

# Jurnalul Artelor Spectacolului

**Numărul 1/2022**

**Publicație editată de  
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)**

**În colaborare cu**

**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU  
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU  
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE  
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

Publicație clasificată de către CNCS în categoria „C”, domeniul Teatru și Artele spectacolului

Publicație indexată în INDEX  COPERNICUS  
INTERNATIONAL

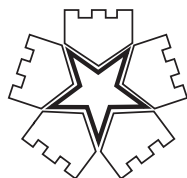
Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului  
Facultatea de Litere și Arte  
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu

<http://reviste.ulbsibiu.ro/jas>  
[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)  
[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto:andrei.serban@ulbsibiu.ro)

## SCIENTIFIC BOARD

Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **George Banu**, Professor, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
Dr. **Octavian Saiu**, Professor, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film  
Dr. **Teresa Brayshaw**, Leeds Beckett University

## Sibiu WALK OF FAME



Ariane Mnouchkine  
Declan Donnellan  
Eugenio Barba  
Silviu Purcărete  
Gigi Căciuleanu  
Krystian Lupa  
Lev Dodin  
Peter Brook  
Peter Stein  
Klaus Maria Brandauer  
Eimuntas Nekrošius  
Joël Pommerat  
Neil LaBute  
Kazuyoshi Kushida  
Alvis Hermanis  
Christoph Marthaler  
Evgeny Mironov  
Thomas Ostermeier  
Luk Perceval  
Tim Robbins  
Vasile Șirli  
Philippe Genty  
Rimas Tuminas  
Ohad Naharin  
Robert Wilson  
Mikhail Baryshnikov  
Ioan Holender  
Isabelle Huppert  
Wajdi Mouawad  
Hideki Noda  
Peter Sellars  
Sidi Larbi Cherkaoui  
Pippo Delbono  
Stan Lai  
Michael Thalheimer  
Emmanuel Demarcy-Mota  
Akram Khan  
Denis O'Hare  
Helmut Stürmer  
Israel Galván  
Jan Lauwers  
Charlotte Rampling  
Yoshi Oida

## EDITORIAL BOARD

PRESIDENT: Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Ion M. Tomuș**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

ASSOCIATE EDITOR: Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

MANAGING EDITOR: Dr. **Andrei C. Șerban**, Assistant Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

SCIENTIFIC SECRETARY: Dr. **Diana Nechit**, Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

# Cuprins

5

**IMPORTANȚA IMAGINAȚIEI ÎN CREAȚIA ACTORICEASCĂ**

---

**Diana FUFEZAN**

13

**PERSONAJUL NEGATIV, ETOSUL ȘI DISCURSUL. STATUTUL ȘI FUNCȚIILE TICĂLOSULUI**

---

**Rareș Florin STOICA**

27

**RELAȚIA ACTOR - SPECTATOR. PUBLIC - PUBLICURI**

---

**Codruța PRESECAN**

37

**HYBRID TENDENCIES IN THE THEATRICAL PUBLIC SPHERE: A MULTIMODAL ANALYSIS OF 'THE FORREST OF THE HANGED'**

---

**Simona CHIȚAN**

53

**SUNETUL ÎN TEATRU**

---

**Vlad ROBAȘ**

65

**CORPORALITATE ȘI GESTUALITATE: CONCEPTE ȘI IDEI ÎN METODOLOGIILE DE PREDARE A REGIZORILOR ȘI ACTORILOR RUȘI**

---

**Ianoș PETRAȘCU**

79

**MENTAL TOUGHNESS FOR ATHLETES OF THE VOICE**

---

**Anca ARNĂU**



# IMPORTANȚA IMAGINAȚIEI ÎN CREAȚIA ACTORICEASCĂ

---

**DIANA FUFEZAN**

conf. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

---

Diana Fufezan is an actress working for "Radu Stanca" National Theatre Sibiu since 2001. She has collaborated with some of the most prestigious directors in the country and from abroad, having important roles in over 40 productions. She has participated in numerous national and international theatre festivals and has performed in the official selection of the famous festivals in Edinburgh and Avignon. She was casted in several award-winning shows: Othello?!, Nora, The Last Day of Youth, Gulliver's Travels, The Scarlet Princess. In 2010 she received a PhD in theatre at the National University of Theatre and Film "I.L. Caragiale" in Bucharest. She also teaches acting at the Department of Drama and Theatre Studies at Lucian Blaga University of Sibiu.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu  
[diana.fufezan@ulbsibiu.ro](mailto:diana.fufezan@ulbsibiu.ro)

*The importance of imagination in acting*

There is a space between what we are and what we would like to be, namely the imaginary. Without imagination there is no creation. This article emphasizes the importance of imagination as an essential tool in acting. The power of imagination as a means of creation fascinated all those who developed methods of training the actor, from Stanislavski to the present day.

imaginary, artistic invention, fantasy, faith, inspiration

Esența artei actorului, puterea creației sale, vraja operei, stă în capacitatea de a construi un univers, în posibilitatea de a evada din propria-i individualitate. Plăsmuirea, imaginația, fantezia actorului se desăvârșesc în forme, în limbajul creației scenice, în tehnicile specifice arderilor emoționale și reflexive actoricești. Imaginația reclamă actorului modalități de expresie variate. Expresivitatea limbajului scenic supus înnoirilor, grație uneori inventivității regizorale și scenografice, impune actorului antrenament fizic, corporal și vocal. Semnificațiile spectacolului se comunică prin arta actorului, prin energiile sale reproducătoare de imagini pline de sens și semnificații.

Creativitatea scenică cere putere de transfigurare și autotransfigurare. Pătrunzând în universul creat de spectacol, actorul intră într-un alt tip de realitate, mai concentrată. Imaginația este procesul psihic care presupune crearea noului în formă de imagini, reprezentări, idei, care ulterior se vor concretiza într-un obiect material sau într-o activitate umană.

Actorul, pentru a putea să creeze, are nevoie de o bogată și vie imaginație creatoare. În relația sa cu textul, actorul nu este un simplu slujitor, el întrebuițează textul ca pe un material în vederea realizării scopurilor sale proprii și anume crearea unei vieți intense și expresive pe scenă. Creația este activitatea prin care se făuresc produse noi, originale. La baza procesului de creație stă imaginația. Izvorul imaginației stă numai în realitatea obiectivă. Creația pornește întotdeauna de la baze reale, atât la omul de știință, care construiește ipoteze îndrăznețe, cât și la artistul care realizează imagini ale vieții, până la cele fantastice (în basmele populare sau în mitologie).

Pentru actor imaginația este condiția sine qua non a actului creator, de transformare a ficțiunii artistice în adevăr scenic. Cu cât actorul cunoaște mai mult viața, cu atât

imaginația devine mai vie, mai interesantă, mai productivă în munca sa de creație. Întreaga muncă de transpunere în personaj, realizarea într-o formă veridică a gândurilor, viselor și comportărilor personajului, adică a vieții lăuntrice și a expresiei ei scenice, se bazează pe puterea imaginației. Marii actori au fost caracterizați totdeauna ca dispunând de o mare capacitate imaginativă, de remodelare adecvată și mobilă a întregii lor structuri psihice în funcție de sarcina scenică.

Imaginația actorului în rol este o împletire armonioasă a două forme specifice a acestui proces psihic, și anume a imaginației reproductivă și a imaginației creatoare sau a fanteziei sale. Prin imaginația sa reproductivă, actorul își reprezintă imaginea viitorului personaj, pe baza descrierii verbale, realizate de dramaturg în piesă. Ea este necesară pentru a înțelege și trăirile altora, atunci când trebuie să-și reprezinte situația în care se află un personaj. Sprijinindu-se pe acest tip de imaginație, realizează cu ajutorul imaginației creatoare, procesul de creație, scoțând la iveală personaje inedite, depășind cu mult indicațiile rolului.

Imaginația actorului nu este un proces liber, ci unul dirijat într-o anume măsură de situațiile propuse de piesă. Creația actorului începe cu magicul „dacă”, în concepția lui Stanislavski. Trezirea imaginației începe cu întrebarea simplă: „ce aș face dacă aș fi în situația dată”. Magicul „dacă” reprezintă puntea de trecere de la realitate pe planul imaginației. Artă are nevoie de o „născocire artistică”, așa cum o numea Stanislavski. Actorul creează din nou opera autorului, descoperă ce este în spatele cuvintelor, introduce un subtext propriu, prelucrează, însuflețește și completează materialul cu imaginația proprie. Sarcina actorului este de a transforma „născocirile” într-o viață scenică artistică, iar imaginația joacă un rol uriaș în acest proces. Stanislavski acordă un rol foarte mare educării imaginației, folosind

numeroase exerciții de improvizație care deschid perspectiva autoeducării fanteziei. Lee Strasberg afirma că ceea ce a adus nou sistemul stanislavskian este faptul că poate să-l ajute pe actor să-și pună imaginația „la treabă”.

După Stanislavski există două tipuri de imaginație: o imaginație cu inițiativă, care se dezvoltă fără eforturi deosebite, de la sine, lucrează neobosită în realitate și în vis, și o imaginație lipsită de inițiativă, în cazul studentului actor care prinde ușor ceea ce i se sugerează și continuă să dezvolte în mod independent ceea ce i s-a sugerat. Același tip de imaginație îl întâlnim și la studentul actor care prinde sugestia, dar nu dezvoltă, și atunci munca devine mai grea (atât a studentului/actorului, cât și a regizorului sau a pedagogului).

La fel ca acțiunea, imaginația are nevoie de o temă necesară creației. Actorul își imaginează cu un scop, și nu de dragul de a-și imagina, cum nu acționează de dragul de a acționa. Așadar, imaginația trebuie să aibă un scop și o motivație. De asemenea, imaginația trebuie să urmărească, în primul rând, acțiunea interioară și apoi pe cea exterioară, să fie întotdeauna activă, și nu pasivă. O născocire pe care o introducem într-o situație determină și alte gânduri, sentimente, stări care influențează starea generală ce va da tonul felului în care se vor petrece lucrurile în continuare. Imaginația propune în fiecare moment acțiuni necesare, conforme unui scop în chip logic și consecvent. Mai mult, ea trebuie să creadă în necesitatea lor.

Creația actorului nu constă numai în munca interioară a imaginației, ci și în întruchiparea a ceea ce imaginează. Un lucru imaginar devine adevărat, real, prin sentimentul pe care îl naște în actor, prin acțiuni fizice concrete la care duce și mai ales prin credința actorului în aceste acțiuni, prin atitudinea lui față de obiectele care devin ceea ce-și dorește să fie. Actorul face să existe lucruri care în realitate nu există.

O cerință specifică imaginației actricești este credința în rol, în tot ceea ce se întâmplă în spațiul scenic. Ea acordă termenului de imaginație actricească accepțiunea de folosire a fictivului ca real. A crede într-un rol dramatic nu înseamnă a crede în adevărul și realitatea lui cotidiană. Pentru un actor nu este destul să spună: acest personaj ar putea face aceste lucruri în viața reală. El trebuie să poată spune: eu pot crede că acest personaj face aceste lucruri după felul în care este conceput în această piesă. Sarcina principală a actorului este de a intra în rol în mod imaginativ și a crede în el în mod artistic.

Deseori se manifestă tendința de a asimila fenomenul credinței scenice cu fenomenul transpunerii copiilor în joc sau chiar cu starea de hipnoză în cazul regresiei de vârstă. Jocul spontan de imaginație al unui copil poate fi mărturia unui exemplu de creație dramatică, era de părere Helen Ericson. Dar, spre deosebire de copil, la matur în general și la actor în special, imaginația și credința poartă amprenta nivelului de dezvoltare intelectuală, fiind vorba de un proces de restructurare, de transpunere conștientă a unui mesaj artistic în care se păstrează caracterul critic, apreciativ, atitudinal față de personaj și se imprimă din plin personalitatea artistică a actorului care își dirijează și autocontrolează cu rigurozitate imaginația, pentru a izbuti un fapt de creație. Pe lângă aceste caracteristici psihologice specifice adultului în raport cu copiii, mai intervin și unele caracteristici fizice la actor, precum și o tehnică privind capacitatea sa de expresivitate care dă jocului acestuia o notă de autenticitate proprie artei scenice. În plus, credința actorului în rolul său se deosebește de credința copilului prin însăși sarcina acestuia de a se prezenta în fața publicului. S.V. Obraztsov atrăgea atenția asupra faptului că vocația dramatică se evidențiază adeseori în contact direct al actorului cu spectatorul. Oricât de bine și de veridic ar juca copiii în scene reprezentative, și de cele mai multe ori le joacă foarte bine,

nu se poate spune despre niciunul că se va face actor, adică un om care-și păstrează și în fața spectatorului seriozitatea și credința lăuntrică în sinceritatea acțiunilor sale. Imediat ce simt privirile pline de curiozitate ale celor mari, copiii își transformă jocul în reprezentație, dar nu mai acționează și credința dinainte.

Imaginația artistului se rupe de lumea reală și se strămută în lumea închipuită care poate fi cunoscută sau nu. Dacă nu este, ea trebuie aflată în cele mai mici amănunte pe care nu le avem neapărat înmagazinate în memorie, ci trebuie căutate, studiate. Natura oferă mai multe posibilități imaginației decât realității. Imaginația dă contur la ceea ce este nerealizabil în viața reală (basmele), astfel ea devine fantezie. Dar logica ajută la apropierea imposibilului de posibil. Imaginația pasivă, în care actorul poate fi numai spectatorul imaginației sale, e total nepotrivită pentru acesta. În schimb, dacă actorul acționează în cadrul acestui vis, în această viață imaginară, nu se mai poate vedea pe sine, ci numai ceea ce îl înconjoară, fiind nevoit să răspundă la ceea ce se petrece în jurul lui ca un adevărat participant la această viață. Atunci se creează acea stare numită „eu sunt”, adică momentul întrupării psihice și fizice în personaj. Stanislavski spunea că a imagina, a avea fantezie, a visa, înseamnă înainte de toate a avea viziunea interioară a ceea ce gândești. Din gândire rezultă sentimentul și trăirea iar după ele se desfășoară aspirațiile lăuntrice spre acțiune. Stanislavski vedea desfășurarea procesului imaginației creative ca pe un „ecran al viziunii noastre aflat în afara actorului într-un spațiu gol iar imaginile viziunii noastre apar înlăuntrul nostru, în imaginație, în memorie și apoi le reprezentăm în gând, în afara noastră, pentru a le vedea”<sup>1</sup> Fiecare mișcare a actorului pe scenă, fiecare cuvânt trebuie să fie rezultatul activității juste a imaginației. Sunt necesare toate

întrebările și răspunsurile la întrebări, altfel se va acționa mecanic, fără adevăr, asemenea unei mașinării. Or, niciun pas pe scenă nu trebuie să se producă mecanic, fără participarea imaginației. Activitatea creatoare nu este un joc liber al imaginației, ci o activitate care cere o muncă serioasă. Marile creații științifice și artistice au fost rezultatul unei munci colosale. Este greșită părerea că activitatea creatoare ar fi rezultatul inspirației de moment, care ar permite oricărui creator să-și realizeze opera fără eforturi. Inspirația nu apare decât la cel care depune un efort sistematic și susținut pentru rezolvarea unei sarcini și care, evident, posedă capacități creatoare. Inspirația se caracterizează prin luciditate și este legată de manifestarea unui torent de gânduri și imagini, de rapiditatea și productivitatea înaltă a gândirii. Ea se poate ivi aparent facil, nedeliberat, dar și în acest caz este rezultatul unei concentrări anterioare, îndelungate și fructuoase. Marii creatori în artă au arătat că inspirația apare numai atunci când s-a acumulat o mare cantitate de observații, când s-a clarificat concepția operei și când în muncă se naște starea interioară de totală absorbire și concentrare asupra realizării concepției. De aceea, este greșit înțelesul inspirației ca imbold în muncă, atunci când se confundă cu dorința de a realiza ceva, când de fapt ea este o consecință firească a unei munci asidue.

În creația actorului, inspirația se manifestă într-un mod particular față de celelalte arte. Acest caracter particular, specific, constă în aceea că datorită ei actorul izbutește să stăpânească și să provoace imaginația creatoare. Jocul afectat, avântul fals, exaltarea, nu pot decât să mimeze inspirația. În procesul imaginației se realizează armonios corelarea tuturor proceselor și însușirilor psihice care favorizează creația actorului. Spre deosebire de Stanislavski, care îndemna

<sup>1</sup> Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*. Volumul I. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Yuri Kordonsky. Nemira, București, 2013, p. 153.

actorul să își pună mereu întrebări la care să găsească răspunsuri corespunzătoare în vederea dezvoltării imaginației, Michael Cehov propune actorului să pună întrebări personajului pe care-l conturează în mintea sa. Aici începe colaborarea actorului cu imaginea.

Punând întrebări personajului, cerându-i să arate diferite variante posibile de interpretare, potrivit gustului actorului sau concepției regizorale, actorul se poate ghida în construirea personajului. La un moment dat, în urma numeroaselor schimbări ale imaginii personajului, se va naște în actor dorința de a acționa. Actorul nu trebuie să rămână un spectator pasiv al acestor imagini, ci trebuie să se implice în desfășurarea activității personajului; prezența lui trebuie să fie vie, activă. Asemenea lui Stanislavski, Cehov propune o serie de exerciții care să dezvolte imaginația, exerciții ce trebuie făcute des pentru a avea rezultat.

Pentru Cehov, imaginația este cea care conferă descoperirea personajului pornind de la datele exterioare, cele imaginate și aflându-le pe cele interioare ale vieții sale lăuntrice. Mai mult, acestea au darul de a trezi în actor „acele simțăminte, emoții și impulsuri voluntare” care sunt atât de necesare pentru întruparea personajului. Această „căutare” și „privire” este, de fapt, o repetiție cu ajutorul imaginației bine dezvoltate și flexibile. Să poți vedea dincolo de liniile exterioare ale unui personaj, forța sa lăuntrică, misterioasa viață lăuntrică pe care o palpită, reprezintă una din funcțiile cele mai valoroase și mai importante ale imaginației. Astfel, sentimentele actorului vor izvorî de la sine, cu ușurință, de îndată ce acesta va învăța „să vadă” psihologia, viața interioară a imaginilor sale. „A vedea” și a trăi viața interioară a personajului va sugera mereu actorului mijloace noi, mai corecte și mai potrivite pentru expresivitatea exterioară pe scenă.

Pentru a putea păstra mai mult timp imaginile

în minte este nevoie de voință adițională, cum spune M. Cehov, pe care o explică drept putere de concentrare. El consideră că participarea actorului la actul creator constă în dezvoltarea profunzimilor psihologice ale personajului, dincolo de creația și talentul autorului. Adevăratul actor nu trebuie să fie tentat să interpreteze un personaj „la prima mână”, adică tratând personajul la suprafață, fără să aprofundeze viața interioară a acestuia și nici să impună manierismul său personal și neschimbat. A crea, după părerea lui Michael Cehov, înseamnă a descoperi și a arăta lucruri noi, ceea ce nu se poate găsi în manierismul și clișeele actorilor „încătușați”. Dorința fiecărui actor este de a se exprima pe sine, de a-și exprima eul prin intermediul rolurilor sale. Dar atât timp cât va recurge la manierism și nu la imaginația creatoare, el nu va reuși acest lucru.

Una dintre căile importante pe care le poate urma un actor sau un student actor, în școala de teatru, pentru dezvoltarea imaginației, este aceea a exercițiilor sau jocurilor de improvizație care oferă o mare libertate, atât interioară, cât și exterioară. Prin joc, actorul se poate studia, se poate corecta, își poate dezvolta aptitudini indispensabile profesiei sale și ceea ce e mai important, prin joc își poate dezvolta creativitatea. Unul din elementele necesare, care face mai viu, mai proaspăt și mai veridic actul creator este spontaneitatea, care deseori nu iese la iveală din cauza multiplelor inhibiții de care suferă studentul, inhibiții ce trebuie înlăturate. Spontaneitatea apare în urma improvizației, care stă la baza artei actorului și care duce la dezvoltarea imaginației atât de necesară actului creator. Spontaneitatea este asemenea unei explozii, este o eliberare de orice fel de constrângeri, o dezlănțuire a eului; momentul de libertate personală, de originalitate a fiecărui individ.

Jocul, această formă colectivă naturală, asigură libertatea necesară pentru „trăire” (experimentare). Ingeniozitatea și

inventivitatea apar pentru a rezolva crizele unui joc. Jucătorul este liber să-și atingă scopul în propriul său mod, atât timp cât respectă regulile jocului. Aptitudinea de a crea imaginativ o situație și de a juca un rol în ea este asemenea unei evadări din eul cotidian și din rutina vieții zilnice.

Primul pas în arta jocului sau în arta actorului este dobândirea libertății personale. Aceasta îi conferă studentului sau actorului curajul de a se avânta pe culmile imaginației, de a acționa conform imaginii interioare întru rezolvarea obiectivului propus. „Înainte de a juca trebuie să fim liberi pentru a o face”, spune Viola Spolin, precum și faptul că „trebuie să devenim o părticică a lumii din jurul nostru și să o facem reală, atingând-o, simțind-o, gustând-o și mirosind-o, căutând un contact direct cu ea”.<sup>2</sup> Această lume trebuie investigată și numai libertatea personală duce la experimentare, ceea ce implică autoidentitatea și autoexpresia, nevoia de ele fiind în noi toți fundamentală și necesară pentru expresia teatrală.

Lee Strasberg spune că, la fel ca și cu alte domenii de cunoaștere care au fost explorate în secolul XX, este important de subliniat faptul că unul dintre accentele de bază din cunoașterea teatrului de astăzi se pune pe ideea că teatrul este în mod esențial o artă creativă. Folosirea textului ca punct de bază nu ar trebui să fie interpretat la modul că teatrul nu se poate face decât ca artă interpretativă, o artă în care materialul este folosit ca în arta de a imita. Cea mai caracteristică parte a teatrului este neîndoiește funcția actorului. Teatrul poate fi făcut fără decor, poate fi făcut fără regizor, poate fi făcut chiar fără cuvinte, dar nu poate fi făcut fără actorul viu.

Procesul creativ încearcă să stimuleze întreaga ființă umană care este implicată în jocul actoricesc. Nu numai căile exterioare ale actorului, nu numai vocea, vorbirea, gestica

îi sunt necesare, ci în mod special gândirea, gândul, sensibilitatea, senzația, emoția actorului, experiența acestuia. În ceea ce privește antrenamentul unui actor, Strasberg crede că elementul esențial este antrenarea facultăților interioare ale actorului, nu punând preț sau excluzând elementele exterioare care, evident, sunt importante, ci punând accent pe ceea ce numim în mod obișnuit imaginația actorului, abilitatea actorului de a retrăi experiențele care au fost create pe scenă. Părțile importante ale antrenamentului privesc trezirea în actor a credinței. Antrenamentul concentrării actorului, antrenamentul abilității acestuia de a răspunde la stimulii imaginari, antrenamentul abilității sale de a experimenta și de a re-experimenta emoții, care i s-au întâmplat sau care i se întâmplă, proaspete și noi, pe care nu le-a avut niciodată anterior, dar pe care, odată ce a trecut prin ele, a învățat să fie capabil să le repete - în asta constă cu alte cuvinte antrenamentul interior, controlul asupra propriilor instrumente interne.

Actorul lucrează cu straturi mult mai adânci ale experienței conștiente, ale conștientului și subconștientului. Problema de bază este să trezim aceste zone adânci, apelând la știința conștientă a actorului și experiența (trăirea) conștientă; arătând experiență imaginației actorului, îl va însufleți și îl ajută să înțeleagă cu ce are de-a face. Dar esențial este să găsească acel tip de experiență (trăire) care va izbucni înăuntrul actorului însuși - izbucnirea flăcării imaginației și uneori aceasta nu vine din ceva anume, din ceva foarte important. Poate veni uneori de la o mică remarcă, de la o culoare, de la un sunet, de la un miros, de la o privire, un cuvânt care a fost aruncat și brusc capătă sens pentru actor. Cel mai bun lucru pe care îl poate realiza o persoană tânără este să folosească pe scenă tot ce știe despre el, este de părere Strasberg.

2 Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, Editura Universitară „Ion Mincu”, apărut sub egida UNATC PRESS, București, 2008, p. 53.

Un rol deosebit în educarea imaginației și a nevoii de imaginar a studentului-actor îl acordă și Ion Cojar. În *Poetica artei actorului*, începe prin a demonstra nemulțumirea omului de propria sa condiție, dorința permanentă de a-și depăși această condiție, singura cale prin care cei mai mulți își realizează visurile și își împacă frustrările fiind oferită de puterea imaginației. Dorința de a fi „altcineva” sau „altceva”, spune Cojar, îl urmărește pe om tot timpul vieții. „Între ceea ce este și ceea ce ar dori să fie, între cum este și cum ar fi putut să fie, e un spațiu care ascunde cea mai mare zestre a omului: imaginarul. În acest teritoriu se trăiește la cea mai mare intensitate tot ce nu oferă realitatea. E spațiul nădejdelor și al libertății personale absolute... spațiul creativității, al facultății omului de a imagina de a se autoforma și a-și făuri un mod de a fi”<sup>3</sup> Tot astfel, „Fără imaginație nu există nici un fel de creație artistică sau științifică... Tot ce a creat omenirea a fost întâi imaginație, iar comportamentul nostru în totalitatea lui este expresia imaginii despre noi înșine.”<sup>4</sup> „Suntem în lume atât cât înseamnă idealul nostru”, spune Anton Dumitriu, în studiul său *Libertate creatoare*. În viziunea lui Osborne, citat de Cojar în *Poetica artei actorului*, mecanismul de gândire comportă două componente și anume: judecata care analizează, compară și alege și spiritul creativ, care examinează, prevede și face să se nască idei. Judecata menține imaginația în direcția potrivită, iar imaginația ajută la clarificarea judecății. „Osborne, în *L’imagination constructive*, arată că psihologul R.W. Gerard, a descris imaginația creativă ca *acțiunea spiritului care produce o idee nouă, descoperă un nou mod de a înțelege*. Cuvântul cheie al acestei definiții este *acțiunea*, care este de altfel cuvântul cheie al oricărui act scenic.”<sup>5</sup>

Izbucnirea imaginației este primul și cel mai important lucru în arta actorului, fără de care nici nu se poate vorbi despre vreun act artistic sau proces de creație, iar profesorul are datoria să provoace prin orice mijloace și să încurajeze acest lucru. Orice activitate din cadrul artei actorului este condiționată de imaginație fie că este vorba de un simplu exercițiu, fie chiar de relaxare, de jocurile de improvizație sau de realizarea unui personaj. „Imaginația e mai importantă decât cunoașterea”, spunea Einstein. Atât timp cât actorul va îndeplini funcția de creator, imaginația va constitui punctul de plecare în orice descoperire artistică, iar, exersată și dezvoltată, va duce la mari creații artistice.

#### BIBLIOGRAFIE

- CHEKHOV, Michael, *On the technique of acting*, Harper Collins Publishers, New York, 1991;  
 COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 2020;  
 SPOLIN, Viola, *Improvizație pentru teatru*, Editura Universitară Ion Mincu, apărut sub egida U.N.A.T.C. Press, București, 2008;  
 STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*. Volumul I. Traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu. Prefață de Yuri Kordonsky. Nemira, București, 2013;  
 STRASBERG, Lee, *Strasberg at the Actor's Studio. Tape recorded sessions*, Edited by Robert H. Hethmon, New York, 2003.

3 Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 2020, pp. 125-126.

4 Ibidem, p. 126.

5 Ibidem, p. 134.



Rareș Florin Stoica în spectacolul *Lohengrin* (regia Silviu Purcărete)

© Andrei Grigore / Opera Națională București



# PERSONAJUL NEGATIV, ETOSUL ȘI DISCURSUL STATUTUL ȘI FUNCȚIILE TICĂLOSULUI

**RAREȘ FLORIN STOICA**

actor, Teatrul Mic, București

**Rareș Florin Stoica** is a Romanian film and theatre actor, born in 1989 in Cislădie, near Sibiu. He graduated acting at Babeș-Bolyai University in Cluj Napoca and then he got a MA degree at the National University of Theatre and Film "I.L. Caragiale" in Bucharest. He was twice nominated for the UNITER award and won several awards in film and theatre festivals. In 2021 he finished his PhD thesis at Lucian Blaga University of Sibiu, with a thesis on the villain in theatre and drama. He is currently working for Teatrul Mic in Bucharest.

**Institutional Affiliation and Contact:**

TEATRUL MIC

57 Gabroveni Street, Sector 3, 030087, Bucharest

[sflorinrares@gmail.com](mailto:sflorinrares@gmail.com)

*The Villain: Ethos and Discourse. The Status and the Functions of the Sinner*

The paper presents the approach of a negative character by an actor and the benchmarks by which one must understand, in its depth, the evil that it consists of, its origins, circumstances and what I have termed its ethos with its constituent elements. The negative character, beyond its character and its reprehensible facts, can also be defined as a functional element of the drama, tragedy or comedy. The paper deals with both the negative character, in general, under the title of "villain", as well as the environment and the circumstances in which it is carried out. The analysis briefly reviewed a few characters, iconic for their deeds, and their negative traits or reprehensible deeds were structured as a decalogue. In addition, the paper refers to the current social environment and to the difficulties or facilities offered by the Internet and the new media in the actor's work. A brief presentation of the evil was made by analyzing the circumstances in which it proliferates, namely the crime, the war, the proximity of the death put into the frame of what was called the aesthetics of ugliness. The justifying discourse of the reprehensible facts was analyzed both paradigmatically and from the perspective of the actuality.

aesthetics of ugliness, anomie, negative character, bad, villain, crime, speech, ethos, beauty.

*„...urâtul este o noțiune ce poate fi concepută doar ca un termen relativ, în raport cu o altă noțiune. Această altă noțiune este cea a frumosului, căci urâtul nu există decât în măsura în care în care există frumosul, care exprimă premisele sale pozitive. (...) El se constituie în și prin frumos. Nu în sensul că frumosul, prin aceea că e frumos, ar putea fi totodată urât, dar prin faptul că aceleași determinante ce exprimă necesitatea frumosului se învârtesc în contrariul lor”<sup>1</sup>.*

### **Statutul și funcțiile ticălosului**

Ticălosul este în egală măsură un infam, un josnic și un mișel pe cât poate fi un ticălos rău și urât. El este capabil de fapte reprobabile în egală măsură în care este un exponent al răului și al urâtului. El poate fi funcție și efect prin acțiune sau poate fi un simplu expozeu al anomiei. Personajul negativ aflat sub umbrela titulaturii de ticălos, respectiv: răzvrătitul, vrăjitorul sau artistul, păcătosul ca victimă a filiației, blasfemitorul, hoțul, criminalul, dependentul, libidinosul, mincinosul, lacomul, are, la nivel de percepție a sa, o oglindă. Oglinda îi redă trăsăturile în opoziție cu cei virtuoși sau ferți de ticăloșie. Privirea în oglinda răsturnată a răzvrătitului trezește în receptor imaginea supusului, a celui al cărui hybris nu depășește nicio graniță a decenței în relația cu autoritatea, iar imaginea subliniază relația armonioasă cu aceasta.

Vrăjitorul sau artistul este cel ce pune în oglinda răsturnată „distorsiunea” realității, într-un mod seducător, în așa fel încât disproporționalitatea și dezechilibrul seduce prin însăși imaginarea unei realități

individuale, încărcată de verosimilitate. Vrăjitorul sau artistul se folosește de arta seducției, în așa fel încât dialectica dintre realitate și ficțiune își mută granițele, dintre bine și rău – urât sau frumos – și ele se elasticizează. Seducătorul nu este, însă, mincinosul care are un scop eminamente distructiv. El nu are țelul de a-și nimici adversarul sau de a-i aduce un prejudiciu imediat. El este mult mai subtil. Seducția, fiind apanajul apelului la realitatea verosimilă și abstragerea receptorului către o lume posibilă, are de-a face preponderent cu manipularea unor sentimente și senzații. Vrăjitorul sau artistul seducător este în opoziție nemijlocită cu virtuosul adevărului în „alb și negru”, cel ce deține un singur adevăr ne-nuanțat. Artistul va „mărgini” divinitatea la limita percepției proprii și va încerca să devină creatorul său. Aceasta este, de fapt, vina ce îl introduce în sfera „ticălosului” prin fapta reprobabilă de a se identifica cu însuși creatorul și de a uzita (vrăjitorul) de puterile lui. Artistul actor se contopește cu vrăjitorul pentru a-și multiplica forțele de penetrare a mesajului pe care îl ilustrează prin chipul, trupul și discursul său, de cele mai multe ori dincolo de cuvinte. Luând în considerare răul și întunericul care rezidă în negarea divinității, vrăjitorul contopit în performerul care pune oglinda reală în fața umanului, coboară în tenebrele lui, în răul ce rezidă în acesta cu scopul de a-și plasa justificarea și a-și multiplica forțele. Abordarea unui personaj negativ de către actor îl pune pe acesta în postura de a asimila toate valențele răului și de a le lăsa să îl pătrundă proliferant. Antonin Artaud, în *Teatrul cruzimii*, spunea: „Limbaajul nud al teatrului, limbaj care nu e virtual, ci real, trebuie să ne permită, prin utilizarea magnetismului nervos al omului, să trecem dincolo de limitele obișnuite ale artei și ale cuvântului, pentru a realiza activ, adică magic, în termeni reali, creația totală, unde

<sup>1</sup> Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului, între frumos și comic*. Traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, Biblioteca de artă/ artă și gândire, București, 1984, p. 35.

nu-i mai rămâne omului altceva de făcut decât să-și reia locul între vis și evenimente, adică în acea realitate a sufletului său în care visul nu este decât un eveniment ce a fost sau ce va fi manifestat.”<sup>2</sup> Culianu numește cea de-a patra dimensiune „spațiul mental” al omului, imaginarul său (visul, realitatea sufletului), adică acel spațiu opus limitelor obișnuite ale cuvântului sau ale gestului, acel spațiu care apelează la *magnetismul nervos*, acel spațiu în care se întâlnesc energiile receptorului cu cele ale performerului, care îl construiește pe personaj în interiorul său și care se transformă în energie de schimb.

„Pandemoniul” la care recurge actorul ce abordează un personaj negativ este complex. Din acest pandemoniu personajul/ actorul își justifică gesturile printr-o etică, fie ea și negativă. Păcătosul filial este acela ce dispune de justificarea ultimă a oricărui gest violent sau perdant. El este moștenitor al răului, îl conține filial și nu îl poate evita. Dincolo de orice demers propriu, el rămâne tributar destinului său. Acesta poate fi un virtuos sau poate fi îndepărtat de parcursul drumului său prin propria voință, dar deznodământul parcursului său va fi, în ciuda oricărui efort, același. Imaginea opusă este a celui ce moștenește întregul bine. Moștenitorul „întregului bine” nu este în mod obligatoriu un virtuos. El este, pur și simplu, prin alegere, destinal, supus unui traseu lipsit de orice griji în relația cu păcatul. Oricât de mare i-ar fi păcatul acesta va avea deznodământul „binecuvântatului”, al „celui iertat” și propulsat spre o genealogie bună, ispășitoare. Păcătosul filial este aparent un mare nevinovat, dar acesta este cel care, în final, devine ticălosul paradigmatic prin comiterea unei fapte reprobabile. El este ticălosul funcțional.

Hoțul sau criminalul este ticălosul în care rezidă puterea acțiunii. El poate fi sau nu aruncat în jocul de atingere a unui

deznodământ mai mult sau mai puțin previzibil. Ca exemplu, personajul biblic Cain este supus unui imperativ al inevitabilului. Un simplu răzvrătit, la început, el devine unealtă și făuritorul unei linii dinastice blestemată, este cauza sau efectul deschiderii acestei dinastii a fărădelegii. Lui i se refuză dreptul de a muri și este blestemat prin perpetuitate. El trebuie să își contemple fărădelegea fratricidă toată viața și să creeze descendențe ticăloase. Abel se află în opoziție cu fratele său prin atenția distinctă pe care i-o acordă divinitatea. Atenția distinctă este un incipit electiv între bine și rău, plăcut și neplăcut pe care ni-l oferă divinitatea.

Oedip, ca erou exemplar, își ucide tatăl dincolo de orice precauție luată prin intervenția umanului, iar ca personaj el deschide o linie de filiație ce va defini arhetipal o anumită latură negativă a umanului. El este unul dintre ticăloșii a căror justificare stă în însăși forța manipulative a divinității. Întrebarea care se naște este dacă Oedip a fost sau nu un ticălos paradigmatic, iar răspunsul vine în însuși gestul lui de a se orbi. Vina lui este aceea de a nu fi văzut, de a nu fi fost lucid în fața incestului și a paricidului și de a se supune violenței din jur care îl atrage ca un magnet. Ticăloșia lui recunoscută este cea a impulsivității. El sare la bătaie imediat ce este provocat. Violența lui, însă, derivă din gestul violent al celui care îl provoacă. La răscruce, tatăl, vinovat de alungarea fiului, este cel care ridică mâna asupra lui, iar prietenul din Corint este mânat de mânie atunci când îl jighește în contextul aceleiași filiații incerte, care îl disturbă. Hamlet, pe de altă parte, se află sub imperativul destinal al răzbunării filiale, iar parcursul lui duce la același deznodământ, al sacrificiului de sine, care trece prin crimă ca proliferare a violenței. Hamlet este conștient și lucid la fiecare pas al parcursului său. El este ticălosul ucigaș, care, spre deosebire

2 Antonin Artaud. *Teatrul și dublul său*. Traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi. Ediția a II-a, Tracus Arte, București, 2018, p. 104

de Oedip, este conștient de păcatele tatălui său și de violența pe care o implică datoria filială de a se răzbuna. În momentul în care îl omoară pe Polonius, „furiile oedipiene” sunt conștientizate și, desigur, deplânse. Soarta văzută de Machiavelli este stăpână pe jumătate din acțiunile noastre, dar tot ea, adică imperativul destinal, ne oferă șansa de a manipula cealaltă jumătate. Adică putem, lucid, asemenea lui Hamlet, să ne „îmbrățișăm soarta” cu toate neajunsurile ei, inclusiv moartea sacrificială. Discursul justificativ al lui Hamlet este, însă, unul care pătrunde fiecare receptor. Relația mamei cu Claudius și amendarea delăsării și a erotismului care provoacă cecitate în discernerea valorii, amendarea minciunii, a manipulării și a politicului, amendarea slăbiciunii și a lipsei de discernământ. Toate aceste justificări, inclusiv apelul la o lume mai înaltă, cea a ideilor legate de existență, viață, moarte, poziție socială etc. fac din criminalul răzbunător un iluminat și un propagator al eticii. Dacă ne-am imagina că Hamlet nu a murit tragic în ultima scenă, care ar mai fi fost rezonanța și impactul crimei sale? Dacă nu ar fi oprit, prin sacrificiul său, proliferarea violenței? Dacă ar fi intrat într-o buclă a unui interminabil război al răzbunărilor filiale? În fond, în *Hamlet*, avem un adevărat carnagiu, imagini gotice cu cranii și exhumări, sinucidere și fragilitate ofeliană sinucigașă, înjunghieri, răzbunare filială, otrăviri, relații incestuoase etc., care dincolo de justificări ar fi putut continua.

Pe parcursul vieții unui personaj există experiențe pe care le putem conota drept nodale. Răspântii de drumuri la care personajul se află față în față cu destinul său. El are posibilitatea de a alege, dar întotdeauna, în oricare dintre realitățile verosimile, el va alege la fel. Adică parcursul are „noduri” ce se vor concretiza întotdeauna la fel în *dez-nodământ*. Fiecare dintre

deznodăminte face parte dintr-un construct mai mare, universal. Întreaga lume a lui Hamlet este ispășită prin sacrificiul său.

Răul este „magma” în care subzistă criminalul dincolo de motivațiile sale. Dincolo de urâtenia formei pe care o are el, personaj lugubru, încărcat de „furii”, șchiop, orb, cu grimasa efortului de a eluda etica întipărită pe față, grimasă care reflectă dostoevskian răul și care distorsionează fizic ființa. Răul nu devine urât pe de-a-ntregul decât atunci când se trece la acțiune. Până atunci se află în distorsiunea frământării etice, care poate fi remodelată în bine odată ce actul nu a fost comis. Odată trecut la acțiune, criminalul a comis „fărădelegea”. Astfel, urâtul devine sinonim cu răul, iar frumosul rămâne ca exponent al binelui. Seninătatea, căldura, luminozitatea au plonjat definitiv în hăul urâtului și al distorsiunii. Vorbind despre ființele cerești (bune) și cele infernale (rele), aflate în opoziția lumină (Cerul) - întuneric (Iadul), Huizinga vorbește despre un hotar fragil între personificare lor poetică/alegorică și concepțiile etico-teologice care rezultă din ele. El exemplifică aceste două trăsături devenite personaje din mitologia romană: „...Pallor și Pavor, respectiv paloarea și frica...”<sup>3</sup>. Vedem astfel cum frumosul dispare, iar paloarea, transformarea la față a subiectului fricii devine un exponent estetic. Există o singură zonă de seninătate a vărsării violente a sângelui și anume cea a victimei ispășitoare. Dincolo de orice cruzime, victima ispășitoare deschide perspectiva curățirii de traumele trecutului păcătos. „Uneori,” spune René Girard, „violența arată oamenilor un chip cumplit; ea își înmulțește nebunește ravagiile; alteori, dimpotrivă, ea apare într-o lumină împăciuitoare și răspândește în jur binefacerile sacrificiului.”<sup>4</sup>

Blasfemitorul se învâрте în sfera injuriosului ca opoziție a binecuvântării, a vorbirii de bine, a laudativului. El va face uz de tot

3 Ibidem, p. 223.

4 René Girard, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, Editura Nemira, București, 1995, p. 96.

ceea ce poate desființa atributul binelui ce rezidă în divinitatea acceptată. El este un ultim bastion al neputinței de a desființa, ființialitatea divinității. El este un strigăt opozant lipsit de atributul acțiunii. Blasfemitorul este vocea în vânt a răzvrătitului, iar imaginea oglindită, inversă este cea a laudătorului/ mulțumitorului.

Libidinosul, omul supus dorinței carnale, poate fi un ticălos lipsit de orice șansă și, ca atare, poate fi un personaj dramatic pentru simplul motiv că el nu se poate abține. Dorința îl domină în mod adictiv. Pentru a-și satisface dorința nu mai există niciun atribut moral care să îl oprească. El poate fi, totodată, un personaj tragic sau comic și de cele mai multe ori se supune aceluiași imperativ al inevitabilului. El este, însă, lipsit de exemplaritate, așa cum este Oedip. Oedip nu este atras de mama lui prin dorința pură, ci printr-un joc al exemplarității. Jocul privit ca „tragere la sorți” sau aruncare a zarurilor. Zeii fac din el un exemplu de încălcare al unui tabu, care ulterior rămâne să îi definească rolul de victimă a păcatului filial. „Mediul social” - etosul în care se manifestă ticăloșia este unul reactiv condiționat. „Mediul social” al lui Oedip este afectat direct de păcatele lui. Vina incestului și a paricidului se repercutează asupra celorlalți, prin apariția ciumei. El aduce după sine prin declanșatorul violenței, molima. De asemenea, devine întemeietor de linie dinastică care sfârșește prost, deznodământul întregii familii fiind unul tragic.

Vom vedea ulterior cum admirația față de justificarea manipulator-seducătoare a ticălosului aduce de la sine implicarea, identificarea și implicit proliferarea violenței sau a răului, toate accentuate de însuși discursul justificator. Libidinosul de tipul *sugar daddy* este încărcat de comic pentru că plonjează în caricaturizare. Karl Rosenkranz, în cuvântul înainte la *O estetică*

a urâtului, între frumos și comic, își exprimă dorința de a dezvolta: „...cosmosul urâtului, de la incipiente sale nebuloase haotice, de la amorfie și asimetrie, până la formațiunile sale intensive, în diversitatea nesfârșită a dezmembrării frumosului prin caricatură<sup>5</sup>”. Caricaturalul este astfel definit ca o extremă a dezmembrării frumosului, care are un vârf de încărcătură ideatică înaltă, (moarte, degradare, crimă), pe care le definește drept zone de intensitate. El enumeră, de asemenea, opoziții binare: sublim versus vulgar, plăcut versus dezgustător, ideal versus caricatură. Altfel spus, „Când este vorba despre viața erotică, cei mai mulți dintre noi se mulțumesc cu concepțiile cele mai vulgare. Aparența ei de murdărie e o capcană în care rareori ni se întâmplă să nu cădem. Devine un motiv de dispreț împăcat. Sau neagă această înfiorătoare aparență și, de la dispreț, trec la platitudine: nu există nimic murdar în natură, afirmă ei. Facem, oricum, totul ca să punem vidul gândirii în locul acestor momente în care, totuși, ni se părușe că se deschid cerurile”<sup>6</sup>. Aici vedem o opoziție clară între sublim și vulgar. Cele două extreme sunt chei justificative ale caricaturii *sugar daddy*. Majoritatea referințelor la sex încărcate de vulgaritate devin instantaneu comice. Despre neînfrânarea dorinței sexuale se râde. Ea își are debușeul în comic. Mincinosul sau bârfitorul, al cărui scop este năruirea celui alt, este opusul seducătorului, chiar dacă și el se folosește tot de atribute ale seducției. El este un seducător mundan, aparține vulgului, nu are un scop de masă. El își restrânge discursul manipulator la a-l pune în poziție detrimentală pe celălalt cu un scop mai degrabă meschin. Scopul lui nu este unul de abstragere a receptorului minciunii într-o lume altfel consacrată și care figurează o poveste, ci are un scop cât se poate de direct, sabotarea celui alt devenit victimă. Cel ce pune mai presus de

5 Ibidem, pp. 26-27.

6 Georges Bataille, *Istoria Sexualității*, Editura Trei, București, 2005, Traducerea și prefața Bogdan Ghiu. P.12

sine adevărul despre celălalt va fi în totală opoziție cu mincinosul cu scop.

Lacomul poate fi atât o victimă, cât și un călău. Harpagon este victima și supusul lăcomiei. El poate stârni atât mila, cât și râsul. El trăiește, de fapt, o dramă, fiind închistat în propria lui lăcomie. Opusul oglindit al acestuia va râde doar în măsura în care își poate măsura prin personaj propria generozitate și este lipsit de grija mecanismului recunoașterii. În caz contrar, receptorul va avea un gust amar, cel al recunoașteri propriiei lăcomii. Lacomul nu se va rezuma niciodată la ceea ce poate să obțină prin forțe proprii, ci va recurge la „a pofți” la bunurile altcuiva.

Astfel, putem spune că personajele negative au un puternic impact asupra receptării prin efectele pe care le produc, fie prin identificare, fie prin opusul identificării respectiv distanțarea de răul pe care îl propagă. Desigur, se poate spune că, în funcție de parcursul lor, în raport cu deznodământul, și personajele pozitive fac același lucru, însă amendarea răului prin înfățișarea lui directă este apanajul adevărului despre natura umană. Natura umană este închisă în cercul acestui decalog al răului, iar estetica urâtului nu face altceva decât să îl aducă la suprafață. Există, de asemenea, un patos legat de această estetică a răului sau a urâtului, un patos al încărcăturii unei revolte, al unei frici sau orori de cele mai multe ori viscereale, care nu pot fi eludate, dar care la nivel primar încarcă receptorul de adrenalină. De multe ori suntem iremediabil îndrăgostiți de personajul negativ, mai ales dacă acesta știe să își pledeze cauza. Americanii au transformat într-o imagine emblematică un individ ca Che Guevara. Puțină lume căzută în admirația revoluționarului poet cu trabucul cubanez în colțul gurii și beretă își mai amintește de faptul că a fost un criminal cu sânge rece care a executat într-o singură noapte sute de deținuți, având unica problemă a unei inflamații a încheieturii

mâinii pricinuită de descărcarea repetitivă a armei.

În acea „lumină” a unei pseudo-victime ispășitoare, un ticălos poate deveni, prin discursul său seducător justificator, un erou care ne stârnește empiric simpatia. Granițele dintre bine și rău, dintre frumos și urât, dintre lumină și întuneric, se deplasează, în cazul ticălosului seducător, dinspre un pol spre altul cu o foarte mare ușurință.

### **Personajul negativ, etosul și discursul**

Se spune că în dragoste și război totul este permis. Instinctul de autoconservare sau de ocrotire și dorința erotică sunt instincte care pot justifica crima. Războiul justifică crima, însă, proximitatea morții este cea care trezește frica, groaza și repulsia.

Există întotdeauna, în timp de pace, o autosuficiență în gândire care elasticizează etica discursului justificativ al răului. Când ne aflăm, însă, în fața crimei și o putem vedea în direct, atunci lucrurile se schimbă. În zilele noastre, în care crima, moartea, pornografia, deviaționismul și alte forme ale anomiei sociale sunt prezente zilnice prin spațiul virtual în spațiul nostru vizual și mental, discursurile justificative sunt promovate și propagate în grupuri din ce în ce mai radicalizate. Teroristul cu turban și soldatul salvator sunt în directă și totală opoziție, dar dreptatea unuia sau a altuia este în funcție de polul la care te afli. Se poate discuta despre o etică a negativului, a personajului rău, răzvrătit, crud, libidinal, atunci când acesta este pus în oglindă cu lumea care a determinat apariția lui. Dacă lumea din care provine anomia ca spațiu al dezordinii și al răului a scos „un produs”, iar un alt pol de opinie îl apără cu indulgență și înțelegere, iar altul îl neagă cu vehemență, atunci avem de-a face cu o desfășurare a unui conflict care, de cele mai multe ori, este tragic. Discursul charismatic devine însăși justificarea și, ca atare, poate părea a regla un sistem de evidențiere a răului, mai ales atunci

când acel rău a rezolvat, recuperatoriu, cel puțin o idee a binelui. Astfel, pentru a salva o viață se poate justifica pierderea a o sută. Sau pentru a duce la îndeplinire o răzbunare se justifică un proces proliferant al ororii.

Ne aflăm într-o societate care are ca punct de referențialitate nu elitele, sau vârfurile, ci marginalul, nemaivorbind de faptul că elitele par a fi defecte și pervertite. Iar, din punct de vedere estetic, estetica urâtului a cunoscut o reitereare puternică în postmodernismul care l-a evidențiat. Postmodernismul a „coboară poetul în stradă” ca o reacție simplificatoare și ca o oglindă a imediatului și instantaneului. În oricare loc de pe glob unde a pătruns internetul și televiziunea, sentimentele exacerbează din nou, societatea este un spectator traumatizat al războiului în direct. În fața răului cu rezonanțe înalte de genul crimei, a proximității morții sau a riscului vital, în timpul războiului, se eliberează toate pornirile și se ridică toate interdicțiile. Pacea este timpul ordinii în care etica pozitivă își are timpul de manifestare. În timpul războiului, magma răului adună marginile societății în același punct. Evenimente recente care au lăsat lumea siderată în fața răului, revoltată și neputincioasă, în timpul atentatelor care au zdruncinat pacea unei lumi orientate spre liniște încep discursurile justificatoare de ambele părți. „Colonizatorii occidentali își merită soarta”, spune o tabără, sau „Ne-ați colonizat și ne-ați secat resursele. E dreptul nostru să ridicăm sabia”, iar cealaltă strigă: „Barbaria inadaptaților răsfățați”. În mijlocul a tot se află, de fapt, ca în întreaga istorie a omenirii, războiul religios. Un zeu este mai mare decât celălalt. „*In god we trust*” este lozincă unificatoare, atâta doar că nu există doar un singur Dumnezeu. Acum, poate mai mult ca oricând avem de-a face cu tragedia în forma lui cea mai pură, adică cea teoretizată de Hegel, conform căreia două forțe opuse au în egală măsură dreptate.

Evan Wright realizează în romanul său, *Generation kill*, o frescă socială a unei

generații de tineri care pleacă la război, brusc, fără avertismente și care provin din medii foarte diferite. Dialogurile dintre ei sunt adevărate idiolecte, rasiale, sexuale, etnice, culturale și culturologice care realizează tabloul unei generații abrutizate, care își adaptează criteriile etice pe parcursul crimei în masă, pe care o execută la ordin, și care a fost aruncată în luptă de ofițeri inepti și dereglați, care suferă de mania grandorii. Dincolo de mediile lor, soldații își reglează pe parcurs o etică în limitele posibilului. Omorul în masă a civililor nevinovați mișcă și cele mai insensibile ființe și le temperează avântul. „Totul sau nimic, moartea este aici, putem muri în orice clipă”, exacerbează și esențializează discursul idiolectic de gen homofob sau homoerotic, rasist, iar cultura de masă a negrilor este împrumutată și folosită activ de către albi și invers; au loc schimburi subculturale, care definesc o întreagă cultură. În fața ororii, batalionul devine un corpus comunitar, melanjul este complex și complet. Personajele aruncate în invazia din Irak sunt reale. Romanul este unul de tip jurnalistic. Nu mai este loc de ficțiune. Timpul ficțiunii a trecut. În serialul, care a fost realizat după roman, joacă soldați care au participat cu adevărat la lupte și, mai mult, se joacă pe sine.

Există exces în război ca vreme a distrugerii, timp care eludează problematicile legate de de etică. În lucrarea sa *Omul și sacrul*, Roger Caillois definește războiul ca exces brutal în opoziție cu excesul sărbătorii ludic dionisiac sau cu liniștea păcii: „Războiul reprezintă paroxismul existenței societăților moderne. El constituie fenomenul total care le stârnește și le transformă în întregime distonând printr-un teribil contrast față de scurgerea calmă a timpului de pace. Este faza de tensiune extremă a vieții colective, aceea de grupare masivă a mulțimilor și de efortare a lor. Fiecare individ este răpit de la profesiunea lui, din căminul lui, de la obiceiurile și tihna lui. Războiul distruge

brutal cercul de libertate pe care fiecare și-l creează în jurul său. [...] El ruinează de-a valma nelișiștea și placiditatea, nimic nu mai subzistă care să fie privat, nici creația, nici bucuria, nici chiar angoasa”<sup>7</sup>. În fața unor astfel de orori, care se întâmplă în timp real, performerul, actorul, cel care trebuie să îl întrușipeze pe ticălosul adus în scenă pare mai degrabă un actor de reality show. Vremurile regizorilor care au experimentat în teatru pare de domeniul trecutului. Stilul grotowskian de asimilare a unei noi identități prin extenuarea celeilalte, cea reală, în izolare și trai comunitar pare, de asemenea, de domeniul trecutului. Panoplia de mizerabili și psihopați care apare la o simplă accesare a unui profil de ticălos oferă un mozaic impresionant. Personaje încărcate de frământări dramatice de tipul „câtă luciditate, atâta dramă” au apus în fața inerenței, a proximității răului și a impulsivității, tipul acesta de dramă se încadrează în timpul păcii, acela al nelișiștii și placidității, al creației, bucuriei și angoasei. Accesul la ticălosul de la colțul străzii sau la „fața durerii” redată în direct, ca surse de acumulare a răului în ființa actorului sunt tot atâtea instrumente variate și cuprind o multitudine de nuanțe. Referențialitatea răului nu se mai poziționează într-un trecut de mult uitat, el este aruncat în fața spectatorului așa cum a făcut întregul curent britanic „*In-Yer-Face*”.

„Din bube mușegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi”, spunea Arghezi, dar „prețurile și frumusețile” din zilele noastre nu își mai păstrează valențele etice, acelea de curățare cathartică a răului. Catharsisul nu mai este obligatoriu. Miza s-a focalizat pe intensitatea unor trăiri, pe ilustrarea lor, fără un deznodământ clarificator sau purgatoriu. Răul nu mai este nici corectat, nici ajustat, ci doar ilustrat. Distanțarea nu se mai produce ca mecanism, noile expresii trebuie și reușesc

să inducă un sentiment de rămânere în labirint, de punere în abis, de perpetuitate. Explorând marginalul, actorul nu mai ține cont de „zona recuperatorie” a unei etici pozitive, ci va jongla cu charisma ticălosului pentru a fi plăcut. Actorul nu mai are spațiul frământării dramatice de problematizare în mod abstract sau ideatic a omului sau a crimei, ci își stimulează, de cele mai multe ori cu alterarea conștiinței, o singură valență: brutalismul. Brutalismul nu mai trebuie să fie justificat prin proliferare sau prin oglindire cu brutalismul personajului ticălos, el se naște, pur și simplu, din unicul izvor referențial pe care îl are la dispoziție, instinctul propriu în fața ororii vizionate. Mimetismul este acela care propagă violența și crește personajul în interiorul actorului. Nu mai avem de-a face cu necesitatea mistică de stopare a proliferării violenței și nici cu o nevoie de „curățare” prin sacrificiul victimei exemplare, cauzatoare de pace.

În cadrul acestui etos, actorul suferă o mutație în umanitatea propriei persoane, o mutație care se bazează pe paroxism, pe șoc, pe tensiunea continuă, care, în final, este creatura adrenalinei stimulative, care îi revitalizează puterea, care îi conferă pretextul grandoarii și care îl privează de componenta compasiv-umană. Așa că, dacă zilnic trăim discrepanța inundării caselor noastre cu „războiul în direct”, chiar și în timp de pace, pentru a asimila un personaj negativ nu mai avem nevoie de a ne „curăța complet” de eul nostru mundan pentru a asimila o altă identitate ticăloasă, ci doar să îi devenim spectatori fideli. La toate nivelurile anomia socială își lasă amprente asupra eului nostru mundan. Nu mai este nevoie de alte stimulente și trimiteri referențiale. Avem de-a face cu o înțelegere a răului „tridimensională”, ba ne este atinsă și cea de-a patra dimensiune, cea a spațiului mental, imaginar, oniric.

<sup>7</sup> Roger Caillois, *Omul și sacrul*. Traducere: Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 2006, pp. 196-197.

În cartea ilustrată *Albul și Negrul*, Eugène Ionesco ne vorbește despre răul, conflictul și violența, care există în conștiințe și în timpul acalmiilor sau a păcii. Ionesco își exprimă regretul și culpabilizarea, și este autoironic: „Am uitat pentru o vreme, de Afganistan, de Somalia, de burțile umflate ale copiilor care mor de foame în Africa! Ei nu au timp să se gândească la artă, la metafizică, mizeria îi macină, îi ucide. Din egoism spun: “Fiecare cu soarta lui”. [...] Am oare dreptul să-mi iau acest concediu, acest răgaz, să petrec aceste ore de uitare, fie ele și precare?”<sup>8</sup> Această conștientizare a morții, a mizeriei și a foamei, a războiului și a nedreptății este prezentă remanent în orice imagine a lumilor lui Ionesco. Ionesco descrie dorințe de exprimare a tragicului, însă „tragedia masacrării” limbajului, prin jocul de cuvinte, devine comic și pune personajele în ridicol și într-o lumină derizorie. Ionesco spune: „Sunt un autor comic”. Vorbește despre formele comice ale răului, ale negrului, analizând unul dintre desenele sale. Acolo există un copac, pe care sunt crescute măști. Măști grotești pentru copii, care în urâtenia lor devin comice. „Tot ce spun are dublu înțeles. Măștile în sine sunt în general oribile, există puține lucruri care separă oroarea de comic. [...] Dar chiar asta e: răul trebuie să fie comic, răul este poate, comic, poate că asta este. În definitiv, e o petrecere: în copacul abundenței stau atârinate de fiecare creangă pachete-surpriză.”<sup>9</sup> Copiii africani își primesc prin această imagine descrisă darurile oribile ale foamei și ale distrugerii în masă. Toate aceste discrepanțe sunt atât rizibile, cât și grotești și dureroase.

Dar dacă răul, fie el ca și caricatură a bine-lui, este comic, atunci răul poate deveni și plăcut? Abordarea personajului negativ mai cucerește un teritoriu interesant și anume plăcerea actului de a comite o ticăloșie. Ro-

ger Caillois dedică un întreg capitol plăcerii care vine odată cu comiterea unei crime. Bucuria distrugerii: „[...] vedem cum izvorăște de pretutindeni bucuria mult timp reprimată de a distruge, plăcerea de a lăsa un obiect inform și de nerecunoscut, cunoscuta voluptate a medicului de a se înverșuna asupra unei biete chestii până la a o converti într-o rămășiță care nu mai are nume, într-un cuvânt toată violența eliberatoare de care omul este privat de când nu mai are jucării pe care să le poată sfărâma de îndată ce ele nu-i mai plac. Se va duce atunci să spargă farfurii la vreun iarmaroc: jalnică satisfacție față de beția de a ucide”<sup>10</sup>. Furiile oedipiene mai au, așadar, o caracteristică psihedelică: beția de a ucide. Un film violent sau o expunere a unui act de violență ne va ține pironiți „în beția” de a-l vedea până la sfârșit. Simțurile ne sunt paralizate în fața ororii, dar nu ne putem desprinde de ea cu ușurință. Iar aici granițele dintre ficțiune și realitate verosimilă fac diferența între psihopații funcționali care comit crima și cei ne-funcționali care sunt spectatorii adictivi ai ei.

În *Înțelepciunea psihopaților*, Kevin Dutton descrie o chestionare experimentală a celor care lucrează în domeniul criminalistic. Răspunsurile celor care au avut întâlniri cu criminali în serie au descris senzațiile pe care li le-au creat cei pe care îi interogau: „mi s-a făcut părul măciucă”, sau „mă simțeam de parcă aș fi fost prânzul lui” sau „dezgust, repulsie și fascinație”. Fascinația derivă din faptul că emoțiile pe care le stârnesc acești criminali sunt emoții puternice și autentice. În egală măsură, susține Dutton, psihopații criminali îi citesc pe cei care încearcă să îi citească și se petrece între ei un schimb de dezvoltări emoționale reactive, în mare măsură fiind vorba de fascinația față de nivelul schimbului. Astfel, un criminal devine un seducător. El îl abstrage pe celălalt în lumea

8 Eugène Ionesco, *Albul și Negrul*, Editura Humanitas, București, 2012, p. 51.

9 *Ibidem.* p. 42

10 Roger Caillois, *Omul și sacrul*, ed. a doua revizuită, Editura Nemira, București, 2006, trad. Dan Petrescu, p. 199.

lui și există o măsurare de forțe. Criminalul psihopat va fi direcționat în timpul interogatoriului de dorința de a descoperi slăbiciuni. Majoritatea criminalilor în serie au descris un ghidaj în alegerea victimelor prin semnele de slăbiciune pe care le arătau. Este vorba despre plăcerea vânătorilor de a-și „cuceri” vânatul. Vânatul este numit, de altfel, trofeu.

În consecință etosul răului este în egală măsură abnorm și grotesc, în anumite momente el este aruncat într-un comic deriziv și în anumite circumstanțe devine plăcut sub influența adrenalinei (beției), dar aproape invariabil el este învelit într-un discurs justificativ.

Harul este un „halou” cuprinzător al influenței divinității asupra creaturii sale mai slabe, asupra omului. Este mâna divină care este așezată asupra omului și care îl ține într-o stare de grație, în care își poate manifesta toate talentele și își poate multiplica toate darurile primite. În har sunt ținuti numai cei aleși, distinși, binecuvântați dincolo de orice contribuție a lor la binele comun. Harismele sunt calități excepționale care sunt date omului necondiționat. Darul înțelepciunii, al dragostei și a milei, dar și calități excepționale de tipul prorociei, darul de a vindeca etc. Ce este interesant la aceste harisme este că ele dau omului autoritate și asupra celorlalți oameni și, în mod deosebit, le dau o putere de a exercita autoritatea asupra lor. Termenul este unul religios, iar din el rezultă termenul modern *charismă* sau *charismatic*. Adică alt „halou”, o lumină pătrunzătoare dinspre cineva spre altcineva. Charisma atrage pentru că cel ce o deține este un fermecător. El se află în situația rară de a nu se putea dezlipi auditoriul de spusele sau gesturile lui. Charismaticul zilelor noastre nu mai are nevoie de farmec pentru a-i face pe plac divinității. El poate să își exercite puterea exclusiv asupra maselor

și atât. Hitler a fost un charismatic și un seducător, la fel ca alte multe personalități malefice care au ajuns în poziții de lideri. Dar întotdeauna „haloul” luminos deținut de seducătorul maselor este dublat de forma în care își ține discursul. Invariabil mulțimile îl vor urma, fie spre adularea divinității și spre transcendență, fie spre abisal spre căderea în tenebre. Înainte de căderea în abisul tenebros al răului trebuie să vedem cum anume se raportează seducătorul la viața în sine și care sunt valențele perioadei pe care o trăim. Forța de manipulare a ticălosului actual este calchiată pe o stare de fapt care devalorizează viața. În zilele noastre, viața nu mai are aceeași valoare, astfel încât sinuciderea sau omorul sunt o alternativă a *pattern*-ului, a modei, a curiozității, sau a pierderii ființei în psihedelism, în inconștiență, sau în boala psihică provocată de societate. Deci putem vorbi și de o devalorizare a morții. Ambele rezultante comportamentale, actele în sine de agresivitate asupra unei alte persoane, „hetero-agresivitate” sau asupra propriei persoane „auto-agresivitate”<sup>11</sup> au o componentă nenaturală, nejustificată – așa cum justificate sunt instinctul de autoconservare, instinctul de autoapărare, aspirația spre *ipostaza angelică* a creaturii primare lipsită de componenta păcatului – și astfel duc la rezultatul ca atare, fără un ecou justificant. Carnalitatea trupului uman în perioadele preponderent profane se supune unei paradigme care nu mai opune starea de puritate, respectiv de imaculare, de accedere la puritate sau la purificarea stării de impuritate, pentru că agresivitatea și agresivitatea nu au justificare, ele sunt un act de cruzime, nu un act al sălbăticiiei și, ca atare, ele nu fac altceva decât că „impresionează și produc repulsie și revoltă”<sup>12</sup>. Dacă moartea este opusul purității – în credințele iudaice atingerea unui mort necesită lungi perioade de purificare și o inaccesibilitate de adresare

11 Constantin Enăchescu, *Fenomenologia trupului, Locul și semnificația Trupului carnal în psihologia persoanei*, Editura Paideia, București 2005, p. 138.

12 *Idem* p. 139.

către sacru, respectiv către Dumnezeu –, atunci extremele auto-agresivității și hetero-agresivității pun persoana în postura bolii și a maculării și se delimitează exclusiv ca un act de cruzime.

Nu putem vorbi astăzi de o geografie a ființei tragice care are referențialitatea pe verticală, în căutarea unor sensuri înalte ale ființării, ci în disiparea patetică, pe orizontală, cu pusee și vârful de stimulare a simțurilor *versus* înălțare spirituală. Ființa naturală este compozită, ea se construiește din imaginile lumii care se derulează în fața sa cu o viteză năucitoare. Critica pe care arta teatrală actuală o face acestui fenomen este încadrată într-o estetizare a degradării umanului surprins în cea mai joasă fază a manifestării sale. Ființa este un „container” care a înmagazinat mizeria lumii, prin mass-media și imagistică, și ea se manifestă *acum și aici*, fără conștiința prezentului și fără spațiu limitativ făuritor de intimitate, între două oglinzi care îi multiplică imaginea apocaliptică a lumii degradate, care îi degradează ființa la nesfârșit. Astfel, în actualitate putem vorbi despre evenimentul tragic; genocidul, uciderea în masă, omorul nejustificat; incestul, pruncuciderea, dar nu despre dimensiunea sau geografia tragică a ființei umane.

Jean Baudrillard, analizând „cuvântul de acces” Virtualul, comentează o fabulă a lui Borges, o fabulă „a poporului care a fost ostracizat, împins de partea cealaltă a oglinzii, și care nu mai este decât imaginea oglinzită a împăratului care l-a aservit. Așa ar putea fi și marele sistem al virtualului, și restul nu ar mai fi decât niște clone, repulsie, abjecție. În fabulă, însă, acele popoare încep să semene tot mai puțin cu stăpânul lor și într-o bună zi se întorc în partea aceasta a oglinzii”<sup>13</sup>. Odată întorși în partea „firească” a oglinzii, în ceea ce s-ar putea numi realitate, ei și-au pierdut, debusolați, orice soi de referent al binelui

anterior și capătă o putere ireversibilă care duce la o revoluție ce nu mai poate fi oprită de nimic. Baudrillard definește asta ca pe o „catastrofă” și „o revoluție la puterea a treia”. Virtualitatea care se naște dintr-o părăsire completă și complexă a realului poate duce la o creștere proliferantă a unui rău scăpat de sub controlul etic, tocmai pentru că eticul a devenit, în timp, invizibil sau a renunțat la caracterul său de reprezentativitate. Într-o notă pesimistă, Baudrillard adaugă „catastrofalului” și „fractalul”, adică acea rupere, scindare, fracturare cu valoare patologică care emerge dintr-o tendință haotică și o debusolare generală. Haosul este iminent și se instaurează permițând virtualului să infesteze lumea reală. Așa că discursul justificativ al răului, astăzi, nu mai ține cont de caracterul polemic care pune în lumină valori în opoziție. Este unul eminamente mimetic.

În *Parfum de femeie*, personajul jucat de Al Pacino, un ticălos care și-a pierdut vederea din pricina grandorii războinice, ține un discurs coercitiv a cărui critică socială demască o mare mârșăvie camuflată în excelență. Un ticălos afemeiat, un alcoolic războinic și autodistructiv care i-a atras și pe alții în sarabanda sângeroasă a autodistrugerii, un sinucigaș, reușește prin înțelegerea foarte nuanțată a răului să îl illustreze cu o elocvență strălucită și în același timp să îl demaște. Degradarea lui a fost una reversibilă.

Scriitura și *storytelling*-ul s-au schimbat între timp radical, se folosește documentarea jurnalistică cu exactitate, citate, cu nume personale, cu persoane reale care ajung să-și joace propriul personaj, cu statistici verificabile. Nu mai există personaje ficționale și metanarațiune sau extra-text care să ajute opera. Opera în sine se raportează la realitate și atât. Ea devine în egală măsură șocantă, fără a avea elemente ajutoare de

13 Jean Baudrillard, *Curvinte de acces*, Editura Art, București, 2008, traducere și prefață de Bogdan Ghiu, p. 47-48.

accentuare. Evenimentele dramatice, în sine, sunt suficiente pentru a naște indignarea, furia, pentru a produce șocul. Metafora și simbolistica au sucombat. Dacă societatea își focalizează admirația către vulg și dizarmonie, iar vulgaritatea și dizarmonia sunt atât de recurente, încât nimic nu se mai poate manifesta ca valoare, fără aceste accente, atunci nu avem încotro, ci trebuie să cuantificăm, să măsurăm, să analizăm, să încadrăm manifestările sub cupola a ceea ce se numește artă și mai apoi să criticăm fenomenele. Ne aflăm într-o perioadă în care toate formele de manifestare ale artelor sunt tributare transiterii rapide a informației și puterii de transfer a imaginilor în câmpurile foarte extinse ale internetului, lucru care duce la o nouă dialectică între realitate și ficțiune, între timpul real și timpul ficțional, între identitate și alteritate, între simulacru și autenticitate. După cum am văzut, perioada delimitează, în primul rând, dorința ca receptarea directă a mesajului, fără menajamente, cu scopul de a se vedea efectele unei zguduiri a ființei, în așa fel încât să fie epuizată și exorcizată întreaga trăire a răului, fără să se țină cont de efectele trenante asupra receptorului. Efectul era unul de trezire la realitate, de conștientizare plenară a dimensiunilor răului și de transfer direct al lui spre ceilalți fără elemente reglator-cathartice.

În această conjunctură, munca actorului pus în fața personajului negativ trebuie să îi înțeleagă pe deplin etica, motivațiile, scopurile sau lipsa lor, dincolo de oroare și dispreț. Trebuie, în primul rând, să debavureze straturile așezate în eul său real ale unui rău ne-nuanțat, atotcuprinzător, pentru a putea distinge nuanțele unui rău distinct. Răul nu este și nu a fost niciodată pur și direct – el are nuanțe insidioase, se camuflează în bine și frumos, poate sta afundat între perlele pufoase ale comodității. În fond, Lucifer a fost un înger de lumină și se spune despre el că era un mare cântăreț dumnezeiesc. Răul

nu ține doar de meschinărie și vulgaritate; el s-a rafinat și sofisticat în discursuri elocvente și charismatice. El rezidă în tensiuni invizibile, în voci joase și plăcute, el nu este grimasă, ci de multe ori rezidă într-un zâmbet. Minciuna s-a îmbrăcat în adevăr prin mijloace deosebit de sofisticate, iar în post-adevăr nu mai există garanți ai factualității, ci doar o exprimare verbală a ei.

## BIBLIOGRAFIE

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*. Traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi. Ediția a II-a, Tracus Arte, București, 2018;
- BATAILLE, Georges, *Istoria Sexualității*. Traducerea și prefața Bogdan Ghiu, Editura Trei, București, 2005;
- BAUDRILLARD, Jean, *Curvinte de acces*. Traducere și prefață de Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2008;
- CAILLOIS, Roger, *Omul și sacrul*. Traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 2006;
- ENĂCHESCU, Constantin, *Fenomenologia trupului, Locul și semnificația Trupului carnal în psihologia persoanei*, Editura Paideia, București, 2005;
- GIRARD, René, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, Editura Nemira, București, 1995;
- IONESCO, Eugène, *Albul și Negrul*, Editura Humanitas, București, 2012;
- ROSENKRANZ, Karl, *O estetică a urâtului*, între frumos și comic. Traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, Biblioteca de artă/ artă și gândire, București, 1984

Notes.....



# RELATIA ACTOR - SPECTATOR. PUBLIC - PUBLICURI

---

**CODRUȚA PRESECAN**

---

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Codruța Presecan** is a university lecturer at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu, where she teaches acting since 2004. She is also an actress at Radu Stanca National Theatre of Sibiu since 2001. In 2018 she received a PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a doctoral thesis entitled *The Actor's Technique in Theatre and Cinema*.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[codruta.presecan@ulbsibiu.ro](mailto:codruta.presecan@ulbsibiu.ro)

*The relationship Between the Actor and the Spectator. Audience-groups of audience.*

The stage communication starts between two distinct realities: the actor – transmitter and the spectator – receiver, between the two of them existing a special type of communication, a stream of energy, a whole universe. Both the actor and the spectator keep this energy up, each of them having their own tools of communication, different values, different cultural backgrounds. The actor intends to provoke the spectator, to stir them, to suggest them. The communication on stage is an exchange of energy, words, gestures, emotions.

**KEYWORDS**  
actor, audience, language, perception, process of communication, spectator

A face ca un spectacol să fie înțeles înseamnă a-i proiecta malurile de-a lungul cărora spectacolul va naviga atent, de-a lungul cărora va face propriile sale descoperiri. Spectacolul de teatru este o călătorie, el devine granița dintre reprezentare și mărturie, dar nu este o linie precisă de demarcație, ci o frontieră în fața căreia hotărâști dacă să te oprești sau să o treci. Granița aceasta devine fluidă, devine creasta mereu schimbătoare a unui val care înaintează purtându-ne prin imaginație. Teatrul nu se reduce doar la spectacol în sine, nu este doar o formă artistică, ci și o formă de a exista și de a reacționa la o altă realitate, care este, desigur, o ficțiune. Datorită jocului veridic al actorilor, publicul spectator trece granița subtilă dintre realitate și ficțiune, plonjând în vis, empatizând cu trăirile actorului.

Teatrul poate fi un loc unde merită să trăiești vreme îndelungată pentru că îți permite să stai în vârful picioarelor, el creează tensiunea din clipa când vrei să privești dincolo de limite: limita dintre prezentul reprezentării și trecutul întâmplării reprezentate, dintre intenție și acțiune, dintre actor și spectator, dintre noi și umbra noastră. Actorii poartă spectatorii pe parcursul spectacolului într-o călătorie în imaginar, aceștia conduc publicul, pentru o înșiruire de clipe unice, în mijlocul tensiunii create de două singurătăți, de două corpuri străine: actorul și spectatorul te invită să descoperi un secret și o legătură involuntară.

În actul teatral, actorul se pregătește pe parcursul repetițiilor pentru marea întâlnire: premiera, aceasta fiind întâlnirea fundamentală cu publicul spectator. Actorul trebuie să perceapă importanța actului artistic la care vrea să-l facă participant pe spectator și dorește ca acesta din urmă să fie prins de acțiunile sale, să empatizeze cu el, să-l emoționeze, să-i facă să vibreze coardele sensibile ale sufletului. În teatru idealul este posibil: barierele sociale dispar pentru a face loc comunicării directe și absolute,

locul este unul al întâlnirii, al mirajului, totul este ca și cum am putea să ne întoarcem în timp să recuperăm un paradis pierdut. Fiecare spectator prezent la actul teatral va fi emoționat în timpul reprezentației, doar dacă actorul se întoarce la origini, la terenul comun al experienței personale. Actorul este cel care stabilește un raport clar cu semenii săi (spectatorii), asumându-și responsabilitatea pentru ceea ce dezvăluie sau învăluie în înțelesuri care pot fi foarte profunde.

De-a lungul evoluției teatrului pot fi întâlnite două epoci, în care teatrul a reprezentat un eveniment social care îmbrățișa întreaga comunitate: perioada antică (prin teatrul grec) și perioada Evului Mediu (prin misterele din săptămâna patimilor). În aceste perioade, teatrul era în mai mică măsură un act artistic și mai mult o modalitate de educație morală și religioasă. Numai o comunitate unită prin legături puternice și printr-o viziune comună asupra vieții poate reacționa unanim în fața unui spectacol care, trăgându-și seva din izvoarele creației sale și din viața spirituală, devine posibilitate de acțiune.

Publicul contemporan nu mai este omogen, ci există mai multe tipuri de categorii de public, ca efect al caracterului dispersat al societății. Din momentul în care a dispărut fondul comun – credința religioasă și un cod moral puternic – niciun fel de teatru nu poate avea pretenția că este popular, adică nu poate antrena întreaga societate, decât segmentar. Teatrul nu mai este singura formă de reprezentare, existând alte forme mai competitive: sport, televiziune, cinematograful, jocurile de calculator, acestea permițând publicului spectator să fie într-o lume fantastică, fără decoruri de carton.

Teatrul este ficțiune, viziune, iar intensitatea forței lui de sugestie acționează puternic asupra spectatorului. Teatrul este, însă, și disciplină, actorul trebuind să dețină o mare putere de a domina publicul, să nu se lase

nicio secundă condus de reacțiile sau lipsa reacțiilor acestuia. Jocul actoricesc trebuie condus, controlat, direcționat spre scopuri precise, nu trebuie nicio secundă să fie aleatoriu, întâmplător.

Este spectatorul dușmanul sau prietenul actorului? Depinde, desigur, de la caz la caz, cert este faptul că spectatorul trebuie îmblânzit, dominat, condus, ghidat și sugestionat de către actor. Arta teatrului nu este o știință exactă, ci, mai degrabă, un teren unde se pot obține, transmite și dezvolta anumite rezultate obiective, rezultatele și soluțiile actorilor mor și dispar odată cu ei, însă spectatorii percep ca semne obiective gesturile legate ale actorului, care sunt de fapt rezultatul unei acțiuni subiective. Cum reușește actorul să le fie matricea și să le structureze în semne obiective a căror origine rezidă în propria subiectivitate? Aceasta este esența exprimării actorului, este imposibil de descoperit o formulă general valabilă și unanim funcțională, căci în arta teatrului nu există rețete fixe, există doar tehnici specifice, dar nu și formule tipizate care să asigure succesul, gloria, sau care să certifice și să cuantifice talentul unui actor.

Actorul, prin natura sa de căutător, de descoperitor, este în permanentă căutare de forme noi, de metode, de căi expresive, încearcă și se întreabă cum poate depăși obstacolele care blochează comunicarea și găsește de cele mai multe ori soluții în depășirea acestora. O cale posibilă în această artă ar fi, poate, să pleci de la tine însuși, de la ceea ce ești și să creezi pentru tine însuși și să-ți placă, să câștigi încredere în ceea ce simți în raport cu rolul și să transmiți altora, căci doar așa te poți confrunta cu ceilalți și, ulterior, poți fi recunoscut. De fapt, succesul în arta actorului, pe lângă muncă, reprezintă și o mare încredere în propriile forțe.

Care este valoarea socială a unui teatru? Ce relații stabilește un teatru cu publicul? Cum se influențează reciproc? În ce măsură știe să se lase influențat? Pentru a evalua teatrul

ca fenomen social și cultural, ne îndreptăm automat atenția spre public. Relațiile dintre actori și public devin importante, dar, totuși, rămân într-un plan secund. Ceea ce primează este relația care se stabilește între cei care practică această artă și se consacră teatrului, apoi se stabilește raportul cu publicul spectator. Adesea, publicul este o masă de „năluci fără chip”, un „animal cu fața neagră” (cum era numit de actori în trecut): spectatorii sunt martori, asistă, apoi dispar, spectacolul nu lasă neapărat o urmă asupra celor care îl văd și nici cel care îl vede nu lasă o urmă asupra celui care îl produce. Spectatorii avizați, de profesie (mai ales criticii de teatru) sunt cei care înregistrează și consemnează consecințele și efectele acestei întâlniri dintre un grup de actori și un anumit număr de spectatori.

Spectatorul face o alegere deliberată îndreptându-se spre spațiul teatral, alege singur o situație care îi permite o altfel de experiență. Termenul de „reprezentare”, folosit pentru a defini spectacolul, conține conceptul de „re-prezentare”, de „dublă prezentare”, o dublare a prezenței actorului ca individ istoric și ca profesionist. Pentru spectator, această prezență se transformă într-o experiență senzorială și în proiecție mentală, în senzație subiectivă și în meditație coerentă. Pentru a fi eficient, actorul se folosește de forme, modalități, comportamente, procedee tehnice, aparențe care sunt numite „tehnică”. Fiecare actor își personalizează și-și adaptează sistemul tehnic, acordându-se și pliindu-se pe cerințele fiecărui spectacol în parte. Actorul se folosește de propria spontaneitate, ceea ce îi este natural în conformitate cu comportamentul lui absorbit de la naștere în cultura și mediul în care a crescut și s-a format, apoi apelează la exerciții de antrenament specifice și aplicate pe cerințele rolului, scopul folosirii exercițiilor de antrenament fizic fiind acela de a uita de psihologizarea inutilă și de a-și cultiva un

comportament scenic pre-expresiv. Actorul este bântuit de dorința a-și șlefui pe cât posibil mijloacele de expresie, cu scopul de a „săpa” spectacolul în memoria spectatorului.

### CONCEPTE: SPECTATOR, PUBLIC, PUBLICURI

Am menționat mai sus efemeritatea artei actorului: spectacolul de teatru este o înlanțuire de clipe unice, irepetabile. Teatrul este o înlanțuire de tradiții, convenții, instituții, spații, obiceiuri care toate rezistă la proba timpului. Spectacolul de teatru și actorii rezistă în timp doar în amintirea individuală a fiecărui spectator și în cronicile de teatru.

Ce înseamnă: „spectator”, „public”, „publicuri”? Ce înseamnă să ții cont, în calitate de actor, de spectatori și nu de public? Publicul este în măsură să decreteze succesul sau insuccesul, el operează cu instrumente care țin de o proiecție exterioară. Pe de altă parte, spectatorii, în unicitatea lor, determină profunzimea unei reprezentări artistice până punctul în care spectacolul s-a înrădăcinat în unele memorii individuale. Nevoia de a face deosebirea dintre public și spectatori derivă din intenția de a exploata conștient o condiție. Deși unele sau mai multe reacții ale acestora pot fi unanime și comune, se pot stabili raporturi intense, dar bazate pe un sentiment reciproc de înstrăinare. Acest sentiment de înstrăinare nu este doar o sursă de probleme scenice, ci poate fi exploatat ca o nouă sursă prețioasă de energie teatrală. Cuvântul „spectator” nu trebuie să ne trimită cu gândul doar la persoanele care asistă la o reprezentație, el poate fi privit într-un sens mai larg: actorii, dar și regizorul devin ei înșiși spectatorii propriului spectacol, devin activi la procesul de creare a unui spectacol. Un spectacol de teatru nu trebuie (de multe ori nici nu reușește) să rămână cantonat în bariera unei limbi, într-o sferă socială sau

culturală, ci trebuie să devină universal prin temele propuse și dezvoltate, prin jocul și interpretarea actorilor, trebuie să se adreseze tuturor: „A-i da spectatorului posibilitatea să descifreze o întâmplare nu înseamnă că îl faci să descopere adevăratul sens, ci că îi creezi condițiile pentru a se putea întreba asupra sensului. Există spectatori pentru care teatrul este esențial tocmai pentru că nu le oferă soluții, ci puncte de încrucișare. Spectacolul este începutul unei experiențe mai îndelungate. Este mușcătura scorpionului care declanșează dansul. Dansul nu se oprește la ieșirea din teatru. Valoarea estetică și noutatea culturală a spectatorului îi ascute acul.”<sup>1</sup>

În calitate de regizor-spectator al propriului spectacol, pe durata repetițiilor, Eugenio Barba își imaginează patru tipuri de spectatori: copilul (care ia acțiunile *ad litteram*); spectatorul (care crede că nu înțelege, dar care, fără să știe, înțelege); *alter-ego*-ul regizorului; al patrulea spectator (care vede prin spectacol ca și cum acesta ar ține de lumea efemerului și a ficțiunii). Astfel, Barba își concepe spectacolele în acord cu grila de înțelegere a celor patru spectatori numiți de el și orice moment al reprezentației trebuie să aibă o justificare în ochii fiecăruia dintre cei patru, imaginându-și râsul fiecăruia, observându-le reacțiile cu ochii minții. Copilul nu poate fi sedus de metafore, aluzii, imagini simbolice, abstracțiuni, al doilea spectator se lasă contaminat de nivelul pre-expresiv al spectacolului, de energia actorilor, ritmul scenelor, el urmărește spectacolul chinestezic. Cel de-al treilea, *alter-ego*-ul regizorului poate pătrunde straturile cele mai adânci, iar al patrulea spectator este aproape mut, vede ce face actorul în spațiul scenic, este un spectator care susține teatrul, practicându-l.

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*. Traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer. Nemira, 2010, București, p. 351.

## COMUNICAREA

A comunica înseamnă a fi împreună cu cineva, a împărtăși și a te împărtăși, înseamnă a realiza o comunicare de gând, de simțire, de acțiune. A comunica nu înseamnă doar a stăpâni cuvinte și noțiuni sau concepte: putem comunica gânduri sau idei fără a rosti niciun cuvânt. Absența intenției comunicării nu anulează comunicarea, informațiile codificate prin cuvânt pierd teren în fața diverselor coduri utilizate: sunet, imagine, gest, cinetică, poziție corporală, mimică facială. Este un proces complex având în vedere formele, conținuturile, nivelurile comunicării, diversitatea codurilor ori a situațiilor. Comunicarea este un fenomen plurivalent, care cuprinde relații, informații, acțiuni, tranzacții.

În comunicarea verbală, informația este transmisă prin cuvânt și prin tot ce ține de acesta sub aspect fonetic, lexical, morfo-sintactic. Este un tip de comunicare specific umană, are formă orală și/sau scrisă, utilizând două canale: cel auditiv și/sau cel vizual.

Comunicarea paraverbală privește informația codificată și transmisă prin elemente prozodice și vocale, care însoțesc cuvântul și vorbirea și au semnificații aparte, precum caracteristicile vocii: particularitățile acesteia, timbrul, intensitatea rostirii, a ritmului, intonația, pauzele. Comunicarea paraverbală coexistă laolaltă cu cea verbală, paraverbalul folosind canalul auditiv.

Comunicarea nonverbală transmite informația codificată printr-o diversitate de semne legate direct de postura, mișcarea, gesturile, mimica partenerului. În funcție de finalitatea actului de comunicare, se pot delimita și alte tipuri de comunicare:

- accidentală: caracterizată prin transmiterea întâmplătoare de informații care nu sunt vizate expres de emițător;
- subiectivă: exprimă direct starea afectivă a locutorului, ca o descărcare în urma unei acumulări psihice;
- instrumentală: capacitatea de a se

modifica în funcție de interlocutor pentru a-și atinge obiectivul.

În procesul comunicării acționează factori psihologici și psihosociali care pot influența parcursul de rol al actorului:

- variabilele psihologice care provin din personalitatea, motivațiile și interesele locutorilor care se manifestă explicit, implicit sau conștient;
- variabilele psihologice cognitive care influențează comunicarea datorită modului de realizare a cogniției;
- variabilele sociale care se referă la poziția locutorilor comunicării în câmpul social: conflictul de rol și rigiditatea rolului, prejudecățile și stereotipiile.

Între spectator și actor există o relație de interdependență, ambii având nevoie imperioasă unul de celălalt. Spectatorul este martor al actului teatral, iar actorul este un actant privit și monitorizat ca sub o lupă, de către spectator. Prima întâlnire a actorului cu spectatorul se produce încă de la cea dintâi lectură a textului propus de regizor, spectatorul devenind, în acest caz, primul „regizor” al spectacolului. Acesta nu ar trebui să fie un factor inhibant pentru actor, ci, mai degrabă, un ochi avizat și prietenos. Se știe că actorul are nevoie, în procesul de creație, de încredere, de deschidere, de înțelegere, de comunicare, de feedback pozitiv. La prima întâlnire cu textul, la prima lectură verbalizată în prezența regizorului, actorul pornește într-o lungă călătorie, explorând valențele și valorile unei lumi străine lui, în care are nevoie de un ghid: regizorul. Desigur că actorul folosește propria inteligență și atenție pentru a plonja pe direcția bună dictată de text, căci comoara construcției unei partituri dramatice se găsește în text. Este nevoie de atenție mare pentru descifrarea codului în care este scris... Odată descoperit acest cod, actorul poate porni în zborul său creativ spre desăvârșirea creației scenice.

Comunicarea devine, astfel, principalul element în întâlnirea dintre actor și regizor

și continuă să rămână un element important în întâlnirea finală, cea dintre actor și spectator. Este recomandabil ca actorul să fie mereu conștient de prezența ochiului care îl privește critic din sală și să stăpânească arta reprezentării, iar spectatorul pe cea a viziunii. Un obiect sau un semn teatral nu are doar o singură semnificație, ci poate trimite la multiple semnificații. Spectacolul de teatru comunică publicului emoție prin intermediul unui sistem de semne diversificat și complex.

Actorul-actant comunică nu doar la nivel verbal, ci și gestual: prin tăceri sau prin priviri (dar nu numai), acesta comunică permanent cu tot universul său interior și exterior. Ținând cont de acest fapt, consider important să prezint în acest studiu o scurtă incursiune în disciplina care definește procesul complex al comunicării: semiotica. Conform teoriei lui Charles Sanders Peirce, „semiotica este disciplina care studiază felul în care funcționează comunicarea și semnificarea ei, relațiile dintre cod și mesaj, dintre semn și discurs. Unitatea fundamentală în semiotică este semnul. Semnele iconice pot fi de două tipuri: figurative și nonfigurative.”<sup>2</sup>

Semnele iconice figurative (iconi naturali) se întâlnesc la primul nivel de semnificare. Acestea reprezintă proprietăți spațiale, trimit la referentul sau semnificantul lor printr-o relație directă, cu temei obiectiv, de tip indexal sau prin imitarea, cu diferite grade de acuratețe, a acestui tip de relație. „Citirea” semnelor iconice figurative se învață din experiența empirică banală sau printr-o inițiere care merge până la studiul unor discipline științifice. Asemănătoare cu semnele iconice figurative, și din această cauză ușor de confundat, sunt semnificații iconici figurativi, cărora li s-a atașat, mai mult sau mai puțin, arbitrar un semnificant.

Aceste unități semnificative nu sunt semne, ci „simboluri”, în accepțiunea pe care o dă Paul Ricœur termenului, atunci când susține că există o regiune a limbajului care se anunță ca loc al semnificațiilor complexe în care au un alt sens imediat<sup>3</sup>.

Semnele iconice nefigurative (iconi logici) trimit referentul sau semnificatul lor printr-o relație cu temei obiectiv, iar „citirea” lor presupune, de asemenea, o inițiere. Semnele neiconice pot fi semne plastice și semne vizuale arbitrare.

Orice comunicare se face doar prin modalități înțelese de parteneri: cuvinte scrise sau vorbite, imagini, gesturi, acțiuni având o anume semnificație. Toate aceste modalități nu sunt altceva decât semne, caracterizate de faptul că reprezintă un obiect, conform lui Charles Sanders Peirce, care definește semnul ca fiind „ceva” ce este determinat de „altceva”, numit „obiectul” său și care determină un anume efect asupra unei persoane. Un semn ține locul a ceva pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea anumitor însușiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent, sau poate un semn mai dezvoltat. Ferdinand de Saussure definește „semnul” prin două entități: semnificatul și semnificantul<sup>4</sup>. Acesta impune ca prim principiu arbitrarul semnului, despărțind reprezentările mentale de entitățile reprezentate. Procesul de comunicare implică întotdeauna un emițător al unui mesaj și un receptor al mesajului respectiv. Toate mesajele sunt transmise prin coduri specifice și doar astfel pot fi receptate, iar pentru receptarea mesajelor este nevoie de descifrarea codurilor. Spre exemplu, principalul rol al sintaxei unei limbi este precizarea modului de structurare a cuvintelor-semne, pentru a fi capabili de

2 Charles Sanders Peirce. *Collected Papers*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge & Harvard University Press, 1931, p. 362 (trad. proprie).

3 A se vedea, în acest sens, Paul Ricœur, *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin. Editura Univers, București, 1984.

4 Mai multe detalii în Ferdinand de Saussure, *Scrisori de lingvistică generală*. Traducere de Luminița Botoșineanu. Polirom, Iași, 2003.

formarea propozițiilor, ca secvențe de semne. Pentru aceasta, în sintaxa limbii respective se face o ordonare a semnelor-cuvinte în substantive, verbe, attribute, conjuncții, prepoziții etc. Limbajul poate fi considerat și drept mulțimea secvențelor de semne considerate ca acceptabile și valide. Desigur, pot fi mai multe clasificări ale semnelor: o primă clasificare este cea concepută de Pierce în funcție de relațiile semnelor cu cele trei elemente ale triunghiului semiotic: semne, obiecte și interpretanți. Astfel se obțin sintaxa, semantica și pragmatica.

Semnele pot fi clasificate în qualisemne (nu au nicio identitate, exprimă doar o calitate, posibil cea senzorială); sinsemne (acestea sunt semne individuale, un sinsemn poate avea mai multe qualisemne); legisemne (care exprimă un tip general de semne, un legisemn fiind un cuvânt); iconuri (conțin o asemănare cu obiectul denotat); indici (semne din care se deduce existența unui obiect); simboluri (nu sunt semne prin asemănare sau prin relație fizică). Cele din urmă, simbolurile, au un rol deosebit de important în existența noastră: sunt cel mai important tip de semne, fiind totodată conectate la antropologie, ori la imagistică. Desigur, simbolurile sunt esențiale în artă, care le folosește pentru a se exprima. Se poate presupune, pe bună dreptate, că fiecare spectacol de teatru este un conglomerat de simboluri. Pentru a le desluși, uneori sunt necesare cunoștințe specifice artei teatrale, altfel ele rămân mistere. Contextul reprezintă mulțimea de entități, determinate temporal și spațial care concură la interpretarea unui semn. Contextul poate avea trei tipuri de componente: sociologice (rolul și statutul social al participanților, precum și locul și momentul comunicării); psihologice (componenta psihologică a participanților); lingvistice (ansamblul discursiv al mesajului). Ceea ce ne interesează în mod particular, pentru studiul de față, este asigurarea succesului actelor de vorbire. Teoria actelor

de vorbire poate fi folosită în asigurarea și evaluarea succesului unui act de vorbire. Pentru a fi considerat ca realizat cu succes, un act de vorbire trebuie să îndeplinească următoarele categorii de condiții: esențiale (respectarea regulilor jocului lingvistic); de sinceritate a vorbitorului (se referă la credințele, dorințele și intențiile vorbitorului); preparatorii (condiții care trebuie satisfăcute de contextul imediat pentru ca acțiunea să aibă loc, posibil ca interlocutorii să vorbească aceeași limbă); de conținut propozițional.

Arta teatrului urmează și ea, ca și celelalte arte, reguli specifice. Consider că este esențial pentru actorul-actant să cunoască mecanismele comunicării și ale conversației, pentru pregătirea rolului. Acestea au la bază anumite principii care pot ajuta actorul în desăvârșirea unei partituri actricești. Tot în acest context, merită să acordăm atenție metalimbajului, care codifică altfel ideile decât prin limbajul natural, este un limbaj cumva ascuns în interiorul limbajului. Rolul metalimbajului este că permite manipularea, permite interiorizarea emoțiilor. Ceea ce verbalizăm nu reprezintă întotdeauna gândul nostru real. Noi „metacuvinte” apar cu fiecare generație, iar cele vechi se uzează, cuvintele nu înseamnă totul într-un proces de comunicare. Cuvintele, luate separat, transmit doar puține mesaje emoționale, dar pot transmite fapte și informații utile. Adevărul constă în înțelegerea contextului. Un rol deosebit în actul vorbirii îl constituie și accentuarea cuvintelor: trecerea accentului de pe un cuvânt pe altul poate transforma complet înțelesul unei propoziții oarecare. Propoziția nu e judecata, ci reprezentarea unei judecăți și nu toate propozițiile reprezintă judecăți logice. Limbajul înseamnă și eliberare: atunci când verbalizăm ceva, simțim că sufletul nostru se eliberează. Actorul trebuie să cunoască aceste lucruri referitoare la limbaj, să jongleze cu ele, „manipulând” publicul spectator.

De exemplu: aceeași propoziție cu accent pe cuvinte diferite:

1. **Eu** trebuie să accept acest loc de muncă. – eu mai degrabă decât altcineva (din motive de competențe, financiare etc.);
2. Eu **trebuie** să accept acest loc de muncă. – nu am altă alegere;
3. Eu trebuie **să accept** acest loc de muncă. – mă resemnez, nu critic, ci doar accept;
4. Eu trebuie să accept **acest** loc de muncă. – acesta și nu altul;
5. Eu trebuie să accept acest **loc de muncă**. – pe care îl disprețuiesc.

Prin accentuarea diferitelor cuvinte într-o propoziție sau frază, este posibilă manipularea a ceea ce aud oamenii. Poate fi considerat actorul un manipulator excepțional al auditoriului? Consider că da, cu siguranță, actorul își poate folosi toate mijloacele de care dispune pentru a „vrăji” publicul. Pentru a fi capabil să realizeze acest lucru, el are nevoie de reguli precise, nu doar de charismă și șarm personal. Cuvintele reprezintă intențiile explicite în relațiile dintre indivizi, gesturile și întregul limbaj corporal dezvăluie care sunt, în realitate, aceste relații. De asemenea, limbajul și teoria limbajului, amintește de clișeele verbale, ceea ce este important: „Clișeele verbale sunt cuvinte sau expresii preambalate, folosite de oamenii lipsiți de imaginație sau de cei care sunt prea leneși ca să descrie o situație prin prisma propriilor percepții”<sup>5</sup>

Semnalele trupului și relația lor cu atitudinile oamenilor este esențială. Conform lui Allan Pease, 60% până la 80% din comunicarea directă se realizează prin canale non-verbale, restul se realizează prin cele verbale. Concret, pentru actor, comunicarea se realizează prin text. Așadar, nu doar textul (împreună cu subtextul aferent lui), dar și ceea ce este dincolo de text (limbajul trupului, de exemplu) este important în actul teatral și chiar în cadrele de film. Actorul este nevoit

să-și conceapă rolul concentrându-și atenția pe partea limbajului non-verbal, nu doar pe textul concret. Limbajul trupului este o manifestare exterioară inconștientă a unor sentimente lăuntrice.

Toate frazele-șablon pe care le folosim au o relație logică cu fondul comunicării. După Allan Pease, în orice limbă există două tipuri de întrebări: închise (când?, unde?, care?, este?) și deschise (cum?, de ce?, în ce fel?). Acțiunea de a interoga este ca eliberarea unei valve: cu cât întrebările sunt mai deschise, cu atât răspunsurile vor fi mai ample. Orice conversație implică un minim efort pentru a fi întreținută. Una din condițiile dezvoltării unei conversații este ca noi înșine să fim buni ascultători, activi. A-ți asculta activ partenerul implică a asculta cu ochii, urechile, mintea, cu întregul corp. Există o mare diferență între ascultarea activă și simularea ascultării: „Dacă ni se întâmplă în mod frecvent să nu putem scoate un cuvânt, este probabil din cauză că încercăm să ne concentrăm asupra a două conversații în același timp: cea purtată cu cealaltă persoană și cea pe care o avem cu noi înșine”<sup>6</sup> În fiecare dintre noi există permanent un dialog perturbator. Pentru un actor, este foarte important să-și controleze atenția asupra partenerului direct din scenă și nu asupra lui însuși cu gânduri parazitare care îl pot deconcentra sau inhiba. Orice gând parazitărilor îl poate bloca actorul și, astfel, îngreunează comunicarea directă cu partenerul scenic și comunicarea indirectă cu partenerul din public. Studiile de specialitate au demonstrat că oamenii vorbesc cu o viteză de aproximativ 125 de cuvinte pe minut, în schimb ei au capacitatea de a asculta de 400 de cuvinte pe minut, deci rezultă că, noi, oamenii, ascultăm de trei mai repede decât vorbim.

Orice limbă reprezintă activitate, energie, este munca etern reluată a spiritului, spre

<sup>5</sup> Allan Pease și Alan Garner. *Limbajul vorbirii. Artă conversației*, Polimark, București, p. 20.

<sup>6</sup> Idem, p. 66.

a face ca tonul articulat să fie capabil să exprime gândirea. Limba este vorbirea: „Limba adevărată și propriu-zisă constă în însuși actul de a produce prin intermediul vorbirii legate: numai lucrul acesta trebuie gândit ca prim și adevărat în cercetările pe care vrem să pătrundem esența vie a limbii. Îmbunătățirea în cuvinte și reguli este artificiu mort al analizei științifice”<sup>7</sup> Limbajul nu este ceva inventat din nevoia comunicării exterioare, ci s-a născut din nevoia interioară de a cunoaște și de a ne procura o intuiție a lucrurilor; cuvintele izvorăsc spontan din piept, fără constrângere. Omul îmbină forma internă a limbajului cu sunetul fizic, efectuând o acțiune de sinteză internă. Limbajul amintește arta în modalitățile sale cele mai profunde și inexplicabile ale producerii ei. Sculptorul și pictorul îmbină idea cu materia și opera lor se consideră reușită sau nu. Poetul scoate imagini din limbaj, care e împletit cu metafore, abstracțiuni. „Poezia ne dă realitatea în aparența ei sensibilă, așa cum este simțită în mod exterior și interior; dar nu se preocupă de ceea ce o face realitate, ba chiar respinge mai degrabă de la sine, în mod intenționat acest caracter. Ea prezintă aparența sensibilă a imaginației și, prin intermediul acesteia, ne duce la contemplarea unui tot ideal din punct de vedere artistic. Proza, în schimb, caută în realitate tocmai rădăcinile cu care ea se atașează de existență și firul care o leagă de aceasta: de aceea înnoadă în mod intelectual fapte cu fapte și concepte cu concepte și tinde la reunirea lor obiectivă într-o idee”<sup>8</sup> Poezia precedă proza; pentru a produce proză, spiritul se formează în poezie.

#### BIBLIOGRAFIE

- ARNHEIM, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979;  
 BARBA, Eugenio, *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*. Traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer. Nemira, 2010;  
 CROCE, Benedetto, *Estetica*. Editura Univers, București, 1971;  
 PEASE, Allan; GARNER, Alan. *Limbajul vorbirii. Arta conversației*, Polimark, București, 1994;  
 PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge & Harvard University Press, 1931;  
 RICCEUR, Paul, *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin. Editura Univers, București, 1984;  
 de SAUSSURE, Ferdinand, *Scrieri de lingvistică generală*. Traducere de Luminița Botoșineanu. Polirom, Iași, 2003.

7 Benedetto Croce. *Estetica*. Editura Univers, București, 1971, p. 388.

8 Idem, p. 390.



# HYBRID TENDENCIES IN THE THEATRICAL PUBLIC SPHERE: A MULTIMODAL ANALYSIS OF 'THE FORREST OF THE HANGED'

**SIMONA CHIȚAN**

Institutul Cultural Român, Stockholm

BIO

**Simona Chițan** is a journalist and a theater critic. She graduated from the Faculty of Journalism and Communication Studies of the University of Bucharest in 1999 and holds a master's degree in Media Management. Since October 2016, she has been a PhD student of Department of Drama and Theatre Studies at Lucian Blaga University of Sibiu, preparing her PhD thesis *From Film to Theater and from Theatre to Film in the Romanian Performances after 1989*, under the coordination of Professor Octavian Saiu, PhD. After having graduated her BA studies, she worked in the Culture Department for two daily publications: *Evenimentul zilei* and *Adevărul*. In 2014, she became the editor in the Culture Department of the *Adevărul* daily newspaper, respectively of the *Adevărul literar și artistic* newspaper literary supplement. Since January 2017, she has been employed by the Romanian Cultural Institute, currently working as a cultural expert and program coordinator with the Institute's branch in Stockholm. She is co-author of the monography *Victor Rebengiuc, omul și actorul / Victor Rebengiuc, the Person and the Actor*, in collaboration with Mihaela Michailov (Humanitas Publishing House, Bucharest, 2008), and author of the collection of interviews published in *30 de interviuri evenimente / 30 Event Interviews* (Tritonic Publishing House, Bucharest, 2008).

## **Institutional Affiliation and Contact:**

The Romanian Cultural Institute Stockholm. Skeppsbron 20, 111 30 Stockholm  
simona.chitan@rkis.se

ABSTRACT

*Hybrid tendencies in the theatrical public space: a multimodal analysis of the 'Forest of the Hanged', directed by Radu Afrim*

The construction of adaptations from epic to dramatic continues to be a dominant concern in recent studies, especially in the context of the changing dynamics of dramatic texts. This paper envisages the analysis of "The Forest of the Hanged", directed by Radu Afrim, starting from the framework offered by the theories of public theatrical space - which we consider necessary to identify and conceptualize any theatrical analysis. By using the multimodal analysis, an innovative tool that offers a specific structure to the teatrological undertaking, numerous hybrid trends with aesthetic effects, which we consider representative of the current trends in contemporary theater performances, can be identified within the show. The results of this analysis indicate a high intertextuality between the language of the theater and numerous film-specific metaphors, an unprecedented sensoriality and the multiplication of the adaptation's messages through multimodality.

KEYWORDS

'The Forest of the Hanged', theatrical public space, multimodal, analysis, adaptations, novel

### Introduction

After 1989, along with the economic and social problems inherent to a post-totalitarian society, a rupture between generations became extremely salient, which was reflected in theatres and cinemas. From allusive theatre to post-industrial drama, the post-December Romanian theatre and film shouldered the need for change. In recent years, the distance of the theatre from literary works has become an obvious trend. Various fields of art have not found their full fulfilment through their specific means and have borrowed instruments from neighbouring arts, giving rise to new forms of art, such as multimedia shows.

The existent discontinuity, fragmentation, interchangeability, correspondence, free associations, methodical destruction of the time frame are the consequences of a long deconstructive practice that has changed the face of theatre. Theorists confirm the connection between the new theatrical languages and the theory of chaos according to which reality manifests itself rather as a sum of unstable systems than as closed circuits, an observation applicable to other arts as well. Following the footsteps of some of the most representative Western practitioners, but also of the theorists who have analysed the evolution of the phenomenon, we recognize elements of this new type of theatre in the relatively recent experiences of contemporary stage directors. Regardless of the disintegration processes that influence the form and content in theatre, this art cannot dispense of the palpable presence of the actor on stage, on which this art is ultimately based. The same happens with dramaturgy, which follows its path, as a literary text, somewhat parallel to that of the theatre, but whose directions of development cannot ignore what is happening in the theatre. In fact, the way in which dramatic literature evolves only confirms the tendencies manifested

in current theatrical practice, increasingly eager to become — and through the generous mediation of other arts — stage poetry, stage music, imaginative cosmos, but paradoxically more and more self-centred.

Patrice Pavis refers to the representations that deconstruct the artistic discourse in terms of a postdramatic theatre at the convergence of two roads (2016). The deconstructivist experiences of previous postmodern decades have transformed dramaturgy into a stage text, 'attacking' it in its golden rules by fragmenting the dramatic structure into random modules, pulverising the action, determining the dissolution of the character in the classical sense (one that used to have a biography and logic of evolution), giving up on conflict in favour of the 'state' and the adoption of an elliptical style. These experiments, some of them extreme, were gradually abandoned or integrated into what we call the new drama. Without clearly outlining the various trends in contemporary theatre, Vanderhoof suggests that the predominant takeover of certain themes from television screenings of works is a form of global hybridization, with the aim of acquiring a reference that is already close to the public (Vanderhoof, 2012).

Drawing on the theories of Adorno (2006), Eva-Liisa Linder highlights the theatrical scene as a space for problematizing topics of public interest, and often one of resistance to totalitarian forms (2019), an anti-chamber of social and national concerns, but which has the tendency to be more and more marked by fetishisms, banal representations and having in the centre the annihilation of the individual.

Lin (2016) shows that the introduction of Shakespearean European drama to China more than a century ago — a mark of commercial hybridization by the mere fact that it represented the staging of a play from the Western repertoire — was perceived

as a symbol of cultural power. Initially, the Western culture was seen as a source of enlightening the nation and as an impetus for the revival of local literature. The development of modern Chinese drama on European lines has been an integral part of a process of finding solutions for the political salvation of the nation. According to Lin, the politicisation of Shakespeare's plays in China was somehow inherent in this process. The first Chinese professional production of Shakespeare, a version of *The Merchant of Venice*, based on the director's adaptation of Lamb's Tales, appeared in 1913 and was a quick success. Far from being faithful to the texts, the adaptation owed its popularity not so much to the use of various exotic stage devices, but to highlighting the existing abuses of power, and the incorrectness of the contemporary justice system. During the same period, many theatre companies staged productions of an adaptation of *Macbeth* as a form of protest against the then Chinese state leader, who was believed to have capitulated to Japanese militants. Thus, the staging of popular themes because they were anti-establishment in the first place and the result of Western influences, in the second place, was considered an imprint of hybridization.

Thus, what can be observed in the contemporary theatrical public space on a larger scale is a tendency towards hybridity, with social, as well as aesthetic outcomes. There have been few researchers who have explicitly mentioned the concept of public space in relation to the evolutions of the theatrical scene, although the reference to the values of a space of ethics and collective action is obvious (Tinius, 2017). One of the few recent studies that has assumed the concept of the public sphere in the conceptualization of theatre, proceeding to an analysis of its phases in Estonia is that of Linder (2019), delimiting the following stages, whose existence can serve as a

particularly prolific hypothesis for other geographical areas.

- The theatre as a secret forum behind the Iron Curtain during the Soviet occupation until 1990

- The political theatre as part of the public sphere — the activity of independent theatres addressed various political issues, aiming at public discussions through new means: huge political performances, media coverage, PR campaigns, discussions with artists, etc.

- The agonistic theatrical sphere: in the last decade, different theatre companies have problematized national identity in relation to different competing antagonisms (for example, globalisation versus nationalism), mobilising what is called a 'performative intervention', according to Balme (2014).

Similarly, it is considered that the Romanian theatre was a form of resistance, not only during communism, but also against capitalism 'greedy, indifferent and destructive' (Mihăiță, 2020) or various forms of consumerism, through its playful dimension and agonism (Reinelt, 2011).

According to Balme (2014), the theatrical public space is not correlated to a certain performance or a certain show, but rather constitutes an entire ethos of production, directing, consumption practices and cultural meta-text, determined chronologically — therefore, the trends observed on certain geographical areas may be representative on a larger scale, but with distinct valances. In the light of recent theories on cultural public space (McGuigan, 2005), the theatre scene could be such a space of free problematization, whose contours cannot be normative, and whose elements of entertainment simply reflect the everyday interests and tastes of individuals.

Discussing the various commercialization trends in television communication — relevant to the screenings of theatre plays —, Raimund Schieß (2007) indicates that

the insertion of visual and auditive elements from the area of online communication, tributary to the interference of television genres, such as cartoons/ voice-over comments in various formats; the mix of elements specific to news programs, such as breaking news, and the insertion of symbols with cultural resonance, all these are a form of multimodal entertainment, which has gained momentum in the last 20 years.

According to Lavender (2014), an adaptation involves a dynamic development that does not only refer to the reconfiguration processes for different environments and new audiences, but also to the way in which different media evolve in theatre performances. Situations where the adaptation process involves closeness and intimacy, incorporating strong visual dramaturgy and / or interactive dramaturgy compensate for the potential lack of familiarity with a more or less clearly recognized source text and undoubtedly diminish the visibility of a show's perception as just an adaptation. In immersive theatre practices marked by participatory and sensory modes of communication, adaptive strategies are realised under the guise of complex analogies that arise from the perspective that texts can exist simultaneously on several parallel levels of perception and interpretation, and are essentially nuanced responses, and autonomous to different stimuli (Bay-Cheng et al, 2010).

The analysis of the adapted work recognizes the starting point as a premise of the analysis, focusing on the analysis of style, creativity and intertextuality, through which adaptation functions as a potent form of cultural reference. The adaptation in the theatre is a process of formation of connections, and a necessarily dramatic act, as well as a process of reception, which is in a disordered, polyvalent, collaborative process and, what is the most important, in a reciprocal relationship with its sources. Adaptation in such cases is a platform for

connecting sources, readers, and the public, and this conceptualization of adaptation also involves analysis of social change, power relations, and cultural differences. Another useful definition of adaptations is provided by Komporalý (2017), which recognizes an adaptation by the fact that the dramaturgy-source text is used as a structure and a starting point for highlighting personal messages on stage, emphasising the distinction between 'classic' narratives and the individual ones.

Our approach assumes the risk that neither the subjects nor the way of relating them distinguish theatre today from other languages. The drama of a great theatre playing can be the same as in a successful film, and the sequence of episodes, their chaining and the typology of stage images are not necessarily different either (Saiu, 2016). The increased intertextuality in many fields and especially between film and theatre as a result of the evolution of online instruments, as well as the interpenetration of genres in order to attract new types of audiences somehow makes it difficult to obtain a distinct critical perspective on new trends in staging, theatre. However, at the same time, we consider that it is not necessarily the living presence of the narrator and the viewer in the vicinity of the hall that are the unique distinguishing elements of the theatre, but the presence or simulacrum of the stage itself, through the authenticity it claims. Certain types of interactions that are consecrated as metatext in certain contexts, remain the basic fabric of theatrical art and that allows the understanding of the different changes that have occurred over time (Saiu, 2016). We note that theatrical space remains a variable that incorporates primarily three elements: the architecture of a scene, the place from which a spectator watches and the route of a show. Anything else can be integrated into this triad of spatiality. There is, of course, a fourth dimension, that of a space of dramatic text, with an architecture

Figure 1



Figure 2



Figure 3



from an imaginary projection of literary matter, sufficient to itself. Relationships are “defined in a variety of possibilities: from continuity to discontinuity, from harmony to brutal antagonism” (Saiu, 2016).

Blurring the boundaries between real and performed experience, some directors create performances with found stories around a given topic, as the tendency is to suspend the distinction between reality and fiction, rather than having performers act out an arbitrary text. At the same time, we take into account the fact that the director's option is quite flexible in terms of compliance with the literary text, despite the different normative positions that may exist in this regard. A communicative vector in the world of show business, the director puts the viewer in a comparative perspective, between the play and the theatre show, and orients it towards reflection — unlike the reality of the film audio-visual, which invites escape to other worlds (Popescu, 2011).

According to Bay-Cheng et al (2010), multimodality can be understood as intermediality, whose core elements are performativity and corporeal literacy. Kattenbelt (2010) argues that intermediality in performance is in a direct link to staging media and, in consequence, modifies the interrelations between their materiality, mediality and modes of perception, with respect to medium-specific conventions. These alterations are defined by the refunctioning of the media involved and a resensibilisation of perception. The ‘staging’ process is contextualised within the performative shift in culture and society, which can in part be built as a reaction of the arts to an all-embracing theatricalisation, particularly inasmuch as the performative turn is viewed also as a process of rising mediatisation.

Bleeker (2010) notes that all technology systems (of communication) connect with the bodies of its users and demand an unique

literacy. The performance of perception in modern digital society is largely marked by corporeal features, wherein body/machine interfaces take tactile modalities of embodied interactions. On the one hand, Bleeker connects intermediality in theatre and performance with interventions in synaesthetic processes of perception. On the other hand, she foregrounds a process of ‘playing with different modalities of seeing or even weakening these’.

Thus, the mobilization of specific elements of online and television communication, together with different cultural markers in theatrical communication, can be indicators of commercial trends, understood as hybridities that give innovative meanings to the basic scenarios.

### Methodology

This paper aims to analyse the construction of a recent theatre show in Romania, in an attempt to explore the extent to which we are witnessing a public theatrical space marked by hybridity, as problematized by the previously discussed studies. The analysed show is *The Forest of the Hanged*, directed by Radu Afrim, a production that enjoyed success and positive reviews.

In this sense, we will use an innovative method for the analysis of the construction of the theatre playing, that of the multimodal analysis, established by Schieß for the analysis of television shows. This involves investigating the visual, auditive, cultural, and borrowed elements from other arts, and this is particularly useful for analysing any type of dynamic media content. At the same time, while this method is less known, it has a distinct potential of highlighting the director's meta-text.

The presence of the following elements will be explored and further discussed: visual elements in the area of online communication; auditive elements, tributary to the interference of television genres,

such as, for example, cartoons / voice-over comments in different formats; the mix between elements specific to other genres, including the inclusion of themes specific to screenings in theatre performances; insertion of symbols with local cultural resonance.

### Results

Radu Afrim's adaptation of the novel *The Forest of the Hanged* premiered at the National Theatre in Bucharest at the end of 2018, marking the centenary of Romania. The epic script behind the staging — famous for being part of the core high school curriculum — was adapted starting from the war script in the novel (and considered part of the country's past), culminating with video inserts from contemporary newsgroups: protests of August 10, 2018, marches, demonstrations, terrorist attacks. The war-dominated universe, death, on one hand, and the feeling of duty, along with moral reflections on national identity, love and God, on the other hand, intersect in the same spectacle with a totally different, amorphous generation of young people, animated only by their own smartphones (figures 7 and 8). Thus, in addition to illustrating a lesson of hard history in the time of the centenary, this mirroring of the past and present addresses critically the issue of the evolution of generations.

The constant fracturing of the dramatic text through the insertion of visual and auditory elements represents Afrim's defining strategy through which he eclectically transmits various messages and creates new forms of entertainment. For example, while Bologa (Alexandru Potocean) exclaims "It is not possible for us to fight against ourselves!", the background image highlights the street protests of August 10, when protesters and law enforcement, co-nationals alike, were in large-scale clashes. The show mobilises multiple metaphors (figures 1-3), as well as

sensory registers, generating synesthesias (figure 4) and symbolic juxtapositions (figure 6).

One can observe a critical attitude towards a Christian establishment, iterated by the portrayal of a place of worship whose roof supports the head of a human statuette, placed horizontally. We know that the settlement has the role of a place of worship because inside it there are several women with their heads covered, holding lit candles in their hands, in front of the group of women there is a man — representation of the patriarchy —, and the settlement has a symbol on its roof. The symbol, however, is not a crucifix, but an artificial human figure, and this fact has the role of indicating the director's position towards the establishment. We find out later that the references go to a critical position towards Christianity: Bologa's mother announces to him that the Passion Week is coming and, immediately afterwards, the background screen highlights the messianic figure of Jesus Christ, whose eyes close slowly, maliciously (figure 6). The recurrence of speeches about God in the show, however, highlights not an atheistic vision, but a particular perspective on divinity: "All men are worthy of love [...] God accompanies you everywhere!" (quotes from Bologa's monologue).

Other visual metaphors, represented in figures 2, 3 and 5, refer to the cinematographic space. Thus, the tree trunks that levitate above the house and the soldiers are references of an evil presence and are metaphors frequently used in horror movies. Another reference to the cinematographic space resides in the visual background of the scene in which Bologa kisses Illona (Raluca Aprodu), highlighting the kiss through a very tight close-up, representing a form of "filmed theatre" in gigantic dimensions.

We specified that the show created synesthesias, one of which is exemplified in Figure 4. Thus, the audience is subliminally

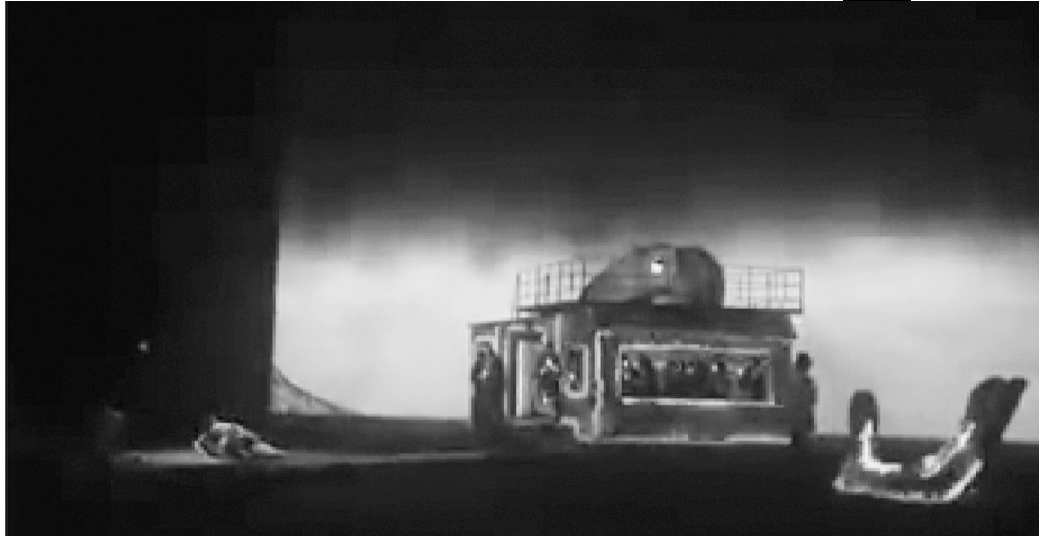
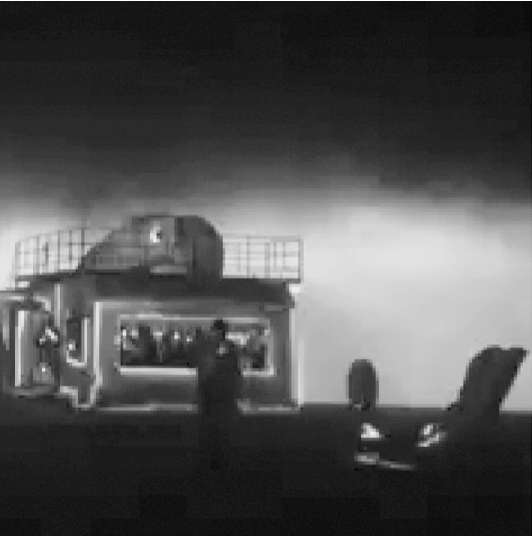


Figure 5



Figure 6





invited to understand the intensity of the erotic climax between Bologa and Illona by visualizing the flames that gradually engulf the house in the background, another character and the surreal giant hand coming out of the ground.

Of symbolic value are also the groups of teenagers absorbed by their smartphones, intentionally transformed from potential protagonists into amorphous backgrounds of an insensitive era (figures 7 and 8). One of Afrim's imprints consists in the mixture of several symbolic registers, including the presence of an entity half human, half animal or bird, which can have very different meanings: from references to various occult practices, to the possible denomination of a typology, human in itself.

The show explores many levels of sensoriality: the change of chromatics (figures 8 and 9), the use of dance, songs — including the popular doina —, the sounds of chainsaws, thus having a rich hybridity and multimodality.

According to Rusiecki, Afrim has understood that the nature of entertainment, storytelling, arts and identification is undergoing significant transformations due to profound changes in distribution,

accessibility of information and access to it (2016). Although many chronicles have reported that Afrim's show is a necessary lesson for the Romanian people, we believe that the multiple registers used rather announce the transition to an increasingly dynamic, intertextual, potentially filmed theatre, but which will make an unfair competition to the art of film.

### Conclusions

Given the findings of this analysis, we can conclude that we are witnessing a theatrical public sphere rich in hybridity and potential, whose role is ascribed not only to entertainment, but also to conveying multiple levels of meaning and nurturing a specific audience experience. Afrim's show mobilises numerous elements specific to other arts (film, particularly), registries (visual, auditive), cultural symbols (Christian images, establishments and practices), generating synesthesia through the multitude of inserted elements and their depth - from chromatics to symbols and their overlap.

These multimodal elements have the role of transmitting various social and cultural messages, while creating a new dimension

Figure 7



Figure 8



of interactivity with the spectators, privileging distinct experiences according to their selection. The adaptation represents a “pretext” of theatrical communication: be it one script or another, the theatre show starts from these landmarks to highlight a universe with completely new meanings.

### Legends

**Fig. 1.** Surrealistic setting from the show “The Forest of the Hanged”. In front, a giant hand coming out of the ground. In the background, the illustration of a place of worship, with the head of a human statuette on the roof, placed horizontally – the image can be considered a critical attitude towards a Christian *establishment*. Photo credits: Adi Bulboacă, fnt.ro

**Fig. 2.** Tree trunks levitating above a house.

The image evokes a metaphor frequently used in horror films: the levitation or defiance of the logic of nature as a warning of an evil presence. Photo credits: Adi Bulboacă, fnt.ro

**Fig. 3.** The levitation of tree trunks above the soldiers announces their death. Photo credits: Metropolis newspaper.

**Fig. 4.** Frame-by-frame illustration of a dynamic sequence. Synesthesia: the climax of the erotic moments between Bologa and Illona (illustrated in the down corner, left) is emphasized by the increasingly visible flames that ignite the house in the background, along with the man and the giant hand in the lower right corner. Photo credits: screenshots after Radu Afrim’s Facebook archive

**Fig. 5.** Frame-by-frame illustration of a

Figure 9



dynamic sequence: The head of the human statuette on the roof of the place of worship comes to life, opens its eyes and moves its pupils unpredictably, after the end of the erotic act between Bologa and Illona. Photo credits: screenshots after the TNB archive.

**Fig. 6.** Frame-by-frame illustration of a dynamic sequence: Once Bologa's mother mentions the beginning of the Passion Week, the messianic figure of Jesus Christ appears, in front of whom the smartphone

flashlights light up (instead of candles or as in a concert situation, perhaps). In the last frame, the eyes of this figure close maliciously. Photo credits: screenshots after the TNB archive.

**Fig. 7.** Bologa monologues his desire to apologise to all those to whom he was wrong in any form, during which he is bumped into by a series of absent teenagers, absorbed by their smartphones. Photo credits: screenshots after the TNB archive.

Figure 10



**Fig. 8.** Bologa continues his monologue to another teenager captivated by a smartphone in the background. Photo credits: screenshots after the TNB archive.

**Fig. 9.** Chromatics in pastel colours. Photo credits: Adi Bulboacă, fnt.ro

**Fig. 10.** Chromatics in dark colours. Photo credits: Adi Bulboacă, fnt.ro



## References:

- ADORNO, T. (2006). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, New York.
- Balme, C. B. (2014). *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BAY-CHENG, S., KATTENBELT, C., LAVENDER, A. (2010). *Introduction: Prospective Mapping and Network of Terms*. In Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (eds.) *Mapping Intermediality in Performance*, p. 13-23. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BLEEKER (2010). *Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture*. In Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (eds.) *Mapping Intermediality in Performance*, pp. 38-45. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- KATTENBELT, C. (2010). *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*. In Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (eds.) *Mapping Intermediality in Performance*, p. 29-37. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- KREBS, K. (2013). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Routledge, London.
- KREBS, K. (2015). *Adaptation as (re)watching*. Critical Stages/Scènes critiques. IACT Webjournal. December, 12, <http://www.critical-stages.org/12/adaptation-as-rewatching/>.
- LAVENDER, A. (2014). *Modal transpositions toward theatres of encounter, or, in praise of 'media intermultimodality'*. *Theatre Journal*, 66(4): 499-518 (500).
- LIN, S. (2016). *Aestheticization and Politicization of Shakespeare in a Globalized China*, *Critical Stages*, no. 13. Available at: <https://www.critical-stages.org/13/aestheticization-and-politicization-of-shakespeare-in-a-globalized-china/>
- LINDER, E.-L. (2019). *Three Phases of the Theatrical Public Sphere in Estonian Theatre*, *Nordic Theatre Studies*, 31(1), pp. 73-79.
- MCGUIGAN, J. (2005). *The Cultural Public Sphere*. *European Journal of Cultural Studies*, 8, pp. 427-443.
- Mihăiță, O. (2020). *Tragica & zbuciumata istorie a teatrului independent românesc, Teatrul ca rezistență*, nr. 5, pp. 1-20,
- PAVIS, P. (2016). *L'analyse des spectacles* (third edition), Armand Colin, Paris.
- POPESCU, M. (2011). *Teatrul și comunicarea*, Editura Unitext, București.
- REINELT, J. (2011). *Rethinking the Public Sphere for a Global Age*, *Performance Research*, 16 (2), pp. 16-27.
- RUSIECKI, C. (2016). *Radu Afrim. The Fabric of Fragility*, ENTHEOS Association, Bucharest.
- SAIU, O. (2016). *Teatrul la persoana I*, București: Nemira.
- SCHIESS, R. (2007). *Information meets entertainment. A visual analysis of election night TV programs across cultures*. In Anita Fetzer, Gerda Eva (eds.) *Political Discourse in the Media. Cross-cultural perspectives*, John Benjamins, Amsterdam, (2007), pp. 275-313.
- SCHÖBER, R. (2013). *Adaptation as connection – transmediality reconsidered*. In Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen (eds.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, 89-112 (91). London: Bloomsbury.
- TINIUS, J. (2017). *Art as ethical practice: anthropological observations on and beyond theatre*, *World Art*, pp. 1-25.
- VANDERHOOF, B. (2012). *From Politics to "Popular": Commercialization of Broadway Musicals and How It Affects the Public Sphere*, *McNair Scholars Journal*, 16(1), pp. 64-71.

Notes.....



© TNRS  
Vlad Robaș în spectacolul *Văzduh* (regia Victor Orahut)

# SUNETUL ÎN TEATRU

**VLAD ROBAȘ**

asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Vlad Robaș** is an assistant professor at Lucian Blaga University of Sibiu, with the Department of Drama and Theatre Studies, where he teaches acting and improvisation. Since 2017 he is a PhD candidate at the same university, focusing on a thesis on sound, music and sound design. Since 2007 he has been an actor at Radu Stanca National Theatre in Sibiu, where he has played in over 35 productions. He has collaborated with famous Romanian and international directors: Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Radu Nica, Armin Petras, Kushida Kazuyoshi, Andriy Zholdak, Gigi Căciuleanu. He has participated in numerous national and international tours with performances such as Faust, Metamorphoses, D'ale Carnavalului, The Master and Margarita. He composed original music for three stage productions at Radu Stanca National Theatre in Sibiu.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies, 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

**vlad.robash@ulbsibiu.ro**

*The Sound in Theatre*

This paper focuses on the description and explanation of sound from several perspectives: physical, philosophical, religious, musical, psychological. It analyzes the importance and role that sound and music have in modern theatrical productions by creating an immersive experience for the audience. A brief history of theatrical sound from ancient thunder machines to modern digital sound is also presented.

sound, music, sound design, theatre, performance, actor

Sunetul este un element greu de cuprins. Mai precis, pentru a putea înțelege în totalitate complexitatea termenului, sunetul poate fi explicat și analizat din mai multe perspective: științifică, filozofică, religioasă, muzicală, fiziologică, psihologică. Toate aceste direcții din care putem privi sunetul dovedesc importanța pe care acesta o are în teatru, fie că e vorba de zgomot, de muzică, de vorbire sau de tăcere. Toate acestea se nasc din sunet și sunt liantul dintre ce se întâmplă pe scenă și ce percepe publicul.

În antichitate, sunetul este considerat a fi o întruchipare divină, „o forță puternică, o substanță indestructibilă ce animă tot ce se mișcă [...] sunetele săgeților ce străpungeau prada sugerau o putere ucigătoare și vuietul cascadei făcea ca pământul să se cutremure.”<sup>1</sup> Pentru antici, sunetul naturii era voce a spiritelor sau a zeilor. De aceea, în ritualurile șamanice, legătura dintre preoți și divinitate se făcea prin intermediul sunetului, al ritmului și incantațiilor rostite.

„La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul”, așa își începe predica Sfântul Apostolul Ioan în Evanghelia după Ioan, aducând în prim-plan ideea că procesul creaționist a tot ceea ce există a fost întemeiat de Dumnezeu prin Cuvânt. „Acesta era întru început la Dumnezeu; Toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut”. Atât în Vechiul Testament, cât și în Noul Testament, Dumnezeu nu Se arată oamenilor, ci Se lasă auzit. Psalmii regelui David sunt dialogul scris al conversației omului cu Dumnezeu prin voce și muzică. Din perspectivă religioasă, Cuvântul, adică sunetul, stă la baza facerii lumii. Din Cuvântul lui Dumnezeu s-a creat tot universul și toate ființele. Așadar, din această perspectivă sunetul este primordial, divin, sunetul vine de la Dumnezeu și cu

ajutorul lui s-a creat lumea. Aceeași idee o întâlnim și în religia hindusă unde zeul Brahma creează apele primordiale prin Vach (cuvânt divin). Conform unui mit egiptean, la început nu exista nimic, cu excepția unei ape primordiale fără margini, învăluite în întuneric, ce conținea semințele sau începuturile (bărbat și femeie), a tot ceea ce urma să fie în viitor. Spiritul divin primordial ce forma o parte esențială a acestei materii lichide a simțit în interiorul său dorința de a începe lucrul Creației, iar Cuvântul său a trezit la viață lumea, în forma și aspectul ei, care erau dinainte reprezentate de acesta.

Știința modernă definește sunetul sub forma unei vibrații a particulelor unui mediu elastic care poate fi înregistrat de ureche. Transmis prin unde mecanice, sunetul este receptat de către noi prin intermediul timpanului. Intensitatea produsă de presiunea acustică, înălțimea dată de frecvența vibrației, ecartul de frecvențe din care este compus și distanța de la care auzim sunetul sugerează dimensiunea sursei și locul în care aceasta se află. Mai mult, prin modul în care se propagă sunetul, prin reflexia (reverberația) acestuia, putem afla informații legate de spațiul înconjurător (locație, dimensiune, construcție). Însuși Big Bang-ul, începutul universului, deține o amprentă sonoră a înființării sale pe parcursul primului milion de ani, „în trei mișcări” cum o numește astronomul Mark Whittle: „un țipăt descendent; un răget adânc; iar la final un șuierat în creștere.”<sup>2</sup> Păstrat azi, sub forma unor radiații cosmice, sunetul primordial „trăiește”, atât timp cât universul se prezintă viu. Dependent precum ființa, sunetul are nevoie de aer, de apă sau de materie pentru a exista. Fără aceste elemente atât de necesare vieții, vibrația pare să rămână fără ecou, iar sunetul să se sufoce. În spațiul vid, sunetul nu se poate propaga. Și totuși, substanța

1 Henry George Farmer, “The Music of Ancient Egypt”, in Egon Wellesz (ed.), *New Oxford History of Music: Vol. I: Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, London, 1957, p.277.

2 Mark Whittle, *Bing Bang Acustics: Sounds from the Newborn Universe*, Chapter 1. Introductions & Overview, University of Virginia.

flexibilă de care dă dovadă sunetul îi oferă acestuia posibilitatea de a se adapta oricărui mediu ostil, supraviețuind prin transpunere. Oamenii de știință de la NASA au prezentat pentru prima dată sunetele planetelor sistemului nostru solar captate prin transpunerea radiațiilor electromagnetice în unde mecanice. Prin aceste metode de ascultare neconvenționale, putem deschide orizontul sonor al aparentului vacuum, ascultând manifestarea plină de vibrații a cosmosului ce se manifestă cotidian prin respirația planetelor. Într-adevăr și literalmente, lumea este o orchestră vastă de pulsații și vibrații, iar muzica universalis<sup>3</sup> există în egală măsură atât pentru oamenii de știință, cât și pentru omul de rând.

În filosofie, sunetul aparține calităților sensibile proprii materiei, alături de culoare, miros, gust și textură. Sunetul este o interpretare senzorială dată unui obiect în funcție de presiunea acustică receptată de urechea umană. Potrivit filosofului John Locke, spre deosebire de formă și dimensiune, considerate a fi calități primare ale materiei (concrete în realitatea materială și percepute astfel identic de oameni), culoarea, textura, gustul, mirosul sau sunetul sunt receptate și interpretate subiectiv de fiecare om în parte, deoarece sunt doar niște senzații (proprietăți secundare ale materiei)<sup>4</sup>. Din punctul de vedere al psihologiei, de exemplu, dacă pentru o persoană un sunet este deranjant din cauza frecvențelor sale, pentru altă persoană poate fi plăcut datorită aceluiași frecvențe. De aici apare și ideea conform căreia percepția noastră asupra sunetului este strict subiectivă, iar reprezentarea vizuală a informației sonore este direct proporțională cu experiențele precedente ale ascultătorului în raport cu

sunetul auzit. Urmărind afirmațiile de mai sus, observăm că fiecare dintre cele trei puncte de vedere sugerează trăsături diferite, dar niciuna nu poate fi aplicată exhaustiv atunci când este raportată la spațiul teatral. Sunetul poate fi în același timp o consecință a vibrației materiale, o proprietate sensibilă a materiei sau o reprezentare a misticului. Cum aceste idei sunt clădite pe premise tehnice, metafizice sau oculte suntem datori să răspundem unei întrebări firești: cum pot fi ele de folos artei, al cărei proces de creație se bazează și pe materialul sonor?

Sunetul este vibrație. Creat de vibrație, este transmis prin vibrație și este perceput ca vibrație. Dar nu vibrația în sine poate fi numită sunet; ea reprezintă vehiculul substanței sonore, așa cum nici lumina nu poate fi considerată imaginea vizuală, ci doar purtătoare a acesteia. Prin vibrație, sunetul se naște în aceeași măsură în care și materia prinde viață. Vibrația înființează, animă, însuflețește ființa, căci fără vibrație ființa moare. În acest fel, sunetul devine o amprentă a începutului și „un manifest” al vieții, în timp ce absența sa este o dovadă a sfârșitului, a morții. Lipsa vibrației, însă, nu poate defini liniștea. Dacă așa ar fi cazul, atunci tăcerea ar fi o dovadă a inexistenței lumii material-spirituale, ceea ce este imposibil. Inactivitatea fizică nu elimină vibrația, ci o transcendentalizează. Deci, tăcerea reprezintă punctul culminant în care vibrația se desăvârșește, devine perfectă. „Cum toate vibrațiile produc sunete, și cum toată materia este în mișcare, conchidem că oriunde este materie sau substanță, acolo trebuie să fie și sunet, chiar dacă este inaudibil.”<sup>5</sup>

Existența studiului fenomenelor modale și a teoriei sonicității reprezintă un punct de

3 Muzica sferelor sau Armonia sferelor este un concept filozofic dezvoltat de Pitagora și Aristotel care afirmă că toate corpurile cerești, precum Soarele, Luna și planetele, se mișcă în proporții specifice, creând astfel o formă de muzică, văzută ca rezultatul matematic al relațiilor lor cerești.

4 David Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, Studio City, 2001, p. XIX.

5 Charlotte E. Woods, „The Philosophy of Sound”, in *Universal Brotherhood Path*, Pasadena, Theosophical Publishing Company, Vol. XIV, Nr. 10, Ianuarie 1900, p. 480.

plecare pentru a ne închipui forța cu care sunetul a aranjat universul și a ordonat materia. Ion Popescu Gopo, în *Scurtă istorie* (România, 1957), prezintă ingenios printr-o viziune proprie apariția sistemului nostru solar: un punct galben, ca un gălbenuș de ou, crește în vid vibrând în armonie cu sunetul melodios al unor harpe celeste. Ajuns la maturitate, soarele primordial se odihnește, dar este trezit la viață de mica planetă albastră care-i provoacă un strănut. Iată cum, prin voce – sunetul strănutului fiind o consecință a corzilor vocale – universul se naște, prinde viață, iar lanțul biologic își pornește călătoria evolutivă. Energia elementului sonor se dovedește a fi atotpătrunzătoare, influențând atât lumea anorganică, cât și cea organică. „În lumea însuflețită, sunetul reflectă viața însăși.”<sup>6</sup> În tratatul său de sonologie, muzicianul român Corneliu Cezar prezintă influența sunetului la nivel biofizic (molecular și enzimatic), precizând că elementul sonor, manifestat prin întreg spectrul de frecvențe audio disponibile (infra și ultrasunete, cât și sunetele din spectrul audibil), poate favoriza modificări fiziologice și psihologice atât în rândul plantelor, cât și în rândul animalelor sau al oamenilor. Printr-o serie de cercetări științifice, explică autorul, s-au făcut descoperiri cu privire la capacitatea sunetului (și a muzicii) de a modifica comportamentul plantelor. Reproducerea unor frecvențe audio sau a unor piese muzicale în proximitatea unor plante a favorizat dezvoltarea accelerată sau, din contră, decelerată, a acestora. Mai mult, plantele au înfățișat o predispoziție pentru armonia sonoră (prin muzica clasică sau orientală) apropiindu-se de difuzor. În opoziție, prin expunerea la enarmonie sonoră (cum este, de exemplu, muzica rock), plantele au manifestat un comportament ostil, „îndepărtându-se de sursa sonoră,

aplecându-se ca bătute de vânt în direcția opusă”. În aceeași măsură, animalele au prezentat o sensibilitate pentru sunete și muzică modificându-și comportamentul în momentul audierii, asemănător melomanilor. Spre deosebire de plante, afirmă Corneliu Cezar, animalele pot produce la rândul lor sunete, ceea ce atestă în mod direct existența elementului sonor în regnul animal.

De asemenea, s-a demonstrat că sunetul este receptat de către corpul uman nu numai prin aparatul auditiv, ci prin toate organele, din creștet până în tălpi. Experimentele arhitectului de instalații sonore Bernhard Leitner reprezintă o dorință continuă a artistului austriac de a observa legătura dintre corpul uman, elementul sonor și spațiu. Într-un interviu legat de operele sale arhitectural-sonore, Bernhard Leitner afirmă: „Atunci când am descoperit prin experimentele mele spațial acustice că nu auzi doar cu urechea, ci de asemenea cu tălpile picioarelor tale, pieptul tău și craniul, și că sunetul nu plutește în jurul meu și nu sare peste mine sau se leagă precum un pendul sub mine, ci că marginile acustice se întind propriu-zis prin corp, că spațiul se mișcă prin corp, că în acest fel interiorul și exteriorul primesc o cu totul altă semnificație – am devenit conștient de diferența fizică în crearea spațiului acustic în raport cu configurația vizuală a spațiului. Învățând din asta, am construit obiecte precum Scaunul Sonor. A fost surprinzător și fascinant să auzi sunete tale în propriul corp, să simți fluxul și curentul sunetului în corp și să simți cum propriul corp devine un spațiu interior acustic viu. Munca mea este strâns legată de corp. În cele din urmă, eu nu vorbesc urechii unei alte persoane, ci corpului [acesteia].”<sup>7</sup>

Influența energiei sonore la nivelul universului uman este cunoscută mai ales

6 Corneliu Cezar, *Tratat de sonologie. Spre o Hermeneutică a Muzicii*, Editura Anastasia, București, 2003, p. 21.

7 Boris Groys și Bernhard Leitner, Bernhard Leitner: *.P.U.L.S.E.*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, p. 177.

prin însușirea limbajului acustic cu care omul a fost înzestrat pentru a comunica cu natura și cu el însuși. Dar, în afară de această funcție relațională, sunetul a înfățișat și o influență la nivel corporal și psihic. Studiul terapiei prin muzică prezintă capacitatea sunetului de a ameliora sau modifica stări patologice. Nu este nicio coincidență faptul că urechea umană are în componența sa și un instrument pentru stabilirea echilibrului și a poziției corpului uman în spațiu. Așa cum în limba engleză termenul de sunet este folosit și pentru a defini o stare stabilă<sup>8</sup>, este de la sine înțeles că sunetul, vibrația reprezintă mai mult decât un canal de comunicare; el reprezintă fundamentul vieții, al universului. Din punct de vedere muzical, sunetul este o undă sonoră periodic constantă caracterizată prin durată, înălțime, intensitate și timbru. Durata este caracterizată prin cât de lung sau scurt este un sunet, și cât timp acționează asupra stimulilor nervoși. Durata se întinde de la momentul în care sunetul a fost prima oară observat, până când acesta se modifică sau se oprește.

Înălțimea este caracterizată prin cât de acut sau grav este un sunet și reprezintă natura ciclică și repetitivă a vibrațiilor care alcătuiesc sunetul. Cu cât frecvența este mai mare, cu atât sunetul este mai acut, cu cât frecvența este mai mică, cu atât sunetul este mai grav. Înălțimea este determinată doar în sunetele care au o frecvență suficient de clară și stabilă pentru a se distinge astfel de zgomot. Înălțimea și frecvența sunt în strânsă legătură, dar nu echivalente. Frecvența este un atribut științific obiectiv, care poate fi măsurat cu exactitate, în timp ce înălțimea este percepția subiectivă a fiecărei persoane în parte asupra unei unde sonore și prin urmare nu poate fi cuantificată; cu toate acestea oamenii putând conveni asupra înălțimii notelor.

Intensitatea sonoră este caracterizată prin cât de tare sau încet se aude un sunet și este

o percepție subiectivă a presiunii sunetului asupra urechii umane. Așadar, percepția asupra intensității sunetului diferă de la o persoană la alta. În acustică intensitatea sonoră este studiată atât din punct de vedere fiziologic, cât și fizic. Intensitatea fiziologică (auditivă) este intensitatea cu care urechea umană percepe vibrațiile, iar intensitatea fizică aparține corpurilor care emit vibrații (instrumente muzicale). Fiind o percepție subiectivă, intensitatea sonoră a universului muzical al unui spectacol este percepută în mod personal de fiecare actor și spectator. De exemplu, aceeași intensitate a muzicii poate contribui la o mai bună interpretare a unui rol de către un actor și în același timp în sală, spectatorul să fie deranjat de volumul sunetului. De asemenea, poziționarea spectatorilor față de sursa de sunet contribuie la efectul muzicii asupra lor. Un spectator din primul rând percepe altfel universul sonor al unui spectacol decât unul din ultimul rând.

Timbrul este o caracteristică a sunetului care permite să se distingă între diferite sunete cu aceeași intensitate și înălțime. Timbrul este cel care distinge diferitele moduri de a produce un sunet, cum ar fi vocile dintr-un cor sau instrumentele muzicale, fie ele instrumente cu coarde, de suflat, sau de percuție. Timbrul este o calitate a sunetului care îi conferă personalitate și culoare. De exemplu, nota La cântată pe un pian și nota La cântată la o chitară, au aceeași intensitate, înălțime și durată dar sună diferit, această diferență fiind timbrul.

La fel ca și dramaturgia, actoria, regia și luminile, sunetul joacă un rol extrem de important în producțiile teatrale. Sunetul funcționează în sinergie cu celelalte elemente ale creației teatrale pentru a captiva spectatorul și a-l face să înțeleagă universul teatral creat de regizor. Universul sonor al unui spectacol definește atmosfera unui spectacol și capacitatea acestuia de a spune

o poveste. Este o componentă necesară a narațiunii și influențează percepția publicului asupra spectacolului. Universul sonor al unui spectacol include tot ce aude publicul: efecte sonore, muzică, recuzită care produce zgomot și, bineînțeles, vocile actorilor care spun text sau scot zgomote. Echipamentul folosit, cum ar fi boxe, microfoane, mixere, este aproape la fel de important ca sunetul în sine. Un sunet clar, cu o fidelitate bună, este esențial pentru a crea o experiență auditivă plăcută pentru spectatori și îi va ajuta să se transpună în povestea de pe scenă. Pentru a înțelege mai bine importanța sunetului în teatru, iată câteva dintre rolurile pe care le poate avea sunetul și muzica în producțiile teatrale moderne.

**Narațiunea:** intriga unei piese creează acțiunea și le permite actorilor și regizorilor să spună o poveste coerentă, la fel și imaginile și sunetele asociate narațiunii. Intriga spectacolului există ca dramaturgie până când este adusă la viață prin acțiune fizică și sunet. Universul sonor al spectacolului se poate compune din efecte sonore adăugate, muzică, sunete realizate de actori și recuzită. Sunetul are un avantaj față de conținutul vizual, deoarece poate fi auzit în afara unei scene, adăugând straturi suplimentare de context narativ, fără a fi în punctul de vedere imediat al publicului. În cadrul unei narațiuni, sunetele și muzica sunt adesea clasificate ca diegetice și non-diegetice. Sunetul diegetic este tot ceea ce personajele pot auzi, în timp ce sunetul non-diegetic constă în lucruri precum coloane sonore muzicale, care sunt destinate exclusiv publicului. Experimentând cu sunetul și folosind aceste două instanțe ale lui, în interiorul sau în afara unei scene, regizorii de teatru și designerii de sunet, pot dezvolta un scenariu și pot adăuga straturi care nu pot fi transmise neapărat în cuvinte.

**Spațiul fizic:** partea vizuală este esențială în

crearea unui spectacol, dar universul sonor transformă o imagine frumoasă într-o experiență imersivă. O scenă ce are loc într-o pădure este mult mai convingătoare dacă este susținută de sunete de pădure, păsări, vânt, frunze, animale, decât dacă se desfășoară în liniște sau cu efecte sonore ce nu au legătură. Echilibrul este foarte important, deoarece nu am vrea ca publicul să fie distras sau copleșit de prea multe efecte sonore în fundal. De asemenea, trebuie să ne asigurăm că actorii nu sunt acoperiți de prea multe sunete sau de un volum prea mare, textul rămânând totuși elementul de bază al teatrului. Sunetul are legături strânse cu spațiul fizic. Dacă vezi o ușă închizându-se, te aștepti să auzi sunetul rezultat din această acțiune. Dacă cineva scapă un pahar, anticipezi un sunet de sticlă spartă. Încă de la începuturile teatrului au fost folosite o mulțime de obiecte și mașinării pentru a ajuta la crearea universului sonor al unui spectacol. Asemenea invenții au permis creatorilor de spectacole să descrie spații cu acuratețe, folosind mai mult decât componenta vizuală, ceea ce a schimbat felul în care publicul se raportează și percepe ceea ce se întâmplă pe scenă.

**Emoțiile:** sunetele, la fel ca mirosurile și gusturile, pot evoca amintiri și emoții și pot crea senzația de întoarcere în timp la un moment sau experiență anterioară. Un studiu despre influența muzicii, amintirilor și imaginilor asupra emoțiilor a descoperit că muzica evocă emoții pozitive puternice în contextul experiențelor și amintirilor personale. Cercetătorii au motivat că muzica are un rol atât de important în inducerea și crearea emoțiilor deoarece este prezentă permanent în viața noastră de zi cu zi. Anumite melodii sunt legate de evenimente importante ale vieții noastre sau chiar de cele cotidiene<sup>9</sup>. Chiar și anumite sunete, cuvinte sau tonuri folosite de actori pot

9 Maksimainen, J., Wikgren, J., Eerola, T. et al. The Effect of Memory in Inducing Pleasant Emotions with Musical and Pictorial Stimuli. *Sci Rep* 8, 17638 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41598-018-35899-y>

să ne transpună într-un anumit moment din timp al vieții noastre sau chiar în alt spațiu. Caracterul imersiv al sunetului în teatru este amplificat de faptul că în viața reală nicio scenă de teatru nu va suna exact la fel cu alta; există întotdeauna nuanțe și mici variații ale sunetului. Aceste diferențe creează un univers teatral mai realist și îi permite publicului să creadă că această lume fictivă a devenit reală. Un design eficient al sunetului, ajutat și de tehnica necesară, poate ajuta teatrele să aducă publicul în piesă prin extinderea spațiului fizic în care apar acțiunea și sunetul.

**Muzicalitatea:** chiar și fără folosirea unui soundtrack muzical, sunetele au muzicalitatea lor. Aranjând sunetele într-un mod specific, se pot crea ritmuri care pot induce spectatorilor stări de fericire, tristețe, frică, precum și o varietate mare de emoții. Transformând sunete banale, cotidiene, cum ar fi o ușă închizându-se sau un scârțâit de scaun, într-o succesiune ritmică, putem ajuta publicul să pătrundă în lumea ficțională creată de regizor și să înțeleagă că banalul, cotidianul, poate fi cathartic. O atenție sporită asupra muzicalității poate ajuta un designer de sunet să încetinească sau să grăbească ritmul unei scene, avertizând publicul de un pericol ce va urma, sau să liniștească tumultul emoțional după o scenă violentă. Asocierile pe care le facem cu sunetele pe care le auzim zi de zi face posibilă această abilitate. De exemplu, tindem să asociem gamele majore din muzică cu emoții pozitive, în vreme ce gamele minore sunt în general asociate tristeții și depresiei. Muzica este foarte folosită în crearea atmosferei unei producții teatrale. Versurile, ritmul și genul muzical, pot sublinia și accentua tema dramaturgică.

**Stabilirea timpului și contextului cultural:** dacă stăm să ne gândim cu adevărat, realizăm cât de prezent e sunetul în viața noastră de zi cu zi. În orice moment putem auzi sunete noi care vin din fundal și ne umplu urechea.

Rareori avem parte de momente de tăcere cu adevărat. Acest zgomot de fundal, acest zumzet al vieții, în context teatral este descris ca „peisaj sonor” (în engleză, *soundscape*). Peisajul sonor poate fi utilizat eficient pentru a recrea un timp sau un context cultural. De exemplu, greierii de obicei evocă noaptea, iar păsările dimineața devreme. Contextul cultural, social și istoric este important pentru ca publicul să fie introdus în atmosfera demersului artistic. Detaliile sunt foarte importante, de exemplu, sunetul unei mașini din 1920 este foarte diferit al celui unei mașini de azi. O piesă a cărei acțiune se petrece în Primul Război Mondial va avea efecte sonore și muzică diferite de o piesă a cărei acțiune se petrece în anii '90.

**Rol expozitiv:** în universul teatral, nu se poate arăta pe scenă totul, trebuie să mai lași loc pentru imaginația spectatorului. Câteodată, în timpul unui spectacol, există acțiuni care se petrec în culise sau publicul trebuie pregătit pentru o scenă nouă. Pentru aceste scopuri avem rolul expozitiv al sunetului. Cu sunete realiste de împușcături, sonerii sau telefoane, publicul poate fi atenționat în legătură cu ceea ce va urma în următoarele momente pe scenă și îi poate ajuta să facă o tranziție mentală ușoară și fără efort.

### Istoria sunetului în teatru

În antichitate, în jurul anului 3000 î.Hr., China și India și-au însoțit producțiile teatrale cu muzică și sunet și se cunosc exemple de utilizare a sunetului din acea perioadă. În tragediile și comediile grecești, corul cheamă furtuni, cutremure și tunete atunci când apar zeii. Există o istorie extinsă a mașinărilor care au fost folosite în mod constant pentru a crea efecte; și, deși există doar câteva mențiuni despre acesta, există dovezi ale utilizării mașinărilor pentru puținele efecte sonore de care aveau nevoie. În teatrul roman, Heron din Alexandria a inventat un dispozitiv de tunet folosind bile de alamă care să cadă pe piei uscate aranjate

ca o tobă și un dispozitiv de vânt concepută dintr-o bucată de material textil, învelită pe un suport cilindric rotativ. Aristotel a observat că vocile corului antic erau auzite mai bine dacă acesta era pe o suprafață tare spre deosebire de atunci când se afla pe nisip sau paie, începând să înțeleagă mai bine reflexia și absorbția sunetului în raport cu percepția spectatorilor. S-ar putea spune că el a fost primul acustician al teatrului. Vitruvius, un arhitect roman, a preluat din cunoașterea grecilor despre propagarea sunetului, s-a inspirat din arhitectura amfiteatrelor grecești și a construit noi teatre în Imperiul Roman. Dar Vitruvius a mers mai departe în cunoașterea despre propagarea sunetului, în volumul V al lucrării *De architectura*, el fiind primul care a afirmat că sunetul călătorește în unde, la fel ca atunci când arunci o piatră în apă<sup>10</sup>. Opera lui a fost decisivă în punerea bazelor acusticii arhitecturale moderne.

În perioada medievală, efectele sonore au fost necesare pentru reprezentarea iadului și a apariției lui Dumnezeu în piesele religioase, fiind folosite tobe, pietre și dispozitivele reverberante rămase moștenire din teatrul grec. Și, desigur, atât muzica cântată, cât și cea instrumentală au avut un rol important în piesele medievale, atât pentru tranziții, cât și pentru ambianță. În teatrul elisabetan, publicul se aștepta la mai mult realism în muzică și efectele sonore, iar muzica începe să fie scrisă în texte. Pe măsură ce teatrul migrează spre interior și devine mai profesionist, sunetul și muzica au fost folosite pentru a crea atmosferă, reproducând pistoale, ceasuri, cai, fanfare sau alarme, dar sunetul era acum folosit pentru efectul simbolic al supranaturalului și pentru a ajuta la crearea dramei. O descriere a efectelor sonore din acea perioadă este listată

în *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*<sup>11</sup> care include peste 900 de termeni găsiți în didascaliile autorilor acelor vremuri, de la efecte simple la nevoi specifice pentru scenele de luptă. Pentru o scurtă perioadă de timp după moartea lui Shakespeare, până în 1660, teatrul în Anglia a intrat într-un declin, iar după ce a început războiul civil englez în 1642, teatrul a fost interzis. Când regele Charles a fost readus pe tron după război, teatrele au început să prindă din nou viață, în parte pentru că regele, în timp ce era exilat în Franța, era obișnuit să vadă teatru. La scurt timp după aceasta, primele teatre au fost construite în America, dar nu au supraviețuit mai mult de câțiva ani. Abia la începutul anilor 1800, teatrele din New York, Philadelphia, St. Louis, Chicago și San Francisco au început să funcționeze continuu.

În studiul lui Michael Booth, *Theater in the Victorian Age*, există o documentare despre prima utilizare a sunetului înregistrat în teatru: un fonograf care reda plânsul unui copil a fost auzit într-un teatru din Londra în 1890. În Revista Theatre din 1906, există două fotografii care arată înregistrarea efectelor sonore în cornul unui gramofon pentru a fi folosite în tragedia lui Stephen Phillips, *Nero*<sup>12</sup>. Primul dispozitiv practic de înregistrare și reproducere a sunetului a fost cilindrul mecanic al fonografului, inventat de Thomas Edison în 1877. Bertolt Brecht citează o piesă despre Rasputin scrisă în 1927 de Alexei Tolstoi, care include o înregistrare a vocii lui Lenin. Iar designul de sunet a început să evolueze și mai mult, deoarece înregistrările pe discuri de vinil au putut să dețină mai mult conținut.

În 1913, compozitorul italian futurist Luigi Russolo, a construit un dispozitiv de producere a sunetului numit intonarumori.

10 Vitruvius Pollio, Vitruvius, *The Ten Books on Architecture* (1914) Tr. Morris Hickey Morgan Book V, Sec. 6–8.

11 Dessen, Alan C., *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 1999.

12 Booth, Michael R, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991

Acest instrument mecanic a simulat atât efecte sonore naturale, cât și produse de om pentru spectacole teatrale și muzicale futuriste. Russolo a scris un tratat intitulat *Artă zgomotelor*, care a fost scris ca un manifest în care atacă vechile metode de exprimare ale instrumentelor clasice și care pledează pentru dărâmarea structurii clasice și a metodelor de exprimare muzicală ale timpului său<sup>13</sup>.

Înainte de anii 1930, modul în care era produs sunetul în teatru nu se schimbaseră de mai bine de 2000 de ani. Muzica era interpretată de muzicieni prezenți în teatru, iar efectele sonore erau produse mecanic de tehnicieni în timp real, în timpul fiecărei reprezentații a spectacolului. În anii 1930, însă, industria înregistrărilor s-a extins rapid în întreaga lume. Odată cu înregistrările de muzică, au fost dezvoltate primele biblioteci de efecte sonore. Aceste înregistrări, realizate pe discuri de joasă fidelitate de 78 de rpm ( rotații pe minut), conțineau înregistrări scurte ale multor sunete diferite, de la lătrat de câini la locomotive cu abur. Dezvoltate inițial pentru piața radioului în creștere, bibliotecile de sunet au fost în curând adoptate de tehnicienii de teatru. Utilizarea muzicii înregistrate înainte de spectacol și la pauză pentru a ajuta la stabilirea stării de spirit a producției teatrale a devenit destul de obișnuită. Deși multe efecte sonore erau încă produse pe viu, unii regizori au început în anii 1930 să folosească material preînregistrat. Cu toate acestea, din moment ce redarea unui astfel de material depindea de capacitatea unei persoane de a plasa acul de fonograf pe un disc la momentul potrivit și exact în locul potrivit și de a regla volumul fonografului în funcție de indicație, calitatea acestor efecte a fost adesea îndoielnică. Următoarea perioadă notabilă de dezvoltare a venit în anii 1950, când banda magnetică a devenit principalul mediu de înregistrare a

sunetului și a muzicii. Perioada a produs, de asemenea, moduri mai bune de amplificare, care au îmbunătățit drastic sunetul și fiabilitatea lui, lucru care a sporit încrederea în folosirea lui în teatru. Banda magnetică a oferit alte două avantaje față de disc: putea începe redarea aproape instantanee și putea fi tăiată și îmbinată, ceea ce însemna că putea fi editată, cu sunete aranjate pentru a se potrivi nevoilor situațiilor scenice. Aceste avantaje au dezvoltat multe tehnici de pionierat în lumea muzicii și, de asemenea, a însemnat că pentru un spectacol întreaga producție sonoră putea fi îmbinată împreună pe bandă pentru a rula în ordinea corectă, cu un efort minim — o casetă preînregistrată și editată putea fi redată mult mai ușor. Odată cu aceste evoluții, un operator de sunet putea controla spectacolul dintr-o singură locație, asigurându-se că efectele, volumul și mixarea generală a sunetului întregului spectacol puteau fi realizate cu acuratețe de către o singură persoană, în modurile pe care le folosim în mod tradițional astăzi. În cele din urmă, introducerea benzii a redus numărul de specialiști în efecte sonore. Înainte de utilizarea efectelor sonore înregistrate, nu era neobișnuit ca o producție să necesite un echipaj de șase sau mai mulți oameni pentru a crea efectele în timpul unor spectacole, dar, după această revoluție a sunetului în teatru, un singur operator putea coordona întregul univers sonor al unui spectacol.

Designul de sunet în teatru începe să crească atunci când regizorii de la Hollywood, precum Garson Kanin și Arthur Penn, încep să regizeze producții Broadway în anii 1950. Pentru că trecuseră de la filmele mute la filmele cu sunet, s-au obișnuit cu un departament de profesioniști în ceea ce privește sunetul și muzica. Teatrul nu dezvoltase încă acest domeniu; nu existau designeri de sunet înregistrat. În mod normal, era în sarcina managerului de

13 Warner, Daniel; Cox, Christoph (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London: Continuum International Publishing Group LTD. pp. 10–14.

scenă să găsească efectele sonore pe care le dorea regizorul, iar un electrician mînuia înregistrările pentru spectacole. Pentru un timp, pentru că publicul mai priceput putea face distincția între sunetele înregistrate și cele live, crearea de efecte live în culise a rămas o practică obișnuită, dar care ulterior a devenit tot mai puțin folosită<sup>14</sup>.

Tehnologia a continuat să se îmbunătățească într-un ritm rapid începând cu anii 1950, microfoanele fiind utilizate intens în teatre începând cu anii 1960. Acest lucru a fost crucial atunci când actorii sau cântăreții trebuiau să emită suficient de tare pentru a nu fi „înecați” de orchestră, în special, cu microfoane de scenă plasate strategic în fața și deasupra scenei. Adevărata inovație pentru microfoane a venit în anii 1980, când microfoanele fără fir cu frecvență radio au oferit libertate de mișcare artiștilor oriunde pe scenă și mai mult control pentru inginerul de sunet. Cu microfoanele care evoluează în acest fel, posibilitatea de a face spectacole la un volum și mai mare era o opțiune pentru producțiile teatrale — microfoanele puteau fi adăugate pentru a intensifica părțile instrumentale, deoarece actorii și cântăreții puteau fi amplificați și mai tare cu ajutorul microfoanelor fără fir. Acest lucru a însemnat că muzica de fundal și efectele sonore puteau fi încorporate fără probleme, deoarece rolurile actorilor acum nu vor mai fi acoperite de volumul muzicii, aducând o experiență și mai imersivă teatrului<sup>15</sup>. Dezvoltarea microfoanelor fără fir miniaturizate la prețuri accesibile în anii 1980 a îmbunătățit semnificativ părțile vocale sau instrumentale din teatru. Microfoanele wireless își trimit semnalul către pupitrul de mixare printr-un mic emițător radio FM de putere redusă, ascuns undeva pe actor sau instrument, sau oriunde este nevoie de amplificarea unui sunet.

Precizia și fidelitatea reproducerii sunetului (uneori denumită „prezență”) care se obține prin plasarea microfonului în imediata apropiere a sursei sunetului este extrem de ridicată.

Îmbunătățirea calității recepției vocale a generat alte schimbări în anii 1980 și 1990. Masa de mixaj a fost mutată din cabina de sunet izolată, în auditoriu, astfel încât operatorul să poată auzi ceea ce auzea publicul și să varieze mixajul de sunet în consecință. Acolo unde bugetul unui spectacol muzical era suficient de mare, a devenit o practică obișnuită să se plaseze microfoanele în orchestră, precum și pe soliști, astfel încât operatorul de sunet să poată echilibra nivelurile fiecăruia pentru cel mai bun rezultat. Utilizarea microfoanelor fără fir s-a extins curând dincolo de teatrul muzical la toate tipurile de teatru. Avantajele spectatorilor de a-i putea auzi clar pe actori au fost evidente. De asemenea, capacitatea de a modula volumul vocii unui actor și de a-i putea suprapune diferite efecte le-a permis regizorilor și designerilor de sunet să înceapă să experimenteze cu utilizarea muzicii de fundal și a efectelor pe parcursul întregii producții teatrale, aproape în același mod în care filmele și televiziunea foloseau sunetul<sup>16</sup>.

Era digitală a secolului 21 a făcut ca designul de sunet în teatru să avanseze în salturi, atât pentru modul în care influența experiența imersivă a publicului, cât și pentru buna desfășurare a spectacolelor din punct de vedere tehnic. Intervențiile sonore constau, în general, într-o cantitate mare de muncă în perioada de creație și repetiție; un designer de sunet trebuie să creeze și să editeze fișiere de sunet potrivite, asigurându-se că acestea au tonul, lungimea și volumul corecte pentru a se îmbina cu ceea ce se întâmplă pe scenă și cu orice muzică și dialog care ar putea fi de

14 <https://tsdca.org/history/> accesat 21 mai 2021

15 <https://www.theatreartlife.com/music-sound/the-evolution-of-sound-design-in-theatre/> accesat 21 mai 2021

16 <https://www.britannica.com/art/stagecraft/Sound-design> accesat 21 mai 2021

asemenea prezente. Standardul din industrie pentru majoritatea pupitrelor de mixare digitale din teatre permite ca fișierele de sunet să fie preprogramate și cronometrate, cu opțiuni de pornire și oprire la anumite repere, făcând fluxul și mai fluid. Aceste avantaje tehnologice ar putea însemna că sunetistul ar putea da play la începutul spectacolului și apoi să se relaxeze până la final, însă lucrurile nu stau chiar așa pentru că teatrul este, totuși, o artă vie. Tehnologia este un instrument care permite cel mai inteligent mod de a trece de la un reper muzical la altul, dar va trebui întotdeauna să existe un element uman de control și supraveghere a procesului. La fiecare reprezentație, vor exista ușoare diferențe între spectacole, așa că tehnicienii de sunet și designerii vor trebui să fie atenți, să cunoască timpii și dinamica spectacolului și să fie pregătiți să modifice și să facă ajustări în timp real. Știind cât de departe s-a ajuns și cât de complicate sunt unele spectacolele din punct de vedere tehnic, este greu să nu fii entuziasmat de perspectiva a ceea ce va rezerva viitorul pentru designul de sunet al teatrului. Niciun alt element scenic nu a crescut atât de repede într-un timp atât de scurt, devenind o componentă esențială a teatrului. Dar cine știe ce ne rezervă următoarea rundă de dezvoltare tehnologică, atât pentru modul în care se creează, cât și pentru modul în care se experimentează spectacolele. Arta designului de sunet este o parte esențială a modului în care oamenii spun povești.

## BIBLIOGRAFIE

- CEZAR Corneliu, *Tratat de sonologie. Spre o Hermeneutică a Muzicii*, Editura Anastasia, București, 2003;
- CHION Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York, 1994;
- CURTIN, A, *Avant-garde Theatre Sound*, Palgrave Macmillan, London, 2016;
- DESSEN, Alan C., *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 1999;
- BOOTH, Michael R, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991;
- GROYS Boris și LEITNER Bernhard, Bernhard Leitner: *.P.U.L.S.E.*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008;
- FARMER Henry George, "The Music of Ancient Egypt", *New Oxford History of Music*: Vol. I: *Ancient and Oriental Music*, Egon Wellesz (ed.), Oxford University Press, London, 1957;
- IHDE, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Second Edition, State University of New York Press, New York, 2007;
- POLLIO Vitruvius, *Vitruvius, the Ten Books on Architecture*. Tr. Morris Hickey Morgan BookV, 1914;
- SONNENSCHNEIN David, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, Studio City, 2001;
- KAYE, Deena; LEBRECHT, James, *Sound and music for the theatre*, Routledge, 2009;
- KENDRICK, Lynne, *Theater Aurality*, Palgrave Macmillan, New York, 2018;
- MAKSIMAINEN, J., WIKGREN, J., EEROLA, T. et al. *The Effect of Memory in Inducing Pleasant Emotions with Musical and Pictorial Stimuli*. Sci Rep 8, 2018;
- WARNER, Daniel; Cox, Christoph. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London: Continuum International Publishing Group LTD, 2004;
- WOODS Charlotte E., "The Philosophy of Sound", în *Universal Brotherhood Path*, Pasadena, THEOSOPHICAL Publishing Company, Vol. XIV, Nr. 10, Ianuarie 1900.



# CORPORALITATE ȘI GESTUALITATE: CONCEPTE ȘI IDEI ÎN METODOLOGIILE DE PREDARE A REGIZORILOR ȘI ACTORILOR RUȘI

**IANOȘ PETRAȘCU**

asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Ianoș Petrașcu** is a teaching assistant at Lucian Blaga University of Sibiu, and at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in Chișinău, Moldova. In both institutions he teaches stage movement, choreographic art, stage fights and rhythmic. Since 2015 he is the director of M.A.D.E. Theatre in Chișinău and is currently a doctoral student at George Enescu National University of Arts in Iași, writing a thesis on training the body expression. He is focuses on the practical research of corporality, thus approaching different methods of training and development of body expressiveness in his performances, creating a fusion between the principles of dramatic theatre, dance, circus, pantomime. Over time, he has been awarded several important prizes in the field of Performing Arts, such as: Moldovan Theatre Union Award for "Best Choreography and Body Expression" for "Don't Shout at Me" - 2017, the "Champions of Change" award offered by the Friedrich Naumann Foundation Moldova and Romania for promoting culture and developing a new concept for Moldova, namely the Physical Theatre, the "Elena Fedcu" award for show directing innovation in the field of concerts, offered by the Union of Musicians of Moldova - 2021.

#### **Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[ianos.petrascu@ulbsibiu.ro](mailto:ianos.petrascu@ulbsibiu.ro)

#### **ABSTRACT**

*Corporality and Gestures: Concepts and Ideas in the Teaching Methodologies of Russian Directors and Actors*  
This article highlights the principles of developing the body expressiveness of an actor in the system of K. S. Stanislavski, M. Cechov, V. Meyerhold, A. Tairov. The paper focuses on the development of nonverbal language by acquiring different physical skills proposed by the authors mentioned above and the actor's attention in researching the development of emotional and physical balance that allows him to get rid of musculo-skeletal blockages and react promptly to tasks proposed by director or choreographer. Furthermore, the author proposes the method of A. Droznin as one of the most effective methods of training and developing the body of an actor in dramatic theater, who created a harmonious unity between Stanislavski's system, Meyerhold's biomechanics and Grotowski's physical training.

#### **KEYWORDS**

body expression, corporality, actor, K. S. Stanislavski, V. Meyerhold, Russian theatre school.

### CORPORALITATEA: DESPRE PROCESUL DE CREAȚIE ȘI INSTRUIRE A ACTORULUI

Într-o comparație cu privire la diferite genuri ale artei, ar trebui să menționăm un lucru foarte important și anume că literatura, pictura, arhitectura și sculptura sunt supuse vizionării doar la finalul creației artistului. Acesta mai întâi creează, abia apoi opera sa este prezentată publicului. Prin urmare, procesul de creație este cumva omis din percepția publică, nu este direct supus evaluării. Acest rol revine criticilor profesioniști, sociologilor, care vor încerca să-l analizeze minuțios, precum și motivația și impactul său asupra societății. Consumatorul de rând, însă, evaluează doar opera și rezultatul, fără a simți nevoia de a afla detalii referitoare la perioada de creație. Însă, când ne referim la artele interpretative, evaluarea procesului de creație este foarte importantă. Spectatorul poate fi nu doar un simplu observator, ci un complice în acest proces, care implică toată capacitatea sa de a simți lumea. În acest sens, teatrul implică un număr maxim de resurse informaționale. Conform sistemului unic de percepere a informației din psihologie, oamenii se împart în trei tipuri: vizuali, auditivi, kinestezici. Dacă muzica sau arta vocală influențează indirect reprezentarea vizuală (imaginația) a spectatorului, teatrul are un impact direct asupra lui. Teatrul influențează la maximum cele trei tipuri de percepere a informației: văzul și auzul permit spectatorului să sesizeze componentele imagistice și sonore a discursurilor (monolog / dialog), iar cel kinestezic, ca urmare a fenomenului de empatie față de interlocutor / stare / poveste. Această trăsătură distinctivă, utilizarea maximă a resurselor informaționale, permite teatrului să genereze un impact major și eficient asupra spectatorului.

Teatrul încearcă să devină un spațiu sincretic

al artelor unde, prin universalitatea sa, creează un dialog și influențează direct percepția vieții. Orientat spre cunoașterea universal-umană, teatrul încearcă să folosească acele mijloacele de comunicare care nu sunt legate de o anumită cultură națională, de specificul de citire a unui text sau a limbii vorbite, iar acest mijloc universal este gestul. Desigur că există și alte modalități universale de comunicare – mimica, poziția corpului, intonațiile vocale sau alte componente de comunicare nonverbală din domeniul paralingvisticii, dar cel care duce o informație clară și înțeleasă tuturor este gestul teatral. Deseori, gestul impresionează mai mult decât cuvântul, iar pauzele amplifică sentimentele în cel mai important moment. Moisei Kagan considera că gestul, împreună cu mimica, mișcarea corpului / expresia corporală și privirea sunt formele primare ale artei actorului. Potrivit lui, această formă își are originea în ritualul de vânătoare, iar în cultura Greciei Antice s-a păstrat sub numele de *orchestica*. Din această artă sincretică s-a remarcat dansul, care purta un caracter indescriptibil, în timp ce extrema opusă lui a dobândit menirea de a povesti, de a imita. Kagan scria în *Morfologia artei* că „Limbajul artistic al acestei arte, este bazat pe redarea formelor reale a comportamentului omenesc, mișcărilor cotidiene, mimicii, adică poartă un caracter mimetic.”<sup>1</sup> Patrice Pavis afirma despre modalitatea de comunicare a actorului, despre gest, că este „o mișcare corporală cel mai adesea controlată în mod voluntar de către actor, gestul este executat în scopul de a produce o semnificație....”. Conform definiției lui, expresia corporală în teatru este „un sistem divers al mișcării corpului, el se bazează sau începe de la gest.”<sup>2</sup>

O piesă contemporană de teatru poate fi citită în aproximativ treizeci - patruzeci de minute, dar spectacolul poate dura câteva

1 Kagan Moisei, *Morfologia Artei*, Leningrad, Iskusstvo, 1972, p. 305.

2 Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, București, 2012, p. 101.

ore, deoarece limbajul teatral este constituit nu doar din cuvânt, ci din mai multe componente: sunet, atmosferă, mizanscene, expresie corporală. Cel din urmă element, la fel ca și cuvântul, îl constituie pilonii de bază al actului artistic din care rezultă imaginea producției teatrale. Este important de punctat și viziunea lui Peter Brook: „Un cuvânt nu pornește ca atare, este un produs finit care începe ca impuls, stimulat de atitudinea și comportamentul care dictează nevoia de expresie. Procesul apare în eul dramaturgului, se repetă în actor. Ambii pot fi conștienți de cuvinte, dar, atât pentru autor cât și, apoi, pentru actor, cuvântul e o mică parte a unei formațiuni gigantice invizibile”<sup>3</sup>. Diversitatea nuanțelor de comunicare în scenă, dar și din viața cotidiană (expresia facială, gest, poziția corpului, componente ale expresiei corporale non-verbale) demonstrează că acest gen de comunicare are un spectru mai larg de sensuri și percepții în comparație cu limbajul verbal. Cuvântul este rezultatul unei trăiri interioare, a unei emoții, iar din afirmațiile fiziologului rus Ivan Secenov, „Toată varietatea manifestărilor externe ale activității creierului este redusă în cele din urmă la un singur fenomen – mișcarea musculară”<sup>4</sup>, constatăm că și cea mai complicată trăire interioară se manifestă printr-o simplă contracție musculară, informând mereu lumea înconjurătoare despre starea sufletească. Mișcarea fiziologică dictată de starea emoțională a omului, constituie un set de semne ale stărilor recognoscibile de majoritatea oamenilor.

Expresia corporală poate fi considerată matricea Artei Actorului. Fondatorii diferitor școli și sisteme teatrale, unele dintre ele destul de controversate, au acordat

cea mai mare atenție (fiecare în felul său) îmbunătățirii abilităților fizice ale actorului, fiindcă „Limbajul corpului este atât de bogat, încât nevoia cuvântului dispare, mai ales într-un astfel de teatru care încearcă să pătrundă în adâncul sufletului omenesc”<sup>5</sup>.

„Plastică”, „plasticitate”, „educarea plastică a actorului”, „plastica personajului”: acestea sunt terminologiile cu care jonglau marii maeștri ai teatrului rus. În literatura rusă de specialitate, termenul „plastică / plasticitate”, în ceea ce privește teatrul, este legat de corporalitate. Definiția acestui termen o găsim în *An Actor's Plastic Culture, A Short Encyclopedia of Stage Movement Term* de Galina Morozova: „În teatrul dramatic, noțiunea poate fi înțeleasă drept reprezentarea vizuală a acțiunii scenice, ce se realizează prin intermediul mișcării actorului; anume în acest sens ea a intrat în lexiconul teatrului rus la începutul secolului XIX.”<sup>6</sup>

## ACȚIUNEA

Începând cu Aristotel, despre acțiune au vorbit mulți teoreticieni și practicieni ai esteticii teatrale, însă argumentele lor au fost oarecum abstracte, deoarece nu a existat o definiție clară sau un concept explicit a ceea ce este acțiunea. Cu această ambiguitate a noțiunii s-au confruntat mulți regizori ai anilor 1920-1930 din Rusia, care au fost implicați direct în procesul de educare a viitorilor actori.

Cea mai bună definiție poate fi identificată în *Dicționarul terminologic al mișcării scenice*, de Galina Morozova: „În teatru, *acțiunea* este desemnată drept mijloc de exprimare, prin asta se și diferențiază de alte Arte. În sensul larg al termenului *acțiunea scenică* este echivalent cu *conceptul spectacolului*, la

3 Peter Brook, *Spațiul Gol*, Ed. Unitext, București, 1997, p. 20.

4 Ivan Secenov, Рефлексы головного мозга, Izdatelstvo AST, 2014, p. 2.

5 E. Melnicova (Iușcova), Глазами слышать..., Московский комсомолец, 1987. 18 iunie.

6 G. Morozova, *An Actor's Plastic Culture, A Short Encyclopedia of Stage Movement Term*, Moscova, GITIS 1999, p. 52. Galina Morozova este doctor în Istoria artei, autoare a numeroase studii despre istoria și teoria teatrului rus, profesor în perioada 1980-2000 la disciplinele Mișcare scenică și Scrimă în cadrul Institutului Teatral „Boris Șciukin”.

baza căruia este fabula piesei cu expunerea, dezvoltarea și rezolvarea conflictului; în sensul îngust, acțiunea este chintesența existenței personajului în scenă. Pentru actor, acțiunea este materia primă din care este creat personajul: «viața interioară și viața exterioară» a personajului este creată din acțiunile întreprinse în timpul acestei «vieți». Succesul actorului în crearea rolului depinde de cât de bogat va fi personajul creat prin intermediul acțiunilor sale în scenă. Conform teoriei lui Stanislavski, acest lucru este posibil doar dacă fiecare acțiune este adevărată, justificată și productivă<sup>7</sup>.

K.S. Stanislavski a fost primul care a identificat rolul dual al acțiunii și a văzut în ea „fuziunea acestor două mișcări (fizică și psihologică)”. Tot el a fost primul care a formulat și a determinat importanța armoniei între aceste două acțiuni în actul de creație a actorului. „Pentru a convinge spectatorul de veridicitatea trăirii dumneavoastră este nevoie de abilitatea controlului total al organismului în timpul jocului, iată de ce este necesară armonia acțiunii fizice și psihologice în spectacol. Acestea, la rândul lor, vă vor permite să redați clar și exact viața interioară a rolului”<sup>8</sup>.

De fapt, acțiunea din scenă necesită un sistem neuromuscular foarte bine dezvoltat, care se supune ușor imaginației artistice: capacitatea de a reda prompt și exact complexitatea fizică a personajului. Este dificil de a obține o astfel de armonie în practică: natura ne-a înzestrat cu un sistem psihologic foarte dezvoltat, bogat și nelimitat în capacitățile sale, dar, în același timp, a creat multe obstacole în funcționarea corpului nostru – construcția corpului (spre exemplu limitarea mișcărilor din cauza articulațiilor), fiziologia lui (oboseala, îmbătrânirea) etc.

## PRINCIPII DE CERCETARE ȘI ELABORARE A METODELOR DE PERFECTIONARE A EXPRESIVITĂȚII CORPORALE

Mulți din marii maeștri ai artei spectacolului din Rusia au căutat echilibrul dintre *plasticitate / corporalitate* și alte mijloace de expresie specifice artelor spectacolului și au încercat să descopere sau să redescopere diferite principii de existență în scenă a actorului. Toți creatorii „epocii de argint”<sup>9</sup> aveau un adevărat cult al antichității, în care căutau mijloace uitate de cunoaștere și expresie a sufletului omenesc, mijloace noi de maximă expresivitate și existență în scenă și au încercat să îmbine *commedia dell'Arte* cu teatrul antic, pantomima și dansul plastic. Isadora Duncan, fascinată de teoria artei apolinice și dionisiace, afirma că „ziua în care nu ai dansat este o zi pierdută”<sup>10</sup>, iar prin dansul ei liber, prin mișcările ușoare ale corpului, încerca să ajungă la spiritualitatea supremă de care era atât de obsedată elita rusească a acelei epoci. Deși principalele surse de expresie a Isadorei erau *plastica* și *ritmul*, mulți descopereau în dansurile ei „întruchiparea spiritualității”<sup>11</sup> sau ceva „nespus”<sup>12</sup>, depășind materia și zborul sublim al sufletului.

Tandemul „plastică – ritm” avea o semnificație mistică în opinia adepților lui Rudolf Steiner, ce a avut o influență majoră asupra metodei lui Mihail Cehov (1891-1955), care îl plasa pe actor în prim-plan, nu din punct de vedere mistic, ci al lucrului, deoarece corpul este unicul său mijloc de expresie în scenă. Tehnica lui Cehov este concentrată, la rândul ei, pe reglarea raporturilor dintre emoție, intenție și execuție fizică pe care actorul trebuie să o stăpânească, în vederea

7 Ibidem, p. 24.

8 K.S. Stanislavski, Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра, Москва „Искусство”, 1952, p. 116.

9 Perioadă din istoria culturii ruse, care se referă la începutul secolului XX și coincide cu epoca modernă. Această denumire s-a răspândit abia în a doua jumătate a secolului XX. În cultura europeană, aceeași perioadă a primit denumirea franceză „fin de siècle”.

10 K. Kasatkina, E. Suriț, Айседора. Гастроли в России. М., 1992., p. 16.

11 Ibidem, p. 86.

12 Ibidem, p. 89.

coagulării personajului verosimil și vibrant. El nuanțează gândirea cu privire la suflet, spirit, senzație, corp și modurile în care acestea se informează reciproc. Chiar dacă era un actor practician, tehnica lui Cehov nu se baza doar pe propria sa experiență. Unul din profesorii lui a fost cel menționat mai sus, Rudolf Steiner, căci la el a găsit confirmarea convingerilor sale, în special ideile sale referitoare la corporalitatea actorului. Steiner considera că gradul de plenitudine semantică a textului transpus în mișcare este la fel de bogat și plin de sens ca și cuvântul.

Un alt reprezentant al acestei epoci a fost Vsevolod Meyerhold. El a studiat nu doar formele expresive ale teatrului, dar și ale artei plastice. Acesta a creat teoria „plasticii statulare”, iar mai apoi a apelat la *commedia dell'arte*, teatrul *Nō* și *Kabuki*, la opera din Pekin, chiar și la box, din care a selectat exerciții importante pentru educarea actorului. În toate aceste forme a căutat ceva comun, simplu, esențial, ce le face universale pentru pregătirea actorului. Criteriul de selecție a mișcărilor era „legea de economisire a energiei” a cărei esență era obținerea maximei expresivități prin economisirea de energie. Meyerhold a dezvoltat un sistem de joc bazat pe premisa că „orice artă este organizarea materialului”, iar actorul este „în același timp materialul și organizatorul acestuia”<sup>13</sup>. El susținea că „La teatru, cuvintele nu sunt decât desene pe canavaua mișcărilor...”<sup>14</sup> și propune termenul de „biomecanică” în care actorul este plasat în rolul unei „mașini conștiente”, capabile și menite să testeze toate posibilitățile. Pentru ca actorul să poată îndeplini toate sarcinile propuse de regizor, el trebuie să-și „... antreneze corpul său (materialul) astfel încât să poată executa imediat sarcinile primite

din exterior (de la actor, regizor), deoarece procesul de creație a actorului este crearea formelor plastice în spațiu. Iată din care motiv trebuie să studieze mecanica corpului său...”<sup>15</sup>

Igor Ilinski, discipolul și adeptul tehnicii lui Meyerhold, referindu-se la propria sa experiență actricească, a subliniat modul prin care biomecanica poate duce la intensitatea emoțională a jocului actoresc, la trăirea sa interioară: „Puțini sunt cei care știu că sistemul biomecanic al jocului începe de la o serie de tehnici care constă în capacitarea controlului propriului corp în cel mai corect și avantajos mod în scenă și ajunge la abordarea celor mai dificile probleme ale tehnicii actricești, probleme de coordonare a mișcărilor, a cuvântului, abilitatea de a-și controla propriile emoții, avântul și inspirația artistică. Plenitudinea emoțională a actorului, temperamentul, empatia actorului-artist față de evenimentele și emoțiile re trăite de eroul său – este de asemenea unul din principalele elemente ale acestei sisteme complexe”<sup>16</sup>. Antrenamentul lui Meyerhold permitea actorilor pregătirea promptă și eficientă a corpului, sporirea activității lui, a flexibilității, a forței fizice, dar și a altor calități necesare în această profesie.

Biomecanica trebuia să pregătească actorii pentru un joc caracteristic teatrului convențional și nu teatrului naturalist (realist), adică să contribuie la dezvoltarea expresivității limbajului propus în acest sistem teatral. „O astfel de instruire este ca și cum ai învăța o limbă străină și ai începe de la alfabet, mai întâi scrii linii și arcuiri, cârlige – în biomecanică acestea sunt elemente ale mișcării, care trebuie studiate detaliat (după Meyerhold elementele esențiale a unei mișcări expresive este «triada» *refuz – acțiune*

13 Alma H Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Einstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, McFarland&Company, Jefferson, N.C, 1996, p. 23.

14 V. Meyerhold, Статьи, письма, речи, беседы, în 2 vol., vol. 1, M., „Искусство”, 1968, p. 212.

15 Ibidem, vol. 2, p. 488.

16 K. Rudničhii, Мейерхольд, М., „Искусство”, 1971, p. 271.

– *fixare* sau *intenție* – *executare* – *reacție*), apoi litere (morfeme ale limbajului scenic) – poziția corpului în spațiu (racursiurile), după care urmează cuvinte, fraze, propoziții simple: o combinație de mișcări cu logică proprie. Instruirea după sistemul biomecanicii poate fi numit text scenic în care sigur că există și semne de punctuație”<sup>17</sup>. Mulți cercetători consideră că biomecanica nu atrage nicio atenție asupra laturii „psihologice”, trăirii interioare a actorului, dar conform principiilor biomecanicii, actorul trebuie să fie capabil să controleze nu doar starea sa fizică, dar și cea psihologică, identificarea emoțiilor este posibilă doar după îmbunătățirea *materialului* fizic.

Meyerhold pune pe primul loc în procesul de creație conștiința actorului controlul asupra acțiunii fizice și psihice. Astfel, Meyerhold oferă un alfabet, un sistem de instruire a actorului care nu este unul inventat, mai degrabă el dezvoltă în mod obiectiv legile teatrului convențional, unde accentul cade pe joc și nu pe veridicitatea subiectivă a trăirii realiste. Meyerhold, la fel ca Alexandru Tairov, era împotriva „trăirii psihologice”, principiu ce stă la baza sistemului lui Stanislavski. Despre acest principiu, Tairov spunea că-l îndepărtează pe actor de artă și-l face un om bolnav ce se scaldă maniacal în sufletul său, producând experimente psihologice cu sine însuși<sup>18</sup>. Deși împărtășeau aproape aceleași păreri referitor de teatralitate, Tairov era împotriva adevărului „convențional” pe care îl promova Meyerhold, din cauza promovării schematice a emoției. El susținea că adevărata emoție trebuie să se nască în timpul creării vieții personajului în scenă. A pledat pentru teoria „tăcerii organice”<sup>19</sup> și se opunea celui

gen de pantomimă care ilustra cuvântul. A introdus termenul „mimodrama” – aici gestul transmite viața interioară, ca gest natural, născut nemijlocit în scenă. Potrivit lui, numai un gest ce se naște din emoție poate dezvălui adevărata artă a teatrului: arta pantomimei. Tairov compara actorii cu vioara lui Stradivarius, iar prima etapă în educarea artiștilor Teatrului de Cameră a fost implementarea unui program tensionant și complex de discipline, în urma cărora trupa teatrului trebuia să posede calități și abilități surprinzătoare. Este important de menționat că, pe lângă elevi, la cursurile de mișcare și vorbire, în studioul teatrului, veneau și actorii teatrului. Cursurile de plastică și balet clasic nu erau de ajuns pentru Tairov, din acest motiv el a mai introdus în program discipline precum: scrima, acrobația, jongleria. Se temea de dezvoltarea unilaterală a corpului actorului; gimnastica suedeză și școala Isadorei Duncan aveau aceeași pondere pentru el. Tairov credea că fiecare disciplină luată separat dezvoltă un mod tipic de mers, gestică, pe când instruirea multilaterală a corpului face din el un instrument ascultător în mâinile actorului de orice gen al artei teatrale. El a creat o metodă care prevede elaborarea minuțioasă a coregrafiei fiecărui gest și direct legată de îmbunătățirea expresivității corporale.

În acea perioadă erau mulți adepți ai „plasticii libere”, printre care și Serghei Volkonsky<sup>20</sup>. Acesta a încercat să reînnoiască repertoriul teatrului aducând pe scena rusă operele lui Richard Wagner, a sprijinit principiile inovatoare a lui Mihail Fokin<sup>21</sup>, gimnastica ritmică a lui Émile Jaques-Dalcroze, după care a început să promoveze propriul său sistem, „utopia ritmică”, un sistem de

17 <http://ptj.spb.ru/archive/56/spb-jam-56/apologiya-biomexaniki/>

18 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:tlkFEU3-91sJ:www.dslib.net/jazyko-znanie/postroenie-ponjatijnyh-i-terminologicheskikh-rjadov-na-materiale-rezhisserskogo.html+&cd=7&hl=ro&ct=clnk&gl=md>

19 A. Tairov, O teatru. M., 1970, p. 604.

20 Serghei Volkonsky – Cneaz, regizor, critic de teatru, director al Teatrului Imperial (1899-1901).

21 Michel Fokine – (23.04.1880 – 22.08.1942) important coregraf și dansator rus. Baletul lui Michel Fokine s-a constituit ca o reacție la conservatorismul și formalismul baletului clasic-academic din epoca sa.

mișcare și expresivitate a corpului omenesc ca „materie a vieții”. Totodată, Volkonsky era interesat și de tradițiile teatrului antic, unde corporalitatea avea un rol important. Din cele menționate mai sus este obligatoriu de subliniat faptul că abordarea și valorificarea expresivității corporale a actorului în comparație cu alte mijloace de expresie este diferită în teoriile reprezentanților artei scenice. Acest lucru este firesc, din motiv că fiecare gen al artei spectacolului este diferit. Despre echilibrarea armonioasă a expresivității corporale și alte mijloace de exprimare a actorului, Ruben Simonov<sup>22</sup> scria că „cercetând minuțios particularitățile mișcării scenice, am realizat că plastica / expresivitatea corporală nu numai că este organic legată de sunet, ci, mai mult decât atât, este indisolubil legată de arta actorului. Când mișcarea devine un scop în sine, cădem involuntar în capcana plasticii din balet, care este foarte importantă în arta dansului, pe când în teatrul dramatic este inadmisibilă”<sup>23</sup>. Practic, identificăm același lucru și la Galina Morozova, „expresivitatea plastică” a actorului dramatic fiind termenul folosit pentru evaluarea plasticii actorului în timpul jocului, ceea ce este egal cu termenul „expresivitate corporală”: „în teatrul dramatic noțiunea presupune nu doar corespunderea formelor acțiunii scenice cu conținutul semantic al piesei, dar și prezența unor caracteristici a vieții exterioare a personajului – gen și stil. În alte genuri ale artei spectacolului (balet, pantomimă ș. a.) expresia corporală este abordată diferit – în limitele canoanelor și particularităților acestor arte”<sup>24</sup>. În același timp, „Nivelul măiestriei actorului în domeniul corporalității se manifestă prin următoarele aptitudini: dorința,

necesitatea și promptitudinea realizării acțiunii scenice, printr-o formă gestural-artistică și plină de sens”<sup>25</sup>. De aici putem concluziona că expresia corporală a actorului, datorită universalității sale, este unul dintre elementele necesare și principale ale mijloacelor de expresivitate artistică a oricărui gen al artei spectacolului, fiindcă prin intermediul plasticii / corporalității / gestualității, actorul oglindește emoția, crează forma, naște acțiunea.

### MIȘCAREA SCENICĂ - DISCIPLINĂ SINCRETICĂ CONCEPTUALIZARE

Diversitatea repertoriului din teatrul contemporan impune sarcini dificile școlilor de teatru și pedagogiei teatrale. Pregătirea viitorului actor presupune instruirea lui nu doar după sistemul teatrului psihologic, care îl învață cum să controleze cuvântul, gândul, mimica, gestul. Este nevoie ca viitorul actor să știe foarte bine să cânte, să danseze, să lupte să execute în scenă trucuri acrobatice complicate. Disciplina care pune în prim-plan studierea corporalității actorului în școlile teatrale rusești nu a atins un apogeu, ci este într-o continuă căutare și cercetare, iar la baza sistemului teatral rusesc stă testamentul lui K.S. Stanislavski: acesta visa să creeze un curs practic de antrenament al expresiei corporale în care ar combina diferite discipline sportive. În notițele pentru programul școlilor teatrale, el a introdus următoarele discipline: gimnastica, scrima, atletismul, dansul, ritmica, defilarea, anatomia corpului, eticheta (etiquette), mișcarea scenică (prin care se subînțeleg o serie de tehnici scenice ce necesită o pregătire specială: elemente acrobatice, lupte, sărituri, căderi etc.).

22 Ruben Simonov – (1899-1968), actor regizor de teatru și film, discipol al lui E. Vahtangov, 1920-1950 profesor de Arta Actorului la Institutul Teatral „Boris Șciukin”.

23 R. Simonov, C Вахтанговым, М., „Iskusstvo”, 1959, p. 79

24 G. Morozova, *An Actor's plastic culture, A short encyclopedia of stage movement term*, Moscova, GITIS 1999, p. 19.

25 Ibidem, p. 53.

Practica pedagogică și regizorală a lui Stanislavski a scos la iveală posibilitățile limitate ale fiecărui curs, la fel sunt cunoscute criticile lui pentru fiecare disciplină în parte. Acesta menționează că se dezvoltă doar anumite calități în procesul de educare și instruire a viitorului actor, spre exemplu:

- Acrobatica: curajul, încrederea în forțele proprii, concentrarea;
- Dansul: muzicalitatea, perfecțiunea mișcărilor, poziția corectă a corpului;
- Gimnastica: flexibilitatea, corp sculptat.

Din acest context, lipsea o disciplină care ar fi absorbit ce este mai valoros din toate. Din acest motiv, spre sfârșitul anilor '30, bazându-se pe experiența lor de colaborare cu diverși regizori, în diferite sisteme ale artei spectacolului, profesorii I. Ivanov și E. Șişmareova au elaborat cursul *Educarea mișcării actorului*, la baza căruia au stat cultura fizică, dar și alte sisteme de expresie corporală. Un element principal care stă la baza acestui curs este că „mișcarea este o modalitate de expresie a trupului, prin urmare nu pot fi stabilite forme ale expresiei corporale. Astfel, este imposibil să-i învățăm cum să-și folosească artistic corpul, însă este posibilă educarea aparatului fizico-neurologic al actorului, care i-ar avantaja lucrul în scenă”<sup>26</sup>.

Ivan Koch afirmă, în acest sens: „Actorul nu știe ce acțiuni specifice va avea de îndeplinit în spectacole. Asta înseamnă că el trebuie să îndeplinească orice sarcină scenică legată de acțiunea exterioară și de corporalitate. Această «setare specială a organismului» impune elevii să însușească abilități necunoscute în viața cotidiană, dar care sunt atât de necesare în scenă. Spre

exemplu, ei învață să cadă intenționat, mai mult decât atât, să cadă întotdeauna diferit, în dependență de circumstanțele scenice, să «lovească» un partener fără a provoca durere, să-l imobilizeze, să-l arunce la podea și altele. Ei ar trebui să fie capabili să-și corecteze mersul, poziția spatelui, să dobândească bunele maniere în viața de zi cu zi.”<sup>27</sup>. Practic cu această teză, tot în aceeași perioadă (1938), la Institutul de Teatru din Leningrad (actual Sankt-Petersburg) a apărut disciplina *Bazele mișcării scenice*, care a fost introdusă treptat în programul de învățământ a multor școli teatrale din Rusia. În manualul elaborat de profesorul Ivan Koch, sarcina noului curs era formulată la fel de exact ca și la Ivanov și Șişmareova: „Se pregătește în primul rând baza, cu resursele psihofizice ale acțiunii scenice”<sup>28</sup>. De-a lungul anilor, această disciplină s-a dezvoltat neașteptat de repede, datorită eforturilor profesorilor de educare a corporalității actorului care au venit cu idei, exerciții, domenii noi de studiu. Unele din acestea au fost descoperite în timpul cercetărilor ca moment de tranziție de la exercițiul fizic la arta actorului. De ce de tranziție? Deoarece sarcina disciplinelor auxiliare artei actorului ce educă sau antrenează corporalitatea, este aceea de a dezvolta un set de aptitudini și abilități în viitorii actori.

## PRINCIPII DE PREDARE

Șeful departamentului *Expresivitate Corporală* din cadrul Institutului Teatral B. Șciukin, Andrei Droznin<sup>29</sup> menționează că scopul primordial al disciplinei este îmbogățirea corpului cu noi abilități apelând la grupurile „uitate” de mușchi.

26 I. S. Ivanov, E. S. Șişmareova, Воспитание движения актера, М., 1937, p. 5.

27 I. Koch, Основы сценического движения, Л., 1970, p. 5.

28 Ibidem.

29 Andrei Droznin – născut în 1938. În 1962 a absolvit Facultatea de Inginerie și Construcție a Institutului Politehnic din Lvov. Experiența ingineriei în construcție i-a ajutat mult în crearea sistemului de exerciții biomecanice. În 1979 absolveste facultatea de regie a Școlii de Teatru B. Șciukin. Profesorul său de regie a fost B. Zahava, iar cel de actorie a fost pe M. Sidelnikova, ambii discipoli și adepți ai școlii lui E. Vahtangov; profesori de mișcare scenică – A. Rumnev, actor al Teatrului de Cameră. Droznin a primit cunoștințe profesionale de la reprezentanții a trei școli teatrale diferite: Vahtangov, Tairov și Meyerhold. Chiar din anii de studenție, a decis să se dedice cercetării Mișcării Scenice pe care o predă din 1974. Din

Tot el sistematizează principiile de bază în predarea disciplinei *Mișcare scenică* în *Antrenamentul fizic al actorului după metoda lui A. Droznin*:

a. *Principiul conștientizării și activizării*: actorul trebuie să înțeleagă că dezvoltarea culturii corporale nu extinde doar mijloacele sale de expresie, dar îl îmbogățește ca artist. Aceasta formează baza tehnicii exterioare a actorului, parte integrantă a arsenalului său profesional. În timpul orelor, profesorul trebuie să creeze o atmosferă plăcută, veselă, care îl va ajuta pe student să se implice emoțional și activ în însușirea materialului.

b. *Principiul sistematizării și organizării*: de regulă, sistematizarea indică faptul că materialul predat trebuie să aibă o oarecare consecvență, de la ușor la greu, de la simplu spre complex, dar acest fel de sistem este insuficient pentru actori. Acesta are nevoie de creativitate, de aici rezultând importanța unor exerciții sau compartimente care depind de modalitatea de utilizare în scenă a fiecărui actor. Un alt aspect important în sistematizare este și repetarea, în cazul nostru regularitatea și frecvența orelor. Actorul trebuie să se ocupe regulat sau deloc, altfel antrenamentele periodice sunt lipsite de sens, ba chiar periculoase.

c. *Principiul accesibilității și individualizării studiului*: manualele metodice privind disciplinile de mișcare scenică arată cum, de cele mai multe ori, principiul accesibilității necesită o astfel de instruire, încât materialul predat să corespundă posibilităților și dezvoltării fizice a viitorilor actori. Un element important în acest principiu este lucrul la limită (sau aproape de el), adică acel timp când studentul se expune la maxim pentru a depăși treapta pe care se află și avansează încet. Aici apare un alt sub principiu: gradația, adică creșterea treptată și constantă

a efortului fizic, fiind important de analizat cu mare atenție reacția corpului.

d. *Principiul consolidării sau repetitivității*: sarcina acestui principiu este consolidarea cunoștințelor acumulate, a antrenării, cât și repetarea materialului ori de câte ori este nevoie, pentru a-l perfecționa. Repetarea elementelor învățate îi permite actorului să acumuleze un *bagaj* de abilități, dar și descoperirea potențialului său artistic ce se ascunde în el. În teatru, însă, avem nevoie nu doar de însușirea tehnică și seacă a abilităților corporale, dar și de cercetarea propriului corp prin intermediul celor învățate. Aceasta nu înseamnă că trebuie negată repetarea (ca una din căile de consolidare a materialului învățat), ci pur și simplu trebuie evitată afirmarea categorică, precum că ea este singura cale de fixare a cunoștințelor.

e. *Principiul parteneriatului*: Având în vedere că *partenerul* a fost și este elementul integrant al profesiei, vom remarca unul din obiectivele strategice în educația actorului – *partneringul*. De obicei, la cursurile de mișcare, acestui obiectiv îi slujește drept exemplu lucrul în pereche sau în grup. Sunt două tipuri de exerciții: în care partenerul este implicat pentru a spori efortul fizic sau în calitate de suport sportiv (de exemplu „scara suedeză”) și altul în care studenții se implică drept parteneri interdependenți. De exemplu: exercițiile de echilibru în doi, mersul în doi spate la spate cu picioarele flexate. Lucrul cu partenerul, interacționarea cu el, pur și simplu ajutându-l și asigurându-l, înseamnă adaptarea după acesta și nu viceversa, adică dezvoltă principiul altruismului în viitorul actor.

Din cele menționate mai sus putem spune că metodologia de predare elaborată de A. Droznin este una constructivă și plină de sens. Metoda lui se bazează pe unitatea armonioasă a sistemului lui Stanislavski,

pe biomecanica lui Meyerhold și pe antrenamentul fizic practicat de Grotowski. Desigur că în metodologia lui se întrezăresc și elemente ale metodelor lui Vahtangov și Tairov, iar toate aceste sisteme au fost procesate și, desigur, îmbinate. Importantă este și experiența personală a lui Droznin, care, în decursul anilor de pedagogie, a elaborat propriile metodologii de educare a corporalității. Lucrând cu studenții, el se străduiește să-i determine să simtă cât de importante sunt forma și desenul gestului, mișcării, mizanscenei în crearea chipului artistic. Corporalitatea din sistemul lui îmbină organic dansul și pantomima cu gestul cotidian, aducând astfel veridicitatea formei vizuale. Mișcarea scenică fiind o disciplină sincretică, a absorbit câte puțin din toate discipline sportive și artistice, creând un nou sistem de antrenament corporal.

### TEME

În lumina celor de mai sus, se poate spune că temele abordate în disciplina mișcării scenice sunt tratate practic la fel de I. Ivanov și E. Șişmareova, I. Koh, A. Droznin. Diferența este perioada de predare temelor, dar baza are același sens:

- Corectare (corectarea poziției spatelui, mersului, greutatei, proporției corpului);
- Sporirea activității corpului (elasticitatea și mobilitatea acestuia, forța, rezistența, dexteritatea, nivelul înalt de coordonare a mișcărilor, ritmul, muzicalitatea), un set de calități psihofizice menit să sporească expresivitatea corpului actorului;
- Flexibilitate (mobilitate sporită a unor părți individuale ale corpului, cât și flexibilitatea generală a corpului);
- Putere (întărirea mușchilor întregului corp, exerciții pentru dezvoltarea puterii explozive, exerciții care cresc capacitatea de a depăși rezistența cu o rată ridicată a contracției musculare, combinarea puterii și elasticității);

- Rezistența (exerciții aerobe, anaerobe, mixte, efort fizic sporit pentru dezvoltarea rezistenței);
- Viteza (îmbunătățirea calităților de viteză a corpului, percepția timpului, clarificarea termenilor „tempo” și „ritm”);
- Coordonarea mișcărilor (optimizarea organizării mișcărilor în spațiu și timp, atenția distributivă, îmbunătățirea vitezei asimilării noilor abilități, exerciții);
- Echilibrul (îmbunătățirea aparatului vestibular);
- Sensibilitatea corpului, memoria fizică a corpului (efectuarea exercițiilor într-un tempo lent, cu ochii legați, pentru a concentra atenția asupra mușchilor implicați în lucru);
- Dexteritatea (acumularea experienței în integrarea calităților fizice și psihofizice în rezolvarea unor sarcini și acțiuni corporale complicate);
- Respirația (consolidarea aparatului respirator, restabilirea modului natural de respirație, creșterea rezistenței respirației în timpul efortului fizic).

În sport, instruirea și antrenarea deprinderilor motorii implică repetarea aceluiași tip de mișcări, astfel are loc procesul de automatizare, mișcările inutile dispar, iar cele importante devin mai precise, pe când în teatru acest lucru nu este suficient. Mișcările executate astăzi ar trebui să fie diferite de cele efectuate ieri, cu cinci sau zece minute în urmă, iar din acest motiv mișcarea scenică are câteva compartimente importante în structura sa:

### ANTRENAMENTUL EXPRESIEI CORPORALE (perioada de formare și antrenare fizică a actorului)

Acest compartiment constă în exerciții de întindere, de relaxare sau încordare controlată a mușchilor, eliberarea de așa numite „blocaje musculare”. Aici se pune accent pe

dezvoltarea flexibilității, a mobilității externe cât și celei interne, a elasticității mușchilor, pe lejeritatea corpului: componente inerente actorului modern. Eliberarea de blocajele corpului, potrivit principiilor teoretice ale psihoterapiei, este una din căile indirecte de a scăpa de blocajele psihologice, deoarece blocajul fizic este generat de cel psihologic. Medicii afirmă că omul are aproximativ 650 de mușchi, iar toți oamenii sănătoși se nasc cu aceeași condiție fizică și cu aceeași dezvoltare musculară. Pe parcursul vieții, diferite activități fizice schimbă aparatul nostru muscular și-l dezvoltă de la un acrobat flexibil la un halterofil împăiat, iar aceasta presupune că este important să controlăm mușchii și, totodată, să dezvoltăm memoria musculară a corpului. Spre exemplu, Stanislavski cerea să se dezvolte senzația mișcării, deoarece expresivitatea corporală se bazează pe simțul mișcării energiei interioare. El explică foarte bine cum tensiunea musculară afectează corporalitatea actorului „principala problemă este că mă pierd în senzația musculară a corpului meu. Din acest motiv nu mai înțelegi unde sunt mâinile și unde este capul”<sup>30</sup>.

Antrenamentul expresiei corporale nu este doar *stretching* și control muscular, este și studierea propriului corp, lucrul cu el, dezvoltarea aparatului psihofizic. Actorul trebuie să-și pregătească corpul atât pentru repetiții, cât și pentru spectacole sau filmări, trebuie să aibă în arsenalul său un set de exerciții selectate de el însuși în mod conștient, care l-ar ajuta să fie apt de muncă într-un timp cât mai scurt. Am urmărit din culise cum se pregătesc unii actorii pentru lucru: în cel mai bun caz, vor câteva mișcări rotative ale capului și spatelui, ceea ce nu poate fi numit „încălzire”. După mine, antrenamentul / încălzirea / lucrul cu propriul corp este un aspect destul de important nu doar pentru un spectacol în

care urmează să fie o scenă de luptă sau acțiune fizică sporită. Necesitatea înțelegerii importanței antrenamentului zilnic este un punct important în profesionalismul unui actor. Este esențial ca antrenamentul trebuie să includă pregătirea și încălzirea întregului aparat muscular: scopul antrenamentului este să înveți să percepi mișcarea, procesul de mișcare, să înveți să-ți controlezi corpul, să-l ții în formă, să-i dezvolti capacitățile sale nelimitate, ușurința, rafinamentul.

### ABILITĂȚI SCENICE SPECIALE

Acest compartiment este unul din principalele provocări ale profesorului de mișcare: identificarea unui punct de tranziție de la exercițiul fizic la arta dramatică. Profesorul B. Zahava (1986-1976) exprimă o idee justă referitor la disciplinele de mișcare: „sarcina disciplinelor auxiliare este de a învăța studenții și de a-i îmbogăți cu o serie de competențe și abilități”. El insistă că aceste abilități nu vor fi un mijloc de expresie până când nu vor fi îmbinate cu arta actorului, iar aceasta se poate realiza doar la cursurile de actorie. Cu toate acestea, disciplina mișcării scenice, dacă este predată corect, conține următorii pași:

- Exercițiu (mecanismul mișcării);
- Crearea situațiilor apropiate de sarcina scenică (dezvoltarea din mecanism în acțiune fizică);
- Sarcină concretă, punerea în scenă (implicarea abilității obținute în exercițiul de actorie).

Este esențial ca studenții să înțeleagă scopul fiecărui exercițiu și utilitatea acestuia în scenă, căci doar atunci vor învăța și vor lucra conștient la ore. În procesul de studiere a exercițiului, studenților le este explicată doar tehnica (schema pas cu pas), profesorul nu va da niciun titlu exercițiului și nici detalii despre cum poate fi utilizat. Doar după ce a fost învățată schema și studentul are o idee

30 [https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/10/Stanslavskiii\\_-\\_Rabota\\_aktera\\_nad\\_soboi\\_%28Chast%27\\_I%29.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/10/Stanslavskiii_-_Rabota_aktera_nad_soboi_%28Chast%27_I%29.html)

clară a celor însușite, doar atunci profesorul explică efectul exercițiului asupra calității de mișcare a actorului în general, iar dacă este un „truc”, explică în ce condiții poate fi folosit. Datorită acestui fapt, studenții care trec cursul de mișcare scenică pot folosi abilitățile obținute în crearea personajului sau rezolvarea acțiunii scenice. Așa apare puntea dintre mișcarea fizică și arta actorului, tehnica exterioară și cea interioară. Exercițiul tehnic / mecanic este necesar pentru actor, la fel ca pentru un pianist gama și arpeggiul (mijloc de dezvoltare a tehnicii pianistice, fără de care nu poate exista artistul pianist), la fel de important ca vocalizele pentru soliști. Studenții care au învățat să jongleze, să facă tumburi, să sară peste obstacole, să cadă, să lupte cu și fără obiecte (aici vorbim de lupta scenică, scrima), au un arsenal imens de abilități necesare actorilor, dar, din păcate, folosesc aceste îndemânări foarte rar. Cantitatea imensă a competențelor obținute la disciplinele de expresie corporală, rămân uitate mult timp, până când studenții sau actorii decid să folosească abilitățile obținute în crearea caracteristicilor fizice a personajului.

Referitor la acest compartiment, este important să revenim la ideile lui Mihail Cehov, care susținea că actorul trebuie să-și perfecționeze intensiv abilitățile sale actricești apelând mereu la exerciții de atenție și imaginație, iar exercițiile pot fi executate în ordinea convenabilă actorului și potrivită individualității sale artistice. În cartea sa, *Gânduri pentru actor*, acesta menționa că în timpul executării exercițiilor actorul trebuie să-și imagineze „cât mai clar posibil care ar trebui să fie rezultatul ideal” și, însușind abilitățile necesare, va găsi cu mult mai ușor modalitatea de aplicare în scenă, iar mai apoi va fi capabil singur să facă schimbările necesare în caz că rolul o cere. Astăzi, clișeele sociale și sistemul biologic de protecție al omului împiedică dezvoltarea expresivității fizice („Nu te legăna!”, „Nu fugi!”, „Nu sări!”, „Nu flutura din mâini!” etc.). Orientați în special

spre un stil de viață sedentar și o percepție pasivă a lumii înconjurătoare, viitorilor actori le este tot mai greu să apeleze la expresivitatea corporală în timpul prestației scenice, care este baza acțiunii scenice.

De vreme ce aceasta se bazează pe capacitățile fiziologice ale corpului uman, sarcina disciplinelor de antrenare și educare a corporalității este de a descoperi și de a rezolva problemele, de a îmbogăți arsenalul profesionist al actorului cu abilități noi. Sintagma „expresivitatea corporală a actorului” conține un număr mare de principii teatrale:

- Libertatea actorului în scenă (combinarea promptă și ușoară a tehnicii exterioare cu cea interioară);
- Percepția formei, spațiului scenic;
- Expresivitatea gestului;
- Controlul corpului (coordonarea forței, energiei consumate în scenă);
- Controlul și coordonarea logică a acțiunilor scenice.

Profesionalismul actorului depinde de abilitățile și expresivitatea sa în scenă. Un interpret bun este dator să aibă o dicție perfectă, iar expresivitatea corporală este un fel de dicție al corpului actorului: cu cât este mai dezvoltată cu atât va avea mai mult succes. Actorul trebuie să înțeleagă că este stăpânul propriului corp, pe care trebuie să-l antreneze, să învețe să-și folosească potențialul artistic la maxim în timpul creării personajului, să-și dezvolte imaginația, să se exprime în scenă prin intermediul plasticii și a limbajului non-verbal. Antrenarea zilnică, apelând la exercițiile de psihotehnică, expresie corporală (dans, acrobații, lupte), ritm, gimnastică, yoga, permite actorului să găsească logică în mișcările sale, să înțeleagă cum se îmbină tehnica interioară cu cea exterioară, cum să realizeze o acțiune scenică care să reprezinte viața interioară a unui personaj.

Expresivitatea corporală / corporalitatea / gestualitatea / plastica (după terminologia

autorilor ruși) este crearea în scenă a unei acțiuni autentice și corespunzătoare personajului în care memoria musculară este înlocuită cu logica conștientă a acțiunilor fizice. Când corpul reflectă în scenă gândul și imaginația actorului, aceasta și este uniunea actorului cu spațiul!

#### BIBLIOGRAFIE

- ALMA H Law, MEL Gordon, *Meyerhold, Einstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, McFarland&Company, Jefferson, N.C, 1996;
- BROOK, Peter, *Spațiul Gol*, Ed. Unitext, București, 1997;
- BRAUN, Edward, *Theatre of Meyerhold; Revolution on the Modern Stage*. New York., 1979;
- BRETON, Dadid LE, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad.: Doina Lică, București, Editura Manrcord, 2002;
- CĂCIULEANU, Gigi, *Vânt, volume, vectori : eseu de cromo analiză aplicată corpului în stare de dans* / Gigi Căciuleanu; trad.: Anca Rotescu, Curtea Veche Publishing, București, 2008;
- CHEKHOV, Michael, *Gânduri pentru actori. Despre tehnica actoriei*, Nemira, București, 2017;
- DROZNIN, A., *Физический тренинг актера по методике Дрознина*. М., 2004;
- DUNCAN, Isadora, *My life*, New York: Norton, W. W. 1927;
- IVANOV, I. S., Șișmareova E. S., *Воспитание движения актера*, М., 1937;
- KAGAN, Moisei, *Морфология искусства* Leningrad, Iskusstvo, 1972;
- KASATKINA, K., Suriț E., *Айседора. Гастроли в России*. М., 1992;
- KOCH, I., *Основы сценического движения*, Л., 1970;
- MELNICOVA, E. (Iușcova), *Глазами слышать...*, Ziarul "Московский комсомолец", 1987, 18 iunie;
- MEYERHOLD, V. E., *Статьи, письма, речи, беседы*. М., 1968. vol. 1-2;
- MEYERHOLD, V. E. *Despre teatru*, Traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatru azi” (supliment), București, 2011;
- MIKHOELS, S, *Статьи. Беседы. Речи*. М., 1960;
- Morozova G., *An Actor's plastic culture, A short encyclopedia of stage movement term*, Moscova, GITIS 1999;
- PAVIS, Patrice, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, București, 2012;
- PAVIS, Patrice, Christine Shantz, *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto, 1998;
- RUDNIȚHII, K., Мейерхольд, М., „Искусство”, 1971;
- SECENOV, Ivan, *Рефлексы головного мозга*, Izdatelstvo AST, 2014;
- SIMONOV, R., С Вахтанговым, М., „Iskusstvo”, 1959;
- STANISLAVSKI, K.S., Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра, Москва „Искусство”, 1952;
- STANISLAVSKY, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși* / Konstantin Sergheevici Stanislavsky; trad. : Raluca Rădulescu ; pref. ; Yuri Kordonsky.- București : Nemira Publishing House, București, 2013;
- TAIROV A., *О театре*. М., 1970
- РУССКИЙ балет, Энциклопедия. М., 1990
- <http://ptj.spb.ru/archive/56/spb-jam-56/apologiya-biomexaniki/>
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:tIkFEU3-91sJ:www.dslib.net/jazyko-znanie/postroenie-ponjatijnyh-i-terminologicheskikh-rjadov-na-materiale-rezhisserskogo.html+&cd=7&chl=ro&ct=clnk&gl=md>
- [https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/10/Stani-slavskiii\\_-\\_Rabota\\_aktera\\_nad\\_soboi-\\_I%27\\_I%29.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/10/Stani-slavskiii_-_Rabota_aktera_nad_soboi-_I%27_I%29.html)



# MENTAL TOUGHNESS FOR ATHLETES OF THE VOICE

---

**ANCA ARNĂU**

---

asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

## BIO

**Anca Arnău** FTCL, LTCL is a highly experienced, classically trained performer, whose wideranging repertoire – from beautiful mix of classical, art songs, musical theatre numbers, show tunes, opera and contemporary classical-crossover music, to pop and rock – is allowing her to entertain her audience with a real musical adventure. She holds International Diplomas in Voice and Music Performance from TrinityGuildhall College, London, UK, as well as from The Royal Conservatory of Music, Toronto, Canada.

Institutional Affiliation and Contact:

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies, 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[anca.boieriu@ulbsibiu.ro](mailto:anca.boieriu@ulbsibiu.ro)

## ABSTRACT

*Mental Toughness for Athletes of the Voice*

What is mental toughness anyway? Is it optimism? Confidence? Believing in oneself? Consistency? Desire? Determination? Focus and concentration? Willpower? Motivation? Courage? While musical or theatrical abilities are required for successful artistic performances, mental abilities are equally important. Our voice is one of the most powerful ways of communicating with the world and expressing ourselves in a way that only we can. The combination of everything we are on a physical, mental and spiritual level makes what becomes a unique instrument. One of the most vital components of becoming an excellent performer or artist is the Well-being Practice, which is to take care of our mental and emotional health, and the practice of that. The stronger our well-being is, the more confidence we have, the more respect and love we have for ourselves, the greater our potential is, and also our imagination is fearless.

## KEYWORDS

performance, imagination, focus, patience, discipline, stage, practice, strength

*"A powerful force in the life of your performing will be your level of mental toughness. This toughness comes from responding to negative messages (thoughts & emotions) in an appropriate way. Being a mentally tough performer means that under the pressure of competition you can maintain a present focus and continue to think constructively, non-defensively, positively, and realistically—and do it with calm clarity."<sup>1</sup>*

Mental strength is usually underestimated in operatic training, or in any type of artistic form of performance you are being trained. It is important to help the future artists to find strategies to become resilient athletes of the voice or of any type of performance in general. It is about how to face the taboos of stage fright and performance anxiety in these competitive professions and discover strategies to practice mental skills such as focus, enjoyment, and balance. And you also need to learn about tools for your mental toughness toolbox including power phrases, imagery, and routines. As performers, especially if we are to talk about the classical singers, we are talking about the same level of training as the athletes are also going through the physical training on a regular basis. It requires years and years of training and hard work, performing at their best under a great amount of pressure, extreme amount of endurance from the voice, being able to communicate with the conductor and orchestra and most of all with the audience, not to mention knowing the entire role by heart, and the list goes on and on; to manage all this, singers prepare a long time for roles, have singing lessons, lessons with pianists, practice with conductors and directors, etc. When you are on stage, you obviously want

to give your best, to perform and present yourself at your best. Therefore, in order to be a winner on stage, you need to be aware of your mental skills, such as: attitude, confidence, awareness, consistency, control, focus, patience, resilience, persistence, effort, self-talk, respect, imagery, balance and so on. These are skills that can be practised and improved, because eventually they can affect your performance. First of all, you need to be honest with yourself and reveal which of these are some of your strengths, and also which ones you still need to work on and need improvement.

It seems that the most impact of a mental skill is the *self-talk*, because whatever goes into your brain (through your own imagination, or the words you say to yourself, or simply what you chose to focus on, etc.) leads eventually to the foundation of awareness. You are not getting better because of your skill, unless you have awareness first. Therefore, it is very important how you talk to yourself, even after a failure at something, how much respect and dignity you show to yourself. Do you talk to yourself the same way as you would talk to a friend when they need encouragement?

"There is a direct correlation between self-confidence and success. Sports psychologists have studied the effects of self-talk on athletes' self-confidence and their performance, finding that the key to cognitive control is self-talk. Confident athletes think about themselves and their performance in different ways from those who lack confidence. The self-talk of the confident athlete often leads to enabling feelings and enhanced performance (Williams, 2010). Clark, Lisboa, and Williamon (2014) found that, much like athletes, musicians were likely to engage in negative self-talk when things were not going well during a performance and that

<sup>1</sup> Diana Allen - *International Journal of Music and Performing Arts* June 2016, Vol. 4, No. 1, pp. 7-20

these denigrating comments contributed to further mistakes. In this study, they also found that musicians felt they had difficulty controlling negative self-talk and expressed concerns about how to regain focus and concentration. Weiss (2008) evaluated a self-talk intervention on adjudicated musical performances and found that musicians who received instruction in how to incorporate positive self-talk demonstrated a significant increase in confidence and a significant decrease in MPA (music performance anxiety) when compared to students who did not receive such training.”<sup>2</sup>

What triggers the awareness — is it talent and hard work the result of a great performance, or always trying hard shows the best effort? No, it is not. A great performance involves a lot more than just talent and hard work; on top of those, the mental skills need to be also involved, the ability to focus, be in the moment, stay confident, the effective communication with the orchestra, etc. It is important to practice your mental skills regularly, in the same time and the same way you practice your vocal technique or physical training technique involving the singing/acting all together. You must be aware of what is your biggest psychological challenge, what is the environment that would cause you the most stress when you are in the position to give your best performance. And of course, there are so many, since we are all so different; it can be the stage fright, the fright not being able to start the same time with the orchestra or the accompanist, the fright of not remembering the words, the fright not to be well prepared enough, or not to have the time to musically prepare yourself, and so on. Unfortunately, indeed, there are lots in life and in a performance you cannot control. You cannot control other people, but you can influence them; for example, if you are a great mentor, you can definitely inspire and encourage your students. Another thing you can't control is the past; therefore, you need to figure it out to make it an asset for yourself to your detriment, like learning how to let go of the past so it's not a distraction, learning how to use your experiences to learn as fast as possible. You most likely cannot control the future, but you can affect it; you are the most powerful when you are in the

moment, therefore learning to be present, learning to be in like a “green light” place, to go.

You are aware that as a performer just act or sing in front of your audience, or friends, they would definitely enjoy watching you and your performance, so you may be more relaxed; still, when you perform in front of a certain panel of judges for an audition, you know those people in front of you are more experienced and they are going to be harder to be impressed, as they look at you through a different light. In order to control this “red flag” of anxiety, regardless if you are performing for an audition or it's your premier night, you must switch yourself to your “green light” indicators. What does that mean? You need to go back to what is called your “Personal Past Peak Performance” which is a wonderful comfort time zone that you can remember and help you to be relaxed. It's a time and moment when you felt confident about your performance and you were relaxed, calm, or maybe had an amazing performance with friends, or you simply felt well prepared and you had a clear mind. And of course, another important one should be when you are letting it happen, you go into the character and just forget about anything else. So, in order to control and learn how to discipline any anxiety or stage fright, it's good to train your mind to grab into those moments you experienced at least once. Now, of course it can never happen the same way, so you need to learn how to maybe improve it and then simply let it happen, by implementing the same mental strategies. It is appropriate to develop a routine and find strategies that increase chances of getting into the zone or help us do the best we can in that particular day and moment.

Aaron W. defines success as the peace of mind that comes from knowing you did your best! This is definitely not the same with “trying hard”. Of course, if you don't try hard, you won't get to the point of giving your best effort. But then what else does it take to give your best effort in addition to that motivation, the passion about what you are doing? The first step would be to create an *Ideal State*. This is actually your internal state, getting your mind ready to go, the attitude and then of course the physiology, therefore, also getting your body ready to go. It is

very important how the body language is aligned with your mind, because those two interact with each other. Therefore, it is very important to keep positive thoughts, and then the body is following it and is taking care of yourself to get you completely into the character. And this is how your character is being brought to life, as you embody it with everything, your mind and body, you are *present*. You have to keep your head up, and back straight, so that it helps you to bring out the confidence your character has, something like *As I think, so shall I play*.

The next step should be to have a *plan of attack*, like knowing your part, what are you trying to do on this play, making sure you know your tempo (if you are in a musical, for example); keep everything very clear and simple. This triggers into a very important fact, which is the Focus, the Tunnel Vision Focus on the Task at Hand. Once you do that, you give your best effort and you need to accept whatever happens and then repeat. You must not think too much! You often fail to give your best performance because you think too much; once on stage, you should tell yourself what to do, instead of what not to do. Do not let yourself be distracted by all kinds of thoughts, like you are thinking what the people in front of you are going to think (not helpful at all when performing), or distractions from the past, when you messed something up (you must let that go, you must forgive yourself). You need to guide your mind in the right direction, which is more useful, so that you calm yourself down and focus on your performance. In order to practice that mental skill, it's like you are preparing to run for a marathon, so you practice and run every day. It is the same thing when you practice a music part which is most difficult or a long and challenging monologue; the more you practice it, the more confident you should get, so once you are on stage, that frightened thought should not be there – because you are prepared! You

can do it without thinking, you just run it through the music, thanks to the muscle's memory allows you to focus on the task.

Another crucial thing that can happen is when you mess it up while performing; it's a little moment which never went wrong when you practised and then you need to move on with your performance. You need to let it go out of your consciousness, because paying attention to it, it will be thinking too much, and it will cause a whole mess till the very end, since you are not focusing anymore. It is inevitable that anything can happen in a live performance, so you need to learn to let it go, to *flush it*, if you are giving the best effort of your performance. It's like you are staying stuck in the past, and cannot manage to focus on your present task anymore, on what's important *now*. Unfortunately, sometimes that thought won't leave you alone, and it is hunting you, so you need a *plunger*, which is *Forgiveness*, because nobody is perfect. Once you forgive yourself, you should be able to forget and regain your freedom; this is what you need to practice.

In a performance, it is often that we worry about the future, how the audition will go, will the audience like it? That's the WIN – which you expect to happen in the future. It's like in sports when it's great to try to win, but the way you maximise your chances for that is to block it out from your consciousness and to bring it back into the moment. You must always remember who the most important person for you to please in a performance is? That person should be yourself. Therefore, you can learn to let it go while performing, by remembering you are human, hence, you can make mistakes, you are not perfect. Focus on what it takes to make you happy, to please yourself, because you need to be happy about your performance, first and foremost. If you do so, and forgive yourself for any little imperfections that may happen while performing, you surely do make your audience like you as well.

When it comes to *Self-Talk*, the average person may have around 25,000–75,000 thoughts per day, and unfortunately half of them are negative, and of course, they all control our way of actions and determine our state of mind when performing as well. You may think that what is controllable is also the attitude. But if you analyse yourself, simply by taking the last 72 hours of your life, from the moment you were awake, what percentage of the time have you had the best attitude for getting what you wanted in your life at that moment? Most humans go with the flow, which consists of the environment, their own recent experiences and all that leads to what they focus on. So then here comes the question if *Attitude* is really a choice? The answer should be, yes, it is. And so, how do you choose, because it is not about the fact you talk to yourself, it is how well you talk to yourself? How you are going to detach from all those thoughts coming to your mind constantly, especially the negative ones. Looking at the bottom of the below image, you may just see some random images, when obviously it is a word in there, the word FLY which is better defined on the top of the image. Just because you do not see something at first, it does not mean it does not exist. Learning to look at things from different points of view can eventually have a big impact. How we look at things defines our attitude, it causes it and drives us to stick with the positive or negative thoughts. Therefore, you need to find a way to talk to yourself that brings up this positive attitude. We can learn to look at the same thing in a different way, just the same way we can look at the word “fly” in the above image. We cannot ignore the fact there is no negative thinking, but we must not have it stuck with us, therefore the words we choose matter. There are the so-called “Mindset Awareness Questions” which challenge you to be honest about your own skills, or also that a person’s psychological skills are basically present at

birth, or it is more an effect of what they learn and do; therefore, there is a *fixed* and *growth* mindset. According to Dr. Carol Dweck: “In a fixed mindset, people believe their basic qualities, like their intelligence or talent, are simply fixed traits. They spend their time documenting their intelligence or talent instead of developing them. They also believe that talent alone creates success—without effort. [...] In a growth mindset, people believe that their most basic abilities can be developed through dedication and hard work – brains and talent are just the starting point. This view creates a love of learning and a resilience that is essential for great accomplishment. [...] Musicians’ attitudes, or mindsets, are a set of beliefs that have an important influence on both performer and performance. This set of beliefs is the lens through which musicians view themselves, their performing, and their world. It helps them decide what to pay attention to, how to interpret or draw meaning from their experiences, how to feel, how to cope or which strategies to choose in order to cope, what to consider motivating, helpful, or effective, and what kinds of goals to pursue. Those in the fixed mindset tend to avoid challenges, give up easily, view effort as futile, ignore useful negative feedback, and are often threatened by others’ successes. Those in the growth mindset tend to embrace challenges, persist in the face of setbacks, see effort as the path to mastery, learn from criticism, and are inspired by others’ successes. [...] There are many pressures on performers to think they have to prove their abilities to others. Student musicians are frequently being evaluated or judged. This can cause them to care a great deal about appearing talented and proficient. Musicians with the fixed mindset may often view goals, lessons, and performances as opportunities to receive validation or prove their ability, likeability, or worth. O’Neill (2011) uses the term ‘maladaptive motivational

patterns' to describe fixed mindset thinking. Research has shown that, much like studies performed by Dweck (2008) with students in early school years; 'good' students may not start seeing the negative effects of the fixed mindset until later when challenges and difficulties become more pronounced. It is then that music students can begin to display helpless behaviour and start avoiding challenges or even withdraw effort (O'Neill, 2011)."<sup>3</sup>

Therefore, you start with a fixed mindset at birth, but it is very important to develop and allow yourself to grow, by practising hard, looking for great instructors for guidance, because this way you become a better performer and artist on your own. This leads to the next idea, which is the taboo of being human, the stage fright, feeling like a failure, which is universal. How do we deal with the fear of failure? We should not avoid it, but learn how to deal with it and accept it as part of being human. There are quite a few ways of dealing with it, and one good example is the so called "Bathtub Test": all you need to do is to fill in the bathtub halfway through, take off your shoes and get into the tub, testing the water, but not to expect to walk on it. If you do so, that means you are reaching the Perfection, which does not exist if you are human and humans make mistakes, therefore you just simply need to expect and accept that. *Strive for perfection, but never expect it!* This is also very appropriate for elite performers, one should try to be perfect, but it is foolish to expect it, because we, as humans, make mistakes. In order to overcome our fear of failure is to develop some great routines and this leads into good and deep practice. When talking about practice is talking about building some neuro-pathways that allow us to perform without focusing on the mechanics of what's going on. These neuro-pathways are

released by what's called *myelin* in the brain. In order to build myelin, you need to be motivated, to care about practice and to do it with focus and purpose. Another important aspect of building myelin, is to find the edge. This means not to push yourself practising things you are "horrible" at or not ready for, yet, but also not keep practising the same things over and over, therefore always staying in the comfort zone, but you need to ultimately find a middle way, the edge where these can meet. Being mindful means being present, noticing what's good or not for you, changing what's not working for you. It's also great to get feedback, especially from your instructor, but we must reach that level of awareness of what we did wrong, without the instructor's help, and mostly, without getting upset. As long as we are honest with ourselves, we know how we can improve things, therefore there is no reason to get emotional or upset about our own mistakes. Another aspect of deep practice has to be creative and fun, even if it does not feel like that from the very beginning. We always have to be in a constant search of finding ways of practising and improving our skills, to be creative, so that something that is difficult can become pleasant to learn and be good at, by developing a deep practice. Then, the next question you need to ask yourself is if you are *practising* or *rehearsing*? Daniel Coyle sustains in an interview: "You have to be willing to stop and fix. Deep practice requires a willingness to do what many of us find uncomfortable: to admit to our errors, and focus on them." And this is also where the difference between an amateur and a professional comes into play; an amateur works to get it right and a professional works so that they no longer get it wrong. Therefore, as an artist, as a performer, being honest with yourself, you need to ask how good or bad are you at practising deeply

<sup>3</sup> Diana Allen - *International Journal of Music and Performing Arts* June 2016, Vol. 4, No. 1, pp. 7-20.

rather than rehearsing? And also, what is one thing you can do differently in the way you design your practice – starting now? The bottom line is to always keep the fun and being creative in your practice, as well as to set up your mind that it is your own moment with yourself to focus on your beautiful work to improve it, and learn something better.

Therefore, as Maya Angelou attests: “Courage is the most important of all virtues, because without courage you can’t practise other virtue consistently. You can practise any virtue erratically, but nothing consistently without courage.” So, whenever doubt/fear comes into your mind before a performance, just think of the fact you are prepared and competent, have courage. Another wonderful research professor is Brené Brown, who has spent the past ten years studying vulnerability, courage, authenticity, and shame. At the 2012 TEDTalk called *Listening to Shame*, she poses the following questions:

- How do we learn to embrace our vulnerabilities and imperfections so that we can engage in our lives from a place of authenticity and worthiness?
- How do we cultivate the courage, compassion, and connection that we need to recognize that we are enough?

It is quite amazing to dare greatly and take risks when performing, therefore you expose a great deal of yourself when singing or acting all together. You have to have faith in your performance, therefore trust yourself and have courage, don’t be afraid of being vulnerable. As Brown always says, being vulnerable is something that is part of our daily life and it should stand for the greatest measurement of courage. It is only then you can create an authentic performer, when you allow yourself to be *truly seen*. We need to understand the relationship between vulnerability and courage. “At the

core of courage is a willingness to become vulnerable. When performers step out onto the stage and *go for it* — really risking emotionally and musically — it makes them vulnerable to messing up, to falling short of the mark, to rejection, criticism, failing, embarrassment, or simply to the disappointment that comes when we don’t achieve what we set out toward. Maybe the risk you need to take is to rely on and trust your preparation instead of performing with that ever-present analysing, correcting voice. There is no courage without risk of one kind or another.”<sup>4</sup>

As a conclusion, being a performer, you always need to be aware and check your signal lights while on stage. If you are in the green light, then all good, you move on with your performance, but if you are in the red light, you need to stop for a moment and calm down, check and manage your arousal level. You need to remind yourself why you are there and think that you only need to do what you do, imagine your performance beautifully, appreciate the opportunity, take a deep breath.

In order to avoid any “red light” happening on stage, just always follow these tools for routines in your rehearsals:

- The cues, when you need to breathe and stay focus;
- The self-talk – power phrases such as “I understand and I am sharing the beauty of this performance” or “I have done this many times before, I am ready, I am prepared and competent”, “I appreciate this opportunity and I can deliver a great performance”;
- Imagery – very important to imagine what you want to happen, imagine the whole performance and how beautifully you deliver the whole role you are playing/singing; imagine that “safe zone” with your friends on stage and that you are all supporting each other

<sup>4</sup> Daring Greatly—Performing and Vulnerability | Peak Performance for Musicians (musicpeakperformance.com)

- Deep breath – before and while performing, as well as in the end; it helps increase oxygen uptake, relax and slow yourself down.

Therefore, always keep in mind that being a performer takes time and discipline, as well as being kind and patient with yourself, regarding whether you are an actor or opera singer, you are an athlete of the voice. It is the constant conversation between mind and body that the mental skills help to improve. Good mental skills *allow* your technical skills to function. They give you an appreciation and awareness of what works for you in certain situations. Because the body always does what the mind thinks, your mind must communicate with your body at all times during your performance. Your thoughts, images, and mental patterns act as a control mechanism; therefore, they direct and the body follows.

## REFERENCES

Articles and websites/online sources:

Daring Greatly—Performing and Vulnerability | Peak Performance for Musicians (musicpeakperformance.com)

Accessed Mental Toughness in Performers | Peak Performance for Musicians (musicpeakperformance.com)

ALLEN, Diana, *International Journal of Music and Performing Arts* June 2016, Vol. 4, No. 1, pp. 7-20

WEINTRAUB, Aaron, *Mental Skills Coach for college baseball teams at Emory University, Presbyterian College, Brevard College, The University of Virginia, and Cedar Valley College, Author and Professional Violonist* – online webinar.

Other sources:

CLARK, T., Lisboa, T., & WILLIAMSON, A. (2014). *An investigation into musicians' thoughts and perceptions during performance. Research Studies in Music Education*, 36(1), 19-37.

DEWS, C. L. B., & WILLIAMS, M. S. (1989). *Student musicians' personality styles, stresses, and coping patterns. Psychology of Music*, 17(1), 37-47.

DWECK, C. S. (1999; 2000; 2013). *Self-theories: Their role in motivation, personality, and development*. Philadelphia, PA: Psychology Press. doi:10.4324/9781315783048

DWECK, C. S. (2008). *Can Personality Be Changed? The Role of Beliefs in Personality and Change*. *Current Directions in Psychological Science*, 17(6), 391-394.

HALVORSON, H. G. (2010). *Succeed: How we can reach our goals*. New York: Penguin

O'NEILL, S. A. (2011). *Developing a young musician's growth mindset: The role of motivation, self-theories, and resiliency*. In I. Deliège & J. Davidson (Eds.), *Music and the mind: Essays in honour of John Sloboda* (pp. 31-46). Oxford, UK: Oxford University Press.

EMMONS, Shirlee & THOMAS Alma - *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*, New York Oxford, Oxford University Press 1998

WILLIAMS, J. M. E. (2010). *Applied sport psychology: Personal growth to peak performance*. Boston: McGraw-Hill

WEISS, C. L. (2008). *Controlling chatter to make it matter: Evaluating a self-talk intervention to enhance adjudicated musical performance* (Order No. 3347524). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304605739). Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/304605739/fulltextPDF>.

Notes.....