

Remus VLĂSCÉANU

IMPROVIZAȚIA
STUDIUL TĂCERII
ÎN ARTA ACTORULUI

Remus VLĂSCEANU

**IMPROVIZAȚIA
STUDIUL TĂCERII
ÎN ARTA ACTORULUI**



**EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2015**

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Adrian TITIENI

Conf. univ. dr. Alexandru BOUREANU

Copyright © 2015 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria.

Nicio parte din acest volum nu poate fi copiată fără acordul scris al editorului.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
VLĂSCEANU, REMUS

Improvizația : studiul tăcerii în arta actorului /

Remus Vlăsceanu. - Craiova : Universitaria, 2015

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0907-5

SUPORT DE CURS
DISCIPLINA: Improvizație scenică
Anul II – Actorie

I. Prezentarea succintă a cursului

Cursul cuprinde 16 teme și reprezintă o perfecționare a artei improvizației scenice prin prezentarea câtorva dintre temele fundamentale abordate de aceasta disciplină (**noțiuni generale de expresivitate a gestului, improvizația non-verbală, pretextul, subtextul, extratextul în peisajul dramatic, exerciții, metodologie**). Dacă în primul an de studiu s-a insistat asupra definirii, înțelegerii și nuanțării conceptelor de *unde, cine, ce*, în anul al doilea studentul face trecerea către procesul de creație a rolului prin asumarea situațiilor în funcție de acțiune și contracțiune, pragul emoțional și descoperirea conceptelor de *de unde, cu cine, de ce*.

II. Introducere

Zgomotul naturii păstrează semnul tăcerii în profunzimea ideii de sunet nearticulat. Deși lucrurile nu au grai, ele se exprimă; mediul ne vorbește, natura necuvântătoare se exprimă odată cu muzicalitatea elementelor care o compun.

Asupra creației actoricești, care vizează componentele fundamentale ale fenomenului artistic, ale rolului, numai la un interpret luat ca un exemplu se aplică un sistem de referință separat față de mișcarea artistică a grupului de interpreți ce susțin fenomenul specific artei dramatice. Creația devine unilaterală prin complexitatea sistemului comun de relaționare a tuturor partenerilor scenici implicați în proiectul artistic.

Teatrul este punctul de întâlnire al membrilor familiei dintr-o operă dramatică concentrată pe un singur obiectiv. Această convenție se aplică în particularul scenic al produsului artistic, dar nu reprezintă un resort de lansare în mijlocul comunității autentice a vieții sociale. Este nevoie de multă concesie atunci când sunt împărțite atribuțiile fiecărui membru din societate.

Se urmărește o formulă unitară de rezolvare a nevoilor cotidiene, sunt mulți factori de decizie: trebuie să ne racordăm împreună la o sursă de apă, suntem legați de energia electrică, folosim aceeași companie de telefonie dar nu suntem conectați și la problemele personale. Dacă în stup o albină nu reușește să formeze un fagure, vor veni alte câteva să o ajute.

Păstrând proporțiile, în consensul general, societatea își așează pe chip masca sa cotidiană care ascunde fața adevărată a individului. Niciodată nu va veni un membru al comunității să ajute gratuit un altul pentru a depăși o problemă, dacă nu sunt prezentați termenii și condițiile și, eventual, soluțiile reciproc avantajoase. Se simte nevoia de întrajutorare dar aceasta nu se concretizează printr-un plan sigur, rămâne la nivel ideatic, practic sunt tentative timide de susținere a unei idei comune.

Teatrul propune un produs mai puțin palpabil, caracterizat ca materie vie, se probează cu texturi care depind de inefabil, este modelul de expresie a sentimentelor, cultivă consumul de energie imaginativă, transcendența mesajului se cristalizează în spațiul afectiv. Perenitatea fenomenului artistic răscolește timpul fizic lăsând amprente pe retina spectatorilor. Ceea ce apare cu claritate în spațiul dramatic este mesajul nerostit, astfel se recuperează scenele eliptice ale spectacolului, improvizația dezvăluie spațiul incomplet al rostirii.

III. Obiective

III.1. Mesajul scenic transmis fără cuvinte

Pentru Samuel Beckett povestea se scrie prin taina tăcerii personajelor sale, o modalitate de exprimare a stărilor ce nu pot fi reprezentate prin cuvânt. Acest mijloc de suprapunere a textului în secvențe de meditație organizează sensurile ideii dramaturgice. Personajele lui Beckett se plimbă în imensitatea spațiului și a timpului dând ocol sentimentului de singurătate, invocând sunetele naturii să se dezlănțuie. Imaginile retroactive ale copilăriei îl îndeamnă pe *Henry* în *Embers* (Cenușă) să cheme zgomotele să se producă, granițele realului cu imaginarul se opresc la capătul gândului ce vorbește despre singurătate prin replica personajului: povești, povești, ani întregi de povești, până când simt nevoia cuiva, să fie cu mine, oricine, un străin, să-i vorbesc, să-mi imaginez că mă aude, ani și ani, acum, cineva, care... m-a cunoscut, atunci, oricine, să fie cu mine, să-mi imaginez că mă aude, ce sunt, acum. **(pauză)** Nici asta n-are rost. **(pauză)** Nici atunci. **(pauză)** Încerc din nou. **(pauză)** Lume albă, nici un sunet. **(pauză)** (replică personaj Henry, piesa *Embers* de S. Beckett, scrisă pentru BBC, 24 iunie 1959).

Pe malul apei, Henry își impune să asculte glasul mării într-o lungă și neobosită tăcere. Acestor compoziții le corespunde simplitatea textului dramatic rezumat la întrebări retorice pe care personajul le lansează lăsând loc reflexiei. Interdependența între cuvânt și imaginea subiectului, supusă să determine sensul întrebărilor prin liniștea amplificată succesiv, pune în balanță raportul dintre omul fizic și problema metafizică.

Mecanismul de deducție a premiselor posibile în abordarea subiectului cu final necunoscut, unde sunetele înlocuiesc cuvântul prin teme ce suprapun realitatea cu visul și amintirile, îl descoperim în drama personajului Krapp (din piesa lui S. Beckett, *Ultima bandă a lui Krapp*) unde se reiterează mitul pășării renăscute din cenușă. Un spațiu fictiv, menit să dedubleze lumea în locul de desfășurare a acțiunii dramatice, simplificând ideea de nemărginire pe o zonă restrânsă din scenă, o convenție aranjată astfel încât iluzia să treacă în imaginarul spectatorilor, intuind suficient distanțele geografice ale spațiului ce vorbește de la sine. Acțiunea dramatică poate fi privită pe scenă la fel cum se contemplă un peisaj dintr-un parc. Thornton Wilder (citată după Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana, 1996, p. 93) afirmă că: „un mit nu este o istorie pe care o citești de la stânga la dreapta, de la început la sfârșit, ci un lucru pe care îl ai constant în fața ochilor. Probabil că asta voia să zică G. Stein când se gândea că o piesă de teatru este din clipa aceea un peisaj.” În ceea ce privește textele lui Stein și concepția acestuia despre teatru, replicile reprezintă întotdeauna imaginile peisajelor reale și preponderența unei atmosfere asupra derulărilor narative.

Nu există reguli sau cezură în formele experimentale ale poveștilor cu care se confruntă personajele beckettiene. Teatrul dramatic se sfârșește în măsura în care elementele fizice nu mai reprezintă standarde sau convenții ce deduc prin exigență canoane ale reprezentăției scenice. Frământările lui Krapp desfigurează realitatea și o împarte în două lumi: una sonoră și una imaginativă. *Ultima sa bandă* se rupe în momentele importante din fluxul amintirilor, din care lipsesc fragmente ce sunt lăsate în mod intenționat în suspensie pentru a crea senzația unui blocaj în istoria sa personală.

Trăind prin tăcere paradoxul unui spațiu eliptic, personajul acestei drame reușește să încarneze iluzia unei voci ce nu se aude dar

se simte prin muzică. Influența pe care o are rolul față de interpret, caracteristicile pe care le împrumută actorul de la personaj, imprimă subtil în modalitatea de expresie a mesajului trăiri ce simt ambianța spațiului propus de autor. Tăcerea, ca regulă de integrare a convenționalului în racord cu rutina care îl târăște pe Krapp în universul său dramatic, este elocventă în desfășurarea evenimentelor unde tragismul vieții netrăite se aude pe banda înregistrată a visurilor pregătite să se împlinească, rod al imaginației sale. „Craig consideră că omul este supus unor pasiuni diverse, unor emoții de necontrolat și, în consecință, hazardului, ca element absolut străin naturii omogene și structurii operei de artă, ca element distructiv al caracterului fundamental al acestuia: coeziunea”. (Apud Tonitza-Iordache, M., Banu, G., *Arta Teatrului*: Kantor, Tadeusz, *Le théâtre de la mort – L’Age d’homme*, Lausanne, 1977, trad. Delia Voicu, p. 429)

Respectul față de măsura timpului, ce se prăbușește în fața destinului netrăit de personaj, amplifică dorința spectatorilor de a simți mai mult decât de a asimila cuvinte ce nu exprimă nimic în raport cu starea afectivă a personajului întruchipat. Tăcerile din opera dramatică a lui Beckett alcătuiesc realitatea scenică cu trăsături unice în spectrul artei actorului dispus să completeze disertațiile scenice prin atributele senzațiilor trăite.

Bibliografie:

1. Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
2. Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, traducere de Corina Jiva, Editura Univers, București, 1977.
3. Ed Menta, Andrei Șerban. *Lumea magică din spatele cortinei*, traducere de Svetlana Mihăilescu, Editura Unitext, București, 1999.

III.2. Improvizatia – formă de comunicare în expresivitatea artei actorului

Tăcerea unui spațiu. Tăcerea cuvântului în raport cu expresivitatea gestului. Tăcerile din teatru-dans. Impactul creativității scenice a lui J. Grotowski bazat pe forma de comunicare a tăcerii. Tăcerea ca procedeu de comunicare și formă estetică în concepția lui Antonin Artaud. Expresivitate în simfonia din limbajul tăcut al teatrului no.

Studiul asupra acestei forme de comunicare, în metodologia predării cursurilor de arta actorului studenților, are la bază o serie de exerciții și teme abordate de Viola Spolin în cartea sa *Improvizație pentru teatru*, unde se reflectă funcția specială a acestui procedeu în formarea viitorului actor.(Spolin, Viola, *Improvizație pentru Teatru (un manual de tehnici pedagogice și regizorale)*, partea a doua, trad. Liudmila Cernașov, revizuită de Mihaela Bețiu, după ediția 1983, apud *Atelier (caiet de studii, cercetări, experimente)*, nr. 1-2 (5-6)/2004, U.N.A.T.C., București, pp. 100-102.

Comunicarea prin tăcere conduce studentul la o relație intensă cu partenerul de joc cu scopul de a crea în scenă dramatism situației propuse, deoarece „în exercițiile mute, studentul-actor nu trebuie să recurgă la cuvinte șoptite sau nerostite, ci trebuie să se concentreze asupra tăcerii ca atare, învățând să comunice prin ea”. Exercițiile se efectuează într-un grup de studenți și se practică până la „o claritate desăvârșită la un nivel nonverbal de comunicare”.

Abordarea exercițiilor bazate pe tăcere antrenează mijloacele de cunoaștere și de dezvoltare a resurselor lăuntrice în procesul scenic de creare al personajului, considerându-se că „adevărata tăcere creează o stare de receptivitate între parteneri și un flux de energie foarte evidentă, permițându-le să recurgă la resurse personale mai profunde”.

De asemenea, exercițiul nemișcării explică tăcerea corporală ca o modalitate de găsim și exprimare a emoției sau a cuvântului, fără ca studentul să se concentreze la un gest care ar putea denatura mesajul scenei: „nemișcarea este staticul utilizat în mod dinamic pentru a puncta scenele și a spori tensiunea scenică. Este un model de a comunica desfășurarea procesului și suspansul atât al actorilor cât și al publicului. Preocuparea este aceea care menține conținutul energetic al scenei.”

Alte exerciții și teme de abordat în procesul de creație a rolului, având ca punct de plecare tăcerea și concentrarea pe mișcare și gest, sunt întâlnite în lecțiile lui M. Cehov (Cehov, Mihail, *Etre acteur, méthode psychophysique du comédien*, Ed. Olivier Perrin, Paris, 1967) care pledează pentru folosirea imaginației creatoare a limbajului interior, pentru ca actorul să descopere, cu ajutorul calităților fizice, senzații deosebite care, odată exprimate, conduc la formarea personalității artistice și la mijloacele de întrupare a rolurilor.

Necesitatea exercițiilor stricte și uneori dificile de expresivitate scenică impun studentului-actor o conduită; amestecul mijloacelor de comunicare (de la tăcere, la gând, la gest și până la replică) dezvoltă noi abilități de abordare ale personajului. Descoperirea personajului, prin intermediul imaginației, a datelor fizice ale acestuia, demonstrează larghețea procesului de cunoaștere. Impunerea unui limbaj specific, pentru crearea rolului în funcție de indicațiile autorului și ale regizorului, creează premisele modalităților de expresie în rol.

De aceea, se impune, în cele ce urmează, o cercetare asupra formelor de comunicare la nivel nonverbal și asupra importanței modalităților de expresie având ca fundament tăcerea, prim pas în construcția personajului.