

UNIVERSITATEA “LUCIAN BLAGA”
Sibiu
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

**IMPROVIZAȚIA: TEHNICI ȘI METODE ÎN PROIECTELE DE
CERCETARE TEATRALĂ**

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. Constantin Chiriac

Doctorand:

Cătălin Pătru

2019

În teza de doctorat intitulată *Improvizația: tehnici și metode în proiectele de cercetare teatrală* am încercat o **cercetare aprofundată a elementelor care definesc și influențează procesul improvizational** prin intermediul analizei tehnicilor și metodelor de arta actorului folosite și reinterpretate de actori și pedagogi reprezentativi ai spațiului teatral.

Improvizația reprezintă o stare de a fi și de a crea acțiune, de a emana o energie activă, fără o planificare în prealabil. Este un moment nepremeditat sau spontan de creativitate și ingeniozitate care poate apărea mental, în trup și suflet sub formă de inspirație, nefiind nevoie de pregătire sau antrenament. Totuși, improvizația în orice formă de artă poate apărea cu o frecvență mărită dacă este practică ca o modalitate de a încuraja comportamentul creativ.¹

Pentru spațiul teatral, Florin Zamfirescu² o numește *invenție –particulară, subiectivă, specială – este exercițiu de creativitate specifică*, afirmând că ea presupune o pregătire anterioară, un antrenament conștient și neîntrerupt, exerciții adecvate și cu scop, rezolvări personale.

Lucrarea de față, deși este o lucrare științifică, are un caracter pregnant subiectiv, ea s-a născut dintr-o dorință imperioasă de a/-mi răspunde la câteva întrebări referitoare la un talant care mi s-a dat, acela de a improviza pe scenă, în modalități care mă surprind adesea și pe mine.

Ce înseamnă a improviza? Ce rol are imaginația? Cum apare procesul, ce îl declanșează, ce îl inhibă? Ce schimbări survin asupra artistului, fizic și sufletește? Cum îl influențează în viața de zi cu zi? Cum modifică calitatea energiei relației cu publicul? Este pură inspirație, are nevoie de pregătire și dacă da, în ce constă aceasta? Poate fi dozată? Diferă de la spectacol la spectacol? Ce dăruiește actorul prin improvizație?

Aceste interogări m-au ghidat printr-un material vast de cercetare dar m-au transferat și înapoi în timp, în memorii extrem de personale a unui *cum* și *de ce* s-a dezvoltat în mine acest dar (a se vedea capitolul șase).

Este credința mea că imaginația e o comoară pentru un actor, te ține viu pe scenă, este antidotul teatrului meșteșugăresc și te păstrează în adevăr - adevărul scenic.

Cred că e un har, nu e ceva dobândit în urma experienței profesionale - e în mintea mea de când mă știu, sau din momentul în care am devenit conștient încet, încet de el.

Nu știu cum apare - adică cum se formează imaginea - dar pur și simplu dintr-o dată o văd, și apoi văd alta și alta și se leagă între ele, are legatură cu prezentul, cu ceea ce văd concret

¹ Hazel Smith, Roger T. Dean, op. cit, pag. 7

² Florin Zamfirescu în *Atelier – Caiet de studii, cercetări, experimente (O precizare metodologică)*, Nr. 1 (3)/2002, UNATC, p. 13

în fața mea. Nu este ceva ce vine din trecut - de aceea zic ca e vie - are legătură cu prezentul, dar mai ales cu viitorul, însă nu cu trecutul.

Imaginea trebuie proiectată atât exterior (fizic, corporal), cât și interior (sufletește), iar corpul are nevoie să fie în armonie cu psihicul, cu ceea ce gândești, cu modul tău de a gândi; dar și psihicul trebuie antrenat pentru că nu întotdeauna pot improviza imediat pe o temă dată, uneori trebuie să aștept să se nască imaginea mai mult timp; sau îmi vin gânduri și imagini parazite care doar mă încurcă și mă îndepărtează de temă. Nu știu cum se naște imaginea și mai apoi improvizația, îmi repet în cap tema până, dintr-o dată, mi se descoperă...

Este dificil să redau fidel în cuvinte, dar este motorul meu interior, ca la Isadora Duncan și acum îmi simt ca talantul meu cel mai important în meseria mea, poate și în viață, și cu acest talent slujesc și eu pe scenă, în aceeași formă în care amintește Tarkovsky în motto-ul de la început.

Lucrarea aceasta și cercetarea de față m-au obligat pentru prima oară să mă gândesc analitic la acest proces al imaginației/al improvizației și în ceea ce mă privește, pornind de la analiza teoretică a principalelor tehnici și metode folosite în teatrul modern cu precădere.

Omul, multiplicare a ființei divine, microcosmos, se naște cu capacitatea de a crea, și este creator din fragedă copilărie; își dorește și urmărește creația pentru a se elibera, pentru a cunoaște, pentru a se bucura. Orice mică creație îi umple sufletul de bucurie și constituie împlinirea sa. Artistul, fie el actor, dansator, muzician, pictor, după căutări adânci și numeroase metamorfozări, dureroase uneori, creează o operă unică, nouă, în care exprimă percepția sa personală. În cartea sa *Omul și valorile – Fenomenologia aroganței*, Gheorghe Ceaușu vorbește despre două tipuri de oameni: „disciplinatul, care este marcat de spirit conservator și care este atașat continuității ca tezaur verificat și omologat cu pozitivitate” și „inițiatorul, care pornește pe alt drum decât cel bătătorit”.

Așadar, este imperios să vorbim despre anumite norme și reguli, dar și abateri în cadrul procesului scenic, deoarece artistul/actorul, deținător și cunoscător al regulilor actului teatral, se aventurează și încalcă reguli, dând naștere unor noi convenții scenice. Când vorbesc despre norme și reguli mă refer la teatrul tradițional, iar **abaterea de la normă se referă la improvizație**. Artistul, ca om al veacului său, este întotdeauna sub imperiul modei, al tendințelor de moment pe care încearcă să le depășească.

Arta scenică nu poate exista fără reguli; în același timp, mai mult decât în orice alt domeniu cultural, **abaterea de la normă este frecventă**. Orice curent literar s-a născut prin negarea celor precedente; în cazul nostru, metodele de formare a actorului, au derivat unele din altele: dacă estetica, teoria și activitatea creatoare a lui Stanislavski a fost influențată de

convingerile teatrale și activitatea marelui actor Mihail Șcepkin (1788-1863), de reflecțiile marelui filozof Denis Diderot exprimate în „Paradox despre actor”, de interpretarea actoricească a lui Tommaso Salvini, de teoriile psihologului Theodule Ribot (1839-1916), de dramaturgia lui Cehov, Gogol, Griboedov, Ostrovski și de prezența scenică a dansatoarei Isadora Duncan; sistemul creat de marele pedagog, actor și regizor K. S. Stanislavski, care a trecut prin mai multe etape de consolidare de-a lungul vieții maestrului, a constituit sursa principală de afirmare sau negare a principiilor creațiilor mai multor discipolii și continuatorii, ruși și americani: Vsevolod Emilievici Meyerhold, Evgheni Bagrationovici Vahtangov, Michael Checkov, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Robert Cohen, etc.

Experiența scenică și cea de pedagog de până acum, întâlnirile cu mari personalități ale culturii teatrale, de la actori, profesori, colegi, până la regizori și teatrologi, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, au fost un prilej de explorare a principiilor care călăuzesc formarea actorului contemporan și în special, pentru interesul lucrării de față, a elementelor care ajută la nașterea procesului improvizational. Lucrarea de față și-a propus să prezinte interacțiunea dintre experiența și gândirea scenică proprie cu cea a teoriilor acumulate prin studiu, ca actor și profesor.

Scopul și obiectivele tezei

Teza propune atât un studiu inventar al principalelor tehnici și metode improvizationale moderne, cu un preambul al genezei improvizatiei în context trans-disciplinar, cât și o analiza practică a abordării improvizatiei în proiectele pedagogice profesionale și în contextul spațiului performativ al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, un spațiu ofertant și dinamic în ceea ce privește creativitatea în artele spectacolului.

Scopul lucrării îl reprezintă, decodificarea și analiza procesului improvizational în arta actorului.

Contribuția personală în cadrul cercetării s-a axat pe realizarea unor spectacole în cadrul activității profesionale pedagogice, utilizând improvizatia ca tehnică de lucru pentru construcția acestora și pentru lucrul cu studenții-actori, pornind de la abordările teoretice ale lui Konstantin Stanislavski, Robert Cohen, Anne Bogart și Tina Landau (metoda Viewpoints).

Întrebări de cercetare și obiective

Întrebarea principală a studiului de față este *Cum se produce improvizatia teatrală și cum influențează calitatea jocului actoricesc?*

Obiectivele stabilite propun **identificarea principalelor elemente esențiale în declanșarea procesului improvizational**, acele elemente care pot fi comune unui travaliu care de multe ori prin natura lui spontană, pare a nu poseda nici un set de coduri recognoscibile, iar pe de altă parte, **analiza tehnicilor și metodelor jocurilor variate propuse de marii teoreticieni și actori ai spațiului teatral modern ca abordare în improvizatia actorului atât la repetiții cât și în spectacol**. Vor fi amintite și detalii care țin de domeniul artelor complementare, film, muzică, psihologie, istoria teatrului, elemente ale contextelor sociale și politice (definiții pentru forma și natura procesului improvizational), detalii de antropologia teatrului, cercetarea abordând științific și inter-disciplinar tema propusă.

Metode și instrumente ale cercetării

Am optat pentru o cercetare care explorează conceptele, în acțiune, căci eu operez prin joc, care este eminent vii, ținând însă cont și de contextul teoretic al disciplinei și de contextul social în care tema abordată s-a dezvoltat de-a lungul timpului. Așadar, metodologia cercetării empirice a cuprins ateliere practice, spectacole proprii, analiza documentară a informațiilor cu privire la conceptele și tema studiată, luând în considerare literatura de specialitate (publicații, reviste și documente de arhivă, interviuri).

Structura lucrării

Lucrarea însumează șase capitole: capitolul 1 - *Geneza improvizatiei moderne: sumar al orientărilor teoretice și practice în artă. Preambul pentru improvizatia teatrală*; capitolul 2 - *Improvizatia și antrenamentul jocului actoricesc în repetiții și spectacole cu public – Konstantin Stanislavski/Biomecanica lui Meyerhold*; capitolul 3 - *Construcția artistică, imaginație, improvizatie și ansamblu la Michael Chekhov – despre tehnica actoriei/Libertatea actorului la Zeami*; capitolul 4 - *Adevăr, Emoție, Imaginație – concepte și practici ale improvizatiei în școala occidentală de actorie (Teatrul Grup – Group Theatre)/Eugenio Barba și antropologia teatrală*; capitolul 5 - *Abordări practice ale metodelor și tehnicilor improvizatiei în activitatea pedagogică. Trei spectacole: Jubileul, Culorile muzicii/Abribus și Coro nero*; capitolul 6 – *Concluzii*.

Primul capitol, *Geneza improvizatiei moderne: sumar al orientărilor teoretice și practice în artă. Preambul pentru improvizatia teatrală*, inventariază o serie de definiții pentru procesul improvizational și propune o analiză a genezei acestuia ținând cont de contextele sociale și politice din perspectivă inter și trans-disciplinară.

Teatrul Improvizational, deseori numit și *Improv* sau *Impro*, este o formă de teatru unde majoritatea spectacolelor sunt create în momentul în care sunt jucate; în cele mai pure forme ale

sale, dialogul, acțiunea, povestea și personajele sunt create în mod colaborativ de către actori în timpul desfășurării acțiunii.

Teatrul Improvizational desemnează un tip de spectacol jucat într-o varietate de stiluri ale **comediei improvizationale** alături însă și de unele spectacole teatrale din afara genului comic. Este folosit uneori în film și televiziune, atât pentru conturarea și dezvoltarea personajelor și a scenariilor și ocazional ca parte a produsului final.

Tehnicile improvizationale sunt folosite deseori, chiar extensiv, în antrenamentul actorilor pentru scenă, film și televiziune și pot reprezenta o parte importantă din procesul repetițiilor. Cu toate acestea, **aptitudinile și procesele improvizatei** sunt folosite și în afara contextului artelor spectacolului, în sălile de clasă, în mediul afacerilor ca instrument educațional și ca modalitate de a dezvolta abilități de comunicare și cunoștințe de brain-storming. Mai mult, în prezent, improvizația este folosită în psihoterapie ca mijloc de a cunoaște gândurile, sentimentele și relațiile unei persoane.³

Este prezentată perioada dinaintea anului 1945, pornind de la tradiția homerică a povestirii orale care implica o formă a improvizației stereotipe, trecând prin analiza jongleurilor medievali, epoca elisabetană, Commedia dell'arte, dar și perioada de după cel de-al doilea război mondial, atât în context istoric și artistic dar și social și cultural, amintind în mod special și relația procesului improvizational cu domeniul muzicii de jazz.

Capitolul arată că **jocurile improvizatei** teatrale moderne au început ca exerciții de actorie pentru copii, reprezentând o nișă în educația teatrală a începutului de secol XX⁴, datorită, în parte, mișcării educaționale progresive inițiată de John Dewey⁵ în 1916. Exercițiile au fost dezvoltate mai departe de Viola Spolin în anii 1940, 1950 și 1960 și codificate în cartea acesteia *Improvizația în Teatru*, exercițiile și abordarea acesteia fiind descrise pe larg în ultimul capitol.

În 1970, în Canada, dramaturgul și regizorul britanic Keith Johnstone scrie *Impro: Improvizația și Teatrul*, unde își prezintă în linii generale ideile despre procesul improvizatei, inventând Teatrul Sport care a devenit un model pentru comedia improvizatională modernă și inspirație pentru spectacole de televiziune foarte populare.

Atenția în cel de-al doilea capitol al lucrării, *Improvizația și antrenamentul jocului actoricesc în repetiții și spectacole cu public – Konstantin Stanislavski/Biomecanica lui Meyerhold* se îndreaptă spre cel care a marcat definitiv gândirea și **practica teatrală**: Konstantin Stanislavski.

³ Hazel Smith, Roger T. Dean, op. cit, pag. 10

⁴ Hazel Smith, Roger T. Dean, op. cit, pag. 11

⁵ John Dewey a fost un filozof, psiholog și pedagog american. Aparține grupului de psihologie funcționalistă care a activat la Școala de la Chicago. Poziția sa se detașează ca instrumentalistă. A avut preocupări speciale pentru problemele educației copilului (cf. Wikipedia.com)

Prin **sistem**, Stanislavski a dat artei actorului legitățile științifice pe care să se poată susține printr-un **limbaj actoricesc**, ordonat și conștient.

După părerea lui Stanislavski actorul este format din două jumătăți: una plină de griji de zi cu zi, de temeri și probleme, de preocuparea câștigării unui trai decent, cealaltă este menită să exprime marile pasiuni, sentimentele desprinse din **textele dramatice**. Dorind să smulgă **reacția publicului**, de cele mai multe ori actorul se refugiază în soluții facile, în gesturi comune, în intonații spectaculoase, într-un întreg arsenal de **semne și semnale** care duc către o **convenționalitate** a emoțiilor, fără pătrunderea în profunzime a acestora. Cum se poate pune stăpânire pe natura și elementele care alcătuiesc starea de spirit creatoare? Cum poate fi rezolvată această problemă? Există un **mecanism** subtil care trebuie descoperit, specific „actorului de geniu” și care trebuie să fie la îndemâna oricărui actor profesionist.

Stanislavski realizează că un rol însemnat îl joacă degajarea fizică, relaxarea mușchilor și deplina supunere a întregului mecanism trupesc voinței actorului și că procesul de creație este în primul rând o deplină **concentrare** a întregii ființe fizice și spirituale care pune stăpânire pe cele cinci simțuri, pe trup, gând, minte, voință, sentiment, memorie și **imaginație**; că **atenția** concentrată pe un anumit lucru, o anumită acțiune pe scenă, îl scapă pe actor de puterea hăului negru (sala și spectatorii). **Sentimentul adevărului** reprezintă un element al sistemului deosebit de important în procesul de creație și în provocarea **inspirației**: trebuie să crezi în ceea ce faci pe scenă ca și copilul care crede în **realitatea sufletească** a unei păpuși și a ceea ce o înconjoară.

De fapt, Stanislavski definește **natura subconștientă** a **momentului creației**. Dar subconștientul nu poate fi supus controlului, doar **realitatea** este cea care construiește și creează cu adevărat. Sarcina actorului devine aceea de a descoperi căile și modalitățile prin care poate ajunge să lucreze în realitate, cu realitatea. **Acțiunile conștiente** în pregătirea unui **rol** trebuie să fie coerente și în așa fel structurate încât să creeze condițiile în care să se poată naște **spontaneitatea și intuiția creatoare**.

Konstantin Stanislavski, la răscruce de secole, este cel care caută desprinderea spectacolului teatral de un regim tradițional bazat pe stereotipie, pe o creație accidentală a actorului. Ceea ce el a descoperit este **gramatica omului de teatru**; el a observat jocul marilor actori și și-a analizat propriile sale probleme, așa descoperind că arta actoricească își are legile ei: în acest fel s-a născut Metoda care este un îndrumar în primii ani de ucenicie ai unui actor, deoarece, odată cu însușirea conștientă a tehnicii actoricești, se dobândește și capacitatea unui **autocontrol**.

Konstantin Stanislavski și-a definit Sistemul ca fiind o metodă de lucru a actorului. Sistemul nu conține rețete care să arate cum anume trebuie interpretat pe scenă un anumit sentiment, un anumit crâmpei de realitate. **Forța** Sistemului și actualitatea lui constă tocmai în

faptul că aparține însăși **naturii organice** a actorului, este legat de viață. El se reinventează și se îmbogățește cu fiecare actor, care însușindu-și-l, își găsește propria cale.

În capitol mai amintim tehnicile Metodei Stanislavskiene de **stimulare** naturală a sentimentului, acesta fiind singurul care certifică prezența adevărului în jocul actoricesc alături de informațiile memoriei emoționale care dau organicitate creației, alături de prezentarea Biomecanicii lui Meyerhold.

Biomecanica pare la prima vedere bazată pe exerciții tradiționale, dar ele sunt mișcări extrem de stilizate pe care Meyerhold le-a coregrafiat ca exerciții pentru elevii lui. Un actor înainte să înceapă studiul acestor exerciții și să le poată aprecia, trebuie să obțină un balans, o flexibilitate și un sistem muscular extrem de bine antrenat. La baza acestor exerciții sunt toate tehnicile psihologice actoricești și răspunsurile emoționale, dar cu o argumentare expresionistă. Actorii antrenați în biomecanica lui Meyerhold sunt atleți capabili să intre dintr-o formă fizică exterioară, codificată, într-o formă interioară emoțională. Igor Ilynsky, unul dintre cei mai buni actori a lui Meyerhold spunea că: „Tehnica înarmează imaginația”.

În cel de-al treilea capitol, intitulat *Construcția artistică, imaginație, improvizație și ansamblu la Michael Chekhov – despre tehnica actoriei/Libertatea actorului la Zeami* este prezentată abordarea privind procesul improvizațional în arta actorului și elementele care contribuie la declanșarea acestuia, metoda lui Chekhov fiind și cea mai apropiată de tehnica mea de lucru, alături de învățăturile lui Zeami pentru antrenamentul actorului, cei doi având în comun cerința către actor de a se vedea detașat în jocul actoricesc.

Ca actor remarcabil și autor al unuia dintre cele mai bune manuale de arta actorului publicate vreodată în tradiția europeană de specialitate, Michael Chekhov este unul din pilonii tradiției teatrale a secolului trecut. Abilitatea sa de a se transforma pe scenă a fost remarcată încă din adolescență de cei mai vestiți directori de teatru și profesori ai vremii sale: Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold sau Reinhardt.

Michael Chekhov elaborează un sistem de antrenament al actorului, diferit de al mentorului său, K. Stanislavski, bazat pe principiile lui Steiner, experimentat în propriul apartament din Moscova (1918-1921) și finalizat în teatrul său, Chekhov Players din America.

Actorul checkovian se îndepărtează de cel stanislavskian prin modul de abordare a personajului. Cel checkovian trebuie să-și dezvolte un **simț al construcției artistice**, să-și folosească în mod conștient imaginația, să studieze marile opere ale trecutului și să dezvolte imaginativ anumite segmente ale acestora. Odată create, imaginile trebuie lăsate să se desprindă, scufundându-se în subconștient și acceptând orice **transformare** produsă în clipa în care acestea

revin, căci atunci când recunoaște și acceptă independența imaginației, actorul deschide perspectiva **ego-ului superior**, generatorul creativității sale. Pentru fizicalizarea acestor imagini, actorul trebuie să dețină un corp bine antrenat, receptiv la toate **impulsurile** venite din interior.

În opinia sa, instrumentul actorului este corpul care trebuie instruit atât de mult până când aceste devine un instrument sensibil prin care poate să-și exprime profund ideile și emoțiile. Tehnica lui Cehov era menită să formeze un actor care să radieze când urca pe scenă. Dezvoltarea corpului actorului și armonia lui cu psihicul după cerințele speciale ale actoriei se pot realiza printr-un set de nouă exerciții fizice: *Conștientizarea corpului și a corpului în spațiu, Centrul imaginar, Modelarea spațiului din jur, Plutirea, Zborul în spațiu, Forul Lăuntric, Îndemânarea, Forma și Unitatea, Frumosul*.

La sfârșitul exercițiilor, Cehov face scurte observații cu privire la alternarea constantă dintre a da sau a emite și a recepționa pe scenă. Alternarea corectă între a da și a recepționa alcătuiește adevărata operă de artă. Actorul nu trebuie să rămână pasiv pe scenă în acest sens pentru a nu da senzația de gol psihologic.

Pentru a "investiga" un personaj se pot urma două căi: una analitică, rațională, care după părerea lui Cehov este una greoaie, cu un drum lung și anevoios, fără intuiție sau imaginație și deci, una rece și abstractă; și calea aplicării gestului psihologic. Această cale este mai productivă pentru că se recurge direct la forțele creatoare ale actorului. Intuiția profundă a actorului, imaginația creatoare și viziunea sa artistică îi va da acestuia întotdeauna o oarecare idee asupra a ceea ce este personajul.

Chekhov, prin concepte parțial diferite amintește de faptul că actorul trebuie să-și formeze obiceiul de a se vedea pe sine în mod obiectiv ca un extern, libertatea și claritatea interioară fiind influențate de această abilitate specială, de această viziune detașată. Zeami descrie, în învățăturile sale, poate mult mai clar, modalitatea prin care se poate obține această viziune detașată, această libertate și creativitate a jocului unui actor.

Sentimentul de libertate care permite actorului de a fi inspirat, de a accesa forme noi de manifestare, își deschide orizontul prin intermediul *antrenamentului* (Keiko), care are drept scop obținerea *florilor* (Hana) ce înfloresc odată cu parcurgerea *treptelor artistice* (Gei-i).⁶ La Zeami, metafora *florilor* desemnează în mod particular o *frumusețe* care este exprimată prin intermediul jocului actorului pe scenă, iar la modul abstract desemnează un „ideal” sau o „însușire esențială” a artei dramatice Noh, care trebuie dobândită pe fiecare treaptă a antrenamentului de-a lungul întregii vieți a unui actor.⁷ În opinia lui Zeami, antrenamentul actorului este crucial pentru obținerea *florilor*. „Chiar dacă actorul ajunge la o treaptă artistică în mod natural, aceasta este

⁶ Zeami, „*Sapte tratate secrete de teatru Nô*”, Nemira, 2011

⁷ Nagatomo, Shigenori, *Concepția de libertate la Zeami*, Revista de filosofie, vol. 31, nr. 4, Universitatea din Hawaii, 1981.

inutilă, nu are valoare fără antrenament” spune Zeami.⁸ Scopul antrenamentului este obținerea *florilor*. A cunoaște *florile* în Noh reprezintă prioritatea, esențialul, însă florile nu ar trebui obținute pentru a te perfecționa în treapta artistică pentru că, spune acesta: „A te antrena ca actor pentru a îmbunătăți jocul artistic este...inadecvat”.⁹

Înșușirea modalităților variate de joc pentru corpul actorului, în antrenamentul Noh, înseamnă prin urmare, a înlătura dezechilibrul dintre minte și corp, sau mai bine zis a „dizolva” caracterul ambiguu al minții și corpului nostru pentru a putea restaura identitatea primordială. Dacă observăm *antrenamentul* în arta teatrului Noh în această manieră, cultivarea de-a lungul vieții presupune completarea, finalizarea însușirii modalităților variate de mișcare ale corpului în așa fel încât mișcările corpului și cele ale minții să intre într-un acord deplin¹⁰; sau, cum spune Zeami: „Pentru o adevărată floare, principiul atât al înfloririi cât și al ofilirii, trecerii ei ar trebui să fie în acord cu persoana” (citat în Yuasa, p. 52). În acest sens, procesul însușirii este caracterizat, conform Yuasa, ca fiind procesul „subiectivizării” (Shutaika) corpului. Această caracterizare surprinde foarte bine un aspect al procesului antrenamentului, acela că un corp nelucrat, nesupus, este absorbit treptat în modul de lucru al minții pe parcursul procesului actorului în a atinge stadiile artistice, creând disciplina.

Status-ul minții și corpului nostru în rutina zilnică este ambiguu, atât la nivel existențial cât și axiologic și se bazează pe ambiguitatea conceptului de „libertate a voinței”.¹¹ În lumina acestei ambiguități, corpul nostru există ca ceva „greu”, care se opune comenzilor minții. Totuși, corpul devine, treptat, „mai ușor” datorită procesului însușirii tehnicilor variate în așa manieră încât propriile mișcări devin autonome, independente de lupta conștiinței de a dobândi „floarea”, sau spus diferit, corpul ca ceea ce este perceput se transformă, gradual, în acela care realizează percepția; corpul devine adevăratul inițiator al acțiunii. Identitatea primordială între minte și corp este restaurată, armonizând incongruența pe care o experimentăm în modul nostru zilnic de existență.¹²

Cel de-al patrulea capitol, *Adevăr, Emoție, Imaginație – concepte și practici ale improvizației în școala occidentală de actorie (Teatrul Grup – Group Theatre)/ Eugenio Barba și antropologia teatrală)* prezintă, în plan principal, parcursul de pionierat al școlii americane de

⁸ Zeami, „*Șapte tratate secrete de teatru Nô*”, Nemira, 2011, p. 12

⁹ Ibidem, p. 15

¹⁰ Yuasa, Yasuo, Kasulis, Thomas P. *Corpul: Către o teorie minte-corp de sorginte estică. (The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory)*. Suny Series in Buddhist Studies, State University of New York Press, 1987, p. 33

¹¹ Nagatomo, Shigenori, *Concepția de libertate la Zeami*, Revista de filosofie, vol. 31, nr. 4, Universitatea din Hawaii, 1981.

¹² Minoru, Nishio, *Teoria despre Noh a lui Zeami (Zeami's theory about Noh theatre)*, Tokyo 1974, p. 140

actorie, practic al iconicei companii „Teatrul Grup”, unde **Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler și Sanford Meisner**, profesori de actorie remarcabili, au contribuit la teoriile moderne de actorie, aducând Sistemul lui Stanislavski în prim planul pregătirii actorilor americani. Subcapitolul dedicat antropologiei teatrale a lui Eugenio Barba, întregește analiza condițiilor necesare pentru dobândirea unui nivel de eficacitate a jocului actorului.

Lee Strasberg a abordat actoria în multe feluri, însă trei aspecte ale muncii sale ies în evidență: **relaxarea, concentrarea și memoria afectivă**. Pentru Strasberg, eforturile fundamentale ale actorului trebuie să fie îndreptate către „pregătirea abilităților interne” prin intermediul unui proces de „relaxare și concentrare”. Procesul dual al relaxării și concentrării îi duce pe actori la personificare.

Stella Adler credea că studiul actoriei ar trebui să se concentreze total pe antrenamentul imaginației actorului, al vocii și al corpului, învățând că propria viață a actorului reprezenta o distragere nerodnică de la circumstanțele și obligațiile date ale unei piese. Ceea ce repeta des era faptul că actorii, în mod normal, nu au trăit viețile multiplelor personaje interpretate – regi, regine și generali - și că, astfel, a te baza ca și actor pe propria viață ca sursă de inspirație reprezenta un proces invalid și distructiv, situându-se în opoziție cu metoda de lucru cu actorii a lui Strasberg care își conducea actorii într-o dimensiune personală foarte adâncă din punct de vedere emoțional, procedură care îi traumatiza pe aceștia.

Robert Lewis a fost cel care a „codificat” sistemul lui Stanislavski prin activitatea lui asiduă de a lua notițe, activitate pe care a desfășurat-o întreaga lui viață, cu precădere în acea perioadă.

Actoria presupune acțiune, comportament. Doar pe scenă sau în cursuri active pentru pregătirea unei scene (repetiții) poate un novice să devină foarte bun în meșteșugul acesta, afirmă autorul. Cartea lui Robert Lewis nu este „pro metodă” sau „anti metodă” sau „pro tehnică” sau „pro emoție”, ci este o abordare a actoriei ca o evoluție continuă și diferită în funcție de regizor și de profesor și nu susține doar o singură cale de a realiza această meserie. Stanislavski nu a „inventat” sistemul, menționează Robert Lewis, el a formulat concluziile proprii după ce i-a studiat pe cei mai buni actori ai timpului său și trecutul imediat. Robert Lewis îi admite eclectismul și nu propune o prioritizare a instrumentelor pedagogice folosite, ci o serie de exerciții pe care le-a testat pe o lungă perioadă cu studenții și care au produs rezultate de o valoare de netăgăduit (relaxarea și energizarea, improvizația, percepția senzorială, acțiunea interioară etc.).

Actoria, pentru Meisner, însemna înainte de toate „a face”; aceasta era sursa de la care porneau toate celelalte aspecte ale rolului. În sala lui de curs erau postate expresii ca: „Joacă înainte de a gândi” și „Un gram de comportament/atitudine valorează cât un kilogram de cuvinte”¹³. Comportamentul activ reprezintă materialul crud al teoriei lui Sanford Meisner. Sanford Meisner nu a respins în întregime folosirea reamintirii emoționale sau a substituției (înlocuirea evenimentelor piesei cu cele din viața proprie a actorului), însă menționează că substituția trebuie realizată ca „temă de casă”. Odată ce sentimentele și sarcinile fizice cerute de regizor și de rol sunt creionate în timpul repetițiilor, actorul va juca spontan, cu subtile schimbări în accent și atenție. Cu alte cuvinte, când vine momentul pentru actor să joace, tot ceea ce rămâne de făcut acestuia sunt chiar acțiunea și reacțiunea.

Ca practicant al teatrului, Barba a contribuit cu multe idei noi, îndreptate către o abordare fizică a teatrului. Cea mai semnificativă adăugire, care integrează altele mai mici – însă tot idei vitale - este ideea antropologiei teatrale.¹⁴ În decursul primului an al ISTA, Barba a dezvoltat noul domeniu al Antropologiei Teatrale. Această disciplină implică studiul „comportamentului fiziologic și sociocultural al omului în situații de reprezentare”.¹⁵ Antropologia Teatrală reprezintă studiul comportamentului scenic pre-expresiv pe care se bazează diferite genuri, stiluri, roluri și tradiții colective sau personale.¹⁶

Barba identifică două tipuri de tehnici, una cotidiană și cealaltă extra-cotidiană, afirmând ca și Zeami, despre cele cotidiene, că acestea nu sunt tehnici conștiente: felul în care ne mișcăm, ne așezăm, îmbrățișăm pe cineva, spunem „nu” sau „da”, toate acestea sunt determinate cultural. Acesta amintește că „tehnicilor cotidiene ale corpului le sunt opuse tehnici extra-cotidiene, respectiv tehnici care nu respectă condiționările obișnuite ale utilizării corpului”.¹⁷ Așadar, în viziunea lui Barba, tehnica actorului presupune o utilizare specială a corpului. În cadrul ISTA sunt comparate și contrastate ideile spectacolului vestic cu ideile spectacolului din Orient. Această comparație ajută practicienilor și teoreticienilor să-și recunoască propriile tradiții și propria cultură a spectacolului într-o modalitate definită, studiind comportamentul ființei umane atunci când își folosesc prezența fizică și mentală într-o situație de reprezentare teatrală, în acord cu principiile care sunt diferite de cele folosite în viața de zi cu zi.¹⁸ În esența ei, antropologia teatrală studiază „tehnica tehnicilor” într-o situație de reprezentare.¹⁹

¹³ Allison Hodge, op. cit., pag. 26

¹⁴ Huxley, Michael; Noel Witts. *The Twentieth Century Performance Reader*. Routledge, 1996.

¹⁵ Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*. Humanitas, 2012 (Ediția Teatrul Național „Radu Stanca”), p. 7.

¹⁶ Barba, Eugenio. *O canoe de hârtie*. Unitext, 2003.

¹⁷ Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*. Humanitas, 2012 (Ediția Teatrul Național „Radu Stanca”), p. 7.

¹⁸ Moulton, Casey Richard. *Prezența și arta actorului*. University of Louisville, 2016

¹⁹ Barba, Eugenio. *O canoe de hârtie*. Unitext, 2003, p. 10.

Penultimul capitol, *Abordări practice ale metodelor și tehnicilor improvizației în activitatea pedagogică. Trei spectacole: Jubileul, Culorile muzicii/Abribus și Coro nero contribuția personală* în cadrul cercetării, care s-a axat pe realizarea unor spectacole în cadrul activității profesionale pedagogice, utilizând improvizația ca tehnică de lucru pentru construcția acestora și pentru lucrul cu studenții-actori, pornind de la abordările teoretice ale lui Konstantin Stanislavski, Robert Cohen, Viola Spolin, Anne Bogart și Tina Landau (metoda Viewpoints).

Capitolul aduce ca noutate o abordare nouă în tehnica improvizației, metoda Viewpoints. Nemulțumite de limitările sistemului stanislavskian și poststanislavskian care reduc expresivitatea actorului la dimensiunea psihologică, **Mary Overlie** și mai apoi **Anne Bogart**, împreună cu **Tina Landau** creează o metodă teatrală democratică, bazată pe principii coregrafice, cu ajutorul căreia actorii pot lucra în colectiv la realizarea unui spectacol. Menționez în acest capitol motivația pentru alegerea acestei metode: studenții actori puteau crea material de lucru improvizând în colectiv, fără să se bazeze pe un text, ci doar pe idei, sau imagini. Narațiunea nu trebuia să fie coerentă, discursul putea fi bazat pe principiul caleidoscopului sau al montajului. Metoda Viewpoints este poate cea mai nouă metodă din zona artelor spectacolului, s-a născut și a cucerit teatrul American în anii 90, este o metodă prin care actorul învață să lucreze cu tot corpul, cu subconștientul și implicit cu emoțiile sale. Ca și metoda Meisner, actorul este încurajat să-și urmeze impulsurile, să-și folosească toate simțurile, întreaga ființă psiho-fizică, și învață că nu există greșeală.

Coregrafa **Aileen Passloff**, care preda compoziție la începutul anilor 70, le cerea studenților să-și bazeze creațiile pe vise, obiecte, reclame. **Mary Overlie** a conceput o metodă proprie de a structura improvizația în dans în funcție de timp și spațiu și a teoretizat-o în 6 „viewpoints – puncte de vedere” fundamentale. Anne Bogart și, mai târziu Tina Landau, au preluat această metodă coregrafică de structurare și generare a mișcării, și au aplicat-o în teatru. Timp de 10 ani au experimentat și au dezvoltat un sistem, o metodă formată din 9 „viewpoints – puncte de vedere”.

Este o filozofie tradusă printr-o tehnică de antrenament pentru actori, pentru construirea unei echipe de lucru sudate și o metodă de creare a mișcării scenice. De asemenea este un set de denumiri date unor principii de deplasare prin timp și spațiu, un limbaj pentru verbalizarea mișcării – repere de care se folosește un creator în timp ce creează mișcarea. Prin Viewpoints se exersează conștientizarea grupului ca întreg și capacitatea de mișcare la unison. Nimeni nu conduce și nu este condus. Trebuie să se cultive o stare de trezie și o stare de prezență colectivă.

Ultimul capitol, *Concluzii* reamintește punctul de plecare al cercetării, motivația și prezintă, într-o notă foarte personală geneza travaliului propriu al procesului improvizațional

făcând referire și la două spectacole jucate pe scena Teatrului Național *Radu Stanca* din Sibiu:
Viața cu un idiot de Andriy Zholdak și *Vremea dragostei, vremea morții* – regizor Radu Nica.