată volumetria pe care am menționat-o mai sus.

¹⁰⁰ Botta, „Oglinzile”, în *Scrieri*, vol. II, 140.

Urmează un moment de respiro, creat de poezia *La frumusețea ei*¹⁰¹, care evocă o serie de calități ale iubitei, printr-o succesiune de comparații și metafore. Este momentul în care personajul se pierde într-o contemplare a unui moment de iubire puternic și imposibil de uitat. Încearcă să și-l descrie ca pe o situație ale cărei amintiri și patimă nu i le poate lua nimeni și ca pe un eveniment înrădăcinat în propria-i intimitate.

Cuvintele sunt încărcate de o uriașă durere și totodată sunt comentate prin frământări ale corpului discrete, reținute. Sunt practic expresii ale unei nevoi de a alege cu mare grijă cum sunt emise cuvintele, atent alese, prezentând cu rafinament situația: „Fereastra știe cum ardeai, / ca un lan, ca un val, te legănai, / dogoritoru-mi braț cum te frângea, / ca o azimă, așa te frângea”.¹⁰² Cele două strofe ale poeziei sunt redată în timpul unui mers simplu și rar, din care doar expresia feței și câteva gesturi discrete ale palmelor se decupează.

Dacă poezia precedentă, *Oglinzile*, l-a poziționat în spatele scenei pe protagonist, aproape de peretele culiselor, acum, când se împlinește scenic poezia despre care vorbim, personajul se îndreaptă înspre fața scenei, unde se află și pernele pe care le-a pus, la marginea dinspre spectatori a cearșafurilor. *La frumusețea ei* se termină exact în dreptul acestora, lucru foarte important, deoarece locul în cauză este în perfectă opoziție cu cel în care fusese prima dată spusă poezia *Spiridușul somnului*, laitmotivul

¹⁰¹ Botta, „La frumusețea ei”, în *Scrieri*, vol. I, 233.

¹⁰² Botta, „La frumusețea ei”, în *Scrieri*, vol. I, 233.

spectacolului, și cea care delimitează tablourile, ca structură a evenimentului teatral. Astfel că, prin enunțarea ultimului vers, se încheie și cea de-a doua etapă din construcția spectacolului.

Teama de coșmar sau de moarte

Protagonistul este apropiat de spectatori și parcă e blocat de pernele din fața lui să înainteze și, odată cu terminarea poeziei, se prăbușește cu genunchii pe ele, ca și cum s-ar trezi dintr-un vis care îl sperie. Spaima este de o intensitate atât de mare încât, pentru a o mai estompa, începe să articuleze cuvinte care par să explice ce i s-a întâmplat. Poezia *Spiridușul somnului* devine o justificare a ceea ce a visat.

Momentul, deși se bazează pe același text, este diferit de cel din debutul spectacolului. Recunoaștem poezia imediat, dar e cât se poate de clar că semnificația textului este diferită de cea anterioară. Avem de-a face cu o stare de perfectă luciditate, dar cuvintele sunt rostite ca și cum protagonistul încearcă să calmeze o ușoară formă de nevroză, observabilă la nivelul limbajului corporal. Palma mâinii drepte îi tremură constant, fără ca el să bage de seamă, corpul aflat în genunchi respiră profund, pentru a da sens cuvintelor rostite. Versurile sunt spuse rapid, ca și cum ar vrea să se liniștească cât mai repede. Dialogul din poezie pe care îl inițiază „vocea de pușlama” este redat printr-o interpretare ce subliniază agresivitatea prezenței din vis. Cu toate că totul pare foarte real, Visătorul încearcă să se autoconvingă că totul a fost un vis. Limbajul corporal, coroborat cu cel textual, subliniază

foarte bine dimensiunea de vulnerabilitate a personajului care trece prin emoții tulburătoare. Prezența obsesivă a imaginilor din vis este apăsătoare. Dialogul cu sine este reluat ca o autocritică agresivă a naturii sale, care parcă nu vrea să își asume ceea ce, la nivel teoretic, cunoaște: „Vocile serioase nu umblă prin vis. / ele n-au acces la hilarul nostru paradis”.¹⁰³

Partea a treia este poate partea cea mai dramatică, chiar dacă poeziile care o compun au o dinamică mult mai lentă, și este marcată de momentele mai ample, în care povestea este descrisă fără cuvinte, limbajul corporal fiind preponderent.

Dacă în primele două părți mișcările și cuvintele personajului aveau și calitatea de a impune o direcție care să elucideze convenția spectacolului și să formeze un atașament al publicului față de ceea ce propune expresia scenică, acum mijloacele actorului adâncesc și mai mult sensurile creației artistice. Ne aflăm în fața unor teme complexe, precum moartea în mai multe ipostaze, păcatul și remușcările, trufia și implicațiile ei, contemplarea vieții trăite și autojudecata nemiloasă de care este capabil omul, precum și coșmarul care, nu de puține ori, are un rol semnificativ în viața noastră.

Evoluția celei de-a treia părți se sprijină pe elemente de surpriză, dar și pe expresii ale corpului care poate nu sunt observabile imediat. Actorul trebuie să își folosească toate cunoștințele, experiența și resursele pentru a crea, prin limbajul corporal, sensuri care se dezvăluie treptat, care inițial par lipsite

¹⁰³ Botta, „Spiridușul somnului”, în *Scrieri*, vol. I, 104.

de semnificație, dar care, aglutinându-se, dau naștere unor sensuri profunde. Fiecare element corporal devine tot mai important, accentul căzând pe gest, care prinde o greutate de parcă viața și moartea protagonistului ar depinde de el.

Pe un fond sonor de toacă, care parcă prevestește ce va urma, Visătorul se ridică lent în picioare, trage cu mâna dreaptă de gulerul paltonului care, odată ce se întinde la maximum, creează iluzia că duce întregul corp ușor înspre spatele scenei. După doar doi pași își schimbă direcția spre dreapta perspectivei publicului; odată ajuns, la fel de încet și de tensional, la marginea cearșafurilor, pivotează până se poziționează cu spatele la public; cu ajutorul mâinii care l-a condus până acolo se dezbară de palton și îl lasă să cadă, ca pe o cârpă, lângă el.

Tot în aceeași poziție, dar cu ambele mâini, își dezleagă fularul, îl întinde deasupra capului și îl scapă, precum un elastic ce sare în partea dreaptă a scenei. Din acea arcuire ușoară pe spate, corpul se încovoie în față, până ajunge în poziția ghemuit; întinde ambele mâini spre un cearșaf, de sub care scoate o căciulă neagră. O îndeasă pe cap cu palmele, o potrivește să stea cât mai aproape de scalp și o țintuiește pentru câteva secunde în acea poziție.

Mâinile revin sub cearșaf, de unde scoate o scândură și un băț mai scurt și gros cu care bate în lemn în ritmul sacadat, rar și monoton al toacei care s-a auzit de pe o înregistrare. Înregistrarea se oprește, iar protagonistul continuă să bată toaca, inițial în același tempo, mai apoi tot mai alert, până devine haotic și scapă lemnele din mână care, la cădere, fac un zgomot puternic. Din aceeași poziție, ghemuit, odată cu căderea toacei improvizate, i se

desfac mâinile paralel cu solul și întregul corp se mișcă de parcă ceva l-ar trage de cele două mâini, iar când smucelile cresc în intensitate și ajung la un apogeu, Visătorul țâșnește cu totul și ajunge fix în marginea din spate a cearșafului, tot încovoiat cu mâinile înfipite în pânza materialului de pe podea.

Toată dinamica astfel construită exprimă un sentiment de povară, de greutate, de mare apăsare. Complexitatea limbajului corporal sporește și datorită preciziei ritualice cu care actorul execută aceste acțiuni, care creează și o nevoie a privitorului de a descifra firul epic al expresiei corpului, care pare suprarealistă. Încordarea întregului corp, ce pare expus unor grele încercări, creează tensiune scenică. Dimensiunea sonoră contribuie și ea decisiv la această atmosferă.

Noul personaj începe să vorbească și sunetul înregistrat al toacei continuă să se audă. Poezia *Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit* (*Bocetul*, mai departe) aduce în prim-plan sufletul protagonistului, care se plânge la judecata sa despre felul în care a fost omorât, fiind supus la chinuri groaznice; a fost legat de mâini și de picioare de patru cămile și corpul i-a fost împrăștiat în „patru cornuri de lume”.¹⁰⁴ Toată relatarea se transformă într-un bocet, subliniat mai ales prin limbajul corporal.

Trebuie să amintesc faptul că personajul din poezia lui Emil Botta a existat în realitate și este Ioan Vodă cel Cumplit, care apare și într-o povestire a lui Dumitru Almaș: „Personajul este

¹⁰⁴Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149..

însă unul fascinant, poate unic în istoria românească. Manualele de istorie îi dedică puține rânduri, amintind cu precădere de modul mișelesc în care a fost ucis de turcii care juraseră că îl vor prezenta viu în fața sultanului Selim, de trădarea pârcălabului de Hotin, Ieremia Golia, sau de faptul că l-a ars de viu pe vlădica Gheorghe, acuzat de sodomie. Domnia sa, scurtă ce-i drept, a avut o semnificație mare în istoria Moldovei”.¹⁰⁵

Creativitatea poetului-actor Emil Botta ne prezintă sufletul domnitorului, încă tulburat de sfârșitul cumplit, căruia i se dă posibilitatea de a relata propria-i variantă a evenimentelor.

Deși pare că poezia nu se leagă de firul narativ de până acum, *Bocetul* are și el valențele similare visului, dar de data aceasta visul devine coșmar. Pentru a crea complexitatea acestui moment, întreaga ființă a actorului aderă la text, păstrând-și însă luciditatea și raționalitatea, pentru a reuși să sugereze, prin combinația limbaj corporal-limbaj vocal, complexitatea trăirilor personajului. Tehnica dezvoltată prin lucrul cu Miriam Răducanu este una care nu-i permite, în niciun moment, interpretului să cadă în capcana pe care i-ar putea-o întinde dramatismul textului lui Botta, ceea ce ar transforma momentul într-o văicăreală de un patetism exagerat.

De altfel, textul are o încărcătură emoțională care, dozată echilibrat, poate reprezenta un material de lucru foarte ofertant, mai ales sub coordonarea lui Miriam Răducanu. Procesul de lucru

¹⁰⁵ accesat la 12 mai 2024, <https://historia.ro/sectiune/portret/ioan-voda-cel-cumplit-un-personaj-unic-in-istoria-580906.html>.

pentru acest moment a fost foarte diferit deoarece avem de-a face cu o relatare subiectivă a unor întâmplări povestite de o entitate imaterială. Fiecare expresie materială a corpului a trebuit construită și ghidată în așa fel încât să exprime imaterialul. Pentru a obține acest efect, pe parcursul rostirii întregului text, corpul este într-o continuă și fluidă mișcare, care nu se oprește niciodată. Chiar dacă aparent sunt mici momente statice, mișcarea se continuă mereu. Precum un bulgăre de zăpadă, fizicul adună în el un șir de expresii corporale care contextualizează și definesc un comportament ce devine specific unei construcții supraréaliste. Imaterialitatea este sugerată prin această lentoare permanentă și egală a corpului.



Captură de ecran din filmare personală

La toate acestea se adaugă și un nou element de costum, un cearșaf imens, desprins din amalgamul de cearșafuri din bumbac care formează decorul în plan orizontal și care, până acum, erau

doar un element de scenografie. Cearșaful îmbracă tot personajul, până la gât, transformându-l într-o mumie, senzație susținută și de imaginea unui posibil deșert, versurile amintind de cămile. Transformarea se realizează treptat, aproape imperceptibil, în fața spectatorului desfășurându-se un moment de o fluiditate corporal-lingvistică extraordinară.

Astfel, din poziția pe care am descris-o mai sus (încovoiat, cu palmele înfipite în marginea din spatele scenei a cearșafului cel mai mare, situat chiar pe mijloc), cu capul plecat, personajul începe să vorbească, în timp ce degetele palmelor strâng, neobișnuit de tare, latura exterioară a materialului textil, iar picioarele înaintază, fără să se desprindă, până ce tălpile ajung sub material. Atunci mâinile se desprind de pe sol și actorul, în poziție ghemuită, cu capul în jos și coatele deasupra corpului, continuă înaintarea cu materialul luat în picioare. Nefirescul acestui mers chinuit și în tensiune este justificat tocmai prin textul cu care este acompaniat și de metrica sunetului de toacă: „M-au întrebat / că de ce moarte am murit, / ce de patimi am suferit, / Pe mâna cămilelor m-au dat / și numai sufletul meu nedormit / știe ce-a pățimit”.¹⁰⁶ În acest fel, se creează imaginea unui corp chinuit, fără identitate, cu chipul și ochii în pământ. Apoi, cu mâinile, apucând materialul textil din dreptul tălpilor, actorul se ridică spre verticală, ascunzându-se în spatele pânzei care acum îl acoperă în întregime în plan vertical. Toată dinamica

¹⁰⁶ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

este însoțită de cuvintele poeziei, care au calitatea de a întări și mai mult acest limbaj al corpului, cu totul aparte prin intensitate și ritm: „Iară sufletul meu / în judecată le-a strigat, / pe căteșipatru cămilele / care sufletul / de trup l-au depărtat”.¹⁰⁷

Pânza acoperă pentru câteva secunde personajul în întregime, fiind manipulată de brațele actorului, creând impresia unui zid, pentru ca la expresia „pe cocoșatele” („pe cocoșatele / pe care cu sângele meu le-am zugrăvit / în sânge tot, le-am împodobit”¹⁰⁸) să coboare cu palmele acoperite de material sub gât, timp în care capul merge în jos, iar coatele merg cât pot de sus posibil, îmbrăcate și ele în pânză. Acesta este un exercițiu ce vrea să descrie chinul printr-o mișcare ce sugerează umilința și suferința pe care le-a trăit.

Totul se întâmplă rapid, întocmai cum textul expune o legătură strânsă a ideilor, iar expresia plastică presupune succesiunea unor imagini, create prin modelarea corpului îmbrăcat până la gât în pânză. Actorul se ridică la verticală pentru a putea aranja cu ambele mâini țesătura pe umeri, de o parte și de cealaltă, luând forma unui lințoliu alb. Tot corpul se poziționează perfect drept, iar capul, acoperit cu căciula neagră, este încadrat de cele două nonculori care-l decupează perfect, expresiile feței devenind principalul punct de atenție pentru public.

¹⁰⁷ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

¹⁰⁸ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

Imaginea este una care induce ideea dispariției formei materiale a corpului omului așa cum îl cunoaștem, prin anularea totală a expresiilor pe care le poate lua, prin mișcări de membre sau de trunchi. Avem imaginea unui cap vorbitor, care parcă este situat pe un pedestal acoperit de un material alb.

Verticalitatea este păstrată până spre finalul momentului. Deși corpul pare că nu se vede, el este în mișcare continuă, dar de o factură diferită de cele de până acum.

Acest „soclu” pornește într-o înșurubare pe loc cu ajutorul răsucirii pe tălpi, acoperite și ele. În rotația generată, sunt create efectele șocante care evidențiază cele trăite de eroul poveștii: „Parfumele Arabiei toate / nu spală mâna cămilelor, / ale cămilelor mâini / în Ion încheștate”.¹⁰⁹ Odată ajuns la 360 de grade, cu fața la public, personajul continuă explicația pentru ca, mai apoi, să se întoarcă la poziția inițială: „Cămașa de piele / nu le-a putrezit, / ciolanele nu s-au risipit, / ele. ciolanele. / au înflorit. / O, strâmbă dreptate, / pentru căteșipatru, / căteșipatru care m-au canonit”.¹¹⁰

Din clipa în care a început întoarcerea și până la ultimul cuvânt al ultimului vers, actorul coboară în poziția încovoiată, cu materialul textil tot mai aderent și mai strâns pe corp, după cele două spirale. Cutele materialului amintesc, așa cum am zis, de mumiile Egiptului Antic. Ajuns la limita de jos a scenei, pentru a

¹⁰⁹ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

¹¹⁰ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

descrie în continuare ce i s-a întâmplat, personajul accelerează rostirea, ca și cum intensitatea faptelor ar fi mult mai mare și ajunge la apogeu: „Io pe câteșipatru cămilele am încălecat / și în patru cornuri pe lume, / ca o sălbăticiune de aer / m-am făcut zburat!”¹¹¹ Deodată, cu ultimul cuvânt emis, din acea poziție tot mai umilă și tot mai apropiată de sol, actorul se împinge în tălpi și își îndreaptă brusc tot corpul, într-un salt spre verticalitate. Se sugerează ideea zborului, ideea evadării din material. După nici cinci secunde, actorul se prăbușește sub greutatea materialului care îl acoperă cu totul, de data aceasta, într-o poziție care sugerează un cadavru. Forța sugestiei este dată de unitatea dintre limbajul corpului și cuvântul rostit.

Dimensiunea vocală este extrem de importantă în crearea acestui moment, întrucât expresia scenică a poeziei *Bocetul* determină modul în care aceasta este rostită. Articularea versurilor este puternic influențată de poziția părții superioare a trupului care complică emiterea sunetelor. Coloana de aer își modifică forma printr-o poziționare mai puțin obișnuită a torsului într-o aplecare pronunțată în față, ceea ce interferează cu enunțarea și imprimă sunetului o altă calitate, toate acestea contribuind la veridicitatea momentului.

Necesitatea acestui tip de abordare corporal-vocală a fost vizibilă încă de la primele repetiții. Astfel, Miriam Răducanu a încurajat ideea diformității vocale a personajului. Cu toate

¹¹¹ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 150.

acestea, una dintre indicațiile recurente a fost ca dimensiunea vocală să nu devină un scop în sine și atrăgea atenția asupra momentului în care acest lucru se întâmpla.

Păstrarea rostirii cerute de moment a fost destul de dificilă în unele momente de început și din cauza faptului că au avut loc foarte multe repetiții. Am putut observa o reducere a complexității modului în care rosteam uneori textul, adică pe un ton plat, fără inflexiuni și trăire.

Încercând să identific cauzele, am asumat că poate încercam să copiez o anumită tonalitate pe care mi-o aminteam ca fiind cea corectă din repetițiile reușite sau că nu reușeam să ajung la subtextul poeziei și, mai ales, să îl transform în act artistic. Am realizat ulterior că problema era determinată de o prea mică implicare a fizicului în momentul artistic. Prin implicarea corpului la parametrii ceruți de temperatura momentului, se modifica semnificativ și calitatea sunetului pe care îl emiteau corzile vocale și care se formează în bolta palatină. Cu alte cuvinte, orice tentativă de a marca sau de a repeta la o intensitate fizică mai mică decât cea specifică periclita întreaga construcție.

Odată ce mi-am dat seama de acest aspect, am fost atent la el pe tot parcursul formării mele alături de Miriam Răducanu, dar și în alte spectacole. Efectele pe care modificarea dinamicii corpului le are asupra rostirii sunt extrem de importante pentru orice actor și ar trebui studiate atent, în așa fel încât actorii să știe exact care ar fi modalitățile prin care le pot obține. Este foarte important de înțeles faptul că aparatul fonator și mai ales corzile vocale pot fi protejate printr-o bună cunoaștere a legăturii

corp-sunet. Lipsa acestei legături duce la lipsa autenticului și a veridicului și presupune un reglaj extrem de fin care, în cazul poeziei *Bocetul*, a putut fi realizat prin studiu practic, realizat prin repetiții constante.

Revenind la *Bocetul*, pe lângă implicarea corpului pentru a modifica rostirea, Miriam Răducanu a propus și lungirea anumitor vocale din anumite cuvinte, pentru a sugera ideea de bocet, așa cum este înțeleasă în tradiția populară.

Prin lungirea vocalei „u” în două momente în care este folosit cuvântul *suflet* la început, se realizează sugestia bocetului: „și numai sufletul meu nedormit/...”, „Iară sufletul meu / în judecată le-a strigat /...”.¹¹² Primul „u” din cuvânt este lungit, iar prin poziția aplecată a corpului, tensionat în efortul de a dilata fiecare atitudine fizică, execuția tehnică imprimă un conținut profund emoțional. Rezultatul este similar cu un strigăt de disperare de care, așa cum am arătat anterior, personajul este cuprins.

Lungirea vocalelor revine abia la finalul poeziei, când amploarea emoțiilor pe care le trăiește personajul este cu atât mai greu de suportat. Pentru a reda vorbirea, precum și atmosfera perioadei în care a trăit, personajul folosește forma „io” a pronumelui personal de persoana I singular. Astfel, în descrierea chinului pe care l-a trăit, lungește ambele vocale ale cuvântului „io”: „Io trunchiatul cumplit, / cu frigul în oase vărsat, / în

¹¹² Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 149.

moarte încarcerat / Io pe câteșipatru cămilele am încălecat / și în patru cornuri pe lume / ca o sălbăticiune de aer / m-am făcut zburat!”¹¹³ Datorită seriei de mișcări solicitante fizic, prin susținerea dinamică și tensionată a evoluției de dinaintea începerii textului, vocea transferă efortul în emisie.

După cum am arătat, momentul de final al poemului *Bocetul* îl găsește pe protagonist în poziție perfect dreaptă, la orizontală și acoperit în întregime cu pânza albă; după câteva clipe bune de nemișcare, în care își oprește și respirația, ca și cum timpul a fost și el suspendat, personajul se trezește brusc în șezut, ca dintr-o spaimă de coșmar, care îi pune serios respirația la încercare.

Următoarea poezie, *Alei!*, reprezintă o exclamație folosită mai cu seamă în anumite zone rurale, în poezii și în literatură populară, sau legată de acest tip de texte, apărând de exemplu și în textele lui Ion Creangă. Interjecția poate fi folosită pentru a exprima mai multe sentimente: mustrare, dorință, ciudă, mirare, dar și spaimă. Visătorul are un moment de dezmeticire, în care realizează unde este și ce i se întâmplă și aruncă lințoliul alb, în forță, cât mai departe.

Se întinde lung în partea lui dreaptă cu aceeași grabă și apucă de sub un cearșaf din diagonală o pătură de culoare închisă și se învelește cu ea în jurul umerilor, ca și cum ar căuta alinare în strânsoarea păturii întinse puternic peste umeri de propriile

¹¹³ Botta, „Bocetul lui Ioan Vodă Armanul mai numit și cel Cumplit”, în *Scrieri*, vol. I, 150.

mâini. Se smucește din locul în care se află și părăsește zona în care se află materialul textil alb, care sugerează un imens pat, alcătuit de nenumărate cearșafuri puse unul peste altul. Este prima dată când se distanțează de zona albă și o contemplă de la distanță, ca și cum din cauza acelui spațiu a trecut prin trăiri mult prea intense, consumatoare. Își proptește capul de un perete spre care își îndreaptă fața, iar corpul tresare de mult prea multă durere. Își face curaj și pășește lent pe lângă marginile din față ale laturilor „patului”, cu chipul în direcția opusă acestuia, ca și cum ar vrea să comunice că nu mai vrea să se uite înspre el. Totuși, se oprește de două ori, încercând să-l privească, dar fața i se întoarce brusc. A treia oară calcă hotărât în spațiu și începe să exclame a spaimă și regret „Aleii, ce vis, aleii! / M-au bătut cei trei, / veri păcurari trei, / ca într-o întâmplare nelumească / m-au lovit / cu bâta lor ciobănească”.¹¹⁴

Strânge și mai puternic marginile păturii de pe umeri, capul privește în sus, dar corpul este puternic aplecat. Se deplasează înspre spate, în diagonală, în timp ce rostește versurile, înspăimântat de imaginile din mintea sa, pe care parcă le vede din nou și chiar ajunge să le retrăiască, corpul imitând reacțiile avute la bătaia ce îi fusese aplicată în somn. „Și m-au ciomăgit / și m-au ciocănit: / Ce vrei de la noi, / de la oi, / ce vrei, ce mioară cei / tu, cu floarea la piept, / veșted cavalier, / viclean domnișor? / Nu ești oare îngerul / exterminator?”¹¹⁵

¹¹⁴ Botta, „Aleii”, în *Scrieri*, vol. I, 119.

¹¹⁵ Botta, „Aleii”, în *Scrieri*, vol. I, 119.



Captură de ecran din filmare personală

Odată cu verbele „ciomăgit” și „ciocănit”, se acoperă în timp ce se prăvălește pe jos; cu mâna stângă ține o margine a păturii, care îi ascunde complet capul. Lent, își dezvăluie capul de sub pătură, de unde apare o față hâtră, înrăită, care imită reacțiile agresorilor; se schimbă și timbrul vocii. Se creează imaginea unui om disprețuitor care își argumentează, atât prin modul în care rostește cuvintele, cât și prin mimica feței, un act de cruzime care nu poate fi argumentat. Se repede înspre locul în care ar fi prezența celui ce urmează să fie atacat, dar se oprește brusc și repetă lucid, cu totul în afara mizanscenei, pe care instinctiv a creat-o, fără dorința de a explicita cuiva cele visate, cuvintele „Nu ești oare îngerul / exterminator?” După această

refacere a celor ce i se întâmplaseră, realizează că cei trei erau și ei înfricoșați de el, văzându-l ca pe un înger exterminator.

Brațele, care îi sunt acoperite de pătură, se depărtează de corp și, din cauza materialului ce atârână, se creează o imagine care sugerează forma unor aripi de înger. Se instalează din nou frica pe chipul eroului și se învâluie cu brațele în jurul corpului, se frânge în genunchi, pentru ca mai apoi să se trântescă în partea stângă perfect încovoiat.

Câteva zeci de secunde în această poziție marchează finalul acestui moment, iar liniștea care se instalează este spulberată de cea mai tensionată parte, care punctează începutul penultimului moment. Este tot o trezire dintr-un coșmar greu de suportat, dar de data aceasta corpul devine o linie dreaptă, ce se ține într-un echilibru pe întregul profil al părții stângi, fața, pieptul și labele picioarelor fiind perpendiculare cu privirile publicului, dar întins pe orizontala scândurii scenei.

Visătorul face o întoarcere de 360 de grade rapid și se așază în genunchi. În timp ce face această mișcare, rostește primele versuri ale poeziei *Un vis*: „Nu duce în Paradis / îngrozitorul meu vis”¹¹⁶, un îndemn. Visul poate fi privit ca o metaforă a vieții protagonistului. Acesta parcă are o revelație și își dă seama că viața lui a fost una de coșmar, pe care nu ar vrea să o ia după el în moarte. Actorul stă în șezut, cu genunchii îndoiți lângă el, și face un efort ca să își explice cum a ajuns să trăiască un astfel de vis îngrozitor. Are loc un moment de introspecție a unui intelectual

¹¹⁶ Botta, „Un vis”, în *Scrieri*, vol. I, 68.

erudit, care încearcă să își urmărească rațional, precum un detectiv, firul unor posibile acțiuni, în plasa cărora a căzut, și ale căror profunzimi nu le-a deslușit.

Poemul debutează cu autoanaliza, care se transformă într-un moment al unei judecăți aspre, prin care Visătorul se întreabă dacă nu cumva faptul că nu a dat dovadă de smerenie până în acel moment nu a făcut ca visul lui, metaforă a vieții, să fie de fapt un coșmar: „Poate unde nu am urcat / Sancta Scala în genunchi, / poate unde nu am strigat / Mea Culpa / în patru cornuri de lume, / poate unde nu eram / într-un ev mediu / unde până și tiranii / stau în genunchi.”¹¹⁷ Ochii, deși privesc înainte, sunt încărcăți de interioritatea și de profunzimea gândului; pare că sunt în aventura căutărilor lăuntrice și a explicațiilor raționale ale unor fapte iraționale din vis.

Raportarea la aceste instanțe, către care omul ar trebui să se întoarcă din când în când (Sancta Scala, penitența din Evul Mediu, recunoașterea vinovăției prin cuvintele latine „mea culpa”), face dovada unei culturi vaste, care definește și o tipologie umană. Această trăsătură a fost speculată de Miriam Răducanu, conștientă de dramatismul asumat al poeziei și, totodată, era imposibil să nu sugereze și raportarea la personalitatea lui Emil Botta, pe care l-a cunoscut personal.

Fiecare constatare pe care personajul o face referitoare la propria sa viață este ca un moment de iluminare, ce îi organizează poziția corpului, diferită și orientată tot timpul înspre în sus, capul

¹¹⁷ Botta, „Un vis”, în *Scriseri*, vol. I, 68.

fiind cel care dictează cel mai limpede căutarea și găsirea argumentelor. Cum corpul are tendința să se ridice de la sol, eroul se pierde în visul care parcă devine real cu doar câteva secunde înainte ca el să exprime în cuvinte ceea ce re trăiește. Corpul și expresiile feței subliniază trăirile pe care visătorul le verbalizează: „Pe un câmp vag m-au dus, / incert, imprecis, / îngrozitorul meu vis”.¹¹⁸

Imaginea pe care o creează următoarele versuri prinde viață prin reacția corpului Visătorului; reface, ca într-o reconstituire, emoția pe care a avut-o la vederea obiectului amenințator și neobișnuit căruia vrea să îi descifreze tainele: „Și un mă ră cine / cât roata carului, / rostogolit de vânt, / veni către mine, / ca un bolid însân gerat”.¹¹⁹ Visătorul, ajuns în picioare, se retrage spre spatele scenei în tensiunea care i se citește în priviri. Mă ră cinea care vine peste el poate fi interpretat ca o metaforă a propriei vieți care dă buzna peste el.

Acest tablou este unul prin care se ating zone emoționale profunde, create prin dinamica acțiunilor care se suprapun pe rostirea textului. Așa cum am arătat, universul emoțional al fiecăruia este o lume vastă, ale cărei nuanțe sunt atât de complexe, încât putem fi siguri că nu ar putea fi cuprinse în câteva zeci de tomuri. Cu toate acestea, putem afirma că, pe baza experienței de mai bine de un deceniu de când se joacă acest spectacol, în diferite etape de evoluție, acest tablou este cel care are cea mai mare încărcătură emoțională, fapt observabil în reacțiile publicului.

¹¹⁸ Botta, „Un vis”, în *Scrieri*, vol. I, 68.

¹¹⁹ Botta, „Un vis”, în *Scrieri*, vol. I, 69.



Captură de ecran din filmare personală

Următoarea reacție a Visătorului este cauzată chiar de acest tăvălug al mărăcinelui care se apropie, dar cu care visătorul încearcă să se confrunte, mișcările fizice fiind susținute, din nou, de text: „Și am dat cu piciorul / o lovitură și ce lovitură, / - oh, teme-te de mânia Mielului - / în acel mărăcine ciudat. / Și văzui: era un cap / omenesc, însângerat, / cu orbitele grele de gol, / două vacante lucarne oribile / din care / lumina fugise”.¹²⁰ Întreaga descriere sumbră este de fapt o metaforă a propriei vieți, care a fost lipsită de lumina credinței care i-ar fi putut asigura

¹²⁰ Botta, „Un vis”, în *Scrieri*, vol. I, 69.

mântuirea. În urma acestei lupte cu propriile porniri distructive, printr-o atitudine de smerenie profundă, personajul poate în sfârșit să se mântuiască, reușind să treacă prin cele trei etape care îi asigură salvarea, și deci ieșirea din coșmar: „Atunci abia / Mea culpa, Mea Culpa, / am strigat / în patru cornuri de lume, / atunci abia m-am frânt, / am căzut în genunchi, / atunci abia, / ca o iarbă rea”.¹²¹

În materializarea acestui moment, tehnica de execuție teatrală combină două planuri în materializarea relatării visului: (i) cel al comunicării lucide, în care mijloacele fizice sunt mai degrabă din zona civilă, foarte ușor de recunoscut. Ele însoțesc sensurile cuvintelor în mod firesc, comentându-le, în funcție de emoția cu care este încărcat momentul, întărindu-le dublarea sensului prin fizicalitate sau anticipându-le ca pe o căutare a cuvântului; (ii) cel suprarealist, în care limbajul corporal conturează amintirea copleșitoare a visului și care rezultă din retrăirea unor momente cheie încărcate de durere, punctate și enunțate prin mișcare, întocmai ca într-un coșmar, dominând planul cel dintâi, descris mai sus. Acest tip de tehnică este subliniat de un limbaj corporal aparte și de o rostire încărcată de spaima contextului dat.

Cele două planuri se întrepătrund până la o îngemănare perfectă, care funcționează unitar, fără ca detaliile tehnice să fie sesizate. Acest lucru se datorează faptului că, în repetiții, au fost conștientizate și exersate. În lucru, s-a observat că dacă s-ar

¹²¹ Botta, „Un vnis”, în *Scrieri*, vol. I, 69.

produce un strigăt de recunoaștere a vinovăției în patru colțuri de lume, acesta ar angrena corpul într-o expresie care va sugera nevoia de căință. Astfel, mai întâi personajul se grăbește înspre locul în care a lovit măcăcinele să anunțe regretul față de fapta sa, cu *un mea culpa* inteligibil ca emisie sonoră, iar a doua oară se oprește în loc și, fără să scoată vreun sunet, gura i se deschide larg, în semn că ar țipa cele două cuvinte, dar e mut. Întregul corp este manevrat parcă de gură, care direcționează expresia amplă a buzelor în cele patru colțuri de lume. Gura se deschide lent, accentuând vocale care anunță un sunet asurzitor, dar care, în realitate, nu se aude deloc. Îndată ce termină de rostit ultimul vers, actorul se uită în palma cu care își înlătură căciula de pe cap, își smulge cu ambele mâini pătura ce i-a rămas până în această clipă pe umeri, o lasă să cadă și, copleșit de efort și de durere, cade cu capul în jos în mijlocul scenei, controlat, dar ferm. Se încovoiaie în poziție de fetus, ceea ce îi întinde cămașa de noapte pe spatele ud, decupându-se și mai clar poziția pe care o păstrează secunde bune.

Din momentul în care și-a dat căciula jos, muzica lui Schubert, care nu s-a mai auzit de la poezia *Oglinzile*, se aude din nou. Visătorul se îndreaptă cu mâna dreaptă către cele două perne, aranjate în marginea dinspre public. Ia cu greu o pernă și face un efort să se așeze cu capul pe cea aflată sub perna pe care tocmai a luat-o. Se odihnește la orizontală, cu fața în sus și cu capul înspre public, i se ridică pieptul, semn că ar vrea să rostească ceva, dar pare că e copleșit și neputincios, așa că revine cu capul pe pernă, de unde strigă din răspuțuri: „Munților, nu mai bateți

mătănii / la altarul cerului posomorât, de toamnă / Dumnezeu e obosit, nu vă dă ascultare / cuvântul vostru colindă prin veșnicie ca un fum, / la întâmplare”.¹²² Cu acest strigăt începe penultima poezie, *Mila pământului*.

Inspirată din motive biblice, poezia prezintă încercarea elementelor naturii, munții, apele, câmpiile, de a dialoga cu divinitatea, care a obosit, care nu mai are resurse să accepte căința, să asculte sau să primească supunerea: „Râuri nu vă mai prosternați, / câmpii nebuloase, strângeți-vă sul ca un hrisov / prăfuit, / cărunțul Dumnezeu n-are cum să citească jalba / voastră; / el doarme sub mărul cu roade minunate, de / heruvimi străjuie”.¹²³

Situarea omului în aceeași paradigmă îi conferă o importanță similară, dar îl și responsabilizează cu privire la influența pe care o are pentru viața din climatul în care materia organică abundă. Îl deosebește totuși de formele naturii, prin relațiile în care îl imaginează, atât cu dimensiunea materială – cu pietrele și cu fierul –, cât și cu cea a efemerității viului – cu lemnul, cu greierul și cu zburătoarele. Ruga omului are capacitatea de a modifica structural lumea: „Oameni, rugile voastre au muiat fierul și piatra, / lemnele varsă lacrimi pentru voi, / greierul a uitat să cânte, pasărilor refuză să zboare, /și în crâng s-a sinucis un pițigo”.¹²⁴

¹²² Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

¹²³ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

¹²⁴ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

Oboseala atribuită divinității, menționată de text, se regăsește și în expresia care dictează comportamentul protagonistului. El dă impresia că poartă cu sine toate personajele pe care le-a întruchipat, cu credință și cu absolută implicare. Faptul că și textul amintește de nevoia unui respiro justifică atitudinea corpului care este rezultatul implicării în trăiri și problematici ce obosesc atât trupul, cât și mintea.

Deși expresia corporală este repetată controlat, evoluția aceasta se decupează ca fiind, totodată, firească și credibilă. De fiecare dată când se adresează instanțelor create de text, corpul merge natural spre locurile unde aceste entități personificate ar putea fi, dar se află sub povara greutății de mișcare și a oboselii. Așa se înțelege și primul gest, de dinainte de a rosti vreun cuvânt, care implică o ridicare a pieptului către măreția munților, pe care încearcă să îi cuprindă în intenția corporală, care nu se materializează total, din cauza oboselii. Fiind cu fața în sus, cade în perne brusc, de unde decide să strige cu puținele forțe rămase către aceștia: „Munților, nu mai bateți mătănii / la altarul cerului...”.¹²⁵

Râurile sunt situate în direcția solului, pe care curg, așa că personajul își mută cu greu partea superioară, ghidată, cu capul spre stânga, pentru a putea vorbi spre pământ. De aceea, torsul face o mișcare de rotire în jurul propriei axe și strigă în orizontul indicat de privirea orientată în jos, dar păstrând ochii într-o ușoară diagonală, care sugerează întinderea uriașă a unui fluviu:

¹²⁵ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

„Râuri, nu vă mai prosternați!”¹²⁶ Visătorul își păstrează expresia și continuă cu câmpiile, cărora li se adresează, situându-și corpul în genunchi și desenând forma unui hrisov cu mâinile: „Câmpii nebuloase, strângeți-vă sul ca un hrisov, / prăfuit”.¹²⁷



Captură de ecran din filmare personală

Oamenilor li se adresează stând în genunchi și vorbindu-le parcă în dimensiunea interioară, intimă a propriei persoane, ochii fiindu-i închiși și favorizând puterea cuvântului rostit care are calitatea de a naște emoții: „Oameni, rugile voastre au muia

¹²⁶ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

¹²⁷ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

fierul și piatra”.¹²⁸ Totuși, ultimul vers anunță parcă dispariția întregii lumi, subliniată de fragilitatea unei păsări inofensive care a renunțat la viață: „Și în crâng s-a sinucis un pițigoi”.¹²⁹

Strigătul omenirii în căutarea unui sens este tema principală a acestei poezii care încheie periplul diferitelor personaje din această lume a visului.

Finalul spectacolului este dat de leitmotivul care îi dă și unitate, chiar dacă repetiția sa ia note foarte diferite. Așadar, poezia *Spiridușul somnului* este rostită iar, după un moment ce presupune deschiderea ochilor și o ușoară tresărire a întregii ființe. Este o revenire calmă și simplă dintr-un somn ce nu a lăsat urme adânci, dar a cărui existență nu poate fi ignorată. O formă de trezie care arată seninătate, împăcare și însoțește un ușor sentiment de reverie. Poziția corpului rămâne neschimbată, fiind în genunchi, dar relaxarea își face simțită prezența, o relaxare activă în care problematica nu se schimbă, dar ia o altă înfățișare.

Ceea ce atrage imediat atenția este acțiunea privirii actorului înspre ochii spectatorilor, pe care îi urmărește asumat și calm. Caută privirile celorlalți cu multă îngăduință și, după câteva secunde, în care legitimează acest comportament cu care cei care-l urmăresc, rostește primele cuvinte din text. Ele se nasc precum o concluzie de care personajul se folosește.

Expresia este una nouă. Actorul are un dialog viu, bazat pe raportarea concretă la persoanele care formează publicul. Are loc

¹²⁸ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

¹²⁹ Botta, „Mila pământului”, în *Scrieri*, vol. I, 47.

un fel de dezbărare de construcția spectacolului, de legi și de rigori stabilite ca tehnică de funcționare a viziunii artistice. Actorul face să se înțeleagă, dând alt sens cuvintelor poeziei, condiția sa de persoană ce s-a supus de bunăvoie unor transfigurări inspirate de anumite teme din texte.

Cuvintele sunt însoțite de mici gesturi civile, care ajută la instalarea convenției de a-i situa pe toți în afara legilor spectacolului ca și cum, în acest moment, cei care sunt în sala de spectacol au și perspectiva unui comentariu exterior, chiar al actorului, despre tot ce au urmărit. Aici se instaurează, pentru prima dată, o legătură între actorul care a interpretat și spectatorul care a asistat. Cel din urmă a fost purtat într-o aventură a emoționalului, a adunat informații despre dimensiunea subiectivă și suprarealistă a lumii somnului, exprimată în viziune artistică.

Farmecul acestui comentariu constă în faptul că este făcut cu exact aceleași cuvinte ale poeziei ce au mai fost folosite și în alte două momente, dar cu totul alt sens. Laitmotivul devine și un experiment al sensurilor pe care le poate căpăta același material textual, subliniindu-se și rolul primordial al actorului în descifrarea replicilor și în evidențierea anumitor sensuri.

Se creează impresia unei rupturi de natura visului asumat și de titlul spectacolului.

Poemul este folosit aici ca argument al întregului spectacol, motivație a acestuia: „În vis m-a lovit cineva cu o nuielușă,/ dar cine mi-a spus: „Trezește-te, cenușă!”? / Această voce nu o pot uita, părea o voce de pușlama./ Vocile serioase nu umblă prin

vis,/ ele n-au acces în hilarul nostru paradis./ Prin vis hoinăresc doar vocile de cinci parale, / cam într-o ureche, cam descusute, cam guturale./Trezește-te, cenușă!...”¹³⁰

După cel de-al doilea îndemn al vocii de a se trezi, personajul, discret și fără să creeze o ruptură majoră, se întoarce către pernele din fața sa continuând textul, ca și cum nimic nu s-ar întâmpla.



Captură de ecran din filmare personală

Ușor, ia pernele în câte o mână și le ridică spre piept, se instalează pe tălpi, dar în poziție ghemuită. Continuă textul cu

¹³⁰ Botta, „Spiridușul somnului”, în *Scrieri*, vol. I, 104.

privirea către spectatori și își ridică pernele în jurul capului și, odată ce ele îi ating capul, încheie și poezia: „Dar vocea de pușlama,/ în străfundurile somnului mă rechemă”.¹³¹

Prin toată această inginerie a corporalității se reface imaginea de la începutul spectacolului. Verticala întregului corp, cu pernele susținute de mâini și care par că înghit întregul cap în puful și moliciunea lor, este identică în formă, în dinamică și în ritm cu cea de la începutul spectacolului. Muzica lui Schubert revine în același spirit. Singura diferență este că acum actorul se retrage spre spate, dar tot cu fața la public, în cadența pașilor de început și în torsionarea pe care am văzut-o prima dată. Imediat ce ajunge în locul de unde a pornit întregul angrenaj al spectacolului, actorul își reia lent, calm și în aceeași tensiune relaxată poziția aplecată, în care pernele par că domină tot corpul. Lumina se stinge încet, iar muzica își mărește intensitatea, ca un semn că ceea ce s-a petrecut în fața spectatorilor a luat sfârșit.

EXTRATEXTUL SAU LIMBAJUL CORPULUI DE DINAINTE DE TEXT

Chiar dacă „Poezia Visului” are un caracter unitar, putând fi percepută ca un întreg, structura ei prezintă nenumărate elemente de variație ale firului narativ și ale evoluției personajului.

Limbajul folosit are o structură bivalentă: cea a limbajului corporal și cea a cuvântului rostit. Ele se întrepătrund în mod

¹³¹ Botta, „Spiridușul somnului”, în *Scrieri*, vol. I, 104.

inesesizabil pentru spectator, contopindu-se, deoarece sunt construite în relație de interdependență și formează un tot unitar.

Viziunea artistică a lui Miriam Răducanu a avut în vedere crearea unei situații în care fiecare poezie, cu tema pe care o dezvoltă în expresia ei rostită, să se nască dintr-o structură creată de limbajul corporal, care creează o relație cu lumea imaginară, cu pernele, cu elemente de recuzită, cu elemente de costum, cu decorul sau cu spațiul din afara decorului (folosit o singură dată ca o ruptură de întreg). Prin rostirea textului, situațiile specifice dezvoltate prin limbajul corporal prind și mai multă coerență.

Fiecare text este întâi contextualizat de o expresie corporală, iar rostirea lui decurge din ea, limbajul corporal devenind un fel de extratext al întregului spectacol, un element fără de care nu am fi avut decât o recitare clasică a unor poezii. Mai mult, odată ce textul începe să fie rostit, limbajul corporal susține fiecare cuvânt, dându-i semnificații noi, subliniind și importante elemente de paralimbaj.

Predominanța limbajului corporal în crearea de sensuri noi este extrem de vizibilă în momentele în care creația artistică se bazează exclusiv pe limbajul corporal, sensurile fiind redată prin sensibilizarea corpului, sentimente și senzații. Așa cum am subliniat, nu aveam de-a face doar cu exerciții de mișcare extrem de tehnice care ar duce doar la activarea fizicalității și care ar putea fi executate chiar și de sportivi. Fiecare gest, fiecare mișcare este, de fapt, o modalitate de a comunica ceva, de a spune ceva, dar fără cuvinte.

Un exemplu în acest sens este dat de cele trei respirații extrem de ample pe care actorul le face în momentul *Pădurencele* pentru a marca trecerea de la fiorul aproape erotic ce conturează trecerea de la copilărie la adolescență și maturitate; acestea sunt expresii corporale specifice acumulării de sentimente.

Înainte de a rosti cuvântul „odată”, actorul respiră adânc, pe nas, iar corpul pleacă într-un ușor cambre, ca și cum aerul inspirat este cel care ajunge să controleze corpul; actorul se înalță din poziția de stând în genunchi și, lășindu-se, printr-o mișcare a brațelor spre lateral, trupul se curbează spre spate. Inspirația este la fel de amplă și, după o primă rostire a cuvântului „odată”, actorul inspiră din nou, urmând aceeași logică a mișcării, dar mult mai amplă și mai elaborată, cu a doua rostire a cuvântului „odată”. Iar a treia inspirație îi solicită corpul la maximum, obținându-se o succesiune de respirații crescânde care comunică și etapele de trecere către maturitate, către pierderea inocenței unei vârste în care totul este posibil. Ultima inspirație duce la o transformare care se concretizează în nemișcare, pentru un lung moment, în genunchi, cu mâinile și cu spatele la public.

Limbajul corporal privit ca extratext definește contextul în cadrul căruia versurile au o anumită semnificație, susținând dimensiunea metaforică, de vis a cuvintelor. În afara acestui limbaj al corpului, am fi puși în fața unei recitări, poeziile nu ar mai avea suportul unei expresii scenice rezultate din tot ansamblul de elemente care ajută (recuzită, decor, costum) și care se supun unei nevoi de acțiune fizică.

Lumea visului este tema majoră a acestor momente de extratext ce ajung să se înscrie în particularul fiecărei poezii ca adevărate subteme, creând o expresie densă, în care gestul devine esențial. Viziunea lui Miriam Răducanu a fost una unitară, având în centru tema visului care permite „o plimbare a sufletului” prin parcurgerea tuturor etapelor amintite. Intimitatea visului este foarte ofertantă pentru exprimarea scenică a limbajului corporal, mai ales prin realizarea unor momente de vulnerabilitate create de sensibilizarea corpului. În acest spectacol, intențiile protagonistului, adică subtextul, sunt rezultatul lucrului asiduu cu Miriam Răducanu și sunt vizibile mai ales la nivelul limbajului corporal, fiind însă susținute și prin text.

Momentele dedicate exclusiv limbajului corporal sunt, de cele mai multe ori, momente care marchează trecerea spre o nouă temă, exprimând adesea ideea de căutare. În același timp, au și un caracter de pauză de respiro. Se creează impresia că personajul poate supraveghea doar începuturile momentelor, acestea apoi acaparându-l, totul fiind pus sub semnul imprevizibilului. Ca atare, narativul ajunge să conțină tema poeziilor, dar el pornește din nevoia de a căuta o nouă provocare, prin reîntoarcerea la somn din care se nasc alte teme.

Așa cum am arătat, visul și somnul pot fi reprezentate diferit prin limbajul corporal, iar expresiile corporale creează un plurisemantism complex. Încă de la începutul spectacolului, corpul legitimează dependența de vis printr-o expresie aproape suprarrealistă a mersului cu capul în perne. După primele două poezii, care sunt legate și au loc la verticală, are loc o întoarcere la

visare, dar pe orizontală. Corpul generează o „plimbare” care se realizează prin împingerea de la sol cu picioarele ca și cum personajul ar fi cuprins de neliniște. Ulterior momentului *Pădurencele*, Visătorul intră în transa somnului prin care caută o nouă aventură, tot la orizontală, tot cu picioarele împingându-se în podea, dar de data aceasta în altă direcție și în altă expresie. Ruperea dinamicii și ritmului, precum și nevoia de a se întinde după somn, se realizează prin cambrarea corpului. Toate mișcărilor sunt, de fapt, interpretări suprarealiste ale acestei stări, corpul întinzându-se neobișnuit de mult și realizând momente de expresie artistică. Actorul ajunge astfel pe spate, cu pernele sub cap, cu tălpile una peste alta, mișcându-și picioarele înspre relaxare, pentru ca apoi să se încovoie și să țășnească din somn, generând sensurile noi în prima rostire a poeziei *Spiridușul somnului*. Finalul acesteia îl găsește în starea de a fi atras în străfundurile somnului; Visătorul se așază cu capul pe perne și își fixează pe ele atât capul, cât și umerii într-un punct fix pe podea în jurul căruia ajunge să se învârtă împingându-se în picioare. Se naște astfel energia care pune bazele unei noi aventuri în vis prin textul *Fachir*.

Odată încheiată și poezia *Fachir*, se agață de perne pentru a sublinia o mare nevoie de a reveni cât mai rapid la somn. Aici apare modificarea costumului cu un accesoriu, dar și drâmba, care modifică și personajul, modificare însoțită și de textul din *Humoresca*. Noul parcurs al personajului se continuă în *Elegie*, când se termină cu o altă transformare în care corporalitatea este și mai bine definită, prin adăugarea de elemente de costum (fular

și palton), un ritual care subliniază dimensiunea textuală din poezia *Oglinzile*. Aceasta este fragmentată chiar de la primele versuri de un nou moment de extratext în care corpul se adâncește prin pași care sugerează frământări adânci. Legătura de interdependență cu *La frumusețea ei* este insesizabilă, dar finalul este marcat de o cădere cu genunchii pe perne, care marchează o trecere spre *Spiridușul somnului*, de data aceasta interpretat prin prisma spaimii. Finalul acestui moment declanșează un lung șir de acțiuni ale corpului, însoțite de schimbări de costum (adăugarea căciulii) și de bătăile toacei, care exprimă durerea din poezia *Bocetul*. Odată cu ultimul cuvânt, actorul se acoperă cu totul de pânza folosită, pentru a o smulge după secunde bune de pe el. Se descotorosește de cearșaf și părăsește locul întregii acțiuni de până atunci.

Prin acest gest, se legitimează, ca spațiu de joc, tot ce este în afara materialelor textile, dar limbajul corporal ne semnalează faptul că nu se poate desprinde de patul supradimensionat la care revine ca atras de o forță magnetică; urmează momentul *Alei*, când își pune pe umeri pătura. Îngenuncherea de la finalul acestuia se continuă cu o cădere terminată în poziția ghemuit pentru a sublinia cum o nouă spaimă cuprinde ființa. Se îndreaptă total la orizontală, ceea ce îl face paralel cu publicul, sugerând revenirea dintr-un coșmar cumplit. De aici, continuă momentul *Un vis*, la sfârșitul căruia își smulge pătura de pe el și căciula din cap pentru a genera cu propriul corp oboseala ce devine dominantă. Odată revenit la perne, are loc *Mila pământului*.

Urmează o ultimă trezire din vis, în urma căreia actorul rupe convenția teatrală, sparge zidul și se adresează direct publicului, folosind pentru a treia oară *Spiridușul somnului*. Momentul este urmat imediat de întoarcerea în convenție, actorul, încă rostind textul *Spiridușul somnului*, reface traseul de la începutul spectacolului, dar în sens invers: se reîntoarce în somn, singura dimensiune care îi permite explorarea mai multor dimensiuni. Toate aceste momente ale limbajului corporal funcționează ca extratext pe întreg spectacolul, oferindu-ne o a doua perspectivă de structurare a acestuia.

ROLUL TEXTULUI SAU TEXTUL ROLULUI

Am cercetat textele selectate și aranjate într-o anumită logică de Miriam Răducanu în două etape: una care a ținut de documentarea legată de autor, actorul și scriitorul Emil Botta, și o alta, în care am lucrat cu textele până au devenit parte din mine. Aceste etape oglindesc două dimensiuni importante ale artei actorului care corespund și evoluției actorului în rol: una de aderare la o lume străină actorului și a doua, o transformare a aceleia într-o lume proprie. Actorul parcurge următorul traseu: ia contactul cu un text scris de altcineva, încearcă să îl înțeleagă din prisma autorului, se documentează despre acesta, despre text, găsește puncte comune cu propria-i experiență de viață, se folosește de datele adunate (sub îndrumarea unui coordonator) și se lasă influențat de sensurile sau de lumea pe

care a descoperit-o. Din momentul în care textul se transformă în expresie teatrală el nu mai este al autorului, ci al actorului și este integrat în ființa lui.

Metoda de lucru a actorului cu textul a presupus o întâlnire pe un tărâm neutru, care nu îi aparține nici autorului, nici sieși, și unde s-a produs fenomenul de metabolizare prin viziunea regizorală. Prin ochii lui Miriam Răducanu, am reușit să descopăr poeziile scrise de Botta. Întâlnirea cu poeziile era supusă unor diferite etape. Fiecare text era mai întâi citit cu voce tare de către Miriam Răducanu, apoi îmi spuneam părerea despre ce am auzit și argumentam fiecare părere. Abia apoi treceam la lucru, în care era introdus și textul care de-abia îmi fusese citit. Ordinea poeziilor a fost una aleatorie, iar expresiile scenice ale acestora s-au materializat în afara unei legături între ele. Fiecare poezie, indiferent de ordine, se lucra de sine stătător. Abia ulterior au fost structurate într-o logică care a dus la apariția spectacolului.

Tot acest proces poate fi asemuit și cu procesul muzical de concepție a unei opere artistice. Ca un instrument muzical, actorul poate produce sunete în urma unei manipulări meșteșugite. În funcție de calitatea construcției sale, instrumentul emite sunete care pot da naștere unei piese muzicale. Mai multe piese ajung să genereze un concert. În același fel lucra Miriam Răducanu, actorul fiind instrumentul mânuit cu măiestrie de artistă. Notele muzicale sunt cuvintele, propozițiile, frazele și mișcările trupului, deoarece acestea comunică un mesaj complex. Deosebirea dintre instrumentele muzicale și actor este că cel de-al

doilea trebuie să ajungă să se mânuiască singur. Ba mai mult, să nu rămână fixat în niște șabloane de execuție a notelor, precum un mecanism care doar atâta poate face, ci să învețe că fiecare reprezentație trebuie să fie o îmbunătățire a precedentei, iar creativitatea, în cadrul unor limite stricte și asumate, să apară mereu și mereu. Cu alte cuvinte, „instrumentul” devine mai mult decât autonom, devine capabil de act creator.

Arta actorului presupune o formă de smerenie absolută sub îndrumarea unor artiști pentru ca, odată ce devii stăpân pe tehnică și pe sensuri, să ai îndrăzneala, nu obrăznicia, de a fi singurul responsabil de ceea ce a devenit parte din tine, adică spectacolul. Îmi bazez afirmațiile pe experiența de lucru dobândită de-a lungul carierei, dar mai cu seamă pe explicațiile din etapa de finalizare a spectacolului pe care le-am primit de la Miriam Răducanu.

Textul definește personajul prin informațiile pe care le poartă, dar totodată interpretarea lui pe scenă cuprinde în ea caracteristicile celui care îl rostește. Vorbim despre o forță de influență reciprocă a celor două entități actor-text, text-actor.

Așa se face că informațiile culese din fiecare poezie au caracterul de a defini structuri comportamentale prin care se conturează adevărate personaje. Toate aceste date au fost puse în slujba conceptului de vis. Odată devenite paradigmă comportamentală, fiecare poezie a fost modelată ca expresie scenică. În fapt, fiecare text analizat prezintă personaje diferite, dar toate aceste personaje dau naștere unui singur, unic personaj.

Modul în care mă transform în cadrul parcursului scenic este determinat de ideea de vis și somn și permite fiecărui personaj individual să se exprime. Cum limbajul corporal joacă un rol decisiv în arta actorului, am învățat textul odată cu mișcarea. Mai mult, „temele pentru acasă” nu priveau grija pentru text, ci preocuparea pentru nuanțele mișcărilor. Miriam Răducanu spunea că fiecare vers devenea necesar în timp ce corpul își continua expresia unui gând care îl preocupa. În felul acesta, atenția cădea pe organicitatea și pe veridicitatea corpului în mișcare.

Odată ce rosteam versurile, simțeam instantaneu necesitatea lor și se potența atât expresia corpului, care putea fi și o simplă mișcare repetată a unui deget de la mână, cât și textul propriu-zis. Chiar dacă, în prima etapă, Miriam îmi dicta, dictarea nu purta cu ea și nuanța cu care trebuia să le rostesc. Modul în care ea îmi comunica textul era doar informativ și căpăta nuanțe abia când era rostit de actor.

Memorarea a fost extrem de ușoară datorită legăturii directe avute cu mișcarea. Astfel, textul s-a sudat mișcării și mișcarea textului. Reperele de acceptare și asumare a textului deveneau adevărate puncte de sprijin atât pentru dinamica și ritmul limbajului corporal, cât și pentru anumite sensuri ale textului.

În cadrul exercițiilor din facultate, dar și din timpul repetițiilor pentru spectacole din teatrele profesioniste au loc dese exerciții care combină limbajul corporal cu cel verbal. Pentru a stăpâni bine textul, se alege o acțiune repetitivă pe care protagoniștii scenelor o fac împreună în timp ce își spun replicile.

Regizorul Thomas Ostermeier îi pune pe actori să joace badminton în timp ce își exersează replicile. Teamă că textul nu este reținut dispăre, iar replicile se îmbogățesc cu sensuri profunde, devenind parte a actorului, mai ales că acțiunea fizică are ca punct de concentrare un alt reper, integrând textul acestuia. Influențarea este reciprocă, nu doar în cadrul acestui tip de exerciții, ci, așa cum am arătat, în cadrul spectacolelor propriu-zise.

În „Poezia Visului”, limbajul corporal este primordial și precedă textul, care reprezintă al doilea nivel. Așa cum am arătat, versurile apar ulterior expresiilor corporale, adevărate scene de suspans.

Elementele structurale ale poeziei (metrica, rima sau forma poeziilor) nu au fost puncte de interes în conceperea spectacolului, textul fiind privit ca un material dramatic, subliniind mesajul și firul său logic. Singura grijă a fost legată de semnificația și valoarea pe care o aduce informația din text. În funcție de nevoile scenice sau de definirea anumitor elemente specifice personajelor, rostirea a fost modificată sau au fost introduse anumite efecte prin paralimbaj. Un exemplu elocvent este cel din poezia *Bocetul* pe care l-am descris deja.

Pentru Miriam Răducanu nu există o separare sau un spațiu dedicat exclusiv fie limbajului corporal, fie celui verbal. Acestea se completează și își sporesc nuanțele unul prin celălalt continuu. Astfel, procesul de lucru este elementul decisiv care a dus la nașterea unui spectacol fără ca acesta să fie scopul primordial.

ANTRENAMENTUL CORPULUI UNUI ACTOR

Expresia „actor antrenat” are o cu totul altă conotație decât ne-am putea imagina: nu are nicio legătură cu antrenamentul unui sportiv de performanță. În practica artei actorului, pregătirea fizică de orice natură este chiar recomandată pentru a sublinia conexiunea dintre dimensiunea interioară și cea exterioară. Este adevărat că o condiție fizică foarte bună reprezintă un avantaj pentru actor, mai ales pentru anumite roluri. Asta nu înseamnă că actorii care nu au anumite abilități sportive nu pot profesa, ba din contră. Ceea ce trebuie însă subliniat este faptul că antrenamentul fizic al actorului este diferit de cel al sportivului pentru că cel dintâi trebuie să se realizeze și prin prisma relației limbaj corporal - limbaj verbal.

Plecând de la analiza „Poeziei Visului”, voi încerca să sintetizez fiecare etapă a tehnicii de lucru a lui Miriam Răducanu, adevărată deschizătoare de drumuri în domeniul artelor spectacolului din România și al limbajului corporal.

Deși artista este cunoscută de publicul larg din România drept una dintre cele mai importante personalități din lumea dansului, contribuția lui Miriam Răducanu în domeniul teatral nu poate fi tăgăduită: „De-a lungul prezenței sale în lumea teatrului, lucrează cu Liviu Ciulei, cu Radu Penciulescu, cu Cătălina Buzoianu, artiști care au făcut istorie și au generat, împreună cu Miriam, un flux artistic care a deblocat mecanisme de care actorii nu erau conștienți până atunci. ./ În 1984 a creat,

la Teatrul Bulandra, spectacolul *O lume pe scenă*, spectacol care constituie un reper istoric pentru teatrul românesc, mai ales în zona expresivității corporale a actorului și în cea a unirii într-un sistem coerent a ideilor de corp, text, sens, prezență scenică, precum și pentru regândirea unor texte clasice, prin prisma redării, prin concentrarea duratelor și a gesturilor, a esenței a ceea ce transmite prin intermediul lor”.¹³²

Sinteza procesului de lucru prin care am trecut cu Miriam Răducanu poate reprezenta un sprijin pentru actorii care vor să își construiască o personalitate artistică complexă și chiar să dezvolte creații artistice proprii. Specificitatea acestui traseu constă în corelarea expresiei corpului cu trăirea lăuntrică în vederea obținerii unei maleabilități în modelarea uneia prin cealaltă și invers.

Principiile de formare a actorului propuse de Miriam Răducanu au în centru corpul.

Am subliniat deja că un element definitoriu al acestui proces a fost mediul controlat și menit să încurajeze dezvoltarea și creativitatea sub atenția nemijlocită a lui Miriam Răducanu, care nu a presupus o responsabilitate contractuală față de o instituție. Această situație este inedită și nu se mai întâlnește prea des în prezent. Crearea unei relații de tip mentor-discipol similară cu cea din Antichitate este aproape imposibilă în contextul actual în care se desfășoară de cele mai multe ori procesul de învățare și de (re)producere a creațiilor artistice din domeniul *artele spectacolului*.

¹³² Gina Șerbănescu, „Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc”, accesat la 14 mai 2024, <https://www.dmtr.ro/artist/raducanu-miriam/>.

Tehnica de lucru

Chiar și după ce „Poezia Visului” a devenit spectacol, au existat perioade de antrenament după perioade în care nu am mai jucat spectacolul, perioade care puteau ține și două săptămâni. Abia apoi treceam la repetițiile pentru spectacol. Aceste „sesiuni de pregătire” aveau ca scop aducerea corpului la forma și rezistența necesare pentru a se atinge nivelul de performanță fizică corespunzător spectacolului.

Eram reevaluat în baza unor probe care urmăreau strict anumiți parametri ai expresiei corpului, legați de calitățile motrice, de disponibilitatea de a reacționa la stimuli exteriori, de precizia gesticii, de nivelul de sensibilizare, importante pentru a putea comunica anumite trăiri, de forma fizică și de maleabilitatea în execuție a anumitor elemente de mișcare; nu erau ocolite nici aspecte ale rostirii textului (inteligibilitatea, susținerea logicii sensurilor, calitatea emisiei vocale). Miriam Răducanu era foarte atentă la tot ce făceam ca nu cumva să fi dobândit deprinderi greșite ale limbajului corporal sau dezechilibre fizice care, cu timpul, se pot accentua sau chiar pot genera accidente. Miriam îmi spunea în glumă: „Căutăm să vedem dacă nu cumva începi să îmbătrânești în rele!”

Un ochi extrem de bine format precum cel al creatoarei Miriam Răducanu sesiza, în urma unor exerciții simple, toate informațiile de care avea nevoie. În felul acesta decidea și perioada necesară pentru a-mi reantrena corpul, în așa fel încât să pot face

față cerințelor spectacolului. Miriam Răducanu urmărea îndreptarea eventualelor probleme, dar crea și o modalitate de a demara procesul de lucru, fiind atentă pe ce ar trebui să pună accentul și care sunt activitățile adiacente de care aveam nevoie pentru a-mi reasuma întreg spectacolul.

Tehnica de lucru are mai multe etape definite de raporturile concrete dintre actor și anumite elemente care determină „de ce-ul” fiecărui exercițiu sau, cum spune artista, „sensul”.

Voi discuta doar exercițiile cele mai relevante care, în funcție de necesitățile de moment, puteau suferi variațiuni. Ele reprezintă baza metodei pe care Miriam Răducanu o aplică și se regăsesc în expresia spectacolului ca produs rezultat în urma parcurgerii procesului.

Raportul cu spațiul

Unul dintre cele mai importante elemente pentru actor este modul în care relaționează cu spațiul în care își desfășoară acțiunea. Actorul trebuie să aibă capacitatea de a se adapta la spațiul în care există, pentru a putea crea imagini artistice care să comunice un mesaj clar.

În cazul „Poeziei Visului”, spațiul de lucru era sufrageria de nu mai mult de 20 de metri pătrați, cu tot cu mobilă, a unui apartament obișnuit din București; antrenamentul era structurat în funcție de acest spațiu și de elementele pe care acesta le conținea, deși, nu de puține ori, aveam drept sarcină de lucru

diferite expresii ale unei evadări imaginare sau care țineau de depășirea limitelor pe care spațiul le impunea.

Este important de menționat că această sufragerie, transformată în sală de repetiții, a găzduit, în ultimii 60 de ani, preocupările și efortul mai multor actori legendari ce i-au călcat pragul din nevoia de a exersa roluri care mai apoi s-au concretizat ca parte din spectacole memorabile. Printre aceștia îi pot aminti pe Gina Patrichi, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică, Mariana Mihuț, Adela Mărculescu, Luminița Gheorghiu și mulți alții; dar tot în spațiul intim al lui Miriam Răducanu au pășit și artiști din lumea dansului, precum Gigi Căciuleanu, Gheorghe Iancu, Raluca Ianegic, Corina Dumitrescu etc. Pe acolo au trecut muzicieni, scriitori, filosofi, pictori, profesori și cineaști. Nu știu dacă există locuri binecuvântate, dar pe acesta l-am simțit întotdeauna astfel.

Exercițiul cu care începea pregătirea se concentra asupra ochilor care, așa cum afirmă Miriam Răducanu, determină poziția corpului prin direcția pe care privirea o are. Priveam mai întâi pe fereastră câteva minute, în picioare, fără alte comentarii sau gesturi. Era foarte important ca în tot acest timp privirea să urmărească activ detalii care să o acapareze și să o țină focusată, ancorată în concretețea unor evenimente care îi captau atenția cu adevărat. Instalarea acestei stări de concentrare producea și o eliberare de gândurile pe care le aveam și cu care veneam din viața civilă în spațiul de lucru. Încet și pe nesimțite, Miriam Răducanu îmi dădea anumite sarcini, care creșteau complexitatea exercițiului și prin care corpul își modifica raportul cu dimensiunea lăuntrică. De pildă, eram îndemnat să zâmbesc

mecanic, fără motiv. Ceea ce simțeam era că întreaga ființă căpăta o altă dinamică în ciuda faptului că poziția rămânea neschimbată. Eram la fel de drept, fixat oarecum în dreptul ferestrei pe care priveam de cele mai multe ori crengile copacului legănat de vânt sau pe care o pasăre își făcea de lucru.

În timp ce executam anumite sarcini, Miriam Răducanu îmi dădea deja alta, iar eu continuam preluând noua sarcină, fără să mă opresc sau fără să îmi fie explicată pe larg. Sarcinile curgeau fluid, una din alta, și trebuiau asumate odată cu momentul în care primeam informația nouă. Existența unei conexiuni clare și totale între mine și Miriam a dus la o precizie a comunicării și a executării acestor sarcini. Nu de puține ori aveam senzația că și respirațiile noastre se coordonau. Simțeam că Miriam Răducanu, de pe scaunul pe care stătea, trăia și ea fiecare execuție pe care o realizam. În situația în care execuția nu era cea dorită, mă oprea și o luam de la capăt de câte ori era nevoie. Aceste repetiții nu duceau la automatizare, ci la o mai bună conștientizare a ceea ce se petrecea la nivel mental, afectiv și fizic.

După ce reușeam să îndeplinesc anumite sarcini stând în picioare, privind pe fereastră, cu capul ușor înclinat spre o linie imaginară a orizontului, zâmbind relaxat, urma să mă deplasez prin spațiu. Privirea era cea care stabilea prima direcțiile corpului și mi se cerea să fiu la fel de prezent și conștient de ceea ce fac ca și până în acest moment. Privirea trebuia să ghideze deplasarea corpului și tot ea determina schimbarea de direcție. De cele mai multe ori, privirea era orientată în sus pentru că în acest mod asigura descrierea corpului și afirmarea plenitudinii lui.

După deplasare, urma un moment în care trebuia să mă privesc în oglindă. Peretele care reprezintă punctul trei în împărțirea scenei (dreapta actorului care stă cu fața la public) avea pe el o oglindă ovală, simplă și de dimensiuni medii, orientată pe lățime. Puteam să o văd doar dacă mă aflam în picioare și oglindea doar expresia capului și o mică parte din umeri. Miriam îmi cerea să mă privesc în oglindă cu îngăduință, să zâmbesc, să îmi trec mâinile prin păr și să îmi masez fruntea. Toate acțiunile erau făcute cu pauză, dând valoare fiecăreia, ca într-un adevărat moment artistic.

Miriam Răducanu folosea și termeni împrumutați din muzică. Astfel, în momentele în care corpul era așezat în plan vertical, îmi cerea să fac o serie de mișcări cu brațele. Mișcările porneau cu un accent similar cu cel cu care dirijorul indică începerea muzicii, moment numit „auftakt”, doar că în limbajul corporal propus de Miriam Răducanu el indica momentul anterior începerii mișcării și presupunea o respirație profundă, care face ca brațele și capul să intre într-o dinamică care acoperă cât mai mult din spațiu. Mișcam brațele controlat în ritmul unor respirații adânci și, prin formularea unui gând care să le direcționeze, umpleam cu ajutorul lor mai mult spațiu decât aș fi făcut-o în mod normal. La schimbarea direcției era obligatorie respirația, adică acest tip de „auftakt”. Respirațiile profunde duceau la expandarea cutiei toracice, întregul trunchi lucra, iar sensul dat de perspectiva impusă de sarcina de lucru crea impresia că poți extinde limitele materiale ale propriului corp, ceea ce mă făcea să fiu într-o stare de totală conștientizare a propriei corporalități.

Toată această pregătire avea ca scop scoaterea mea din tumultul vieții cotidiene și introducerea în starea de lucru. Întoarcerea privirii către sine este o formă de sensibilizare a sinelui care asigură conștientizarea potențialului artistic. Uneori variațiunile sarcinilor puteau dura și patruzeci și cinci de minute, durata lor depinzând de calitatea răspunsurilor mele. Acest tip de exercițiu poate fi asociat cu o meditație dinamică, în care sarcinile sunt clare, acțiunile sunt aparent simple, dar răspunsul corpului necesită mult timp pentru că presupune un anumit grad de conștientizare care să ducă la o stare de promptitudine creativă.

Trebuie subliniat încă o dată că scopul acestor exerciții și, de fapt, al întregului „antrenament” propus era să sensibilizeze actorul la propriul său limbaj corporal și la relația care există între limbajul corporal și cel verbal. Din această conștientizare poate rezulta creativitatea. De altfel, Miriam Răducanu încuraja de fiecare dată propunerile mele care porneau exact de la sarcinile date. Odată ce căpătam încrederea și siguranța de a explora posibilitățile exercițiilor în lipsa coordonării din exterior, treceam la o altă etapă.

Raportul cu solul

După asumarea volumetriei corpului în plan vertical prin raportare la spațiu și la elementele care îl compuneau, urma perspectiva care mă situa în plan orizontal. Mă poziționez cu genunchii îndoiți, tălpile perfect pe sol în dreptul șoldurilor, iar spatele adera întru totul la suprafața podelei. Această etapă se

facea pe covorul din sufragerie, acoperit de o pătură mare și groasă, care avea să devină și parte din recuzita de spectacol.

Următoarele exerciții aveau în vedere mai multe tehnici de lucru care cuprindeau și exerciții de yoga și care își propuneau să remodeleze eventuale asimetrii fizice sau diformități cauzate de excesul de lucru al unor membre, folosite mai des în alte sarcini din timpul zilei.

Aceste tipuri de exerciții erau necesare și din cauza faptului că Miriam observa că îmi suprasolicitam corpul, fiind implicat permanent și în zona dansului contemporan. Chiar în timpul facultății, eram solicitat de colegele de la secția de coregrafie să le ajut la examene, dar nu numai asta. În ultimele două decenii, coregraful Gigi Căciuleanu a lucrat cu mine în nu mai puțin de opt spectacole și în câteva filme coregrafice. Miriam Răducanu observa cu ușurință zonele corpului care erau tensionate în exces, dar și anumite asimetrii ale umerilor, ale brațelor, ale poziției capului. Toate acestea erau corectate cu multă răbdare, precauție, grijă și totul se baza pe experiența ei de peste șaiszeci de ani în lucrul cu corpul.

Poziția mai sus-menționată are în vedere exerciții pentru alungirea musculaturii brațelor care, în unele cazuri, putea fi prea pronunțată și s-ar fi evidențiat într-un mod care să atragă atenția în altă direcție decât cea în care se dorea. Totodată, o musculatură prea evidentă a brațelor le-ar fi diminuat expresivitatea și le-ar fi îngrădit flexibilitatea. Toate aceste observații fac parte din îngrijirea pe care Miriam Răducanu a avut-o mereu pentru orice

artist pe care l-a pregătit. Acestea sunt și principiile în baza cărora s-a dezvoltat relația mentorală pe care am amintit-o.

Așadar, brațele lucrau întru lungirea și subțierea musculaturii. Fiind de o parte și de alta a corpului pe podea, porneau într-o întindere susținută până în dreptul ochilor, iar apoi, la fel de controlat și susținut se întorceau drepte, pe podea aderând cât mai mult la aceasta. Apoi urma repetarea acestui exercițiu. Numeroase variații făceau exercițiul dinamic și scopul acestei mecanici era conștientizarea spațiului dintre brațe și sol.

Făceam același tip de exerciții și cu picioarele care se ridicau pe rând, cu talpa întinsă și coborând în talon. Mai mult, când aveam genunchii ridicați și tălpile pe sol, îi lăsam să cadă în dreapta și în stânga pentru reglarea eventualelor asimetrii. Dacă șofam mult, Miriam Răducanu putea observa imediat o musculatură proeminentă a gambei stângi pe care o foloseam la ambreiaj în schimbarea vitezelor. Între seriile de câte 10 ridicări, Miriam Răducanu îmi verifica poziția șoldului care destul de des era dezechilibrată, lucru observabil la nivelul lungimii picioarelor. Toate acestea se reglau prin repetarea corectă a exercițiilor și necesitau o memorare a poziției corecte, asupra căreia trebuia să revin. Scopul final era să fiu capabil să îmi recunosc problemele pentru ca procesul de reechilibrare să cadă, cu timpul, în grija mea. Am reușit acest lucru după perioadele lungi de antrenament.

Miriam Răducanu dorea o cât mai mare lungire a corpului, dar și o torsionare a trunchiului, din aceeași postură; stând pe spate cu genunchii îndoiți, cu brațele pe lângă corp, mă întorceam pe partea stângă prin împingerea tălpii drepte în

podea, iar mâna stângă ajungea deasupra capului; ulterior piciorul drept urca înspre lateral-spate, iar mâna dreaptă făcea același lucru, dar în colțul de sus, creându-se o diagonală care alungea toată musculatura și crea un cambre. Poziția se menținea în tensiune câteva secunde pentru a duce la alungirea musculaturii. Apoi, după revenirea la poziția inițială, exercițiul avea loc și pentru partea stângă. Executam aproximativ opt astfel de serii care imprimau corpului sentimentul de alungire. Este un exercițiu foarte solicitant dacă este făcut corect.

Tot timpul trebuia să revin cu coloana vertebrală perfect lungită pe sol, cu bărbia poziționată ușor în piept, pentru a continua linia coloanei, iar Miriam Răducanu verifica poziționarea simetrică a șoldurilor. Urma o rulare a coloanei pe sol: de exemplu, din poziția fetală pe partea stângă, întindeam brațele în față, iar brațele, care apoi rămâneau în dreptul nasului, trăgeau tot corpul într-o mișcare pe semicerc spre dreapta, fiecare vertebră ajungând în această mișcare să atingă solul, până când întreg corpul ajungea în poziție fetală în dreapta. Repetam exercițiul dinspre dreapta spre stânga.

Un alt exercițiu presupunea ca din poziția corpului pe latura stângă, perfect lungit, cu palma stângă ținând capul și cotul fixat în podea, piciorul drept să pornească înspre spate, în diagonala sufrageriei; apoi revenea, apoi pornea la fel de drept spre diagonala din partea stângă. Repetam seriile și schimbam poziția pentru celălalt picior.

Toate aceste repetări ale anumitor procedee de la nivelul podelei erau menite să îmbunătățească performanțele sau să

regleze unele probleme. Le executam fără să pierd niciodată legătura cu solul. Toate aceste exerciții ajută la condiția fizică a actorului, dar, așa cum se poate vedea din „Poezia Visului”, se pot transforma în limbaj corporal artistic în momentul în care actorul nu le execută doar sportiv, ci pentru a comunica un mesaj; fiecare mișcare devine astfel purtătoare de semnificație și generează sau completează limbajul verbal.

Particularitatea acestei forme de îngrijire și de atenție pentru corpul actorului constă atât în atenția terapeutică care i se acordă, dar mai cu seamă în pauzele pe care actorul este îndemnat să le facă. Această procedură de a lucra cu timpi de relaxare a corpului de o durată similară cu cea în care a fost în plin exercițiu este, de altfel, un mod de operare pe care nu l-am regăsit în lucrul cu niciunul dintre specialiștii din domeniu pe care i-am întâlnit până în acest moment. Miriam Răducanu propunea această metodă pentru că, după un efort susținut, este nevoie de timp pentru a putea beneficia de rezultatul exercițiului și pentru ca exercițiul să se poată imprima în memoria motrică. Acest lucru este adevărat; de fiecare dată când reluam o astfel de serie de exerciții, corpul începea de la nivelul pe care îl atinsese înainte de pauză și reușea să se implice cu o mai mare fervoare, ca și cum aprofunda aceeași mișcare, prin alte nuanțe pe care le descoperea odată cu execuția. Datorită acestui proces, mi-am descoperit potențialul corpului în afara condiției de mecanicitate.

Practic, datorită pauzelor în care corpul era lăsat să adere întru totul la podea, într-o simetrie restabilă și relaxându-se tot atâta timp cât lucrase, se realiza o reconfigurare care îi permitea,

odată repus în funcțiune, să se implice în exercițiu la următorul nivel. Trebuie să precizez că nu executam rapid exercițiile, scopul nefiind ajungerea la punctul final al exercițiului, ci conștientizarea procesului, a traseului pe care îl aveam de parcurs până la punctul maxim, care era modificat constant. Prin aceasta, conștientizam că punctul maxim al fiecărei execuții avea un potențial de creștere, chiar și când existau limite.

În această paradigmă în care actorul este interesat doar de implicarea totală în traseu până la împlinirea exercițiului, se naște o intensitate crescută a corpului în lucru, graba fiind exclusă; timpul în care fizicul era solicitat creștea, așadar repausul era cu atât mai justificat și dădea valoare întregului.

Variații de dinamică și ritm ale corpului în acțiune

După lucrul la sol, următoarea etapă reprezenta o combinare a celor două perspective ale antrenamentului – cea de modelare și de întărire a corpului și cea de dezvoltare a unui limbaj corporal artistic – și avea în vedere o combinație de elemente din spectacol, care se repetau ca studiu în afara acestuia pentru a putea fi dezvoltate fie de Miriam, fie chiar de mine.

Exemple elocvente în acest sens sunt toate momentele în care corpul se află într-o aventură a dinamicii visului. Vorbim despre expresiile corporale de dinaintea începerii textului, care contextualizează conceptul de visare. Sunt expresii controlate ale corpului, ce parcă voit dezvoltă acest narativ al acțiunilor

determinate de nevoia unei căutări, legate de ceea ce ar mai putea inventa personajul prin puterea somnului în care este afundat.

Prin limbajul corpului se comunică și o dorință pe care Visătorul o tot nutrește și care se decupează și din finalul poeziei *Spiridușul somnului*, leitmotivul spectacolului, și anume că în toate circumstanțele personajul se întoarce în vis ca dintr-o curiozitate, ipostazele de dinaintea textului slujind această căutare, starea de stimulare a imaginarului. Acestea sunt și trăsăturile pe care actorul trebuie să le înglobeze pentru a fi capabil să redea mai multe roluri cu toată ființa sa în cadrul unui și aceluiași spectacol.

O altă dimensiune explorată în cadrul acestei etape a repetițiilor era preocuparea pentru expresiile corpului care ajută la dezvoltarea sensurilor din poezii, nuanțând și definind specificul situației. Alternarea ritmului și a dinamicii corpului era una dintre grijile permanente ale lui Miriam Răducanu. Artista crede și afirmă că spectacolul este o creație care trebuie să funcționeze sau să aibă o viață și în afara elementelor de scenografie, muzică și lumini care erau menite doar să îl îmbunătățească.

Aceasta a fost de altfel viziunea lui Miriam Răducanu, motiv pentru care propunerile pe care le făcea erau întotdeauna în acest sens. În acest context, exersarea ruperilor de ritm era legată de cerințele narativului. Pentru a exemplifica, mă reîntorc la momentul *Fachir*, când se observă o alternare a două dinamici. Prima este lentă și ține de desprinderea treptată de textul anterior, prin topirea rostirii ultimelor cuvinte deodată cu un mers lent

care prefigurează reintrarea în lumea visului. Deplasarea se face înspre avanscenă, până ce pernele opresc înaintarea picioarelor. Din cauza instalării unei somnolențe, tălpile se opresc în perne și, precum într-o cădere în somn, actorul se apleacă încet cu mâinile înspre acestea. Le ridică înspre cap și se culcă cu fața în jos, capul înspre peretele din spatele scenei, tălpile înspre public și perfect lungit. A doua este una dinamică și apare în acest moment, când talpa piciorului drept se ridică cu o mișcare densă, înspre tavan, și cade cu vârful în podea. Actorul execută încă o dată această acțiune, pentru ca, a treia oară, talpa să cadă brusc. Această repetare reprezintă un proces al căutării.

Dinamizarea expresiei corporale este determinată de prezența în camera personajului a unei păsări sălbatice, mai precis un cuc, care, putem asuma, se zbătea din dorința de a găsi cu orice preț ieșirea. Zborul nălucirii acesteia este redat scenic: căutând să îl vadă mai bine, actorul țâșnește în colțurile camerei, dar și în alte direcții, ca și cum ar dori să țină pasul cu dinamica cucului. Corpul este într-o coregrafie, dar care nu are legătură nici măcar câtuși de puțin cu dansul, ci este un limbaj corporal articulat, expresia unei necesități reale de a merge rapid și precis.

Nicio mișcare a corpului din spectacol nu este lăsată la voia întâmplării.

Spectatorului i se oferă repede ocazia să deslușească raportul actorului cu ceva ce se află într-o dinamică mare și pe care îl caută, îl urmărește cu pasiune.

Odată obținută o sensibilizare a corpului pentru a transmite semnificații, acestea au fost lucrate secvențial pentru ca fiecare

dintre sensurile amintite să fie comunicat mai apoi unitar. Printr-o formă de metabolizare a lor se creează o structură a narativului prin care trece eroul. Pentru a nu trena și a nu deveni plicticos, nuanțările amintite devin esențiale, dar nu și suficiente. Ele au nevoie de rupturi de ritm. Dar acestea nu trebuie să survină doar pentru a da o alternare a dinamicii, ci alternarea dinamicii trebuie să aibă semnificație artistică.

Se poate observa că prin nuanțare, printr-o semnificație precisă a fiecărei mișcări, se naște trecerea de la lent la dinamic și invers, fiind contextualizată în firul narativ.

Exemplul ruperii de ritm și de dinamică dat de vederea neașteptată a cucului se realizează printr-o trecere bruscă a corpului de la static la foarte activ, lucru destul de solicitant, dar la care am putut să ajung datorită tipurilor de exerciții discutate mai sus. Mai mult, ruperile de ritm și de dinamică produc și un efect de surpriză. Repetițiile aveau în vedere și o potențare a calității de a surprinde. Înțelegând aceste aspecte, ajungeam, prin repetiție, la dinamica necesară, nu doar pentru că aveam un antrenament fizic corespunzător, ci pentru că acest antrenament fusese executat în vederea transformării lui în limbaj corporal. În lipsa înțelegerii „de ce-ului”, mișcarea rămâne doar un exercițiu gimnastic și nu are o semnificație artistică în teatru.

Atâta timp cât mediul de lucru de care este responsabil coordonatorul este unul care îi conferă încredere și care este motivant, disponibilitatea actorului crește și creativitatea lui poate fi speculată. Acestea sunt și premisele unei responsabilizări

constructive în vederea implicării în partitura pe care o are de îndeplinit, care trebuie să devină parte din el.

Fiecare moment care compune acest spectacol a fost supus acestui tip de antrenament în care nuanțele, subtextul sau sensul dictează atât expresia limbajului corporal, cât și a celui verbal, creându-se un tot unitar.

Explorând narativul detaliat al acțiunilor spectacolului, am încercat să punctez aspectele practice care sunt legate de interdependența dintre limbajul corporal și cel verbal.

CONCLUZII

Am încercat să descriu procesul de formare a conștiinței corporale a actorului așa cum este el înțeles și coordonat de Miriam Răducanu, poate una dintre cele mai importante personalități artistice din România din acest domeniu. Parcursul pe care l-am străbătut de-a lungul a aproape două decenii alături de regizoarea-coregrafă reprezintă o experiență complexă, care a reliefat calitățile de mentorat pe care Miriam Răducanu le are pe lângă cele artistice și umane.

Prin parcurgerea acestui proces, am reușit să înțeleg mai bine și să aplic nu doar în „Poezia Visului”, ci în toate rolurile la care am lucrat, principiile de bază ale relației existente între limbajul corporal și limbajul verbal. Mai mult, procesul prin care am trecut a reliefat, încă o dată, complexitatea muncii actorului care trebuie să reușească să unească emoționalul cu gândirea, să abordeze roluri în ton realist sau poetic, să dea naștere unor creații artistice care să oglindească realitatea, dar care să o și transcendă.

Toate acestea se pot realiza odată cu înțelegerea faptului că actorul este definit *de* și *prin* corp. Corpul este instrumentul de bază al actorului și al artiștilor performativi în general. Corpul

este și mișcare, și vorbire, iar aceste două dimensiuni se complinesc și trebuie să dea semnificație acțiunilor fizice sau verbale pe care actorul le face; nimic nu este mecanic, lipsit de sens și de adevăr.

Preocupările artei actorului țin de permanenta nevoie ca cele două naturi ale sale, dimensiunea corporală și dimensiunea cuvântului rostit, să formeze un întreg, iar munca pe care trebuie să o întreprindă actorul trebuie să se concentreze pe nevoia de a le face să conlucreze într-o simbioză perfectă, funcțională. Autenticul vieții, în care îngemănarea se produce constant, de cele mai multe ori firesc, în afara unei procesualități, nu trebuie învățat deoarece este dictat de necesități care, pentru a fi satisfăcute, pun în funcțiune cele două dimensiuni ce conlucrează fără să fie supuse unui studiu și fără un antrenament în acest sens. Tot așa, și arta actorului are obligația de a cerceta și, implicit, de a înțelege procesul care face posibilă această simbioză în creația artistică.

Actorul își caracterizează personajul în funcție de informațiile pe care le extrage din text și din indicațiile și viziunea regizorală. Odată stabilite, acestea devin obligatorii de lucru, supuse propriei judecăți și filtrate de reperele culturale. Mai apoi sunt transpuse în expresii scenice, prin intermediul corpului actorului, prin acțiunile sale. Fiecare acțiune a corpului reprezintă un semn pentru spectator și comunică informații vizuale și/sau auditive, care sunt supuse interpretării. Expresia corpului este cea mai penetrantă formă de transmitere a informațiilor despre personajul pe care actorul îl joacă, dar și despre situația propusă de text și/sau de regizor. Ținând cont de faptul că parcursul profesional presupune

interpretarea mai multor roluri, versatilitatea expresiei corpului este de o importanță crucială. Tot ce ține de nuanțarea personalității fiecărui prototip de viață reprezentat pe scenă rezultă din antrenamentul limbajului corporal.

Este de datoria fiecărui profesionist să își creeze un bagaj de cunoștințe care să îl țină ancorat în actualitatea momentului în care trăiește și atent la preocupările oamenilor cu care este contemporan, la progresul tehnologic, la evoluția științei și la felul în care acestea își găsesc ecoul în societate. Actorul din zilele noastre are datoria de a fi un om al prezentului. În același timp, actorul trebuie să aibă o cultură vastă, pentru a putea înțelege contextele în care personajele sale au fost scrise sau în care își spun povestea.

Se diferențiază nevoia de a se dezvolta plurivalent și, implicit, de a căpăta un cumul de abilități. Tocmai de aceea, antrenarea limbajului corporal presupune o sferă mult mai amplă decât cea a unei serii de exerciții corporale. Mai mult, cele două preocupări, cea a dezvoltării culturale și cea a îngrijirii corpului ca instrument de lucru, sunt interdependente. Se influențează reciproc și nu pot exista una fără cealaltă, decât într-un context întâmplător sau prin procese mecanice care duc la imitație și care anulează principiul organicității presupus de această artă. Astfel, se poate afirma că antrenamentul limbajului corporal are și o legătură cu dimensiunea culturală a actorului, care are ecouri în corpul acestuia.

Metoda pusă de Miriam Răducanu este o metodă care definește actorul ca exponent al propriei corporalități, dar și al interiorului său, metodă, de altfel, pe care maestra a folosit-o în propriile spectacole, dar și în calitate de mentor. Viziunea ei

artistică definește specificul unui spectacol, felul în care actorul ajunge să își poată readapta instrumentele și își poate modela propria perspectivă asupra asumării unei conjuncturi care nu îi este proprie.

Parcursul alături de Miriam Răducanu m-a făcut să cred că actorii ar trebui să aibă cunoștințe solide de anatomie umană, să fie conștienți de mecanismele fiziologice pe care se bazează corpul, dar și emoțiile, să aibă informații pertinente legate de psihologia umană și de modul în care corpul afectează dimensiunea emoțională și invers.

Actorii își pot construi un antrenament ce le poate menține instinctele profesionale prezente și îi poate ajuta în perioadele de inactivitate. Actorul trebuie să își definească un stil de limbaj corporal propriu în funcție de specificul spectacolului, dar, așa cum există niște reguli foarte clare în arta actorului legate de cum și de ce trebuie să fie limbajul verbal într-un anumit fel, așa și în situația primului, se aplică anumite principii.

Acest lucru a fost subliniat de nenumărate ori de Miriam Răducanu. Odată realizată simbioza dintre cele două tipuri de procese prin dezvoltarea unei conștiințe a propriei corporalități, actorul poate interpreta o paletă vastă de roluri, de la tragedia antică la realismul american, de la comedie la poezie.

Toate principiile și elementele discutate reprezintă o privire asupra metodei de lucru a lui Miriam Răducanu, cu o experiență profesională de aproximativ 80 de ani, în care a traversat perioade importante din domeniul artistic local și internațional.

Etapizarea procesului propus de ea este surprinsă în „Poezia Visului” și are în vedere detaliile gesticii, plasticii creatoare de context, de împrejurări, dar și variațiile de ritm și/sau de dinamică sau chiar și stabilirea unor noi principii pentru apariția convențiilor teatrale.

Particularitatea nașterii unei creații teatrale a fost analizată prin prisma modului în care a avut la bază un proces complex care subliniază legătura indestructibilă dintre limbajul corporal și cel verbal. Am pornit de la metodele și principiile care duc la aprofundarea dimensiunii limbajului corporal, dar am subliniat în același timp și relația dintre limbajul corporal și cel verbal, pentru că actorul este definit de ambele sfere ale expresiei.

Se observă că, prin repetiții, prin parcurgerea mai multor etape și prin raportarea la o documentare a temelor spectacolului, pot fi descoperite nuanțe ce îmbogățesc fiecare moment scenic. În felul acesta, grija pentru efectele exterioare (folosirea excesivă a decorurilor, proiecții etc.) care să dinamizeze procesul actorului poate fi uneori nefondată, deoarece efortul în urma repetițiilor aprofundate, centrate în special pe munca de definire a rolului, care este asemenea unui univers de interpretare multistratificat, este creator de sensuri ce susțin spectacularul prin ele însele. În acest context, când se apelează la un suport sonor sau de lumini, acestea sunt folosite doar pentru a se pune în valoare caracterul de reprezentare a unei unități stilistice și de augmentare a unor teme ce sprijină textul.

Procesul de formare a dimensiunii corporale în arta actorului a mai subliniat un aspect important: formația creatoarei Miriam

Răducanu în zona de dans contemporan nu a interferat cu noțiunile de muncă ale actorului, în sensul că nu a creat momente de dans, ci momente de simbioză limbaj corporal-limbaj verbal. Intervenția dimensiunii corporale a fost doar în direcția adâncirii sensurilor textului și operării cu o viziune artistică care dictează un univers particular al actului teatral.

Ceea ce propune Miriam Răducanu pentru arta actorului sunt principii de mișcare prin care actorii câștigă controlul unei mobilități ce atribuie corpului flexibilitatea de a se adapta firesc la conjuncturile scenice. Dificultățile unor angajamente complexe impuse de anumite împrejurări pot fi apoi tratate cu naturalețea unei activități obișnuite, fără ca efortul depus să fie vizibil.

Datorită acestei perspective, s-a ajuns la o aprofundare amplă a nuanțelor unui proces de formare a conștiinței limbajului corporal, care a dus la un spectacol pe care îl joc de mai bine de treisprezece ani, timp în care sesiunile de lucru au fost generate în funcție de diferitele etape ale parcursului meu profesional. Relația de îndrumare, prin feedback constructiv și ghidare în procesul creativ, a fost menținută pe tot acest parcurs.

Arta actorului este un continuu proces de corelare a dualității omului: trup și suflet. Aceasta îl face pe actor să se afle într-un permanent exercițiu al maleabilității pentru a se putea reinventa cu munca pentru fiecare rol. Pentru ca această sarcină să poată produce efecte constructive, actorul, precum într-o fișă a postului, are datoria să se afle în permanent exercițiu cu sine. Cu alte cuvinte, să își găsească o metodă proprie prin care să fie mereu receptiv atât la stimulii din afara sa, cât și la stimulii din

forul său lăuntric. Acest lucru îl va face să se adapteze la orice situație, să poată să jongleze cu o multitudine de roluri, de la cele realiste de tip cehovian la comediile moderne, de la cele din teatrul antic la „absurdul” și suprarrealismul Dadaismului. Pentru acest lucru este necesar ca actorul, prin cunoașterea complexității propriiei sale corporalități, să reușească să fie creativ, să dea frâu liber imaginației, dar în același timp să nu renunțe la ancorarea în realitate, la experiența extrasă din concret, din imediat. Singura cale prin care se poate realiza acest lucru este tot corporalitatea, pentru că doar corpul îl situează pe actor atât în lumea imediată, cât și în lumea imaginației.

Actorul este chemat să lucreze cu sine însuși pentru a nu se simți niciodată luat pe nepregătite și să nu aibă piedici care pot da naștere anumitor blocaje interioare sau exterioare. Actorul trebuie să se inspire și din lumea imediată, reală, din contextul sociocultural și politic în care se află, dar și din lumea visului, a emoțiilor și a imaginației, toate fiind instrumentele care, odată bine mânuite, vor da naștere creației teatrale.

Toate acestea se pot realiza și prin punerea în practică a perspectivei de lucru creată de Miriam Răducanu. Trebuie să adaug și faptul că de-a lungul celor aproape două decenii petrecute în compania maestrei, imaginația a jucat un rol cheie, un rol esențial care a asigurat trecerea dinspre textele poetice abstracte ale lui Emil Botta spre lumea visului și a dus la declanșarea unei erupții a lumii interioare spre suprafață, spre concret, ceea ce a dus la o creație artistică teatrală inedită. Această tehnică de lucru complexă, care are la bază scoaterea la suprafață

a lumii interioare, a dus la crearea unui spectacol ce pune în lumină simbioza limbaj corporal – limbaj verbal care nu se poate realiza fără întoarcerea spre sine, spre imaginație.

Andrei Pleșu afirma că „arta este dialog”¹³³, iar arta actorului nu poate exista în afara acestui principiu, între limbajul corporal și cel verbal există un dialog permanent.

Poate una dintre cele mai importante concluzii este faptul că actorul trebuie să privească dimensiunea corporală nu doar ca pe un element adjuvant în creația artistică, ci ca pe elementul ei declanșator. Și asta pentru că dimensiunea corporală nu înseamnă doar mișcare mecanică sau coregrafică. Dimensiunea corporală este reprezentată de toate mecanismele fiziologice, psihologice și motrice care au loc la nivelul corpului. Folosind toate aceste aspecte în vederea creării operei teatrale, actorul ajunge să dea semnificație fiecărui gest al său care, așa cum am arătat, poate duce la o explozie de trăiri și la profunzimi nebănuite ale creației artistice.

¹³³ Andrei Pleșu,

<https://www.youtube.com/watch?v=bwY0YzguPbw&t=2172s>, 30:21.

BIBLIOGRAFIE

- Academia Română. *Dicționarul Explicativ al limbii române*. Editura Univers Enciclopedic, 1996.
- Aristotel. *Metafizica*. Editura Humanitas, 2007.
- Balandier, Georges. *Le détournement. Pouvoir et modernité*. Fayard, 1987.
- Bernea, Ilinca. „Cultul corporalității în poezia contemporană”. În *Corp - Artă - Societate: reflecții întrupate*, coordonat de Laura Grünberg. Editura UNArte, 2010.
- Blaga, Lucian. *Despre conștiința filosofică*. Editura Facla, 1968.
- Blaga, Lucian. *Trilogia valorilor*. Editura Humanitas, 2019.
- Bleeker, Maaïke, Jon Foley Sherman și Eirini Nedelkopoulou. *Performance and Phenomenology, Traditions and Transformations*. Routledge, 2018.
- Botta, Emil. *Scrieri*. Vol. I–II. Editura Minerva, 1980.
- Brook, Peter. *Spațiul gol*. Editura Nemira, 2014.
- Căciuleanu, Gigi. Interviu realizat pentru www.ganditinromania.ro de Crenguța Vișinescu. 2024. Video

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kDL9SXWN8gQ&t=62s>.

Chekhov, Michael. *Gânduri pentru actor*. Traducere de Oana Bogzaru și Crista Bilciu. Editura Nemira, 2017.

Cojar, Ion. *O poetică a artei actorului*. Editura Paideia, 1999.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine și Georges Vigarello. *Istoria corpului*. Vol. III. Editura Art, 2009.

Cornea, Andrei. *Interpretare la metafizica lui Aristotel*. Ediția a 2-a. Editura Humanitas, 2007.

Croce, Benedetto. *Estetica*. Editura Univers, 1970.

Culianu, Ioan Petru. *Jocurile minții*. Editura Polirom, 2002.

Darie, Bogdana. *Curs de arta actorului. Improvizația*. Editura U.N.A.T.C. Press, 2015.

David, Christian. *The history of our world in 18 minutes*. TED.com, 2011. Video YouTube. Accesat la 24 ianuarie 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=yqc9zX04DXs&t=914s>.

Dicționar cinematografic, 2023. Accesat la 22 mai 2023.
<http://novapolaris.ro/dictionar-cinematografic>.

Diderot, Denis. *Paradox despre actor*. Editura Nemira, 2010.

Dufrenne, Mikel. *Idei contemporane pentru om*. Editura Politică, 1971.

Dumitriu, Anton. *Istoria logicii*. Ediția a 2-a. Editura Didactică și Pedagogică, 1975.

- Ekman, P., și W. Friesen. „Constants across cultures in the face and emotion”. *Journal of Personality and Social Psychology* 17, nr. 2 (1971): 124–29.
- Eliade, Mircea. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Editura Univers Enciclopedic, 2000.
- Feher, Michel, Ramona Naddaff, Nadia Tazi și Bruce Mau, eds. *Fragments for a History of the Human Body*. 3 vol. Zone Books, 1998.
- Feldman Barrett, Lisa. „How to Understand Emotions - Huberman Lab Podcast”. 2023. Video YouTube. Accesat la 25 ianuarie 2024. https://www.youtube.com/watch?v=FeRgqJVALMQ&t=6130s&ab_channel=AndrewHuberman.
- Feldman Barrett, Lisa. „The brain myth that won’t die”. Big Think, 2023. Video YouTube. Accesat la 24 ianuarie 2024. https://www.youtube.com/watch?v=7STmcKCBI_0.
- Feldman Barrett, Lisa. „The Three Big Myths About Emotions, Gender and Brains”. Wired UK, 2018. Video YouTube. Accesat la 25 ianuarie 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=9WFPBey02b0>.
- Freud, Sigmund. *Psihanaliză și artă*. Editura Trei, 1996.
- Gândul zilnic. 2021. Accesat la 25 ianuarie 2024. <https://gandulzilnic.blog/2021/08/22/eduardo-galeano/>.

- Garner Jr., Stanton B. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre, Phenomenology, Cognition, Movement*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Georgiu, Grigore. *Comunicare interculturală. Probleme, abordări, teorii*. Editura Comunicare.ro, 2010.
- Ghiu, Bogdan. „Corp gândit, corp trăit”. În *Corp - Artă - Societate: reflecții întrupate*, coordonat de Laura Grünberg. Editura UNArte, 2010.
- Grant, Adam. „Surprinzătoarele obiceiuri ale gânditorului”. TED, 2016. Accesat la 25 ianuarie 2024. https://www.ted.com/talks/adam_grant_the_surprising_habits_of_original_thinkers?language=ro.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologia spiritului*. Editura Academiei Române, 1963.
- Heidegger, Martin. *Conceptul timpului*. Citat reprodus pe Goodreads.com, 2013. Accesat la 24 ianuarie 2024. <https://www.goodreads.com/quotes/903350-dasein-ul-e-ste-fiin-area-caracterizat-ca-fapt-de-a-fi--n-lume-via-a-u-man-nu-este>.
- Husar, Alexandru. *Studii de estetică, istoria și teoria artei*. Editura Princeps Edit, 2008.
- Ianoși, Ioan. *Dialectica și estetica*. Editura Științifică, 1971.
- Le Breton, David. *Antropologia corpului și modernitatea*. Editura Amarcord, 2002.

- Leroi-Gourhan, André. *Gestul și cuvântul*. Vol. II. Traducere de Maria Berza. Prefață de Dan Cruceru. Editura Meridiane, 1983.
- Lore, Billie. „Emotion and the Brain in Actors and the Audience”. Material prezentat în cadrul conferinței LdaVi VR Worldbuilding Lab, CINETic, 2017. University of Geneva.
- Lucaci, Liviu. *Nașterea actorului*. Editura U.N.A.T.C. Press, 2017.
- Marshall, Lorna. *The Body Speaks. Performance and Physical Expression*. Traducere de LCG. Bloomsbury Publishing PLC, 2008.
- Michailov, Mihaela. *Corpuri radicale în spectacole contemporane*. Editura Vellant, 2021.
- Morari, Marina. „Natura comună a artelor”. *Glottodidactica. Biannual Journal of Applied Linguistics* 1 (IV) (2013): 43–51.
- Morris, Desmond. *Peopplewatching. The Desmond Morris guide to body language*. Vintage, 2002.
- Morris, Katherine J., coord. *Sartre on the Body*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Murray, Simon, și John Keefe. *Physical Theatre. A Critical Introduction*. Routledge, 2016.
- Pease, Allan. *Limbajul trupului*. Editura Polimark, 1993.
- Peters, M. E. „Heidegger’s embodied others: on critiques of the body and ‘intersubjectivity’ in Being and Time”. *Phenom*

- Cogn Sci* 18 (2019): 441–58. Accesat la 12 decembrie 2023. <https://doi.org/10.1007/s11097-018-9580-0>.
- Pilbeam, David. „Major Trends in Human Evolution”. În *Current Argument on Early Man*, editat de Lars-König Königsson. Pergamon Press, 1980.
- Ralea, Mihai. *Prelegeri de estetică*. Editura Științifică, 1972.
- Ralea, Mihai. *Scrieri*. Vol. I. Editura Minerva, 1972.
- Ribbens, Geoff, și Richard Thompson. *Limbajul trupului*. Traducere de Graal Soft/Elena Arhire. Editura Litera, 2016.
- Schiller, Friedrich. *Scrieri estetice*. Editura Univers, 1981.
- Servos, Norbert. *Pina Bausch: Dance Theatre*. K. Kieser Verlag, 2008.
- Sorescu, Marin. *Iona*. Editura Libris, 2006.
- TVR. „50 de minute cu Pleșu și Liiceanu – Despre educație”. 2014. Video YouTube. Accesat la 21 mai 2023. https://www.youtube.com/watch?v=AkUTSdJqM_E.
- Vianu, Tudor. *Estetica*. Editura Pentru Literatură, 1968.
- Williams, David, coord. *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspective*. Routledge, 1991.
- Zarrilli, Phillip. *Psychophysical Training and the Formation of an Ensemble*. Methuen Drama, 2013.
- Zeami. *Șapte tratate secrete de teatru No*. Editura Nemira, 2013.

Înainte de a deveni carte, *Poezia Visului. O artă a actorului* a fost cercetare; iar înainte de a fi cercetare, a fost experiență trăită în și prin corp, în repetiții, în îndoială, în descoperire și în tăcerea din care, uneori, se naște sensul. În paginile acestei cărți nu veți descoperi o simplă analiză *per se* a unui spectacol, ci a unei creații artistice complexe care subsumează modul în care Miriam Răducanu vede relația dintre limbajul verbal și limbajul corporal. În lipsa unei analize aplicate, nu se poate arăta modul în care procesul și metoda propuse de Miriam Răducanu se dezvoltă concret și nici că, în arta actorului, mișcarea fizică nu este doar motricitate, ci devine limbaj corporal, parte integrantă a complexității ființei actorului, un limbaj care uneori precede limbajul verbal, dar care întotdeauna îl susține în nașterea creației artistice.

Această carte are două obiective principale: documentarea metodei lui Miriam Răducanu și punerea la dispoziția studenților și a altor profesioniști din sfera teatrului și a artelor performative a unui material care îi poate ajuta în carieră.

Lari Giorgescu este actor al Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București și, din anul 2025, doctor în domeniul Artele Spectacolului – Teatru. Activitatea sa de cercetare vizează relația complexă dintre arta actorului, corp și corporalitate. Profilul său artistic este definit de colaborarea și formarea sa sub directa îndrumare a măștrilor Miriam Răducanu și Gigi Căciuleanu. Parcursul său profesional include peste 50 de roluri interpretate în producții de referință ale scenei teatrale românești, dar și producții cinematografice de lung și scurtmetraj.